

CePIA
FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE CORDOBA
—
2015

IV foro

de producción
e investigación
en artes



investigación
y producción



facultad
de artes



Universidad
Nacional
de Córdoba

EDICIÓN

María Cristina Rocca

Cristina Siragusa

Fabiola de la Precilla

Verónica Aguada Bertea

Mónica Gudemos

CONCEPCIÓN Y DISEÑO DE MONTAJE

Yamila Palatnik. DG | Prosecretaría
de Comunicación CePIA





In tro duc ción

Apuntes sobre el IV Foro de Producción e Investigación

María Cristina Rocca
Profesora Jubilada
Facultad de Artes
UNC

El Foro de Producción e Investigación realizado regularmente en la Facultad de Artes se ha convertido en un enriquecedor espacio horizontal capaz de reunir colegas con diferentes trayectorias, expectativas y proyectos inscriptos tanto en la Secyt como en el Cepia. Allí se encuentran y debaten diversas producciones e investigaciones, a veces sin contacto entre sí fuera de ese ámbito. El Foro cobra su mayor sentido cuando convoca a productores e investigadores dispuestos a hacer un alto en la agitada cotidianidad de la vida universitaria para escuchar, colaborar y proponer una actividad interdisciplinar con los pares en torno a la propia producción: mostrar, pensar y modificar investigaciones, aprender de otros equipos. El Foro es la oportunidad de informarnos y formular preguntas tales como qué se investiga, con qué objetivos y metodologías, con quién, qué bibliografía, qué fuentes documentales, quiénes son los referentes, qué enfoques similares en la Facultad o fuera de ella pueden interesar y/o interpelar, qué dificultades aparecen en el transcurso del trabajo, con qué palabras o conceptos se nombrará el tipo de producción/investigación que hacemos...

Muchos interrogantes se abren al calor de los Foros. Es lo mejor que nos pasa en ese encuentro/debate: preguntar y compartir prácticas de investigación. Preguntar para investigar, investigar para conocer, conocer para expandir horizontes y profundizar espacios artísticos, mejorar la docencia, pensar el lugar del arte en la construcción del bien común en la comunidad a la que pertenecemos. La participación activa de los equipos de investigación en los Foros ha ido construyendo uno de los principales territorios de retroalimentación de la Facultad, donde se jerarquiza nuestra práctica.

También cuando nos juntamos cobramos conciencia del vasto espectro de actividades y pensamientos que se desarrollan en la Facultad. Desde la investigación apoyada en las Ciencias Sociales, pasando por los procesos creativos artísticos -plásticos, musicales, cinematográficos, teatrales- y las reflexiones filosóficas y/o poéticas que acompañan a los discursos del arte, se vislumbra una amplia gama de especificidades a veces aún no nombradas. Estamos en una frontera del conocimiento sensible y científico y las fronteras son siempre dinámicas y fluidas, dice Iuri Lotman. Es el lugar alejado del centro con mayores posibilidades de crecer en libertad y donde la creatividad juega un rol importante. De ahí nuestra riqueza.

Producir investigando de manera consciente es poder trabajar en equipos, dilucidar las dudas individuales, delegar, confiar en el otro, aprender a pensar de a dos o tres o cuatro, aceptar las críticas, rediseñar el proyecto o las ideas. La tarea es desafiante y a menudo revierte antiguas posiciones o prejuicios. Este IV Foro anual tuvo la virtud de mezclar los equipos "teóricos" con los "prácticos". Gran acierto para concluir que toda investigación es una práctica que va diseñando un laborioso camino de idas y venidas sobre si lo nuestro es investigación *sobre arte, o de arte o en artes.*

En el trabajo de los equipos del IV Foro se compartieron conocimientos, miradas, perspectivas de análisis, pero también, se produjeron epifanías de nosotros mismos. Con frecuencia, la revelación viene de la mano del otro y abre ventanas insospechadas no siempre inmediatas, hay "digestiones" del Foro a mediano plazo. Este es el caso de la presente publicación donde el equipo de edición del Foro (revisión de las desgrabaciones, criterios de publicación, etc.) ha tratado de ser fiel a los ritmos y lógicas del debate y de los intercambios, ha querido mostrar las estructuras y las texturas de pensamientos diversos y específicos que habitan en la Facultad. Conocer y re-conocer para poder proyectar/nos.

