

Entramad@s.art

artes, performances, discursividades

Dirección: Dra.Fabiola de la Precilla

02

septiembre 2023

Entramad@s.art

artes, performances, discursividades

Número 2

Septiembre de 2023

Entramad@s.art

artes, performances, discursividades

Número 2

Septiembre de 2023

Directora de la publicación:

Dra. Fabiola de la Precilla

Comité Editorial

Dra. Fabiola de la Precilla

Mgter. Amalia Soledad Martínez

Revisión: Lic. Guillermo Antonio Alessio

Diseño y diagramación

Venancio Ruiz de Galarreta

nanchogalarreta@hotmail.com

Entramad@s.art : artes, performances y discursividades /
Fabiola de la Precilla ...
[et al.]. - 2a edición bilingüe. - Córdoba
Venancio Pedro Ruiz de Galarreta, 2023.

Libro digital, Book "app" for Android - (Entramads.art /
Fabiola de la Precilla ; 2)

Archivo Digital: descarga y online
Edición bilingüe : Inglés ; Español.
ISBN 978-631-00-1530-9

1. Arte. I. Precilla, Fabiola de la.
CDD 701.18 .



9 786310 015309

Índice

Artículo / autores	Página
Presentación <i>Introduction - Dra. Fabiola de la Precilla</i>	8
La escritura como intervención./ <i>Writing as an intervention</i> <i>Oscar Steimberg</i>	13
Movimientos feministas y activismo como estrategias políticas en América Latina. <i>Feminist movements and activism as political strategies in Latin America - Dra. Fabiola de la Precilla</i>	15
Dictadura de la imagen, un discurso estético disensual en el epicentro de Córdoba (Arg). <i>Dictatorship of the image, a dissensual aesthetic discourse in the epicenter of Córdoba (Arg) - Lic. Guillermo Antonio Alessio</i>	31
Relación, contexto y performance compartida en el sendero del cambio de paradigma en el arte. <i>Relationship, Context, and Shared Performance on the Path of Paradigm Shift in Art - Dra. María Isabel Moreno Montoro</i>	50
Fruición móvil, escenificación literaria y narrativa de género. <i>Mobile fruition, literary staging and genre narrative</i> María Silvina Tatavitto.	63
"¿Juegas con Carmen?" Co-creación infantil para conocer a la artista naïf Carme Rovira <i>Do you play with Carmen? Children's co-creation to meet the naive artist Carmen Rovira.</i>	81
Rafael Romero Pineda Joan Miquel Porquer Rigo. Operaciones de diseño en "Voces de la Artesanía. Diálogos para prácticas sustentables". <i>Design Operations at "Voces de la Artesanía. Dialogues for sustainable practices". Mgter. Amalia Soledad Martínez.</i>	99
Bioantroposemiosis / <i>Bioanthroposemiosis</i> Arturo Morales Campos y Juan Carlos González Vidal	117

Presentación *Introduction*

Entramad@s.art artes performance discursividades en su segundo volumen consiste en una publicación científica que se origina de los últimos avances realizados en el marco del Proyecto de Investigación titulado: “*Ritualidades de la Performance. Las cuatro Tesis de Erika Fischer Lichte desde una mirada local*”. dirigido por la Prof. Dra. Mónica Gudemos y codirigido por quien suscribe, Prof. Dra. Fabiola de la Precilla, acreditado en la SECYT (Secretaría de Ciencia y Tecnología), Categoría CONSOLIDAR III (2018-2023) y radicado en la FA, Facultad de Artes, de la UNC, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

El proyecto está integrado por docentes investigadores de la Facultad de Artes de los Departamentos de Artes Visuales, Música, Diseñadores y Comunicadores de la Facultad de Ciencias de la Información, y está pensado como un espacio de producción de teoría. Asimismo, estratégicamente desarrollamos éste como un espacio de formación de recursos humanos; una especie de “Escuela de graduados” o “*graduate college*”, destinado a dirigir a estudiantes avanzados de Licenciatura y Doctorados, para completar sus estudios de grado y posgrado; incluyendo a nuestros colegas.

Este segundo número refuerza el compromiso de llevar al espacio de lo público (en términos kantianos), los avances más recientes de algunos de los integrantes del mencionado proyecto de investigación (cfr. *infra*), y de investigadores invitados de diversas universidades nacionales e internacionales. La publicación, integra la investigación teórica, fundamentalmente desde una perspectiva sociosemiótica, tanto de la epistemología y la biosemiótica, así como de las artes visuales y del diseño, de la performance, la literatura, como también de la educación artística y las prácticas museísticas de extensión a la comunidad. Esta publicación afianza su carácter de socialización de avances, como usina de conocimiento, producción artística y de diseño y como espacio experimental trans-des-disciplinar. Nos proponemos socializar nuestros avances de investigación y aportes a la reflexión de las áreas mencionadas anteriormente desde una perspectiva socio-semiótica, retomando los estudios de la Performance, provenientes tanto de la Escuela alemana, así como de la escuela americana, abordando el análisis del artivismo (arte y activismo) en propuestas estético-artísticas postauráticas, el artivismo poscolonial feminista argentino y latinoamericano del pasado reciente y el diseño, entre otros.

Participan de esta publicación los investigadores Prof. Doctorando Guillermo Alessio, con el artículo titulado “*Dictadura de la imagen, un discurso estético disensual en el epicentro de Córdoba (Argentina)*”; la Prof.

Presentación *Introduction*

Doctoranda Magíster Soledad Martínez analiza a través de su artículo “Operaciones de diseño en Voces de la Artesanía: diálogos para una práctica sustentable” el Diseño como dispositivo. Quien suscribe, Prof. Dra. Fabiola de la Precilla, aporta sus avances en el artículo “Movimientos feministas y activismo como estrategias políticas en América Latina”, todos investigadores del mencionado Proyecto SeCyT, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, (UNC), Argentina.

Esta publicación recupera como evento científico reciente el XI Congreso Argentino de Semiótica, donde participamos con nuestras respectivas ponencias conjuntamente con el Prof. Alessio y presentamos el volumen No. 1º. de Entramad@s.art, artes-performance-discursividades. Agradecemos al actual director de la AAS (Asociación Argentina de Semiótica), Dr. Gastón Cingolani (UNA- UNLP) y a toda la organización de dicho congreso. También agradecemos a Marita Soto (UBA-UNA) y a Oscar Steimberg (UBA-UNA), quien nos aporta su texto “La escritura como intervención” en esta publicación, leída en el Panel de Clausura de dicho congreso, junto a la Dra. Pampa Arán (UNC) y la Dra. Ana Camblong (UNM) Universidad Nacional de Misiones. Asimismo, en el marco de dicho congreso, se generaron nuevos intercambios y reencuentros con varios colegas. Para esta presentación, participa como invitada la Prof. Dra. Silvina Tatavitto (UNA-UBA) y su aporte sobre feminismo y literatura, titulado “*Fruición móvil, escenificación literaria y narrativa de género*”, indagando de qué manera la literaturización de Villa Ocampo plantea propuestas vinculares con el público y organiza la experiencia de visita para instaurar un régimen de visibilidad y performatividad que dirige la fruición.

Por otra parte, algunos de nuestros evaluadores del volumen anterior han sido convocados para publicar en este número, tal es el caso de la Prof. Dra. María Isabel Moreno Montoro, Facultad de Educación en Artes, Catedrática de la Universidad de Jaén, con el artículo “*Relación, contexto y performance compartida en el sendero del cambio de paradigma en el arte*”, que se relaciona con el activismo, la interacción y el arte relacional.

Asimismo, incluimos el artículo del Dr. Rafael Romero Pineda, Profesor Lector del ámbito de Pintura en el Departamento de Artes y Conservación-Restauración de la Universidad de Barcelona y su colega el Dr. Joan Miquel Porquer, Profesor Lector del ámbito de Escultura en el Departamento de Artes y Conservación-Restauración Rigo, ambos de la Universidad de Barcelona. Este artículo describe la concepción y fases de una propuesta de co-creación artística denominada “¿Juegas con Carmen?”, destinada al público infantil, para

Presentación *Introduction*

dinamizar la obra de la artista naíf Carme Rovira y de su Casa-Museo en la localidad de Vilassar de Mar (Barcelona, España).

Por último, en el marco del XI Congreso Argentino de Semiótica en Buenos Aires, Argentina se produjo el reencuentro con nuestros colegas de la Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, Morelia, México (UMSNH). Este intercambio surgió en el año 2014 cuando obtuve una “Beca 400 años para profesores universitarios” de la UNC para realizar allí tareas de docencia e investigación. Luego el Dr. Morales Campos realizó en Córdoba, Argentina una estancia de investigación, donde desarrolló múltiples actividades en el Doctorado en Artes de la FA, UNC y en la SECyT, FA, UNC, Argentina, en el año 2016. Para la presente publicación recibimos los avances de investigación sobre la temática de la “*bioantroposemiosis*”, desarrollada conjuntamente entre el Dr. Arturo Morales Campos y el Dr. Juan Carlos González Vidal, Prof. y Director respectivamente del DIAC, Doctorado Interinstitucional de Arte y Cultura, de la UMSNH, en una de sus sedes, la ciudad de Morelia, México.

En lo que respecta a la publicación, solo a modo de presentación general y sobre el nombre de esta colección, éste emerge como creación colectiva: “*Entramad@s*” porque consideramos nuestra tarea como una especie de urdimbre, que conforma una trama de áreas artísticas, como un espacio experimental de conocimiento y análisis de producciones locales, desde una perspectiva socio-semiótica. También este título hace alusión al lenguaje inclusivo.

En el desglose del subtítulo, continuamos con las palabras en minúsculas, “*artes*” con un sentido abarcativo, de conocimiento situado y actualización permanente, incluyendo la diversidad y la pluralidad de prácticas artísticas contemporáneas y ancestrales y su carácter procesual.

Asimismo, entendemos la performance no sólo como “género” amplio en el campo de las artes, de convergencia entre las artes visuales, el teatro, la danza, la música, etc., sino también como una categoría que abarca un sinfín de prácticas sociales: acontecimientos colectivos, con improntas performativas, que moldean la realidad social. Tomamos como referentes de la performance los autores de la escuela americana: Schechner, Taylor, Fuentes y también la escuela Berlina: Fischer-Lichte, Gabriele Brandstetter y Erving Goffman, y ponemos en funcionamiento sus categorías desde una perspectiva glocal y latinoamericana.

Presentación *Introduction*

Nos resulta muy pertinente la categoría “*discursividades*”, proveniente de la semiótica basada en la teoría peirceana de los signos, que analiza cualquier materialidad signifiante, trascendiendo el mero concepto de signo o texto, para estudiar las obras, experiencias y prácticas artísticas -en tanto *discursos*-, insertos en la dinámica de la cultura. Nuestros referentes sobre los conceptos de “*discursos*” y “*discursividades*”, remiten a Umberto Eco, Eliseo Verón y Oscar Traversa, entre otros.

Por último, “art” deviene una contracción del vocablo arte en inglés y de la sílaba “ar” de Argentina. Por ello el sintagma “ar” en nuestra portada lleva el color celeste, como un *índice* (en el sentido de Peirce) de nuestra bandera nacional.

Excepcionalmente este número en particular, y dado la compleja realidad social que estamos atravesando en Argentina, la totalidad de los artículos de esta publicación han sido sometidos solo a un proceso de revisión interno, a cargo de la Dra. Fabiola C. de la Precilla y la Prof. Magíster Soledad Martínez.

Asimismo, ponderamos la pluralidad de lenguajes, de metodologías y de escuelas semióticas y artístico-estéticas que se amalgaman en esta publicación. Tal como precisamos con anterioridad, tomamos las prácticas artísticas en tanto *discursos* (en el sentido de Eco y Verón), ya que fundamentalmente analizamos dichas prácticas experimentales, de cruce, en la dinámica de la cultura. Por ende, abordamos diversas expresiones artísticas desde una perspectiva sociosemiótica, investigando las relaciones de discursos de producción-reconocimiento, para así poder esbozar el mapeo de sus respectivas redes de relaciones interdiscursivas.

De este modo, analizamos prácticas estéticas que exceden propiamente el “campo del arte” (Bourdieu) hegemónicamente constituido; también tomamos un sinfín de prácticas experimentales, en tanto signos, materialidades y discursos (en el sentido de Verón) que operan “por fuera” de la *institución-arte* (Bürger) y de los circuitos hegemónicos.

Sobre la modalidad de la escritura, si bien el título conlleva un lenguaje inclusivo, hacemos la salvedad que los artículos no han sido redactados para este número con este lenguaje. Sobre los idiomas de esta publicación, todos los textos están escritos en idioma español, con títulos, resúmenes y palabras claves en idioma inglés.

Esta colección propone desplegar el análisis semiótico con relación a las prácticas artísticas experimentales modernas y contemporáneas, así como a las

Presentación *Introduction*

prácticas socioculturales y sus apropiaciones contemporáneas; como *índices* de una topografía sobre el “estado actual del arte o de la cuestión” de la semiótica de las artes y la cultura en Argentina y parte de Latinoamérica, en tanto discursos de reconocimiento a nuestros grandes referentes como un aporte genuino a nuestro campo cultural.

Prof. Dra. Fabiola de la Precilla

La escritura como intervención

Por Oscar Steimberg

Estos comentarios intentan remitir, dentro de los estados y efectos del accionar semiótico, a pensar la escritura como intervención.

Y estas anotaciones se incluyen en conjuntos más amplios de observaciones sobre estrategias de escritura, trabajadas en el intento de reflexionar sobre los *decires elocuentes*. Aquellos en los que se trata de ensayar la descripción de las diferencias ahora señalables entre los conceptos clásicos de *elocuencia*, -como el del Diccionario de la Real Academia Española en el que se define: “*Elocuencia: del latín eloquentia. facultad de hablar o escribir de modo eficaz para deleitar y conmover, y especialmente para persuadir, a oyentes y lectores.*”

Por supuesto, en el uso contemporáneo del concepto se despliegan los efectos de una práctica conversacional y escritural en la que actúan los nuevos entramados de sentido generados para el uso de la voz *elocuencia* en refundaciones temporales de la escritura o la oratoria, como las de los nuevos planteos, polémicos o poéticos.

Y entre otras *elocuencias* posibles, intentaremos aquí centrarnos en algunos aspectos del trabajo de la metáfora, en lo que podría asumirse como proposición *seria*..

Si es seria una metáfora, no será pertinente insistir en continuar escrituralmente con ella, ya que puede terminarse en la instancia indeseada del pastiche habladero, y recayendo siempre en las alegorías, si se siguen construyendo otras metáforas con sentidos coincidentes; o en la burla no deseada, en la sátira no buscada, en la del humor no previsto. Y entonces en la insistencia en la comparación metafórica de origen se convertirá en una compleja aposición explicativa de mundos. ¿Sólo compleja? ¿Ya reiteradamente compartida?

En cambio sí, es posible, y con buen cierre, *invertir* una metáfora. Puede pasarse, por ejemplo, de un “se vive en la casa del lenguaje” a “el lenguaje vive en mí”, proposición que en principio podemos compartir (así sea por un período limitado).

Aunque si el uso de la contrametáfora es interno y parte de una secreta fantasía dialógica, la creencia en su eficacia dependerá de una propiedad de su ensoñación dramática: la de su pertenencia a un repertorio de recursos que, sin riesgo, podrían ser vistos como inmediatamente reconocibles y fatalmente exitosos ... y hasta materiales, en estos tiempos de multiplicidad expresiva siempre constante y creciente.

Y para enumerar esta serie de atributos puede jugarse con una creencia que también forma parte de las habituales en esos regodeos verbales, y en todos los que contienen una esperanza de elocuencia: el juego con los poderes del número, en este caso los de la inevitable tríada de rasgos retóricos, temáticos,

La escritura como intervención

enunciativos... Con la fuerza de las enumeraciones, con el empecinamiento de las secuencias y los gradientes.

La elocuencia secreta apela en principio a los mismos recursos que la palabra; y la diferencia está en el sobrante textual, en el residuo gestual o tonal, o aun en la insistencia del silencio que nunca se queda en la síntesis de un tramo de su desarrollo: cuando algo habla, es como si hablaran los bordes de una enunciación siempre quebrada.

Y siempre plural... y siempre extendiéndose, porque será necesario que esa pluralidad pueda verse para que se perciba,,

...Y para que vuelva el nivel de recurrencia expresiva de las utopías.

Pero más precisamente: ¿podrá llamarse utopía a esa fuga esperanzada de la palabra hacia unos decires siempre embarrados en un seguir haciéndose? ¿en la fantasía de un nunca terminar de hablar?

Porque toda utopía vivirá de palabras... pero de palabras que puedan interesarse especialmente por ella y que en algún momento podrían llegar a leerse como novedosas, esas palabras, con respecto a todas las otras.

El intercambio conversacional mostró siempre sus numerosos, a veces en apariencia interminables, modos de exhibir las señales de su existir, insistir, renacer... siempre con el desarrollo utópico de una conciencia plena, de una sabiduría práctica...

Se dibuja mientras tanto el momento del pequeño coraje, el desplegado por el redactor que decide apelar casi únicamente a recursos de escritura, apostando a que el lector pase a seguir leyendo eso, centralmente, como una poética.

Como una poética en la que, aun con (inevitables) riesgos de cansancio en la escucha, algún rasgo estilístico pueda siempre irrumpir, pueda llegar otra vez a reiterarse.

Oscar Steimberg
Texto de cierre del Congreso AAS 2023



**Movimientos feministas y
artivismo como estrategias políticas
en América Latina**

**Feminist movements and artivism
as political strategies
in Latin America.**

Dra. Fabiola de la Precilla

Movimientos feministas y activismo como estrategias políticas en América Latina

Feminist movements and activism as political strategies in Latin America.

Autora: Dra. Fabiola de la Precilla

Curriculum abreviado: Datos del autor: Prof. Dra. Fabiola de la Precilla, Prof. de Dibujo y Performance en la Facultad de Artes, (UNC) Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Directora de Proyecto de investigación CONSOLIDAR (2023-2027) de la SECyT, Facultad de Artes de la UNC. Prof. Invitada SRH Berlín -Dresde (2022), Beca DAAD, tareas de investigación en Instituto Iberoamericano en Berlín. Colaboradora de la Cátedra UNESCO Educación para la Justicia social, UAM, España¹. Publica en medios nacionales e internacionales.

Email:fabidelaprecillartesemiotica@gmail.com, fabidelaprecilla@unc.edu.ar

Abbreviated Curriculum Vitae: Prof. PhD. Fabiola de la Precilla, Professor of Drawing and Performance at the Faculty of Arts, (UNC) National University of Córdoba, Argentina. Director of the research project CONSOLIDAR (2023-2027) of the SECyT, Faculty of Arts of the UNC. Guest Prof. of Degree and Master at the SRH University Berlin -Dresden (2022), DAAD scholarship, research tasks at the Ibero-American Institute in Berlin Collaborator of the UNESCO Chair of Education for Social Justice, UAM, Spain. Publishes in national and international media.

Email: fabidelaprecillartesemiotica@gmail.com, fabidelaprecilla@unc.edu.ar

Resumen

Los acontecimientos acaecidos en el año 2019 y comienzos del 2020 en el escenario geopolítico de América Latina, tales como la quema programada de la Amazonia en Brasil, las protestas masivas de la población en Ecuador, Colombia y Chile, el golpe de estado en la República Plurinacional de Bolivia, tienen un denominador común. La población se moviliza pacíficamente, empleando expresiones artísticas como “discursos” (Verón, 1993), mientras es brutalmente reprimida por las fuerzas de seguridad de las pseudodemocracias neoliberales. A este fenómeno masivo de movilizaciones y protestas se le conoce como “Primavera Latinoamericana”. En este contexto, analizamos los movimientos feministas de Argentina y Chile. Performances colectivas, instalaciones, conciertos en la vía pública y el uso de nuevas tecnologías se emplean como formas del “activismo” (Guasch, 2000; Alessio, 2022), en tanto “estrategias de subversión” (Bourdieu, 2003), “rituales performativos” de resistencia (Schechner, 2007; Fischer-Lichte, 2015).

Palabras clave: activismo contemporáneo - democracia - justicia social - feminismo - poscolonialidad.

Movimientos feministas y activismo como estrategias políticas en América Latina.

Dra. Fabiola de la Precilla

Summary

The events of 2019 and the beginning of 2020 on the geopolitical scene in Latin America, such as the planned burning of the Amazon in Brazil, the mass protests of the population in Ecuador, Colombia and Chile, the coup d'état in the Pluri-national Republic of Bolivia, have a common denominator. The population mobilises peacefully, using artistic expressions as "discourses" (Verón, 1993), while it is brutally repressed by the security forces of the neoliberal pseudo-democracies. This massive phenomenon of mobilisations and protests is known as the "Latin American Spring". In this context, we analyse in particular the feminist movements in Argentine and Chile. Collective performance, installations, street concerts and the use of new technologies are employed as forms of "artivism" (Guasch, 2000; Alessio, 2022) as "strategies of subversion" (Bourdieu, 2003), "performative rituals" of resistance (Schechner, 2007; Fischer-Lichte, 2015)

Keywords: contemporary artivism - democracy - social justice -feminism – postcoloniality.

Introducción

A los movimientos populares y manifestaciones masivas acaecidos en gran parte de los países de Latinoamérica en el año 2019 se los conoce como "Primavera latinoamericana", homologándolos con la llamada "primavera árabe". Sólo que, mientras estas últimas se propusieron derrocar monarquías y gobiernos dictatoriales, las movilizaciones en diversos países latinoamericanos se alzan contra gobiernos "democráticos" o seudodemocráticos. En este artículo nos proponemos analizar la situación geopolítica de las manifestaciones masivas y estallidos sociales, llamada según describe Miriam Salgado (2019) y otros muchos corresponsales de prensa como "Primavera latinoamericana" en el año 2019 y comienzos del 2020, anterior a la pandemia. También nos proponemos deconstruir la información oficial sobre este tema proveniente de los medios hegemónicos de información. Una característica particular de dichas manifestaciones populares es que se caracterizan por sus expresiones artísticas y prácticas estetizantes de las protestas, denominada según Guasch (2000, 117-118) como "artivismo", término que remite a la conjunción entre arte y activismo. Analizaremos cómo actúan estas propuestas activistas y artivistas según Verón (1993, 36) en la dinámica de la cultura, como *discursos sociales*. En el marco de las movilizaciones populares de movimientos y organizaciones sociales, hacemos foco en las múltiples manifestaciones feministas ya que, si bien constituyen un tópico candente en América Latina, la represión en Chile estuvo asociada como un apartado en particular a la violencia de género contra las mujeres, situación

Movimientos feministas y activismo como estrategias políticas en América Latina.

Dra. Fabiola de la Precilla

denunciada en múltiples performances en el espacio público. Para el análisis de dichas performances, retomamos también a Umberto Eco (1987, 157 y ss.), quien afirma que la misma información puede circular por distintos canales y a través de diversos códigos sígnicos. En este caso el mensaje es siempre el mismo: el femicidio, la tortura, la violencia de género por parte de las fuerzas de seguridad. Estos movimientos feministas deconstruyen el sistema patriarcal y la ciencia eurocéntrica, basados en las teorías poscoloniales (Espinosa Miñoso & Castelli, 2016). Asimismo, ponderamos la democratización del acceso a la tecnología como elemento para generar otras fuentes de información contrahegemónica de modelización de la realidad social.

Problemáticas sociopolíticas Latinoamericanas

Este artículo sintetiza una serie de conferencias que dicté en febrero del 2020 en el Congreso “Semana Semiótica” de la Universidad de Potsdam (de la Precilla, 2020a), titulada “*Artes visuales y performance como estrategias políticas*” y luego en la UAM, España. Mi objetivo consistía por ese entonces en difundir la situación de clímax que atravesaba Latinoamérica y la posibilidad de transpolar y repensar estas mismas problemáticas en nuevos escenarios. Por entonces hipotetizamos que nos encontrábamos en un momento histórico y que las manifestaciones masivas en muchos países actuaban como *índice* (en el sentido de Peirce, 1987), acelerando procesos decoloniales y postcoloniales preexistentes. En el 2019 los gobiernos neoliberales se enfrentan a manifestaciones masivas de movimientos populares, organizaciones sociales, de defensa de los derechos humanos, movimientos ecologistas, feministas y de defensa de la diversidad sexual. Estos movimientos cuestionan tanto el orden geopolítico y económico impuesto a América Latina, así como al patriarcado, la centralidad de la industria cultural y la epistemología eurocéntrica de la ciencia, cuestionamientos que conforman *la base ideológica actual de las teorías decoloniales y postcoloniales y sus genealogías* (Damián Gálvez González y Verónica López Nájera, 2018). Dentro de esta línea epistémico-metodológica, investigamos el surgimiento y desarrollo de los movimientos feministas latinoamericanos. Como estudio de caso tomamos la historia del movimiento feminista #NiUnaMenos (desde el 2015), así como del caso colectivo “Las Tesis” en Chile. Indagamos tanto sus postulados teóricos, académicos, de producción científica, como por su faz militante, activista y *artivista* (Guasch, 2000; Alessio, 2022), y sus respectivos contextos, donde se entretujan una serie de “*relaciones interdiscursivas*” (Verón, *ibid.*); que, dado el fenómeno de la globalización, impactan tanto en toda Latinoamérica, así como en países centrales, posibilitando la cooperación internacional.

Movimientos feministas y activismo como estrategias políticas en América Latina.

Dra. Fabiola de la Precilla

Los presupuestos de la cultura occidental están siendo cuestionados en Latinoamérica de una manera impensada. Esta ebullición de contiendas, reconfigura permanentemente el mapa latinoamericano y su relación con el escenario continental e internacional. Por ende, hipotetizamos que, éste constituye un momento histórico del continente. Charles Sander Peirce (Peirce, 2005) describe la teoría de los signos, estableciendo su clasificación en íconos, índices y símbolos. Retomamos la teoría de Peirce y tomamos estos indicios: protestas, estallidos sociales en varios países como “índices” de un cambio de paradigma, que derivaría en la tercera ola de un descolonialismo y/o poscolonialismo, fenómeno ralentizado luego por la aparición de pandemia. Estas *teorías y genealogías decoloniales y poscoloniales* confluyen en producciones teóricas y en protestas masivas activistas.

Artivismos y feminismos latinoamericanos del S XXI. Nuevas tecnologías y e-democracia

Guillermo Alessio (2019, 174) entiende “*el término activista o activismo (contracción entre las palabras arte y activismo) como la fusión operativa entre prácticas estéticas y políticas, las cuales deviene en acciones colaborativas que generalmente tienen como escenario el espacio público*”. El pueblo se expresa defendiéndose, como cita una canción popular, en desigualdad de fuerzas, ya que “son balas contra piedras o cacerolas”. Por ende, el mayor armamento que tiene el pueblo para manifestarse es ocupar el espacio público y desarrollar en él propuestas activistas, con todo su arsenal artístico en función de restituir derechos ciudadanos y políticos, que se enmarcan dentro de la justicia social. Hoy las manifestaciones son masivas, activas y pacíficas por parte de los manifestantes, y se codifican los mensajes a través de expresiones artísticas como “armas simbólicas”, que constituyen diversas variantes del “*artivismo*”. En este sentido, analizamos las manifestaciones activistas en general, así como el *artivismo feminista* en particular. Además, realizamos lecturas de algunas imágenes emblemáticas, que refractan las problemáticas planteadas desde una perspectiva socio semiótica y feminista decolonial. También analizamos los géneros artísticos a través de los cuales se canalizan estas protestas. Según Eco (1982), Verón (1998) y de la Precilla (2013), se torna indispensable considerar estos fenómenos como discursos sociales y su funcionamiento en la dinámica de la cultura. Para ello, retomamos las categorías del *artivismo y performance* (Schechner, Taylor, Fischer Lichte) como una actualización de los estudios sobre performance ya realizados desde el año 2013 con la traducción del alemán al castellano e interpretación socio-semiótica de los Archivos Mediales Joseph Beuys y el movimiento *Fluxus* (de la Precilla 2014, 2016, 2017, 2018, 2021 y 2022). Como fundamento teórico

Movimientos feministas y activismo como estrategias políticas en América Latina.

Dra. Fabiola de la Precilla

tomamos “Las cuatro tesis de Erika Fischer-Lichte”, quien entiende la categoría de performance como un hecho social, concerniente a las actividades humanas. Partimos del hecho artístico como acontecimiento social, como el encuentro del cuerpo fenoménico de sus actores (en las artes como en la vida diaria y las prácticas escénicas culturales) en una performatividad transformativa de dinámica ritual, que estudiamos a partir de las cuatro tesis de Erika Fischer-Lichte (2017) y que aplicamos a los estudios de caso mencionados. Recuperamos además el “concepto *arte ampliado y escultura social*” (Joseph Beuys, en de La Precilla, 2011: 332), que implica el desarrollo de manifestaciones artísticas fuera de los espacios convencionales de la “institución -arte” (Bürger, 1977), como estrategias que propician cambios y transformaciones sociales, integrando el arte con la praxis vital, y provocando un cambio social.

En relación con los estudios feministas, investigamos la historicidad (Benjamin) de los estudios de género y específicamente sobre los *feminismos latinoamericanos y su relación con los estudios poscoloniales y decoloniales*, que promueven una deconstrucción epistémico-metodológica de los discursos hegemónicos de la regiónⁱⁱ, (Miñoso & Castelli, 2016, p. 161 y ss.) y Rita Segato (2010, 204, 2026^a, 2026b), *et. al.* Dichas autoras formulan la crítica que, si bien los feminismos latinoamericanos surgen a la par de las izquierdas y las luchas revolucionarias en la década del 70, “el ideario feminista se desarrolló en el pensamiento y programa político del feminismo occidental, con epicentro en Europa y EEUU, al cual accedían ciertas mujeres de elites intelectuales y de la clase política de América Latina” (Miñoso & Castelli, 2016, *ibid.*), imponiendo una visión hegemónica del feminismo de mujeres de raza blanca de clases dominantes, excluyendo la complejidad étnica, intercultural, social diversa de las mujeres latinoamericanas, marginadas del proyecto moderno. Este feminismo ligado al racismo, al clasismo y a la (hetero) sexualidad opera tanto dentro del feminismo como movimiento social, como dentro de los estudios sociales sobre género y sexualidades, también en el ámbito de la academia. Por ello, adherimos a los estudios feministas de “género y sexualidad” a partir de la década del 90', cuando se deconstruyen los discursos hegemónicos y se integran con los estudios poscoloniales en América Latina (Miñoso & Castelli, *op. cit.*, p.163). En paralelo se produce un quiebre del “*Black feminism*” por mujeres de color y tercermundistas en EEUU y se operativiza un programa de deconstrucción del feminismo blanco. Mohanty y otras autoras conforman movimientos feministas contrahegemónicas, lesbianas y antirracistas del continente, critican a feminismos blancos, mestizos, heteronormativos y burgueses del Sur que se imponen por sus privilegios, atendiendo al rol de las mujeres y su inserción en el mundo académico (Miñoso & Castelli, 2016, *ibid.*).

Movimientos feministas y activismo como estrategias políticas en América Latina.

Dra. Fabiola de la Precilla

Por otra parte, analizamos el papel de los medios hegemónicos de comunicación y el uso de las nuevas tecnologías. Umberto Eco (1987, 1) señala como los medios hegemónicos de comunicación, distorsionan la realidad moldean la opinión públicaⁱⁱⁱ. En este conflicto generalizado en Latinoamérica, los medios hegemónicos de comunicación modificaban la información real, adaptando los hechos a los discursos oficiales, tal el caso de Chile, Bolivia y Colombia, entre otros. En este sentido, los medios hegemónicos jugaron un papel importante en la escalada de violencia en la región y en el giro de apoyo a los gobiernos reaccionarios. Como contrapartida, en este nuevo escenario, las innovaciones tecnológicas asumen un papel fundamental. Los ciudadanos con teléfonos móviles graban videos, audios, etc. en las calles, que retransmiten rápida y masivamente. Esta información adquiere el carácter de registro, testimonio y/o prueba. A este fenómeno de democratización y de acceso a la tecnología que permite un servicio de contrainformación verídico, se lo conoce como *democracia electrónica o democracia digital*. Manuel Romero describe el concepto de e-democracia como aquellos fenómenos políticos que se dan por la convergencia entre las TICs y la democracia. Aunque la aparición del concepto es reciente, éste permite trabajar de manera analítica para estudiar los fenómenos políticos contemporáneos (Romero, 2020), fenómeno que aparece como relevante en nuestro caso de estudio.

Artivismos: discursos de producción-reconocimiento y “red de relaciones interdiscursivas”.

El carácter del desarrollo témporo-espacial de las manifestaciones y performance artivistas desarrolladas durante la primavera latinoamericana, fueron registradas a través de fotografías, videos, y difundidas por las redes sociales y canales no hegemónicos alternativos de difusión de la información ligadas a las e-democracia. A continuación, analizamos tres de estas imágenes emblemáticas, como *discursos de reconocimiento* (Verón, *ibid.*) de las acciones colectivas artivistas.

Las imágenes 1 y 2, cuya autora es Susana Hidalgo (2019)^{iv} constituyen dos fotografías de una marcha masiva en la ciudad de Santiago de Chile, donde un cúmulo de manifestantes se entrelazan con sus banderas, de Chile y Mapuche, emblema de la nación y la filosofía Andina y de los pueblos originarios. Esta foto captura el momento de clímax del estallido social (octubre del 2019). Con la lectura de imágenes podemos inferir los contextos y establecer ciertas relaciones, según describe Mijaíl Bajtín (Bajtín, 1986) de *dialogismo*, o bien según describe Verón (Verón, 1993), de *interdiscursividad*; vale decir similitudes y relaciones de homología entre ésta y otras imágenes. Las banderas de Chile y Mapuche perforadas por balas, nos muestran un escenario urbano de

Movimientos feministas y activismo como estrategias políticas en América Latina.

Dra. Fabiola de la Precilla

lucha y represión callejera, transformando dichas banderas en símbolos que remiten a la nacionalidad de las etnias originarias sudamericanas del mundo andino. Esta imagen con el pueblo entrelazado y las banderas en lo alto, nos evocan las manifestaciones populares que fueron plasmadas a través de la Historia del Arte, por ejemplo, en la obra de Eugène Delacroix (1830) “La Libertad guiando al pueblo”, en la Segunda Revolución Francesa, ubicada en el Museo del Louvre, en París. También remite a la obra de David Alfaro Siqueiros (1948), emplazada en el Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México, que representa una alegoría de la democracia con las cadenas rotas en sus manos. Observamos cómo esas manifestaciones populares plasmadas en las pinturas de Delacroix y posteriormente en la obra de Siqueiros, se transforman actualmente en este ejemplo de Chile en una performance contemporánea colectiva, en el sentido de Fischer-Lichte, donde se genera una especie de espiral, como una “pintura viva” o *Étant Vivant*. Esta foto-performance promueve el cese de los ajustes, recuperar la dignidad del pueblo y la autonomía nacional y popular latinoamericana. Según describe Peirce (Peirce en de la Precilla, 2013, 6) estas imágenes se transforman en *símbolos*, que remiten en este caso a la libertad y la construcción colectiva de la identidad nacional. La bandera de Chile perforada por las balas revela un escenario urbano de lucha y represión callejera, y muestra la voluntad popular por hacer valer el derecho de los ciudadanos en el espacio público, en una construcción constante de democracia, libertad e igualdad.

Artivismos y feminismos: performance colectivas e interacción teoría-praxis

Como ya lo señaláramos con anterioridad, el feminismo hace eclosión en América Latina, ya que la represión en Chile estuvo asociada a la violencia contra las mujeres. Por ello, encontramos múltiples performances de mujeres denunciando esta situación por distintos canales (Eco, 1987), que revelan la violencia de género por parte de las fuerzas policiales y militares. Por ejemplo, en una performance las mujeres están caracterizadas con maquillaje cadavérico y portan cruces rosas, y cada cruz lleva escrito el nombre de las víctimas. En otras performances, las manifestantes tienen signos de manos pintadas de rojo sobre su cara o su cuerpo. Se suman personajes populares, como la cantante chilena Mon Laferte, quien realiza una performance donde mostrando sus senos, tiene pintado en la piel una leyenda que dice “En Chile violan y matan”.

