

TEX TU LIA N | 1

Manuel Molina
Guiomar Barbeito
Aylén Bartolino Luna
Ana Capra
Ana Pistone Barchuk
Victoria Gatica
Valeria López
Ayelén Mohaded
Lucas Di Pascuale
Carina Cagnolo (directora)

TEXTULIA

Manuel Molina / Guiomar Barbeito / Aylén Bartolino Luna
Ana Capra / Ana Pistone Barchuk / Victoria Gatica
Valeria López / Ayelén Mohaded / Lucas Di Pascuale
Carina Cagnolo (directora)

Textulia N°1 / Carina Cagnolo ... [et al.] ; dirigido por Carina Cagnolo. - 1a ed. -
Córdoba : EdFA - Editorial de la Facultad de Artes. Facultad de Artes, 2023.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-48917-7-8

1. Artes Visuales. I. Cagnolo, Carina, dir.
CDD 700.2

Créditos //

Directora: Carina Cagnolo
Corrección: Guiomar Barbeito, Aylén Bartolino Luna y Ana Fierro.
Diseño Gráfico: Marisol San Jorge

“Esta publicación fue realizada con el subsidio otorgado al proyecto
“Prácticas, discursos e institucionalidad en el Arte Contemporáneo de Córdoba”,
período 2018-2023, Secretaría de Ciencia y Tecnología, UNC.
Res. UNC N° 411/18.

EdFA Editorial de la
Facultad de Artes

 facultad
de artes



UNC
Universidad
Nacional
de Córdoba



7

QUERÍAMOS VIVIRLO TODO...

/ Carina Cagnolo.

11

AUNQUE MEJOR PERDERNOS

/ Manuel Molina.

// CAPÍTULO 1

INTERVENIR, SONORIZAR, EMERGER ENTRE PANTALLAS DE POSPANDEMIA

17

LECTURAS

/ Guiomar Barbeito
y Aylén Bartolino Luna.

25

SONIDO SIN CUARENTENA

/ Ana Capra.

35

EMERGENCIA DEL ARTE EN LAS REDES SOCIALES

/ Ana Pistone Barchuk.

// CAPÍTULO 2

LOS ESPACIOS DEL ARTE: MUESTRAS, MUSEOS Y ANARCHIVOS

47

DAR LA PALABRA. URBOMAQUÍA EN EL MUSEO EMILIO CARAFFA

/ Carina Cagnolo.

59

ARCHIVO QUE ANIDA SILENCIOSO

/ Carina Cagnolo.

69

PENSAR EL MUSEO, PENSAR EL BONFIGLIOLI, EN EL CONTEXTO ACTUAL

/ Carina Cagnolo.

// CAPÍTULO 3

LA EXPERIENCIA ESTÉTICA COMO UN PERDERSE

81

DILUIRSECON. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DE FORMACIÓN Y PRODUCCIÓN COLECTIVA

/ Victoria Gatica, Valeria López,
Aylén Bartolino Luna y Aylén Mohaded.

93

EL AIRE FRESCO QUE RESPIRAMOS

/ Carina Cagnolo.

99

PERDIDA

/ Lucas Di Pascuale.

109

BIOGRAFÍAS

Queríamos vivirlo todo...¹

/ Carina Cagnolo

El nombre *Textulia* cobró presencia casi bromeando sobre la obvia conjunción entre texto y tertulia, que significa reunión de un grupo de personas para debatir sobre un tema, de manera distendida, compartiendo café o bebidas. Nuestro modo de trabajo como equipo de investigación en artes² tomó algo de estas formas, en estos años que pasaron: la distensión, la organización horizontal, el transcurrir sobre diversos temas sin necesariamente arrojar resultados concluyentes, abrir preguntas, accionar sobre nuestras producciones, debatir sobre los estados de las artes visuales en estos contextos...

Textulia transcurrió desde un método de trabajo y debate hacia el nombre de la publicación que congrega escritos de lxs miembrxs del grupo. El primer volumen reunió ensayos y artículos que conformaron **Textulia N|0**. En esta segunda edición se aglutinan bajo el título **Textulia N|1** trabajos de algunxs de los integrantes del

1 Este título es una versión apropiada de la frase "Quiero vivirlo todo", escrita en el taller de Carolina Senmartin, co-directora de este proyecto de investigación. Fue utilizada bajo la forma "Quisiéramos vivirlo todo" en la publicación que precede a la presente, *Textulia N|0*. <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/546160>

2 Nos reunió la participación en un proyecto de investigación en artes, con aval y subsidio de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba. Proyecto Consolidar -Tipo II, llevado adelante entre 2018 y 2023. La pertenencia institucional de dicho proyecto corresponde, en la mayoría de los agentes, al Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la misma universidad. El equipo estuvo integrado por: Victoria Gatica, Valeria López, Eugenia González Mussano, Ana Pistone Barchuk, Lucas Di Pascuale, Juan Der Hairabedian, Florencia Salazar, Ana Capra, Mariana Ramírez, Guiomar Barbeito, Aylén Bartolino Luna, Lucía Álvarez Pérez, Julia Levstein, Diego Iparraguirre Triay, Carina Cagnolo (directora), Carolina Senmartin (co-directora).

equipo de investigación, en curso hasta septiembre de 2023: Ana Capra, Lucas Di Pascuale, Ana Pistone Barchuk, Victoria Gatica, Valeria López, Ayelén Mohaded, Aylén Bartolino Luna y Guiomar Barbeito y quien suscribe.³

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

Hemos invitado a introducir este volumen a Manuel Molina, quien, interpretando los afectos involucrados en nuestro trabajo como equipo, abre Textulia con una contrapropuesta a nuestra pulsión de “quisiéramos vivirlo todo...”: nos invita a perdernos.... Introduce con esta metáfora el conjunto de textos presentes en este volumen, mientras que epiloga el trabajo de más de cuatro años de nuestro grupo de trabajo.

³ Agradecemos especialmente a quienes han acompañado el proceso de edición de Textulia N|1: Manuel Molina (texto introductorio), Marisol San Jorge (maquetación y diseño), Guiomar Barbeito, Aylén Bartolino Luna y Ana Fierro (corrección de estilo).

Aunque mejor perdernos

/ Manuel Molina

El número 0 de Textulia está encabezado por la frase “Quisiéramos vivirlo todo”¹. Se trata de una experiencia ambiciosa, la emergencia de un deseo fáustico y -diríamos- *todista*, omniabarcador, pero trasladado desde el terreno de *saberlo todo* hacia la dimensión vitalista de *experimentarlo todo*. Allí se da con ese impulso del arte contemporáneo de que toda la vida se vuelva experiencia artística.

Como una contestación intertextual lúdica este segundo número, que si lo pensamos en el orden de sus nacimientos, representa su hermano menor, le contesta al lema “Quisiéramos vivirlo todo”: “Aunque mejor perdernos”. Este número pareciera contraponer al impulso voraz de experimentar todo lo que se pueda, el gesto mimético de soltar las sujeciones que nos hacen sujetos. ¿Pero en qué sentido perdernos? Perderse suele apuntar a la desorientación corporal en el espacio físico, en el territorio, a extraviar el rumbo en el medio de un camino. Imagen trillada la de un cuento, en la que dos niños se pierden en un bosque espeso. Lo trillado viene de la palabra *trillo*: el sendero que se arma en un monte por el paso de caminantes repetidas veces. Perderse es salirse del trillo. Pero también es posible *des-orientarse*, perder el oriente en el espacio psíquico, ya no saber por dónde sale el Sol interior. No importa a dónde vaya o en dónde me encuentre, el sentido se ha perdido traumáticamente. El cinismo contemporáneo juega permanentemente con el fuego de la locura, cuando repite

1 Para leer el Textulia N° 0 acceder al siguiente link: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/546160>

la frase “fingir demencia”, como un modo de desentenderse de una situación que nos involucra: cuidado chiques que la ficción demencial se los puede comer. Las tecnologías del biopoder tecno-fármaco-pornográfico más reciente vienen disputando la función del perderse. Desde la pandemia se repartió el perderse en el doble sentido de confinar las cuerpos y arrojarlas al pozo de la ansiedad, y de sujetarnos/subjetivarnos en el encuentro mediado por pantallas. La abrumadora superabundancia de imágenes digitales sumada a la externalización de la consciencia, la memoria y la imaginación en los dispositivos y en la web imponen la demencia, la confusión y el agotamiento como modos peligrosos del perderse.

¿Por qué, entonces, sería mejor perdernos? En *Una guía sobre el arte de perderse* Rebecca Solnit, reconstruye de qué modo en la cultura nativa norteamericana de los *wintus* perderse implica adentrarse a la corporalidad, conectar con la brújula interna que se calibra con las montañas, el cielo, el Sol: ya no la derecha e izquierda estables del yo, sino que la guía la marca el este y el oeste del propio cuerpo-territorio. Otra experiencia que recompone Solnit, es que frente a la desesperación del adulto por reorientarse, encontrar otra vez el rumbo, cuya urgencia lo desorienta aún más, les niños tienden a permanecer en el perderse, se detienen a la orilla de un camino y se acurrucan bajo un árbol. Las formas del perderse alojan una potencia allí donde se vuelven una apertura para el *ego*, porque tienen la capacidad de disputar la entronización neoliberal del individuo. El perderse desgarrar al individuo trillado como fundamento último de la realidad. En la experiencia estética late la fuerza de una mimesis que descentra al yo de su núcleo de deseos colonizados, de su repertorio de prejuicios, de su consciencia estabilizada, de sus proyectos de progreso. La inmersión en ciertas obras, como si fuese un bosque desconocido, involucra un perderse que, contrario a aislarse individualmente, es una cosa en plural: perdernos con otros, es decir encontrarnos en una experiencia de pérdida de *ego*. Perdernos en una materialidad artística implica una suerte de gesto mimético, de salirse de la sujeción subjetiva, devenir cosa, y volver a mirar el mundo desde el punto de vista de un objeto. Allí no se trata de la demencia cínica, ni tampoco de la confusión digital impuesta, sino de un autodistanciamiento respecto de las ataduras, que nos devuelve al yo con preguntas o intuiciones transformadoras.

Textulia 1 convierte la frase “Aunque mejor perdernos” en un arco de lectura posible, siguiendo el índice propuesto, que va desde una suerte de diagnóstico

crítico de la pantallización de la existencia durante y después de la pandemia, pasando por los laberintos expositivos, museísticos y archivísticos del arte, hasta llegar a la experiencia estética como un perderse o un *diluirse* con el material.

El capítulo 1, que lleva por lema *Intervenir, sonorizar, emerger entre pantallas de pospandemia*, abre con el texto “Lecturas” de Guiomar **Barbeito** y Aylén **Bartolino Luna** acerca de la práctica durante la cuarentena de lecturas por WhatsApp de libros –de autores como Ticio Escobar o Silvio Lang-. Allí, en la voz y la escucha intersubjetiva, se despliega un modo de trazar fraternidad. En “Sonido sin cuarentena” Ana **Capra** reflexiona sobre la continuidad del feminismo en el confinamiento, a partir de la alerta del movimiento #NiUnaMenos. El recurso del altoparlante en las calles produjo efectos sonoros que son interpretados como modos de subjetivar y hacer política. Con un corte sociológico, el texto de Ana **Pistone Barchuk** “Emergencia del arte en las redes sociales” aborda el lugar del arte en medio de la digitalización ubicua que nos dejó la pandemia global de COVID-19. Mediante un análisis de plataformas de difusión y comercialización de producción artística de Córdoba en las redes sociales Facebook e Instagram, se compone el diagnóstico crítico de una *plataformización* del arte contemporáneo.

El capítulo 2 agrupa tres textos de Carina **Cagnolo** sobre *Los espacios del arte: muestras, museos y anachivos*. La sección abre con el texto curatorial “Dar la palabra. *Urbomaquia* en el Museo Emilio Caraffa”, el cual ensaya la tensión entre arte y política desde el activismo de este histórico colectivo cordobés, como un modo de lucha urbana, literal, *maquia* en la ciudad. La combinación entre imagen, palabra y objeto instalados en el afuera tuvieron la fuerza de señalar las problemáticas sociales, como la crisis de lo público, el trabajo infantil y la desaparición forzada de personas en Córdoba desde 2001 y hasta 2018. En “Archivo que anida silencioso” la autora aborda el anachivo como estrategia creativa en la producción artística *Toda obra no construida es una ruina* de Marcos Goymil. La obra de Goymil traduce al lenguaje de la fotografía en negativo los dibujos del proyecto inconcluso para el Palacio Municipal de Villa María (Córdoba) del arquitecto Francisco Salamone. El texto despliega una serie de reflexiones en torno a los conceptos de proyecto inconcluso y de anachivo, como táctica de desestabilización de las categorías ordenadoras del mundo y su registro. El tercer texto de Cagnolo dentro de este capítulo se propone, como su título lo anticipa, “Pensar el museo, pensar el Bonfiglioli, en el contexto actual”. Se trata de una

aproximación sociológica al proceso de precarización institucional del arte y la cultura de Córdoba. En este horizonte el caso del Museo Municipal de Bellas Artes Fernando Bonfiglioli, también de Villa María, funciona como *shifter* para discutir las condiciones de producción, circulación y gestión de las artes visuales, la misión museológica y la paradoja de acompañar los movimientos autogestionados y autoconvocados pero sin un presupuesto suficiente.

El capítulo 3 cierra este volumen adentrándose en las profundidades de *La experiencia estética como un perderse*. El ensayo “Diluirsecon. Prácticas artísticas de formación y producción colectiva” escrito por la **Colectiva Tetracular** (Bartolino Luna, Victoria Gatica, Valeria López, Ayelén Mohaded) repone la noción de experiencia en su variante feminista y la práctica de la conversación intersubjetiva. El trabajo desanda las estrategias colaborativas y cotidianas del proceso de escritura de la publicación montajística *Diluirsecon*, cuyo propósito es interpelar al academicismo que determina la investigación y producción en artes de Córdoba. Luego, el texto curatorial de **Cagnolo** “El aire fresco que respiramos” se trata de una inmersión experiencial en el material visual contemporáneo en su estado gaseoso, como se configura en la muestra AIRE del artista Manuel Molina. La autora traza una serie de entradas posibles, a modo de andamios, al cúmulo disímil de obras expuestas, que van desde la intermedialidad y la copia, la dialéctica teoría-praxis, hasta el minimalismo y el *kitsch*. Por último, el artículo de **Lucas Di Pascuale** “Perdida” se inmiscuye en el trabajo editorial de Julia Levstein *Diario de una escultura y otros relatos*. A lo largo del texto se modela una idea de experiencia a partir del hacer una publicación, análoga a la producción escultórica, pictórica, performática o instalativa; pero demorándose en algunos detalles propios de la edición -como la circulación reproducible, el montaje y la fragmentación del papel o la palabra-. Perderse significa en este modo del hacer, adentrarse en la incerteza: “estoy perdida / (...) ver qué pasa si / quiero también la espuma”.

La invitación a leer Textulia 01 “Aunque mejor perderse” no apunta a un fin productivista. No sabemos para qué sirven las maneras del perdernos que aquí se ofrecen. No son textos serviles, ni sirvientes. Construyen más bien una ronda donde sentarse a conversar. Ahí, en ese demorarse con otros en un costado de los senderos globales que conducen a la digitalización, hacia adentro de los laberintos de los espacios y materiales del arte y en un afuera del egocentrismo, estos textos se vuelven reunión.

INTERVENIR, SONORIZAR, EMERGER ENTRE PANTALLAS DE POSPANDEMIA



LECTURAS

/ Guiomar Barbeito y Aylén Bartolino Luna

Somos amigas inseparables desde que nos conocimos cursando en la Facultad de Artes en la UNC hace ya unos cuantos años. En nuestras charlas, que son prácticamente ininterrumpidas, el arte contemporáneo es un tema que siempre está presente. Las dos tenemos un acercamiento bastante ñoño al asunto. En definitiva, nuestros chats interminables —a veces por Whatsapp, a veces por Drive— combinan con soltura debates teóricos o académicos y cuestiones de la vida cotidiana. Hace unos años una de las dos comentaba sobre un libro que la había conmovido probablemente fuera *La belleza de los otros* (2012), de Ticio Escobar y la otra dijo que tenía ganas de leerlo pero que no había encontrado el momento. Así, sin premeditación, una se dispuso a leer en voz alta frente al celular para que la otra escuchara esa grabación mientras realizaba distintas tareas. Y después de

un tiempo, la caricia fue devuelta con la lectura de un nuevo texto. Así, como un gesto amoroso y desinteresado, surgió esta colección de “audiolibros” pensados para un público muy preciso —una sola persona— y para un uso muy específico: ambas escuchamos los audios en medio de nuestras actividades cotidianas, lavando platos, viajando en ómnibus, cocinando o trabajando en una fábrica. Este archivo fue creciendo de a poquito y según el ritmo de nuestras inquietudes en común; nuestros intereses compartidos fueron armando una biblioteca extraña que, tratando temas muy teóricos, cuenta nuestra amistad.

Si bien este intercambio comenzó como una práctica íntima, después de hacerlo durante un tiempo, empezamos a descubrir características que lo vinculaban a nuestro quehacer artístico individual y conjunto y entonces comenzamos a situarlo en ese borde. *Las Lecturas* están en una zona fronteriza entre estudio, demostración de afecto y obra. Creemos que es posible pensarlas en relación a lo que dice Silvio Lang en su artículo *Manifiesto de la práctica escénica* (2019):

Les artistas no hacemos obra. Inventamos prácticas. Siglos de explotación fetichizaron y mercantizaron nuestra actividad y alienaron nuestras subjetividades en los dispositivos de poder de la cultura y el mercado. La obra es secundaria a la actividad artística que hacemos. Lo que hacemos es inventar prácticas sensibles. (p.121)

Bajo este lente, la naturaleza híbrida y escurridiza de las Lecturas se transforma en una potencia. Estas *prácticas*, dice Silvio Lang, nos permiten cuestionar “las formas de vida clasificadas y tuteladas” (p.114) en las que nos vamos ubicando. “Discutimos las tecnologías de nuestras vidas o modos de existencia” (p.114). En este sentido, la obra no importa más que como registro o archivo, lo realmente subversivo son estas prácticas experimentales.

Esta misma indeterminación hace que sea difícil su apertura al público. La colección el listado de obras que leímos hasta el momento en sí misma nos parece interesante porque es un recorrido temático que expone nuestros intereses compartidos y alude un poco más oscuramente a preocupaciones vitales que también encontraron respuestas, aunque sea parciales, en esos textos teóricos. Pero el simple repaso de los títulos no da cuenta de otros aspectos de este trabajo. La escucha de los audios, por el otro lado, hace presente el texto,

y quizás hasta cierto punto algo de la disposición afectuosa con la que fue leído, pero aún deja afuera la recepción para la cual fue pensado en un primer momento. *Las Lecturas* siguen como proceso en desarrollo y pueden tomar diferentes formas para exhibirse¹, pero hay algo en esa distancia conflictiva entre nuestra experiencia privada y su comunicación, algo de la pérdida inevitable que se da en toda traducción, que en este caso desplaza dicha dificultad desde la categoría “problema a resolver” hacia la posibilidad de un nuevo carácter: quizás estemos hablando de una práctica hecha para no ser mostrada nunca. O quizás algo que existe sólo en su relato, algo cuyo modo de aparición pública adquiere la forma silenciosa y suave de un cuchicheo.

Las lecturas incorporan lo afectivo a través del tiempo dedicado a leer para la otra. Es una manera de compartir algo que nos maravilló, pero también de posibilitar que escuchemos los textos en situaciones en las que no tendríamos suficiente tiempo para leerlos. Hay una asistencia, un tiempo dedicado desinteresadamente a la otra; hay también cierto derroche de ese tiempo (¡que es lo único que tenemos!) que se corre de la mera utilidad, de la simple función de convertir una escritura en sonidos, como bien lo hacen tantas aplicaciones gratuitas que se encargan de automatizar esta tarea. En este acto se puede entrever también una intención de estar juntas aun estando lejos, de hacernos compañía.

Además, hay un cruce medio raro entre lecturas teóricas y cuestiones vitales, un modo más emocional de conectarse con la teoría o quizás una necesidad de encontrar respuestas intelectuales también para los conflictos afectivos. Encontramos aquí un vínculo con lo que describe el *Manifiesto de la práctica escénica* (2019) cuando coloca a las afecciones como punto de partida y a las prácticas que inventamos para enfrentarlas, como formas de pensarlas y desarmarlas para diseñar maneras nuevas de entender lo que nos pasa, o de relacionarnos con lo que nos rodea:

Es el plano mental donde nos apoyamos y deslizamos para investigar una afección. Algo que queremos pensar y se resiste a ser pensado bajo

1 Como una de estas posibles aperturas al público, realizamos un video —podría ser el primero de una serie— que intenta hacer presente el momento en que la lectura cobra su sentido. En él, Guiomar escucha el audio del texto *Habitar el vacío* (2014) de Leticia Obeid leído por Aylén, mientras realiza un collage.

los términos que ya tenemos. Algo que necesitamos pasar por el cuerpo para mutar. “Donde hay una afección nace una investigación”, es nuestra consigna faro. (p. 118)

En otro momento del texto, Lang afirma que inventar una práctica implica proveerse de los recursos necesarios para transformar y fabricar el estado material de una situación (p. 114). Es mínimo lo que hay de invención en nuestra acción, un corrimiento pequeñísimo del hecho diario de leer. A pesar de la modestia del gesto, la teoría se contagia de la ternura con la que la leemos y se incorpora a las ocupaciones cotidianas de quien escucha, inmiscuyéndose efectivamente en la vida. No se trata de audios asépticos y despojados, sino de lecturas afectadas por las personas específicas que leen y escuchan. Los matices de entonación, la voz distintiva de cada una, los titubeos, las dudas, el sonido del cansancio, los errores enmendados sobre la marcha, son todas trazas del cuerpo que está por detrás de ese archívito mp3 que tan poco pesa.