Explorar el mundo desde las artes en la universidad pública implica ejercer una ciudadanía con responsabilidad y conciencia plena, reflexiva y crítica de lo que se está haciendo y una apuesta por un pensamiento generador de espacios poéticos y de libertad en un mundo donde el control globalizado es cada vez mayor.



Crónica de un encuentro¹

*... tenemos que construir también
nuestras maneras de pensarnos.*

La jornada se abría con buen tiempo y mucha actividad. Los espacios del CePIA se iban transformando en dinámicos escenarios, cuya cotidiana ritualidad era aleatoriamente desmitificada por el golpeteo de vasos transportados en improvisadas bandejas ...vasos que fueron relegados en su función por un mate interpelador, que no tardó en incorporarse gestualmente en nuestro debate, hasta transformarse en el ícono performático de nuestras confesiones.

El desorden parecía imperar en forma creciente, pero no del modo en el que nada es posible, sino todo lo contrario...era un caos creativo en el que una introducción de improvisadas discusiones generaba los motivos básicos que conducirían el desarrollo de los temas propuestos. Así, los fragmentos situados por las intervenciones del arte en Córdoba co-existían críticamente con la ideología de una gráfica urbana, esa piel social que emerge rizomáticamente en los espacios ilusorios de la creación contemporánea. La pluralidad de lenguajes antes que una babel, parecía articularse en pulsos cacofónicos, no por su disonancia, sino por la aguda ontogénesis de las imágenes técnicas que los nuevos tiempos imponen y que las poéticas fronterizas permeabilizan, abriendo campos de expedición

1. Texto redactado con los títulos, temáticas y objetivos de los proyectos participantes en el IV FORO.

entre la ciencia y el arte.

Las lámparas se iban apagando, como dejándolas morir en un proceso compositivo sincrético de dramaturgias sonoras, en las que cada experiencia cobraba el ímpetu de la desmesura en la reescritura de la escena institucional. Poco a poco y ante la imprevisibilidad de intempestivas risas, pruebas de sonido y el descontextualizado aunque no ajeno percutir de un taladro en el salón de escultura, el ameno bullicio del encuentro se matizaba con el aroma de la máquina expendedora de café. Las sesiones de las cinco mesas de debate se abrían con la inquietud de quienes nos sentíamos artífices de un laboratorio de ideas, interviniendo con un escalpelo conceptual un imaginario académico tan colectivo como independiente.

Y el tiempo comenzó a transcurrir... un tiempo necesario no sólo para debatir aspectos relevantes de nuestras investigaciones, sino para encontrarnos y re-conocernos. Como todos los días, los espacios deambulatorios del CePIA se habían transformado a lo largo de la mañana en los mágicos calderos de alquimista, donde los alumnos transforman sus sueños en prácticas del arte. Su presencia nos exhortaba, como siempre, a no olvidar que el arte es una elección de vida... muchos de ellos ingresaban de a ratos en las salas donde se desarrollaban las discusiones... para ver *qué onda*, como ellos dicen, y participar cuando lo creían oportuno. Una multiplicidad de texturas discursivas, de perspectivas de interlocución, de modos de transferencia y de esquemas conceptuales de asimilación cognitiva se recreó en libre interpelación, en la que no tardaron en perfilarse líneas concomitantes que, como hilos epistemológicos de una trama de competencia artística, generaron redes de transversalidades.

Los guiones de cada proyecto operaron como obras independientes que aportaban al interior de producciones colec-

tivas. Intertextualidades y dialogismos se posicionaban ante las revisiones que se argumentaban desde las perspectivas semióticas, así como los paradigmas metodológicos históricamente autorizados hacían lo propio al ser indagados desde las prácticas contemporáneas. Los estudios pluridisciplinarios interpelaron la historia oficial del arte y los arquetipos identitarios antropológicamente desactualizados ... y cuando entre las palabras no se halló la resonancia de un discurso institucional consensuado, con una lluvia de mensajes arrojados al auditorium la crítica se transformó en el simbólico gesto de la apropiación escénica del espacio.