Imagen 3: S./Autor (2019) Performance colectiva “El violador eres tú”, himno feminista en Chile. El mensaje más potente consiste en este himno feminista, titulado: “Un violador en tu camino” que nació en Chile y hoy resuena en

Movimientos feministas y activismo como estrategias políticas en América Latina.

Dra. Fabiola de la Precilla

México, Colombia, Francia, España y Perú y trasciende el mundo occidental para llegar a Turquía, República Checa, Mozambique, Túnez, EEUU, Kenia, etc. Esta performance la desarrolla el colectivo feminista “Las Tesis” quien diseña una propuesta coreográfica contra el machismo, componiendo una especie de himno, para ser cantado, actuado, y cuya primera estrofa reza: “*El patriarcado es un juez, que nos juzga por nacer y nuestro castigo, es la violencia que no ves*” (Colectivo Las Tesis)^v. Este colectivo, se formó hacia mediados del 2018, con el objetivo de traducir “tesis de autoras feministas a un formato performático para llegar a todas las audiencias” (2019). La canción se basa en textos de Rita Segato, una antropóloga feminista argentina y fue el 25 de noviembre del 2019, “Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra las Mujeres”, donde cientos de mujeres lo cantaron en la Plaza de Armas de Santiago, en el Ministerio de la Mujer, y en otros puntos de la capital chilena. A partir de entonces, las organizadoras lanzaron una convocatoria en Instagram para que más mujeres interpretaran el estribillo en otros países y resultó un éxito (Imagen 4). Entendemos, que tal como describe Peirce (1987, 161) y de la Precilla (2013) como la “*semiosis infinita*”, este colectivo ha creado un dispositivo performático, que impacta a nivel mundial, convirtiéndose en un himno feminista. Retomamos para el análisis de este fenómeno la teoría de Eliseo Verón (1993) quien describe los *discursos fundacionales* como un proceso sin fundador, ya que Verón explica cómo dichos discursos se transforman en “fundacionales” por el proceso de los múltiples *discursos de reconocimiento* que estos originan, aludiendo a los procesos fundacionales “sin fundador”, en cambio éstos se producen por un fenómeno de la recepción, en cuanto a la cantidad y calidad de los discursos de reconocimiento que éste genera, construyendo una *red de relaciones interdiscursivas*, en el engrama de la semiosis social. Afirmamos que este himno feminista se ha convertido en un discurso fundacional del feminismo contemporáneo latinoamericano, y se consolida por la cantidad y la diversidad de mujeres de diversas culturas, que interpretan colectivamente esta performance en diferentes idiomas y países.

El estudio de las autoras y teóricas que motivan los actuales feminismos latinoamericanos surgen del relevamiento bibliográfico que he realizado en el Instituto Iberoamericano en Berlín^{vi}(2022), donde tomamos como insumo las diversas líneas de investigaciones teóricas ligadas a los feminismos poscoloniales del S XXI (y sus antecedentes en el SXX), especialmente en Argentina y Chile. De este modo, analizamos sus conexiones desde una perspectiva sociosemiótica, en un mapeo de “*discursos de producción y reconocimiento*” que establecen una *red de relaciones interdiscursivas*” (Verón, 1993; de la Precilla, 2012-2013), donde converge la cooperación académica, teórica y activista, de organizaciones sociales y de redes feministas

Movimientos feministas y activismo como estrategias políticas en América Latina.

Dra. Fabiola de la Precilla

transfronterizas. De aquí deviene un segundo ítem, donde nos proponemos analizar los *Feminismos artistas argentinos y chilenos: nexos entre sí y con otras organizaciones sociales*: gremios, sindicatos, centrales obreras, manifestaciones de centros de estudiantes secundarios y universitarios, etc.

Reflexiones finales

Ponderamos el estudio de las imágenes con una carga simbólica, siguiendo a Verón (1993) consideramos estas foto-performance como registros de activismo (Guasch, Alessio) en tanto “discursos fundacionales de una *semiosis social*” (Verón, *ibid.*, pág. 36 y ss.). Asimismo, investigamos las diversas estrategias que la población, los teóricos y diversos colectivos proponen, conformando los pasos de una poética y pragmática contestataria y crítica al orden establecido, a sabiendas que las democracias latinoamericanas guardan resabios de gobiernos autoritarios, provenientes de las últimas dictaduras militares de la década del 60’ y 70’. Cabe señalar también, que en el caso de Chile, a diferencia de Argentina, los crímenes de lesa humanidad no han sido juzgados, y las fuerzas de seguridad tienen poderes indivisos, como la policía militarizada. Por ende, está naturalizada por parte de las fuerzas de seguridad, reprimir a la población, con especial incidencia sobre las mujeres. Como aspecto positivo ponemos en valor, que en contraposición a las guerrillas armadas de las décadas del 60’ y 70’, ponderamos que la población se expresa hoy masivamente en términos “artistas”, a través de lo que Fischer-Lichte (2015) describe como “*acciones performativas liminares*”; generando en la dinámica de la cultura un movimiento contrahegemónico. Estos movimientos contrahegemónicos, que Eco (1987) define como una “*guerrilla semiológica*”, operan a través de *estrategias de subversión* (Bourdieu, 1995) y resistencia y continua construcción de ciudadanía. También constatamos, que “estas pseudodemocracias distan de una pragmática habermasiana de búsqueda de consensos” (Bellavi y Murillo, 2016). Estos son los objetivos de estas prácticas artistas, de ecuanimidad, respeto ciudadano y cuyo objetivo es alcanzar la Justicia social en democracia hoy.

Sobre el análisis del movimiento feminista en Argentina #NiUnaMenos (2015) y su progresiva expansión, afirmamos que se constituye en un “*discurso fundacional*” (Verón, 1996), en toda Latinoamérica y en el mundo globalizado. En este sentido, Dora Barranco (2020., p., 222 y ss.), dedica un capítulo especial al Movimiento #NiUnaMenos en los movimientos feministas del S XXI en Argentina, ponderando el impulso que le dio este movimiento a la *Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo de Argentina*, en el 2021. También Barranco dedica un capítulo a las insurgencias feministas de Chile, provenientes del ámbito universitario (Barranco, *op. cit.*, p. 229 y ss.), que

Movimientos feministas y activismo como estrategias políticas en América Latina.

Dra. Fabiola de la Precilla

confluyen hacia el Grupo “Las Tesis” y su propuesta de aunar la teoría feminista, transformándola en un himno feminista con performance colectivas, convocando a la movilización simultánea en redes (Barranco, *ibid.*). Los movimientos feministas de ambos países se caracterizan por tener una estrecha relación con otras organizaciones sociales, y conformar un frente social que producirá cambios políticos en sus respectivos países, al desplazar en las elecciones a Mauricio Macri (2019) en Argentina y a Sebastián Piñera (2021) en Chile respectivamente.

Un tercer nivel de análisis se focaliza en el desarrollo de categorías específicas: *activismo*, *performance* y *performatividad*, que se desarrollan en ambos movimientos. Para ello tomamos el concepto de “performance como un hecho social, como el encuentro del cuerpo fenoménico de sus actores (en las artes como en la vida cotidiana y las prácticas escénicas culturales) y su consiguiente performatividad transformativa” (Fischer-Lichte, *ibid.*). Abrevamos también en el análisis de cómo las *teorías y genealogías decoloniales y postcoloniales* confluyen en producciones teóricas e impactan en movimientos sociales activistas; protestas masivas plagadas de expresiones artísticas, canalizando una pragmática revolucionaria que, retomando los postulados del marxismo, proponen no sólo comprender el mundo, sino también transformarlo. De este modo, analizamos los géneros artísticos a través de los cuales se canalizan estas protestas, las manifestaciones feministas activistas como “*performances sociales*” (Fischer-Lichte) que condensan *discursos de producción-reconocimiento* (en el sentido de Eco, 1982,132; Verón, 1998, *op. cit.*, p. 27-35; de la Precilla, 2013, p.18 y ss.) y generan una *performatividad transformativa* (Fischer Lichte) en la dinámica de la cultura.

Movimientos feministas y activismo como estrategias políticas en América Latina.

Dra. Fabiola de la Precilla

ⁱCfr. Conferencia de la Precilla, Fabiola (2020) “Visuelle Kunst und performance als politische Strategien” (Artes Visuales y performance como estrategias políticas), Semana semiótica, Universidad de Potsdam, Alemania. También Seminario de posgrado “Artes visuales y performance como estrategias políticas contra gobiernos represivos en América Latina”, MUEJS, Máster en Educación para la Just Social, Cátedra UNESCO Ed. Justicia Social, UAM, Univ. Autónoma de Madrid, España.

ⁱⁱCfr. Yudersky Espinosa Miñoso y Rosario Castelli, Bibliografía.

ⁱⁱⁱ(Eco, Umberto, 1987) “No hace mucho tiempo que para adueñarse del poder político en un país era suficiente controlar el ejército y la policía. (...) Hoy, un país pertenece a quien controla los medios de comunicación”.

^{iv}Marcia Carmo (30.10.2019) “Chile despertó”: Susana Hidalgo, la famosa actriz que tomó la imagen más icónica de las protestas”, BBC News Brasil, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50239591>.

^vLAS TESIS es un colectivo feminista chileno interdisciplinario, interseccional y transinclusivo que ha realizado diferentes performances a partir de 2018. La agrupación fue fundada por Dafne Valdés Vargas, Paula Cometa Stange, Sibila Sotomayor Van Rysseghem y Lea Cáceres. Sibila y Dafne son artistas escénicas y profesoras universitarias, mientras que Paula es diseñadora, profesora de historia y artista visual. El nombre del colectivo hace referencia a la obra feminista de Rita Segato, entre otras teóricas feministas. Las performances son creadas como un dispositivo a los fines de trasladar la teoría a la práctica por parte de esta *formación* (en términos de Williams, 1994) para que más mujeres accedan a la teoría feminista, ya que la mayoría no accede por la vía de la literatura feminista. Las Tesis se proclaman contra el patriarcado, el estado, el expresidente Sebastián Piñera y su aparato represivo, el neoliberalismo, el colonialismo y el extractivismo, *et. al.*

^{vi}de la Precilla, Fabiola (2023) Relevamiento bibliográfico e iconográfico realizado en el Instituto Iberoamericano de Berlín, Alemania con Beca DAAD (Servicio de Intercambio Académico Alemán). Agradecimientos especiales al Dr. Peter Birle, Director Científico, Dr. Peter Alterkrüger, Director de la Biblioteca del IAI, Dra. Ricarda Muser, Investigadora del IAI y la Directora de las Colecciones Especiales, bibliotecarias Daniela Rokoß-Heiß y su equipo integrado por Caterina Indolfo, Anja Storm, Simone Sans de del Castillo y Katrin Treffkorn.

Movimientos feministas y activismo como estrategias políticas en América Latina.

Dra. Fabiola de la Precilla



Imagen 1: (2019) Movilizaciones de protesta. Manifestantes conforman una performance colectiva con las banderas de Chile y Whipala.

Imagen 2: (2019) Performance colectiva “El violador eres tú” Himno feminista en Chile.



Imagen 3: (2019) Sin Autor. Extraída del video “Un violador en tu camino” Palacio de Justicia, Buenos Aires, Argentina.

Movimientos feministas y activismo como estrategias políticas en América Latina.

Dra. Fabiola de la Precilla

Bibliografía

- ALESSIO, Guillermo (2019) “¡Que detone! Artivismo frontera entre poética (s) artística (s) y militancia política. Ignacio Ramos, un estudio de caso”. Libro de Actas. II Jornada de Investigación en Artes UNVM: contextos, paradigmas y metodologías. Volumen II. Villa María: UNVM (Universidad Nacional de Villa María), Córdoba, Argentina.
- BAJTÍN, Mijaíl (1986) *Problemas de la poética de Dostoievsky*. Traducción al español Tatiana Bubnova, México: Breviarios 417. Fondo de Cultura Económica. Bajtín, Michail (1997) *Estética de la creación verbal*, Traducción castellana, México, Siglo XXI Editores.
- BELLAVI, Guillermina y MURILLO, Javier (2016) “Educación, democracia y Justicia social”, Revista Internacional de Educación para la Justicia Social (RIEJS), 5(1), 13-34. doi:10.15336/riejs2016.5.1
- BOURDIEU, P. (1982) *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Ediciones Akal, Madrid.
- BOURDIEU, P. (1984) *Sociología y cultura*, traducción: Martha Pou, Editorial Grijalbo, México, 1990)
- BOURDIEU, P. (1995) *Reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona.
- BUCHLOH, B. (1999) *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Traducción castellana de Carolina del Olmo y César Rendueles, (Madrid, Akal, 2004).
- (1982) “Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art”, en *Art Forum*, vol. 21, n 1, sept., pp. 43-56.
- BÜRGER, P. (1987) *Teoría de la Vanguardia*. Traducción castellana de J. García, (Barcelona: Península, p. 60-70).
- BREA, J. L. (1991) *Nuevas estrategias alegóricas*, Editorial Tecnos, Madrid.
- DE LA PRECILLA, Fabiola (2013) Dialogismo e intertextualidad en la obra de Remo Bianchedi y su contexto institucional. - 1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, E-Book. ISBN 978-950-33-1081-6
- ECO, U. (1979) *Lector in fabula*. Milano, Bompiani. Traducción castellana de Ricardo Pochtar, Lector in fabula (Barcelona, Lumen, 1981).
- ECO, Umberto (1987) Para una guerrilla semiológica (Art.) en La estrategia de la ilusión, Lumen/de la Flor.
- ECO, U. (1992) Los límites de la interpretación, Traducción de Helena Lozano, Editorial Lumen.
- ESPINOSA MIÑOSO, Yudersky y Castelli, Rosario (2016) Capítulo: “Colonialidad y dependencia de los estudios de género y sexualidad en América Latina: el caso de Argentina, Brasil, Uruguay y Chile”, pág. 161-181. Karina Bidaseca y Vanesa Vázquez Lapa (Comps.) (2016) *Feminismos y Poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina*. Ediciones Godot, Buenos Aires, Argentina. IB
- FISCHER-LICHTE, E. (2015) *Estética de lo performativo*.
- FISCHER-LICHTE, E (2015) *La teatrología como ciencia del hecho escénico*. Investigación Teatral Vol. 4-5

Movimientos feministas y activismo como estrategias políticas en América Latina.

Dra. Fabiola de la Precilla

- FOSTER, Hals (2001). El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo, Traducción castellana de Alfredo Brotons, Madrid, Akal.
- GÁLVEZ GONZÁLEZ, D. y LÓPEZ NÁJERA, V. (2018) “Estudios Poscoloniales: Genealogías Latinoamericanas”, Pléyade (Santiago) 21 Santiago: <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-36962018000100017>
- PEIRCE, Ch. S. (1987) *Obra Lógico Semiótica*, Madrid, Taurus.
- PEIRCE, Charles S. (2005) *El icono, el índice y el símbolo*. Traducción castellana de Sara Barrera, <https://www.unav.es/gep/IconoIndiceSimbolo.html>
- SALGADO, Miriam (2019) Una ola de protestas histórica en Latinoamérica: ¿Qué está pasando y por qué ahora? <https://www.publico.es/internacional/ola-protestas-historica-latinoamerica-pasando.html>
- SAURA, Ángeles (2019^a) Saura, Á, (2019) “Aportaciones de la Educación Artística al aprendizaje sobre Democracia.” En *Nuevos enfoques para la docencia universitaria*. Colección: Ediciones Universitarias, Ediciones Pirámide, Madrid.
- SEGATO, Rita Laura (2016^a) *Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial*”, pág. 11 a 40. Karina Bidaseca y Vanesa Vázquez Lapa (Comps.) (2016) *Feminismos y Poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina*. Ediciones Godot, Buenos Aires, Argentina. IAI Berlin A/16393 (1)
- SEGATO, Rita Laura (2016b). *La norma y el sexo: frente estatal, patriarcado, desposesión, colonialidad*”, p. 37 a 75. Karina Bidaseca (Comp.). *Feminismos y Poscolonialidad 2*. Ediciones Godot, Buenos Aires, Argentina. IAI Berlin A/16393 (2).
- SEGATO, Rita Laura (2014) *Colonialidad y Patriarcado: expansión del frente estatal, modernización, y la vida de las mujeres*. P. 75-90. En *Espinosa Miñoso Yuderkys, Gómez Correal, Diana y Ochoa Muñoz Karina*, Editoras *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*, Editorial Universidad del Cauca, Colombia.
- VERÓN, Eliseo (1993) *La semiosis social*, Traducción castellana de E. Lloveras, Barcelona, Gedisa.
- VEJAR, F. (25.8.2019) “Chile: ¿Qué pasó con el país más próspero de América Latina?” *Semana: formato digital*. <https://www.semana.com/mundo/articulo/chile-que-paso-con-el-pais-mas-prospero-de-america-latina/637666/>
- WHITE, H. (1998) *Las ficciones de la Representación Fáctica*. Cuadernos de Historia y Crítica. Trama 5, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Argentina.
- WILLIAMS, R (1994) *Sociología de la cultura*, Paidós, Buenos Aires (Culture, Williams Sona& Co. Ltd, Fontana, 1981).

Videos de internet

- #LasTesis #feminista #Chile Chile: ¿Quiénes son Las Tesis, el colectivo feminista detrás de “El violador eres tú”?
- Las Tesis “UN VIOLADOR EN TU CAMINO - Buenos Aires 2019” https://www.youtube.com/watch?v=WbuNo_R4ARY

Movimientos feministas y activismo como estrategias políticas en América Latina.

Dra. Fabiola de la Precilla

Sin Autor, France 24 (05.09.2019) Día de la Amazonía Brasileña en medio de fuertes protestas por los incendios forestales. <https://www.youtube.com/watch?v=5-zg-dWzHAs>

Audios en internet

de la Precilla, F. (2020) "*Visuelle Kunst und Performance als politische Strategien gegen rechtsgerichtete Regierungen und zur Institutionalisierung der Kunst*" (Artes visuales y performance como estrategias políticas contra los gobiernos represivos y la institucionalización del arte (traducción de la autora de la conferencia). Universidad de Potsdam, Alemania, <https://www.uni-potsdam.de/de/kultursemiotik/detailliertes-programm-schwerpunkte/ausstellungspraxis-und-oeffentlicher-raum>



**Dictadura de la imagen,
un discurso estético disensual
en el epicentro de Córdoba (Arg)**

**Dictatorship of the image,
a dissensual aesthetic discourse
in the epicenter of Córdoba (Arg)**

Lic. Guillermo Antonio Alessio

**Dictadura de la imagen, un discurso estético disensual
en el epicentro de Córdoba (Arg)**

**Dictatorship of the image, a dissensual
aesthetic discourse in the epicenter of Córdoba (Arg)**

Autor: Lic. Guillermo Antonio Alessio

Curriculum abreviado: Guillermo A. Alessio, Lic. en Escultura - UNC. Docencia: Lic. en Artes Visuales y Profesorado en Ed. Plástica y Visual; doctorando, en Doctorado en Artes (FA-UNC). Publicaciones: II Jornadas de Investigación en Artes, 2019 (UNVM); Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina, 2015 (UNLP); I Simposio Iberoamericano Arte Impreso, 2013 (UNT).

E-mail: guillessio@yahoo.com.ar

Abbreviated Curriculum Vitae: Guillermo A. Alessio, Lic. in Sculpture - UNC. Teaching: Lic. In Visual Arts and Teaching Staff in Plastic and Visual Ed; PhD student, in Doctorate of Arts (FA-UNC). Publications: II Arts Research Conference, 2019 (UNVM); National Conference on Art Research in Argentina and Latin America, 2015 (UNLP); I Ibero-American Printed Art Symposium, 2013 (UNT) E-mail: guillessio@yahoo.com.ar

Resumen:

En este artículo, reflexionamos sobre aspectos estéticos y políticos de una obra activista multimodal realizada en Córdoba (Arg), en julio del 2008; nos referimos a *Dictadura de la imagen* de Ignacio Ramos y el *Colectivo Insurgentes*. Para analizar la materialidad significativa de la obra adoptamos el enfoque de la semiosis social (Verón, 1993), lo cual nos permite pensar el discurso estético como un objeto social relacionado con el *conceptualismo ideológico argentino* (Marchan Fiz, 1994). El objetivo primordial de la obra fue resignificar, en clave *agónica*, la memoria colectiva sobre el evento *Argentina Mundial 78* lo cual implicó la interpelación a sentidos y representaciones construidas históricamente.

Palabras clave: activismo – discurso – performance – obra multimodal - agonismo

Summary:

In this article we reflect on aesthetic and political aspects of a multimodal activist work carried out in Córdoba (Arg), in July 2008; we refer to *Dictatorship of the image* of Ignacio Ramos and the *Insurgentes Collective*. To analyze the significant materiality of the work, we adopt the approach of social semiosis (Verón, 1993), which allows us to think of aesthetic discourse as a

Dictadura de la imagen, un discurso estético disensual en el epicentro de Córdoba (Arg)

Lic. Guillermo Antonio Alessio

social object related to *argentine ideological conceptualism* (Marchán Fiz, 1994). The primary objective of the work was to give new meaning, in an *agonizing* key, to the collective memory of the *Argentina World Cup 78* event, which implied the questioning of meanings and historically constructed representations.

Key words: activism - discourse - performance - multimodal work - agonism

Introducción

La *performance de irrupción*ⁱⁱ titulada *Dictadura de la imagen (variaciones acerca de 78/08 una performance de irrupción)*, consistió en una instalación pública que se llevó a cabo en el mes de julio del año 2008, en la plaza San Martín de la ciudad de Córdoba, frente a la iglesia Catedral y el Cabildo histórico. La mencionada obra artivista referenciaba su contenido y paratexto principal (título), en el torneo internacional de fútbol llamado *Copa Mundial de la FIFA, Argentina 1978*, evento llevado a cabo en Argentina a dos años del comienzo de la última dictadura cívico-militar (1976-1983). Durante el tiempo en que se llevó a cabo la obra artivista en la plaza los autores distribuyeron diversa cartelería en papel y un volante-afiche (analógico y digital), que caracterizaba el referido evento deportivo mundial como un suceso que, a pesar de las décadas pasadas desde su realización, aun "... *opera sobre la realidad, la recorta, la manipula, la reconstruye, (y destruye...)*". La puesta en escena de la obra artivista se prolongó durante varias horas y se trató de la más interactiva de las performances-instalaciones realizadas en el mismo espacio público por el colectivo de artivistas nombrado.

En la primera parte de este texto desarrollaremos brevemente la noción artivismo lo cual nos posibilita enfocar la mirada hacia un espacio de realizaciones estéticas que se advierten como posibilidad de ampliación de la *esfera pública*ⁱⁱⁱ. Seguidamente mencionaremos el marco teórico con el cual abordamos el análisis de la obra ya que la misma forma parte de una investigación más amplia referida al artivismo en Córdoba. En tercera instancia comentaremos aspectos de la materialidad de la obra que se ubicó en la plaza San Martín; esta etapa descriptiva (no exhaustiva), nos permitirá abocarnos a su dimensión discursivo-relacional (interpretación). Por último mencionaremos las implicancias y alcances de la obra en términos de lo que consideramos una *beligerancia bifronte* puesto que la obra instituyó interpelaciones hacia el propio campo del arte y al convocar la memoria histórica, interrogó la supuesta neutralidad política de aquel suceso deportivo contextualizado en la última dictadura cívico-militar.

Dictadura de la imagen, un discurso estético disensual en el epicentro de Córdoba (Arg)

Lic. Guillermo Antonio Alessio

Artivismo, o la *estética beligerante*

El arte activista, arte militante o artivismo se puede considerar como el resultado de un proceso de mutuas asimilaciones, por un lado, con el bagaje experiencial de la militancia política de izquierdas: deliberación asamblearia, movilización callejera, *actos relámpagos*, pintadas, etc. Por otro lado, con prácticas simbólicas que, como el arte contemporáneo, yuxtaponen técnicas artísticas visuales, sonoras, teatrales performáticas, y metodologías provenientes del campo de las actividades proyectuales (diseño gráfico, de indumentaria, etc.) En este sentido, sin intención de precisar una definición sustantiva, entendemos el término artivismo (contracción entre *arte*, y *activismo*), como la fusión operativa entre prácticas estéticas y políticas con las cuales los artistas se proponen visibilizar y construir opinión acerca de problemáticas sociales.

Las prácticas artivistas generalmente se escenifican en espacios públicos urbanos y en general propician la participación de un público casual y heterogéneo. Nelly Richard manifiesta que el artivismo o arte militante es subsidiario de "...*la política como totalidad histórico-social*" (Richard, 2005: 17); si bien esta concepción propone que estas actividades simbólicas se deslinden del campo del arte, consideramos como más provechoso dejar de lado (perentoriamente) las discusiones eminentemente estéticas y reconocer que ambos espacios (la práctica política y el arte), pueden beneficiarse recíprocamente al conjugar intereses y operativas de cada campo, y de esta manera incrementar las posibilidades de simbolización de ambos conjuntos.

De esta manera, y a pesar de la frecuente caracterización del artivismo como práctica estética heterónoma, nos parece más fecundo aludir a este tipo de manifestaciones en términos de cooperación mutua, porque el artivismo no siempre se instrumentaliza como mera ilustración de ideas, pues en la propia ideación y puesta en escena, tensiona el universo nocional y operativo del arte tradicional y contemporáneo. Por otro lado, en el campo de la práctica política, el aporte de las formas artísticas implica integrar y diversificar las posibilidades presentativas (multimodales y multimediales), al momento de manifestar opinión no verbalizada. Teniendo en cuenta la implacable orientación crítica del artivismo, podríamos pensar las obras como *embestidas simbólicas*; esta noción nos permite de alguna manera traducir el carácter irritante, *agónico* e irruptivo de las obras artivistas actualizadas en el escenario callejero. Al mismo tiempo la condición irritante del artivismo también provoca desajustes en el universo nocional del subsistema artístico al problematizar el estatuto de la obra de arte, y la función del arte y del productor artístico en la sociedad contemporánea.

Dictadura de la imagen, un discurso estético disensual en el epicentro de Córdoba (Arg)

Lic. Guillermo Antonio Alessio

Si bien Ignacio Ramos e *Insurgentes* no se proponían la asimilación de su producción activista al circuito institucional del arte en Córdoba, consideramos que esta modalidad simbólica se la podría incluir "...en un sistema de coordenadas con otras producciones contemporáneas, como referente de una práctica (estética) donde se inscriben buena parte de las poéticas actuales" (De La Precilla, 2011: 30). No obstante consideramos como evidente que el activismo se sitúa en un lugar de clara *oposición*^{iv} (Williams, 1994: 65) a la institución arte, puesto que no escatima esfuerzos al momento de interpelar ritos, dispositivos y prácticas consagradas en el campo (nos referimos a *vernissages*, curaduría, ámbitos exhibitivos, etc.), como así también impugnar nociones típicas del arte (obra única, originalidad, autoría, etc.). Sin embargo, más allá de la referenciada apatía de los activistas hacia la legitimación que propone el campo del arte a sus agentes productores, lo cierto es que muchos productores cordobeses de esta modalidad disensual de arte se formaron (en mayor o menor medida), en ámbitos educativos artísticos académicos.

Contexto conceptual para el análisis y comentario de *Dictadura de la imagen*

A partir de la teoría de los Discursos Sociales (Verón, 1993: 122), consideramos que una obra activista no puede explicarse en sí misma; no se trata solo de indagar en las relaciones configurales que se alojan en ella pues un objeto artístico como producto social, "...refleja o refracta otra realidad fuera de él" (Bajtín-Voloshinov, 1976; en De La Precilla, 2011: 16). Por este motivo necesitamos poner en diálogo la obra con otras cosas del mundo para, en todo caso, atisbar los diversos niveles de sentido que entran los objetos simbólicos. De igual manera cuando analizamos este tipo de materialidad estética tampoco nos preguntamos por la subjetividad sensible e individual que tácitamente se manifestaría a través de metáforas o alusiones; más bien abordamos el estudio de las obras como artefactos entramados con otras obras artísticas y discursos no artísticos (anteriores o contemporáneos), que necesariamente están implicadas en ciertas condiciones de producción contextuales. En este sentido reconocemos el impacto social de las producciones activistas no solo por su mensaje ideológico explícito (tema), sino también en términos relacionales con los sistemas ideológicos del arte, de la cultura y de la política locales en el momento y contexto de actualización de la obra. Entonces, indagamos el sentido (siempre situado) de las obras, vinculando el aspecto denotativo (materialidad significante), la trama social local en la que se presenta, la modalidad procesual de producción (coformatividad, efimeridad y contingencia), y los diversos *usos* que la obra propone y que los receptores llevan a cabo en el momento de su actualización.

Dictadura de la imagen, un discurso estético disensual en el epicentro de Córdoba (Arg)

Lic. Guillermo Antonio Alessio

La obra artista que analizamos en este artículo eventualmente provocó un ejercicio colectivo de la memoria histórica al mismo tiempo de proponerse actuar y reflexionar sobre las poéticas (Eco, 1993: 36)^v artísticas en las cuales las prácticas performáticas (Fischer-Lichte, 2011 / Taylor; Fuentes, 2011), se presentan como dimensión estructural de su materialidad. En cuanto a la relación con el contexto institucional del arte (Bürger, 1987: 62), *Dictadura de la imagen* se posicionó de manera conflictiva, por un lado, porque como ya mencionamos los artistas locales se sitúan en relación de *oposición* (Williams, *ibíd.*), al contexto institucional del arte; por otro lado, porque algunos de los dispositivos de producción y consumo de la institución artística local (academias, museos públicos/privados, crítica formalista, etc.), son refractarios a las obras que tematizan sucesos políticos contemporáneos. Este rechazo local al activismo a menudo se materializa con el mote despectivo de *arte panfletario*, omitiendo de esta manera que el llamado arte político (Richard, *ibíd.*), y el activismo artístico (Guasch, *op. cit.*: 473) buscarían recuperar las nociones de *acción directa* (Jordan, 2001, 370)^{vi} y la de *producción simbólica colectiva* (Guasch, *op. cit.*, 488-489)^{vii}.

En cuanto a la relación entre el arte y la política Nelly Richard (2005), manifiesta que ésta asociación puede leerse como *arte militante* cuando se percibe una especie de sometimiento de lo artístico en la política; en cambio *lo político en el arte* buscaría designar una interpelación del arte hacia la sociedad "...desde su propia organización de significados y su propia retórica de los medios..." (Richard, *ibíd.*). No obstante, en nuestro país en las décadas de los sesentas-setentas, en las parcelas progresistas o radicalizadas de la política y la cultura se observa cómo ambos sectores pudieron, no sin tensiones, conjugar intereses emancipatorios o revolucionarios (tanto en lo artístico como en lo político); este enlace se podría caracterizar como de recíproca cooperación, no como subsunción del arte en la política. En aquella relación en muchos casos lo artístico no se subordinó a la política como algo circunstancial pues los artistas aportaron a la orientación revolucionaria política sus reflexiones críticas y experimentaciones estéticas que echaron las bases de una confluencia inaugural la cual podríamos entender como antecedente mediato del activismo local/nacional. Esta permeabilidad en la frontera entre el arte y la política, cuyos efectos materiales Simón Marchan Fiz (1997) caracterizó como *conceptualismo ideológico*, manifiesta más bien el vigor de la conjunción antes que limitaciones o neutralizaciones recíprocas.

En *Dictadura de la imagen* lo polémico y disensual, que se evidencia en gran medida a través de lo performático, se instituye como materialidad estructurante, dado lo cual podríamos pensar la obra en términos de *actuaciones* (García Canclini, 1989: 327). Según García Canclini, muchas de

Dictadura de la imagen, un discurso estético disensual en el epicentro de Córdoba (Arg)

Lic. Guillermo Antonio Alessio

las prácticas culturales que como el artivismo metaforizan un trauma social, impactan socialmente por su carácter simbólico (mediación), dado que la eficacia puntual de las prácticas culturales radicaría más bien en que "...los aspectos teatrales y rituales de lo social vuelven evidente lo que en cualquier interacción hay de oblicuo, simulado y diferido". (García Canclini, 1989: 327). De esta manera actualizar lo aplazado a partir de una experiencia performática hizo que *Dictadura de la Imagen* actualizara interrogantes a la operación de ocultamiento pergeñado por la dictadura.

Si bien las performances y la manipulación de objetos fueron proyectados por los artivistas, en el devenir de la obra, al conjugarse con la participación de los receptores, las actuaciones se volvieron imprevisibles y los significados emergieron en la interacción, lo cual nos habla de la intensidad del acontecimiento como institución de sentidos a partir de las propiedades corporales como gestos, voz y movimientos. Para Erika Fischer-Lichte lo importante en la performance es el *sentido corporal* (Fischer-Lichte, 2011), el cual habilita lo cognitivo (y no a la inversa), en términos de experiencia conjunta sensorial-sensitiva entre cuerpos reales, en el espacio de la vivencia. Esto sucede porque en este tipo de prácticas performáticas los espectadores (coparticipes junto a los ejecutores), reactivan el acontecer de la actuación no tanto desde la imaginación sino desde un proceso eminentemente físico. Esta experiencia fenoménica holística es puesta en marcha por el *sentido corporal* como correspondencia entre percepción y sensación. Por esta razón se puede caracterizar a *Dictadura de la imagen* como proceso o como *acontecimiento* (vivencia) antes que como objeto, puesto que el suceso como experiencia estética comprometió la dimensión subjetiva, comunitaria, sensorial-perceptual y cognitiva.

La obra

En principio *Dictadura de la imagen* se puede pensar como un artefacto estético que, sin pretensiones de novedad, autenticidad o belleza, se presentó como maniobra de renuncia a un propósito puramente estético, y a la vez, como revisión de un acontecer mundano: el evento *Argentina Mundial 78*. De acuerdo a su materialidad general la obra se puede caracterizar como artefacto/acontecimiento de bordes difusos puesto que se desarrolló en un espacio extenso (Figura 1) y tanto las parcelas de interacción con el público como los elementos objetuales estaban diseminados en el lugar (Figuras 2, 4). La *performance de irrupción* constaba de varios centros de atención-interacción vinculados a partir de una demarcación que los integrantes del colectivo artístico realizaron sobre el solado de la explanada. La marcación constaba de unas bandas de papel adheridas al suelo de adoquines; se trataba de

Dictadura de la imagen, un discurso estético disensual en el epicentro de Córdoba (Arg)

Lic. Guillermo Antonio Alessio

estampaciones xilográficas con un mismo motivo gráfico: alambres de púas. Esta señalización basamental, la cual integraba espacialmente en un mismo sistema semiótico los diversos acopios objetuales, las actuaciones (performances) de los artistas, y la participación del público, recreaba las diversas zonas de una cancha o campo de fútbol (área central, área de meta, etc.). El diagrama se adhirió al solado de adoquines con engrudo (pegatina basal), algunas parcelas de la cancha se superponían sobre las siluetas longitudinales de mármol que espeja las fachadas de la catedral y el cabildo (Figura 3), aspecto no menor ni casual, si tenemos en cuenta el alcance crítico de la obra a instituciones hegemónicas del poder. La instalación constaba también de lo que podríamos llamar *núcleos temáticos*: por un lado, una acumulación de chasis de televisores y tubos catódicos en desuso, en cuyos interiores se podía observar calcos de manos y rostros iluminados por una luz interna. Casi en el epicentro de la instalación-performance se construyó una *sala de estar* (Figura 5), que constaba de una alfombra, sobre ella un sillón y a los costados una mesa con artefactos de sonido (radio y grabador); a la derecha se situó un caballete que sostenía un facsímil de la revista de humor gráfico *Hortensia* (fecha de julio de 1978), frente al sillón se colocó un viejo televisor que sujetaba una bandera argentina. En otro sector se instaló un objeto que aludía a una pelota de fútbol el cual estaba construido con alambres de púas (Figura 6); en las escalinatas de la catedral se podía ver dos pinturas de gran formato, sobre estas pinturas se advertían *pintadas* en aerosol de color rojo. En otros sectores los transeúntes casuales fueron invitados a participar de la performance de irrupción mediante el texto "*¡ESCRIBA AQUÍ SU COMENTARIO INSURGENTE!*". En su totalidad la obra constaba de varias modalidades textuales: cartelera, volantes para ser intervenidos de manera gráfica o escritural, y un extenso texto escrito: *La Dictadura de la Imagen (variaciones acerca de 78/08, una performance de irrupción)*, firmado por el *Colectivo Artístico-Cultural Insurgentes*.