Hay mucho del arte que nos conmueve y nos pasó con algunos de estos textos, con los que seguimos enganchadas tiempo después, porque nos seguían dando letra para desentrañar situaciones diversas. Y hay una pequeña irreverencia en el uso bastardo de estas voces prestigiosas, alejado de las solemnidades académicas y más cercano al pragmatismo de la autoayuda. ¡Insolentes!

Los textos leídos son libros o artículos en su gran mayoría relacionados al arte contemporáneo y escritos por autorxs sumamente legitimades y con gran difusión en nuestro medio. Como la lista fue creciendo sin planificación previa porque la fuimos armando guiadas por nuestro deseo de leer y compartir es probable que no resista una revisión que tenga en cuenta la inclusión de diversidad de autorxs. Esto se debe, en gran parte, a que cuando empezamos no estábamos tan apegadas a las ideas feministas y por lo tanto teníamos menos identificadas las implicancias de estas cuestiones. Pero también a que cada texto fue elegido en sintonía con lo que íbamos atravesando a nivel vital y no pensando en un conjunto futuro ni mucho menos considerándolo en términos de obra artística. Sin embargo, cuando analizamos cronológicamente este listado, podemos reconocer un incremento en la presencia femenina y en los temas vinculados a los feminismos. Ahora que somos más conscientes de los vínculos del proyecto con estas ideas, nos cuestionamos

esta selección, no sólo desde el punto de vista de la representatividad de género, sino en relación a la atención dedicada a los nombres más reconocidos y por lo tanto más hegemónicos en la teoría del arte. ¿Deberíamos interesarnos más por autorxs menos difundidos? Este acto tan privado, ¿se volvería más significativo si seleccionáramos textos menos divulgados? ¿O acaso hay cierta potencia algo más notoria en el mínimo y sutil acto de piratería que conlleva traficar un texto cuando se trata de autorxs con una plataforma más sólida y establecida?

Aparece aquí la apropiación de escritos ajenos, pero en este caso desde la lectura. No modificamos nada del contenido original de lo que leemos, salvo algún error involuntario —en la pronunciación de palabras en otros idiomas, por ejemplo— o la omisión de alguna nota a pie de página. En esos tropezones, vacilaciones o vueltas atrás se pone en evidencia que no es ni un recitado ensayado ni el producto de algún programa informático para leer. En esas equivocaciones, a veces risueñas, descubrimos la confianza entre quien lee y quien escucha y vislumbramos, aunque sea débilmente, el cuerpo detrás de la voz. En algunas contadísimas oportunidades, incorporamos algún comentario personal sobre lo que estamos leyendo. Esto ha ido cambiando levemente a lo largo del proceso; en un primer momento éramos muy “respetuosas” del texto y de su autorx pero con el tiempo nos hemos ido animando a glosar más o menos descaradamente lo que leemos. Sin embargo, estas leves desviaciones no son el núcleo del asunto. Son las circunstancias en las que las *Lecturas* fueron grabadas y en las que son escuchadas las que confieren sentido al trabajo, alejándolo de las cuestiones teóricas que los audios comunican y desplazándolo al terreno de las relaciones afectivas.

En *Escupamos sobre Hegel* (2018), Verónica Gago y Ráquel Gutiérrez, las autoras del prólogo, afirman que el doble movimiento necesario en la rebelión femenina es, primero reconocer el lugar de sumisión en el que se nos ha colocado y luego rechazarlo, evitando, sin embargo, ubicarse en el lugar del dominador:

Se trata de un movimiento estratégico que elude, disuelve, erosiona y confronta la ubicua y polimorfa mediación patriarcal que sostiene el edificio de la dominación. Y que nos hace otro tiempo y espacio: son «operaciones subjetivas», dice Lonzi, las que producen espacio a nuestro alrededor. (p. 13)

Nos gusta pensar que la pequeña acción de ofrenda de las *Lecturas* —de los textos apropiados y del tiempo que nos toma leerlos— es también una mínima insurrección y puede entenderse como una de estas *operaciones subjetivas*. Se trata de una manera diferente de relacionarse con esos conocimientos y entre nosotras, un modo de acurrucarse con escrituras que en principio no prevén ni por asomo tal manoseo mimoso de sus palabras, una especie de conversación desvergonzada con textualidades mucho más rígidas que la corporalidad de nuestras voces. Algo así como acariciarle el lomo a un lobo mientras aúlla.

También las entendemos en vínculo con lo que plantea Assumpta Bassas Vila (2005) en un artículo sobre las relaciones entre la historia del arte y el feminismo. Luego de explicar que en un primer momento el feminismo utilizó el *paradigma de lo social* para oponerlo al *paradigma de lo artístico* que regía la historia del arte, expresa por qué tampoco aquél resultaba suficiente para reformular su relación con la historia. El motivo es que en ese paradigma queda fuera todo lo que no tiene que ver con las relaciones de poder. Por eso propone

(...) hacer historia recordando que la historia no es sólo la historia del poder sino también la historia del amor, esto es que las relaciones sociales no son “todas las relaciones humanas”. Y a mí me parece que este es un dato revolucionario, un corte simbólico, para entender la relación entre “Historia y Política” que Griselda Pollock señalaba como la contribución feminista al pensar la Historia del Arte. (p.14)

Esto conlleva una transformación simbólica que trae a escena todo un nuevo espectro de experiencias que quedaban fuera del relato de la historia. Y esto no significa, nos aclara la autora, que este tipo de relaciones sea algo nuevo o que se dé exclusivamente entre mujeres; lo que provoca el cambio es el reconocimiento de la importancia que tienen en los procesos creativos, “al darnos cuenta de que las relaciones son sustancia del tejido de la historia de la creatividad humana” (p. 2). En este sentido, nuestras lecturas, al ser registradas, comentadas, analizadas, “traen a escena” este acto privado y amoroso, abriendo la puerta de la cocina de nuestros intercambios creativos y poniendo el acento en la relación que los sostiene.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bassas Vila A. (2005) ¿Puede y quiere el feminismo “salvar” a la Historia del arte? Del “paradigma de lo social” al “paradigma de la diferencia sexual” en la Historia del arte. En *Papers d’Art*, n°90, segundo semestre de 2005 (pp. 44-49).
- Lang, S. (2019) Manifiesto de la práctica escénica. En B. Hang y A. Muñoz. (Comps.). *El tiempo es lo único que tenemos*. Caja Negra Editora. (pp. 113-122).
- Lonzi, C. (2018) *Escupamos sobre Hegel y otros escritos*. Tinta Limón. (Trabajo original publicado en 1970).



SONIDO SIN CUARENTENA

/ Ana Capra

El 3 de junio (en adelante “3J”) de 2020 se cumplieron 5 años de la primera marcha del colectivo #NiUnaMenos¹ en nuestro país. “Ese mismo año, en Córdoba Capital y en contexto de cuarentena debido a la pandemia por Covid-19,

1 NI UNA MENOS CÓRDOBA Somos un grupo de periodistas, artistas y comunicadores que de manera autoconvocada nos reunimos por primera vez en Córdoba para denunciar y condenar el femicidio a través de un acto público y de protesta que también se realizará en la ciudad de Buenos Aires: la MARATÓN DE LECTURA NI UNA MENOS, BASTA DE FEMICIDIOS. Ni Una Menos Córdoba nace como un gesto de denuncia pública ante la sucesión de asesinatos de mujeres que evidencia con brutalidad el punto extremo en el que puede expresarse una sociedad patriarcal que está repleta de supuestos, gestos, conductas y acciones que atentan contra la libertad, respeto, seguridad y la vida de las mujeres.

Ni Una Menos Córdoba. *Información*. (Grupo de Facebook). Facebook. Recuperado el 22 de junio 2022 de <https://www.facebook.com/niunamenoscordoba/about>

#NiUnaMenosCórdoba (en adelante “NUM”) realizó distintas actividades en diversos formatos —entre ellos virtuales, proyectuales y sonoros—, conmemorando la marcha que se realiza todos los años.”

Estas propuestas se aglutinaron alrededor de la frase “Alerta Ni Una Menos”. En su página de facebook el colectivo afirma:

Debido a la actual situación de aislamiento obligatorio y preventivo, recorreremos con altoparlantes las calles de la ciudad. El objetivo para este 3J es llegar con mensajes informativos sobre esta fecha tan importante en la agenda feminista a todos los puntos de la ciudad. (Ni Una Menos, 2020)

Sobreviven de ese recorrido varios registros que se encuentran publicados en la página oficial de instagram de NUMCBA, en el discurso y en los panfletos que tenían en sus manos las integrantes abogan por:

- Un presupuesto para la construcción de refugios, asistencia legal y psicológica para las víctimas de violencia.
- La urgencia de promotores territoriales para prevenir la violencia.
- Una educación sexual integral, laica y con perspectiva de género.
- Una ley de protección integral contra la violencia y justicia con perspectiva de género.
- La necesidad de reconocer las tareas de cuidado e higiene sobre todo en cuarentena y la promoción de diversas líneas de ayuda a quienes necesiten de ella.



IMAGEN 1 / Ni Una Menos Córdoba. [@niunamenoscba]. (3 de Junio 2020). #AlertaNUM. [Video]. Instagram. <https://www.instagram.com/stories/highlights/17847390461146640/>

Esta acción que lleva a cabo el colectivo en conmemoración al 3J —en esta ocasión en ausencia de los cuerpos debido al aislamiento preventivo y obligatorio, pero en presencia de una voz que los representa recorriendo los barrios de Córdoba Capital— procura, entre una multitud de sentidos, reflexionar, reeducar, reconocer, informar, denunciar. No es simplemente una crítica al sistema que denominan “patriarcal”, en el cual evidentemente no se sienten representadas, sino un gran “intento” por cambiar las condiciones reales de vida desde un punto

de vista integral: en lo educativo, en lo judicial y en la asistencia a la víctima de violencia². En relación a ello, Boris Groys afirma:

Los activistas de arte no quieren simplemente llevar adelante una crítica al sistema del arte o de las condiciones políticas y sociales generales bajo las cuales funciona este sistema. Quieren cambiar estas condiciones por medio del arte no tanto dentro del sistema mismo como fuera de él, es decir, quieren cambiar las condiciones de la realidad. (Groys, 2016, p.55)

NUM Córdoba se define a sí mismo como un grupo autoconvocado en el cual participan y se entrecruzan personas provenientes de distintos ámbitos formativos, entre ellas periodistas, artistas y comunicadores. Esta confluencia y la interdisciplinariedad de sus integrantes caracteriza, según Manuel Delgado (2013), uno de los rasgos del arte activista. Dicho autor sostiene que el activismo se trata de un nuevo tipo de arte político a cargo no solo de artistas, sino también de comunicadores, publicistas, diseñadores, arquitectos..., con expresiones muy diversas que ... han sido agrupadas bajo el epígrafe general de arte activista o activismo.(p.2).

El cruce multidisciplinar, la ocupación del espacio público como un espacio de cultivo para la interpelación directa a dinámicas socioeconómicas que son ya de orden global, su postulación política y sus acciones autogestionadas (incluso económicamente no cuentan con más apoyo que el de sus propias redes) son otras de las características que determinan a *NUM Córdoba* como grupo activista. Lo que intentan a través de múltiples acciones de diversas índole que realizan —marchas, charlas, performances, maratones de lectura, asistencia a la víctima, acompañamiento, entre otras— es generar una agenda pública que sea capaz de presionar socialmente para que los femicidios y cualquier tipo de violencia contra la mujer sea tema prioritario tanto local como nacional, para exigir la presencia

2 Durante el período de cuarentena en nuestro país —según los datos nacionales que el Ministerio de las Mujeres, Géneros y Diversidad informó el 3 de Noviembre de 2020— se “registró un incremento del 18% en el promedio diario de comunicaciones sobre violencia de género recibidas en la Línea 144... del 20 de marzo al 30 de septiembre con respecto al mismo período del año anterior.” (Télam, 2020)

de instituciones, mecanismos y procedimientos gubernamentales capaces de prevenirlos y condenarlos.

La ocupación del espacio a través del sonido en la acción del 3J, reconoce en su discurso el potencial del espacio público para cobijar aquellas fisuras de orden social –las cuales desacatan y refutan– promoviendo en distintos sentidos instrumentos de renovación social. El discurso se desarrolla bajo el nombre colectivo de NUM reafirmando la condición cooperativa de sus producciones, renunciando a las autorías individuales e intentando alcanzar los máximos niveles de recepción a través del sonido. Esta estrategia es utilizada debido a las particulares condiciones de aislamiento preventivo y obligatorio que atraviesa la sociedad en la que actúan por, para y en representación de todas aquellas víctimas de violencia.

El arte artista

contempla parámetros como el posicionamiento crítico, la voluntad de interacción con el ámbito social, la vinculación con la especificidad del lugar y el compromiso con la realidad [promoviendo] actividades prácticas que dotarán de un punto de vista alternativo a los sistemas productivos y vehiculadores existentes (Parramón, 2002, p. 70).

La utilización del sonido, pensando en un sonido que recorre la ciudad atravesando muros, es una herramienta sumamente eficaz en su capacidad de afectar y atravesar el presente. Y en este aspecto, como ya enuncié, el sonido se encuentra en representación de los cuerpos, del colectivo, de las víctimas de la violencia. Este representar –en el sentido de actuar en representación de alguien– es lo que los alemanes denominan *Vertretung* según José A. Sánchez (2012). Para el autor, “la fuerza de esta representación no está en el individuo que representa algo, una idea, etc. Sino que está en la capacidad de vaciamiento de ese individuo para representar una fuerza colectiva” (p.18).

Como afirma Sánchez, la representación no conduce al silencio, sino más bien a la toma de palabra. Una toma de palabra que tiene que ver con representar individual y colectivamente a las víctimas de violencia, con evidenciar los déficits de un sistema que no las representa ni las cuida –por el contrario contribuye

a su existencia—, con materializar y detectar las posibles vías de superación desde un punto de vista integral, y consolidar una energía hacia el cambio y la transformación social.

Podríamos hablar entonces de una construcción de sentido —siempre abierta y en constante revisión— en relación a los activismos feministas, como lo entienden Guillermina-Cortés Sarasúa y Marga Cabrera Méndez:

Entendemos al activismo feminista como acción, arte y política en tanto conceptos inseparables en la lucha contra el patriarcado. El activismo utiliza recursos, en orden lógico indiferente, del arte, los activismos, las teorías y prácticas feministas, la política, las tecnologías, el internet y los cuerpos de mujeres y diversidades sexuales como herramientas para combatir desigualdades de género, por dentro y por fuera de las redes. (2020, pp.70-71)

Este compromiso que asumen las colectivas de *NUM Córdoba* de información, visibilización y representación a través del sonido en la acción del 3J del año 2020, habla de su aspecto político y de la utilidad del activismo como nuevo lenguaje social y como herramienta educativa, capaz de romper los roles tradicionales de la comunicación social, resultando así un excelente canalizador para las demandas feministas. Sus prácticas se encuentran imbricadas dentro de los contextos donde actúan, implicándose en el espacio social público en contacto directo con las/los receptores.

La estrategia utilizada durante la conmemoración al 3J en período de cuarentena, le permitió al grupo —a través del sonido— seguir llegando a la sociedad, seguir ocupando el espacio público, interpeándolo, seguir resistiendo y proponiendo de manera integral alternativas superadoras al *status quo* para cambiar las condiciones de vida, seguir ofreciendo ayuda a las víctimas de violencia.

En este sentido, Daniel López Gómez sostiene:

El sonido no es sólo el medio de expresión de significados sino también un modo de producir afectos, y por tanto, de dar forma a los sujetos tanto colectivos como individuales, en este sentido la capacidad de afectar del sonido es la que permite que los mensajes, a pesar de mostrarse como ideas con una existencia inmaculada, tengan un efecto movilizador. (2005, p. 27)



IMAGEN 2 / Ni Una Menos Córdoba. [@niunamenoscba]. (3 de Junio 2020). #AlertaNUM. [Video]. Instagram. <https://www.instagram.com/stories/highlights/17847390461146640/>

En la escucha reiterada de las consignas por el altoparlante en movimiento, el colectivo *NUM* busca una lucha por el oído, una lucha por afectar la sociedad a la cual se dirige. En este punto, la tecnología utilizada —el altoparlante, el traslado en auto— es importante en tanto la función que desempeña, teniendo en cuenta los fines que persigue y los modos en que se alcanzan. Si el traslado fuera a pie y la vociferación de las consignas a gritos, evidentemente los fines de llegar a un público extenso —pensado en extensión geográfica— no se podrían lograr.

En relación a esto López Gómez afirma que el altavoz podría considerarse como una tecnología sonora de convicción, que son aquellas que “operan produciendo masa, esto es, sujetos colectivos organizados, con límites internos y externos claros, y cuyo funcionamiento depende de la capitalización de sus fuerzas.”(2005, p. 34)

A través del altavoz y el discurso que se emite, se compone un colectivo que “reúne sus fuerzas y las proyecta hacia un único fin.” Así pues no estamos únicamente frente a un instrumento y un discurso, sino frente a un modo de “producir sujetos y de hacer política”. (2005, p. 34)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ni Una Menos Córdoba. [@niunamenoscba]. (3 de Junio 2020). #AlertaNUM. Instagram. <https://www.instagram.com/stories/highlights/17847390461146640/>
- Cortés Sarasúa, G. y Cabrera Méndez, M. (2020). Artivismo feminista en la región Cuyo, República Argentina. Las modalidades de expresión artístico-políticas y el modo de circulación en Internet. *HIPERTEXT. NET. Revista Académica sobre Documentación Digital y Comunicación Interactiva*, pp.70-85. <https://raco.cat/index.php/Hipertext>.
- Delgado, M. (2013). Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. *Quaderns-e. Institut Català d'Antropologia*, 18 (2), 68-80.
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Caja Negra.
- López Gómez, D. (2005). *Espacios sonoros, tecnopolítica, y vida cotidiana. Aproximaciones a una antropología sonora*. TECNOPOLÍTICA DEL SONIDO: DEL INSTRUMENTO ACÚSTICO A LA ANTROPOTECNIA SONORA (pp.26-51). Orquesta del Caos. Barcelona, España.
- Parramón, R. (2002). *Actas. Encuentro Cero. Actualizar la mirada. Arte y territorio. Arte, participación y espacio público* (pp. 59-67). Burgos. <http://www.espaciotangente.net/ActasECero.pdf>
- Sánchez, José A. (2012) *Ética de la representación*. Universidad de Castilla, La Mancha.
- Telam Digital. 2020. Sociedad. Informe. Río Segundo. <https://www.telam.com.ar/notas/202011/531813-las-comunicaciones-por-violencia-de-genero-fueron-un-18-mas-que-el-ano-pasado.html>



EMERGENCIA DEL ARTE EN LAS REDES SOCIALES

/ Ana Pistone Barchuk

Desde el año 2020 y hasta el día de la fecha estamos atravesando un contexto pandémico que nos ha generado y continúa generando ciertas limitaciones a la hora de circular o de realizar encuentros colectivos. El mundo ha cambiado y el arte no es la excepción. El desarrollo tecnológico, los nuevos medios de comunicación y, en especial, la expansión de las redes sociales, han provocado cambios significativos en la sociedad. Esto ha modificado la interacción y ha redefinido roles, costumbres, hábitos y formas de comportamiento, entre otras cosas. El entramado artístico en general y, particularmente, les artistas visuales, han

debido generarse una *identidad virtual*¹ a los fines de promover en la red distintas propuestas comunicativas, expresivas y creativas. Esta apertura al mundo virtual no es algo novedoso para el mundo del arte o de los artistas, ya que se viene dando desde hace varios años a partir de la necesidad de acercar sus trabajos a un público más amplio. Sin embargo, el actual contexto exacerbó este fenómeno todavía incipiente.

Antes de que continuemos describiendo el panorama artístico de los últimos tiempos debemos hacer una diferenciación entre *arte de internet* y *arte en internet*. Sandra Martorell Fernández (2016) diferencia estos dos conceptos y hace la salvedad de que no necesariamente son opuestos, sino que pueden ir de la mano. Según Martorell, el *arte de internet* (conocido como *net.art*, entre otras nomenclaturas) hace referencia a la creación artística específica generada desde la exploración y el uso de recursos de internet como soporte y canal de distribución (cfr, p. 227). Este tipo de creación artística explota al máximo la especificidad del medio: no lo usa solamente como medio de comunicación e interrelación con los distintos usuarios, sino que también aprovecha el potencial de sus herramientas para desarrollar contenidos a partir de estructuras complejas que enlazan imágenes, textos y sonidos. Algunas de estas producciones traspasan los límites éticos, políticos y tecnológicos de la red. Además, estas producciones solamente existen dentro de la red y su contenido está atravesado por y para la red. En cambio, el *arte en internet* (*web art*) toma simplemente a la red como una forma de exhibición y distribución, dado que este medio ha cobrado una importancia vital para la difusión de la práctica artística. *Arte en internet* es entonces la documentación de todo tipo de práctica artística que no ha sido creada para la red, ya que en términos de contenido no establece ninguna relación intrínseca. Partiendo de esta diferenciación, nuestro interés principal está en el segundo eje; es decir, las prácticas artísticas que nos importan son aquellas que los artistas exponen por medio de distintas redes sociales más allá del ámbito personal o íntimo, transformando sus perfiles en pos de otorgarles

1 Según Merixtell Pérez Lag (2017), la *identidad virtual* es el conjunto de rasgos que caracteriza a un individuo o colectivo en un medio de transmisión digital. Dicha identidad se crea paulatinamente, moldeando y vinculando los contenidos a una imagen determinada que será percibida por los demás usuarios, proyectando una idea o un concepto determinado (p.110).

un sesgo profesional. En este sentido, la exposición de producciones artísticas/ obras de arte en las distintas plataformas virtuales ha permitido la interacción de una multiplicidad de miradas, actitudes, experiencias y reacciones.