Al finalizar el IV FORO un grupo de participantes continuaba con las discusiones mientras se retiraba del Auditorium...alguien dijo: *Nos ayudó a pensarnos en el arte.*



Mesa 1

Lenguajes, miradas y prácticas contemporáneas

En esta mesa se convocan proyectos que abordan la experiencia social del arte en Córdoba, las acciones y reacciones que promueven los nuevos modos de concebir y visibilizar estéticamente la pluralidad expresiva de nuestra sociedad. Los posicionamientos críticos instalados estética y actitudinalmente a través de la producción artística frente a los preconceptos históricamente naturalizados, así como el impacto que generan las poéticas emergentes, tan fronterizas como detonantes de fuertes interpelaciones a las convenciones simbólicas institucionalmente autorizadas.

Mesa 1

Pro
yec
tos
participantes

*Lenguajes, miradas
y prácticas contemporáneas*

EMERGENTES. POÉTICAS AUDIOVISUALES DE/DESDE CÓRDOBA (2010-2013)

Directora:

Cristina Andrea Siragusa

Co-Director:

Alejandro Rodrigo González

Adscriptos-CePIA:

Viviana García,
Nicolás Durán y
Sebastián Pautasso.

Integrantes:

Natalia Pittau, Keila Santaella,
Carla Alcaraz, Ana Díaz,
Sergio Michelazzo,
Melisa Villarroel,
María Constanza Curatitoli,
Marina Pessuto,
Octavio Bertone,
Ana Larresse Fernández,
Vilma Toledo, Carlos Trioni,
Julieta Seco.

RESEÑA

La presente propuesta contempla un doble desafío: por un lado, indagar acerca de la producción audiovisual contemporánea en el marco de la cultura visual de Córdoba; por otro, y con respecto al tipo de investigación, la elección de la investigación en artes o investigación/creación. Se promueve así un recorrido por los territorios locales a los fines de reconocer variadas experiencias (documentales, ficcionales, de animación) que se han desarrollado en la ciudad de Córdoba en el período 2010-2013. La empresa cognoscitiva adopta, entonces, la forma del *rizoma* (Deleuze y Guattari 2010) y focaliza su observación en diversas prácticas colectivas que se han desplegado, gestando en ese movimiento una multiplicidad de proyectos en los que se ha abordado de muy diferente manera no sólo un modo de *concebir y hacer*, sino también de *organizar productivamente* los procesos tanto de realización/creación como de exhibición del audiovisual. En cada uno de ellos se configura una *mirada* (metáfora potente para aludir a una *visualidad* y a una *visibilidad*) acerca de *lo social* en nuestra ciudad: sus actores, sus espacios, sus problemáticas, sus memorias, sus sensibilidades, sus tradiciones, entre otras. Esta investigación reconoce su inmersión en una cultura donde se producen, desde la simultaneidad, múltiples experiencias, algunas de ellas incluso *en pasaje* (Bellour 2009), que resultan provocativas. Tal reconocimiento moviliza una voluntad hacia el interior del equipo, *de/desde* Córdoba, para asir ese devenir y detenerlo, observarlo, volverlo inteligible, y producir una respuesta estético-artística a partir de esas reflexiones. Entonces, en la construcción del marco cognoscitivo de la investigación, es necesario establecer un espacio en el que se emplaza dialécticamente una doble

problematización (temática y epistémico-metodológica) que se expresa en los siguientes interrogantes: *¿cuáles son las plurales construcciones audiovisuales de lo social-cordobés que se concretaron en obras producidas y/o exhibidas en Córdoba en el período 2010-2013? ¿Qué poéticas se desplegaron en las mismas y cuáles fueron los rasgos que les otorgaron cierta particularidad?; ¿cuáles son las condiciones necesarias para la puesta en acción de un proceso de experimentabilidad de la "obra-problema" que exprese la autorreflexividad del equipo con respecto a la temática en el marco de una investigación/creación audiovisual? Ante tales interrogantes, esta investigación prevé como objetivos identificar en la cultura audiovisual de Córdoba las poéticas que se desplegaron entre 2010-2013 a los fines de construir una topografía de experiencias de creación que, desde distintas "miradas", dieron cuenta de lo social; y formalizar un acercamiento a la temática a partir de un proceso de investigación/creación audiovisual.*

Referencias:

Bellour R. (2009). *Entre-Imágenes. Foto, cine, video*. Buenos Aires: Colihue.