Parte importante (y abarcativa) de la materialidad de la obra fue el sonido: la propalación de conocidas canciones del evento *Mundial 78*. Por la acumulación de elementos y la precariedad general, la instalación-performance se podría vincular, en un sentido aspectual, a ciertas experiencias del arte crítico que, luego de la segunda Guerra Mundial, irrumpen en la escena artística; nos referimos al *arte póvera*, y el arte de las instalaciones. En el plano conceptual y en diálogo con la historia del arte crítico contemporáneo (por su politicidad expuesta e interactiva, y la voluntad de presentar un arte fuera de las reglas canónicas), se puede vincular a *Dictadura de la imagen* con aquella corriente artística que se dio en llamar *arte ampliado*.

Dictadura de la imagen, un discurso estético disensual en el epicentro de Córdoba (Arg)

Lic. Guillermo Antonio Alessio

El concepto *arte ampliado* o *escultura social* (Joseph Beuys, en De La Precilla, 2011: 332), implica propiciar manifestaciones simbólicas más allá de los espacios sectarios del arte, lo cual proveería transformaciones sociales en lo moral, lo político y lo económico. En este sentido la *auténtica obra de arte* se realizaría en la conciencia del espectador al producir una integración crítica de la realidad social y su realidad individual situada. La pretensión de todo *arte social* es la de favorecer el progreso del tejido comunitario, pero no como mera elaboración de objeto simbólicos discordantes sino más bien como producción de un nuevo modo de habitar el mundo.

En *Dictadura de la imagen* la participación del espectador se incentivó por distintos modos y medios: accionando utensilios domésticos, escribiendo textos, polemizando con los receptores casuales, etc., lo cual contribuyó a potenciar la dimensión co-formativa de la obra, pero también la exposición a posibles impugnaciones por parte de destinatarios que en gran medida no están habituados al arte contemporáneo o disientían con el tema de la obra. No obstante, el público presente en su mayoría adhirió a la propuesta crítica sarcástica hacia el evento *Argentina Mundial 78* puesto que en la dimensión denotativa *Dictadura de la imagen* cuestionaba la supuesta neutralidad política del deporte profesional al evidenciarlo como dispositivo de distracción y enajenación masiva; en este sentido se puede advertir que, tal como sucedió con *Tucumán Arde* (1968), la obra se instituyó "...en aras de un objetivo contrainformacional" (Longoni, 2001: 299), en tanto revisión de la información oficial. Si bien la *performance de irrupción* mantuvo un amplio espacio de espontaneísmo y aleatoriedad, también es cierto que no se habilitó lugar para el absurdo o la autorreferencialidad.

La dimensión estética y política del artivismo

En la primera parte de este apartado nos referiremos al artivismo de Ignacio Ramos y el *Colectivo Cultural Insurgentes* orientándonos a examinar el alcance del trabajo artivista que desarrollaron en la Plaza San Martín en términos de su *politicidad*^{viii}. Como ya mencionamos para la realización de esta obra se involucraron agentes artistas y no artistas a partir del momento de ideación y luego en la puesta en acto del discurso estético disensual. La politicidad de los discursos artivistas no se reduce a la temática, puesto que, como ya fue aludido, también es importante para los artivistas desplegar política en relación a interpelar las prácticas artísticas tradicionales del arte y al propio contexto de actualización: plaza San Martín, iglesia Catedral y Cabildo histórico, emblemas de poder institucional.

En este sentido, al polemizar esta obra con las bellas artes, discute también con la historia del arte y la cultura, con sus modos extra artísticos de

Dictadura de la imagen, un discurso estético disensual en el epicentro de Córdoba (Arg)

Lic. Guillermo Antonio Alessio

legitimación, con los sentidos políticos e ideológicos por los cuales el arte se convirtió en objetualidad diferenciada de la vida práctica, pero también en mercancía, y paradigma de la contemplación como experiencia estética individualidad. Debatir con la historia implicó no solo poner en acto un modo de producción artística colectiva, la modalidad de intervención/aparición (efímera, provisoria y pública), sino también la impostación temática unívoca a partir de una maniobra estética indiscernible entre la vida práctica y el arte. Todo ello implicó para los productores artivistas, debates previos en cuanto a cómo y con qué materialidades se construirían estrategias estéticas mediante las cuales favorecer el alcance y eficacia del gesto político. En esta obra analizada, cuando hablamos de *eficacia*, estamos aludiendo al propósito o resultado de una acción política, más bien nos referimos a la producción de *esfera pública* orientada también a la visibilización o asimilación de ciertos aspectos de la cultura contemporánea, como por ejemplo la experiencia de un arte *extraño y áspero* mediante el cual se pueda tensionar las retóricas del poder.

De esta manera *Dictadura de la imagen* al convocar el diálogo crítico hacia el *evento Argentina Mundial 78*, provocó adhesiones pero también confrontaciones no sólo simbólicas, lo cual hace evidente que la politicidad del artivismo, al revisitar la historia reciente, instituye debates en clave *agónica* (Mouffe, 2014) hacia la pretensión de estandarizar la memoria colectiva.

En cuanto a su recepción la obra tuvo variada apropiación ya que como oferta estética híbrida intentó entablar diálogo en un espacio transitado por un público heterogéneo mayoritariamente no habituado al arte de instalaciones públicas. En este sentido los destinatarios de la obra no fueron construidos como usuarios o expertos (en arte), pues los productores necesitaban que los receptores (transeúntes casuales), no pusieran en juego competencias simbólicas de apropiación artística, sino más bien dialogaran con el mensaje explícito de la obra (tema), al interactuar con su materialidad significante. De esta manera los tipos de interlocución en las circunstancias de enunciación de *Dictadura de la imagen* fueron múltiples: observación distante pero interesada del receptor neófito, interacción participante de aquellos destinatarios que se vieron atraídos por la propuesta artística y la exhortación política, derivación censora de algunos receptores (por complacencia acrítica con el acontecimiento citado en la obra), o destinatarios que producen sentido a partir del reconocimiento de contenidos políticos o experiencia participante en eventos artísticos del conceptualismo contemporáneo: arte performático público, conceptualismo ideológico, etc.

Si tratáramos de caracterizar el aspecto disensual profundo de la obra artivista que se puso en escena lo haríamos a partir su dimensión *acontecimental*, pues en ella se vieron involucrados tanto a los actores como los receptores y el contexto de actualización. Esta circunstancia nos remite a la

Dictadura de la imagen, un discurso estético disensual en el epicentro de Córdoba (Arg)

Lic. Guillermo Antonio Alessio

razón de ser del artivismo en el cual los productores idean acciones (reivindicativas, de desagravio o de recuperación de la memoria), y en virtud de ello requieren participación de ciudadanos que *sintonicen* con el problema presentado, se integren en el diálogo y co-formalicen la materialidad estética. No obstante, más allá de su efimeridad, la obra activó el ejercicio de opiniones diversas y aún contrapuestas a su *mensaje* puesto que no es desconocido que el evento *Copa Mundial de la FIFA, Argentina 1978* aún es refrendado en los medios de masas hegemónicos como el primer gran campeonato mundial que *conquistó* la selección oficial de fútbol de nuestro país lo cual, dado el amplio consenso de este deporte en la mayoría de la población, de alguna manera lo hace inmune a la crítica política.

Al momento de reflexionar sobre la dimensión estética de *Dictadura de la imagen* asimilamos de Erika Fischer-Lichte (2011), la condición *acontecimental* de las performances; desde el punto de vista de la sociología de la cultura integramos la categoría *actuación* a partir de Néstor García Canclini (1990). De igual manera consideramos productivo integrar la perspectiva antropológica de Diana Taylor y Marcela Fuentes (2011), pues estamos ante un fenómeno estético masivo cuya apariencia material se podría caracterizar como indiscernible entre arte y vida práctica (pero sin pretensiones de maridaje entre ambas), y en el cual se puede rastrear un legado cultural no etnocéntrico que incluso antecede aquello que en la modernidad se instituyó como una actividad diferenciada: el arte.

Según D. Taylor y M. Fuentes (op. cit.) las prácticas performáticas en nuestro continente albergan un estigma de origen pues la cultura hegemónica colonial es responsable de su caracterización negativa: lo no escrito es efímero y, por lo tanto, ilegítimo; esta definición fue en su momento un dispositivo de sometimiento hacia las culturas autóctonas por parte de la civilización europea. Para D. Taylor y M. Fuentes (op. cit.) la práctica de la performance no es una invención de las Vanguardias Heroicas o de la Posvanguardia artística sesentista, sino que la performance, como acto de transmisión de memoria e identidad, es precedente a la conquista y colonización de América. En este sentido, la incidencia y el protagonismo de lo performativo desde su característica principal, lo *efímero* (Taylor, op. cit.: 8), es tanto o más sólido en un plano estético-cognitivo como testimonial. Al estudiar el uso de diversos elementos que en sus manifestaciones públicas ponen en acto los organismos de Derechos Humanos como Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, e H.I.J.O.S.^{xi}, Diana Taylor (Fuentes, 2011: 404) detecta que el uso de la imagen fotografía de los desaparecidos es, al mismo tiempo que insignia de los demandantes, herramienta para construir conexiones estratégicas con la sociedad. De igual manera en *Dictadura de la imagen* podríamos pensar que la función de la performance de irrupción fue la de incentivar lo comunitario a partir de la

Dictadura de la imagen, un discurso estético disensual en el epicentro de Córdoba (Arg)

Lic. Guillermo Antonio Alessio

interacción de las corporalidades con el objetivo de enunciar una condena histórica, pero al mismo tiempo para conjurar un trauma social posibilitando reinventar otros imaginarios culturales y políticos.

La autora citada, Diana Taylor, refiriéndose al visionado público de reclamos a través de una práctica artista, menciona que el concepto performance, como noción y práctica presentacional y representacional, vincula la performance a las ciencias sociales. En este sentido *Dictadura de la imagen* se presentó como archivo en tanto núcleo duradero (fotos, textos literarios, volantes analógicos/digitales, etc.); por otro lado, los argumentos, expresiones y alegatos a través de las actuaciones (repertorio) constituyeron una opinión encarnada, es decir, una manera experiencial de reescribir la historia en los receptores-actores; en todo caso, la eficacia de este tipo de acción cultural, es la interrelación de ambas dimensiones: performance como repertorio, y testimonio como archivo (Taylor, 2011: 4017).

Como es sabido, en las denuncias públicas llamadas *escraches* o en las marchas anuales en cada aniversario del último golpe militar argentino, no se desechan elementos festivos (indumentaria, coreografías, muñequería, etc.), pero tampoco se soslayan ciertos *rituales civiles* que implican la distribución y ordenamientos de las propias marchas como performances: participación de familiares de desaparecidos a la cabeza de la columna, la *bandera barredora* sostenida por aquellos familiares, para finalizar la marcha con actos artístico y discursos. Sin embargo, los participantes no integrantes de las organizaciones de DDHH no se asimilan a las marchas como si se tratara de un espectáculo de entretenimiento popular pues entienden que se está invocando la memoria de una lesión al cuerpo social: "...*aunque son carnavalescos y ruidosos, los escraches, recrean el trauma colectivo*" (Taylor, 2011: 411). En este sentido *Dictadura de la imagen* apuntó a denunciar el evento *Argentina Mundial 78* como siniestro ensayo de manipulación social a través de las imágenes fijas, televisivas y cinematográficas, maniobras que la dictadura cívico-militar pergeñó como parte de su programa de terrorismo de estado.

Reflexiones finales

Abordar esta obra artista cuya materialidad se presentó como inestable e incierta implicó una invitación a indagar los vínculos con otros acontecimientos históricos en el arte y en la sociedad; por lo cual fue necesario distanciarnos de un análisis formalista y sondear en sus diversas capas de sentido de las cuales el aspecto denotativo y el estético son solo algunos de ellos.

El tema de la obra (reforzado en el paratexto título), al que en un primer momento podríamos identificar como el *mensaje explícito*, por el cual alguna crítica especializada pudo haberla caracterizado como accesorio o panfletaria,

Dictadura de la imagen, un discurso estético disensual en el epicentro de Córdoba (Arg)

Lic. Guillermo Antonio Alessio

en realidad es una de los estratos evidentes que se solaparon intencional o incidentalmente con otros para enlazar con debates no sospechados por el transeúnte que presenció-participó en la obra. En este sentido *Dictadura de la imagen* se puede leer como la carnación crítica de un suceso de la historia argentina reciente, pero también como un ejemplo de arte contemporáneo en su etapa de autocrítica la cual comienza (vertiginosamente), con las vanguardias heroicas de principios del siglo XX.

Dictadura de la imagen, como objeto y acontecimiento estético que revisita la historia, irritó por su condición hereje en dos direcciones: el arte y la política; sin embargo comulgó estas dos dimensiones para instituir un acontecimiento que enfatizó el proceso sobre la inmovilidad, el descalce sobre la unidad, la dialéctica sobre lo sistémico, todo lo cual moduló el protagonismo entre la materialidad signifiante, el contexto de aparición-producción, el significado literal (el cual orienta su semiosis), y las interpretaciones aleatorias del receptor casual. De esta manera la obra, como diálogo crítico en acto y conmemoración anti monumental, fue ante todo cúmulo de interrogaciones y debates: ¿podemos, como sociedad organizada seguir evocando de manera triunfalista un dispositivo de manipulación masiva durante el terrorismo de estado? ¿es posible definir el límite entre la celebración deportiva, y su utilización como maniobra disuasoria?

Consideramos que la potencia estética y política de estos objetos fugaces y profusos, constituidos por una materialidad envolvente y un contenido inteligible habilitan el encuentro con la memoria, la verdad y la justicia, a través de las competencias experienciales de los receptores y la necesidad de certezas. En este sentido el experimentar poéticas colectivas polémicas invita a un público no *experto* (en arte contemporáneo), a pensar el trauma social no como estetización (enmascaramiento), sino más bien como ejercicio comunitario para imaginar aperturas posibles; consideramos que ésta es la importancia ética y estética de una obra artivista que se vivencia en la plenitud acontecimental.

Si bien es cierto que las competencias de los receptores fueron estimuladas por una serie de elementos (gráfo-plásticos, y performáticas) que deviene del mundo del arte, esto no estipuló una interpretación puramente esteticista pues otros elementos que componían la materialidad de la obra propiciaron lecturas orientadas al reconocimiento de nuestra contemporaneidad asolada por la tergiversación de la historia y la industria cultural. Por este motivo consideramos que en el artivismo contemporáneo es tan importante la reflexión y experimentación específicamente estética (*lo político del arte* para Nelly Richard), como la caracterización política del espacio público en el que se actualiza el discurso estético disidente, puesto que los medios y la pregnancia cultural hegemónica procesan tendenciosamente todo fenómeno que disturba sus intereses clasiales y económicos.

Dictadura de la imagen, un discurso estético disensual en el epicentro de Córdoba (Arg)

Lic. Guillermo Antonio Alessio

i El presente artículo deviene de la tesis doctoral *La obra de arte como signo ideológico, interdiscursividad y alegoría: estrategias estético-críticas artistas en la obra gráfica y performática de Ignacio Ramos (2005 /2015)*, tesis doctoral que dirige la Dra. Fabiola De la Precilla (Facultad de Artes - UNC)

ii Obra artista caracterizada así por los autores: Ignacio Ramos y el *Colectivo Artístico Cultural Insurgentes*.

iii El concepto habermasiano *esfera pública* se trata de la institución de un espacio distinto al Estado, pero que sin embargo debe proveer y garantizar a todos los miembros de la sociedad el libre fluir de la palabra. En este espacio las personas se reúnen libremente, discuten decisiones de las autoridades y concretan demandas al Estado.

iv Con respecto a los tipos de vínculos externos que entablan las formaciones artísticas con otras organizaciones del mismo campo o de la sociedad en general, para Raymond Williams pueden concretarse como: “: a- de especialización; b- alternativas. c-de oposición, cuando los casos representados por b) se convierten en una oposición activa frente a las instituciones establecidas...”.

v En cuanto al término poética, adherimos a la definición que propone Umberto Eco: “...no como un sistema de reglas constreñidas de *Ars Poética* como norma absoluta, sino como el programa operativo que una y otra vez se propone el artista...” (Eco, 1993: 36).

vi Según John Jordan “*Emergió así (1993) una nueva casta de ‘artistas activistas’ cuyo lema podría ser: creatividad, coraje y descaro. No era el suyo un arte de la representación sino de la presencia; su política no era posponer el cambio social al futuro, sino el cambio social ahora: una política de la inmediatez, la intuición y la imaginación. Par la imaginación de tal activismo ‘todo es posible’...*”. En términos locales por acción directa entendemos la actuación estética política auto organizada en camino a dar respuestas o instalar interrogantes en situaciones concretas. En este sentido podemos asimilar a aquella noción de John Jordan algunas prácticas artísticas de Ignacio Ramos y el colectivo Insurgentes en cuanto a visibilizar ciertas situaciones controvertidas y/o vulnerables a través de obras artistas.

vii Para Anna María Guasch el activismo artístico s de obras artistas. vii Para Anna María Guasch el activismo artístico “... fue fruto de colectivos” [...] “...que encontraban su primera manifestación de censura al sistema del arte en la pérdida de la individualidad o en el anonimato de sus componentes”

viii Entendemos por *politicidad*, en la obra *Dictadura de la Imagen*, a la intención polémica, la capacidad de disidencia y las maniobras estéticas y mundanas que tensionaron los discursos o emblemas del poder dominante; también por politicidad podemos concebir el propósito de explorar y construir alternativas de participación ciudadana al integrar “...las sensibilidades políticas de los actores sus creencia, actitudes y formas de relacionarse con los debates y las decisiones de la esfera pública” (Calvo, 2004: 2)

ix Según Chantal Mouffe (2014) lo antagónico, como lucha entre enemigos, es estructural a la sociedad; sin embargo, es necesario que se distinga aquella noción del agonismo como lucha entre adversarios. Para Ch. Mouffe se debe dismantelar gradualmente el consenso social, lo cual implica radicalizar la democracia, pero para

**Dictadura de la imagen, un discurso estético disensual
en el epicentro de Córdoba (Arg)**

Lic. Guillermo Antonio Alessio

que esto suceda es necesario construir una *democracia agonista* en términos de resistencia y contienda perpetua.

x Por acontecimental nos referimos a que las performances no se pueden comprender como representación sino como producción de sentido situado en tanto acontecer pasajero. Para Erika Fischer-Lichte (2011) en el *acontecimiento*, ya no habría obra pues por un lado no queda sino residuos de objetualidad a la que adjudicarle ese estatus. Por otro lado, al construirse a partir varios sujetos se trata de un proceso autopoietico en el cual se diluye la autoría.

xi Nos referimos a la agrupación de Derechos Humanos *Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*.

**Dictadura de la imagen, un discurso estético disensual
en el epicentro de Córdoba (Arg)**

Lic. Guillermo Antonio Alessio



Figura 1. 2008, Preparación de la performance de irrupción *Dictadura de la Imagen*, en plaza San Martín (Córdoba)”

Figura 2.
Acumulación de
elementos mundanos
(ready-mades)



**Dictadura de la imagen, un discurso estético disensual
en el epicentro de Córdoba (Arg)**

Lic. Guillermo Antonio Alessio

Figura 3. *Cancha de fútbol*, demarcación del espacio contenedor de la instalación pública.



Figura 4. elementos (calcos humanos), como micro escenografías insertas en los chasis de tv.

Dictadura de la imagen, un discurso estético disensual en el epicentro de Córdoba (Arg)

Lic. Guillermo Antonio Alessio

Figura 5.
*Usuarios co-formativizando
el espacio enunciativo de la
performance de irrupción.*



Figura 6
*pelota de futbol de alambres
de púas en la cual los
usuarios instalaron textos
irrupción. escriturales y
plásticos.*

Dictadura de la imagen, un discurso estético disensual en el epicentro de Córdoba (Arg)

Lic. Guillermo Antonio Alessio

Bibliografía:

- BÜRGER, P. (1974 [1987]) *Theorie der Avantgarde*. Teoría de la Vanguardia. Versión española: Jorge García. Barcelona: Península.
- CALVO, D. N. (2004) *Politicidad, reflexividad y auto-referencia organizada ¿Estamos hablando de política?* en libro de Actas de VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Argentina.
- DE LA PRECILLA, F. (2011). *Dialogismo e Intertextualidad en la obra de Remo Bianchedi y su Contexto Institucional*. Tesis Doctoral. Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.
- ECO, U. (1993 [1962]) *Opera Aperta*. Obra Abierta. Versión: Roser Berdagué. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- FISCHER-LICHTE, E. (2004 [2011]) *Ästhetik des Performativen*. Estética de lo Performativo. Versión española de Diana González Martín y David Martínez Perucha. Madrid: Abada Editores.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1990). *Culturas Híbridas*. México DF: Grijalbo.
- GUASCH, A. M. (2001) *El arte último del siglo XX. Del postmodernismo a lo multicultural*. Madrid: Editorial Alianza Forma
- JORDAN, J. (2001) artículo *El arte de la necesidad: la imaginación subversiva del movimiento de oposición a las carreteras y Reclaim the streets. La poética de la acción directa* en libro *Modos de hacer arte crítico, esfera pública y acción directa*. España, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- LONGONI, Ana. (2004). *Vanguardia y revolución. Ideas y prácticas artístico-políticas en Argentina de los años '60/'70* (Vols. I y II) Tesis Doctoral. Universidad de Buenos Aires. Argentina.
- MARCHÁN FIZ, S. (1972 [1997]) *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Editorial Akal.
- MOUFFE, Ch. (2013) *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- RICHARD, N. (2005) *Arte y Política; lo político en el arte*, en libro *Arte y Política*, compiladores: Oyarzún, Pablo; Richard, Nelly y Zaldívar, Claudia Santiago de Chile: Universidad ARCIS.
- TAYLOR D.; FUENTES, M. (2011) *Estudios avanzados de la performance*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- VERÓN, E. (1993) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Editorial Gedisa. (2004). *Fragmentos de un tejido. Diccionario de lugares no comunes*. Buenos Aires: Gedisa.
- WILLIAMS, R. (1981[1994]) *Sociología de la Cultura*. Barcelona: Editorial Paidós.



**Relación, contexto y performance
compartida en el sendero del
cambio de paradigma en el arte.**

**Relationship, Context, and Shared
Performance on the Path
of Paradigm Shift in Art**

María Isabel Moreno Montoro

Relación, contexto y performance compartida en el sendero del cambio de paradigma en el arte.

Autora: María Isabel Moreno Montoro

Curriculum abreviado: Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, España, Profesora de Educación Artística y Visual en la Universidad de Jaén, España. Sus principales líneas de investigación se articulan en torno a la creación en las prácticas artísticas intermedia, la Investigación Artística y la acción social a través del arte. Fruto de las cuales tiene diversas publicaciones, ponencias y contribuciones a congresos, artículos, libros y capítulos de libros.

Responsable del grupo de investigación HUM-862, "Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural"; coordinadora del Master Universitario en Investigación y Educación Estética: Artes, Música y Diseño y Directora y Editora de la revista digital "Tercioeciente" que auspicia dicho grupo de investigación.

Abbreviated resume: PhD in Fine Arts from University of Seville, Spain, Senior Lecture of Artistic and Visual Education at the University of Jaén, Spain. Her main lines of research are articulated around intermediate art practices, artistic research and social action through art. As result of that she has diverse publications, papers and contributions to congresses, articles, books and book chapters. Responsible for the research group HUM-862, "Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural (Studies in Society, Arts and Cultural Management)"; coordinator of the Master Universitario en Investigación y Educación Estética: Artes, Música y Diseño and Director and Editor of the e-journal "Tercioeciente" that sponsors this research group.

Resumen:

Este estudio destaca la importancia de cómo interacción, contexto y participación activa del público están redefiniendo el arte contemporáneo y su relación con la sociedad. Se considera la estética relacional, el arte de contexto y el arte político como elementos esenciales para un cambio de paradigma en el arte y cómo estas interacciones entre el arte, el público y el entorno están transformando la práctica artística en una experiencia más dinámica, interactiva y democrática y cómo los y las artistas responden a estos desafíos. Se utilizan ejemplos concretos como "The Artist is Present" de Abramović, o "Shibboleth" de Doris Salcedo, para completar los conceptos.

Palabras clave: interacción, arte relacional, arte de contexto, performance compartida, cambio de paradigma.

Summary:

This study highlights the importance of understanding how the interaction, context, and active participation of the audience are redefining contemporary

Relación, contexto y performance compartida en el sendero del cambio de paradigma en el arte.

María Isabel Moreno Montoro

art and its relationship with society, fostering a deeper appreciation of art and its evolution over time. Relational aesthetics, contextual art, and political art are considered essential elements for a paradigm shift in art. It explores how interactions between art, public, and environment are transforming artistic practice into a more dynamic, interactive, and democratic experience and how artists respond to these challenges.

Concrete examples like Marina Abramović's "The Artist is Present" or Doris Salcedo's "Shibboleth" are used to illustrate these concepts.

Keywords: Interaction, Relational Art, Contextual Art, Shared Performance, Paradigm Shift.

1. Introducción

El estudio sobre las implicaciones entre lo relacional, el contexto y la performance compartida como claves para un cambio de paradigma en el arte se hace necesario para comprender cómo las interacciones entre el arte, el público y el entorno pueden ser catalizadoras de transformaciones significativas en la práctica artística contemporánea y por repercusión en el tejido social. Estos elementos son esenciales para explorar cómo el arte contemporáneo se aleja de las convenciones tradicionales y se convierte en una experiencia más dinámica e interactiva, por consiguiente más social y democrática.

En el momento presente, esta línea de investigación que se lleva a cabo en torno a la Performance compartida, no sólo profundiza en cuestiones de fundamento, sino que también lo hace en cuestiones metodológicas. Aunque es una línea que venimos desarrollando de largo tiempo atrás, un punto de inflexión lo hace la acción llevada a cabo en la Universidad de Jaén, que tenía por título "Silenciosa Pero No Muda". Se trató de un happening en el que el conjunto de personas que acudieron a la llamada defendían una obra de la artista Amelia Riera, que quería ser eliminada de su espacio por no ser considerada "bonita". La obra en cuestión es una instalación a partir de un maniquí que tiene las manos amputadas y otros complementos que representan a una mujer cuyo cuerpo ofrece indicios de maltrato, pero que lucha por su independencia. Efectivamente, el espectador se siente interpelado de manera incómoda. Gracias al happening convocado con profusión de medios de comunicación, conseguimos poner en la atención pública el caso, y que la obra no fuese retirada del vestíbulo de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Jaén, en el que estaba ubicada. Esto dio como consecuencia la publicación de un artículo en el que se pueden abordar todos los detalles, (Moreno-Montoro et al., 2020) no sólo de la acción, sino también por el fundamento que porta como investigación performativa.

Dado ésto, ocuparnos de entender el cambio de paradigma en el arte nos

Relación, contexto y performance compartida en el sendero del cambio de paradigma en el arte.

María Isabel Moreno Montoro

proporciona una visión profunda de cómo las transformaciones en la sociedad, la tecnología, la cultura y la política no solo influyen en la creación artística y en la percepción del arte, sino que nos ayuda a comprender cómo los y las artistas y las producciones artísticas responden a los desafíos y oportunidades de la era contemporánea, y sobre todo, nos ponen ante las claves de los cambios sociales. El arte es un reflejo de la sociedad en la que se crea y, por lo tanto, es esencial comprender cómo evoluciona para abordar las preocupaciones y cuestiones culturales y sociales contemporáneas.

Investigar y documentar momentos clave en la historia del arte donde se produjeron cambios de paradigma significativos, o investigar las tendencias contemporáneas en el arte, incluyendo el arte digital, el arte participativo y el ecoarte, se hace necesario para comprender cómo se está moldeando la escena actual, o cómo los y las artistas abordan temas de identidad cultural y migración supone analizar cómo la globalización ha influido en la diversidad y la multiculturalidad en el arte. Al igual que evaluar cómo el arte político y el arte de contexto han influido en el activismo social y político, y cómo las obras de arte pueden actuar como agentes de cambio en la sociedad, nos conduce a examinar los desafíos y oportunidades que enfrentan los artistas y el público en un contexto de cambio de paradigma en el arte, y a proponer posibles vías para abordar estos desafíos.

Así pues, nos interesa relatar cómo se facilita el diálogo y la comunicación entre artistas, académicos y el público en general, promoviendo una comprensión más profunda de la relación, el contexto y la performance compartida en el arte contemporáneo, fomentando la apreciación del arte contemporáneo y la comprensión de su evolución a lo largo del tiempo, brindando recursos educativos y actividades que involucren al público en la exploración del arte.

También nos interesa hablar de ejemplos específicos de performance compartida en el arte, analizando cómo estas experiencias en vivo involucran a los espectadores y cambian la dinámica entre el creador y el público.

2. Cambio de paradigma en el arte.

El campo artístico es dinámico y refleja las transformaciones culturales y sociales en curso. Cada cambio representa una nueva forma de abordar la creatividad y la expresión artística, y a menudo desafía las normas y expectativas existentes en el mundo del arte. Por lo que el cambio de paradigma en el arte es un fenómeno recurrente en la historia de la creatividad humana, caracterizado por transformaciones significativas en la forma en que se produce, se presenta y se interpreta el arte. Estos cambios suelen ser impulsados por una combinación de factores culturales, sociales, tecnológicos y políticos.

Relación, contexto y performance compartida en el sendero del cambio de paradigma en el arte.

María Isabel Moreno Montoro

A principios del siglo XX, el arte experimentó un cambio fundamental que empieza con el Dada y confirma con la aparición del arte abstracto, en el sentido de que los y las artistas culminaron el abandono de la representación figurativa que ya había comenzado con el cambio de siglo, y en favor de formas no figurativas y colores abstractos. Artistas como Duchamp, Wassily Kandinsky y Kazimir Malevich lideraron este cambio, desafiando las convenciones artísticas establecidas. En la década de 1960, el arte conceptual emergió como un cambio de paradigma importante. Los artistas comenzaron a enfocarse en la idea detrás de una obra de arte más que en la ejecución técnica. Esto llevó a la creación de obras en las que el concepto y el proceso de pensamiento del artista eran más prominentes que el objeto físico resultante. El Fluxus hizo su aparición.

En la actualidad, con el advenimiento de la tecnología digital, el arte ha experimentado una transformación significativa en las últimas décadas. Los artistas comenzaron a utilizar software, programación y medios digitales para crear obras que exploraban nuevas formas de expresión y experiencia artística. Las instalaciones interactivas y el arte generativo son ejemplos de esta evolución. Probablemente, las posibilidades de comunicación que abre la tecnología, es la que también ha hecho que el arte contemporáneo se haya vuelto cada vez más global y multicultural, reflejando la diversidad de experiencias y perspectivas en un mundo interconectado. Los y las artistas exploran temas relacionados con la migración, la identidad cultural y la interculturalidad, desafiando las narrativas monoculturales y eurocéntricas. Y seguramente, todo esto es lo que ha influido, junto a otros factores, a que el arte participativo y colaborativo se haya vuelto cada vez más relevante. Los y las artistas trabajan en estrecha colaboración con comunidades, audiencias o incluso otros y otras artistas para crear experiencias compartidas. Esto desafía la idea tradicional de artista como individualidad solitaria y promueve la colectividad y la participación activa del público en la creación artística, dando respuesta a cuestiones sociales como las preocupaciones ambientales, haciendo que algunos y algunas artistas adopten enfoques sostenibles en su práctica artística. El eco arte, por ejemplo, busca crear conciencia sobre los problemas ambientales y promover la sostenibilidad a través de obras de arte que utilizan materiales reciclados, energía renovable y prácticas ecológicas.

3. Entre estética relacional, arte de contexto y arte político.

El arte contemporáneo recupera la interacción, la reflexión contextual y la movilización política que forman parte de su esencia ontológicamente. En un mundo cada vez más complejo y conectado, estos conceptos nos desafían a explorar nuevas formas de compromiso artístico y a considerar el impacto que

Relación, contexto y performance compartida en el sendero del cambio de paradigma en el arte.

María Isabel Moreno Montoro

el arte puede tener en la forma en que entendemos y participamos en nuestra sociedad. La intersección de la estética relacional, el arte de contexto y el arte político en la práctica artística contemporánea revela una fascinante convergencia de enfoques que desafía las fronteras tradicionales del arte y la manera en que se relaciona con la sociedad y el espectador.

Nicolas Bourriaud, al desarrollar la idea de *estética relacional* (2006), nos invita a reconsiderar la relación entre el arte y la audiencia. Su enfoque se centra en la creación de experiencias compartidas y la generación de interacciones sociales a través de la obra de arte, desafiando la pasividad del espectador convencional. Por otro lado, Jordi Claramonte, a través del *arte de contexto*, (2011) nos recuerda la importancia de la ubicación y la historia en la creación artística.

Este enfoque nos insta a considerar cómo el entorno influye en la producción y percepción del arte, lo que a menudo da lugar a obras profundamente arraigadas en su contexto y que reflexionan sobre cuestiones locales y globales.

Entre otras artistas, Tania Bruguera representa el *arte político*, (1998) asumiendo sin discusión que el arte se convierte en una herramienta para la protesta, la concientización y la acción política.

Sus obras a menudo abordan temas urgentes y provocan diálogo sobre cuestiones sociales y políticas, demostrando el poder del arte para influir en la opinión pública y promover el cambio social.

4. Experiencias y ejemplos.

Históricamente, muy particularmente desde la Modernidad, la relación entre el creador y el público en el mundo del arte ha sido bastante unilateral. Los artistas solían crear obras que luego se exhibían para ser observadas pasivamente por los espectadores. Sin embargo, en el contexto actual de cambio de paradigma en el arte, esta dinámica está experimentando una transformación significativa. (Shiner, 2010)

En lugar de ser meros observadores, los espectadores se están convirtiendo en participantes activos en la creación de arte. Ejemplos como "The Artist is Present" de Marina Abramović y las instalaciones de "Comida compartida" de Rirkrit Tiravanija demuestran cómo los espectadores ahora pueden involucrarse directamente en el proceso artístico. En el caso de Abramović, los espectadores se convierten en co-creadores al tomar asiento frente a ella y participar en un acto artístico que implica una conexión emocional profunda. Esta transformación de la relación entre el artista y el público fomenta una mayor empatía y comprensión mutua. De este modo, para algunas y algunos artistas, la participación activa del público se ha convertido en un elemento fundamental en muchas de sus obras. Si los espectadores no sólo observan pasivamente una obra, sino que también la experimentan y la co-crean,

Relación, contexto y performance compartida en el sendero del cambio de paradigma en el arte.

María Isabel Moreno Montoro

encontramos que están afectando la producción artística de diversas maneras, como la interacción física con la obra, la toma de decisiones que afectan su desarrollo o incluso la contribución directa al contenido artístico.

4.1. La performance compartida "The Artist is Present" de Marina Abramović (2010) transformó la relación entre el artista y el público al fomentar la participación activa y la creación de una experiencia emocional y duradera. En este sentido, Erika Fischer-Lichte, ha hecho importantes contribuciones al campo de la performance y su relación con el arte contemporáneo (Fischer Litche, 2011). Su trabajo se ha centrado en la exploración de la performance como un medio artístico que va más allá de las representaciones tradicionales y se centra en la experiencia en vivo y la interacción entre los artistas y el público. Como Fischer-Lichte ha abordado, se destacó la presencia, la performatividad y la participación activa del público en la creación de significado en la performance (Zorita Aguirre, 2015, pp. 108 y 109). En este contexto, la obra de Marina Abramović, especialmente "The Artist is Present", cobra relevancia. Esta performance transformó la relación entre el artista y el público al fomentar la participación activa y la creación de una experiencia emocional y duradera. Los espectadores se convirtieron en co-creadores de la obra y experimentaron una forma única de conexión artística que cambió la dinámica convencional del arte pasivo hacia una experiencia más interactiva y significativa, siguiendo la línea de pensamiento de Fischer-Lichte sobre la participación del público (Zorita Aguirre, 2015, p. 96)

Esta performance de Marina Abramovic se centró en la duración y la presencia, aspectos que se alinean con las ideas de Fischer-Lichte sobre la importancia de la experiencia en vivo. La obra invitó a los espectadores a tomar un tiempo para reflexionar y conectarse con el arte y con otros seres humanos de una manera profunda, un enfoque que resuena con la exploración de Fischer-Lichte sobre la presencia en la performance.