Dentro de las redes sociales, podemos encontrar una línea más amplia e inespecífica como Facebook o Instagram, que no se dirigen a un tipo de usuario en concreto y no tienen ninguna temática definida. En estas plataformas, los artistas producen distintos contenidos y los comparten con otros usuarios que les siguen y manifiestan sus reacciones: “me gusta”, “me encanta”, “me divierte”, “me sorprende”, “me entristece”, “me enoja” o “me importa” en el caso de Facebook; en el caso de Instagram, pueden ser reacciones por medio de emojis en las historias o por medio de un “like” en la publicación. En este tipo de intercambios se pueden generar vínculos más estrechos, ya que existen seguidores activos que reaccionan a peticiones e intereses que proponen los distintos artistas en sus cuentas. Por otro lado, podemos encontrar una línea de redes sociales más específicas como DeviantArt o Behance, que reúnen a artistas sin mediadores ni grandes pretensiones, con la única voluntad de dar a conocer sus producciones a una comunidad especializada.

Nuestra intención en el análisis de este fenómeno es focalizarnos en redes como Instagram o Facebook por ser las plataformas más elegidas por los artistas locales que, sobre todo en el contexto de pandemia, tuvieron que incorporar nuevos modos de circulación y de venta. En este sentido, Martorell Fernández (2018) sostiene que las redes sociales tienen una gran importancia en la exposición pública del arte, pero también nos invitan a revisar los conceptos de artista y de obra desde diferentes sectores del mundo del arte (galeristas, investigadores, coleccionistas, los mismos artistas). Esta revisión está motivada por la proliferación de artistas (o usuarios que se autodefinen como tales) y el incremento de la circulación del concepto de arte por medio del uso de distintos *hashtags*² para trabajos que, quizás, no merecen tal apelativo. Esto ha generado que los galeristas y otros actores que se encargan de la comercialización del arte estén cada vez más pendientes de lo que sucede en las redes, en la búsqueda

² #arteurbana, #artesanato, #artesanal, #artesanía, #artes, #artexhibition, #artecontemporanea, #arteurbano, #artecontemporaneo, #artesuave, #artedigital.

de nuevas generaciones de artistas. Desde este lineamiento, podemos ver cómo se han abierto espacios de circulación y promoción del arte como “Arte Córdoba”, que tiene como curador a Nicolás Riofrio (@nicoriorio). Este perfil de Instagram se ha propuesto difundir y hacer circular el arte cordobés y su número de seguidores ha ido en considerable aumento durante el último año (hoy supera los 11.000). El sitio propone difundir las obras etiquetando al perfil o usando el hashtag #ArteCba. Además, invita a sus seguidores a compartir las publicaciones de los artistas que más les gusten en sus propios perfiles. Una de las formas que propuso Nicolás Riofrio para sustentar este espacio de difusión fue por medio de la utilización de una plataforma de *crowdfunding*³; a través de esta aplicación las personas podían aportar desde \$100 (pesos) en adelante para apoyar el proyecto, como una especie de mecenazgo por parte de los miembros de la comunidad virtual. Por otro lado, invitó a marcas a sponsorar, como también, desde la vuelta a la presencialidad comenzó a realizar ferias en distintos lugares de Córdoba Capital.

Otro perfil con características similares pero con un lineamiento más comercial es “Art Factory Córdoba” (@artfactory.cba), que tiene más de 9.000 seguidores. Se autodenomina como una “galería de arte democrática y federal” y cuyo objetivo es la venta y exhibición de obras. Esta iniciativa virtual, que tiene una sede física, fue ideada por Andrea Degiacomo (@andrea_degiacomo).

Los artistas han combinado el mundo virtual y la exposición en espacios físicos (los cuales son cada vez menos predominantes). Desde el año 2008 viene desarrollándose un movimiento de exposición, comunicación y venta en las redes que ha abarcado un sinnúmero de profesiones y de prácticas, y el mundo del arte no estuvo exento de esta nueva dinámica. Al principio hubo mucho recelo, ya que se pensaba que este tipo de prácticas estaban asociadas al mundo de los emprendedores (personas que orientan sus iniciativas creativas, artesanales o de diseño —entre otras— con una perspectiva anclada en el negocio), pero esos prejuicios fueron superados fundamentalmente a raíz de la pandemia. En un

³ El crowdfunding o financiamiento colectivo es una herramienta cada vez más utilizada y de fácil uso para los emprendedores a los fines de financiar un proyecto específico, por medio de aportes (donaciones) en pequeñas cantidades realizados directamente por el público a través de una plataforma.

contexto que llevó a anunciar una *nueva normalidad*⁴, les artistas debieron repensar la visibilización de sus producciones, generar nuevos modos de intercambio con sus pares, nuevas estrategias para producir; en definitiva, debieron encontrar otros modos de hacer arte. Esta nueva modalidad de exposición, circulación y venta apunta a que les artistas y los espacios construyan una marca personal para darle un enfoque particular a sus perfiles y así convertir la producción propia en una venta o, simplemente, en una exposición. Se realizan publicaciones y se crean contenidos permanentemente para hacer visible el trabajo artístico dentro de la comunidad digital de la que forman parte; y este tipo de lógicas genera una continua retroalimentación. En los últimos tiempos se crearon múltiples herramientas digitales que permitieron, por ejemplo, que las tiendas *online* sean más accesibles no solo en los modos de pago (lo cual promueve una mejor dinámica de intercambio) sino también en un diseño amigable. Les artistas han incursionado en distintas plataformas para generar nuevos modos de circulación y exhibición de sus prácticas por fuera de los espacios tradicionales, elaborando estrategias interdisciplinarias y tendiendo redes entre el mundo del arte y el mundo extra-artístico. En este sentido, podemos observar lo ocurrido en la Feria de Arte 2020, curada por Verónica Molas, que ofreció una experiencia exclusivamente virtual utilizando una página web diseñada para ese fin. Este evento contó con actividades paralelas interdisciplinarias, como el proyecto generado por Pamela de la Vega y Nicolás Machado denominado *Plano Sutil*. Esta propuesta tuvo como objetivo ensayar una experiencia estética que articuló el dibujo, la meditación y el yoga, y fue acercada a les distintos usuarios por medio de videos subidos a YouTube (Feria de Arte Córdoba, 2020a, 2020b, 2020c).

Según Nilo Casares (2009), como consecuencia del desarrollo de las nuevas tecnologías y la introducción de lo digital en nuestra cotidianidad se han modificado las formas de producción, distribución (difusión) y fruición de las artes, no solo las que son generadas desde este medio sino también aquellas otras que

4 Expresión que se popularizó tras la crisis económica del año 2008 y que se resignificó con las condiciones de vida implementadas tras la aparición del coronavirus. Dicho término es utilizado para marcar los nuevos modos de interacción entre las personas y su contexto más cercano y da cuenta de los cambios que se produjeron en relación a las ideas y los comportamientos adoptados para la vida en sociedad.

fueron generadas desde un modo más analógico, de modo que este cambio de época modifica las relaciones entre el objeto artístico y su experiencia posible (p.21). En el contexto pandémico, el uso de internet posibilitó la generación de modos masivos de socializar, ya que gracias a los avances tecnológicos, millones de personas se encuentran hiperconectadas. La pandemia transformó nuestros hábitos cotidianos de forma radical, adoptando la modalidad digital para muchas actividades que se hacían previamente de manera presencial. Les artistas en ese contexto de crisis sanitaria, social, cultural y económica desencadenadas por el virus Covid-19 tuvieron que zambullirse más en el *marketing digital*, lo que supuso el desafío de tener que abrirse al público de manera poco ortodoxa. Esta forma de comunicación entre artistas y miembros de una comunidad digital también depende de los algoritmos, es decir, del conjunto de normas de programación que afecta el éxito de una publicación al establecer a quién y en qué momento se mostrarán los distintos posteos. Si se siguen las reglas que proponen los algoritmos de las diferentes plataformas se tiene un mayor alcance (*engagement/enganche*⁵), obteniendo más comentarios, interacciones con los seguidores y una visibilidad pública por fuera del círculo especializado. Más que nunca, las artes en general tuvieron que orientar sus esfuerzos para saltar cualquier desafío en torno al mundo digital en pos de hallar distintas estrategias que permitieran desarrollar modos de producción, exploración, experimentación, distribución y visibilización, entre otros aspectos. En el contexto del ASPO se aceleraron ciertos procesos mediante los cuales las producciones artísticas migraron hacia el uso de plataformas digitales como respuesta o alternativa para la reorientación, promoción y difusión del trabajo creativo. Esto acentuó el desarrollo de proyectos interdisciplinarios tendientes a la digitalización de los contenidos culturales, así como también una serie reflexiones, debates y comentarios sobre la situación de los artistas, la participación de los usuarios de las redes y la producción orientada a nuevas definiciones estéticas y formas de representación atravesadas por la virtualidad. De este modo, durante la pandemia los artistas pudieron encontrar modos de auto-sustentarse al mostrar sus propuestas artísticas a un público más diverso y numeroso.

5 Es el grado de interacción que tienen los usuarios o seguidores hacia una persona o una marca.

En esta era de la *plataformización*⁶ podemos ver a artistas como Jime Munino (@MUNINO - que supera les 5.000 seguidores⁷ en Instagram) o Silvana Montecchiesi (@arte.botanico - que tiene alrededor de 4.700 seguidores en Instagram), quienes han utilizado campañas de *marketing* para crear una identidad profesional, realizando blogs que sirven como portfolios. También vemos la producción de cursos online para ser vendidos en cualquier parte del mundo, como los que llevó adelante Inés Darwich (@inesdarwich.art - que tiene alrededor de 1.800 seguidores en Instagram). Estos están orientados a permitir a les compradores el acceso a ciertos contenidos relacionados con los aprendizajes y las capacidades artísticas desarrolladas durante el proceso de formación y desarrollo profesional de les artistas, quienes no solo deben desarrollar contenidos sino también generar nuevos vínculos a través del marketing.

En relación con las ventas virtuales encontramos muchas estrategias. Una es la utilización de tiendas online, como es el caso de Santiago Lena (@santiago_lena - superando les 20.000 seguidores en Instagram). Pero también encontramos otros modos, como el que llevó adelante Nicolás Machado (@nico.machado.arte - que tiene alrededor de 3.800 seguidores en Instagram), quien hizo circular por distintas plataformas un archivo PDF en el que describía su trayectoria y mostraba sus obras con los respectivos costos. Otro caso llamativo es el de Pablo Curutchet (@pablo.curutchet - con más o menos 2.300 seguidores en Instagram), que organizó subastas por medio de Facebook, o el de Natalia Pretto (@prett_artista - con casi 7.800 seguidores en Instagram), quien ofrece sus trabajos por medio de Instagram. Con esta misma voluntad de mostrar sus trabajos y su identidad profesional podemos encontrar a artistas como Guillermo Mena (@guille_mena - con alrededor de 6.600 seguidores en Instagram) o a Cecilia Candia (@mundocandia - con más de 1.700 seguidores en Instagram), entre otros, quienes realizan videos cortos donde reflexionan sobre distintos asuntos vinculados a su quehacer, muestran algún trabajo en particular o explican

⁶ Según Miguel Ferrer (2018), la *plataformización* es un fenómeno en el que las plataformas digitales se han transformado en las vías de acceso de bienes y servicios, pero también innovan en múltiples planos de nuestra vida, desde el intercambio comercial hasta las interacciones sociales. Desde los años '90 se viene consolidando el uso de plataformas por medio del acceso y la generación de contenidos digitales.

⁷ Estos datos corresponden al día 27 de junio del 2022.

cómo desarrollan alguna técnica/lenguaje. En este sentido, tanto Instagram como Facebook permiten desplegar distintos contenidos para alcanzar una mayor visibilidad, como por ejemplo *podcasts*, historias, estados, *marketplace*, videos en vivo, entre otras cosas.

El contexto dramático de la pandemia generó que las distintas instituciones culturales, les artistas, las galerías, los espectadores, el Estado (nacional, provincial, municipal), los museos o las universidades tuvieran que reconvertirse aprovechando las facilidades que ofrece la tecnología para llevar información y contenidos a los hogares de millones de personas. Hoy en día, no solo es posible admirar algunas de las obras más emblemáticas de la historia del arte con increíble detalle desde el monitor de una computadora o un teléfono celular, sino que también se tiene acceso a producciones de personas amateurs⁸ que han ido recabando su reconocimiento gracias a la exposición en las redes. Según Giulia Gotta (2020), internet ofrece a los amateurs un recurso para promocionarse y evolucionar, sobre todo a través de Instagram, auto-proclamada plataforma para creativos que ofrece las herramientas necesarias para que los jóvenes artistas consigan una mayor visibilidad. Un ejemplo de este proceso sería el de Clara Ferrariis (@clara__mariel - con más de 1.700 seguidores en Instagram), quien expone sus producciones de bordado por medio de Instagram y Facebook desde el año 2020, ya que la cantidad de sus seguidores ha ido en paulatino aumento y ha repercutido de manera directa en la venta de sus producciones. Por otra parte, perfiles como los de Clara Ferrariis intentan ser completamente profesionales, publicando principalmente contenidos relacionados con su labor artística como fotos de obras y exposiciones. Un aspecto relevante de estos perfiles que usan estrategias propias del marketing digital es el empleo de las *stories*, una herramienta de Instagram que permite incrementar el *engagement*. A estos procedimientos también los podemos ver en los perfiles de artistas más consolidadas, ya que tanto quienes son emergentes como quienes cuentan con una larga trayectoria utilizan estrategias que les permitan acercarse a más seguidores. En este mismo

⁸ Según Izquierdo Expósito & Guerrero (2018) los artistas amateurs son los artistas 2.0 que han entendido el poder que tiene internet para promocionar y/o publicitar sus producciones de arte. Dichos artistas acuden a plataformas como Pinterest, Tumblr, Flickr, Twitter, Facebook e Instagram para compartir sus trabajos con el mundo, tratando de expandir su público por medio de estrategias de marketing y venta. Vale aclarar que los artistas amateurs son aquellos que no han podido consolidar sus carreras por medio de la exposición de galerías y museos.

sentido, nos encontramos con publicaciones que emplean un lenguaje que apela directamente a los seguidores haciéndoles preguntas, interactuando por medio de los comentarios o agregando contenido con el que les distintos usuarios puedan relacionarse y reconocerse hasta el punto de sentirse incluidos.

El hecho de que las redes sociales se hayan convertido en espacios productivos de visibilidad nos lleva, asimismo, a preguntarnos acerca de distintas cuestiones: ¿Qué criterios se implementan para discernir qué es arte y qué no? ¿Se han modificado los modos de percibir/concebir el arte, la figura del artista o el sistema del arte en general? ¿Será, como dijo Néstor García Canclini en el Coloquio Iberoamericano de Crítica de Arte, que “las redes sociales exhiben obras de arte sin visión estética” (2014)? ¿O será, como expresa Giulia Gotta (2020), que en “este nuevo universo digital el arte no desaparece, sino que queda mezclado en esa enorme acumulación de imágenes que constituye la cultura de masas” (p.20)? ¿Acaso el arte se ha vuelto más accesible ampliando su público y haciéndolo más variado y menos elitista? Son innumerables las preguntas que podemos pensar en torno a las prácticas artísticas en internet, desde el cuestionamiento del propio estatuto artístico de la obra hasta los mecanismos de legitimación, pasando por los modos de difusión y comunicación de los artistas y los agentes artísticos en las diversas plataformas digitales, especialmente en Instagram y Facebook. Las redes sociales posibilitan el *engagement* con millones de usuarios a través de herramientas que permiten cargar contenido, promover un espacio para que los seguidores puedan interactuar y, así, incrementar exponencialmente la visibilidad. Por otro lado, las distintas plataformas habilitan la creación de un valioso archivo de producciones artísticas al cual, hasta no hace muchos años atrás, hubiera sido imposible acceder. Al mismo tiempo, generan interesantes cruces entre las disciplinas artísticas tradicionales y las nuevas tecnologías digitales. Sin embargo, como dice Francisco de León (2013), debemos estar atentos al hecho de que las redes sociales también se prestan para la espectacularización de la cotidianidad, la exhibición de la individualidad o la crueldad del mundo bajo ciertos filtros que le otorgan tintes falsamente artísticos. Consideramos, entonces, que el arte en el mundo digital sigue proliferando y sus mecanismos resultan inestables, ya que el proceso se encuentra en plena evolución y desafía permanentemente lo que creemos saber sobre él.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

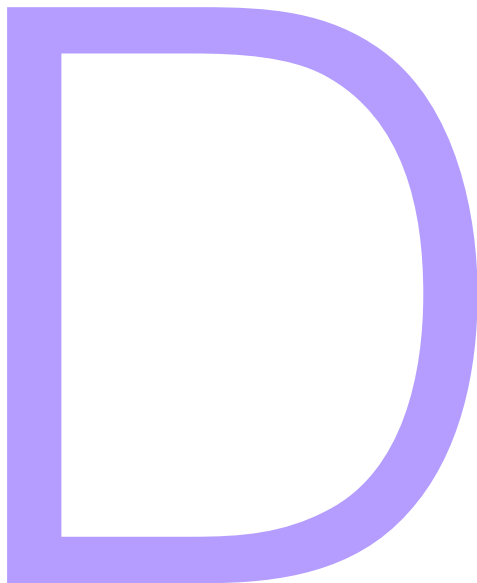
- Constante, A., Chimal, A., Peniche, E., Álvarez, G., Valderrama, N., Shmelkes, E., Uribe, P., García Holley, M., Potel, H., de León, F. y Sautto, E. (2013) *Arte en las redes sociales*. Estudio Paraíso. Universidad Nacional Autónoma de México. https://www.researchgate.net/publication/299437595_Arte_en_las_redes_sociales
- Machado, Nicolás. (2020a, 14 noviembre). *Feria de Arte Córdoba presenta: Arte, yoga y meditación*. [Video]. YouTube. https://youtu.be/Dbrglx_98zU
- De la Vega, Pamela. (2020b, 16 noviembre). *Feria de Arte Córdoba presenta: Pranayama El arte de respirar Parte 1*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=rc3bMxOhpzs>
- De la Vega, Pamela. (2020, 16 noviembre). *Feria de Arte Córdoba presenta: Pranayama El arte de respirar parte 2*. [Video]. YouTube. <https://youtu.be/4Y39WVEosd4>
- Ferrer, M. (2018) Presente y futuro de las plataformas digitales. *Revista de Estudios de Juventud*, (119), 63-74. http://www.injuve.es/sites/default/files/2018/41/publicaciones/4.-presente_y_futuro_de_las_plataformas_digitales.pdf
- Gotta, G. (2020). *Instagram y las instancias de reconocimiento artístico. usos y efectos de la plataforma digital*. [Tesis de maestría, Universidad de Barcelona. http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/171795/1/TFM_Gotta_Giulia.pdf
- García Esquivel, Víctor. Julio 21 del 2014. “Las redes sociales exhiben arte sin visión estética” *Crónica Jalisco*. <https://www.cronicajalisco.com/notas/2014/20900.html>
- Izquierdo Expósito, V. & Lima Guerrero, D. (2018). Las redes sociales digitales como marco de un nuevo paradigma en el arte contemporáneo. *Commons. Revista de Comunicación y Ciudadanía Digital*, 7(2), 67-94. <http://dx.doi.org/10.25267/COMMONS.2018.v7.i2.03>
- Martorell Fernández, S. (2016). Las redes sociales como medio de promoción de la práctica artística. *Opción*, 32(8), 225-243. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31048481013>
- Martorell Fernández, S. (2018). Las redes que los parieron: arte y artistas nacidos en internet.

COMeIN, Revista de estudios de ciencia de la información y de la comunicación, (74).
<https://doi.org/10.7238/c.n74.1808>

Nilo Casares (2009) *Del NET.ART al WEB-ART 2.0* Diputación de Valencia Institució Alfons el Magnànim. https://www.academia.edu/3002687/Del_net.art_al_web-art_2.0

Pérez Lag, M. (2017). *Arte, identidad, comunicación y redes sociales: cómo nos comportamos en la red*. [Tesis de doctorado], Universidad de Murcia. <https://www.tesisenred.net/handle/10803/463001#page=1>

LOS ESPACIOS DEL ARTE: MUESTRAS, MUSEOS Y ANARCHIVOS



DAR LA PALABRA.

Urbomaquia en el Museo Emilio Caraffa.