Deleuze G. y Guattari F. (2010). *Rizoma (Introducción)*. Valencia: Pre-textos.



LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA ARGENTINA DESDE FINAL DEL S.XX HASTA LA ACTUALIDAD: UN ACERCAMIENTO A LA PRODUCCIÓN CONTEMPORÁNEA DESDE LA TÉCNICA MUSICAL

Directora:

Ana Gabriela Yaya Aguilar

Integrantes:

Pablo Araya,
Eduardo Spinelli,
César Alarcón,
Gabriela Gregorat,
María Belén Bravo,
Juan Carlos Tolosa,
José Ordoñez,
Luciano Pascual,
Camila Albors.

RESEÑA

La década de 1990 trajo una serie de cambios vertiginosos, desde el final de la Guerra Fría y la crisis de la posmodernidad hasta las revoluciones tecnológicas que, entre otras cosas, cambiaron la forma en que las personas se relacionaban con la música. Este escenario, el de acceso a la información, al conocimiento y a la comunicación, es el que acompaña a una serie de hechos particulares en Argentina: un gran número de compositores e intérpretes que durante los '80 y '90 viajaron al exterior para formarse, regresaron al país con un volumen importante de información acerca de las prácticas musicales en diversos puntos del globo. Entonces, a partir de los años '90, la música académica en Argentina se caracterizó por atravesar un proceso de gran apertura que conllevó una gran diversidad de expresiones, estéticas y técnicas que dificultan la definición de esa música que hasta ahora nombramos como *música contemporánea*. En este panorama múltiple, esta investigación se focaliza específicamente en torno a una música que interpele el estado actual de la técnica compositiva y, de este modo, a la sociedad en la que se produce. Para comprender la relación de la música contemporánea en su realidad contextual, importa vincular esta manera de concebir el estudio de la historia con la propuesta de Adorno, de que en la forma de las obras se encuentra la lógica social en las que aquellas se produjeron, esto es que "tanto las fuerzas como las relaciones sociales de producción retornan por cuanto respecta a la forma (desprovista de su facticidad) en las obras de arte, porque el trabajo artístico es trabajo social; sus productos también lo son" (Adorno 2004: 312). Así el estudio de una música del pasado reciente y de la contemporaneidad permite, a los objetivos previstos por

este proyecto, proyectar desde el interior de las obras (de su aspecto técnico-musical) su relación con la sociedad actual.

Es también a través de la técnica que el compositor puede plasmar la pluralidad de propuestas característica de nuestro tiempo, que impactan en la composición desde el proceso de gestación de la obra hasta la concreción del fenómeno sonoro. Luego de un relevamiento previo, se observó que algunas de las preocupaciones centrales en la composición son, entre otras, la vigencia de la notación tradicional, la música como discurso, la música como lenguaje, la estética musical, los sistemas y procedimiento compositivos, la relación entre música y política, la relación entre música e identidad, la relación del material sonoro y las formas, la música y las nuevas tecnologías (nuevos instrumentos, música de sonidos fijados, interactividad, composición en red, entre otros). El interés particular de esta investigación reside, entonces, en estudiar cómo los distintos compositores producen obras en las que, a través de la técnica, proponen alternativas a algunas de esas problemáticas. A partir de las observaciones y conclusiones extraídas de un primer acercamiento, interesa producir no solo ensayos, ponencias y artículos, sino también realizar producciones artísticas, como composiciones, curatorías y conciertos, en los que se ensayen las distintas respuestas que el proyecto propone a estos problemas.

Tal vez uno de los desafíos más interesantes que debió superarse es que el objeto de estudio es relativamente nuevo. Lo más "antiguo" tiene 15 años y las propuestas metodológicas específicas musicales que más circulan en las bibliografías disponibles apuntan en general a metodologías que para el estudio de música de un pasado anterior. Es así que se trató de incorporar estrategias metodológicas de otras disciplinas, como la filosofía, las ciencias sociales y las artes visuales.

Referencia:

Adorno, Th. (2004). *Teoría Estética*. Madrid: Akal Ediciones.



LA GRÁFICA URBANA HÍBRIDA EN LAS PRÁCTICAS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO. MODOS DE PRODUCCIÓN, IDEOLOGÍA, ESTRATEGIAS Y TECNOLOGÍAS.