Los espectadores dejaron de ser tales al convertirse en parte integral de la obra de Abramović, y su presencia y participación le dieron significado a la performance, lo que se alinea con la idea de Fischer-Lichte sobre la participación activa del público en la creación de significado en la performance. Esto empoderó al público al otorgarle un papel activo en la creación de la obra y en la construcción de su propio significado, un concepto que Fischer-Lichte ha destacado en su trabajo teórico.

Abramović eliminó la barrera tradicional entre el artista y el público, permitiendo que cualquier persona, sin importar su origen o conocimientos previos de arte, participara en un acto artístico significativo. La performance permitió a los espectadores participar activamente al tomar asiento frente a Abramović. Esta acción requería que los espectadores se comprometieran de

Relación, contexto y performance compartida en el sendero del cambio de paradigma en el arte.

María Isabel Moreno Montoro

manera personal y física con la obra de arte. La intensidad de la mirada sostenida entre la artista y el espectador creó una conexión emocional única. Muchos visitantes experimentaron emociones profundas, como la vulnerabilidad, la intimidad y la empatía, durante estos encuentros visuales.

4.2. La obra "Shibboleth" de la artista colombiana Doris Salcedo, que se exhibió en la Tate Modern de Londres en 2007 es un ejemplo de cómo el contexto y la historia pueden influir en la creación artística y en la interpretación de una obra. Se trata de una instalación escultórica que consiste en una gran grieta longitudinal que atraviesa el suelo de la sala de exhibición de la Tate Modern. La grieta es estrecha en algunos lugares y se ensancha en otros, y varía en profundidad. A medida que los visitantes se acercan a la grieta, pueden caminar a lo largo de ella y observar las diferencias en su tamaño y forma.

(Figs. 1 y 2.)

Esta obra utiliza la historia y el espacio de exhibición para abordar cuestiones sociales y culturales contemporáneas, destacando cómo el contexto puede tener un impacto profundo en la interpretación y el significado de una obra de arte. El título de la obra, "Shibboleth", es una referencia bíblica a un término utilizado para identificar a las personas según su pronunciación de dicha palabra, "espiga", en hebreo. En la Biblia, aparece que se utilizó como una prueba de identidad y lealtad en un contexto político y social específico¹. La obra de Salcedo se inspiró en la historia de los inmigrantes y las personas marginadas que han enfrentado discriminación y exclusión en Europa y en otros lugares. La grieta simboliza las divisiones culturales y sociales que existen en la sociedad contemporánea.

4.3 El arte relacional se centra en las interacciones sociales y la participación activa del público en la creación de la obra. En la serie de instalaciones de "Comida compartida", Rirkrit Tiravanija crea un ambiente que simula una cocina o un comedor. Invita a los visitantes a unirse a él para preparar y compartir una comida. Proporciona ingredientes y utensilios de cocina, y a menudo prepara platos tradicionales de diversas culturas. Los visitantes pueden cocinar juntos, comer la comida y participar en conversaciones y actividades relacionadas con la comida. (Talavera, 2020).

Los visitantes se involucran de manera activa, ya que deben participar en la preparación de la comida y en la interacción social que acompaña a una comida compartida. Las instalaciones de Tiravanija fomentan la colaboración y la formación de comunidades temporales entre los visitantes. Los participantes se reúnen alrededor de la comida, comparten historias y experiencias y crean conexiones efímeras pero significativas. Al proporcionar una experiencia de

Relación, contexto y performance compartida en el sendero del cambio de paradigma en el arte.

María Isabel Moreno Montoro

comida compartida gratuita y accesible, Tiravanija elimina las barreras tradicionales entre el artista y el público, así como las barreras económicas que a menudo limitan el acceso al arte. En definitiva, la relación se evidencia en la interacción y comunicación social y la participación activa del público para crear experiencias artísticas que van más allá de la contemplación pasiva de una obra de arte, explorando temas de identidad cultural, globalización y la importancia de la comida como un elemento que une a las personas, promoviendo la construcción de comunidades temporales y el diálogo intercultural.

Pero de acuerdo con Pilar Talavera, la obra de Tiravanija es también arte de contexto y político, ya que no sólo motiva la comunicación entre el grupo, sino que parte de una situación social hacia la que pretende un movimiento. En el caso de Rirkrit Tiravanija, situaremos el discurso desde la revalorización de lo

cotidiano, que tiene lugar en su obra, a partir no sólo del acto de cocinar, sino de la desacralización del museo como espacio impoluto, e impenetrable. En este sentido, la obra de este artista, apuesta por utilizar la comida como herramienta política, intencionalidad que supone visitar conceptos como el de identidad étnica, así como la posibilidad de una identidad híbrida. (Talavera, 2020 p.16).

4.4 El fotógrafo J.R., Jean Rene, es el autor de "Inside Out" (2011, 2019), un proyecto artístico a gran escala que se ha desarrollado en diferentes partes del mundo y se basa en la idea de la participación masiva y la creación colaborativa de arte. El público no sólo no es el espectador pasivo de la obra de arte, sino que también se convierte en parte integral de ella. La obra invita a las personas a compartir sus retratos personales y, a menudo, sus historias y experiencias, que

luego se utilizan como parte de la instalación artística. Esto empodera a las personas al permitirles contribuir a la creación artística y, en última instancia, se convierten en co-creadores de la obra.

Esta participación activa cambia la dinámica tradicional entre el creador (J.R.) y el público, ya que la obra no puede existir sin la colaboración de un gran número de personas (Tierno, 2016; Alcalá-Galiano, 2019). Así pues, afloran temas de identidad, diversidad y comunidad, al permitir que las personas compartan sus retratos y expresen sus identidades de manera pública. De esta manera, la obra promueve la comprensión de la diversidad y la importancia de la comunidad. Esto se relaciona con la idea de que el arte contemporáneo, como ya hemos visto en "Comida compartida" de Rirkrit Tiravanija, puede fomentar la construcción de comunidades temporales y el diálogo intercultural. La obra de J.R. es también la evidencia de que la tecnología y la globalización han influido en la diversidad y multiculturalidad en el arte, como se mencionó al comienzo, y se hará en las conclusiones. Además, muestra cómo el arte puede ser una plataforma para la comunicación y la colaboración a nivel global.

Relación, contexto y performance compartida en el sendero del cambio de paradigma en el arte.

María Isabel Moreno Montoro

5. Conclusiones

Este estudio resalta la importancia de comprender cómo la interacción, el contexto y la participación activa del público están transformando el arte contemporáneo y contribuyendo a un cambio de paradigma en la práctica artística. Se han explorado elementos clave como la estética relacional, el arte de contexto y el arte político como impulsores de este cambio, y se han proporcionado ejemplos concretos para ilustrar estos conceptos.

En la actualidad, el arte contemporáneo no sólo desafía las convenciones tradicionales, sino que también se ha convertido en una experiencia más dinámica e interactiva. La obra "The Artist is Present" de Marina Abramović ejemplifica cómo la participación activa del público y la creación de experiencias emocionales han redefinido la relación entre el artista y el espectador. Esta performance, al igual que otras obras de arte relacional, destaca la importancia de la presencia, la performatividad y la conexión emocional en la creación de significado en la performance, siguiendo la línea de pensamiento de Erika Fischer-Lichte.

Por otro lado, la instalación "Shibboleth" de Doris Salcedo demuestra cómo el contexto y la historia pueden influir profundamente en la interpretación de una obra de arte. Esta obra utiliza una grieta en el suelo para simbolizar divisiones culturales y sociales en la sociedad contemporánea, resaltando la importancia del entorno en la producción y percepción del arte.

El arte relacional, lo hemos visto claramente en Rirkrit Tiravanija y su serie de instalaciones de "Comida compartida", enfatiza la participación activa del público y la creación de comunidades temporales a través de la experiencia compartida de la comida. Esta forma de arte no sólo promueve la interacción social, sino que también aborda cuestiones de identidad cultural y globalización. "Inside Out" de J.R. ejemplifica cómo el arte contemporáneo está evolucionando hacia una experiencia más participativa y colaborativa, donde el público desempeña un papel activo en la creación artística. Pero más allá de la relación que podemos hallar en ambas, son también obras de contexto y con énfasis político, donde la performance compartida se constituye de manera natural en el mismo momento en el que artistas y colaboradores son parte integrante de la obra por igual.

Relación, contexto y performance compartida en el sendero del cambio de paradigma en el arte.

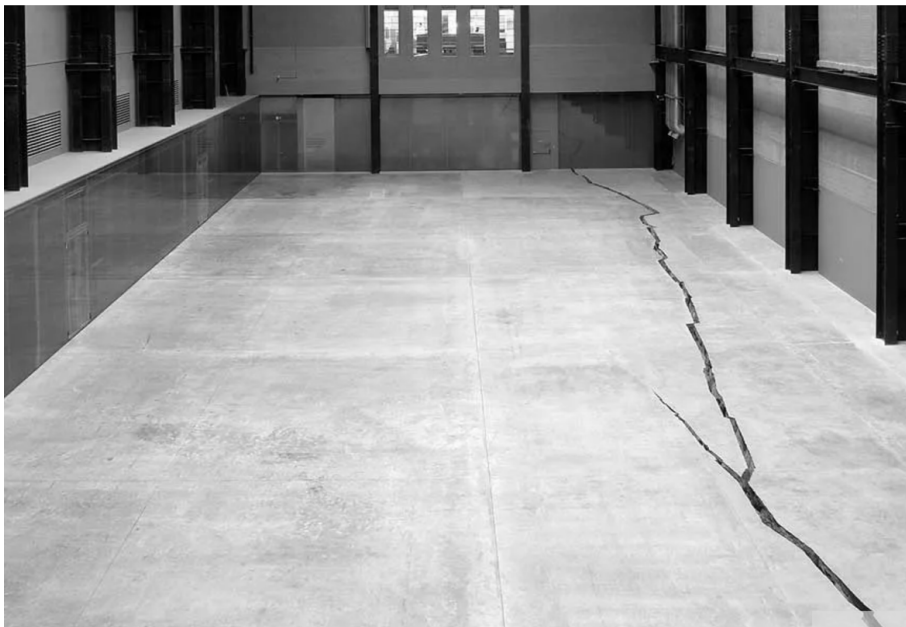
María Isabel Moreno Montoro

Notas

1 La palabra “shibboleth” es de origen bíblico y tiene un significado interesante en la historia y la lingüística. Su origen se encuentra en el Antiguo Testamento de la Biblia, específicamente en el Libro de los Jueces, capítulo 12, versículos 5-6 (Jueces 12:5-6). Versículo 5: “Y los galaaditas tomaron los vados del Jordán a los efraimitas; y aconteció que cuando alguno de los fugitivos de Efraín decía: Dejadme pasar, los varones de Galaad le preguntaban: ¿Eres efraimita? Y él respondía: No.”; Versículo 6: Entonces le decían: “Ahora, pues, di Shibolet; y él decía: Siboleth; porque no podía pronunciarlo bien. Entonces le echaban mano, y le degollaban junto a los vados del Jordán; y cayeron en aquel tiempo de los efraimitas cuarenta y dos mil.” La historia detrás de “shibboleth” es que durante un conflicto entre dos tribus, los galaaditas y los efraimitas, los primeros tomaron control de los vados del río Jordán, lo que les permitió controlar quién cruzaba de un lado al otro. Cuando un efraimita intentaba cruzar el río y llegar al territorio de Galaad, los galaaditas le pedían que pronunciara la palabra “shibboleth”. La diferencia clave en la pronunciación del sonido “sh” (como en “shibboleth”) y el sonido “s” (como en “siboleth”) revelaba la afiliación del individuo. Los efraimitas tenían dificultades para pronunciar el sonido “sh”, y esta diferencia en la pronunciación llevó a la identificación de los efraimitas, lo que resultó en su muerte. Desde entonces, la palabra “shibboleth” ha sido utilizada en la lengua inglesa y en otros idiomas para referirse a una prueba o criterio utilizado para determinar la autenticidad, la afiliación o la pertenencia a un grupo particular. En un sentido más amplio, se usa para describir una característica o una práctica que distingue a un grupo de personas de otro. Por lo tanto, cuando se habla de algo como un “shibboleth”, se hace referencia a un símbolo o señal que demuestra una conexión o pertenencia a un grupo en particular.

**Relación, contexto y performance compartida en el sendero
del cambio de paradigma en el arte.**

María Isabel Moreno Montoro



Figuras 1 y 2. "Shibboleth", 2008, Doris Salcedo, grieta de 167 metros de largo.
Tate Modern, Londres (Reino Unido) (CC) Lina Poveda, 05-04-2022



Relación, contexto y performance compartida en el sendero del cambio de paradigma en el arte.

María Isabel Moreno Montoro

Bibliografía:

- ABRAMOVIĆ, M. (2010) La artista está presente. Acción y Performance. Título original: The Artist Is Present; Museo de Arte Moderno de Nueva York, MoMA. https://www.moma.org/learn/moma_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010/
- ALCALA-GALIANO, L. (2019). “Arte y activismo: el caso de JR” en Gasquez Linares, J.J. et alt. (ed.) Innovación Docente e Investigación en Arte y Humanidades, capítulo 1, pp. 25-32, Madrid: Dykinson.
- BELTRAN VALENCIA, G. (2015). Doris Salcedo: creadora de memoria. Nómadas, 42, Bogotá. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-75502015000100011
- BOURRIAUD, N., (2006). “*Estética Relacional*.” Buenos Aires. Ed. Adriana Hidalgo.
- BRUGUERA, T. (1998). “*Cátedra Arte de Conducta*”. consultado el 15.02.2023, en <https://taniabruguera.com/Cátedra-arte-de-conducta/>
- CLARAMONTE, J. (2011). *Arte de contexto*. San Sebastián: Editorial Nerea, S. A.
- FISCHER-LITCHE, E. (2011), *Estética de lo performativo*. Madrid, Abada Editores.
- MORENO-MONTORO, M.I. y MARTÍNEZ-MORALES, M. (2020). Activismo como enfoque en la educación y la investigación. El caso de la “Señorita Silenciosa”. *Opción*, 93-2, pp. 524-557
- RENE, J. (J.R.) (2019) [Inicia en 2011] "Inside Out", Varias localizaciones. <https://www.insideoutproject.net/es/explore/group-action/jr-jean-rene-ou-jeunes-regards>.
- SHINER, Larry (2010) *La invención del arte. Una historia cultural*. Paidós.
- TALAVERA Ore, P. (2020). Prácticas gustatorias del desconcierto. Performance y arte participativo contemporáneo. Universidad de Barcelona. Tesis doctoral
- TIERNO, I. (2016). “JR: el “artista” francés” en Cultura Fotográfica, blog de JustImage. 4 junio, 2016 <https://culturafotografica.es/jr-arte-activista/>
- ZORITA AGUIRRE, I. (2015). La experiencia perceptiva en la Performance Intermedial. Universitat Autònoma de Barcelona. Tesis doctoral



Villa Ocampo. Fotografía :Roberto Fiadone - Trabajo propio, CC BY-SA 4.0,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=38175344>

Fruición móvil, escenificación literaria y narrativa de género

Mobile fruition, literary staging and genre narrative

María Silvina Tatavitto

Fruición móvil, escenificación literaria y narrativa de género.

Mobile fruition, literary staging and genre narrative.

Autora: María Silvina Tatavitto

Curriculum abreviado: Egresada de letras de la UNNE (Premio Academia Nacional de Letras), Profesora adjunta en UNA, carrera de Lic. en Crítica de Artes (de la que fuera Directora Académica 2007-2011) y de Semiótica II (Comunicación, UBA). Investiga sobre intervenciones críticas y contactos con productos de arte territorializados. Dirige proyectos de investigación del IIEAC y para organismos nacionales e internacionales. Publica en medios nacionales e internacionales. silvintata@yahoo.com.ar

Abbreviated Curriculum Vitae: Graduated in literature from the UNNE (National Academy of Letters Award. Adjunct Professor: Degree in Arts Criticism (whose Academic Director she served from 2007-2011) and Semiotics II (Communication, UBA). She researches critical interventions and contacts with art products territorialized. Directs research projects for the IIEAC and for national and international organizations. Publishes in national and international media.

Resumen

El artículo conjuga análisis en producción y en reconocimiento en una perspectiva sociosemiótica (Verón, 2013) articulada con aquellas orientaciones del mobility turn interesadas en el aspecto significativo de las prácticas móviles (Creswell, 2010), para detectar de qué manera la literaturización de Villa Ocampo plantea propuestas vinculares con el público y organiza la experiencia de visita por instaurar un régimen de visibilidad y performatividad que dirige la fruición hacia ciertos aspectos en desmedro de otros (Larsen y Urry, 2011), a la vez que pone en juego compromisos particulares del cuerpo, especialmente el principio kinestésico de inscripción en la semiosis (Fontanille, 2000).

Palabras clave: Movilidad, género, literatura, sociosemiótica, performatividad

Summary:

The article develops analysis in production and recognition in a socio-semiotic perspective (Verón, 2013) articulated with the orientations of the mobility turn interested in the significant aspect of mobile practices (Creswell, 2010), to detect how Villa Ocampo promotes proposals linking with the public and It organizes the visiting experience by establishing a regime of visibility and performativity that directs enjoyment towards certain aspects at the expense of others (Larsen y Urry, 2011), while at the same time putting into play particular

Fruición móvil, escenificación literaria y narrativa de género. Mobile fruition, literary staging and genre narrative.

María Silvina Tatavitto

commitments of the body, especially the kinesthetic principle of inscription in semiosis (Fontanille, 2000).

Keywords: Mobility, gender, literature, socio-semiotics, performativity

Introducción: objetivos y encuadre

Las formas de darse y presentarse el universo literario – su circulación más allá del circuito académico o de especialistas – y las modalidades de contacto asociadas a ellas es el horizonte que encuadra el examen de la Villa Ocampo –de aquí en más VO–, con el objetivo de examinar la dialéctica producida entre la escenificación de la literatura –y de qué aspecto de lo literario –, las lecturas culturalmente dominantes de autores y de textos individuales, así como el vínculo del público con ellas.

Las casas de escritores o incluso sus tumbas, los lugares – reales o imaginarios – donde se despliegan las ficciones son espacios apropiados para indagar esas prácticas, a veces muy innovadores, como *El museo de la inocencia* de Orhan Pamuk. Con idéntico nombre, tanto el espacio como la obra narrativa refieren la historia de dos familias de Estambul. Según indica el sitio *web*, el museo reúne aquello que:

(...)los personajes de la novela usaban, vestían, escuchaban, veían, coleccionaban y soñaban (...). No es imprescindible leer el libro para disfrutar del museo, como tampoco es necesario visitar el museo para disfrutar plenamente del libro. Pero aquellos que hayan leído la novela captarán mejor las muchas connotaciones del museo, y aquellos que lo hayan visitado descubrirán muchos matices.¹

El museo oficia como una reversión de la novela por medios no escritos, una retoma en otro registro semiótico, el indicial (del Coto y Varela, 2017): a través de los objetos, de su disposición en el espacio se textualiza el sitio proponiendo ejercer una forma inédita de lectura e interpretación, que materializa una fantasía –ver, palpar y no sólo imaginar el universo narrado– y plantea, además, dinámicas corporales particulares.

Esta cuestión anima el abordaje de VO, que representa un caso menos excepcional, pero igualmente apropiado para detectar, por un lado, los relatos de género, de figura pública y de época que circulan en las múltiples vías y dispositivos puestos en obra, tanto puertas adentro como fuera de ese espacio; y, por el otro, cómo ese conglomerado narrativamente escenificado es reelaborado por los visitantes, ya que en esa intersección compleja, inestable y, en diversos grados, desfasada entre lo que se propone y lo que se interpreta se

Fruición móvil, escenificación literaria y narrativa de género. Mobile fruition, literary staging and genre narrative.

María Silvina Tatavitto

juegan la interpretación y la imagen de textos y escritores, así como formas particulares de disfrute y consumo.

Este propósito se llevó a cabo a través de una metodología que articula corpus y fuentes heterogéneas. Por un lado, artículos de prensa que toman el sitio como noticiable, además de los propios materiales de difusión producidos por VO. Por el otro, testimonios de visitantes recogidos de la plataforma *Tripadvisor* del 2017 a la actualidad: la extensión del período permite constatar recurrencias más o menos estables y evitar la intervención del azar.

Lo recabado del conjunto de fuentes secundarias relativas a la discursividad emitida por VO y por los medios es contrastado con datos tomados de fuentes primarias: observaciones etnográficas en terreno de la estrategia de puesta de la casa y de los distintos actores presentes en el espacio a través de dos recursos. Por una parte, entrevistas de diez a quince minutos a visitantes y personal de VO que adoptaron la forma de conversaciones casuales para asegurar la mayor espontaneidad posible en estas interacciones de naturaleza informal y no estructurada. Por la otra, seguimiento y registro del comportamiento del público durante las visitas guiadas y en sus recorridos libres por el predio, realizadas en el lapso 2015 a 2019 de modo encubierto para no afectar la naturalidad de las conductas, variando horarios, días y meses a fin de capturar las diferentes condiciones del lugar, su multiplicidad de actividades y tipos de público asistente². El interés por este último observable reside en su utilidad para detectar los procesos hermenéuticos, de reconocimiento en el momento mismo en que se producen, contrastados con los registros *ex post facto* extraídos de *TripAdvisor*, en concordancia con procedimientos comparativos en tanto prescripción metodológica del análisis discursivo (Verón, 2013 y 2004).

Sitios literaturizados

Ubicada en Beccar, San Isidro, esta casona estuvo largo tiempo cerrada y desde su apertura al público en 2013 lleva a cabo actividades que atraen un flujo periódico de visitantes, en ciertos puntos asociable al hábito victoriano de peregrinación hacia casas de personajes ilustres, en particular escritores y artistas, ya que la cultura decimonónica británica mantiene la atracción dieciochesca del *Grand Tour* por las tumbas de los poetas, pero la amplía incorporando los de nacimiento, residencia y, eventualmente, escenarios, reales y fantásticos, de ficciones (Watson, 2006). Fenómeno que no sólo resultó económicamente significativo, sino también cartográfico ya que, a fines del siglo XIX, superpuso al mapa político-administrativo delimitaciones literarias (Urry, 2002 a). El romanticismo parecería tener incidencia en literaturizar el territorio: efecto colateral de su promoción del nacionalismo cultural y la

Fruición móvil, escenificación literaria y narrativa de género. Mobile fruition, literary staging and genre narrative.

María Silvina Tatavitto

concomitante instauración de un canon literario que construyó a británicos y a lugares de Inglaterra y Escocia en literarios y ficticios, para ser eventualmente consumidos tanto dentro como fuera de las Islas Británicas (Booth, 2008). Hacia fines del XVIII y principios del XIX, entonces, se abre un proceso de museificación de residencias de escritores y artistas duradero hasta nuestros días (Hendrix, 2020).

A pesar de su ancestral genealogía –que algunos remontan, incluso, al pasado grecolatino (Gentile y Brown, 2015)– y de la vitalidad contemporánea del fenómeno, lo cierto es que sólo en los últimos tiempos se va constituyendo un cuerpo relativamente creciente de literatura académica en muy variados campos disciplinares que aborda lugares asociados con monumentos de la literatura, con sus autores, con sus personajes, con sus paisajes. Las casas, particularmente, son materia de examen de arquitectura y diseño, de geografía cultural, de encuadres históricos- biográficos, de museología y patrimonio, además de gestión del turismo que analiza la motivación hacia y la experiencia obtenida en estos casos. Independientemente de la producción turística, que es la de mayor peso cuantitativo, algunas líneas de trabajo se orientan a develar un vasto imaginario en torno a los hogares de escritores y afirman su carácter heterotópico, con la convicción que la relación tripartita entre autor, obra y lugares enriquece la recepción de los textos y la mirada al territorio a través de un proceso dialéctico de ida y vuelta. Otras, tratan de averiguar en qué medida la exhibición literaria está siendo modelizada por la presión de la rápida y acelerada re-mediatización de la literatura y las representaciones asociadas de los actos de lectura. También motoriza indagaciones sobre prácticas culturales vinculadas a la recepción, el consumo, la interpretación y las modalidades de uso o de encarnación de los textos literarios por diversos públicos, en sintonía con los giros performativo y material que informan la agenda de investigación de los últimos quince años.

En síntesis, los sitios asociados con el universo literario constituyen un campo multidisciplinar reciente, especialmente en la bibliografía de lengua inglesa y, de hecho, el Reino Unido concentra la mayor parte de este tipo de estudios, mientras que, en nuestro país, su presencia es muy lateral en trabajos puntuales, en general de orientación patrimonialista, habitualmente abocados a tópicos de cuidado, preservación, identidad nacional y otras afines.

Fruición móvil de arte territorializado

A pesar de su diversidad, el conjunto de los estudios suele tener común la convicción de que el conocimiento previo de autores y su producción motoriza la visita, dada la capacidad de los textos literarios para promover ensoñaciones que se actualizan en el viaje, a partir de procesos de transcodificación de

Fruición móvil, escenificación literaria y narrativa de género. Mobile fruition, literary staging and genre narrative.

María Silvina Tatavitto

eventos reales o imaginarios en emociones y recuerdos.

Mi perspectiva se aparta de ese encuadre, digamos motivacional y, más bien, se acerca a la constatación expresada en el *site* de *El museo de la inocencia*: la novela no es condición privativa del disfrute del museo ni su visita requisito para el goce pleno del libro. Experimentar un sitio *literaturizado*, o más en general, narrativizado por el arte a través de múltiples formas de puesta en escena de sus productos y productores, no necesariamente implica un consumo inicial que impulsa *a posteriori* visitar un sitio para revivir allí un deleite antes obtenido en otro lugar: libro, cine, serie, etc. Dicha secuencia motivacional es simplemente una variedad, si bien muy examinada, del fenómeno más abarcador que me interesa describir. Se trata de un consumo particular, poco considerado en la tradición y disciplinas estéticas, que denomino fruición móvil de narraciones fílmicas y literarias (objeto de mis investigaciones), diferente de las formas más estudiadas del contacto con esos lenguajes que son estáticas, aunque no pasivas por la intervención de operaciones cognitivas y pasionales bien conocidas. Particular, también, por el tipo de compromiso corporal que plantea en dos direcciones mutuamente interrelacionadas. Activa no sólo el principio cenestésico de inscripción corporal en la semiosis, sino también y muy necesariamente, el kinestésico (Fontanille, 2000), muy asociado a lo performativo. Además, entraña un placer peculiar enraizado en el registro indicial –correspondiente al orden corporal y sus desplazamientos en el espacio– que promueve una intrincada dialéctica entre lo factual y lo ficcional.

En definitiva, una posición de consumo que traspasa las formas fijas canónicas con soporte en papel o pantalla y fruye la territorialización de narraciones diversamente conectadas con el arte, muchas veces a partir de operaciones transpositivas y de puesta en escena, sólo visible a condición de aceptar el estatuto textual de trayectos y recorridos con soporte en el cuerpo (Verón, 1999 y 2013): consumo móvil cuyos desplazamientos son una operación hermenéutica que recae en la textualización espacial de narraciones del arte, a la vez que las despliegan en sus recorridos, así como un libro o un film se desarrollan a medida que van siendo consumidos (de Certau, 2000). Dicho en otros términos, fruición estética dinámica que coproduce, a la vez, el espacio y el discurso artístico transpuesto a un enclave territorial. Una retoma interpretativa inscrita textualmente en el espacio por un cuerpo en tránsito, que expande en una renovada semiosis el mundo allí narrado y marcado por los plurales lenguajes del arte.

Qué deja ver, qué deja oír Villa Ocampo

El objetivo de esta sección es verificar qué propuesta representacional se

Fruición móvil, escenificación literaria y narrativa de género. Mobile fruition, literary staging and genre narrative.

María Silvina Tatavitto

teje narrativamente en VO, mediante el examen de la articulación entre discursividad oral de las visitas guiadas y el discurso constituido por los objetos presentes en ese espacio, es decir, la modalidad curatorial de la casa, además de su página web y otros materiales comunicacionales de la Villa.

Cuando las guías reúnen al conjunto de asistentes para iniciar el recorrido y franquean el ingreso, la atención grupal es dirigida a dos óleos de Prilidiano Pueyrredón que dominan el hall de distribución: se trata de retratos de los bisabuelos de la escritora. Desde entonces y ya en la indicación misma de su parentesco con el pintor hasta terminar el recorrido, la pormenorización de datos recae en el costado más privado de Victoria -y menos en su escritura-, a partir de una matriz discursiva que transita diversamente por el relato sentimental, la genealogía, el dato curioso y la anécdota, además de su invariable mención por el nombre de pila en una atmósfera de cercanía que acentúa ese perfil íntimo verbalmente promovido.

El público escucha en silencioso respeto historias de sus lazos familiares, su frustrada vocación de actriz, sus viajes por el mundo, sus amistades, sus amores y desamores, los escándalos, su feminismo *avant la lettre* en el país. Durante la visita hay constante explicación de sus gustos decorativos, que se indican muy congruentes con las derivas transgresoras de comienzos del XX, pero subrayando cómo la mixtura peculiar entre tradición y modernidad, entre lo valioso y lo rústico es signo de su carácter libre y peculiar. Rasgo también indicado sobre elecciones vestimentarias que conjuntaban con desparpajo un hilo de finas perlas con alpargatas. La actualización que se dice le imprimió al interior de la casa, al despojarla de sus decoraciones finiseculares, da lugar a informaciones sobre sus preferencias plásticas y arquitectónicas de vanguardia y el amor intenso por la música que podía disfrutar de Stravinsky como del jazz, en un momento en que todavía era un género bajo. Relato, en fin, de un gusto prototípicamente representativo de una modernidad que opera por disrupción. La información literaria se incrementa algo cuando el contingente de visitantes llega a la tienda que exhibe los números de *Sur*, además de algunos pocos textos de la escritora y de otros autores.

Más allá de, podría decir, este retrato hablado de Victoria Ocampo, también la disposición de los objetos y del espacio configura un texto que, sin apoyatura exclusiva en la palabra, se deja leer, aun cuando los propios actores durante la visita no sean enteramente conscientes de estar practicando un acto interpretativo. De modo que las modalidades curatoriales resultan, en esta perspectiva, verdaderos mensajes por sí mismos, a veces en mayor medida que lo verbalizado (Eco, 1999) ¿Qué comunica, entonces, la puesta de esta casa de quien fuera su dueña, cómo la define?

El interior exhibe un contrapunto entre tradición y actualidad en torno a las

**Fruición móvil, escenificación literaria y narrativa de género.
Mobile fruition, literary staging and genre narrative.**

María Silvina Tatavitto

figuraciones de la escritora: las fotografías suelen testimoniar su madurez, muchas veces acompañada de célebres visitantes, con destaque de portarretratos con Tagore, Indira Gandhi y Nerú que revelan su afición por la India. En cambio, el lenguaje plástico en diferentes técnicas deja ver su juventud y su linaje: las jóvenes patricias posaban para retratistas célebres entre la aristocracia de la época y esta diferencia habla también de los virajes de prácticas y campos de desempeño de ambos lenguajes.

Sus objetos y muebles lacónicos y despojados lucen sin disimulo sus materiales constructivos y se alinean en una sintaxis extremadamente sencilla y limpia, opuesta al barroquismo finisecular que tenía la casa al heredarla Victoria: y aquí se indica cómo el credo por la modernidad es llevado también al territorio íntimo del hogar. No faltan toques de humor: un busto esculpido con sus rasgos viste sombrero y pañuelo. Pero es la recursividad de libros, sea en mesas o interminables bibliotecas en cada rincón de la casa, el recurso que moviliza la dimensión de imagen más acusada, que comunica las aficiones y la trayectoria intelectual de su dueña: los libros antiguos y familiares, los clásicos franceses e ingleses que disfrutó en la infancia, las novelas policiales de Georges Simenon o el Manifiesto del Surrealismo de Breton.

La avidez lectora está comunicada en *Victoria en los márgenes*, muestra del 2015 que exhibía sus libros marcados y anotados al leerlo con enérgicos marcadores gráficos de énfasis: circulados y subrayados rojos, vehementes signos de exclamación; está cristalizada por el isologotipo – sus característicos anteojos– hoy presente en los materiales audiovisuales del canal YouTube, que durante el período 2015-2017 lucían las publicaciones exhibidas en la tienda, *pins* y bolsas para portar los *souvenir* adquiridos. De hecho, en este relato de objetos, palabras, retratos y espacios se observa que el carácter de agente activo de intercambio con centros intelectuales y artísticos parecería una suerte de resultado colateral de la curiosidad de una lectora empedernida que devino, así, en célebre anfitriona y promotora cultural. Comparativamente con los anteriores, un aspecto más borroso recae en su escritura y en la tienda ocupa mayor protagonismo la edición –congruente, además, con el énfasis en su rol de difusora e importadora de ideas– a través de la exhibición de los números de *Sur*, en tanto que de su propia y nutrida obra sólo había tres títulos y su epistolario con María Elena Walsh, según observación realizada en el año 2017.

En síntesis, los distintos recursos y estrategias de exhibición dirigen la atención del visitante hacia una lectora insaciable. La Villa actúa como resonador de ese rasgo destacado y de alta circulación mediática muy visible, por ejemplo, en el *doodle*³ de Victoria con un ejemplar de *Sur* difundido por Google en 2014. En primerísimo primer plano, el placer por la lectura regula la

**Fruición móvil, escenificación literaria y narrativa de género.
Mobile fruition, literary staging and genre narrative.**

María Silvina Tatavitto

representación de la antigua propietaria de esta casa. Se torna en el encuadre narrativo que organiza explicativamente el resto de rasgos en tanto subordinados o desprendidos de esa práctica apasionada: su carácter de mecenas, su acción de editora, sus aportes en los contactos culturales y artísticos con el mundo, su labor como traductora, su círculo de visitantes y amistades célebres, su cosmopolitismo, sus elecciones vanguardistas en los campos del arte y de la vida cotidiana. La insistencia con que se subraya la vehemencia de esa pasión parecería revivir el tradicional reparto de roles según el cual la feminidad se asimila a lo emocional, pero que aquí, en este caso, se morigeraría al tener esa pasionalidad proyecciones destacadas en el ámbito de la esfera pública e intelectual ¿Pero y la escritora? La estrategia exhibitiva parecería responder a una figuración e interpretación imperantes donde ese territorio, el de la escritura, parecería estarle todavía esquivo. Sobre este rasgo volveremos más adelante

Semiosis de la nostalgia

Con una suerte de retórica epidéctica, las modalidades curatoriales de la Villa, entonces, configuran un marcador indicial fijo (McCannell, 1999) que materializa el relato de una pasión: es la puerta de acceso al universo de una lectora voraz, construida como admirable. Permite fisgonear su intimidad a través de sus objetos y recuerdos: “entrar en el mundo de Victoria Ocampo es fascinante. Espiamos su vida y su obra en la vista guiada⁴”, se lee en un testimonio de *TripAdvisor*. Actualiza, entonces, una de las significaciones básicas del consumo patrimonial moderno: contacto con una vida diferente de la cotidiana y que se encontraría en otras regiones o culturas, en otros estilos de vida o en tiempos remotos, cuyos marcadores signícos -antigüedades, edificios restaurados, imitación de interiores del pasado- son preservados y facilitan sinecóquicamente la remembranza. Ese carácter evocativo respondería a la demanda de nostalgia de gran parte de las prácticas postmodernas que desata procesos de retroconsumo, también muy presentes en los sitios literarios (Çevik, 2020; Frow, 1997).