Octubre, 2022 - Marzo, 2023

/ Carina Cagnolo

La práctica artística del grupo *Urbomaquia* se teje junto a la práctica política, el activismo y el compromiso social. Sus inquietudes se concentran en una producción estética entramada en el tejido de los movimientos de lucha, resistencia y reivindicación embanderados con diferentes problemáticas sociales y crisis de representación política, situados en el ágora pública. En este sentido, el nombre del grupo deja ver con claridad la intención de accionar sobre estas realidades. Si la partícula *urbo* nos ubica inmediatamente en el espacio público urbano entendido como campo de batalla de las disputas sociales, *maquia* evoca el componente que encontramos en tauromaquia, por ejemplo: en griego,

máquomai, palabra de la cual deriva *maquia*, que significa *lucha*.

Hace un tiempo presentamos, junto a la conformación actual del grupo *Urbomaquia*, una exposición que reunía un corpus de piezas realizadas para ser instaladas en una sala asignada del Museo Emilio Caraffa, en la ciudad de Córdoba¹.

Esta presentación tuvo una doble finalidad: por un lado, mostró la historia de los procesos de trabajo del grupo a través de sus diferentes conformaciones a lo largo de su trayectoria.² Por otro, realizaba, en el momento de la exposición, una operación aún más compleja: la de recuperar la intención poética de cada una de las intervenciones, convertidas en instalaciones en la sala del Museo. Esta recuperación y actualización del material de archivo motivaron movimientos en paralelo.

En primer lugar, puso al descubierto la mirada histórica que implicó la experiencia de recepción en la presentación pública, sobre la cual no es posible más que mirarnos comunitariamente en la imagen especular que los temas de las obras proyectaron en el espacio expositivo. En segundo lugar, la acción de rescate de archivo que implicó visualizar y analizar el trabajo realizado renovó la mirada sobre el conjunto de la producción, inaugurando nuevas instancias creativas y potenciando la actualidad poética de cada pieza. De hecho, la acción de transformar, en el momento expositivo, las obras realizadas en otros contextos

1 La exposición se denominó “Dar la palabra. Grupo Urbomaquia”. Fue presentada en la sala 3 del Museo E. Caraffa entre los meses de octubre de 2022 y marzo de 2023, con la curaduría de la autora de este ensayo. El grupo se conforma actualmente por Liliana di Negro, Sandra Mutal y Magui Lucero.

2 El grupo fue conformándose de diferentes maneras a lo largo de los años, perdiendo o sumando nombres propios, pero sosteniendo sus convicciones como colectivo. El surgimiento de *Urbomaquia* se corresponde con la crisis mayúscula que vivió el país en los años 2001 y 2002. Esta primera conformación tuvo en sus filas a Guillermo Alessio, Sandra Mutal, Magui Lucero, Liliana di Negro, Walter Moyano y Susana Andrada. Un año más tarde, Walter Moyano y Susana Andrada salen del grupo. En respuesta a la crisis y a las problemáticas sociales que esta presentaba, *Urbomaquia* realizó algunas de sus intervenciones más emblemáticas: *Homenaje* (2001), *La mesa* (2001) y *Los niños* (2002). Hacia 2004 la conformación del grupo cambia nuevamente: lo integraban Patricia Ávila, Sandra Mutal, Liliana di Negro y Magui Lucero. Entre 2001 y 2007, el grupo realiza acciones e intervenciones diversas tomando temas y asuntos contextuales sostenidamente. Entre 2005 y 2007, *Urbomaquia* estuvo integrado por Patricia Ávila, Liliana di Negro y Magui Lucero. A partir de 2008, la actividad cesa por unos años, y se retoma en 2017 con dos intervenciones en la Ciudad de Buenos Aires: *Siluetazo*, en defensa de la educación pública, y *¿Dónde Está Santiago Maldonado?*, ambas con la participación de Di Negro, Ávila, Mutal, Lucero y Griselda Osorio; obras que no se incluyen en esta exposición. En 2018 *Urbomaquia* realizó una intervención a raíz del 100° aniversario de la Reforma Universitaria. Para ese entonces, las integrantes eran Sandra Mutal, Magui Lucero, Patricia Ávila y Liliana di Negro. Lucero, Mutal y di Negro conforman el núcleo fundante de *Urbomaquia*.

históricos, en su mayoría en los espacios públicos, en -y sobre- coyunturas sociopolíticas de crisis, activó una inevitable actualización de las formas estéticas.

Reversionar las intervenciones públicas realizadas en momentos diferentes de las últimas dos décadas, en forma de instalaciones en el interior del cubo blanco puso en evidencia un doble marco contextual, el que alentó una lectura histórica y aquel que actualizó, en el espacio de la exposición, el sitio específico.

Los procesos de producción de las intervenciones de Urbomaquia eran alentados principalmente por alguna situación sociopolítica. En algunos casos, estas temáticas aludían a fechas puntuales, interviniendo en momentos de conmemoración. En este tipo de participación, el grupo se proponía dejar en evidencia valores olvidados tras la institucionalización y la cooptación de los ideales que las fechas simbolizan por parte del poder hegemónico. Tal es el caso de *Homenaje* (2001), cuando el grupo instaló una corona hecha con una cubierta de auto frente al monumento del General San Martín. La corona-cubierta estaba atravesada por una cinta con la frase “Seamos libres y lo demás no importa nada”, aludiendo a los valores sanmartinianos y a la vez expresando su defensa al Movimiento Piquetero.

En otros casos, las acciones surgían a raíz de alguna preocupación o situación social estructural. La pieza *Hay mundo por poco tiempo* (2007), también llamada *Tachitos*, expresa inquietudes que aluden a la condición humana en el tardocapitalismo. La realización de este trabajo consistió en pintar con estencil los tachos de basura instalados en la ciudad con la frase “Hay mundo por poco tiempo”. El gesto tuvo repercusión mediática y consecuencias jurídicas a partir de que un transeúnte denunció a las artistas. Esto desató un debate que puso en blanco sobre negro la ideología conservadora y fascista de cierta parte de la sociedad cordobesa, sobre todo de las facciones dominantes. El intendente de la ciudad de ese momento destacó el accionar del transeúnte como ejemplar, otorgándole una plaqueta de reconocimiento como Ciudadano Ilustre. Mientras tanto, las artistas estaban siendo imputadas por contravención al Código Municipal de Faltas. Hoy, la causa se encuentra prescripta. La frase instala la cuestión de la incerteza de nuestro futuro en el mundo contemporáneo. ¿Es nuestro mundo subjetivo el que peligra? ¿Es que estamos ante un generalizado e inminente colapso? La relación entre el enunciado y su soporte, el tacho de basura evoca significados acerca de cómo podemos ser descartados, cómo es posible convertirnos, en la sociedad

contemporánea, en parte de una zona abyecta, residual, invisibilizada por la razón productivista. Casualmente, en el momento de la acción, la ciudad estaba en pleno proceso de renovación de los contratos para la concesión a empresas privadas del tratamiento de la basura.

Sirvan estos ejemplos para visualizar diferentes operaciones en relación a los posibles temas a tratar y sobre los cuales generar acciones poético-políticas.

El proceso de trabajo de *Urbomaquia* consistía en instalar un tema, situación o efemérides para ponerlo en discusión grupal. Las reuniones del grupo eran tertulias donde se debatían y consensuaban modos de producción, se elegía la materialidad con la cual elaborar los objetos que formarían parte de la acción y se seleccionaban los discursos verbales que componían la intervención. En casi todos los casos, la palabra escrita o hablada tiene un lugar dominante en la configuración de la acción. Es importante destacar que no se trataba solamente de “tener la palabra” como grupo, sino, principalmente, de “dar la palabra” a las personas que participaban en la calle, que se acercaban a la escena de la instalación de la obra, a los transeúntes. Esta característica es evidente sobre todo en las intervenciones de los primeros años. En *La mesa* (2001), se instalaron platos blancos vacíos sobre una mesa de casi 60 m de largo. En lugar de cubiertos, al lado de cada plato se dispuso un fibrón negro. Así, se invitaba a la gente a expresar libremente sus pareceres, disconformidades o alegrías, entendiendo que esa libertad de expresión puede ser un arma vital de construcción colectiva.

En *Los niños* (2002 y 2004) también se alude a la necesidad de participación social y callejera. La silueta de un niño recortada en madera y pintada de negro invitaba a la gente a escribir o dibujar sobre ella. La imagen sobre la cual se realizó la figura era, originalmente, la fotografía de una niña que trabajaba en la calle. Sin embargo, el título homologa el problema de la infancia aludiendo a los niños, en plural. Además de la silueta reproducida en un buen número, la obra estaba compuesta, también, por un volante que se repartía entre los transeúntes. Este folleto contenía un texto exponiendo datos concretos sobre la situación de la infancia en Argentina, la explotación de menores de edad, el problema de la falta de acceso a la educación, etc. En una tipografía de mayor tamaño, el volante sentenciaba: “Sentir no basta”.

Las frases seleccionadas por el grupo también fueron fundamentales para la configuración de las obras. En *10 de diciembre* (2001), una intervención en la zona del Cabildo, la frase *Olvido/Despojo* domina el sentido de la acción, que invita a reflexionar sobre los derechos humanos. En las piezas hasta 2004 predomina la participación ciudadana en la producción discursiva promovida por el grupo en las invitaciones a intervenir los objetos materiales. En producciones posteriores a esa fecha, las expresiones recuperadas de esas obras anteriores eran utilizadas como enunciados para realizar nuevas instalaciones. La escritura pone en evidencia una posición ética (y también poética) del propio grupo. En *Tachitos o Puentes* (2005), los respectivos enunciados, contundentes, “Hay mundo por poco tiempo” y “A quién castigarán hoy en lugar de los culpables”, manifiestan operaciones artísticas diferentes. Es el propio colectivo el que toma posición y la da a conocer. Incluso, estas intervenciones, como también *Campaña*, realizada en octubre de 2005, fueron instaladas por *Urbomaquia* en la calle y en el mobiliario urbano de manera silenciosa, con la intención de permanecer, en la medida de lo posible, en el anonimato.

La importancia de la palabra y el habla comunitarios se sintetizó en la instalación realizada específicamente para el Museo Caraffa, *Borrados* (2022). El grupo recuperó fragmentos de registros audiovisuales de la obra *Los niños* para acentuar el proceso de escritura y borramiento de las siluetas a lo largo de los años, en un video reeditado. La instalación también se compone de las frases recuperadas de las siluetas y de otras intervenciones, escritas por los participantes en la calle. Cabe destacar que *Los niños* es la obra que más reediciones ha tenido. Fue mostrada en varias oportunidades, en diversos contextos: Córdoba (2002), Posadas, Rosario, Mendoza (2004) y recientemente en el Centro Cultural Conti, en Buenos Aires (2021). Al haber sido presentadas en varias ocasiones, las siluetas de los niños debían borrarse cada vez que se las reutilizaba. Esto derivó en que hoy la mayoría de los objetos carecen de inscripciones (y así se las presenta en el museo, salvo por algunas piezas que están escritas aún). Por lo tanto, la operación de borrar la palabra puede leerse en dos direcciones. En sentido negativo, el borramiento del decir comunitario una y otra vez sugiere la vulnerabilidad que puede tener la expresión de las minorías o de quienes carecen



Vista de Dar la palabra. Grupo Urbomaquia. MEC, 2022-2023. Ph: Urbomaquia

de poder y recursos ante los sectores hegemónicos. Pero en un sentido positivo, el borrar alude también a la idea de rehabilitación del espacio para la expresión en libertad.

Otro aspecto importante en el trabajo de *Urbomaquia* es el carácter efímero de sus intervenciones. Las instalaciones objetuales que se presentan en la



Vista de Dar la palabra. Grupo Urbomaquia. MEC, 2022-2023. Ph: Urbomaquia

exposición están constituidas por fragmentos de piezas materiales utilizadas en las acciones callejeras. En algunos casos, hemos reconstruido el montaje de las intervenciones en menor escala (*La mesa, Los niños, 10 de diciembre*). En otros, optamos por rescatar el sentido de la acción mediante la creación de una pieza nueva (*Pancartas, 2001; Borrados*). Por último, en todas las instalaciones

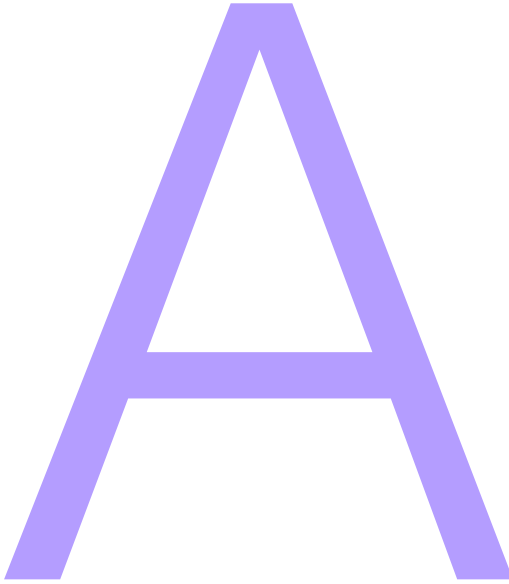
hay una situación mixta compuesta por el rescate de documentos de archivo, los registros fotográficos y audiovisuales y la recreación de los objetos materiales. Pero estas reconstrucciones implicaron una búsqueda del material, en muchos casos perdido. Los objetos, en general, no fueron conservados. Algunos de los elementos utilizados para las acciones ya no existen y los registros son fragmentarios. Esto denota, sin dudas, que las preocupaciones del grupo estaban alejadas de los criterios convencionales de conservación de obras de arte o, incluso, de la necesidad de documentar cada momento del proceso de trabajo. La recuperación de estos materiales implicó también reconvertir las imágenes y filmaciones generadas por tecnología hoy obsoleta. La postulación de la idea de imagen pobre o de baja calidad podría argumentarse en relación a estas instalaciones.

Por otro lado, el estatuto de las imágenes y filmaciones se transforma en el contexto de la exposición, ya que aquellos registros fragmentarios y tomados en baja calidad se postulan ahora no solo como documentos históricos sino también, en ciertos casos, como objetos estéticos.

Dos propósitos fundamentales constituyen la estructura poética y política de *Urbomaquia* y confirman, además, los argumentos de un género específico dentro de la historia de las artes visuales: la sostenida creencia en una práctica artística que denuncie y deleve las urgencias, opresiones e injusticias que vive nuestra sociedad en el contexto en el que dicha práctica tiene injerencia; y la producción colectiva del arte. Estas razones van en dirección opuesta a las nociones de experiencia estética autónoma y de práctica artística solipsista. En cuanto a la autonomía de la experiencia, las intervenciones de *Urbomaquia* contradicen una idea de recepción clásica de la obra de arte, dominada por la inmanencia estética y autónoma de la realidad extra-artística. En cambio, este tipo de producción postula el contacto directo con el contexto social, al punto que la práctica del arte puede diluirse en el mundo o transformarse de lleno y sin miramientos en participación política. Esto va de la mano con el segundo principio: así como la participación política es colectiva, el trabajo artístico también lo es. Es condición inapelable que la autoría de estas acciones sea conjunta, grupal o incluso comunitaria, en contradicción con la teoría de una subjetividad individual y especialmente dotada.

La instalación de *Urbomaquia* en el contexto museal generó lógicas tensiones relacionadas con el ingreso al cubo blanco de una práctica poético-política

realizada con la clara intención de intervenir el espacio público urbano. Mucho se ha discutido sobre el peligro de neutralización que conlleva este tipo de operación. Sin embargo, *Dar la palabra* tuvo la misión de volver sobre los pasos de un grupo activo sobre coyunturas sociopolíticas específicas de la historia reciente. Se puso en foco la misión del museo, de la curaduría y de la historia del arte, que es, entre otras, generar plataformas de investigación, archivo y memoria sobre las prácticas y producciones culturales de nuestro tiempo, pasado y presente. En este sentido, la exposición de Urbomaquia ensayó la pregunta sobre la verdadera injerencia social del museo como institución pública y democrática.



ARCHIVO QUE ANIDA SILENCIOSO

/ Carina Cagnolo

En la imagen se alza monumental un palacio de estilo imponente, con su enorme nave y sus cúpulas. El frente se abre a una escalinata amplia que culmina en una espaciosa vereda. Hay algunas personas conversando allí, cerca de las escalinatas, y más allá, al costado, en la plazoleta donde una fuente central despliega hilos de agua. Las luminarias y señaléticas callejeras también llaman la atención por sus inhabituales formas. Alrededor, alcanzamos a ver algo del emplazamiento urbano, quizás céntrico del palacio que, no obstante, sobresale en altura y estilo sobre el resto de las construcciones. El edificio convoca a los habitantes del lugar. Hay hombres que portan sombreros de copa y mujeres con vestidos elegantes. Un niño tira de un carro de madera de juguete. La imagen muestra un ambiente diáfano, donde las gentes del lugar conversan amigablemente. El tiempo parece transcurrir ocioso entre los burgueses.

La imagen que describo es la fotografía de un dibujo en negativo, el proyecto para el Palacio Municipal de la ciudad de Villa María que Francisco Salamone realizó en 1932, y que no llegó a construirse. En su lugar, el propio Salamone proyectó la plaza central que tiene hoy el nombre de Plaza Centenario, considerada la mejor plaza de Sudamérica.

Marcos Goymil rescata la imagen negativizada del dibujo de Salamone de los arcones de la administración estatal, y realiza una copia fotográfica. Obtiene un positivo y luego la reproducción en negativo nuevamente. La imagen está dividida en partes, en varios encuadres, que Goymil enmarca y reorganiza, obteniendo en el montaje final la imagen completa constituida ahora por fragmentos. *Toda obra inconclusa es una ruina* es un proyecto artístico sobre el proyecto inconcluso de Salamone, rescatando del arcón municipal la historia de un fracaso y la memoria de una sustitución.

El arquitecto celebrado

Desde hace algún tiempo, la figura del ingeniero-arquitecto italo-argentino Francisco Salamone (1897-1959) está siendo estudiada y puesta en valor bajo la luz de miradas celebratorias y entusiastas. El enorme desarrollo arquitectónico (sobre todo en la provincia de Buenos Aires), las formas disruptivas de sus construcciones provocan una particular fascinación. Sus imponentes edificaciones se alzan en las extensiones de la llanura como extraños colosos arquitectónicos, cuyas grandes formas de cemento llaman la atención desde la lejanía.

Tras transitar sus primeros años en la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Salamone estudió arquitectura en la ciudad de Córdoba y es por eso, quizás, que algunos de sus primeros proyectos fueron realizados en las cercanías de la capital provincial.

En los albores de la década de 1930, se vivía una atmósfera de bienestar y progreso que alentaba a ciertas administraciones públicas a planificar obras fastuosas y monumentales. Tal es el caso de la Municipalidad de Villa María, que contrató a Salamone para realizar el proyecto de lo que sería la sede del Palacio Municipal, un palacete de estilo europeo diseñado para ocupar un espacio central de la ciudad.

Lo que muestra la imagen del proyecto es el síntoma de una representación ciudadana autosuficiente, que vislumbra una planificación urbana de rasgos metropolitanos, aun siendo una ciudad pequeña. O, al menos, podemos atribuir

esta conciencia a los estratos de poder de la ciudad; gobernantes y clases dominantes. Aun con un avance pormenorizado (existen documentos y libros de obra que atestiguan con detalle el proceso de trabajo), se interrumpió el desarrollo del proyecto debido a la oposición de la ciudadanía por el enorme gasto que significaba y por las sospechas de corrupción.

En el sitio donde se pensaba construir la sede municipal, el mismo Salamone proyecta la Plaza Centenario construida en 1934. Su particular estilo, de formas futuristas y brutalistas, elementos *Art Nouveau* y *Art Decó* se acerca mucho más a la obra inmediata posterior del arquitecto, aquella que desarrolló sobre todo en varias localidades de la provincia de Buenos Aires. La concepción del diseño de luminarias, bancos y fuentes de agua otorga a la Plaza Centenario la singularidad que marca el reconocimiento del arquitecto, e inicia un estilo que se identifica en diseños posteriores.

Archivo que anida silencioso

(...) el archivo ya no nos permite diferenciar entre memoria y proyecto, entre pasado y futuro. (...) El archivo de formas pasadas de la vida puede convertirse, en cualquier momento, en un plano para el futuro. Al guardarse en el archivo como documentación, la vida puede ser revivida nuevamente y reproducida dentro de un marco histórico, siempre que alguien decida emprender tal reproducción. El archivo es el lugar donde el pasado y el futuro se vuelven intercambiables. (Groys, 2014, 81)

Nuestra misión es recolectar todo y quedarnos con ello para siempre. (Ira Hunt, director de la CIA, 2013)

No en vano Boris Groys analiza la noción de proyecto desde su fuerte relación con el tiempo, y, sobre todo, con el futuro. Es que, etimológicamente, la palabra proyecto proviene de *proiectus*, donde *pro* es “lanzar”, y *iectus*, “hacia adelante”. Diseñar un proyecto es, entonces, lanzar hacia el porvenir la configuración de una realidad que se instala en el futuro. Dice Groys: “el autor del proyecto ya conoce el futuro porque el proyecto no es más que su descripción” (74). Cada detalle previsto es lanzado como un proyectil hacia adelante, y su parábola culmina donde

se deposita la materia, en la entidad de la cosa hecha, en la forma de la presencia.

Hay proyectos que no alcanzan el momento de su concreción, que fracasan o se desvanecen en la imposibilidad de su realización. Incluso algunos, con el tiempo, pueden convertirse en memoria, en fantasmas que merodean en los vagos decires de algunos. “Cuando un proyecto se rechaza parece que carece de futuro, (...) se produce un desvanecimiento de todo lo que no se lleva adelante”, afirma Groys (70).

Sin embargo, el proyecto fracasado o inconcluso admite otra forma de subsistencia: el archivo. Todo proyecto no realizado conserva latente la esperanza de ser rescatado de los arcones materiales de la memoria. Si el archivo es la forma física de cierta parte de la memoria social, si constituye un fragmentario resguardo de la vida de otros tiempos, entonces anida, silencioso, las formas de nuevos proyectos.

Un proyecto se desvanece, su corporalidad se vuelve efímera, fantasmagórica. Pero no muere completamente, no desaparece del todo; deja una estela espectral, imagen latente que resguarda, como si fuera una información genética inscrita en un embrión, la forma de un futuro en potencia.

Rescate, sustitución y anarchivo

Uno puede incluso afirmar que el arte no es nada más que la documentación y representación de tal proyecto basado en una temporalidad heterogénea. Mientras que históricamente esto significaba documentar la historia divina como un proyecto para la redención del mundo, hoy en día se trata de proyectos individuales y colectivos para diversos futuros. En cualquier caso, la documentación estética ahora le concede a todos los proyectos no realizados o irrealizables un lugar en el presente sin forzarlos a hacer un éxito o un fracaso. (76)

El trabajo artístico de Marcos Goymil se caracteriza por una constante: sus proyectos son exhaustivas investigaciones, visuales y conceptuales, sobre los temas que le interesan, generalmente realizados mediante la fotografía. Sus procesos actuales tienen una importante dedicación al trabajo de archivo y a la búsqueda del conocimiento sobre aquello que conforma el objeto de su producción artística. Muchos de estos proyectos focalizan momentos particulares de la historia reciente. En algunas de sus últimas producciones, sus temas de

interés tienen relación directa con su contexto de vida, su ciudad, Villa María y la región.

Hay una insistencia en estos trabajos de Goymil: desde la investigación de archivo, con la fotografía como medio, expone la tensión que existe entre la historia de las instituciones y lo singular de sus propios objetos de estudio, documentos, patrimonios o archivos. Estos trabajos presentan también una emergencia crítica implícita en la exposición del fracaso de aquellos proyectos que, bajo cierto gesto promisorio, conformaron el proceso identitario de una ciudad, una región, una nación.

En *Toda obra no construida es una ruina* se devela –explícita o solapadamente– el deterioro de las instituciones camuflado bajo la pátina de un proyecto utópico. La imagen que presenta es una fotografía de las placas en negativo del dibujo proyectual de Salamone para la construcción del Palacio Municipal. Esta copia de la copia, que a la vez se mantiene en negativo en el resultado final, funciona como una metáfora conmovedora de la construcción de archivo de la civilidad contemporánea. Si todo proyecto es “una particular visión de futuro”, la parábola temporal que se forma entre la fotografía original del dibujo de Salamone y la copia de Goymil refleja un futuro no concretado. Las fotografías de Goymil permiten un desplazamiento temporal hacia atrás, hacia el punto de inicio del devenir del proyecto en la historia de sí mismo. La copia actual muestra la imagen utópica de un porvenir sustituido, pero a la vez, en tanto proyecto nuevo, libera hacia adelante una nueva visión sobre el mañana. Porque en cuanto se devela el carácter de inconcluso, la ausencia material de aquel porvenir, podemos también mirar las actuales ausencias y sustituciones de promesas diluidas.

Ciertas analogías entre el proyecto de Salamone entonces y el de Goymil hoy parecen reforzar el carácter procesual de cada uno. Salamone no pudo concretar su diseño; en cambio, realizó una sustitución: el palacio por la plaza. La dificultad conlleva finalmente la inconclusión del proyecto original, la obturación de ese futuro particular. Para Goymil, emular la imagen negativizada del dibujo copiada en placas de vidrios conlleva, en la actualidad, numerosas dificultades. Es necesario salir de la imagen digital, es menester volver atrás y recurrir a los conocimientos pasados de la técnica fotográfica. La imposibilidad consiste en no lograr fijar la imagen a la placa sin que se desvanezca, un problema común en la historia de la fotografía analógica.

Las comparaciones se entretajan desde la perspectiva concreta de la dificultad técnica que puede atribuirse a la realización de los proyectos. En gran medida,

las formas monumentales de la arquitectura de Salamone tuvieron una relación directa con los encuentros heurísticos con la técnica: el uso del hormigón líquido y el encofrado, que le permitieron realizar grandes estructuras de cemento. Por su parte, Goymil debe hoy realizar un proceso experimental con colegas de otras áreas de conocimiento para encontrar las soluciones químicas necesarias para fijar la imagen a la placa de vidrio.

Por otro lado, el título *Toda obra no concretada es una ruina* es, en sí mismo, una sentencia paradójica. Un proyecto que no se concreta se convierte en escombros de un tiempo pasado, en ruina. Hay algo sobre el futuro no realizado que se vuelve distópico. Si un proyecto se diluye en la inconclusión, obtura su propio futuro material y, desde esta perspectiva, equivale simbólicamente a su destrucción. La destrucción material de un edificio implica su demolición que deja escombros, restos. Metafóricamente, este proyecto inconcluso de Salamone anula el destino civilizatorio a la manera de una cultura arrasada, destruida y convertida en ruina. Toda ruina, a la vez, puede convertirse en patrimonio, en documento, en archivo que ensaya un ordenamiento del pasado. El archivo es entonces ese punto de inflexión entre proyecto y ruina, entre tiempos heterogéneos, tal como expresa Groys.

La sustitución es un concepto clave, ya que aparece como un intento de abolir el sentimiento melancólico que deja la ruina como efecto del proyecto desvanecido. La imposibilidad de concreción del palacio dio lugar a múltiples sustitutos de ese futuro planeado y esperado. El edificio fue sustituido por la plaza, pero a la vez el proyecto se reinicia bajo otra forma: la imagen que recupera Goymil, resultante de un nuevo proyecto artístico. La sustitución deja una estela fantasmal.

El archivo es un medio, es la forma tangible de la parábola entre tiempos heterogéneos. Aquello que el proyecto lleva hacia el porvenir equivale a lo que el archivo lanza hacia la memoria histórica. El archivo podría, también, conformar una especie de intersticio entre corporalidades. Salamone y Goymil es la más obvia, pero quizás la que menos interesa aquí, ya que no se trata de poner el foco sobre los autores. Otro tipo de cuerpos y corporalidades resultan reveladores: el palacio y su imagen, el monumento como imagen de autoridad y el detalle mínimo de la línea blanca sobre negro, el hormigón y la emulsión de plata, el proyecto fracasado y el proyecto realizado, el dibujo proyectual como dispositivo civilizatorio y el dispositivo del montaje expositivo como ápice de la potencia crítica.

Es conocido el diagnóstico sobre la compulsión de archivo que viven las sociedades actuales. El denominado “*archival turn*” emerge con particular fuerza en las ciencias sociales, las artes y las humanidades, convirtiendo la “cuestión del archivo” en “un eje transversal en la reflexión crítica de las distintas áreas” (Tello, 2018, 11). Pero esta vigorizada corriente tiene su correlato antitético, la forma anarquista: “en contraposición al orden reclamado por los archivos históricos y culturales de nuestra civilización”, el *anarchivismo* sería un “movimiento que altera los sistemas normalizados de organización del mundo sensible y sus registros” (Tello, 2016, p. 56). Son, quizás, las prácticas artísticas las que mejor resumen el potencial crítico del anarquismo. El arte emula formas de archivos, modelos clasificatorios para exponer las paradojas, la imposibilidad de fidelidad con el origen, la no concordancia entre memoria subjetiva y documento concreto, etc.

El trabajo de investigación de archivos es fundamental en el proyecto de Goymil. En *Toda obra no construida es una ruina* la recuperación de estas imágenes del olvidado arconte municipal constituye finalmente la forma y el tema de su proyecto. Pero pienso, más bien, que el rescate de archivo conforma en la concreción de su obra un gesto *anarquista* que “estremece las ensoñaciones archivísticas” (p.12) de mantener en orden y resguardo el mundo conocido y, por lo tanto, es allí donde reside la crítica.

Goymil no es un arconte, un guardia de archivo que revela un momento de la historia para celebrarlo o para velar por la fidelidad del origen. En su trabajo, despiertan las razones de un fracaso, y con este gesto no solo echa luz sobre un momento particular de la historia y las reflexiones venideras, sino que nos enfrenta a la pregunta sobre aquello que, como sociedad, anhelamos, imaginamos y diseñamos para nuestros futuros.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Groys, B. (2014). “La soledad del proyecto”. En *Volverse público*. Caja negra.

Tello, A. (2018) *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Ediciones La Cebra.

P

PENSAR EL MUSEO, PENSAR EL BONFIGLIOLI, EN EL CONTEXTO ACTUAL¹

/ Carina Cagnolo

Preario

Vivimos en un tiempo extraño; desolador, casi distópico. Este estado de excepción duradera (y que quizás -lo venimos sospechando- deje huellas de

¹ Este ensayo fue escrito en octubre de 2020, en respuesta a una invitación del Museo Municipal Fernando Bonfiglioli de la ciudad de Villa María. La intención inicial era escribir particularmente sobre esta institución, con cuyo equipo de gestión mantengo una fructífera y afectiva relación de trabajo. Sin embargo, las ideas que expongo no se dirigen específicamente al Bonfiglioli, si no a tratar tópicos generales que están hoy en discusión en torno a instituciones estatales en el contexto de pandemia. Revisado y actualizado: Diciembre de 2021.

cambios profundos al punto de que esta “excepcionalidad” sea parte ya del habitar cotidiano), ha puesto a la palabra resiliencia, tan de moda, un lugar de uso inimaginablemente apropiado. Cada uno de nosotros se vio en este tiempo argumentando las formas de su propia adaptación a esta realidad. Adaptamos nuestros espacios y condiciones de trabajo, cuando lo tuvimos; y debimos organizarnos colectivamente y salir a disputar el espacio público al encontrarnos con estados de precariedad insostenibles.

La pandemia intensificó y aceleró procesos de discusión en ciernes. Los cuestionamientos sobre el estado del sistema de las artes visuales a nivel regional² se murmuraban en pasillos desde hace tiempo. Décadas llevamos -o ya perdimos la cuenta del tiempo- analizando situaciones en torno a las deficiencias de las instituciones públicas (los museos, centros culturales y también las formas de legitimar, de adquirir patrimonio, de posicionar y organizar agendas de trabajo, etc.) En este marco general, primero las olas feministas alzaron sus voces sobre las consabidas injusticias estructurales con relación a las políticas de género;³ y luego, recientemente, otras acciones se sumaron y completaron las urgencias con fuerza ante la precariedad general, acelerando aquellas luchas y motivando nuevas. Las alianzas civiles que se conformaron en este tiempo se organizaron en la disputa por el espacio público. Esto es, las formas en las que las diferentes agencias independientes, sobre todo colectivas, imaginan, diseñan y erigen sus agendas para mejorar los modos de trabajo, circulación y valoración de las prácticas y producciones culturales, y de las formas en las que se dan los intercambios sociales.

Tal estado de *emergencia*⁴ precipitó la conformación de asociaciones

² Me refiero a la ciudad de Córdoba, como capital de provincia, y las zonas de influencia en el campo cultural. La ciudad de Villa María es un ámbito importante de actividad cultural y, particularmente en Museo Bonfiglioli ha realizado en el último tiempo verdaderos y sostenidos aportes a la región.

³ La puesta en agenda del desequilibrio histórico en la participación, circulación, conformación de patrimonio, legitimación y acceso a posibilidades laborales entre varones, de un lado, y mujeres y otros, del otro; y de la visibilización de abusos y acosos en el campo específico de las artes visuales.

⁴ Aquí le doy a emergencia un doble sentido: Emergencia es atender con urgencia un estado fuera de control y de riesgo; pero también es lo que *emerge* como forma de organización social novedosa. En esta última acepción sigo a Raymond Williams (2009)

colectivas⁵ y con ellas, las búsquedas de cambios sustanciales en el actual estado de vulnerabilidad generalizada. Traigo aquí un párrafo extraído de un documento elaborado por el colectivo Trabajadorxs del Arte Feministas - Córdoba (TAF Cba), a partir de encuestas destinadas a relevar y analizar el estado del campo en la pandemia:⁶

La palabra **precario** viene del latín *precarius*, y significa que se *obtiene por súplica*. La precariedad, por lo tanto, deja evidenciados dos estados en los intercambios sociales, la debilidad del suplicante y el poder de quien está en condiciones de atender a tales súplicas. Atacar la precariedad endémica en el ámbito de las artes visuales debe ser nuestro objetivo en común. Ya que ningunx sujetx debería estar en estado de súplica por sus condiciones de vida y de trabajo. (TAFcba, 2020)

Pero tal estado de precariedad en el ámbito particular de las artes visuales es de larga data y, si pudiéramos hacer un diagnóstico profundo, encontraríamos múltiples razones. No obstante, en este tiempo, sobre todo una cuestión emergió con más potencia: bregar por la toma de conciencia para considerar a la actividad artística como *trabajo* y, con ello, propiciar reivindicaciones históricamente relegadas. Instalar definitivamente el pago de remuneraciones a lxs artistas y agentes del “mundo del arte” (Becker, 2008), asumiendo que son parte de un sistema. Parece *naif* reforzar la idea de que la actividad artística es un trabajo que merece el debido reconocimiento económico. Sin embargo, tal afirmación pierde toda ingenuidad cuando se pone en contraste con las reacciones “de cajón” de quienes están a cargo de las estructuras de gestión y de las políticas estatales. Quiero decir, algo que para lxs agentes productores y para algunos gestores de instituciones públicas aisladx resulta una obviedad, para lxs administradorxs de la cultura en nuestra región no solo no lo es, en general (son contadas las excepciones), sino que sus acciones (agendas, declaraciones, políticas, etc.)

5 Que venían conformándose desde hace un tiempo también en torno a las discusiones feministas y de género.

6 Entre otras cosas, la encuesta reveló que las situaciones que se detectaron y diagnosticaron como deficientes se relacionan, en gran medida, con cuestiones estructurales del campo que trascienden nuestro presente pandémico tanto hacia atrás como hacia el futuro.

revelan la urgencia de remover preconceptos y revisar críticamente las culturales institucionales⁷ estructuralmente instaladas y afianzadas de las que son parte.

En este sentido, una de las acciones más relevantes realizada por colectivos de artistas en favor de asumir efectivamente el trabajo artístico como una actividad remunerada es el **tarifario de las artes visuales** (TAV) que se dio a conocer durante el año 2020. Elaborado y difundido por un conjunto de colectivos de trabajadorxs del arte, entre los cuales contamos a Nosotras Proponemos, Artistas Visuales Autoconvocades Argentinxs (AVAA) y agrupaciones a nivel federal, como La Lola Mora (Tucumán), Asociación de Artistas de Rosario y Trabajadorxs del Arte Feministas (Cba), el tarifario pone en agenda la efectivización tan esperada de honorarios a lxs artistas en relación con las instituciones con las que se trabaje, ya sean estas de gestión pública, privada o autogestiva.

Los principales argumentos sobre los que se monta la confección de este tarifario es tanto de orden sociológico como económico, y su aplicación implicaría un cambio de paradigma en las culturas institucionales y las lógicas de la economía en el ámbito de la cultura: En primer lugar, entender que la actividad artística es una práctica y un tipo de *conocimiento* que conlleva un *proceso* de trabajo que deriva en *resultados*; no se trata sólo de un objeto o acontecimiento estético factible de consumo de algún tipo. Cuando se visualiza el proceso, la práctica, el conocimiento, se entiende que hay inversión de energía y tiempo, de recursos de todo tipo (desde los creativos hasta los materiales). En segundo lugar, entender definitiva y cabalmente que es la producción cultural (artística) la que completa las agendas, los espacios y las políticas públicas en cultura. En consecuencia,

7 En 2009, frente al debate por el estado y el porvenir del Museo Emilio Caraffa, de la ciudad de Córdoba, el artista y docente Lucas Di Pascuale realizó una publicación cuyo título instalaba la pregunta: *¿Qué Caraffa tenemos, qué Caraffa queremos?* En aquella ocasión escribí un texto intentando dar cuenta de cuáles eran los paradigmas museales a nivel mundial y de qué forma estos se habían instalado o no en nuestros museos. Allí definía la noción de cultura institucional, concepto que me sigue pareciendo clave para analizar las prácticas, creencias y agendas de las instituciones y formaciones culturales. Releo aquí ese texto: “Definimos cultura institucional como “el contenido de conjuntos compartidos de normas, valores y creencias de los miembros de una organización, y de la forma en que adoptan las pautas de relación entre sus miembros.” (Padró, 2009) La cultura institucional de un museo de arte pone en evidencia los valores, las redes de conocimientos, los juegos de poder, las construcciones subyacentes sobre el arte y la cultura, las capacidades profesionales necesarias para llevar adelante las funciones propuestas, etc. Cuestionarla -ponerla a la luz de la crítica- implica también pensar, o repensar, qué tipo de ciudadanía institucional -por dentro y por fuera de las fronteras más o menos limitadas, o más o menos permeables, del museo- tenemos, queremos o desearíamos tener. (Cagnolo, 2009)

comprender que otorgar lugar de exposición, programar artistas y obras en ámbitos públicos o privados, otorgar premios en salones o convocatorias, produce capital simbólico hacia ambos sectores. Y que, además, en un sistema que funciona dentro del flujo de capitales económicos, materiales, como es el de las artes visuales (y el de la cultura en general), donde el sistema suele percibir réditos materiales de un modo u otro. Los flujos de capitales simbólicos son inherentes a la esfera cultural, pero junto con estos, los capitales materiales constituyen una variable presente solo en los ámbitos más cercanos al mercado.

El tarifario devela estos argumentos y despliega otros, que emergen de su análisis y de la proyección de una posible implementación en las instituciones públicas y espacios en general. El documento establece un diagrama tentativo de honorarios según dos variables. Por un lado, una valoración de qué posición en el campo ocupa el productor. Esta posición se evidencia en el término “trayectoria” que propone el TAV, y se divide en tres tipos: lo que desde la sociología es la posición que ocupa un agente en el campo al que pertenece. Desde el otro carril tenemos el rango que califica a las instituciones (“espacios”), como de “mayor o menor impacto”.

Espacios de mayor impacto: Museos, centros culturales, fundaciones, instituciones públicas y/o privadas que forman parte del sistema del arte, en función de la cantidad de afluencia de público que reciben y su impacto cualitativo y cuantitativo en la sociedad, pagarán el 100 % de los honorarios.

Espacios de menor impacto: Centros culturales o instituciones con menos afluencia de público y sin subvención económica o con un presupuesto muy ajustado para mantener su programación, pagarán un 40% menos de los honorarios que los espacios de mayor impacto. (sic) (Tarifario de las Artes Visuales 2020)

En el primer caso, el impacto se define sobre todo por la afluencia de público que recibe y por la recepción cualitativa y cuantitativa en la sociedad (algo difícil de determinar en el corto plazo, por cierto, y que merecería estudios de públicos, entre otros). El TAV no menciona aquí una cuestión fundamental para tener en cuenta en la relación económica que se establece con este tipo de instituciones,

que es el presupuesto, en términos monetarios, con el que cuenta el espacio para llevar adelante sus programas. Sin embargo, sí lo hace cuando define la relación económica entre lxs artistas y los “espacios de menor impacto” y los de “gestión independiente, autónomos y autogestivos”:

Para estos espacios con otro tipo de lógicas económicas y de mercado, muchas veces basadas en la colaboración y cooperación, sugerimos honorarios acordados directamente con les artistas, considerando como base un 70% menos de los honorarios que los espacios de mayor impacto. (2020)

Las “lógicas económicas y de mercado” y las cuestiones presupuestarias de las instituciones, se explicitan en esta parte del documento, mientras permanecen tácitas en las definiciones sobre aquellos espacios más institucionalizados (de “mayor impacto”), públicos y privados, categoría a la que pertenecen muchos museos de nuestro país. Allí voy ahora.

Museos

En este estado distópico, mientras con celeridad marcada por la desesperación, por la rabia o por el entusiasmo y el deseo (o por todos estos sentimientos a la vez), las agrupaciones, colectivos de artistas y activismos se pronuncian, (re) inventan formas de vivir juntxs - ¡y de vivir mejor juntxs!-, se instala -no con la suficiente fuerza-, la pregunta por el rol de los museos estatales.

Pandemia mediante, las razones de existencia de los museos encuentran un punto de cuestionamiento radical. ¿Qué lugar ocupan en la sociedad cuando la experiencia subjetiva que implica el contacto con las obras materiales está suspendida o, al menos, ha sido radicalmente desplazada por el acceso virtual? Obras que son, en su inmensa mayoría, materiales, físicas. ¿Cómo se piensa hoy un museo que tiene en su haber un patrimonio constituido por objetos estéticos que requieren de la mirada y de la presencialidad para sustanciarse? En muchos casos durante 2020 y parte de 2021, los museos han puesto en pausa sus actividades habituales, en general la organización y diseño de exposiciones temporales, para abocarse a una sustitución por imágenes de las colecciones o de las exposiciones.

Otros además han optado por quitarle supremacía momentáneamente a la visión como sentido principal, y a la experiencia como acto subjetivo. Han puesto en jerarquía, en cambio, el oído, la escucha y la actitud reflexiva.