El lugar conjuga una doble dimensión por cuanto el patrimonio tangible – la edificación, su entorno y sus objetos – reenvía al intangible, esto es, las figuraciones del arte y la cultura de un momento histórico del país y según un personaje en particular. Opera, así, metonímicamente en tanto parte del universo de esa celebridad al constituir una puesta en escena de otro período nacional, que satisface la apetencia de curiosar la otredad, registrada en *TripAdvisor*: “Como me hubiese gustado estar allí en ese momento, aunque sea sin pronunciar palabra, simplemente escuchando, respirando ese ambiente cargado de magia y genio⁵”.

Fruición móvil, escenificación literaria y narrativa de género. Mobile fruition, literary staging and genre narrative.

María Silvina Tatavitto

Esa operación metonímica construida mediante una textualidad híbrida, por reunir el discurso de los objetos, de la puesta y organización del espacio y de las palabras en las visitas guiadas, urde un relato que superpone dos temporalidades en la geografía sanisidrense: la fáctica del recorrido por el sitio, sublimada por la imaginaria, emergente de la mediación narrativa vehiculizada por las diversificadas vías y soportes exhibitivos de VO, que ofrece a los visitantes revivir un momento del país clausurado cuando “con los desastres de la Gran Guerra nació la nostalgia por ese paraíso perdido”, según plantea *La gran ilusión. Vida cotidiana en Villa Ocampo durante la Belle Époque* (Unesco, 2013: 6), publicación editada para la exposición de apertura al público, que remite la casa a: “aquellos años de optimismo” (ibíd.:3). La cobertura mediática del acontecimiento recoge esta operación ideológica que propone una “vuelta al pasado⁶” de “Villa Ocampo: donde el tiempo se detuvo⁷” y se acerca a la superposición de tiempos y espacios heterogéneos propio de las heterotopías (Foucault, 2008) y a lo que Stewart (1984) denomina "objetos" destinados a encapsular el pasado en el presente.

Los testimonios recogidos en *TripAdvisor* revelan la entrada en fase con esta semiosis de la nostalgia que “Te hace sentir en otra Época!!!⁸” y usan iterativamente el leimotiv de túnel, pasaporte, viaje en el tiempo: “pasaporta para le belle epoque [con] los elementos y mobiliario de época⁹”. La deleitada mención por parte de los visitantes de tapices, alfombras, cuadros, modas y diversos objetos de los comienzos del siglo pasado revela la experiencia de “Vivir y sentir la historia”, según un testimonio donde se agrega que VO “no es un museo frío y acartonado¹⁰”. La puesta de la casona actualiza el giro de lo aurático a lo nostálgico operado por los museos de la vida cotidiana como canal de información sobre la historia, especialmente de sus aspectos corrientes (Urry, 2002 b).

La fruición por la nostalgia se manifiesta diversamente. Cuando prima el interés por ella redunda en una performance que busca una vivencia aristocrática para disfrutar “una tarde con aire de nobleza¹¹”, mediante uno de sus hábitos emblemáticos: *el five o'clock tea*, actividad mayoritariamente favorita en los testimonios. También permite la ensoñación y la fantasía: “lugar encantador que tiene la magia del pasado¹²”. *TripAdvisor* posibilita asomarnos a una apreciable diversidad de vínculos con la forma en que es curado el lugar, especialmente el parque: “Lo mejor: leer algo en alguno de los bancos del jardín¹³”. Y acá, esa lectura, es una suerte de resonancia performativamente cursada del retrato lector de VO.

Literaria y escénicamente auténtico

En esa semiosis de la nostalgia surgen indicaciones de lo intacto y genuino: “Ver cómo aún se conservan sus cosas, sus ideas, sus espacios (...) es

**Fruición móvil, escenificación literaria y narrativa de género.
Mobile fruition, literary staging and genre narrative.**

María Silvina Tatavitto

transportarse a su época”¹⁴. El catálogo publicado para la muestra de apertura asegura que el sitio se mantiene fiel a la vivienda de la escritora, pero lo cierto es que un incendio en 2003 destruyó bienes insustituibles. Los artículos de diversos medios de prensa testimonian ese aspecto de “puesta en escena que, los fines de semana se vuelve performance, con la ayuda de seis actores se recrea el sofisticado estilo de vida de la época”¹⁵. La nostalgia como efecto de las estrategias curatoriales corresponde al conocido proceso de autenticidad escenificada de sitios y lugares dispuestos para ser visitados (MacCannell, 1999).

La cuestión de la autenticidad, por cierto, no es exclusiva de VO, sino de todo procedimiento patrimonial. Los sitios, literarios y de otro tipo, pueden partir de algún hecho inequívoco pero las formas en que está curado y presentado, así como las interpretaciones y percepciones promovidas pueden involucrar tanto mitos como también hechos (Barthes, 1999). La autenticidad se genera en procesos de circulación complejos entre los distintos actores y colectivos involucrados en el intercambio. Por una parte, los discursos emitidos por centros culturales, museos, galerías, etc. y, por la otra, las diversas interpretaciones de los visitantes de esa discursividad. Resulta, así, de la interacción entre las propuestas planteadas por los primeros y la actividad hermenéutica de los segundos, no siempre coincidentes entre sí, que habilita esta construcción reflexiva e intersubjetiva.

Si bien la autenticidad construida en la circulación resta esencialismo a la discusión, entraña, si se enfoca su producción por parte de espacios culturales, escenificación (MacCannell, 1999), tal como observan los artículos de prensa antes citados. De allí que la exhibición que abre la casa al público en el 2013, denominada *La gran ilusión*, despliega la ambigüedad consustancial de dicho proceso, vinculada, además, con la existente entre los órdenes ficción /no ficción. Se sabe que cualquier destino de visitas para ser tal requiere de marcaciones (MacCannell, *opus cit.*). Y los marcadores aquí son operaciones indiciales, signos que pertenecen al orden de la contigüidad con lo existente (Verón, 2013). De allí que el público asistente pueda interpretarlos como evidencias que estimulan mundos vívidamente recreados en los relatos. Tan vívida la narrativa de la nostalgia en VO que, como señalamos, promueve el efecto de viaje en el tiempo, a la par de ensoñación y entonces “la presencia mágica de Victoria nos acompaña en cada rincón”¹⁶, asegura un visitante en *TripAdvisor*; y otro exclama: “¡Increíble. Parece que Victoria acaba de salir”¹⁷. La frecuentación no malogra la oscilación entre fantasmagoría y efectiva presencia: “Visité la Villa en dos oportunidades, siempre se descubre algo nuevo y mágico (...) Victoria se percibe en cada rincón”¹⁸. Se trata de un caso, por así decir, de presentificación, no ajeno a lugares literariamente escenificados (MacLeod, 2021; Tatavitto, 2020; Herbert, 2001; Pocock, 1987).

Fruición móvil, escenificación literaria y narrativa de género. Mobile fruition, literary staging and genre narrative.

María Silvina Tatavitto

Cada mueble, libro, pañuelo, cuadro de la casa es un operador indicial de la vida de Ocampo con fuerte carga de realidad, por efecto de esa contigüidad existencial. Son indicadores que contribuyen a dar efecto de realidad a los contenidos de la imaginación y no es de extrañar que advenga esa dimensión verosimilizante en la instancia de recepción o lectura, ya advertida por Coleridge, para quien consumir ficción es suspender la incredulidad: voluntad de aceptar el mundo de la imaginación como real. Así se registra, por ejemplo, con los amantes de Drácula cuando visitan sitios asociados a ese relato y realizan comparaciones entre la imaginación y la realidad, a la vez que manifiestan un poderoso y emotivo anhelo de convergencia entre ambas (Reijnders, 2011; Light, 2008), o con lectores sherlockianos (McLaughlin, 2016), porque este tipo de contacto, globalmente considerado, ocurre tanto en el mundo de la imaginación como en el físico (Hennig, 2002). Por otro lado, en lo que a producción social del espacio se refiere, la distinción real/ficcional parecería no pertenecer al orden de lo discreto sino de lo continuo (Shields, 2002), perspectiva donde la noción de lugar difícilmente es conciliable con dicotomías simples y, más bien, campo de géneros heterogéneos: novela, poema, guía de viaje, mapa, etc. con superposiciones y conexiones intrincadas (Crang 2003; Saunders, 2009).

Narrativas factuales y de género

En parágrafos anteriores señalé que, por un lado, la Villa plantea un bajo grado de visibilidad de los textos de Victoria y, por otro induce con mayor énfasis, la atención hacia su vida, particularmente su hambre de autonomía elaborando en una épica de la independencia femenina que resuena muy mayoritariamente en *TripAdvisor*: “mujer revolucionaria y esta experiencia es maravillosa para aprender un poco más de su vida”¹⁹; “Imperdible para (...) aproximarse a la vida de una mujer de avanzada”²⁰; “increíble mujer, muy adelantada a su época”²¹; “la historia de una mujer que fue distinta para su época”²². *Pero ni una palabra sobre su escritura*. Así, más que el interés por la lectura efectiva de su obra, lo que parecería sostener la fruición de la finca es consumir una narrativa, esta vez de género, que logra amplísima circulación mediática en la construcción de la figura pública de Ocampo: “pionera que se atrevió a romper tantas cárceles de género establecidas por una aristocracia (...) conservadora”²³; “muy pronto comenzaría a luchar contra las fronteras que se habían construido ante las mujeres de su época. Por ello, no tardaría en erigirse como referente del movimiento feminista”²⁴.

La cautivada atención de los visitantes de la Villa y los testimonios de *TripAdvisor*, revelan igual apetencia por este relato de género que, no obstante, podría sostenerse es algo desigual en términos de lo que propone aquilatar y lo que todavía está pendiente: un terreno en el que todavía no se habría

Fruición móvil, escenificación literaria y narrativa de género. Mobile fruition, literary staging and genre narrative.

María Silvina Tatavitto

completado la liberación de los estereotipos de género. Las modalidades curatoriales proclaman sus contribuciones literarias y artísticas como resultado de su mecenazgo modernizador, pero parecería tratarse de un avance donde el revés de la trama retacea la escritura. Tal vez porque, a excepción de su autobiografía, buena parte de los textos de Ocampo afrontan registros de impronta ensayística mayormente asumidos por los hombres. Registro bastante ajeno a lo adscripto tradicionalmente al universo de la mujer, más remitido a la poesía y la ficción por asociados con la emoción y la fantasía, cualidades que tienden a vincularse con lo femenino, especialmente a principios de siglo cuando las clases patricias sólo consentían la práctica de recitación poética para las mujeres de la elite (Sarlo, 2007). En fin, retrato de Ocampo como feminista pionera, como mecenas asimilada a musa, capaz de generar las condiciones para la producción literaria, artística y cultural pero, ella misma, musa sin escritura. La casona, en definitiva, es el lugar de resonancia de una narrativa que la trasciende donde se deja entrever poco de su actividad escritural y perfila una feminista despojada de sus contornos polémicos - la defensa de los derechos de las prostitutas, por ejemplo-; en otros términos, un feminismo algo timorato y, tal vez por eso mismo, de fácil circulación y consagración masivas.

Hacia el fin del relato

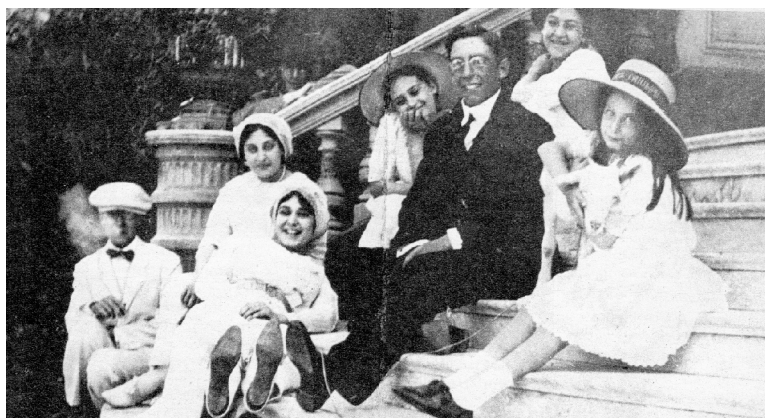
En su orientación al ajuste con la audiencia, la propuesta interpretativa activada por las modalidades curatoriales de VO promueve una narrativa nostálgica y moviliza múltiples marcadores indiciales para predicar autenticidad en una matriz discursiva factual y biográfica que sostiene el deleite por la Villa, pero aun así no deja de aparecer un cierto desliz u oscilación ficción-no ficción en ese “Victoria está aquí”, efecto del vívido contacto con la historia promovido por el sitio que, discursivamente reprocesado en los testimonios de *TripAdvisor*, actualiza el motivo por excelencia de la ciencia ficción: viaje por el tiempo ¿Qué se ha producido aquí, al calor de esta narrativa? Un recorrido literario que mapea el sitio ¿ficcional, factual? en una lectura performativa que el público realiza de la escenificación producida en VO, una experiencia hermenéutica encarnada de ese espacio y ejercicio de memoria cultural patrimonial, con sus luces y sus sombras, trama de visibilidades y olvidos.

Ahora bien, más allá del caso particular examinado, nuestro trabajo analítico ha intentado dar cuenta de la condición polifacética de los tránsitos interdiscursivos, que involucran textualidades heterogéneas en una actividad hermenéutica móvil. Porque la circulación, la movilidad discursiva/simbólica, performativa y también afectiva y cognitiva aquí verificada (Creswell, 2010), en este tipo de fruición dinámica, sin perder su orientación a lo biográfico factual produce, sin embargo, reverberación múltiple. Su altísimo grado de

**Fruición móvil, escenificación literaria y narrativa de género.
Mobile fruition, literary staging and genre narrative.**

María Silvina Tatavitto

complejidad resulta, podría decirse, de la ensambladura y trama mixturada entre la orientación patrimonial (más sostenida en el discurso de la historia), la literaria o, más en general, fruición de lugares marcados por novelas, films, series televisivas, canciones y otros múltiples productos mediáticos y artísticos. Entramado manifiesto en la fruición móvil que atestigua la interpenetración arte-sociedad (Luhman, 2007), los intrincados cruces de la circulación discursiva entre la serie mediática, la del turismo, la de las artes y el patrimonio, en la era del capitalismo estético cuando lo bello se torna en factor de regulación de intercambios de todo tipo (Lipoveski y Serroy, 2015).



Las hermanas Ocampo durante su niñez.

**Fruición móvil, escenificación literaria y narrativa de género.
Mobile fruition, literary staging and genre narrative.**

María Silvina Tatavitto

Bibliografía

- BARTHES, R. ([1957] 1999). *Mitologías*. Madrid: SXXI.
- BOOTH, A. (2008) "Author country-Longfellow, the Brontës and anglophone homes and haunts" Romanticism and Victorianism on the Net (acceso 10/ 07/ 2019) <https://www.erudit.org/en/journals/ravon/2007-n48-ravon1979/017438ar/>.
- ÇEVIK, S. (2020). Literary tourism as a field of research over the period 1997-2016. *European Journal of Tourism Research* 24, 2407.
- CRANG, M. (2003): "Placing Jane Austen, displacing England: touring between book, history and nation". En Pucci, S. R. y Thompson, J. (eds.): *Jane Austen and Co.: remaking the past in contemporary culture*, 111-132. New York: SUNY Press.
- CRESWELL, T. (2010) "Towards a politics of mobility". *Environment and planning D: society and space*, 28, 17–31.
- DE CERTAU, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes del hacer*. México DF: Universidad Iberoamericana.
- DEL COTO, M. R. y VARELA, G. (2012). *Ficción y no ficción en los medios. Indagación semiótica sobre sus mixturas*. Buenos Aires: La Crujía.
- ECO, U. (1999). *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen.
- FONTANILLE, J. (2004.) *Soma et Sema. Figures du corps*. París: Maisonneuve & Lorose.
- FOUCOULT, M. (2008) "Topologías". *Fractal* 48 (12), 39-40.
- FROM, J. (1991) "Tourism and the Semiotics of Nostalgia". *October* 57, 123-151.
- GENTILE, R. y BROWN, L. (2015). "A life as a work of art: literary tourists' motivations and experiences at Il Vittoriale degli Italiani". *European Journal of Tourism, Hospitality and Recreation* 6 (2), 25-47.
- HENDRIX, H (2020) "The early musealization of writers'and artists' houses through guidebooks". *Nordisk museology* 28 (1), 8–22.
- HENNIG, C. (2002) "Tourism: enacting modern myths". En Dann, G.M.S. (ed.): *The tourist as a metaphor of the social world*, 169-188. New York: CABI.
- HERBERT, D. (2001) "Literary places, tourism and the heritage experience". *Annals of Tourism Research*, 28 (2), 312–333.
- LARSEN, J. y URRY, J. (2011) "Gazing and performing". *Environment and planning D: society and space*, 29, 1110-1125.
- LIGHT, D. (2008) "Imaginative geographies, Dracula and the Transylvania 'place myth'". *Human geographies. Journal of studies and research*, 2 (2), 6-17
- LIPOVESKI, G. y SERROY, J. (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.
- LUHMANN, N. (2007): *Introducción a la teoría de sistemas*. México DF: Universidad Iberoamericana.
- MACCANNELL, D. ([1999] 2003). *El turista: una nueva teoría de la clase ociosa*. Barcelona: Melusina.
- MCLAUGHLIN, D. (2016) "The game's afoot: walking as practice in sherlockian literary geographies". *Literary Geographies* 2 (2), 144-163.
- MACLEOD, N. (2017) "The role of trails in the creation of tourist space". *Journal of Heritage Tourism*, 12 (5), 423-430.

**Fruición móvil, escenificación literaria y narrativa de género.
Mobile fruition, literary staging and genre narrative.**

María Silvina Tatavitto

- POCOCK, D. C. D. (1987) "Haworth: The Experience of a Literary Place". En Mallory, W. E. y SIMPSON-HOUSLEY, P. (eds.). *Geography and Literature*, 135–142. Syracuse: Syracuse University Press.
- REIJNDERS, S. (2011). "Stalking the count Dracula, fandom & tourism". *Annals of Tourism Research* 38 (1), 231-248.
- SARLO, B. (2007) *La máquina cultural*. Buenos Aires: Seix Barral.
- SAUNDERS, A. (2009). "Literary geography: reforging the connections". *Progress in Human Geography* 1–17.
- STEWART, S. (1984). *On longing: narrative of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*. Baltimore: Johns Hopkins Press.
- SHIELDS, R. (2002) "A resume of every day life". *Space and culture* 5 (1), 6-9.
- TATAVITTO, M. S. (2020) "Inducción filmico-literaria de viajes y transposición(es)". En Martínez Mendoza, R y Petris, J. (eds.) *Trayectorias: artes y lenguajes* Actas 14º Congreso Mundial de Semiótica, 33-44. Buenos Aires: Libros de Crítica. Área Transdepartamental de Crítica de Artes.
- UNESCO (2013): *La gran ilusión. Vida cotidiana en Villa Ocampo durante la Belle Époque*. Buenos Aires.
- URRY, J. (2002 a.) *Consuming places*. Londres: Routledge.
- (2002 b) *The tourist gaze. Leisure and travel in contemporary societies*. Londres: Sage.
- VERÓN, E. (2013): *La semiosis social, 2: ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós. (2004). *Fragments de un tejido*. Barcelona: Gedisa.
- (1999). *Esto no es un libro*. Barcelona: Gedisa.
- WATSON, N. J. (2006). *The literary tourist*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Notas

¹Recuperado el 22/03/2022. <http://en.masumiyetmuzesi.org/page/the-museum-of-innocence>

²Este artículo toma resultados de sucesivos proyectos de investigación desde 2015 a la actualidad, sobre territorialización de narraciones fílmicas y literarios cuyos datos preliminares se presentaron en encuentros académicos: XIII Jornadas de Sociología (Carrera de Sociología UBA, Bs As, 2019) y las X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina (Facultad de Bellas Artes, La Plata, 2015).

³Levantado el 15/07/2015 de http://www.clarin.com/next/innovacion/Doodle-homenajea-Victoria-Ocampo_0_ByelOStPXl.html

⁴https://www.tripadvisor.com.ar/Attraction_Review-g947955-d2613131-Reviews-Villa_OcampoSan_Isidro_Province_of_Buenos_Aires_Central_Argentina.html#REVIEWS

⁵[https://www.tripadvisor.com.ar/Attraction_Review-g947955-d2613131-Reviews-Villa_Ocampo-](https://www.tripadvisor.com.ar/Attraction_Review-g947955-d2613131-Reviews-Villa_Ocampo-San_Isidro_Province_of_Buenos_Aires_Central_Argentina.html#REVIEWS)

[San_Isidro_Province_of_Buenos_Aires_Central_Argentina.html#REVIEWS](https://www.tripadvisor.com.ar/Attraction_Review-g947955-d2613131-Reviews-Villa_Ocampo-San_Isidro_Province_of_Buenos_Aires_Central_Argentina.html#REVIEWS)

⁶Consultado el 13/06/2019 . http://www.clarin.com/sociedad/Vuelta-pasado-Villa-Ocampo_0_S1M1sGiw7e.html

⁷Consultado el 13/06/2019. <http://www.gacetamercantil.com/notas/41913/>

https://www.tripadvisor.com.ar/Attraction_Review-g947955-d2613131-Reviews-Villa_Ocampo-

[San_Isidro_Province_of_Buenos_Aires_Central_Argentina.html#REVIEWS](https://www.tripadvisor.com.ar/Attraction_Review-g947955-d2613131-Reviews-Villa_Ocampo-San_Isidro_Province_of_Buenos_Aires_Central_Argentina.html#REVIEWS)

https://www.tripadvisor.com.ar/Attraction_Review-g947955-d2613131-Reviews-Villa_Ocampo-

[San_Isidro_Province_of_Buenos_Aires_Central_Argentina.html#REVIEWS](https://www.tripadvisor.com.ar/Attraction_Review-g947955-d2613131-Reviews-Villa_Ocampo-San_Isidro_Province_of_Buenos_Aires_Central_Argentina.html#REVIEWS)

https://www.tripadvisor.com.ar/Attraction_Review-g947955-d2613131-Reviews-Villa_Ocampo-

[San_Isidro_Province_of_Buenos_Aires_Central_Argentina.html#REVIEWS](https://www.tripadvisor.com.ar/Attraction_Review-g947955-d2613131-Reviews-Villa_Ocampo-San_Isidro_Province_of_Buenos_Aires_Central_Argentina.html#REVIEWS)

https://www.tripadvisor.com.ar/Attraction_Review-g947955-d2613131-Reviews-Villa_Ocampo-

[San_Isidro_Province_of_Buenos_Aires_Central_Argentina.html#REVIEWS](https://www.tripadvisor.com.ar/Attraction_Review-g947955-d2613131-Reviews-Villa_Ocampo-San_Isidro_Province_of_Buenos_Aires_Central_Argentina.html#REVIEWS)

https://www.tripadvisor.com.ar/Attraction_Review-g947955-d2613131-Reviews-Villa_Ocampo-

[San_Isidro_Province_of_Buenos_Aires_Central_Argentina.html#REVIEWS](https://www.tripadvisor.com.ar/Attraction_Review-g947955-d2613131-Reviews-Villa_Ocampo-San_Isidro_Province_of_Buenos_Aires_Central_Argentina.html#REVIEWS)

https://www.tripadvisor.com.ar/Attraction_Review-g947955-d2613131-Reviews-Villa_Ocampo-

[San_Isidro_Province_of_Buenos_Aires_Central_Argentina.html#REVIEWS](https://www.tripadvisor.com.ar/Attraction_Review-g947955-d2613131-Reviews-Villa_Ocampo-San_Isidro_Province_of_Buenos_Aires_Central_Argentina.html#REVIEWS)

https://www.tripadvisor.com.ar/Attraction_Review-g947955-d2613131-Reviews-Villa_Ocampo-

[San_Isidro_Province_of_Buenos_Aires_Central_Argentina.html#REVIEWS](https://www.tripadvisor.com.ar/Attraction_Review-g947955-d2613131-Reviews-Villa_Ocampo-San_Isidro_Province_of_Buenos_Aires_Central_Argentina.html#REVIEWS)

¹⁵Consultado 13/06/2019. http://www.clarin.com/sociedad/Vuelta-pasado-Villa-Ocampo_0_S1M1sGiw7e.html

¹⁶https://www.tripadvisor.com.ar/Attraction_Review-g947955-d2613131-Reviews-Villa_Ocampo-

[San_Isidro_Province_of_Buenos_Aires_Central_Argentina.html#REVIEWS](https://www.tripadvisor.com.ar/Attraction_Review-g947955-d2613131-Reviews-Villa_Ocampo-San_Isidro_Province_of_Buenos_Aires_Central_Argentina.html#REVIEWS)

[https://www.tripadvisor.com.ar/Attraction_Review-g947955-d2613131-Reviews-](https://www.tripadvisor.com.ar/Attraction_Review-g947955-d2613131-Reviews-Villa_Ocampo-)

Villa_Ocampo-

¹⁸San_Isidro_Province_of_Buenos_Aires_Central_Argentina.html#REVIEWS
https://www.tripadvisor.com.ar/Attraction_Review-g947955-d2613131-Reviews-Villa_Ocampo-

¹⁹San_Isidro_Province_of_Buenos_Aires_Central_Argentina.html#REVIEWS
https://www.tripadvisor.com.ar/Attraction_Review-g947955-d2613131-Reviews-Villa_Ocampo-

²⁰San_Isidro_Province_of_Buenos_Aires_Central_Argentina.html#REVIEWS
https://www.tripadvisor.com.ar/Attraction_Review-g947955-d2613131-Reviews-Villa_Ocampo-

²¹San_Isidro_Province_of_Buenos_Aires_Central_Argentina.html#REVIEWS
https://www.tripadvisor.com.ar/Attraction_Review-g947955-d2613131-Reviews-Villa_Ocampo-

²²San_Isidro_Province_of_Buenos_Aires_Central_Argentina.html#REVIEWS
https://www.tripadvisor.com.ar/Attraction_Review-g947955-d2613131-Reviews-Villa_Ocampo-

San_Isidro_Province_of_Buenos_Aires_Central_Argentina.html#REVIEWS

²³Consultado 15/07/2015 <http://www.elsol.com.ar/nota/84314>

²⁴Consultado el 18/03/2022 <https://www.vogue.mx/estilo-de-vida/articulo/victoria-ocampo-quien-fue-la-escritora-su-vida-libros-feminismo>



"¿Juegas con Carmen?" Co-creación infantil para conocer a la artista naïf Carme Rovira

**Do you play with Carmen?
Children's co-creation to meet the naive artist Carmen Rovira**

**Rafael Romero Pineda
Joan Miquel Porquer Rigo**

"¿Juegas con Carmen?" Co-creación infantil para conocer a la artista naïf Carme Rovira

"Do you play with Carmen?" Children's co-creation to meet the naive artist Carmen Rovira

Autores: Rafael Romero Pineda y Joan Miquel Porquer Rigo

Curriculum abreviado: Rafael Romero Pineda es Profesor Lector del ámbito de Pintura en el Departamento de Artes y Conservación-Restauración de la Universidad de Barcelona. En la misma institución, es coordinador del Grupo de Innovación Docente MIMA (Memoria y Materia Artística –GINDO-UB/188) y miembro del Grupo de Innovación Docente ATESI (Arte, Territorio, Estrategia docente, Sostenibilidad e Intervención social –GINDOC-UB/162).

E-mail: rafaelromero@ub.edu.

Abbreviated CV: Rafael Romero Pineda is a Lecturer in Painting at the Department of Arts & Conservation-Restoration of the University of Barcelona. At the same institution, he coordinates the Teaching Innovation Group MIMA (Memory & Art Matter – GINDO-UB/188) and is a member of the Teaching Innovation Group ATESI (Art, Territory, Teaching strategy, Sustainability and social intervention – GINDOC-UB/162). Contact address: rafaelromero@ub.eduJoan

Curriculum abreviado: Joan Miquel Porquer Rigo es Profesor Lector del ámbito de Escultura en el Departamento de Artes y Conservación-Restauración y conadscripción Instituto de Desarrollo Profesional IDP-ICE de la Universidad de Barcelona. En la misma institución, es miembro del Grupo de Investigación Esbrina (Subjetividades, visualidades y entornos educativos contemporáneos –2021SGR00686), y de los Grupos de Innovación Docente ATESI (Arte, Territorio, Estrategia docente, Sostenibilidad e Intervención social –GINDOC-UB/162) y ApS(UB) (Grupo de Aprendizaje-Servicio de la Universidad de Barcelona –GINDOC-UB/174).

E-mail: joanmiquelporquer@ub.edu.

Abbreviated CV: Miquel Porquer Rigo is a Lecturer in Sculpture at the Department of Arts and Conservation-Restoration and affiliated with the Professional Development Institute IDP-ICE of the University of Barcelona. At the same institution, he is a member of the Research Group Esbrina (Subjectivities, visualities and contemporary educational environments – 2021SGR00686), and the Teaching Innovation Groups ATESI (Art, Territory, Teaching Strategy, Sustainability and Social Intervention – GINDOC-UB/162) and ApS(UB) (Service-Learning Group of the University of Barcelona – GINDOC-UB/174). Contact address: joanmiquelporquer@ub.edu.

“¿Juegas con Carmen?”

Co-creación infantil para conocer a la artista naíf Carme Rovira

Rafael Romero Pineda y
Joan Miquel Porquer Rigo

Resumen:

El artículo describe la concepción, fases de desarrollo y activación de una propuesta de co-creación artística denominada “Jugues amb la Carme?” - ¿Juegas con Carmen?, destinada a público infantil, para dinamizar la obra de la artista naíf Carme Rovira y de su Casa-Museo en la localidad de Vilassar de Mar (Barcelona, España), e implementada en el año 2021. La actividad sirve como prueba piloto de una acción de programación pedagógica en el centro. La ejecución de la obra y el diálogo con el público permite establecer líneas de trabajo futuras y extrapolables a otros espacios museísticos de similares características.

Palabras clave: Educación en museos, Co-creación artística, Pintura naíf, Carme Rovira, España.

Abstract:

This article describes the conception, phases of development and activation of the artistic co-creation Jugues amb la Carme? –'Do you want to play with Carmen?'. The activity, intended for a children's audience, aims to introduce the work of the naíf artist Carme Rovira and her House-Museum in the town of Vilassar de Mar (Barcelona, Spain), and was implemented in the year 2021. The activity serves as a pilot test for a pedagogical programming action at the center. The execution of the work and the dialogue that raised with the public allows us to establish future lines of work that can be extrapolated to other museum spaces with similar characteristics.

Keywords: Museum Education, Artistic cocreation, Naíf painting, Carme Rovira, Spain.

Introducción

Este texto presenta la concepción, desarrollo y resultados de “Jugues amb la Carme?” -¿Juegas con Carmen?-, una actividad didáctica piloto dirigida al público infantil desarrollada el 10 de octubre de 2021 en la Casa-Museo Carme Rovira de la localidad de Vilassar de Mar (Barcelona, España), coincidiendo con las Jornadas Europeas de Patrimonio 2021. La actividad didáctica tuvo como objetivo principal el dar a conocer la figura y obra de la pintora naíf Carme Rovira (Vilassar de Mar, Barcelona, España, 1907 -Passy, Alta Saboya, Francia, 1985), en el contexto del que fuera su hogar y estudio de creación artística, y que hoy es museo de titularidad pública en el municipio. Se trata de una iniciativa encargada por el Ayuntamiento de Vilassar de Mar, a través de su regiduría cultural, al Grupo de Innovación Docente Consolidado ATESI (Arte, Territorio, Estrategia docente, Sostenibilidad e Intervención social –GINDOC-UB/162) de la Universidad de Barcelona, España, conformados por profesorado de distintos centros de

“¿Juegas con Carmen?”

Co-creación infantil para conocer a la artista naíf Carme Rovira

Rafael Romero Pineda y
Joan Miquel Porquer Rigo

arte y educación interesados en la transferencia de conocimiento de las aulas universitarias a la ciudadanía a través de metodologías activas como el Aprendizaje - Servicio –ApS–(Batlle, 2020) y con perspectiva de Objetivos de Desarrollo Sostenible–ODS–(UNESCO, 2017)

1.1. Carme Rovira y su Casa-Museo

La Casa-Museo Carme Rovira nos muestra el mundo de esta pintora *naíf* -del francés,*ingenuo*, de arte “primitivista”(Bihalji-Merin, 1978)- entre pequeños espacios domésticos, de vida cotidiana, que habitó durante décadas. En su taller se hallan todavía numerosos trabajos: pinturas, dibujos, cerámicas y murales, además de correspondencia, fotografías familiares y utensilios diversos [figura1]. Podemos conocer su atribulada vida a través de un breve relato de Gelpí Maltas (2009) y de la obra biográfica de Canyameres (1989): de orígenes humildes, Carme Rovira i Fortuny nació en Vilassar de Mar en 1907, hija de Martí Rovira Masip y de María Fortuny Ametller, agricultores. Estudiante en centros públicos y religiosos, su vida académica se ve truncada pronto por las vicisitudes económicas familiares y debe entrar a trabajar como tejedora en la industria textil local y, más tarde, como agricultora. Casada con uno de los mozos de las tierras de su familia, poco antes de la Guerra Civil española nace su hija y muere su madre, dejándola al cargo de los cuidados de quienes la rodean. En la contienda, su marido es apresado y Rovira deberá añadir el estraperlo a sus medios de subsistencia. Una década después, ya separada, muere su padre y se casa su hija, quedando ella sola e independiente. A mediados de los años 50, tras un accidente que la obliga a reposar durante un tiempo, y perdido el contacto con la familia restante, Carme Rovira emplea sus horas a labores manuales, diversas artesanías y empieza a interesarse por la representación pictórica. Tras una vida sacrificada, de trabajo intenso y penurias, su espíritu positivo y diversos contactos afortunados la llevarán a desarrollar un estilo de pintura propio, espontáneo y autodidacta, y a exponerlo en círculos reconocidos de las artes de su tiempo, en Barcelona, Madrid o París. Inquieta y sin ataduras, alternará su trabajo pictórico con la hostelería y la servitud en casas adineradas, en Mallorca y en París. En esta última ciudad, en 1984, cae gravemente enferma y se traslada a un sanatorio en la Alta Saboya, donde fallecerá un año después.

Carme Rovira, artista "ingenua" y marcada por su línea vital, desarrolla una praxis autónoma, espontánea e intuitiva, carente de conocimientos técnicos o teóricos relativos a la representación academicista -relativos a la proporción o a la perspectiva-. Esto, no obstante, potencia en ella un trabajo de gran impacto cromático, de visión simple, esquemática y desacomplejada, próxima al de las representaciones en la infancia. Sus temáticas se relacionan habitualmente con

“¿Juegas con Carmen?”

Co-creación infantil para conocer a la artista naíf Carme Rovira

Rafael Romero Pineda y
Joan Miquel Porquer Rigo

su vida cotidiana, sus actividades, espacios y actores: personajes próximos, animales en hábitats, motivos vegetales, paisajes que transita, visita o recuerda. Sus colores son primarios y secundarios, sin grandes mezclas, paletas o gamas, planos. Técnicamente, domina procedimientos mixtos muy convencionales que no comportan grandes habilidades -lápices y ceras de colores, óleo, gouache y acuarela- y soportes asequibles -telas y textiles, objetos reciclados, cartones y papeles, maderas-. El conjunto, junto a su trayectoria vital característica de una España de pre y posguerra, refuerza una visión singular sobre la obra de la artista, que la hace atractiva e invita a trabajar con ella.

Entre las últimas voluntades de la artista y asalariada, quedará indicada la cesión de su legado, bienes artísticos y casa natal a su localidad, Vilassar de Mar, para el establecimiento de un museo y espacio cultural. En 2014, tras complicaciones derivadas de la conservación del inmueble -quizás como última vicisitud en la vida de la artista, pero que se ve superada-, el Ayuntamiento de la localidad puede inaugurar la Casa-Museo Carme Rovira. Con esta iniciativa, a través de su regiduría de cultura, el consistorio apuesta por potenciar la visibilidad de la obra y vida de la que puede considerarse una de las pintoras naíf más importantes de Cataluña.