En el momento actual, muchos museos proponen pensarse a sí mismos, definir y/o redefinir sus misiones y sus objetivos dentro de la sociedad en la que se insertan. Piensan y divulgan sus colecciones, promueven actividades de formación y de reflexión, etc. El caso del Museo Municipal Fernando Bonfiglioli, de la ciudad de Villa María, da cuenta de este tipo de acciones ante la coyuntura presente. En lugar de insistir sobre la divulgación de imágenes sin demasiado fundamento, historización o conceptualización, el Bonfiglioli ha cedido la escena pública actual –virtualmente saturada– a la escucha y la reflexión sobre sí mismo y sobre su inserción social. Es necesario escuchar y escucharse. Pensar las propias culturales institucionales y empezar a tomar posición respecto de los cambios acelerados del presente.

En ese gesto valioso de pensarse –gesto que museos de mayor envergadura en la región no han atinado a concretar–, es factible poner en movimiento algunas preguntas: ¿Cómo se piensa un museo del interior del país en relación con los sectores sociales con quienes les toca interactuar en este presente? Y más específicamente, ¿qué posición tendría el museo respecto del tarifario mencionado que refleje su cultura institucional?, ¿cómo pagar honorarios a lxs artistas –que pueden ser muchxs a lo largo de una agenda anual “normal” en su espacio expositivo– con los presupuestos en cultura que se manejan en un ejido municipal como Villa María?

El museo asume, en palabras de su actual directora Analía Godoy,⁸ que no cuenta con el presupuesto económico adecuado para afrontar el TAV.⁹ Desde su cultura institucional, ella y todo su equipo, acuerdan y apoyan el tarifario y a lxs artistas. Entienden y celebran la emergencia de considerar a las artes visuales un trabajo remunerado. Pero encuentran limitaciones en la imposibilidad de poder concretar honorarios según sus agendas expositivas. El museo debe preguntarse sobre la posibilidad de encontrar otro perfil en un futuro, de orientar sus programas

8 En entrevista realizada el día 2 de octubre de 2020.

9 Aun entendiendo que este plantea cierta flexibilidad en el establecimiento de los acuerdos y honorarios específicos para cada tipo de exposición, se asume la dificultad de llegar a cumplir con pagos regular y sostenidamente.

hacia las actividades de formación e investigación, y disminuir considerablemente la agenda expositiva.

Esto se vincula directamente con el problema de que los presupuestos asignados a cultura y los modos de administrarlos son extremadamente deficientes. En general, las superestructuras administrativas de las que dependen los museos o centros culturales, dificultan la agencia de los museos al no otorgarles autarquía. Este museo pertenece a una estructura de gobierno municipal en una ciudad de entre 80 y 90 mil habitantes, donde todo es más fácil de gestionar. No obstante, en el ámbito provincial, los museos carecen de autarquía en el manejo de fondos. Además, hay un gran desconocimiento en general de qué montos se otorgan a cada entidad. Todo funcionamiento depende de la aprobación, provista habitualmente de una ineficiente burocracia, de proyectos, programas y cronogramas de trabajo. Esto condena a las instituciones a una especie de *idiocia*, una mayoría de edad no ejercida. Así, lxs gestorxs, directorxs, curadorxs encargadx de las tomas de decisiones en los espacios se encuentran ante cierto desconcierto: Por un lado, tienen conocimiento del campo, apoyan, aprueban, se perciben cercanxs a lxs productores y agentes independientes con quienes trabajan; consolidan, en definitiva, culturas institucionales que acompañan al sistema. Pero, por otro lado, deben dar batalla hacia el interior de las estructuras burocráticas. Y es allí, en estas superestructuras, dónde la cultura institucional es deficiente en herramientas, conocimiento y valoración de las artes visuales como para tomar las decisiones políticas necesarias. No sólo se asignan magros presupuestos a cultura, y aún más exiguos a artes visuales en particular, sino que además las estructuras que administran estas partidas carecen de conocimiento y valores necesarios para hacerlo.

En nuestra región contamos con instituciones -incluyo al Museo Bonfiglioli entre estas-, cuyas visiones acompañan los movimientos del sistema y promueven la autoreflexión sobre qué lugar debe, debería o quisiéramos que los museos de artes visuales ocupen en el contexto social del que son parte. Y desde esta perspectiva tienen la posibilidad -¡y la potencia!- de acompañar y mejorar sustancialmente las condiciones de trabajo de lxs productores y de transformar el espacio público en el que se insertan. Pero también verificamos muchos casos donde la inercia estructural, la autoreproducción de eventos sin generación de posicionamiento crítico, sin reformulaciones de la propia cultura institucional, sin

políticas de adquisición, formación, investigación, etc., conducen al alejamiento de cualquier forma activa de acompañamiento de los movimientos de cambio que se producen actualmente en la esfera pública.

Los colectivos de trabajadorxs de las artes visuales han encontrado en esta urgencia los modos de asociarse y de crear herramientas para transformar estas condiciones, sostenidas en muchos casos desde estructuras burocráticas y culturas instituciones anquilosadas. Esta problemática es sobre todo evidente en los ámbitos estatales provinciales y municipales, con poco margen de acción debido a su anclaje superestructural.

En la región, el Museo Bonfiglioli se destaca por su capacidad autoreflexiva, por constituirse en un espacio con un lugar importante en la escena cordobesa, y de proyección nacional. Lo ha logrado en pocos años, haciendo valiosos aportes desde sus agendas curatoriales, motivando a equipos de trabajo propios e independientes y estimulando los vínculos con la sociedad que habita. Pero a pesar de la buena gestión, no es la excepción en lo relativo al manejo de los presupuestos y sus destinos, que en este ámbito parece ser una clave para entender el retraso institucional en acompañar las agendas contemporáneas. Magros presupuestos amarrados a concepciones obsoletas de la cultura, una relación que inmoviliza las gestiones, aun cuando estas orientan sus esfuerzos a la interpretación del presente, el estudio comprometido del pasado y la proyección futura.

La necesaria concreción del tarifario, en el marco específico de las instituciones públicas (museos, sobre todo), merece una puesta a prueba del sistema respecto de las economías en contexto. El principal objetivo que nos espera desde nuestras respectivas agencias, entiendo, es el de remover viejas concepciones, actualizar los debates sobre el manejo de estas instituciones y comprender -sobre todo- que desde estos espacios es posible transformar considerablemente las condiciones de trabajo y de vida de sus hacedores y sus receptores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AAVV. (2020). *Tarifario de las Artes Visuales 2020*.

Becker, H. (2008). *Los Mundos del Arte*. Buenos Aires: Universidad de Quilmes.

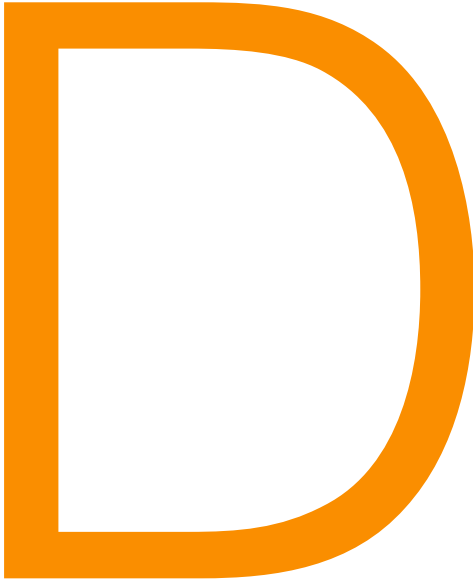
Cagnolo, C. (2009). Un Oso Polar en la Antártida. *¿Qué Caraffa tenemos, qué Caraffa queremos?*

Padró, C. (2009). La Museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio. En J. P. Lorente, & D. (. Almazán, *Museología crítica y Arte contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

TAFcba. (2020). *Documento para presentación a instituciones*. Córdoba: inédito.

Williams, R. (2009). *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

LA EXPERIENCIA ESTÉTICA COMO UN PERDERSE



DILUIRSECON. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DE FORMACIÓN Y PRODUCCIÓN COLECTIVA

/ Colectiva Tetracular: Aylén Bartolino Luna, Victoria Gatica,
Valeria López, Ayelén Mohaded

Sobre una conversación

Tal vez reivindicar la experiencia sea también reivindicar un modo de estar en el mundo, un modo de habitar el mundo, un modo de habitar, también, esos espacios y esos tiempos cada vez más hostiles.

Jorge Larrosa (2006)



Elijamos un color cada una, les parece? Tal vez podríamos ir con la indiferenciación desde el comienzo nomás, o no tiene sentido? voto por probar con el color, porque vigilante. ok

*Diluirsecon*¹ es una publicación online donde nos propusimos generar una obra que pueda tener como componente principal la experiencia compartida.

Según Catalina Trebisacce (2016), la experiencia fue instalada por los feminismos de la década del '80 como una herramienta de conocimiento capaz de reivindicar y pensar lo que devenía residual para los discursos de la ciencia y del saber académico legitimado como tal. Las corrientes feministas proponen una metodología, un instrumento epistémico y político, que introduce la posibilidad de pensar aquello que no era nombrado desde los ámbitos científicos, es decir, que quedaba por fuera de los discursos públicos y dominantes del campo del saber. O como sugiere Jorge Larrosa (2006), lo que no se podía nombrar porque el lenguaje de la ciencia en sí es incompatible con la experiencia —en tanto que esta es subjetiva, finita, sensible, opaca, confusa y, por ende, no es posible su captura y objetivación—. Desde esta perspectiva se trató de posicionarse desde las propias vivencias cotidianas, relegadas al ámbito privado, dándoles voz frente a la “ausencia de un lenguaje y de un método disponible para visibilizar estas *realidades-otras*” (Trebisacce, 2016, p. 288).

¹ <https://issuu.com/lopez.valeria/docs/tetraculardiluirsecon>

Pensando en este tipo de planteamientos respecto a los mecanismos discursivos tradicionales, nos preguntamos: ¿Cuáles son nuestras historias? Siguiendo las metodologías feministas, nos interesó abordar la experiencia como una herramienta que posibilita reflexionar en torno al relato experiencial como aquel “que habla la verdad del sujeto”, atendiendo a la señalización de que esa verdad no es natural ni esencial, sino contingente, contextual y producida (Trebisacce, 2016, p. 290) y que, por lo tanto, excede la mera experiencia individual.

La experiencia no se restringe a una vivencia personal, sino que habla de sujetos inscriptes en contextos, tiempos y lugares específicos. Desde este enfoque procuramos compartir nuestras situaciones individuales y al mismo tiempo transitar juntas una nueva: inventar un espacio colectivo a partir de la escritura.

En principio, nos interesó pensar que la indiferenciación de nuestras posiciones como enunciadoras podía ser una forma de dar cuenta de una voz plural. Luego, para su realización, nos planteamos una dinámica que comenzó como una conversación interna. En conexión con el propio devenir del proceso, transformamos ese intercambio en una publicación y esa intimidad provisoria en parte del contenido del trabajo, apostando por la potencia que podría suponer el movimiento de convertir en pública la escritura privada. Nos movilizó la fuerza de la conversación respecto a la experiencia compartida y al contagio que genera. El medio que utilizamos fue un documento compartido (DC): una posibilidad virtual de conexión entre las herramientas con las cuales contamos en este contexto sanitario que nos atraviesa.

La metodología de producción consistió en escribir diariamente, *hablarnos*. La única condición que habíamos preestablecido para la producción de este trabajo era esa: todos los días, sea con menos o más tiempo, estábamos convocadas a leernos y escribirnos. No siempre logramos fluidez. La subjetividad de cada una podía encontrar ecos y resonancias en ciertas cosas y dejar de lado otras. El trabajo, así, consistía en una fluctuación que devenía del proceso que nos habíamos propuesto llevar a cabo durante ese mes.

Con el correr de los días se fue gestando una interacción lingüística y visual, una deriva de ideas que se encadenaban en el hacer y en el compartir. Pensamos dicho cruce como una *conversación* y no como un *diálogo*, siguiendo la distinción realizada por Gloria Rojas (2017). Desde su perspectiva, si bien ambas maneras de

la comunicación presentan semejanzas, en el diálogo adquiere mayor relevancia el lugar de la razón, el discurso y la palabra, mientras que en la conversación, el protagonismo lo tiene la subjetividad de las personas implicadas, quienes aparecen en posiciones simétricas y desjerarquizadas (p. 195). Recuperando nociones de Carlos Skliar, la autora puntualiza algunas características relacionadas a nuestra propuesta:

(...) la conversación no necesariamente tiene temas específicos y —si los hay— estos muchas veces van hacia la deriva, haciendo que se pierda el foco de lo que se estaba conversando, y esto lleva a que la conversación sea un conglomerado de rostros, gestos, voces y silencios.

Lo anterior incide en que la conversación pueda ser mirada desde lo que implica no solo acercarse, sino también, tomar distancia, en un espacio en el que no necesariamente deba preexistir de antemano la comprensión, los objetivos de aprendizaje o la evaluación. (Rojas, 2017, p. 196-197)

La estructura de *Diluirsecon* presenta vacíos, fragmentos, discontinuidades, derivas y esto se debe a la polifonía que la conforma y a la temporalidad experiencial que la atraviesa. Las ideas, imágenes, reflexiones, problemáticas, situaciones cotidianas y artísticas que traía cada una de nosotras, interpelaban al resto, nos afectaban, y promovían, al mismo tiempo, una respuesta, otra palabra u otra imagen. Se podría pensar que era un tejido de contaminación continua entre nuestras singularidades, y eso se daba porque el espacio virtual del DC y el tiempo dedicado a ello, gestaba también un lugar de sinceridad, transparencia, compromiso y, sobre todo, deseo de escuchar, leer, y compartir. Como señala Hans Gadamer (1998, citado en Rojas, 2017), la conversación “posee una fuerza transformadora”. Y agrega:

Cuando una conversación se logra, nos queda algo y algo queda en nosotros que nos transforma. Por eso la conversación ofrece una afinidad peculiar con la amistad. Solo en la conversación —y en la risa común, que es como un consenso desbordante sin palabras— pueden encontrarse los amigos y crear ese género de comunidad en la que cada cual es él mismo para el otro porque ambos encuentran al otro y se encuentran a sí mismos en el otro. (1998, p. 206-207, como se citó en Rojas, 2017)

La conversación, en el sentido que apunta Rojas, presenta un vínculo estrecho con la noción de experiencia definida por Larrosa (2006), quien sostiene que lo experiencial no es otra cosa que una relación en donde quienes participan no pueden comprender lo que ocurre sino transitarlo. Además agrega que la experiencia supone un doble movimiento —lo llama “de exteriorización” y “de vuelta”— que implica salir al encuentro con el acontecimiento y al mismo tiempo, dejarse afectar por la alteridad, subrayando la importancia de estar permeables respecto a eso que está pasando (p. 90). La mutua afectación era uno de nuestros objetivos. Leernos, escribimos, en fin, escucharnos:

(...) en la escucha uno está dispuesto a oír lo que no sabe, lo que no quiere, lo que no necesita. Uno está dispuesto a perder pie y a dejarse tumbar y arrastrar por lo que le sale al encuentro. Está dispuesto a transformarse en una dirección desconocida. Lo otro como otro es algo que no puedo reducir a mi medida. Pero es algo de lo que puedo tener una experiencia en tanto que me transforma hacia sí mismo. (Larrosa, 2004, p. 30)

La conversación ofrece esta posibilidad, la de dar lugar a le otre, la de mirar y escuchar desde el reconocimiento, pero también desde lo que nos es ajeno, en una retroalimentación propia de una experiencia compartida, singular y plural. Podríamos suponer entonces que la conversación es una forma de conocimiento de uno a través de le otre y viceversa, en un momento y espacio particular.

Para Rojas la conversación precisa de lo espontáneo, aleatorio e improvisado, pues allí los roles no están predeterminados y la finalidad no debería ser otra que el placer de conversar; en este sentido, lograrla implica afectos y sentimientos. En palabras de Richard Sennett (2012, como se citó en Rojas, 2017), “saber escuchar requiere (...) habilidades, las de prestar cuidadosa atención a lo que dicen los demás e interpretarlo antes que responder, apreciando el sentido de los gestos y los silencios, tanto como el de los enunciados” (p. 193).

Una característica de nuestro trabajo fue no atender a una temática específica, sino ir hacia una deriva que respondiese al momento de cada una, a la escucha, volviéndose un palimpsesto de elementos, silencios, imágenes, voces, pensamientos, modos coloquiales cruzados con citas formales. Por momentos los temas quedaban interrumpidos, inacabados, impidiendo a su vez identificar claros

comienzos y finales, en una escritura de carácter más montajístico que lineal.

Según Aurora Fernandez Polanco (2016), el texto-montaje tiene una potencia epistémica: la escritura de este tipo abre sentidos que nunca se cierran. Los diferentes momentos de nuestra publicación dieron inicio a procesos escriturales y visuales que no están cerrados más que de manera provisoria por la propia lógica fragmentaria que los constituyen. Nuestra problemática principal era cómo producir y trabajar juntas, en colectivo. La publicación, pero sobre todo los diferentes fragmentos que en ella se inscriben, fueron las formas de resolver la pregunta, de una manera espontánea y heurística, hallando soluciones y respuestas en el propio hacer. Dice Adorno (1962, citado por Polanco, 2016): “el pensamiento no procede linealmente y en un solo sentido sino que los momentos se entretajan como hilos de una tapicería” (p.109). Esos hilos pueden ser rastreados en nuestra experiencia, en una cadena de momentos que exhiben sus costuras.

Nuestra conversación, además de manifestar diferentes temporalidades y ejes temáticos, también presentaba múltiples elementos heterogéneos: imágenes de obras artísticas —propias y ajenas—, fotografías rastreadas por internet, links a videos en YouTube, a listas de música en Spotify, a textos y entrevistas en la web. Al mismo tiempo, en la misma escritura se pueden leer al menos tres partes: un ensayo con subtítulos, en un sentido más tradicional; diferentes chats y comentarios que se añadieron como parte de la estructura; y lo escritural como imagen, en donde cada voz tenía asignado un color diferente que en conjunto configuraba una composición cromática y visual. Centrándonos en esto último, los cuatro colores que componían el texto también daban cuenta de la esencia fragmentaria del escrito.

Podemos pensar que la escritura se abre como espacio de pensamiento, se vuelve tridimensional. De este modo, todos los elementos que conforman la publicación entran en tensión, afectando sus sentidos, ampliándose entre sí en una misma enunciación. En el texto como montaje, el sentido surge de la articulación de textos-imágenes-links-música.

La incertidumbre era otro componente crucial del trabajo; al no tener una finalidad prefijada, se enriqueció la escucha y la porosidad entre los intercambios. Lora Mathis (2019) plantea el concepto de *suavidad radical* para pensar que la acción de visibilizar las emociones constituye un acto político. La publicación, en algún punto, consistió en el simple hecho de compartir experiencias, ideas,

sentires, algo que intuimos crearía espacios de recuperación donde sentirnos menos solas, para hacer de la unión afectiva un lugar de resistencia. En este punto, el intercambio diario y el encuentro como generador de confianza, se volvía la construcción colectiva de una publicación pero sobre todo de un refugio. Pero este refugio también competía a la expansión de las singularidades, de los modos de hacer y de pensar, promoviendo un espacio de conocimiento.

¿Qué implica un trabajo de este tipo en la academia y en la formación artística?² En ciertos ámbitos de formación no se fomentan espacios para la conversación, para el encuentro, en pos de un hacer más conductual, estructurado e individual. Entendemos que esto se debe a una idea de autonomía sobre el sujeto artista afianzada desde el Romanticismo, que aún hoy sigue presente en los imaginarios y en los entornos de circulación del arte. Asimismo, en un contexto como el actual, nos interesa insistir en las prácticas colectivas como modos de supervivencia e indagar en el concepto de experiencia propuesto por los feminismos como contrapunto a la noción individualista de los artistas en tanto sujetos. En el hacer con pares, encontramos una manera expansiva para generar entendimientos más horizontales.

Sylvia Nogueira sostiene que en las escrituras académicas es frecuente encontrarse con un formato “más *austero*, que corresponde a una tradicional representación de la ciencia como discurso objetivo, claro y preciso, capaz de neutralizar la subjetividad” (2019, p.60). A esto le contraponen otro tipo de prácticas investigativas, usualmente utilizadas en ámbitos humanísticos, cuya producción de conocimiento alterna entre lo emotivo y lo teórico.

La publicación *Diluirsecon*, contrariamente al ethos científico que identifica la autora, no oculta “el proceso real a través del cual ese conocimiento se construye, en el que la prueba y error, las idas y vueltas, el encontrar la hipótesis al final del trabajo y no al comienzo, son sus características” (Nogueira, 2019, p. 71). Mediante la transparencia del proceso se visualiza el intercambio íntimo y privado casi sin edición, dando jerarquía al momento de la construcción colectiva, de afecciones y, por sobre todo, de un modo alternativo de conocimiento y producción en artes.

² Tanto la publicación como el presente escrito fueron experiencias realizadas en el marco de la cursada de la carrera de posgrado *Especialización en prácticas y procesos de producción artística contemporánea* de la Facultad de Artes, perteneciente a la Universidad Nacional de Córdoba. Ambos textos son inéditos.

*Pensar la escritura.
Cómo escribir juntas.*

(...) pensar cómo nosotros somos nosotros entre nosotros: cómo la consistencia de nuestro ser está en el ser-en-común, pero cómo esto último consiste muy precisamente en el en o en el entre de su espaciamento.

J. L. Nancy (2016)

Ya que el desarrollo de este texto colectivo tomó como objeto de análisis una producción artística que tuvo como metodología la escritura, resulta interesante pensar en términos comparativos ambas instancias y situaciones.