1.2.Sentar las bases para una dinamización pedagógica de la Casa-Museo

Con la intención de hacer una prueba piloto de carácter didáctico, dada la posibilidad de regularizar en el programa de la Casa-Museo Carme Rovira las visitas de centros escolares de su entorno geográfico cercano o de público familiar, el ayuntamiento de Vilassar de Mar encarga al Grupo de Innovación Docente Consolidado ATESI de la Universidad de Barcelona, el diseño y ensayo de una actividad didáctica dirigida a un público de educación primaria (de 6 a 12 años) y a su contexto familiar. Diversos de los componentes del grupo, docentes universitarios de arte diseñan para ello la propuesta titulada *Jugues amb la Carme?* -¿Juegas con Carmen?-, que se testea en una sesión el 10 de octubre de 2021.

La actividad consiste en un taller gratuito dirigido al público objetivo, que se inscribe con la ayuda de sus familias o tutorías legales, a través de un formulario en la página web del servicio de museos del municipio. El objeto del taller es la construcción de una obra de co-creación artística, plástica y visual, a partir de la iconografía relevante observada en el trabajo de Carme Rovira, y que acerque al público a: 1) conocer las singulares vida y obra de la artista, y utilizarla como objeto de conocimiento contextualizado para la actualidad; 2) motivarse a formar parte de una ciudadanía activa y de una cultura artística abierta y cercana, propia de sociedades comprometidas, democráticas, inclusivas e

“¿Juegas con Carmen?”

Co-creación infantil para conocer a la artista naíf Carme Rovira

Rafael Romero Pineda y
Joan Miquel Porquer Rigo

igualitarias; 3) participar en actividades colectivas y de co-creación, promoviendo los consiguientes valores de crecimiento emocional individual y colectivo.

El artefacto resultante de la actividad es un mural lúdico sobre soporte metálico magnético, que permita su desmontaje, reutilización y ampliación en futuras acciones. Deviene un material didáctico para la institución, implementable por otras personas formadoras-mediadoras y públicos de la misma franja de edad. La experiencia se finaliza con una evaluación cualitativa entre las personas participantes, que permite establecer conclusiones preliminares, mejoras y nuevas líneas de trabajo.

2.Intencionalidad y objetivos.

Preguntar, responder, investigar y descubrir como pretexto

A través de tres miembros de ATESI, “¿Juegas con Carmen?” se diseña e implementa entendiendo a la Casa-Museo Carme Rovira como una parte importante del tejido de servicios culturales de Vilassar de Mar para a sus habitantes. Se aspira a contribuir a la generación de "ciudadanía activa", es decir, a formar personas competentes y capaces de transformar el mundo (Batlle, 2020). Se trata de conectar cualquier objeto de conocimiento a los retos contemporáneos y a todos los niveles (Sabadash, 2020). A través del universo creativo de la pintora, podemos trabajar las actitudes y valores. Hemos de considerar también el potencial de este tipo de proyectos en cuanto a que contribuyen en la educación emocional del público infantil, sea en un contexto académico o externo: “la educación emocional es un proceso educativo continuo y permanente, puesto que debe estar presente a lo largo de todo el currículum académico y en la formación permanente a lo largo de toda la vida.” (BisquerraAlzina, 2000: 243). El museo deviene formativo no sólo en la edad escolar del individuo, sino constantemente en su vida. En esta actividad didáctica, las niñas y niños pueden conocer más de sí mismos a través del arte y la expresión, tal vez saliendo de esa paradigmática situación que prevalece, consistente en valorar preferentemente la educación intelectual, pragmática y tecnocrática. En este contexto, resulta pertinente tomar los cuatro puntos definitorios de Hervás Avilés (2010), relativos a los espacios museísticos como territorios inclusivos favorecedores de experiencias interactivas, y que se establecen como palabras claves para el diseño de la actividad: preguntar, responder, investigar y descubrir. Según Hervás Avilés(2010): 1) todos los sujetos poseen interrogantes sobre diferentes temáticas; 2) es necesario contribuir a responder los interrogantes mediante la interacción social; 3) un museo debe ser un espacio beneficioso para investigar y encontrar respuestas; y 4) los visitantes pueden examinar los descubrimientos que realizan, si poseen

“¿Juegas con Carmen?”

Co-creación infantil para conocer a la artista naíf Carme Rovira

Rafael Romero Pineda y
Joan Miquel Porquer Rigo

las herramientas adecuadas. Precisamente, entendemos estas cuestiones como fundamentales en el desarrollo cognitivo y socio-emocional del niño y resolutivas a la hora de diseñar la actividad.

En relación con los diecisiete ODS de la Agenda 2030 de la Organización de Naciones Unidas, consideramos que un museo es -y debe ser- capaz de motivar la reflexión y transformación en sus visitantes, que se convierten en actores, artífices, protectores, embajadores de estos espacios y de sus objetos, contenidos y espíritu (UNESCO, 2017). Debe ser, por tanto, la relación del ciudadano y el museo paradigma de Educación de Calidad (ODS 4) en cuanto a garantizar una educación inclusiva, equitativa y promover oportunidades de aprendizaje durante toda la vida para todos. A ello hemos de añadir, pensando en las niñas y los niños, que éstos son valiosos ciudadanos con derecho a experiencias de aprendizaje de alta calidad y apropiadas para su desarrollo.

Por supuesto, nuestra actividad se debe dirigir también a borrar las diferencias de género, especialmente en relación con la atribución de roles y derechos civiles, como se preconiza en el ODS 5, Igualdad de Género; en ese sentido, Carme Rovira es un gran ejemplo de mujer combativa contra una dinámica patriarcal y represiva hacia las mujeres: su propia historiografía nos evidencia una economía de subsistencia y cuidado, y su gran esfuerzo laboral, que nos permite a su vez reflexionar sobre el trabajo decente y el crecimiento económico (ODS 8). Podemos reflexionar además en torno a la utilización que la pintora hace de materiales sostenibles, sobre todo en sus soportes, lo cual conlleva una Producción y Consumo Responsables (ODS 12).

Con este contexto intencional, el equipo docente implicado establece para la actividad didáctica los siguientes objetivos, trabajando a partir de la figura y obra de Carme Rovira: a) Generar "ciudadanía activa", es decir formar ciudadanos competentes capaces de transformar el mundo; b) Motivar y potenciar la creatividad y co-creatividad entre las niñas y niños, su participación en el arte, la cultura y el activismo social; c) Fomentar el aprendizaje interdisciplinario a partir de los contenidos expositivos, animando a niños a explorar el mundo desde múltiples perspectivas; y d) Apoyar la autoestima de los propios niños, su capacitación como miembros activos de la comunidad, así como el sentido de pertenencia, el compromiso y saber disfrutar y compartir los bienes públicos.

3. Participantes, descripción y medios de la actividad

3.1. Participantes de la actividad

Participan en la actividad, como diseñadores y talleristas, tres docentes de artes y educación adscritos a ATESI y al Departamento de Artes y Conservación-Restauración de la Universidad de Barcelona, de las áreas de

“¿Juegas con Carmen?”

Co-creación infantil para conocer a la artista naíf Carme Rovira

Rafael Romero Pineda y
Joan Miquel Porquer Rigo

Pintura y Escultura. Los tres docentes imparten docencia de Grado en Bellas Artes y dos de ellos, también, de Máster en Formación del Profesorado de Secundaria Obligatoria. Previa inscripción a través de la página web del servicio de museos de Vilassar de Mar, acuden a la actividad diez participantes, de entre 6 y 12 años, acompañados por sus padres, madres y abuelos/as -que actúan como participantes de soporte al público infantil-. Cabe concretar que la actividad se prevé, en primera instancia, para treinta participantes –número correspondiente a una ratio de grupo clase en una escuela de educación primaria en Cataluña-. La baja asistencia puede entenderse desde la excepcionalidad de un periodo todavía de pospandemia y a que, debido también a esta circunstancia, se decide institucionalmente no ofertar la actividad directamente a centros escolares. Colaboran en la logística de la actividad un técnico y una auxiliar de la regiduría de cultura del Ayuntamiento.

3.2. Descripción de la actividad

Los museos han de ser laboratorios a partir de los cuales poder desarrollar conocimientos (Huerta, 2011). Como herramienta educativa son un complemento perfecto al aula reglada (Asensio y Pol, 2002), pues potencian en el estudiantado la experiencia directa, el aprendizaje vivencial y la identidad cultural. Los programas educativos de los museos deben plantearse como proyectos y fundamentarse en el ensayo de sus actividades, como en este caso “Juegues amb la Carme?”, diseñada en función del perfil del público al que va dirigido y la idiosincrasia y contenidos de la Casa-Museo. Precisamente, siendo público infantil a quien se dirige, debía aparecer en ella el disfrute y, consideramos, lo lúdico: puesto que existe el peligro de falta de interés y atención si carece de dichos valores.

La actividad consiste en la creación por parte del público participante de un mural magnético. Consiste éste en una pizarra metálica de color blanco y dimensiones 80x100 cm., en el que niñas y niños pueden colocar las diferentes figuras por ellos dibujadas y recortadas sobre papel magnético. Este soporte, maleable y recortable, permite dibujar sobre él con rotuladores permanentes.

Las figuras son inventadas por los niños a partir de iconografías características, identificables en los murales y obras de Carme Rovira, que se han podido ver en la Casa-Museo como paso previo a la actividad y que rodean el espacio de trabajo. Estas figuras, una vez finalizadas, son colocadas fácilmente en el mural por los participantes a medida que las realizan. El objetivo del mural es evidenciar el universo "mágico" de Carme Rovira a partir de las intervenciones de los niños, estos pueden crear tantas imágenes como quieran. Al ser figuras magnéticas tienen facilidad en su desplazamiento por la superficie, en el sentido de poder colocarlas donde apetezca con la facilidad de la traslación, dependiendo de la intencionalidad lúdica, estética y narrativa del

“¿Juegas con Carmen?”

Co-creación infantil para conocer a la artista naíf Carme Rovira

Rafael Romero Pineda y
Joan Miquel Porquer Rigo

individuo y/o del colectivo. Las representaciones se guardan en una caja de madera–caja de iconografías–. Otros públicos infantiles que asistan a la Casa-Museo podrán sumar nuevas aportaciones.

El mural se convierte en un juego y a su vez en un plano conceptual que evidencia íconos característicos de la pintora. La actividad, que se calcula para una temporización de dos horas, y se realiza el domingo 10 de octubre de 2021, de 11:00 a 13:00 horas (figura 2).

3.3. Medios de la actividad

Las necesidades para el desarrollo de la actividad son las siguientes: Por lo que respecta a materiales: pizarra magnética, caballete robusto para sostener la pizarra, mesas y sillas escolares, manteles de papel para las mesas, rotuladores de colores permanentes, tijeras de punta redondeada para diestros y zurdos, papel magnético recortable DIN A4 y caja de madera como contenedor de las figuras–caja de iconografías–. Por lo que respecta a espacio: la actividad se desarrolla, con buen tiempo, en el patio interior de la Casa-Museo Carme Rovira. Para condiciones adversas, por lo reducido de los espacios interiores de la Casa-Museo, la actividad prevé desplazamiento a otros espacios museísticos municipales cercanos.

4. Procedimiento de la actividad

La actividad se desarrolla a partir de seis fases, descritas a continuación:

1) convocatoria, 2) acogida, 3) visita acompañada, 4) reflexión, 5) lúdico-creativa y 6) evaluación dialógica.

4.1. Fase de convocatoria

Con una antelación de una semana, se convoca la actividad a través de redes sociales, página web de la sección de museos y radio municipales. Las inscripciones para la misma se realizan a través de la plataforma web de la sección de museos del Ayuntamiento de Vilassar de Mar, con una oferta limitada de treinta plazas.

4.2. Fase de acogida

Se recibe a las niñas y niños participantes y a los familiares que les acompañan en el patio de la Casa-Museo a las 11:00 horas, por parte de las personas talleristas. Se trata de una fase fundamental, de proximidad y generación de confianza: se da la bienvenida cordialmente, se presenta a las personas dinamizadoras y, muy brevemente, a la Casa-Museo y la actividad prevista. Se procede a una primera evaluación grupal y dialógica, en voz alta, a partir de tres preguntas clave: 1) ¿Conoces a la artista Carme Rovira y su trabajo?, 2) ¿Sabes lo que es el Arte naíf? y 3) ¿Sabes qué temas utilizaba

“¿Juegas con Carmen?”

Co-creación infantil para conocer a la artista naíf Carme Rovira

Rafael Romero Pineda y
Joan Miquel Porquer Rigo

Carme Rovira en sus pinturas?

Sobre la primera pregunta, solamente dos de los diez participantes conocen la figura de la artista. Un niño la conoce porque, según explica, su abuelo paterno la conoció en vida y le ha explicado sobre ella cuando ha sabido que iba a participar de la actividad. Otra niña la conoce porque, antes de venir, ha leído algo sobre ella en internet. Sobre la segunda pregunta, ninguno de los participantes sabe dar respuesta. Sobre la tercera, hay muchas respuestas, espontáneas y muchas al unísono. La mayoría empiezan a explicar aquello que creen que aparece en las pinturas de Rovira, sus iconografías características. El patio de la Casa-Museo está decorado con grandes murales de la artista, y eso les da pistas para empezar. Antes de proceder a la siguiente fase, se comenta al público que las preguntas podrán obtener respuesta en breve. La duración de la fase es de 20 minutos.

4.3. Fase de visita acompañada

A continuación, se visitan las estancias de la Casa-Museo sólo con el público infantil, dejando a las personas acompañantes fuera –por cortesía, se realiza luego también para éstas–. Los espacios son muy pequeños y están llenos de objetos delicados, por lo que se limita el aforo en las visitas con finalidad de conservación. Con el público infantil, procurando una comunicación activa (Ariste, 2021), realizamos una visita-acompañamiento mediante la metodología de "andamiaje" (Bahón, 2019), en la que posibilitamos al alumnado resolver problemas, disipar dudas y propiciar intervenciones desde el cuestionamiento grupal del objeto "musealizado" y la respuesta a cuestiones individuales o colectivas que surgen en el proceso sobre la vida y obra de la artista. La visita se adapta desde lo que van intuyendo los talleristas en la observación del grupo, sus intereses y motivaciones. Se detectan pistas sobre dónde orientar la atención del público, según niñas y niños se van involucrando e interactúan entre sí de manera fluida y natural, como protagonistas. Se crea un itinerario por las distintas salas, en el que no es necesario verlo todo ni en el mismo grado de profundidad. Se termina con ideas fundamentales pero suficientes sobre los aspectos destacados de la vida de Carme Rovira, sus dificultades laborales y de género, el arte naíf y sus características fundamentales; y, por supuesto, la iconología propia de la pintora, que servirá como motivo en la siguiente fase. La duración de esta franja es de 30 minutos.

4.4. Fase reflexiva

Tras la visita, se retorna al patio de la Casa-Museo, donde se tienen preparadas mesas de trabajo con sillas y material. Las niñas y niños se sientan donde quieren. Es momento de refuerzo positivo y de retroalimentación; de

“¿Juegas con Carmen?”

Co-creación infantil para conocer a la artista naíf Carme Rovira

Rafael Romero Pineda y
Joan Miquel Porquer Rigo

felicitar al grupo por las reflexiones realizadas durante la visita y contribuir a la generación de un clima de confianza y bienestar; de un impacto constructivo en el comportamiento, el compromiso y la autoconcepción (Matheson y Shriver, 2005), de motivar para continuar (O'Connor y McCartney, 2007). La “parada reflexiva” es fundamental como momento previo a la actividad creativa. El grupo se sigue conociendo, sin prisa, fomentando la percepción de “fluidez” y “atemporalidad” (Csikszentmihalyi, 2008). Estar tranquilos y calmados, sentados, con conciencia grupal, con satisfacción de estar aprendiendo y aportando. Pretendemos generar un clima afectivo positivo que genere un estado de bienestar y equilibrio interno, algo que en la cotidianidad resulta bien difícil en una sociedad de la inmediatez en la que prevalece el tener frente al ser, en la que queremos consumir todo de una manera rápida, instantánea. Este sistema de vida habita también en la vida infantil, en la escuela, con la competitividad, ser el mejor, convertirse rápidamente en un adulto de pequeño tamaño, con grandes listas de deberes y trabajos. Todo ello dirigido a la fragilidad de quienes todavía no saben gestionar sus emociones y sentimientos. Es por ello que el museo debe convertirse también en un reducto de paz y convivencia: no hemos venido a trabajar, hemos venido a disfrutar, y ese disfrute nos permite crecer en lo humano y optimizar nuestra experiencia.

En ese clima, nos dirigimos rápidamente al objeto de conocimiento de la actividad, pidiendo en voz alta a las personas participantes que digan último un listado de temas y elementos –iconografías– que han visto aparecer en la obra de Carme Rovira. La elaboración dialógica de este listado nos va a predisponer a la fase lúdica-creativa. Así, ¿Qué imágenes usa Carme Rovira en sus pinturas?: paisajes, peces, olas, casitas, torres, palmeras, gatos, ratones, bailes, niños, muñecas, estrellas, lunas, nubes, cielos, mar, rejas, la torre Eiffel, relojes, comida, playa, trenes, coches, avión, barco, barco de vela, pájaro, mariposa, murciélago, vestidos, flores, corbatas, sombreros, tranvía, vía del tren, casitas de pescadores, barcas, carros, caballo, burro, búho, mariposa, cactus, helado, zapatos, paraguas, sombrillas de playa, palacios, castillo, banderas, bicicleta, manzana, sol, cigüeña, perro, zorro, conejo, cangrejo y corazones. La duración de esta fase es de 15 minutos.

4.5. Fase lúdica-creativa

Una actividad didáctica museística no debería plantearse lejos del juego y la creatividad, sobre todo si ésta se dirige a un público infantil y, especialmente, si se vincula a la figura y obra de una artista naíf como Carme Rovira -en la que destacan precisamente estos dos valores-. Recordemos que la actividad, tal y como se ha venido exponiendo, plantea la creación comunitaria o co-creativa de un mural a partir de las iconografías de la pintora. Respecto a la creatividad, se entiende habitualmente como la “facultad de crear” o la “capacidad de

“¿Juegas con Carmen?”

**Co-creación infantil para conocer a
la artista naíf Carme Rovira**

Rafael Romero Pineda y
Joan Miquel Porquer Rigo

creación", término difícil en su concreción semántica por su polisemia y por ser un concepto multifacético (CuevasRomero, 2013). Nosotros lo vamos a relacionar, desde nuestros intereses, como un potencial humano de transformación social, una capacidad que ayuda a resolver los problemas existentes y, por tanto, vinculada con el progreso de la sociedad (BonillaGonzález, 2015). Mediante la creatividad, los y las estudiantes pueden afianzar los conocimientos adquiridos y, para ello, es necesario potenciar ambientes basados en la tolerancia, el respeto y la imaginación (Beghetto y Kaufman, 2014).

Las fases que preceden a este momento creativo ya han servido para afianzar los saberes y pensamientos. Ahora cabe la experimentación aplicada que permite, desde las diferentes capacidades, construir y optimizar los aprendizajes significativos. No se trata simplemente de una división de tareas y que el resultado final sea una amalgama de trabajos individuales, sino de aprender como equipo. Valoramos la extraordinaria posibilidad de establecer la "creación cooperativa" como un paradigma novedoso para el público infantil, en cuanto a aprendizaje fuera de su zona de confort, fuera de aquello que domina y conoce. Entendemos que, actualmente, la co-creación es una metodología implementada en el aula en diferentes áreas de conocimiento, también en el trabajo proyectual, pero vale la pena extraerlo de ella y normalizarlo en la cotidianeidad: en otros contextos y con otros actores, como el museo local. En ese sentido, De Bono (1994) considera que cuando miramos a nuestro alrededor sólo estamos preparados para percibirlo en función a nuestras pautas previas, porque el cerebro sólo es capaz de ver lo que conoce. Por eso, promoviendo el aprendizaje mediante procesos co-creativos, podemos romper la zona de confort del alumnado y permitirles ampliar horizontes y que sean conscientes de la importancia del trabajo en equipo como detonante de nuevas estrategias de aprendizaje.

En el patio, y con materiales sobre las mesas, el centro de la escena lo domina la pizarra imantada sobre un caballete y la caja de iconografías–contenedores de contenidos–. En la pizarra hay tres figuras simbólicas realizadas a modo de ejemplo por los talleristas –una flor, una palmera y un corazón–, que junto con una presentación de los materiales de trabajo y de ejemplos asequibles –“pensad en los imanes que tenéis en la nevera de casa”–, sientan las bases para crear más contenidos. “Vamos a crear un mural con imanes dibujados y pintados por nosotros con figuras, elementos y motivos que utilizaba Carme Rovira en sus obras artísticas”. Se da la siguiente premisa, de nuevo, en voz alta: “¿recordáis el listado de temas que hemos hecho hace un rato?” Con ellas, hacemos ahora lo siguiente: 1) dibujad, coloread y recortad una iconografía; 2) dirigíos a la pizarra y colocad el imán donde queráis; 3) repetid, ¡podéis hacer tantas iconografías como queráis!; 4) poneos de acuerdo

“¿Juegas con Carmen?”

Co-creación infantil para conocer a la artista naíf Carme Rovira

Rafael Romero Pineda y
Joan Miquel Porquer Rigo

con compañeras y compañeros para trabajar en equipo y realizar conjuntos de iconografías; y 5) lo más importante, disfrutad, sonreíd y pasadlo bien, como Carme Rovira cuando creaba." (figura 2).

La fase tiene una duración de 30 minutos, aunque podría haberse extendido si hubiera sido necesario. El propio público decide cuándo se da la actividad por concluida. Se han producido un total de ciento veintitrés figuras, de las cuales noventa se han colocado en la pizarra y cohabitan como mural (figura 3). Las otras treinta se han depositado directamente en la caja, donde se almacenarán todas después, cuando la pizarra/juego sea desmontada y dispuesta para reediciones de la actividad.

4.6. Fase de evaluación dialógica

Pedimos al público infantil que participe colectivamente en la recogida de los materiales de trabajo –guardar los rotuladores en sus cajas, las tijeras en sus fundas...–y organicen los materiales de desecho para que el personal del museo pueda disponerlos en los contenedores correspondientes. Luego, nos sentamos en semicírculo alrededor de la pizarra para cerrar la actividad, a través de la reflexión sobre los motivos representados y las dinámicas de participación que se han sucedido.

Comenzamos a debatir a partir de una evidencia: de entre todas las iconografías, destacan por número aquellas que corresponden a la naturaleza –animales, plantas, flores y árboles–. Cuando preguntamos al público por qué han priorizado estos motivos de entre todos los de Carme Rovira, la mayoría responde aludiendo a la relación con sus mascotas o a que se sienten “cómodos” con la naturaleza. Una niña de nueve años afirma que “tenemos ganas de naturaleza”, y se le pide que matice. Explica que “las personas lo pasan bien con la tecnología y se olvidan de la naturaleza”. Se genera de esta valoración un debate con una conclusión: las niñas y niños están de acuerdo en que la naturaleza les hace sentir bien y que hay que cuidarla para que perdure. Nos interesa este aspecto, pues alude a la necesidad de contacto con los espacios exteriores y naturales en una sociedad cada vez más urbana (Freire, 2011). Nos interesa también la voluntad de intervención activa, plástica, como contrapunto al "exceso de tecnología" en educación (Sancho-Gily Hernández-Hernández, 2018).

En orden, levantando la mano para pedir la palabra, las niñas y niños evalúan la experiencia a partir del planteamiento –“y tú, ¿Qué has aprendido de esta actividad?”–. Aunque de corta duración, se determina que a través de la actividad, el público infantil ha adquirido una noción básica de la figura de Carme Rovira, de sus motivos y de lo que es el Arte naíf –que les resulta cercano y atractivo–. Comprenden el valor de la Casa-Museo como punto de encuentro y lugar desde donde activar iniciativas para cambiar el entorno, y se muestran

“¿Juegas con Carmen?”

**Co-creación infantil para conocer a
la artista naíf Carme Rovira**

Rafael Romero Pineda y
Joan Miquel Porquer Rigo

con disposición de actuar como embajadoras de la Casa-Museo y de la manera de hacer de Rovira, para seguir con su activación. Valoran positivamente la importancia del arte y de la creatividad para compartir experiencias, que nos hacen mejores personas y ciudadanas. Aceptan que han co-creado una obra, de manera colectiva, que es suya, de los demás y de quien venga después.

5. Conclusiones

Siendo esta actividad una prueba piloto, desde el grado de satisfacción de público infantil y acompañante, así como el cumplimiento de los objetivos marcados –detallados en la fase de evaluación dialógica–, consideramos que la actividad es operativa y puede resultar de impacto notable para la activación, difusión y preservación de la figura y obra de Carme Rovira y su Casa-Museo. La actividad, su diseño y dinamismo, queda en la el centro como un material activo y operativo a disposición de la institución –con su correspondiente ficha técnica– para su utilización para futuros talleristas. La actividad, abierta, se erige como un poliedro de muchas caras en las que intervenir. Los niños-visitantes pueden crear nuevas figuras para incrementar las existentes y almacenarlas en la caja de iconografías, que podrán organizarse y activarse, por ejemplo, como motivos de narrativa, teatro o juegos de rol con finalidad didáctica. Con perspectiva de futuro, los productos de la co-creación son, también, interesantes mecanismos de análisis y diálogo con la obra de Carme Rovira, con la que se podrían establecer trabajos desde metodologías de Investigación Basada en las Artes (Hernández Hernández, 2008).

Figuras que se han considerado “menores” en los grandes discursos del arte, como la de Carme Rovira, deben ser reivindicadas por su valor de historia cercana, local y aprehensible. Para trabajar motivos como los cuidados, la precariedad laboral, el amor por la naturaleza, el valor del patrimonio, la participación ciudadana y la producción de arte-cultura como un hecho democrático, transversal. Cabe situar al espacio museístico como un aliado educativo, como lugar donde "suceden cosas", como herramienta de transformación y crecimiento humano: donde la ausencia de público que active es sinónimo de fracaso (Arrieta Urtizberea, 2008; Díaz Balerdi, 2008).

“¿Juegas con Carmen?”
Co-creación infantil para conocer a
la artista naíf Carme Rovira

Rafael Romero Pineda y
Joan Miquel Porquer Rigo

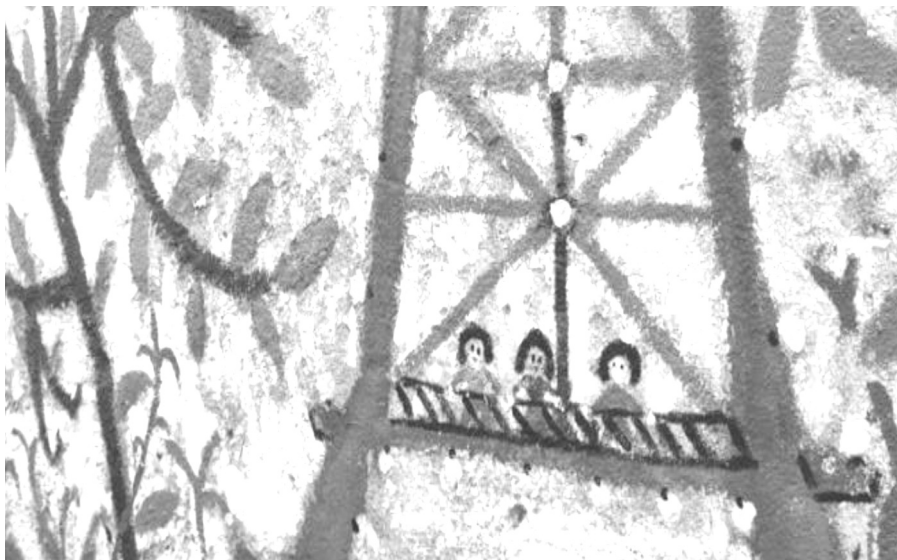


Figura 1. Fragmento de mural de Carme Rovira en el patio de la Casa-Museo. Motivo de figuras humanas en Torre Eiffel de París. Fuente: autoría.



Figura 2. Actividad en desarrollo. Fuente: autoría.

“¿Juegas con Carmen?”

Co-creación infantil para conocer a
la artista naíf Carme Rovira

Rafael Romero Pineda y
Joan Miquel Porquer Rigo



Figura 3. Fragmento del mural magnético, poco antes de la finalización de la actividad.
Fuente: autoría.

“¿Juegas con Carmen?”

Co-creación infantil para conocer a la artista naíf Carme Rovira

Rafael Romero Pineda y
Joan Miquel Porquer Rigo

Bibliografía

- ARISTEMUR, ELENA(2021). Escucha activa. Aprender a escuchar y responder con eficacia y empatía. Cien diálogos. Madrid: Díaz de Santos.
- ARRIETA URTIZBEREA, IÑAKI (Ed.)(2008). Participación ciudadana, patrimonio cultural y museos. Entre la teoría y la praxis. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco<http://hdl.handle.net/10810/15189>
- ASENSIO, MIKEL, y POL MÉNDEZ, ELENA (Eds.)(2002). Nuevos Escenarios en Educación. Aprendizaje informal sobre el patrimonio, los museos y la ciudad. Buenos Aires: Aique.
- BAHÓN, JAVIER (2021). La escuela ante el espejo: paradigmas paralizantes, andamiaje pedagógico y retos. Madrid: Ediciones SM.
- BATLLE, ROSER (2020). Aprendizaje-servicio. Compromiso social en acción. Madrid: Santillana. <https://wcespronew.s3.amazonaws.com/101189.pdf>
- BEGHETTO, RONALD A. y KAUFMAN, JAMES C. (2014). Classroom contexts for creativity. *High Ability Studies*, 25(1), 53-69. <https://doi.org/10.1080/13598139.2014.905247>
- BIHALJI-MERIN, OTO (1978). El Arte Naïf. Barcelona: Labor.
- BISQUERRAALZINA, RAFAEL (2000). Educación emocional y bienestar. Barcelona: Praxis.
- BONILLAGONZÁLEZ, ALEJANDRO (2015). Diseño de juegos y creatividad: un estudio en el aula universitaria. *Revista Opción*, 31(4), 106-126. <https://www.redalyc.org/pdf/310/31045569007.pdf>
- DE BONO, EDWARD (1994). El pensamiento creativo. El poder del pensamiento lateral para la creación de nuevas ideas. Madrid: Paidós.
- CANYAMERES, MONTSERRAT (1989). Carme Rovira. Obra i vida d'una pintora naïf. Argentona, Barcelona: L'Aixernador Edicions.
- CSIKSZENTMIHALYI, MIHALY (2008). Flow. The Psychology of Optimal Experience. Nueva York: Harper.
- CUEVAS ROMERO, SARA (2013). La creatividad en educación, su desarrollo desde una perspectiva pedagógica. *Journal of Sport and Health Research*, 5(2), 221-228. http://www.journalshr.com/papers/Vol%205_N%202/V05_2_9.pdf
- DÍAZ BALERDI, IGNACIO (2008). La memoria fragmentada. El museo y sus paradojas. Gijón: Trea.
- FREIRE, HEIKE (2011). Educar en verde: ideas para acercar a niños y niñas a la naturaleza. Barcelona: Graó.
- GELPÍ MALTAS, MARIA GRÁCIA (2009). Carme Rovira i Fortuny. (Vilassar de Mar 1907 -Alta Saboia 1985). Singladures. *Revista d'història i patrimoni cultural de Vilassar de Mar i el Maresme*, 26,93-97. <https://raco.cat/index.php/Singladures/article/download/203865/272455/>
- Hernández Hernández, Fernando (2008). La investigación basada en las artes. Propuesta para repensar la investigación. *Educatio Siglo XXI*, 26, 85-118. <https://revistas.um.es/educatio/article/view/46641>
- HERVÁS AVILÉS, ROSAMARÍA (2010). Museos para la inclusión. Estrategias

“¿Juegas con Carmen?”

Co-creación infantil para conocer a la artista naíf Carme Rovira

Rafael Romero Pineda y
Joan Miquel Porquer Rigo

para favorecer experiencias interactivas. Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado, 24(3), 105-124. <https://www.redalyc.org/pdf/274/27419173008.pdf>

HUERTA, RICARDO (2011). Maestros, museos y artes visuales. Construyendo un imaginario educativo. *Arte, Individuo y Sociedad*, 23(1), 55-72. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARIS.2011.v23.n1.5

MATHESON, ANDREA STARKWEATHER y SHRIVER, MARK D. (2005). Training teachers to give effective commands: Effects on student compliance and academic behaviors. *School Psychology Review*, 34(2), 202-219. <https://doi.org/10.1080/02796015.2005.12086283>

O'CONNOR, ERIN y MCCARTNEY, KELLY (2007). Examining Teacher-Child Relationships and Achievement as Part of an Ecological Model of Development. *American Educational Research Journal*, 44(2), 340-369. <https://doi.org/10.3102/0002831207302172>

SABADASH, ANNA (Ed.) (2020). Sustainable Development in the European Union. Overview of progress towards. Luxemburgo: Oficina de Publicaciones de la Unión Europea. <https://ec.europa.eu/eurostat/documents/4031688/14665125/KS-06-22-017-EN-N.pdf/8febd4ca-49e4-abd3-23ca-76c48eb4b4e6?t=1653033908879>

SANCHO-GIL, JUANA M. y HERNÁNDEZ-HERNÁNDEZ, FERNANDO (2018). La profesión docente en la era del exceso de información y la falta de sentido. *Revista de Educación a Distancia*, 56, Art. 4. <http://dx.doi.org/10.6018/red/56/4>

UNESCO (2017). Educación para los Objetivos de Desarrollo Sostenible: objetivos de aprendizaje. París: UNESCO. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000252423.locale=es>



**Operaciones de diseño en
“Voces de la Artesanía.
Diálogos para prácticas sustentables”.**

**Design Operations at
“Voces de la Artesanía.
dialogues for sustainable practices”**

Mgter. Amalia Soledad Martínez

Operaciones de diseño en "Voces de la Artesanía. Diálogos para prácticas sustentables"

Autora: Mgter. Amalia Soledad Martínez

Curriculum abreviado Amalia Soledad Martínez: Magister en Comunicación y Cultura Contemporánea. CEA. UNC. Especialista en Gestión Educativa FLACSO. Profesora Superior de Educación en Artes Plásticas. FFyH.UNC. Miembro de la Comisión Evaluadora de Proyectos de Investigación SECyT. Miembro del Consejo Asesor de Patrimonio de la Municipalidad de Córdoba por la Facultad de Artes, UNC. Investigadora responsable de equipo CONSOLIDAR de la Facultad de Artes de la UNC. Co-Directora de Equipo de Investigación ESTIMULAR de la Facultad de Artes de la UNC.

solemartinez06@gmail.com

Abbreviated Curriculum Vitae: Amalia Soledad Martínez. Master in Communication and Contemporary Culture. CEA. UNC. Specialist in Educational Management FLACSO. Senior Professor of Education in Plastic Arts. FFyH.UNC. Member of the Evaluation Committee of Research Projects SECyT. Member of the Heritage Advisory Council of the Municipality of Córdoba by the Faculty of Arts, UNC. Researcher responsible for the CONSOLIDATE team of the Faculty of Arts of the UNC. Co-Director of the UNC Faculty of Arts ESTIMUL Research Team.

solemartinez06@gmail.com

Resumen

En este artículo nos proponemos analizar la publicación digital "*Voces de la artesanía. Diálogos para prácticas sustentables*" desde la perspectiva socio-semiótica que propone Eliseo Verón (1993). Esta publicación, resultado del trabajo conjunto de diseñadores, artesanos e instituciones, tiene como propósito poner en diálogo los saberes ancestrales del oficio con los proyectuales de los profesionales del diseño. Constituye a su vez una configuración significativa cuyas marcas dan cuenta de redes discursivas que subyacen a las condiciones de producción y condicionan la recepción. Nos interesa analizar el diseño como dispositivo (Foucault 1985-1971, Deleuze 1990, Traversa 2001) que rige los modos en que el valor de la artesanía se hace visible. En ese sentido se impone la lectura de los signos ideológicos y el poder que sustentan. Nuestra hipótesis es que la artesanía, mediada por el diseño, se hace visible como insumo, tanto para la industria del diseño de indumentaria (en este caso) como para la industria turística.