Aquí precisamos ordenar el cómo de la escritura y proponer una metodología de trabajo diferente al llevado a cabo en *Diluirsecon*. En esta oportunidad tenemos un objetivo definido, un formato al cual adecuar la escritura y la reflexión, a diferencia de aquella que se constituyó como una deriva experiencial sin más definición que la de una conversación y escritura diaria. El presente trabajo exigió de nosotras otra actitud, una distancia que nos permitiera objetivar el discurso para construir nuestra producción en tanto objeto de estudio.

Debimos, por lo tanto, definir los modos y las etapas de trabajo grupal, armar estrategias para cumplimentar una finalidad específica. Siguiendo a Guadalupe Álvarez y Lorena Bassa (2016), precisamos determinar la modalidad de trabajo para poder realizar este proceso de producción textual. Elegimos una dinámica interactiva y mixta en donde todas asumimos los roles de manera activa.

En principio, consensuamos de manera sincrónica cuál sería el objeto de estudio y por qué tendría relevancia analizarlo en este trabajo. *Diluirsecon*, era una producción grupal que había problematizado nuestro hacer individual y que, a su vez, tenía una dinámica horizontal y no estructurada que podía dar cuenta de que lo experiencial de una conversación es un modo epistémico de conocimiento alternativo a los formatos científicos y académicos tradicionales.

Nos propusimos tareas grupales: lecturas y fichajes de diferentes textos que acordamos nos servirían para nuestro abordaje; división del escrito por nociones a trabajar —experiencia, conversación y montaje—; escritura asincrónica durante el tiempo estipulado; revisión final y edición de lo escrito, realizando procesos de

traducción de ciertas partes que tenían más relación con un diálogo e intercambio interno, para promover organicidad en la totalidad del ensayo; revisión del texto de manera individual y luego de manera colectiva.

Mientras que el inicio y el final del trabajo se dio de manera sincrónica, el proceso escritural fue realizado de manera asincrónica distribuida. Durante dicho proceso, notamos también que —como bien señalan Álvarez y Bassa (2016)—, varios de los mensajes intercambiados en el DC como comentarios, después fueron incorporados y traducidos al escrito final.

Por otro lado, para la revisión decidimos que cada una, en diferentes momentos, realizara un análisis individual. Más allá de los pactos establecidos, gran parte del funcionamiento de la dinámica consistió en la confianza mutua. Luego, de manera colectiva y horizontal, revisamos el trabajo y consensuamos darlo por terminado.

Las reflexiones desarrolladas precisaron de un distanciamiento sobre la publicación *Diluirsecon*: necesitamos hacer una auto-observación de los momentos escriturales que en esta última se dieron de manera espontánea y por momentos inconexa —siendo esto un componente crucial de su lógica de enunciación—, para poder mirarlos y analizarlos más allá de nuestras primeras intenciones. Aquí, debimos reflexionar de manera más objetiva sobre los *cómo* de aquella otra escritura para realizar en este trabajo una conceptualización de su proceso de producción (Arqueros, 2017). Si pensáramos con Guadalupe Arqueros que el proceso no termina con su producción sino con la narrativa que lo originó, podríamos afirmar que este ejercicio propuso y supuso esa distancia requerida. Un esfuerzo de auto-observación y toma de conciencia acerca de dos instancias disímiles de escritura.

Otra diferencia que encontramos en ambas prácticas de escritura es que el presente escrito se revisa y edita para tener un destino público, adecuándose y justificándose para el contexto de su enunciación: escritura académica. Los diferentes momentos que lo componen intentan estar sostenidos por bibliografía y argumentaciones que respondan al género del ensayo académico, pensando en la comunicación con interlocutores específicos. En *Diluirsecon*, la instancia de publicación subvierte dicha lógica. Pese a presentar una edición final, exhibe momentos propios de lo privado sin modificación alguna y sin buscar convertirse del todo en *comunicables* para otros (Carlino, 2006).

Observando ambos momentos colectivos escriturales, entendemos que

cada uno presenta un método específico según dónde se inscriba –contexto, interlocutores, objetivos–.

Resulta interesante preguntarse a partir de la lectura de Juan Carlos Arias (2010), qué del estilo de *Diluirsecon* estaría hablando en relación a lo que constituye una práctica artística colectiva. Dice el autor: “El estilo nos muestra que, en la escritura, los artistas ponen en escena el pathos que compone su hacer como artistas. Es en el estilo donde se replica su comprensión implícita de la práctica del arte” (p. 7). Nuestras prácticas, hasta ahora, pueden pensarse como diferentes réplicas de una intención de *ser-en-común*.

A modo de conclusión, podríamos afirmar –siguiendo a Arias–, que el objetivo de toda investigación y producción en artes es, ante todo, construir ese “método”, y que dicha construcción forma parte en sí misma de una instancia formativa y creativa con sus derivas, sus búsquedas heurísticas y sus descubrimientos. Si bien la escritura colectiva puede resultar compleja y dificultosa en su realización, tanto con nuestra publicación colectiva como con el presente ejercicio escriturario, pudimos generar un espacio de encuentro, formación y contención, una conciencia común y una comunidad que de manera individual no sería posible.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, G. y Bassa, L. (2016). Estrategias didácticas para promover la escritura colaborativa mediada por tecnologías: hacia el desarrollo de dinámicas expertas en los grupos de trabajo. *Exlibris*, (5), 242-247. <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/3022/968>
- Arias, J.C. (2010). La investigación en artes: el problema de la escritura y el “método”. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 5 (2), 5-8.
- Arqueros, G. (2017). Una técnica de las ciencias sociales: Escritura y auto observación en la investigación en artes. *Perspectivas metodológicas*, 17 (19), 55-65.
- Carlino, P. (2006). *La escritura en la investigación*. Documento de trabajo N° 19, Universidad de San Andrés.
- Fernandez Polanco, A. (2016). Escribir desde el montaje. Otra forma de exponer. En S. Blasco (Ed.) *Investigación artística y universidad: materiales para un debate* (pp. 105-115). Ediciones asimétricas.
- Larrosa, J. (2004). *La experiencia de la lectura: Estudios sobre literatura y formación*. Fondo de Cultura Económica.
- Larrosa, J. (2006). Sobre la experiencia. *Revista Educación y Pedagogía*, 18, 87-112.
- Mathis, L. (2019). *Radical softness*. Recuperado el 12 de abril de 2021 de <http://www.loramathis.com/kipp-harbor-times>
- Nancy, J. L. (2006). *Ser singular plural* (A. Tudela Sancho, Trad.). Arena libros. (Trabajo original publicado en 1996).
- Nogueira, S. (2019). Trabajos finales integradores en Especializaciones sobre Artes: la subjetividad en escritos desde una obra artística propia. *Traslaciones*, 6 (11), 64-85.
- Rojas, G. (2017). Entre la conversación y el diálogo: algunos aspectos para la escucha. *Enunciación*, 22 (2), 189-201.
- Trebisacce, C. (2016). Una historia crítica del concepto de experiencia. *Cinta Moebio*, 57, 285-295.



EL AIRE FRESCO QUE RESPIRAMOS

/ Carina Cagnolo

La exposición de Manuel Molina en El Gran Vidrio, *Aire*, presentada entre noviembre de 2021 y marzo de 2022, reunía un conjunto de piezas diversas producidas por el artista entre 2013 y 2021. *Aire* daba cuenta del estado de ~~Investigaciones Adornianas~~, nombre del proceso de trabajo de ocho años en torno a la diversidad de materialidades estéticas propias de la articulación tensa entre el arte moderno y contemporáneo. La tachadura que presenta el nombre original responde a cierto estado de conclusión que proponía entonces Manuel sobre este proceso. Lo que sigue a continuación es el texto curatorial propuesto para la exposición.

La muestra se compone de un “desarmado por partes y vuelto a armar”, que a la vez sostiene potentes y renovadas unidades de sentido. Reúne *corpus*

parciales de obras realizadas durante ocho años. *Aire* funciona como una máquina de engranajes complejos, como un monstruo cuyos órganos confluyen en un cuerpo renacido. Esta gran maquinaria se constituye por las partes o reversiones de las distintas series de ~~Investigaciones adornianas~~: *Popstar*, *Ser devorado no duele*, *Baño público*, *Mímesis negra*, *Cuadro blanco sobre fondo blanco*, *Temporada Kandinsky*, *Todas las ideas con las que me he acostado*, *#prójimxs*, *Casi geometría*, *Telones*, *Hidra*, *Expresión de un (micro)horno*, *Aparecer*, *Archivo de los zafajes*, *El canto del rinoceronte*, *Cascabeles de papel*. A ellas se suman un par de trabajos nuevos: *Cielo de día*, obra realizada por Molina durante el tiempo de pandemia y en coincidencia con su viaje a Alemania; y *Géminis*, una pieza que sintetiza la historia del tiempo de trabajo y muestra las copias realizadas en cada serie.

Aire se propone fundamentalmente como una gran instalación intermedial. Múltiples y divergentes materiales y medios se despliegan y entrecruzan: pintura, dibujo, escritura, performance, escultura, intervención de sitio específico (*Aire* en su totalidad es una instalación de sitio específico), vestimenta, joyería, libros de artista, archivo. Las intersecciones entre estos medios actúan como significantes múltiples, haciendo que el sentido explote y los significados se expandan.

En el afán analítico por mostrar abiertamente las partes o zonas que componen esta gran máquina en las salas de El Gran Vidrio, se distinguen algunos engranajes de articulación de imágenes, reflexiones, teorías, materiales. *Aire* muestra una narrativa ordenada, en el caos material y visual: una zona donde el concepto dominante es el *kitsch*, cuya imagen central es “el paisaje”, y en la que prima la operación estética de la profusión, del *horror vacui*. Esta es la zona azul de la exposición, que reúne *Cielo de día*, y que le da color a parte de la sala, fragmentos de *Casi geometría*, *Todas las ideas con las que me he acostado*, *El canto del rinoceronte*, *Archivo de los Zafajes...* Más allá, encontramos una zona donde prima el concepto de industria cultural, que reúne *Popstar*, *Ser devorado no duele*, obra en la cual el archivo como objetualidad es preponderante. Luego se abre una zona más silente, donde el ojo descansa en el blanco sobre blanco y en los tonos neutros del entorno. Aquí prima la descentralización de la visión hacia la experiencia corporal; un cubo blanco de meditación invita a les visitantes a encontrarse solo con su respiración sin obstáculos visuales. La zona siguiente propone imágenes que se apropian de la utopía vanguardista. El productivismo ruso viene de la copia de afiches de Rodchenko y Popova, con imágenes y textos actuales; también en el traje obrero de Rodchenko, y en los telones (pareos,



Aire, Manuel Molina, El Gran Vidrio. Noviembre de 2021. Ph: Francisco D´Angelo

banderas) hechos con pinturas de manchas de Kandinsky. En esta zona de la exposición el trabajo concentrado en el lenguaje es predominante. En *Temporada Kandinsky*, Manuel desglosa las unidades elementales, líneas y planos, de aquella acuarela considerada por la historia del arte la primera obra abstracta; la copia separando los elementos plásticos como si se tratara de fonemas y como si la pintura pudiera construirse como una gramática.

•

Un aspecto importante en *Aire* es la relación imbricada e indisoluble entre teoría, reflexión conceptual, por un lado, y práctica artística y objetualidad estética,



Aire, Manuel Molina, El Gran Vidrio. Noviembre de 2021. Ph: Francisco D'Angelo

por otro. Estos dos flancos de la obra se traducen en conceptos proteicos que nutren la producción. Distingo sobre todo un par de estos conceptos, solo por limitar el repertorio posible de lo que hay para decir sobre *Aire*, y que funcionan como contrapuntos en la sala.

Por un lado, el *kitsch*. La extensión programática de los límites materiales, mediales y temáticos del arte desde el modernismo inscribió la estrategia del kitsch como parodia de la valoración canónica de la obra. La apertura hacia la inclusión de materialidades extra-artísticas, propias de la praxis vital cotidiana de clase media que implica la operación estética del kitsch tiene una presencia abrumadora en el arte actual. Las imágenes de aquello que no queremos ver, la mierda del mundo, el deshecho, lo barato y reproducido masivamente, el sentimiento totalizador al que nos somete el espectáculo, las diversiones de la vida urbana, el consumo gastado, producen materiales que filtran la experiencia bajo la pose estética del kitsch. En su postulación como “obra de arte”, los objetos de la vida material, del consumo y del ocio son devueltos al interés estético desviando el proceso de degradación cultural. Lo kitsch en el trabajo artístico de Manuel Molina produce una rehabilitación estética del artefacto real. Envoltorios de galletas Frutigran, una sombrilla de playa, cartelería callejera, logotipos inconfundibles... ¿Quién no reconoce cada uno de estos *intrusos* en su propia vida diaria? La heterogeneidad de materiales incluidos en las obras actúa como termómetro del propio consumo de le artista y sus allegades. Un consumo vulgar bajo el estatuto estético que diluye cualquier idea de autonomía. La praxis vital, la experiencia agotada del mundo, vuelve redimensionada en el espacio poético de la obra.

Por otra parte, lo *minimal* como forma extendida, más allá de su delimitación histórica. La presencia concreta de la obra como artefacto domina por sobre cualquier idea de representación, metáfora o simbolismo. La obra minimalista pretende romper con el carácter transitivo del arte, permaneciendo en el espacio literal y en la física concreta de sus objetos genéricos, por fuera de toda ilusión. Como afirma Didi-Huberman “una aridez sin atractivos, sin contenido.” En todo caso, la referencia que puede encontrarse en la obra minimalista se orienta directamente hacia las coordenadas espaciotemporales en las que se sitúa. Esto es, la relación intrínseca entre la obra y su sitio específico de instalación y el tipo de relación temporal que promete la recepción, elementos basales de

la teoría minimalista. La simplicidad de las formas, el cubo genérico, el borde neto, el volumen geométrico simple, son elementos que habilitan la proyección de la mirada más allá del temprano agotamiento de las relaciones intrínsecas que propone la obra. El espacio literal, el contexto y, finalmente, la institución artística, son las referencias hacia donde la instalación minimalista orienta su propósito.

Todas las piezas son copias parciales, múltiples o totales de otras obras de artistas contemporáneos, modernos o clásicos, o de las industrias culturales, o incluso de producciones culturales no hechas por artistas: Vivian Mayer, Leonardo Da Vinci, Facebook, Frutigran, Tracey Emin, Facebook, Karl Marx, Oscar Bony, Helio Oiticica, Harun Farocki, la Biblia, Beyoncé Knowles, Víctor Grippo, Google Maps, Chema Madoz, Luciano Burba, Eva Ana Finkelstein, Juan Gugger, Gherard Richter, Kasimir Malevitch, Lucas Despósito, Marcel Duchamp, La Voz del Interior, Gillian Wearing, Rodchenko y Popova, Marcel Marceu, Santiago Krause, Delia Cancela, Marcela Sinclair, Valeria Anzuate, Walter Benjamin, Wasily Kandinsky, Susana Gamarra y Ana Frank. La copia funciona como un programa de trabajo dentro de la producción, es la operación poética de la apropiación. No hay disimulo en el acto de copiar. Manuel copia con la conciencia profana



Aire, Manuel Molina, El Gran Vidrio. Noviembre de 2021. Ph: Francisco D'Angelo

de ingresar una obra existente al interior de un proceso artístico nuevo. No hay homenaje, ni gesto celebratorio. Hay sí un sentido democrático en la afirmación de que la cultura es una construcción en común. Como toda apropiación, la copia en algunos casos se contrapone a la idea de autoría artística como espacio indiscutible de individualidad; apela, en cambio, a una subjetividad que se nutre en otros sin desconocerlo. Y así discute las posiciones verticales de éxito o fracaso, centro o periferia.

•

Aire es el conjunto fluctuante y fragmentario de ~~Investigaciones adornianas~~; es un despliegue diverso de imágenes en estado gaseoso. *Aire* connota respiración, atmósfera, apertura, cielo. Nunca, quizás, como en este tiempo extraño comprendimos tan cabalmente la experiencia vital de respirar. *Aire* es, en un sentido pleno, un renovado estado de vitalidad, profuso y complejo, meditativo y silente; profundamente consciente del aire fresco que respiramos.

P

PERDIDA¹

/ Lucas Di Pascuale

La materia prima de un trabajo editorial puede ser pensada de manera similar a un material escultórico, pictórico, performático o instalativo. Al hacer una publicación podemos habitarla como el espacio de una experiencia que nos sucede ahí mismo, entre sus páginas. Con Julia Levstein imaginamos ensayar *Diario de una escultura y otros relatos* de manera parecida a un fanzine. En nuestra

¹ El presente texto cruza debates abordados en el Seminario de Edición Gráfica Experimental –que venimos proponiendo hace unos años en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba– y diálogos con Julia Levstein, artista que inició su práctica en la ciudad de Córdoba y que desde 2020 está radicada en Rosario. Dichos debates ocurren a partir de desmontar la práctica editorial en aspectos (relato, montaje, ritmo, circulación) para su particular experimentación. Los diálogos con Julia tuvieron lugar entre marzo y octubre de 2021 en relación a su exposición *Diario de una escultura y otros relatos* –Crudo Galería de arte, Rosario 2021– en la que me desempeñé como curador-editor.

maquetación van a descubrir elementos que se repiten a lo largo de las páginas pares e impares. Van a encontrar pliegos que montados a caballo conforman dobles páginas. Hay algunos acentos tímbricos y cierto énfasis en nuestro pliego central. Hay silencios. Hay momentos de lecturas y de presentación. La portada es vidriada y da a la calle, su anverso es parecido a ella misma. En sus manos tienen la contratapa, les proponemos que la hagan circular.

El sentido es el de la circulación

Este fragmento de la unidad serial permite que Ud. tenga un grabado que forma parte de la experiencia que fue siendo percibida por espectadores-Actores de distintos lugares: Buenos Aires, Santa Fe, Avellaneda y La Plata – La obra continúa creciendo.

Ahora se expone en Rosario –El resto del año en nuevos lugares. Si le interesa saber qué otros espectadores-Actores se relacionan con Ud. a partir de futuras muestras, solicite información a: J. C. ROMERO – M. OCANTOS 235 – AVELLANEDA.² (Romero, 1971, como se citó en Davis, 2009)

Repartir este grabado-volante es para Juan Carlos Romero el fragmento de una producción artística. La totalidad está compuesta por cada uno de esos impresos y sus lectores-Actores. Romero enfatiza la expectación como un acto, la acción como un movimiento expansivo, la reproducción como posibilidad de una red múltiple y el espacio público como lugar de diálogo, encuentro y choque.

Hay algo particular sobre el momento de la lectura del volante, ese momento que siempre es posterior al de la recepción. Inmediatamente posterior o lejano en el tiempo. Puedo encontrarme en mi casa con ese papel impreso y no recordar de dónde es. Lo que nos interesa es que esa lectura ocurre en una relación íntima entre pieza y espectador-Actor. Y como tal, forma parte de una constelación de relaciones íntimas. Mientras leo, alguien más está leyendo en otro sitio, exactamente lo mismo que yo leo.

² ROMERO, Juan Carlos. *Unidad serial*, 1971. Volante: impresión offset, 28 x 22.

Esa contingencia que hoy es la obra de arte –“(...) perdido el sostén de un fundamento esencial, la obra de arte se vuelve contingente: pasa a depender de las circunstancias que la condicionan, las posiciones que asume y las miradas que la acechan (que, por un instante, la atrapan).” (Escobar, 2021, p. 48)– se convierte así en una multiplicidad de singulares contingencias, lecturas situadas en espacios diversos, o en el gran espacio que es la ciudad. La contingencia ocurre entonces en un espacio-tiempo propiciado por fuera de las jerarquías y distinciones que propone el campo.

La práctica artística editorial expande, desde su multiplicidad, el territorio de esa contingencia; ese encuentro entre pieza artística y espectador puede suceder tanto en la sala de exposiciones como en la cama, la calle, el colectivo, el baño, el sillón, en solitario, en pareja, en grupo, de mañana, a la siesta, por la noche.

La circulación de la pieza artística editorial sale del control de quien la produce, de quien la pone a disposición y de quien la comercia; algo común para la práctica editorial en general, pero que en el campo de las artes visuales toma particular relevancia. Aquí el encuentro entre pieza y público, distante de los contextos de visibilidad donde usualmente ocurre, potencia lo contingente de esa contingencia.

Julia Levstein realizó una escultura que no tiene nombre, pero que tiene un diario. Una escultura por donde circula agua, y que en su *Diario de una escultura* relata situaciones de su vida –la de la escultura– que ya no es igual a como era antes. En el diario encontramos un fragmento pequeñísimo de material escultórico, referencias a otras prácticas, poemas y desvíos de esa escultura. *Más parecida a un paisaje. Más parecida a un germen. Más parecida a una gota que cae.*

Esta relación entre la escultura y su diario está habitando el lugar de la contingencia desde un adentro y desde un afuera. La pieza, como dupla, se sitúa en el espacio expositivo al tiempo que lo hace en ese otro espacio-tiempo que queda en manos del espectador, mixtura así la gobernabilidad contextual de esa contingencia.

La escultura que tiene un diario está compuesta por dos conos receptores de agua; los conos también proponen un adentro y un afuera. El primero es de metal y está situado en el exterior de la sala, su misión es recibir agua de lluvia. Un conducto de plástico transparente –por donde el agua circula– lo conecta con el segundo cono que es de papel reciclado multicolor. Este cono es también receptor de ese mismo agua, aunque a partir de aquí la circulación continúa en forma de humedad.

El sentido es el del Montaje

El montaje como procedimiento supone en efecto el desmontaje, la disociación previa de lo que construye, de lo que en suma no hace más que remontar, en el doble sentido de anamnesis y de la recomposición estructural. (Didi-Huberman, 2011, p. 174)

La pieza editorial, decíamos, propone un espectador-Actor desde su circulación. También lo hace desde su montaje, en la posibilidad que tenemos de manipular, de desmontar, de ir de atrás para adelante, de un fragmento hacia otro fragmento. El montaje no sucede aquí en el espacio arquitectónico, sino que es hacia el interior de la pieza. La publicación propicia convivencias diversas, diálogos de múltiples fragmentos, relaciones de continuidad, de choque y de vacío.

Al disponerse para ser leída desde sus diversas páginas, la pieza editorial contiene esa potencia del montaje desde una situación protagónica: el diálogo entre la página par y la impar. Esas dos que se encuentran unidas y separadas justamente por el montaje –montadas a caballo decimos al armar una revista o el cuadernillo de un libro– proponen una relación iniciática que luego se expande en la totalidad de la publicación, potenciando la co-presencia de distintos aspectos, distintas significaciones, distintos orígenes, distintas prácticas.

En varios trabajos de Julia ocurre un desmontaje desde la fragmentación del papel; esos papeles que tienen un antes, fueron otra cosa, borrador, facturero, apunte, y que han sido rasgados, desunidos. Y que ahora conforman una nueva presencia, una nueva densidad y una nueva funcionalidad. Tal es el caso del cono en la escultura sin nombre. Y de los vasos, también de papel reciclado multicolor, donde Julia planea verter agua, para que ese agua se escurra mientras la voz de una invitada o invitado se hace oír, se hace relato, ocupa el espacio, constituye la exposición.

Mis cicatrices no permanecen en la sombra se trata también de papeles rasgados, aunque aquí los papeles fueron desmontados y vueltos a montar en un intento imposible por recuperar –con ayuda de cinta de pegar– su formalidad previa. La forma igualmente se concreta y en la presencia de las rasgaduras relata su historia de vida.

Julia también desmontó llaves de diversas casas que habitó, para volverlas a

montar modificando el trayecto entre agarre y doble paleta. Enredó esas rectas que nos permiten ingresar desde lo público a lo privado. Otros encuentros entre el espacio privado y el espacio público –también entre dibujo y fotografía, ya que conocemos la acción a través de su registro fotográfico– ocurren cuando Julia dibuja a gran escala el plano de una casa en el afuera de esa casa.

Hay encuentros también entre lo permeable y lo impermeable. El papel rugoso, el metal y el conducto de plástico, la poesía impresa en la publicación y la poesía escrita con nylon transparente sobre nylon transparente. Se expande, circula, humedece, fluye, gotea. Entre lo permeable y lo impermeable habla nuestro cuerpo, habla el agua.

El sentido es el de la Palabra

*que recorra el agua
nuestro cuerpo
hasta llegar a la otra orilla
...
esa espuma que no sirve
para nada
que no calma la sed
yo la quiero
(Levstein, 2020, p. 21)*

La palabra implica un acercamiento distinto al de la imagen. Son las sílabas ejerciendo su amabilidad. Acercamiento de un cuerpo que descuida su alrededor. Las palabras nos producen un detenernos en el tiempo. Julia trabaja con el tiempo, le interesa el transcurrir y le seduce particularmente ese detenimiento en las palabras. Ocurre también ahí en el escrito, incluso dentro del espacio expositivo, una intimidad con la pieza. Intimidad que propicia otra intimidad, la de un texto que trae lo cotidiano, la narración de una atmósfera que toca nuestra cercanía.

No conocemos todavía esas voces invitadas a tomar la palabra mientras el agua se oscurece. ¿Leerán poesías?, ¿contarán también historias de su cotidiano?, ¿compartirán algunas de sus lecturas recientes?, ¿leerán una carta?, ¿vendrán voces de un pasado remoto? Lo que sí sabemos es que la voz de Julia tendrá compañía.

No estará sola la voz que cuenta la vida de la escultura. Tampoco se sentirá solo el poema en conserva. Esos dos cilindros, el primero: una lata de tomate desfondada; el segundo: un papel enrollado que contiene un poema y un dibujo, y que dentro de la lata está ubicado de manera perpendicular a ella. La pieza es un video donde observamos –como si se tratara de un conejo que sale de la galera de una maga– un poema que haciendo caso a la mano de Julia, brota desde el hueco negro del desfondamiento.

Tampoco estarán solas las poesías transparentes, esas de intimidad radicalizada, escritas con letras de nylon recortadas sobre un soporte del mismo material. Palabras que quieren ser susurro, visibles y no tanto, y que encarnan la utopía de correrse del boom de la escritura en las artes visuales.

La palabra trae relato, esa narración que también puede ser convocada en la soledad de la imagen. Relato de vida, relato de historias que acontecieron –o no– en otro tiempo y lugar. Historias que están a la vista en detalle o que simplemente dejan traslucir su presencia. Historias que afloran en la distancia del espectador. La presencia del relato es estimulada por soportes y formatos que juegan con la aparición del tiempo, ese jugar que propone Julia. El relato siempre sucede solidario al ritmo.

El sentido es el del Ritmo

El ritmo es la organización-lenguaje del continuo del que estamos hechos.
Con toda la alteridad que funda nuestra identidad. (Meschonnic, 1999)

En *Misterio Ritmo*, Arturo Carrera propone una variedad de definiciones, optamos por traer la de Maiakovski: “El ritmo es la fuerza básica y la energía básica de la poesía. No puede ser explicado, sólo puede ser descripto, como los efectos del magnetismo o la electricidad.” (2017, p.23). No podemos definirlo, solamente describir cómo se manifiestan esas relaciones entre partes y todo. Algo similar sucede con la vida. “Parecería que en nuestra cultura, la vida fuese lo que no puede ser definido, pero, precisamente por esto, lo que debe ser incesantemente articulado y dividido.” (Agamben, 2016, p.31). La escultura sin nombre de Julia Levstein tiene su propio diario, su propia vida, sus propios ritmos.

Está también el ritmo de Julia que camina en solitario y acompañada. Solo alcanzamos a ver las piernas y los pies. Se mueven desde el límite superior o inferior de la pantalla, entran y salen del campo visual. Caminan sobre el tiempo del trayecto y el tiempo de las superficies de ese trayecto. El cuadriculado de las veredas, las grietas de las veredas, los montículos que algunas raíces lograron en las veredas.

Puede que hacer artístico y ritmo comiencen juntos y que tengan una vida en común. Que ese ritmo acontezca fuertemente en el dar a conocer, en el hacer pública la pieza. Quizás la práctica artística se dispone ante otras presencias solo a través de su ritmo. Puede que el ritmo suceda como un encuentro entre presencias. ¿Será que una pieza tiene tantos ritmos como presencias?

Volviendo a la descripción, me sucede con el trabajo de Julia un ritmo ida y vuelta, un ritmo de poros que respiran, un ritmo caminata, un ritmo vulnerable, un ritmo sol de otoño, un ritmo mancha de humedad, un ritmo en voz alta pero no tan alta, un ritmo derivado, un ritmo murmullo, un ritmo hormiga, un ritmo perdido.

El sentido es el de Perderse

El mundo es azul en sus extremos y en sus profundidades. Este azul es la luz que se ha perdido. La luz del extremo azul del espectro no recorre toda la distancia entre el sol y nosotros. Se disipa entre las moléculas del agua, se disipa en el aire. (Solnit, 2020, p. 29)

Hay un perdersnos en nuestra práctica artística, un perdersnos propio de quien investiga, un perdersnos pariente de la incerteza. Nos perdemos gracias a la posibilidad de seguir huellas que se bifurcan y se bifurcan y se bifurcan. También estamos perdidos en el azul oscuro, casi negro de nuestra pulsión, ese no saber por qué ni para qué, aquello que a veces sentimos como una simple necesidad. Perdersnos, buscarnos. Reconocernos, aunque sea por un milésima de segundo, en nuestro hacer.

Hay una pérdida también en el dar a conocer, en el soltar, en el poner en común, es la pérdida del dominio sobre nuestro trabajo cuando este se torna de carácter público. Nos deja de pertenecer, distingue autoría de propiedad. Les autorxs somos convertidos, quizás hay algo de magia aquí, en público. Arribamos

a nuevos descubrimientos en la distancia de nuestro hacer.

Para hacer público nuestro trabajo debemos recurrir al montaje como posibilidad de agrupamiento y potencia de nuestros fragmentos. Aunque también podríamos ir dejando esos retazos –como miguitas de pan– por diversos sitios. Dejar, con la esperanza o sin ella, de que los fragmentos se vinculen como si albergaran sus propias zonas imantadas.

Sea como fuere, esas relaciones entre fragmentos, y de fragmentos con el todo, ocasionarán un ritmo que será particular para cada quien, incluso particular y nuevo y sorprendente para nosotros autores-espectadores-Actores.

A veces también sucede que ese ritmo entra en contacto con nuestro cuerpo, con nuestra piel, y de una manera radical con la línea que divide nuestro cuerpo en dos. Sabemos que hay algo en ese ritmo que nos modifica. Tomados por el ritmo somos otros.

A veces también sucede que junto con el ritmo nos viene la palabra o la huella de la palabra. Algo que desde la humedad de la lengua nos retumba dentro y nos describe siendo otros. Y puede ser que ese retumbar se convierta en relato, sea compartido con aquellas personas que queremos. Puede que incluso escribamos sobre ese ritmo y lo hagamos circular.

*estoy perdida
me dijo, me dije
quiero ensayar
ver que pasa si
quiero también la espuma
y ver esos pasos
cuadriculados y
camaradas
desde
lo alto
de mí*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (2016). *Lo abierto*. Adriana Hidalgo.
- Carrera, A. (2017). *Misterio Ritmo*. Espacio Hudson.
- Davis, F. (2009). *Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra*, Fundación OSDE.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo Editora.
- Escobar, T. (2021). *Aura latente*, Tinta Limón.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*. Fondo de Cultura Económica.
- Levstein, J. (2020). *Diario para una escultura*, América Elda Nancy.
- Meschonnic, H. (2015) *Manifiesto por un partido del ritmo*. (Trad. R. Heffes). Trazo freudiano. (Trabajo original publicado en 1999). <https://trazofreudiano.com/2015/09/17/manifiesto-por-un-partido-del-ritmo/>
- Solnit, R. (2020). *Una guía sobre el arte de perderse*, Fiordo.

BIOGRAFÍAS

Carina Cagnolo (Córdoba, 1968) Actualmente se desempeña como directora de la Editorial de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, período 2022 / 2025. En esa institución es Profesora titular de Procesos de producción y análisis II: Medios Múltiples y Gestión y posproducción artística. Es docente en la Especialización de Prácticas Artísticas Contemporáneas, FA. Dirige y codirige proyectos de investigación avalados por entidades institucionales, desde el año 2006. Su campo de investigación es el de las artes visuales contemporáneas situadas en la región específica de la ciudad de Córdoba y alrededores, en diálogo con el ámbito nacional. Es Miembro de la Asociación Argentina de Críticos de Arte desde 2020. Se desempeña en el ámbito de la práctica curatorial desde 2003, desarrollando proyectos institucionales, tanto en el ámbito oficial como privado. Fue curadora general y jurado del 107° Salón Nacional de Artes Visuales, 2018; curadora general de Mercado de Arte Contemporáneo, feria organizada por la Municipalidad de Córdoba, en 2017. Actúa como jurado de premios y convocatorias en el campo de las artes visuales a nivel nacional. En este aspecto se destaca la participación como miembro del jurado de proyectos para el envío argentino a la Bienal de Venecia, 2024, Cancillería de la Nación Argentina.

Manuel Molina (Córdoba, Argentina, 1988) es artista visual, investigador y docente. Emprende junto a Eugenia Roldan el colectivo de investigación artística *Imagen total*. Como investigador desarrolla actualmente una exploración del material digital de las imágenes, con el financiamiento de una beca de postdoctorado de CONICET. Integró el staff de artistas de la Fundación El Gran Vidrio de la ciudad de Córdoba, espacio donde realizó su última muestra individual AIRE, en 2021 curada por Carina Cagnolo. Escribió su tesis doctoral sobre la estética de Th. W. Adorno dirigido por el Dr. Estaban Juárez y la Dra. Prof. Juliane Rebentisch en Fráncfort del Meno (Alemania) con una beca del DAAD.

Guiomar Barbeito nació en la ciudad de Córdoba, donde reside actualmente. Es licenciada en grabado (UNC) y profesora en letras (ICP). Obtuvo una beca de creación del FNA y el premio del programa Obrar en tres

oportunidades. Realizó una exposición individual en el Museo de las Mujeres y varias exposiciones grupales. Ha tenido algunas experiencias en curaduría e investigación. En conjunto con Aylén Bartolino Luna escribió artículos para las revistas *Artilugio* y *Textulia* y fue seleccionada para participar en el programa Pasaje del CCEC.

Aylén Bartolino Luna. Nació y vive en Córdoba. Licenciada en Grabado (2016) y Especialista en Procesos y Prácticas de Producción Artística Contemporánea (2023) por la UNC, donde ha desarrollado tareas docentes *ad honorem* desde el año 2015 al 2021. Ha tenido experiencias en curaduría e investigación. Recibió algunas becas de formación, entre ellas en la Universidad de Guadalajara (2014, México), otra al VII Encuentro de Artistas Novos (2017, Santiago de Compostela, España) y la más reciente, del FNA, para realizar el Taller Compartido de CRUDO (2019, Rosario). Seleccionada para participar en la residencia Zona Habitada (2017), en el Laboratorio de Interpretación Ambiental Sonora (2017) y en HUMUS [sitio específico], donde obtuvo una mención del jurado (2016). Recibió el Premio Escultura Olmos (2019, Córdoba), un premio adquisición en la Bial de Arte Joven de la UNL (2018, Santa Fe) y una mención en el Premio Olmos-CIMCC (2018, Córdoba). Fue beneficiada por el premio para proyectos colectivos del Programa Obrar de la Municipalidad de Córdoba (2018, 2019 y 2021). En el año 2021 fue parte del 97º Sal6n Anual Nacional de Santa Fe y qued6 seleccionada en el Premio 8M (Palais de Glace), en el 109º Sal6n Nacional de Artes Visuales y en el 12º Premio Itaú de Artes Visuales. Tambi6n realiz6 “ORRTIGA”, una exposici6n individual en el Espacio Cultural Museo de las Mujeres (C6rdoba). Particip6 en “El cuerpo con letra entra”, muestra colectiva curada por Manuel Quaranta (CRUDO Contempor6neo – Rosario, Santa Fe) y en “Temporal atemporal”, curada por Yuyo Gardiol (CCD – Punta del Este, Uruguay). Trabaja en el Museo Horacio 6lvarez, en una f6brica metal6rgica y en Arbotante.txt, proyecto que sostiene junto a Guiomar Barbeito.

Ana Capra es egresada de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de C6rdoba, en dicha instituci6n obtuvo los t6tulos de Especialista en Pr6cticas

y Procesos de Producción Artística Contemporánea, Lic. En Pintura y Prof. en Artes Visuales. En la Universidad Blas Pascal realizó la diplomatura en Gestión Cultural. Actualmente es docente Titular de los Talleres de Pintura Inicial y Pintura Intermedio en la Escuela Superior de Bellas Artes *Figueroa Alcorta* de la Universidad Provincial de Córdoba. Se ha desempeñado como Prof. Asistente en el Curso de Nivelación de la Facultad de Artes y como Prof. Adscripta en diversas cátedras de la Facultad de Artes de la UNC. Es integrante del equipo de Investigación *Prácticas, discursos e institución en el arte contemporáneo de Córdoba, Argentina*. RES. SECyT N° 411. Y coordina desde 2004 el Estudio de Arte Criterios, un espacio de gestión independiente vinculado a la reflexión y producción artística. Ha realizado diversas exposiciones individuales y colectivas en los últimos 20 años a nivel provincial y nacional. Obtuvo premios y menciones en dibujo, pintura e instalación a nivel provincial y local.

Ana Pistone Barchuk (Córdoba, 1984). Artista visual. Licenciada en Pintura y en Grabado por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

En la actualidad, trabaja como docente en la escuela secundaria, tanto en el PIT (Programa de Inclusión y Terminación para jóvenes de 14 a 17 años) como en la Escuela ProA de Alta Gracia. Además, desde el año 2016 se desempeña como profesora en el curso de nivelación de la Facultad de Artes de la UNC.

Entre los años 2012 y 2023 integró un proyecto de investigación orientado a estudiar y reflexionar sobre prácticas, discursos e instituciones en el arte contemporáneo de Córdoba, dirigido por Carina Cagnolo y co-dirigido por Carolina Senmartín.

Asimismo, fue dos veces becaria de la Secretaría de Extensión en los años 2013 y 2021, y participó en distintos proyectos de extensión.

Hoy en día integra el proyecto de investigación “Pedagogías ambulantes: indagaciones procesuales de creación colectiva y situada”, dirigido por Carolina Senmartín, co-dirigido Rocío Pérez y radicado en el CePIA (Centro de Producción e Investigación Artística) de la UNC.

Victoria Gatica (Córdoba, 1982). Docente, investigadora, artista. Vive y trabaja en Córdoba. Asistió a diversos talleres, seminarios y clínicas. Estudió Psicología, Fotografía y Artes visuales. Es Licenciada en Escultura y Especialista en procesos y prácticas de producción artística contemporánea (Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba). Obtuvo la beca Taller de producción y pensamiento en artes visuales (Fondo Nacional de las Artes). Trabajó en realización y diseño de escenografía, utilería y vestuario para obras de teatro, danza y ópera. Formó parte del equipo curatorial de la muestra *Lo que se hace por amor* (Museo Genaro Pérez) y *Still de belleza* (Museo Evita – Palacio Ferreyra). Junto a Colectiva PI obtuvo el premio Programa de formación *Obrar para colectivos artísticos*. Recientemente formó parte del proyecto artístico curatorial *La poética del desmontaje* (Satélite). En la actualidad integra equipos de investigación y se desempeña como docente en la FA-UNC.

Valeria López nació en Cipolletti, Río Negro, en 1988. Desde 2006 vive y trabaja en Córdoba. Realizó estudios de grado y posgrado en la Facultad de Artes de la UNC en donde actualmente se desempeña como docente. Ha continuado sus estudios en el Programa de Artistas Universidad Torcuato Di Tella (2021 / 2022) y en talleres, clínicas y residencias. Ha recibido becas del FNA para Creación (2021 y 2022), Formación, (2018) y para el Taller de Producción y Pensamiento en Artes Visuales (2015).

Desde 2021 junto a Pablo Martínez gestionan la galería Satélite.

De sus últimas exhibiciones se destacan *Perpetua, Bithouse, Cba* (2023); *La poética del desmontaje, Satélite* (2023); *Luz sobre los meridianos, UTD, CABA* (2022); *Código de origen, en Sala A, Salta y en El Garajr, Lima* (2021). Con su trabajo ha obtenido las siguientes distinciones: Premio en Obra, arteba 2022; Mención Premio Itaú 2022; Primer Premio Categoría Menores Fundación Fortabat 2021; Mención Adquisición XIII Premio Pintura Bancor; Primer Premio 45° Salón de Tucumán; Mención Adquisición X Premio Nacional de Pintura del Banco Central; Primer Premio Salón de Pintura D. J. Martínez; Primer Premio Salón Castilla y León CC Borges.

Ayelen Mohaded. Córdoba, 1985. Es artista visual, Licenciada en Diseño Textil (UP) y Especialista en Prácticas Artísticas Contemporáneas (Facultad de Artes, UNC). Realizó su formación artística en diversos seminarios, talleres y clínicas de arte. Participó en muestras colectivas en Satélite, Caelum y el Museo de las Mujeres (Córdoba), Arte Bijou (Rosario) y Central Saint Martin (Londres). Además, participó como performer en la Bienal de Performance de 2019 y en diversas fiestas Queen Cobra (Córdoba) y en el festival Perfuch en Galería UV (Buenos Aires). En 2022 obtuvo una beca de formación del FNA para profundizar su trabajo en pintura.

Lucas Di Pascuale (Córdoba, 1968) realizó estudios de grado y postgrado en la Facultad de Artes de la UNC, donde actualmente se desempeña como docente, y continuó su formación en diversas residencias en arte. En sus ensayos el dibujo y la práctica editorial tienen un marcado protagonismo, se destacan: *Los colores de los días*, *Querido margen*, *2222*, *Lindes para el viento* (junto a Soledad Sánchez Goldar), *Yerba mala*, *Colecciones*, *López* y *Partido Transportista de Votantes* (colectiva). Ha publicado los libros *Ritmo hormiga*, *Lakshmi Nivas* (junto a Sandra Abichain), *Cartel*, *Ijota*, *Ali/Lai Lau/Zip*, *Distante*, *Hola tengo miedo*, *Taurtiissttaa* y *H31* (junto a Gabriela Halac).

Actualmente se desempeña como director de la Especialización en Prácticas Artísticas Contemporáneas, FA UNC y como coordinador (junto a Sandra Abichain) de *azulmontaña* residencia en dibujo.

TEX
TU
LIA
N | 1

EdFA Editorial de la
Facultad de Artes