Palabras clave: diseño, artesanía, dispositivo, socio-semiótica.

Operaciones de diseño en “Voces de la Artesanía.

diálogos para prácticas sustentables”. Mgter. Amalia Soledad Martínez

Summary

In this article we propose to analyze the digital publication *Voces de la Artesanía: dialogues for a sustainable practice* from the socio-semiotic perspective proposed by Eliseo Verón (1993). This publication, is the result of the joint work of designers, artisans and institutions, and aims to put the ancestral knowledge of the trade in dialogue with the projects of design professionals. It also constitutes a significant configuration whose marks account for discursive networks that underlie the conditions of production and condition reception. We are interested in analyzing design as a device (Foucault, Deleuze, Traversa) that governs the ways in which the value of craftsmanship becomes visible. In that sense, the reading of ideological signs and the power they support is essential. Our hypothesis is that craftsmanship, mediated by design, becomes visible as an input, both for the clothing design industry (in this case) and for the tourism industry.

Keywords: design, craft, device, socio-semiotics.

Introducción

La relación entre artesanos y diseñadores es de larga data. A principios del siglo pasado artesanos, artistas, diseñadores, comerciantes e industriales trabajaron conjuntamente con el fin de dar respuesta a las demandas de una sociedad que había sido trastocada por la Revolución Industrial. Muestra de este trabajo conjunto fue la Liga de Artesanos Alemana (Deutscher Werkbund)¹ que se creó con el objetivo de vincular los oficios tradicionales con la industria. Otro ejemplo lo constituyen las escuelas Bauhaus (1919-1933) y Vkhutemas (1920-1930) que tenían como objetivo dar respuesta a la industria proponiendo un cambio en el diseño del producto y la vinculación de los diseñadores con la industria². A poco más de un siglo, artesanos, diseñadores, productores, operadores y gestores culturales trabajan conjuntamente a fin de dar respuestas a las demandas de una sociedad que ha atravesado una nueva revolución tecnológica (Revolución digital) y que debe dar respuesta a viejas problemáticas: la pobreza, la inequidad, y a su vez, debe generar alternativas para paliar las necesidades que emanan a raíz del crecimiento poblacional, la crisis medio ambiental y la falta de alimentos³.

A principios del siglo pasado la discusión se dirimía entre los modos de producción de los objetos para una demanda creciente de productos y la estética de los productos del proceso de modernización. En ese momento, los objetos

Operaciones de diseño en “Voces de la Artesanía. diálogos para prácticas sustentables”. Mgter. Amalia Soledad Martínez

historicistas convivían con diseños ingenieriles. Era necesario desarrollar un diseño que integrara las funcionalidad del objeto con una estética moderna, y al mismo tiempo generar modos de producción que dieran respuesta a las demandas crecientes de la población urbana. La artesanía sería luego sustituida por modos de producción mecánicos que abandonarían el estilo historicista tradicional en pos de un diseño moderno, racional y funcional.

Hoy los diferentes actores culturales se reúnen para responder a problemáticas emergentes que requieren de respuestas innovadoras con impacto positivo en un mundo hiper-conectado. Este desafío lleva a los diseñadores a buscar respuestas en el hacer artesanal al que valoran y resignifican. El modo de hacer artesanal se constituye en un símbolo de buenas prácticas productivas, que armoniza con la naturaleza utilizando de manera respetuosa los recursos que ésta le brinda. El oficio del artesano, que fuera relegado a fines del siglo XIX, cobra un valor singular.

De esta manera la artesanía se hace visible por la acción de diseñadores y operadores culturales que se ocupan de hacer circular los productos artesanales en importantes eventos culturales. Podemos afirmar que el diseño se constituye en el *dispositivo*⁴ que -a través de sus operaciones de racionalización- posibilita la conexión de los artesanos con actores e instituciones del campo económico y político, quienes posicionan la artesanía como un modo de hacer *sustentable* y *original*. Estas dos características, junto a la necesidad de innovación de los museos y salones de exhibición internacionales para atraer a una gran masa de público que invierta dinero en el consumo cultural, hacen que el producto artesanal se convierta en un objeto atractivo más allá de las respuestas que brinde a las problemáticas que plantea el mundo hoy.

Semiosis. Dispositivo. Diseño

Realizamos el análisis de la publicación digital “*Voces de la artesanía, diálogos para una práctica sustentable*” desde la perspectiva socio-semiótica de Eliseo Verón (1993). Para el autor, toda producción de sentido es social y todo fenómeno social es un proceso de producción de sentido. El sentido se manifiesta como sentido producido, por lo que imágenes, textos, sonidos, etc. constituyen *fragmentos de semiosis*. Estos fragmentos, a su vez, contienen marcas que, parafraseando a Verón, pueden interpretarse como huellas de operaciones discursivas subyacentes que remiten a las condiciones de producción del discurso, y cuya economía definió las lecturas posibles. Estas operaciones no son evidentes en la superficie material sino que deben

Operaciones de diseño en “Voces de la Artesanía.

diálogos para prácticas sustentables”. Mgter. Amalia Soledad Martínez

reconstruirse a partir de esas marcas (Verón 2004:51).

El concepto de operación posibilita forjar un metalenguaje para dar cuenta de la construcción discursiva de la realidad y las relaciones del discurso con sus condiciones de producción y reconocimiento. Estas relaciones son visibles como propiedades de las configuraciones significantes y/o como huellas de las condiciones de producción. Mientras las restricciones que condicionan un discurso se representan en forma de gramáticas en tanto conjunto de reglas que describen las operaciones de asignación de sentido (Verón 1993:129)

La semiosis sólo puede tener la forma de una red de relaciones entre el producto y su producción; se la puede señalar como sistema puramente relacional: tejido de enlaces entre el discurso y su “otro”, entre un texto y lo que no es ese texto, entre la manipulación de un conjunto significativo destinada a descubrir las huellas de operaciones, y las condiciones de producción de esas operaciones (Verón 1993:139).

Resulta útil además la aproximación a la noción de *dispositivo* que realiza Oscar Traversa (2001) quien retoma el concepto desarrollado por Jacques Aumont (1992) en *La imagen*, que explica que el dispositivo alude a algún artificio que utilizado para obtener un resultado automático. Traversa propone un análisis que toma en cuenta la materialidad de los signos, las técnicas y los vínculos como también el carácter constructivo del dispositivo, su régimen de visibilidad que hace aparecer o desaparecer los objetos modelando y transmitiendo una ideología de lo visible (Traversa 2001:244).

Para Foucault (1986/1992/1998/2000), un dispositivo no es sólo un artificio técnico sino una red de naturaleza estratégica constituida por un conjunto de elementos heterogéneos (Discursos, leyes, medidas administrativas, instituciones, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, etc.), red que responde a alguna urgencia, que está inscrita en un juego de poder y ligada a los límites del saber que la condicionan.

Por su parte Deleuze (1990), dice que el dispositivo es una especie de máquina que hace ver u oculta, hace decir o callar, determinando de esa manera lo visible y lo invisible, lo enunciable y lo no enunciable, lo que existe y lo inexistente. Para el autor un dispositivo implica líneas de fuerza que conforman una red de poder, saber y subjetividad. (García Fanlo 2011:4)

Por otra parte, recurrimos al concepto de Diseño que propone María Ledesma (1997). La autora lo define como “la actividad fundante del orden actual de las cosas” (Ledesma 1997:32), un conjunto de decisiones que, como dispositivo que proyecta las relaciones sociales, ha diseñado la concepción del objeto y del hombre contemporáneo. Para Ledesma el diseño es un medio

Operaciones de diseño en “Voces de la Artesanía.

diálogos para prácticas sustentables”. Mgter. Amalia Soledad Martínez

regulador entre esferas de decisiones: políticas y económicas, que opera y “ejerce su acción en distintos ámbitos discursivos” (Ledesma 1997:68).

Análisis de “Voces de la artesanía”: diálogos para una práctica sustentable

Analizamos la publicación digital *Voces de la artesanía: diálogos para una práctica sustentable* como una configuración significativa que contiene *marcas* en su superficie. Estas marcas remiten a un conjunto de *operaciones* que responden, a su vez, a una gramática que remite a la red discursiva que subyace en las condiciones de producción de la misma.

Voces de la artesanía es una publicación digital de 134 páginas que contiene información diversa. La tapa presenta figuras mayoritariamente planas y coloridas dispuestas una al lado de la otra y algunas de ellas, superpuestas. Las figuras presentan una síntesis en las formas orgánicas o geométricas según el caso. El color, brillante y plano, le otorga unidad de estilo al conjunto (a pesar de que las figuras han sido generadas a través de diversos medios: dibujos analógicos y digitales, fotografía, etc.). Esta unidad es reforzada por la superposición de algunas figuras sobre las otras, generando una relación entre representaciones muy diferentes entre sí. La paleta de color utilizada distancia a las figuras del lenguaje cromático de las artesanías tradicionales (tintes naturales) para aproximarlas al lenguaje gráfico digital (saturado, plano y moderno).

Al pie de la tapa observamos parte del título de la publicación: “VOCES DE LA ARTESANÍA” en tipografía de sin serif de tipo grotesca, mayúscula, de color negra y centrada. Debajo “Diálogos para prácticas sustentables” en la misma tipografía en minúscula, centrada, negra, en un cuerpo tipográfico menor. Debajo de esas líneas “Argentina, Bangladesh, Bután, India, Pakistan, Sri Lanka” en la misma tipografía minúscula, color negro, con un cuerpo menor y centrada.

La tipografía sin serif o “palo seco” grotesca se usa extendidamente a partir de la segunda mitad del siglo XX⁵. Estas fuentes tipográficas se caracterizaban por su diseño cuidado con ajustes ópticos que corregían errores de diseño geométrico para garantizar su legibilidad tanto en cuerpos grandes como en pequeños. Se ponderaba además su transparencia y neutralidad ya que eran fuentes versátiles, muy legibles y con formas despojadas que no conducían a significados culturales tradicionales ni a una nación o región en particular. Por estas características se consideraban funcionales y adecuadas para muy

Operaciones de diseño en “Voces de la Artesanía.

diálogos para prácticas sustentables”. Mgter. Amalia Soledad Martínez

diversos usos. La variable mayúscula es formal, jerarquiza y es más visible que la minúscula, que es una tipografía más informal y de uso cotidiano. De manera que “Voces de la artesanía” adquiere mayor importancia que el resto de las palabras que conforman el título.

En la página siguiente observamos una serie de figuras en negativo (blancas) dispuestas sobre un fondo tierra rojizo. Entre estas figuras encontramos dibujos realizados con herramientas del programa digital de ilustración que posibilita el uso de trazos delgados más o menos uniforme (como el de un lápiz) y de trazos más anchos (como el de un fibrón). Algunas imágenes son fotografías en negativo de objetos artesanales: como un textil, un producto de cestería, una guarda de alfarería, etc. Estas formas conviven en el mismo campo gráfico con algunos dibujos de contorno: guantes, remeras, gorros, llamas, símbolos y otros. El color y el tamaño les otorgan unidad. Cada una de las figuras se observa como un módulo de un motivo decorativo variado. Estos motivos generan un estilo alejado de la estética artesanal. Los dibujos básicos y de contorno, realizados con líneas esenciales, remiten a un concepto visual propio de la cultura occidental europea y distante del saber sensorial o háptico propio de las comunidades originarias⁶.

En el sector superior de la contraportada observamos los datos editoriales en cuerpo pequeño. Entre esos datos leemos el nombre de la coordinadora de la edición: la diseñadora textil Sol Marinucci. La diseñadora Sol Marinucci fue la diseñadora textil que desarrolló (junto al colectivo de diseño Trimarchi) el proyecto “Del Impenetrable a Londres” que representó a Argentina en la Segunda Bienal de Diseño de Londres. Esta bienal constituye un evento cultural de envergadura que reúne a diseñadores, artesanos y artistas de diferentes regiones del mundo. A su vez, durante la bienal se premian los proyectos por su originalidad y por el aporte a un mundo sostenible, y se organizan conferencias y debates en torno al arte, al diseño y la artesanía.

También se mencionan las instituciones que participan de la edición, a saber: el British Council, la Red Federal Interuniversitaria de Diseño de Indumentaria y Textil (REDIT)⁷ y la Craft Revival Trust de Nueva Delhi, India. En el pie de la página observamos los logotipos de estas tres organizaciones. Estas marcas conducen a las redes discursivas que subyacen a las condiciones de producción de la publicación y la manera en que inciden en el sentido producido.

Operaciones de diseño en “Voces de la Artesanía. diálogos para prácticas sustentables”. Mgter. Amalia Soledad Martínez

Las instituciones

La relación entre (...) la esfera cultural y la política o entre la esfera cultural y la económica no es nueva (...)” (Yúdice 2002:24). La cultura constituye un recurso para el poder, del que se apropia para lograr aceptación, mejorar las condiciones sociales, y “para estimular el crecimiento económico” (Yudice 2002:24-25) Las instituciones esponsorean publicaciones y de esa manera legitiman, apoyan, visibilizan a una región cultural o comunidad originaria y/o a un artesano en particular.

El British Council es una organización internacional, un instituto cultural público del Reino Unido cuyo objetivo es difundir la cultura inglesa, y a la vez, mejorar las relaciones exteriores de ese país. En la sección Arte e Inglés de la página web de esta organización dice:

Trabajamos con lo mejor del talento creativo británico para desarrollar eventos innovadores y de alta calidad en colaboración con artistas e instituciones culturales en Argentina y el mundo. Aseguramos relaciones con socios creativos a nivel internacional para ofrecer proyectos interesantes, desde el teatro y la danza hasta las artes visuales y el diseño.⁸

A través de su área de cultura, esta institución contribuye en la selección de proyectos de diseño siguiendo los lineamientos de la dirección de arte de cada bienal. Para ello se toma en cuenta el modo en que los proyectos representan el lema propuesto para cada edición, la originalidad de la propuesta, el grado de innovación, el aporte para un mundo sustentable, y las posibilidades de exhibición en los salones de la bienal.

Red Federal Interuniversitaria de Diseño de Indumentaria y Textil (REDIT) reúne a docentes de las carreras de Diseño de Indumentaria y Textil de facultades de Arte y de Diseño de universidades públicas de Argentina. Esta red busca impulsar el diseño de indumentaria y su relación con la producción textil local. En esta búsqueda se desarrollan diferentes líneas de investigación práctica y teórica y se impulsa la innovación a partir de la recuperación de los saberes textiles ancestrales que las comunidades originarias han conservado a través del tiempo. Se busca preservar, pero también innovar a partir del textil artesanal. Con este objetivo se realizaron diferentes encuentros “Interdiseño” en diferentes regiones con tradición textil de nuestro país, encuentros que incluyeron talleres, conferencias e intercambio de saberes ancestrales y académicos. *Voces de la artesanía* se presentó en el Interdiseño 2022, que se realizó en el Museo Terry, Tilcara.

El Craft Revival Trust es una organización sin fines de lucro que trabaja por

Operaciones de diseño en “Voces de la Artesanía.

diálogos para prácticas sustentables”. Mgter. Amalia Soledad Martínez

el acceso y la difusión del conocimiento, así como por la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial. Esta entidad está vinculada al programa Crafting Futures, desarrollado por el área de Cultura del British Council, y deposita su confianza en el renacimiento de la artesanía como práctica para un futuro sostenible para comunidades en riesgo.

La publicación titulada *Encuentro de Diseñadores y Artesanos: guía práctica*⁹ del año 2005, realizada por el Craft Revival Trust, constituye un antecedente de la publicación que analizamos en este artículo. En esa edición se realizó un estudio de contexto, de producción artesanal y laboratorios de diseño de la India y de Colombia en pos de capitalizar la creatividad artesanal para el desarrollo de diseño. Esta guía estuvo auspiciada por la UNESCO¹⁰, el Craft Revival Trust y Artesanías de Colombia y tuvo como objetivo relevar la producción artesanal, analizar sus potencialidades, la adaptación de la artesanía al cambio tecnológico, el vínculo entre artesanía y diseño y su inserción en el mercado.

La publicación está organizada en dos secciones. La primera de ellas *Escuchando las voces de la artesanía* está a su vez dividida en los siguientes capítulos: respeto, reconocimiento, consentimiento, atribución, escucha activa, beneficios compartidos y protección. La segunda sección denominada *Dialogando con la artesanía* presenta los siguientes capítulos: Instituciones culturales, transmisión, educación, turismo, tecnología, co-creación. Al final de la publicación encontramos las secciones Comunidades y Saberes, Voces Participantes y Equipo de trabajo. En el índice, cada una de las palabras está precedida por una de las imágenes que encontramos en la tapa de la publicación, pero ahora se presentan acompañando los títulos de las secciones y los capítulos. En este caso las figuras, cromáticas tienen una función indicial, señalética, para realizar la entrada al texto. Estas figuras son luego reproducidas al tamaño de la hoja y se colocan en la contraportada del capítulo. De este modo, despojadas de su sentido originario, las imágenes se vuelven misceláneas¹¹.

En la sección de *Voces Participantes* encontramos un texto en cuerpo grande que ocupa la totalidad de la página. Detrás del texto hay una imagen digital que integra los diferentes colores utilizados en las figuras de la tapa. Representa una cuerda con nudos o un collar con cuentas. Se puede leer un texto de agradecimiento a las comunidades que participaron del proyecto y dice que *Voces de la artesanía* incorpora los nombres de las personas e instituciones comunitarias. La siguiente página está cubierta de texto de cuerpo pequeño negro sobre un fondo tierra rojizo. Los nombres de los y las artesanas que

Operaciones de diseño en “Voces de la Artesanía.

diálogos para prácticas sustentables”. Mgter. Amalia Soledad Martínez

participaron se suceden de manera lineal y sucesiva, diferenciados entre sí por una barra. Resulta difícil identificar alguna persona en esa caja de texto, ya que es poco legible.

Se presenta el equipo de trabajo: las instituciones y las organizaciones que subvencionaron el proyecto: British Council, REDIT y Craft Revival Trust de Nueva Delhi. En esa página se utilizan recursos tipográficos de resalte como tipografía en negritas, espaciado entre párrafos y división entre columnas. Comparando ambas páginas podemos ver una gran diferencia en el tratamiento de los artesanos respecto de las instituciones culturales y académicas que participaron. Esto refleja la importancia que se le otorga a unos y a otras, y de qué manera se invisibilizan las personas y se hacen visibles las instituciones a través de la jerarquía tipográfica. Tanto la institución cultural inglesa como las organizaciones académicas son espacios de legitimación. El hecho de establecer relaciones entre Gran Bretaña y el resto del mundo en cuanto a la producción artesanal, se establece también un poder sobre el artesano y su comunidad. De la misma manera la REDIT, representada por prestigiosas unidades académicas que legitiman el saber y son legitimadas por su saber, establece los límites de lo enunciable y lo no enunciable. Finalmente, el Craft Revival Trust, en su posibilidad de vincular artesanos de diferentes partes del mundo a través de programas internacionales auspiciados por organismos de reconocimiento internacional (UNESCO, BRITISH COUNCIL, ETC), también funciona como entidad legitimadora.

Fotografías de productos artesanales

Finalmente analizamos dos fotografías del primer capítulo de la publicación. La primera es una fotografía a color que ocupa una página completa. En ella se observan dos mujeres de cabello oscuro paradas en un entorno natural campestre en un día soleado. Las mujeres visten ponchos y botas de cuero y dirigen su mirada a algún lugar fuera de la imagen. Sus brazos están ligeramente levantados. El entorno es serrano. Detrás de las mujeres se observa un alambrado y más atrás los cerros. La segunda fotografía es de menor tamaño, registra en una toma en picado a una mujer de origen no europeo sentada con un telar en su falda, tejiendo. Ella viste un pañuelo que cubre su cabeza y hombros y porta en su falda un telar de mano.

Jacques Aumont dice que la fotografía constituye un dispositivo, no sólo por ser un medio técnico, sino porque “regula la relación del espectador con sus imágenes en *un cierto contexto simbólico*” (Aumont 1992:202), determinado

Operaciones de diseño en “Voces de la Artesanía. diálogos para prácticas sustentables”. Mgter. Amalia Soledad Martínez

por las características materiales de las formaciones sociales que lo engendran. La fotografía mediatiza el acceso a la realidad y la controla poniendo al alcance del espectador una imagen de la realidad (Sontag 2006:231). Susan Sontag dice que “el registro fotográfico es siempre un medio potencial de control” (Sontag 2006:220). La fotografía para la autora recicla lo real sometiéndolo a nuevos usos que implanta una mirada estética e instrumental sobre lo real. Sontag dice: “las cámaras arman la visión para ponerla al servicio del poder (Sontag 2006:247). A su vez, las fotografías constituyen materialidades que contienen marcas que dan cuenta de sus condiciones de producción. Podemos ver que las mujeres fotografiadas pertenecen a comunidades originarias, sin embargo hay algo extraño en esta imagen: se observa un trabajo de producción que ha determinado el lugar de la fotografía, la pose de las mujeres, la iluminación, el indumento de acuerdo a las reglas de la fotografía publicitaria reconfigurando las reglas propias de la exhibición de los productos en los mercados artesanales. Las mujeres exhiben sus ponchos con una ligera sonrisa y con la mirada fuera del campo de la fotografía con un gesto propio de las modelos de alta costura. De esta manera se realza el producto artesanal desplazando sus usos al campo de la moda. La presencia de las mujeres originarias y el entorno contribuyen a certificar la autenticidad del producto artesanal que es resignificado, vinculando contextos distantes y diferenciados. La primera función del dispositivo, dice Traversa, es la gestión de contacto. Para vincular el dispositivo “ingurgita” las reglas y las reconfigura por suma (o transformación), de otras” (Traversa 2001:234).

La segunda fotografía hace énfasis en la producción artesanal en sí misma. Por las características faciales y el indumento, la mujer fotografiada tiene la piel y las manos curtidas. Es una artesana textil pakistaní fotografiada en el momento en que realizaba su trabajo. No se observan marcas de una producción fotográfica. El encuadre es picado y toma a la mujer y el telar, no abarca otro dato de contexto. La iluminación es natural y se observan elementos extraños a la actividad de la artesana, como por ejemplo, una birrome. La toma jerarquiza el telar y el tejido, la artesana queda en segundo plano, pero la fotografía tiene una función documental. La misma certifica la veracidad del origen de los productos artesanales.

La publicación digital objeto de nuestro análisis sería una técnica o medio en cuyo funcionamiento interviene el “procesamiento de distancias, de adjudicaciones de verdad, de alteraciones de esferas de visibilidad, de tensión entre mundos separados” (Traversa 2001).

Operaciones de diseño en “Voces de la Artesanía.

diálogos para prácticas sustentables”. Mgter. Amalia Soledad Martínez

Conclusiones

A través del análisis de algunas páginas de *"Voces de la artesanía. Diálogos para prácticas sustentables"* podemos afirmar que constituye un *hiperdispositivo*¹² (Traversa 2023) capaz de articular técnicas y medios que introducen reglas, que impone su régimen de visibilidad en la manera de, parafraseando a Traversa (2001), distribuir lo visible y lo invisible, al hacer nacer o desaparecer al objeto.

Con el medio digital las formas se recortan de su contexto, se colorean, se sintetizan y se aplanan. Las figuras sintetizadas y planas pasan a ser pictogramas cuyo significado primigenio se ha perdido. Como pictograma las figuras se constituyen en íconos utilizables como señalética para conducir la lectura del receptor. Este repertorio de signos hace su aporte para unificar elementos diversos (textos, dibujos y fotografías). La tipografía sin serif contribuye a equilibrar las cualidades visuales de la pieza gráfica, otorgándole legibilidad y objetividad a la composición. En este rescate de la artesanía observamos una utilización de la misma como recurso (Yudice 2002) en pos de innovar y sostener las propuestas exhibitivas que requiere el consumo cultural generalizado (Lipovetsky y Serroy 2015).

La publicación supone un poder ligado al acceso a la tecnología, a la posibilidad de aproximar aquello que se encuentra distante, como por ejemplo, Argentina y los países asiáticos que participan en ella. La tecnología digital vincula lo que está separado, articula lo diverso y lo pone en circulación otorgándole visibilidad. Al mismo tiempo, hay una selección de los países participantes y, dentro de los países participantes, algunos artesanos participan del diálogo, aquellos que han ingresado al programa Crafts Futures que promueve el área de Cultura del British Council. Esto evidencia el recorte y la selección determinada por el alcance de esta institución en diferentes regiones del mundo, y la aceptación de la misma por provenir de un país en el que se desarrollan eventos culturales (Bienal de diseño de Londres), donde se vinculan la artesanía y el diseño. Esta institución se instituye como un poder que legitima a aquellos saberes y a aquellas artesanías que son alcanzadas por el propio programa institucional.

La publicación contribuye así a organizar diferentes textos e imágenes, vinculados por reglas propias del diseño, reconfigurándolas en función a las necesidades impuestas por las instituciones que solventan los programas de investigación y revalorización de productos artesanales en el mundo. Esta

Operaciones de diseño en “Voces de la Artesanía. diálogos para prácticas sustentables”. Mgter. Amalia Soledad Martínez

publicación contiene elementos en común con otras solventadas por organismos internacionales como la UNESCO, en las que se resalta la vinculación de la artesanía y el diseño con el objetivo de hacer visible la artesanía en circuitos antes impensados: publicaciones, bienales y eventos.

Podemos ver en *"Voces de la artesanía. Diálogos para prácticas sustentables"* una superficie material en la que se cristalizan las relaciones de -parafraseando a Foucault- una red estratégica de elementos heterogéneos. Esta red incluye desde la publicación digital -que posibilita una amplia circulación de los diálogos entre artesanos y diseñadores-, las instituciones que esponsorean este tipo de producciones como lo son la UNESCO, el British Council, los estados nacionales (Argentina, Pakistan, Bangladesh, Sri Lanka), las comunidades artesanales que vinculan a las instituciones públicas con cada artesano en particular, los programas que alientan el renacimiento de la artesanía como lo es el Craft Revival Trust; y las instituciones educativas que a través de sus unidades académicas y profesores otorgan el aval para legitimar estas iniciativas en el campo de la cultura. Una compleja y trabada red que otorga visibilidad a la artesanía para insertarla en un mercado cultural ávido de ideas y productos innovadores. Productos que sustenten a la industria turística cultural y den respuestas a las necesidades de un mundo en cambio, atravesado por problemáticas sociales y medio ambientales.

Operaciones de diseño en “Voces de la Artesanía.

diálogos para prácticas sustentables”. Mgter. Amalia Soledad Martínez

¹La Deutscher Verbund fue una asociación, precursora del diseño moderno conformada por artistas, arquitectos, comerciantes e industriales fundada por Hermann Muthesius en 1907.

²Gertz Selle analiza impacto que tuvieron estas escuelas en el desarrollo del diseño moderno en el texto Utopía e ideología del diseño publicado por Gustavo Gilli S.A.

³Tomás Maldonado (2002) afirma en el artículo “Proyectar hoy” que el desafío de los diseñadores para el siglo XXI sería la sustentabilidad ambiental, que a su vez es imposible sin la sostenibilidad social.

⁴La noción de dispositivo fue estudiada por Foucault (1975/1981/1986), Deleuze (1989), Agamben (2015). Nos interesa particularmente el análisis del dispositivo que realiza Oscar Traversa (2001).

⁵El movimiento tipográfico internacional difunde esta tipografía en sus comienzos para articular texto e imagen utilizando fuentes modernas completas.

⁶En el artículo “Los Wichis en Londres” se analiza el modo en que las comunidades originarias (en particular los Wichis) perciben su entorno y la diferencia con la aproximación predominantemente visual de la cultura occidental europea.

⁷Participan de la REDIT la Universidad Nacional de Córdoba, la Universidad Nacional del Noroeste de la Provincia de Buenos Aires, la Universidad Nacional de Mar del Plata, la Universidad Nacional de Misiones, la Universidad Nacional de Tucumán, la Universidad Nacional de San Juan y la Universidad Nacional del Litoral.

⁸Tomado de la página del British Council recuperada en:
<https://www.britishcouncil.org.ar/programas/artes>

⁹Disponible en UNISDOC Biblioteca Digital de la UNESCO, recuperada en https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000147132_spa

¹⁰Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

¹¹Las misceláneas son recursos que acompañan a las fuentes tipográficas para resaltar, jerarquizar o diferenciar elementos gráficos.

¹²Traversa define los hiperdispositivos como aquellos dispositivos “que articulan de manera singular técnicas o medios (o variantes de algunos de ellos)” (Traversa 2001:243) Podríamos afirmar que la publicación es un hiperdispositivo porque a través del diseño articula imágenes fotográficas con texto y, luego, conforma a través del diseño una imagen que puede circular en medios diversos: pantallas de computadoras o de teléfonos por ejemplo.

Operaciones de diseño en “Voces de la Artesanía. diálogos para prácticas sustentables”. Mgrter. Amalia Soledad Martínez

Páginas de la publicación digital “Voces de la Artesanía: dialogos para prácticas sustentables”.



EQUIPO DE TRABAJO

Para la edición argentina de *Crafting Futures*... el programa que celebra el valor de las tradiciones... el British Council... un equipo interdisciplinario con especialistas locales e internacionales.

British Council Reino Unido.
El British Council es la organización del Reino Unido dedicada a las relaciones culturales y las oportunidades educativas con el exterior internacional. A partir del objetivo de favorecer el conocimiento y el entendimiento, transforma la vida de los ciudadanos creando oportunidades, estableciendo vínculos y generando confianza mutua.

Crafting Futures fue liderado a nivel global por la gerente, **Katja Baumert**. En Argentina, el programa está a cargo de **Valeria Zampardo**, jefa de arte, y **Verónica Beraga**, gerente de proyectos de arte. **Sol Marinuzzi** fue designada programista manager antes de pasar a liderar el diseño y el proceso de desarrollo y comprensión de las prácticas de co-creación en Argentina. **Ritu Sethi**, fundadora y administradora de la organización **Craft Resilient Trust**, India, colaboró guiando y apoyando la investigación desde la etapa inicial, siendo algunas con los comunidades de artesanos en Bangladesh, Bután, India, Pakistán y Sri Lanka.

Craft Resilient Trust (CRT) India.
Organización sin fines de lucro dedicada a la tarea de registrar y documentar las prácticas artesanales y culturales tradicionales de modo tal que no solo puedan comprenderse para un amplio público de profesionales, estudiantes, investigadores, aficionados, etc., sino que también puedan preservarse para su transmisión a las generaciones futuras.

Asesores
Rachel Kelly Reino Unido.
Responsable del programa de posgrado de diseño textil en Manchester School of Art.
Participó identificando temas de investigación, casos de estudio y estrategias metodológicas.
Rita Fajardo Bolivia.
Artista, artista plástica, investigadora y directora del Museo Nacional de Etnografía y Folklore de La Paz, Bolivia.
Deidre Figueiredo Reino Unido.
Directora de Craftspace, una organización con sede en Birmingham que promueve el desarrollo artesanal.
Miguel Tejedor, Argentina.
Artista, profesor en la Universidad Nacional de Tucumán y gestor de proyectos culturales y productivos con comunidades de artesanos de diversas regiones del país.
Richard Wilson, Reino Unido.

REDT Argentina.
La Red de Artesanos Interuniversitaria de Diseño de Indumentaria y Textil (REDIT) se creó en el año 2002 con la idea de impulsar el desarrollo de la especialidad de diseño textil y de indumentaria. Alejandra Morán fue la representante y coordinadora de la REDIT para el proyecto *Crafting Futures* en Argentina. También reportó su amplia experiencia con el grupo de docentes de El Cerrito.

Universidades de REDT
Maria Lombana, Alejandra Morán, FAUJ - UNT, Universidad Nacional de Tucumán.
Florencia Elena Antonini, DI - UNACBA, Universidad Nacional del Nordeste de la Prov. de Buenos Aires.
Beatriz Marín, Mariana Favari, FAJED - UNMAP, Universidad Nacional de Mar del Plata.
Patricia Pirogagnini, FAJLI - UNL, Universidad Nacional del Litoral.
Mariana Abraham, DTI, FAUD - UNC, Universidad Nacional de Córdoba.
Mario Blanco, Humada, FAO - UNAM, Universidad Nacional de Misiones.
Maria Alejandra Moreno, FAUD - UNL, Universidad Nacional de San Juan.

Paesajes de REDIT
Micaela Bonaventura, Franco Chimento, Andrea del Valle Oco, Julieta Richi, Juana Luisa Morfina, Marina Suárez Babiano, Victoria Zaccaro y Sofía Zaccaro.

Agentes en territorio
Florencia, Lucía Carrasco Pablich, Gisele Crespi, Antonia Fernández, Andrea Gatti, Mirinda Mayer, Alejandra Morán, Juana Morfina, Natalia Orco, Miguel Tejedor y Victoria Zampardo.

DISEÑO
Sofía Noceti Studio

ILUSTRACIONES
Catalina Chiquini, Clara Ayerza, Norma Chonquis, Rosa Chonquis, Nancy Zappa, Leda Ramero y Sofía Noceti.

TEXTOS
Amalia Soledad

COORDINACIÓN
María Muriel Iglesias

TRADUCCIÓN
Richard Wilson, Richard Wilson.

Voces de la artesanía - diálogos para prácticas sustentables / Sol Marinuzzi - [et al.] - coordinación de Sol Marinuzzi. - [et al.] - editorador Ritu Sethi - [et al.] - [et al.] - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - The British Council / Juana María Fajardón - Facultad de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires - Tecnológico REDIT - Córdoba - Universidad Nacional de Córdoba - UNIC - Pergamino - Universidad Nacional del Nordeste de la Provincia de Buenos Aires - UNUNCSA - Mar del Plata - Universidad Nacional de Mar del Plata - UNMAP - Misiones - Universidad Nacional de Misiones - UNAM - Tucumán - Universidad Nacional de Tucumán - UNT - San Juan - Universidad Nacional de San Juan - UNCSJ - Bar de la Fin - Universidad Nacional de Litoral - UNL - Nueva Delhi - Craft Resilient Trust - 2022. Libro digital PDF.

Archivo Digital: descarga y online.
Traducción de: Guadalupe De la Fuente.
ISBN 978-95-21752-2-2

1. Patrimonio Cultural. 2. Artesanía. 3. Diseño. I. Marinuzzi, Sol, comp. II. Sethi, Ritu, ed. III. De la Fuente, Guadalupe, trad.
CDD 306.47

BRITISH COUNCIL
REDT
Craft Resilient Trust

01

RESPECTO

1. Respeto
2. Reconocimiento
3. Consentimiento
4. Atribución
5. Escucha Activa
6. Beneficios Compartidos
7. Protección

Operaciones de diseño en “Voces de la Artesanía. diálogos para prácticas sustentables”. Mgter. Amalia Soledad Martínez

Páginas de la publicación digital “Voces de la Artesanía: dialogos para prácticas sustentables”.



ÍNDICE

PRÓLOGO
p.08

REGIONES
p.12

ESCUCHANDO LAS VOCES DE LA ARTESANÍA
p.12

DIALOGANDO CON LA ARTESANÍA
p.76

 RESPECTO p.16	 INSTITUCIONES CULTURALES p.78
 RECONOCIMIENTO p.22	 TRANSMISIÓN/ EDUCACIÓN p.86
 CONSENTIMIENTO p.32	 TURISMO p.98
 ATRIBUCIÓN p.40	 TECNOLOGÍA p.104
 ESCUCHA ACTIVA p.50	 COCREACIÓN p.114
 BENEFICIOS COMPARTIDOS p.58	COMUNIDADES Y SABERES p.122
 PROTECCIÓN p.68	VOCES PARTICIPANTES p.130
	EQUIPO DE TRABAJO p.132

Tinku Kamayu - Reunidas para trabajar: Margarita Ramírez, Lorena Ramírez, Rita Guibérez, Sonia Arico, Silvana Vargas, Maricel Carreras, Yessica Pisaco, Anabel Reinos, Inés Ramírez, Rosa González, Andrés Ramírez, Rodolfo Castro, Francisco Morero / Suyen / Zorango / Tejedores Andinos, Celeste Valero, Lucrecia Cruz, Comunidad de Casillas, Irma Cruz, Sabrina Cruz, Comunidad de Mamari, Nora Rios, Comunidad de Yacuribe, Vanessa Cruz, Joana Palacios, Comunidad de Sumalaga, Esperanza de La Quisca, Bernarda Martínez de la Comunidad de Inti Concha, Ediberta Puga de la Comunidad de Culi Culi / Ministerio de Turismo y Cultura de San Juan / Mercado Artesanal Tradicional Luisa Escudero / Miriam Atencio / Shehraz Banu / Lucas Memento Mamani / Mercado de la Estepa Quimsay Pukak-Rosario Perez, Alejandra Córdoba, Lili Fernández, Mónica Castillo, Domingo Juancito, Susana Rivas, Catalina Fernández, Elsa Oses, Paula Antichovic, Elsa Calzadon, Virginia Antichovic, Magdalena Formi, Magdalena Méndez, Cintia Quilavo, Sonia Santiago, Estela Guerrero, Doris Toledo, Sandra Mávina Gómez / Sandhya / Ruta del Tejido, Andrea Florina Gatti, Elva Diaz, Graciela Rodríguez, Eleonora Aguirre, Paula Cadore, Gastón Díaz, Emmanuel Díaz, Fausco Fernández, Eliseo Fernández, Amparo Fernández, María José Guzmán, Teresa Krapovickas, Ines Ponce, Rita Monasterio, Neida Chávez, Patricia Arneval, Luz Eli Hernández Sánchez, Marcelo Monasterio, Carolina Rubio / Mohan Kumar Verma / Margarita Maldonado / Thank-Viene del monte, Andrea Fernández, Malena Pereyra, Anabel Luna, Marilín Beliziani, Aurora Lucas, Ana López, Claudia Alarcón, Edelmiro Duarte, Comandantes de la Puntana, el grupo Suwanhas (Hormigas) de la comunidad Choway de Alto La Sierra, tejedoras de la comunidad La Canilla Nueva / Sonam Wangdi / Lopon Norbu / Beneficencia de El Cercado, Antico Evangelina Ariza, Juana Margarita Ariza, Margarita del Rosario Ariza, Claudia Noemí Aybar, Elva Rosa Aybar, Gabriela Noemí Belmonte, Tatiana Belmonte, Clelia Belmonte, Norma Beatriz Briseno, Cristina del Valle Costilla, Miria Noemí Costilla, Ana Bolán Costilla Ariza, Mariel de los Angeles Costilla, Silvia del Valle González, Dolores Marta Nuñez, María Magdalena Nuñez, María Mariolina Nuñez, Yohana Elizabeth Pacheco, Giselle María Paz, Romina Elizabeth Paz, Camila Nova, Silvia Robles, Yvona Alejandra Robles, Agustina del Carmen Sosa, Elva Cristina Sosa, Yohana Torres, Silvana Amado, Silvana González, Malena González, María Laura González, Ana María Toledo / Florencia Yvaya / Comunidad Wichí de El Píñolito, Isabel Fernández, Mariela García, Anabel Martínez, Mercedes Martínez, Soledad Fernández, Verónica Fernández, Aymelín Fernández, Angelina Fernández, Ewelin Fernández, Lidia Paz, Juana Fernández, Guillermina Fernández, Cirilia Bialas, Domingo Fernández, Rosa Barajas, Carla Martínez, Mirta Tomas, Adolfin Tomas, Johana Pérez, Nery Martínez / Narmada Devi / Kume Lalen- Cartha Zaballo Antónin, Giselle Zaballo, Jennifer Zaballo, Patricia Corpas y Sismartha Corpas, Otras artesanas de Loei Tololo, Guillermina Luderwaga, Isabel Piquel, María Ester Anzay, María Antonia Piquel / Mujeres Esperanza, Gabriela Zambrano, Dayana Chauque, Enilda Chovellin, Estalita Landa, Rosa Cruz, Celeste Chauque, Elieni Ayarza, Fernando Zambrano, Griselda Barrios, Lola Ramos, Nancy Zampa, Norma Choroque, Rosa Choroque, Yamile Choque / Milagro Tejerina / Hakema Bibi y Pari Bibi / Sol Marinucci / Elvira Espajo / Martina Mazarán / Craft Revival Trust / Anjali Bhattacharj / Varsha Gupta / Grupo Wamwamuna Silvana Reyes, Julia Cruz, Carina Reyes, Karina González, Néida Gomez, Maira Cruz, Julia Reyes, Crecencia González, Liliana Paritran / Universidad de Florencia (UNIF) / Universidad de Morón / Taller de cerámica artesanal de La Guardia, Juliana Frías, Agracia Berbesi, Adriana Pérez Landa, Melicia Cutreras, María Luiza Lopetegui, Teresa Batistuti, Claudia Lorenzon, Crisliana Lebetto, Roberto Accetta, Marcela Fieger, Sonia Piedrabuena, Nélica Rolón / Dwaraka: Bhana Priya, Mona Kumari / Ruta de Artesano / Aca-Gitana / Wasantha / Guareco Edeja / Patricia Desidemie / Perla Mapuche / Orenshapo Mueporo / Lilia Lopez, Felisa Ruiz, Soledad Rute, Claudia Sánchez, Gabriela Ordo, Eli López, Victoria Oviedo, Alicia Saravia, Ester López / Florencia Calfano / Ngawang Jamba / CIEFAP (Centro de Investigación y Extensión Forestal Andino Patagónico) / Martin Müller / Monami Rapoport / Martin Sabatetti / Diseño Patagónica / Gonzalo Vilamán / Ciroa Ross / Alejandra Morán / Studio Mayas / Nangia Apa / Anita Heady / Bhawmi Mehrotra / Darshan Mekani Shah / Darshi Koerthsona / Himali Jindassia / Karma Zareno / Mahadi Hessei / Mohamamad Almar / Neelita Nee / Nivedhan Bhanava / Purna



Operaciones de diseño en “Voces de la Artesanía.

diálogos para prácticas sustentables”. Mgter. Amalia Soledad Martínez

Bibliografía

- AGAMBEN GIORGIO (2015) *¿Qué es un dispositivo?* Editorial Anagrama, Barcelona.
- ARFUCH L. CHAVES N. & LEDESMA M. (1997) *Diseño y comunicación. Teorías y enfoques críticos*. Editorial Paidós. Colección Estudios de comunicación. Buenos Aires.
- AUMONT, JACQUES (1992) *La imagen* Ediciones Paidós. 1ª edición. Barcelona.
- BONSIPE GUI & MALDONADO TOMÁS (2002) *Dos textos recientes. Tomás Maldonado: Proyectar hoy. Gui Bonsiepe: Diseño / Globalización / autonomía*. Editorial Nodal. Buenos Aires
- DELEUZE, G. “Que es un dispositivo?” En Michel Foucault, filósofo, AAVV, Barcelona, Gedisa, pag.155
- FOUCAULT, M. (1986). *Historia de la sexualidad, la voluntad de saber*. México: siglo XXI.
- FOUCAULT, M. (1975) *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI editores. México.
- FOUCAULT, M. (1981). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Alianza editorial. Madrid.
- LIPOVETSKY G. y SERROY J.(2015) *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico* Editorial Anagrama, Barcelona. Trad. Antonio Prometeo Moya.
- MARTÍNEZ AMALIA SOLEDAD (2022) “Los wichis en Londres” en Revista Entramad@s, artes, performances, discursividades N 1, dirigida por la Dra. Fabiola de la Precilla, editada por Venancio Ruiz de Galarreta. Córdoba
- MARTÍNEZ AMALIA SOLEDA *Utopía y Diseño* (2018) Editorial LaVacaDragón. Córdoba.
- SELLE GERTZ (1975) *Utopía e Ideología del diseño*. Editorial Gustavo Gili S.A
- SONTAG SUSAN (2006) *Sobre la fotografía*. Santillana ediciones. México
- VERÓN ELISEO (1993) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Colección El mamífero parlante Serie Mayor. Gedisa Editorial S.A. Barcelona (1975).
- “Ideología y comunicación de masas. Sobre la constitución del discurso burgués en la prensa semanal”. En (2004). *Fragmentos de un tejido*. Barcelona-Buenos Aires: Gedisa.
- YÚDICE GEORGE (2010) *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Editorial Gedisa. Madrid

Operaciones de diseño en “Voces de la Artesanía. diálogos para prácticas sustentables”. Mgter. Amalia Soledad Martínez

Libros digitales

Encuentros entre diseñadores y artesanos. Guía Práctica. UNESCO. Craft Revival Trust y Artesanías de Colombia S:A. 2005 Recuperado en

https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000147132_spa

MARINUCCI (et alt) (Compiladora) *Voces de la artesanía. Diálogos para prácticas sustentables* editado por Ruth Seth (et alt) 1ª edición. Libro digital. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Artículos:

GARCÍA FANLO, LUIS (2011) “¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben” A Parte Reo. Revista de Filosofía. N°34 Marzo 2011. Recuperado en <https://www.icmujeres.gob.mx/wp-content/uploads/2020/05/fanlo74-1.pdf>

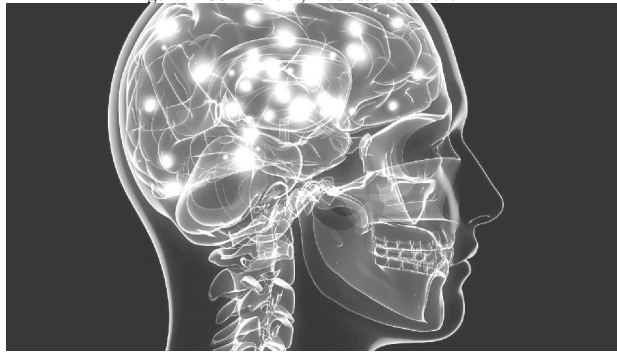
TRAVERSA, OSCAR “Aproximaciones a la noción de dispositivo” Signo & Señal Revista del Instituto de Lingüística. Discurso de los Medios Número 12 pág.231-247, 2001 Buenos Aires.

Sitios web:

<https://www.argentina.gob.ar/noticias/se-realiza-el-encuentro-interdiseno-en-el-museonacional-terry-de-tilcara>

<https://www.britishcouncil.org.ar/programas/artes/arquitectura-diseno-moda/crafting-futures>

Imagen: El Confidencial, Madrid. 20/08/2015



Bioantroposemiosis¹

Bioanthroposemiosis

**Arturo Morales Campos y
Juan Carlos González Vidal**

Bioantroposemiosis **Bioanthroposemiosis**

Autores: Arturo Morales Campos y Juan Carlos González Vidal

Currículum abreviado Dr. Arturo Morales Campos. Profesor de Semiótica en la Facultad de Letras de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (México). Miembro del Proyecto 320702 “La semiosis entre redes culturales y procesos mentales. Modelos cognitivos y cultura”, Ciencia Básica y/o Ciencia de Frontera. Modalidad: Paradigmas y Controversias de la Ciencia 2022-Conacyt (México).

Publicaciones de relevancia:

González Vidal, J. C. y Morales Campos, A. (2022). *Semioantropobiología y cognición*. México: Itaca.

Morales Campos, A. (2023). “Biosemiosis: de la percepción a la cognición”, *Discusiones Filosóficas*. 23 (41), 101-121.

arturo.morales@umich.mx

Abbreviated resume: Dr. Arturo Morales Campos. Professor of semiotics at Literature Department, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (México). Member of the Project 320702 “La semiosis entre redes culturales y procesos mentales. Modelos cognitivos y cultura”, Ciencia Básica y/o Ciencia de Frontera. Modalidad: Paradigmas y Controversias de la Ciencia 2022-Conacyt (México).

Latest publications:

González Vidal, J. C. y Morales Campos, A. (2022). *Semioantropobiología y cognición*. México: Itaca.

Morales Campos, A. (2023). “Biosemiosis: de la percepción a la cognición”, *Discusiones Filosóficas*. 23 (41), 101-121.

arturo.morales@umich.mx

Currículum abreviado Dr. Juan Carlos González Vidal. Profesor de Semiótica en la Facultad de Letras de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (México). Miembro del Proyecto 320702 “La semiosis entre redes culturales y procesos mentales. Modelos cognitivos y cultura”, Ciencia Básica y/o Ciencia de Frontera. Modalidad: Paradigmas y Controversias de la Ciencia 2022-Conacyt (México).

Publicaciones de relevancia:

González Vidal, J. C. y Morales Campos, A. (2022). *Semioantropobiología y cognición*. México: Itaca.

juan.gonzalez@umich.mx

Bioantroposemiosis

Arturo Morales Campos y
Juan Carlos González Vidal

Abbreviated resume: Dr. Juan Carlos González Vidal. Professor of semiotics at Literature Department, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (México). Member of the Project 320702 “La semiosis entre redes culturales y procesos mentales. Modelos cognitivos y cultura”, Ciencia Básica y/o Ciencia de Frontera. Modalidad: Paradigmas y Controversias de la Ciencia 2022-Conacyt (México).

Latest publications:

González Vidal, J. C. y Morales Campos, A. (2022). *Semioantropobiología y cognición*. México: Itaca.

juan.gonzalez@umich.mx

Resumen

La biosemiótica es una disciplina relativamente nueva. En este sentido, algunos de sus conceptos no están debidamente definidos o no están lo suficientemente adaptados para ese campo del conocimiento. En el presente trabajo, partimos de propuestas de la semiótica cognitiva y de las neurociencias para tratar de definir la semiosis. Como veremos, en dicho proceso intervienen aspectos biológicos y culturales de un sujeto cognoscente humano, para nuestros propósitos; así que consideramos que la semiosis debe ser biosemiosis.

Palabras clave: semiosis, modelo cognitivo, semiótica, materialidad, biosemiosis.

Abstract

Biosemitotics is a relatively new discipline. In this sense, some of its concepts are not properly defined or are not sufficiently adapted for this field of knowledge. In this paper, we start from proposals of cognitive semiotics and neurosciences to try to define semiosis. As we will see, biological and cultural aspects, in our case, of a human cognitive subject are involved in this process; so we consider that semiosis should be bio-semiosis.

Keywords: semiosis, cognitive model, semiotics, materiality, bio-semiosis.

Bioantroposemiosis

Arturo Morales Campos y
Juan Carlos González Vidal

Introducción

La semiótica, después de Jakob J. von Uexküll, se introdujo en un campo de estudio que se extiende, claramente, hasta la biología, hasta el resto de formas vivas aparte de la humana. Es verdad que tanto Ferdinand de Saussure y Charles Sanders Peirce —sólo por dar un ejemplo— hablaron de la participación de los sentidos (sensación) en el proceso semiótico², pero no fue, sino a partir de Uexküll, que se hizo hincapié en la posibilidad de semiosis o de cognición en animales y en la participación de todo el cuerpo (el resto de los órganos además del cerebro) durante ese proceso cognitivo. Pensemos en, por ejemplo, Thomas Sebeok; los últimos escritos acerca de semiótica de Umberto Eco, principalmente; Humberto Maturana y Francisco Varela; la Escuela de Semiótica, de la Universidad de Tartu; la Sociedad Internacional para los Estudios en Biosemiótica (ISBS por sus siglas en inglés), de la Universidad de Copenhague; Antonio Damasio; John Deely; etc. A pesar de la distancia temporal, la biosemiótica puede considerarse una disciplina joven. En este sentido, es necesario aclarar algunos conceptos que le son necesarios.

Creemos que un concepto central es el de semiosis. Desde nuestra perspectiva, la semiosis no es un objeto estanco, dado; al contrario, es un proceso dinámico que requiere de aspectos biológicos y, a la vez, de aspectos culturales. Por tales razones, es que preferimos el nombre de 'biosemiosis'.

El presente trabajo, con la finalidad de contribuir a la construcción de la biosemiótica, tiene como objetivo general el definir la biosemiosis dentro del ambiente humano. Para ello, en el primer apartado justificaremos el binomio bio-semiosis. En el segundo, daremos cuenta de la materialidad de la biosemiosis. Finalmente, en el tercero, la propondremos como guía cognitiva por la realidad.

En algunos momentos, además de la semiótica cognitiva, nos valdremos de ciertas propuestas salidas de las neurociencias cognitivas.

Biosemiosis

John Deely propone cuatro grandes niveles de la semiosis. Los tres primeros estudian, correspondientemente, los procesos cognitivos en especies vivas: humanos, animales y plantas. La última lo hace dentro del resto de la materia física (inerte) del Universo (Deely 1996: 98). Su idea de semiosis parte de la que propusiera Peirce: “La acción de los signos” (Deely 1996: 79).

Antes de proseguir, queremos aclarar que los procesos cognitivos del esquema de Deely (que aparecen, en nuestro caso, al interior de la cultura humana y los reconoce como antroposemióticos) comprenden aspectos biológicos:

Bioantroposemiosis

Arturo Morales Campos y
Juan Carlos González Vidal

Como autónoma, la esfera de la cultura humana no es más que *relativamente* autónoma, en cuanto que trasciende, pero sólo por incorporarlo y descansar sobre él, a un entorno físico compartido por todas las formas de vida biológica en una red más amplia —biosemiosis— de dependencias mutuas (Deely 1996: 48; las cursivas son textuales).

Bajo este marco, la biosemiosis estará compuesta por los anteriores cuatro niveles citados y la antroposemiosis —que, de acuerdo con el propio Deely, debería ser bioantroposemiosis— sería sólo una parte (Deely 1996: 48).

Otro punto importante de la clasificación que Deely hace es la de no circunscribir la capacidad de generar prácticas culturales al ambiente humano, por ello es que registra procesos semiósicos en otras entidades³.

Ahora bien, en cuanto a unir la esfera cultural con la biológica, esto tiene repercusiones amplias y centrales. Sabemos bien de la pregunta común dentro de algunas ciencias —principalmente en las neurociencias— que plantea, casi como una imposibilidad, la idea de cómo es que la materia inerte genere vida y, por consiguiente, capacidades cognitivas o semiósicas. Esto es un debate en el que no podemos detenernos, sin embargo, nos es factible argumentar a favor de lo contrario del cuestionamiento anterior: “somos producto tanto del genoma como de la cultura, y es que estos dos 'factores' han coevolucionado” (Bunge 2016:200); es decir, resulta un error y una reducción teórica extrema el tomar los procesos cognitivos sólo como aspectos genéticos - “la biología molecular condujo a la exageración reduccionista de que los genes gobiernan la vida, por lo cual la secuenciación exitosa del genoma humano revelaría el secreto de la misma (Bunge 2016:158) - y/o neuronales-cerebrales o como aspectos eminentemente culturales - como aquella idea de que la humanidad ha abandonado la naturaleza”. El estudio de la biosemiosis, como veremos brevemente, nos aclarará un poco el camino al respecto.

En principio, es necesario plantear que, dentro de todo proceso cognitivo, intervienen tanto las funciones de varios órganos como la experiencia cultural de un sujeto cognoscente. Con lo anterior, por un lado, nos separamos del cerebrocentrismo⁴ y, por el otro, tratamos de trascender todo dualismo, a saber, alma/cuerpo, adentro/afuera, etc.

Ahora bien, pensemos en el siguiente ejemplo. Digamos que un sujeto humano se enfrenta a un estímulo aferente o externo que consiste en el sonido de un trueno. La estridencia del fenómeno produce un estado emocional de espanto y nerviosismo en dicho sujeto; lo cual altera su ritmo cardíaco, su respiración, su presión arterial que le permitirán, de ser necesaria, la huida del lugar. Junto con ese conjunto de sensaciones y emociones, el sujeto, poco a poco, va entendiendo que se trata de un trueno y que, por el momento, no es necesario huir. Posteriormente, su estado alterado cambia a uno de tranquilidad

Bioantroposemiosis

Arturo Morales Campos y
Juan Carlos González Vidal

y de una cierta alegría porque ese signo es señal de lluvia; lluvia que ha esperado con ansiedad, pues se dedica a las labores del campo. Veamos que, durante todo el proceso, es imprescindible que el sujeto cuente con un cuerpo y, a la vez, con una determinada competencia cultural. El cuerpo es la primera instancia de “recepción”, es decir, de sensación del estímulo que le permite, inicialmente, la generación de un modelo sensorial; la competencia cultural complementará ese paquete sensorial en un complejo modelo cognitivo-emocional, con el cual, interpretará dichas sensaciones y formulará conceptos, ideas, proyectos a futuro e hipótesis.

El anterior proceso puede explicarse mediante la definición que aporta Algirdas J. Greimas para la semiosis: “una operación que conjuntando un significante y un significado tiene por efecto producir signos” (1994: 24). Es decir, el modelo sensorial corresponde al significante o plano de la expresión, en otras palabras, la materialidad del estímulo auditivo, a saber, las ondas sonoras; el modelo cognitivo-emocional se corresponde con el significado o plano del contenido, el cual “cubrirá” el plano de la expresión con aspectos culturales y emocionales, de acuerdo con su experiencia: ideología, emociones, sentimientos, planes a futuro, acción motriz, etc. Finalmente, el sujeto puede expresar, a otro sujeto, todo ese contenido cognitivo o semiótico gracias a un modelo comunicativo; de esta manera, propicia la objetivación de ese contenido cognitivo que, además, puede servir como un estímulo para el segundo sujeto, etc. Como podemos entender, estamos hablando de la semiosis ilimitada que Eco (2000: 114) descubriera en Peirce cuando éste definió, precisamente, el interpretante y la semiosis (Peirce 1994: 151).

La materialidad de la biosemiosis

De acuerdo con la tradición peirceana, los signos son mentales:

Un signo es una cosa que sirve para transmitir conocimiento de alguna otra cosa y que *está en lugar de ésta* o la *representa*. Esta cosa se llama *objeto* del signo; la idea en la mente que el signo provoca, que es un signo mental del mismo objeto, se llama *interpretante* del signo. (Peirce 2012: 63; las cursivas son textuales)

No obstante, a partir de lo que hemos estado diciendo hasta el momento, la naturaleza del plano de la expresión es eminentemente material: ondas electromagnéticas para la luz, aire comprimido para el sonido, partículas químicas para olores y sabores y cuerpos físicos de toda clase para el tacto. Cualquier tipo de la materia mencionada se transformará en señales bioeléctricas cuando las terminales nerviosas del sentido participen en el

Bioantroposemiosis

Arturo Morales Campos y
Juan Carlos González Vidal

proceso cognitivo: ojos, nariz, lengua, oídos piel o una combinación de ellas. Después del recorrido de estas señales hasta su arribo al cerebro, volvemos a registrar una nueva transformación de las señales: pasan a ser bioelectroquímicas, pues los neurotransmisores que transitan de una neurona a otra son sustancias químicas que se liberan gracias a pequeñas descargas eléctricas —potencial de acción. En el momento que sujeto cognoscente expresa su contenido cognitivo, se registra otra transformación que depende de la modalidad de la expresión: escrita, oral, objetual, actuada, fotográfica, sonora, etc.

Cada uno de los modelos, el sensorial, el cognitivo-emocional y el comunicativo están compuestos tanto por materia como por contenido cognitivo diferentes: ninguno es igual al anterior y la complejidad aumenta paulatinamente en cada fase. A pesar de dichas diferencias, siempre se conserva algo un tanto invariable desde el inicio; ese algo mantiene una estrecha relación con determinados rasgos pertenecientes a la forma del estímulo. Si retomamos el ejemplo del trueno, los rasgos formales serán: la intensidad del sonido, la dirección de la fuente, el tono, la frecuencia, etc. A este conjunto de elementos se le conoce como rasgos distintivos⁵.

Como podemos entender, la materialidad original del estímulo continúa hasta el final del recorrido; bajo esta perspectiva, la cultura, como el espacio en el que el humano genera y comunica modelos cognitivos o semióticos, es completamente material.

Esta posición materialista no ignora aspectos subjetivos. En primera instancia, 'subjetivo' no es sinónimo de 'inmaterial' ni 'plenamente inaccesible'. Ya hemos visto cómo los procesos cognitivos internos del sujeto cognoscente son materiales y son susceptibles de comunicarse. En segunda instancia, la materialidad no elude aspectos emotivos, abstractos, ideales o conceptuales, ideológicos, en fin. De nueva cuenta, estos fenómenos requieren de un mínimo de componentes materiales para generarse.

Dentro de las neurociencias, últimamente, se ha estudiado la colaboración decisiva de las emociones en la conformación de contenido cognitivo⁶ y cómo éstas requieren de la participación del cuerpo. En este sentido, la biosemiosis, como proceso complejo que va desde la generación de un modelo sensorial, pasa por uno cognitivo-emocional y culmina en uno comunicacional (con la posibilidad de continuar) es netamente material.

Nuestra posición materialista obedece a un marco teórico que busca asentarse sobre bases científicas, para las cuales, “todo estado es un estado posible de una entidad material” (Bunge 2016: 194). Más que una concepción monista, pensamos en una propuesta sistémica y, por lo tanto, compleja, en la que intervienen diversos factores a diferentes niveles: sujetos humanos, un

Bioantroposemiosis

Arturo Morales Campos y
Juan Carlos González Vidal

entorno natural y un entorno socio-cultural en íntima interrelación. Dichos elementos, por lo tanto, constituyen la realidad.

Finalmente, la participación de los modelos en un proceso cognitivo nos hace evidente que todo conocimiento es indirecto, parcial y dinámico, tal como Peirce indicó al proponer los tres agentes de su signo tripartita: objeto, representamen e interpretante (con la salvedad, claro está, de no ignorar la composición material intrínseca de los signos). De otro modo, la presencia del representamen no se justificaría y el contacto entre objeto e interpretante sería directo y único.

La biosemiosis como guía por la realidad

Es común establecer una distancia insalvable entre la cultura y los procesos biocognitivos internos de un sujeto; esta posición (como ya habíamos señalado) establece una dicotomía que obstaculiza el avance del conocimiento: afuera/adentro. En este sentido, ¿dónde se localiza, entonces, la cultura?⁷ De acuerdo con Roger Bartra, la cultura es una especie de prótesis que no se encuentra, definitivamente, ni fuera ni dentro de los sujetos.

A caso sea más creativo dejar de buscar una causalidad metacultural o extrasocial para enfrentarnos al problema de descifrar una trama de interacciones que tiene su propia dinámica: la red que une el cerebro con el exocerebro [la cultura]. Para apoyar estas búsquedas y reflexiones me servirá de las ideas que han elaborado algunos neurólogos, biólogos y psicólogos que han explorado el mundo de la cultura.

Los circuitos exocerebrales constituyen un sistema simbólico de sustitución. Esto quiere decir que sustituyen ciertas funciones cerebrales mediante operaciones de carácter simbólico, con lo cual se amplían las potencialidades de los circuitos neuronales (Bartra 2008: 95-96).

En concreto, “ciertas regiones del cerebro humano adquieren genéticamente una dependencia neurofisiológica del sistema simbólico de sustitución” (Bartra 2008: 26). Esta dependencia entre circuitos, cerebrales y simbólicos, establece una continuidad, procesal y material: no existe distinción clara entre unos y otros. Por otro lado, dicha dependencia se extiende a todo el cuerpo y va de un lado a otro: lo cultural modifica lo biológico y lo biológico modifica lo cultural. Explicaremos todo lo anterior.

Si seguimos a Uexküll, existe una interrelación irremediable entre la estructura del cuerpo de un organismo y su entorno (Uexküll 2016: 45). Pensemos en, por ejemplo, las manos de un mono. ¿Por qué tienen esa forma y esa disposición? Gran parte de su vida, la pasa en los árboles, coge frutos de ellos, se traslada de una rama a otra, manipula otros objetos, en fin. Esas

Bioantroposemiosis

Arturo Morales Campos y
Juan Carlos González Vidal

condiciones lo han “forzado”, durante un largo proceso de evolución, a desarrollar una anatomía de la mano de tal manera que le es posible asir una rama, cortar un fruto, utilizar palos y piedras, etc. Si tuviera pezuñas, no podría llevar la vida que lleva. ¿Dónde están los límites biológicos y los límites culturales?⁸

Ahora bien, continuemos con la mano, pero, en este caso, humana. Un sujeto va a tomar un vaso para llenarlo de agua. Al acercar la mano al objeto, paulatinamente, ésta se curva en forma de “c” y se coloca en paralelo al eje longitudinal del vaso⁹. ¿Por qué en esa forma y no en otra? En la corteza visual primaria, las neuronas se activaron y reprodujeron la forma del vaso¹⁰. La mano, a su vez, reproduce la forma cilíndrica del vaso de la imagen cerebral. Como podemos darnos cuenta, estos pasos son los mismos que explicamos a propósito de la biosemiosis: sensación, cognición-emoción, comunicación. No importa si el sujeto quiere o no comunicar su intención.

Con lo anterior, queremos destacar dos cosas: a) la íntima relación entre el interior y el exterior del sujeto y b) la biosemiosis como guía por la realidad.

En cuanto a a). Existe una especie de bucle que une la realidad exterior, el vaso, con la realidad interior, la imagen del vaso, todo lo cual permite la continuidad cognitiva sin mostrar frontera alguna, es decir, el sujeto ha interiorizado la forma del vaso y ha reproducido parte de su forma: ambos polos se unen en una sola finalidad. De hecho, la mano en forma de “c” puede servir como modelo para otra persona que no sepa cómo asir un vaso. Claro que esto resulta un tanto inconcebible, pues los vasos han llegado a ser objetos cotidianos en muchas culturas. Pero, en cambio, pensemos en otro objeto poco común y notaremos que es importante la imitación para adquirir conocimiento.

En cuanto a b). Si el sujeto no contara con la posibilidad de generar el proceso biosemiótico expuesto, no podría, de ninguna manera, llegar a usar el vaso.

Esto puede no representar una situación extrema, pero, en otras circunstancias, las condiciones pueden marcar la diferencia entre la vida y la muerte.

En consecuencia, la biosemiosis es una estrategia que guía a los sujetos humanos por la realidad. Empero, recordemos que, como ya hicimos mención, el contacto con la realidad es mediado por la biosemiosis, no es directo. Aún así, muchas de nuestras actividades presentan una eficacia razonable, de tal forma que podemos alcanzar nuestros objetivos.

Bioantroposemiosis

Arturo Morales Campos y
Juan Carlos González Vidal

Conclusiones

Como hemos visto, la biosemiosis resulta una estrategia o herramienta básica para el sujeto humano, aunque también lo es para otras especies. El poder integrar la esfera biológica y la esfera cultural en ella nos permitirá contar con una visión más amplia del humano y de su quehacer, sin contar que permite eliminar determinadas dicotomías que han estancado y/o desviado las investigaciones en muchos campos.

La biosemiótica necesita hacerse de sus propios conceptos, es por ello que pretendemos contribuir a este trabajo. La biosemiosis es el objeto de estudio de esa disciplina y, como es factible entender, debe contemplar aspectos biológicos y culturales.

Con base en todo lo anterior, nos gustaría definir la biosemiosis como un proceso cognitivo complejo que permite la generación y uso de modelos sensoriales, cognitivo-emocionales y comunicativos dentro de la cultura humana y su realidad.

Bioantroposemiosis

Arturo Morales Campos y
Juan Carlos González Vidal

¹El presente trabajo forma parte del Proyecto 320702 “La semiosis entre redes culturales y procesos mentales. Modelos cognitivos y cultura”, Ciencia Básica y/o Ciencia de Frontera. Modalidad: Paradigmas y Controversias de la Ciencia 2022-Conacyt (México).

²Es verdad que Saussure nunca utilizó el concepto 'semiosis', sin embargo, la fuerte unión entre el significante y el significado de su signo lingüístico puede explicar ese proceso.

³Desde nuestra perspectiva, resulta exagerado pensar en la posibilidad de semiosis en la materia inerte en sí. Esto es similar al abuso que se hace del concepto 'información' en, por ejemplo, los genes. Al respecto, ver la crítica que hacen Niño, Queiroz y Emmeche (2008: 18).

⁴El psicólogo Marino Pérez-Álvarez es quien acuñó este concepto y lo define así: es “la tendencia, por más señas, reduccionista, consistente en explicar los asuntos humanos como cosa del cerebro, entre cuyos asuntos no faltan los problemas psicológicos” (2012: s. p.).

⁵Para este concepto, seguimos a Greimas (1994).

⁶Al respecto, recomendamos los trabajos de Antonio Damasio.

⁷No nos referimos al texto de Homi Bhabha (2007), *El lugar de la cultura*, el mismo que aborda problemas sociales.

⁸Se nos podría objetar que la vida de un mono carece de cultura. La obra de Frans de Waal es un fuerte argumento para refutar esa idea.

⁹Un ejemplo similar se encuentra en Ramachandran (2012: 75), pero él lo utiliza para explicar cómo un mono coloca su mano para pasar de una rama a otra.

¹⁰Para encontrar evidencias científicas de este fenómeno, recomendamos el libro referido de Ramachandran en la nota anterior; y los trabajos de Roger Tootell (1982) y Antonio Damasio (2010).

Bioantroposemiosis

Arturo Morales Campos y
Juan Carlos González Vidal

Bibliografía

- BARTRA, R. (2008). *Antropología del cerebro. La conciencia y los sistemas simbólicos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BUNGE, M. (2016). *Materia y mente. Una investigación filosófica*. México: Siglo XXI.
- DAMASIO, A. (2010). *Y el cerebro creó al hombre*. México: Booket.
- DEELY, J. (1996). *Los fundamentos de la semiótica*. México: Universidad Iberoamericana.
- ECO, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- GREIMAS, A. J. (1994). "Semiótica figurativa y semiótica plástica" en Hernández Aguilar, G. (ed.)
- Figuras y estrategias. En torno a una semiótica de lo visual*, 17-42. México: Siglo XXI.
- NIÑO EL-HANI, CH., QUEIROZ, J. & EMMECHE, C. (2008). *Genes, information, and semiosis*. Tartu: Tartu University Press.
- PEIRCE, CH. S. (1994). *The collected papers*. Recuperado de: <https://colorysemiotica.files.wordpress.com/2014/08/peirce-collectedpapers.pdf>.
- Pérez-Álvarez, M. (2012), "Frente al cerebrocentrismo, psicología sin complejos", *INFOCOPONLINE-Revista de psicología*, 21/06/2012. Disponible en: http://www.infocop.es/view_article.asp?id=4012. (2012). *Obra filosófica reunida. Tomo II (1893-1913)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- RAMACHANDRAN, V. S. (2012). *Los laberintos del cerebro*. Barcelona. La liebre de marzo.
- TOOTELL ET AL. (1982). "Deoxyglucose analysis of retinotopic organization in primate striate cortex", *Science*, vol. 218, no. 4575, pp. 902-904. http://brain-mind.med.uoc.gr/sites/default/files/TootellV12DG1982Science_1.pdf

Entramad@s.art

artes, performances, discursividades

Número 2. Septiembre de 2023

Este segundo número de Entramad@s.art refuerza el compromiso de llevar al espacio de lo público (en términos kantianos), los avances más recientes de algunos de los integrantes del proyecto de investigación y de investigadores invitados de diversas universidades nacionales e internacionales. La publicación integra la investigación teórica, fundamentalmente desde una perspectiva socio-semiótica, tanto de la epistemología y la biosemiótica, así como de las artes visuales y del diseño, de la performance, la literatura, la educación artística y las prácticas museísticas de extensión a la comunidad. Esta publicación afianza su carácter de socialización de avances, como usina de conocimiento, producción artística y de diseño y como espacio experimental trans-des-disciplinar. Nos proponemos aportar nuestro trabajo a la reflexión de las áreas mencionadas desde una perspectiva socio-semiótica, retomando los estudios de la Performance, tanto los provenientes de la Escuela alemana como aquellos de la Escuela americana, abordando el análisis del artivismo (arte y activismo) en propuestas estético-artísticas postauráticas, el artivismo poscolonial feminista argentino y latinoamericano del pasado reciente y el diseño, entre otros.

Fabiola de la Precilla