Director:

Gustavo Zilocchi

Co-Directora:

Celia Marcó del Pont

Integrantes:

Betina Polliotto,
Sara Piconi,
Candelaria Bosio del Port,
Ricardo Castiglia,
Cecilia Luque,
Lucía Álvarez Pérez,
Mariela Marzo.

RESEÑA

En el período de inicio el grupo de investigación trabajó principalmente en el relevo y documentación fotográficos de paredes de la ciudad de Córdoba. El espacio urbano abordado se circunscribió a la zona céntrica, Ciudad Universitaria, Ciudad de las Artes, espacios circundantes a escuelas públicas de nivel medio y barrio Güemes, donde se inserta el Paseo de las Artes, (espacio dedicado a ferias artesanales). En dichos lugares se pudieron registrar numerosas producciones. En el transcurso del segundo año y siempre hablando de la tarea de registro, se amplió el área de la ciudad, abarcando también puentes y muros públicos, en los que la producción comenzó a multiplicarse por intervención y regulación de los entes gubernamentales, con aporte del sector privado. Esto implicó una tarea constante de registro y documentación.

Al respecto, visualizar las característica de gran cantidad de imágenes, implicó un análisis del tipo de producción, tanto cuantitativo como cualitativo, específicamente en lo referente a imágenes y técnicas, por lo que se debió ampliar el marco de análisis original diseñado en el proyecto en función de aquellas producciones que se referían casi exclusivamente al *stencil*. Si bien se profundizó en el *stencil*, como estrategia de reproducción (que lo acerca al concepto de grabado tradicional) la variante fundamental fue encontrar la diferencia entre ambos. El grabado tradicional utiliza el papel como soporte de la estampa, el *stencil* utiliza la ciudad como soporte: paredes, calles, carteles, bancos y cuanto artefacto se encuentre disponible. El recorrido realizado por los integrantes del equipo por la ciudad de Córdoba permitió ver que el *stencil* coexiste con

otros modos de intervenciones urbanas: arte callejero o *guerrilla art*, tales como el *graffiti*, los *tags*, los *stickers* o los afiches. Estos dos últimos también podremos incluirlos dentro de los procedimientos de la gráfica de reproducción. Es importante resaltar la multiplicación de murales pictóricos en los espacios públicos. Resultan relevantes en el predio de la ex Casa de las Tejas y en puentes, institucionalizados por convocatorias de organismos públicos a artistas individuales y en grupos. Esto implica, entre otras cosas, un ordenamiento de las expresiones del arte callejero ceñido a un marco regulatorio. A entender del equipo existe una fuerte diferenciación entre las producciones reguladas y las espontáneas, cuya característica es la superposición de las imágenes en las paredes, permitiendo leer diversas temporalidades, en el sentido de palimpsesto. En éste se pueden leer diferentes problemáticas que fueron coyunturales de cada momento histórico y conviven armando un discurso visual de superposición y yuxtaposición de lenguajes. En forma simultánea el grupo se abocó a la lectura y discusión del material bibliográfico obtenido y a la elaboración de ponencias para difundir algunas de las elaboraciones, en el cruce con la lectura de imágenes. En la actualidad el grupo se encuentra procesando la documentación en su conjunto con el fin de lograr la publicación de un libro como corolario de la investigación realizada.

CONFLICTO ENTRE PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y CREENCIAS RELIGIOSAS (CÓRDOBA: 1995- 2015)

—
Directora:

Consuelo Moisset

Integrantes:

Melisa Serrano,
Constanza Casarino,
Ana Millia,
María Inés Repetto.

RESEÑA

Esta investigación propone un análisis crítico de los conflictos que se producen cuando las prácticas artísticas se apropian de símbolos de semiotización religiosa (católicas). La imagen en la operación de apropiación o intervención que produce el artista, genera la reacción de grupos sociales, que reivindican su dominio sobre determinadas creencias y sobre determinadas imágenes/símbolos (como las representaciones de la virgen María en tres de las muestras relevadas). Conflicto que reaparece en el campo del arte sistemáticamente y que, en la mayoría de los casos, las instituciones intentan evitar, invisibilizándolo; acción que da cuenta de la fuerza de una tradición selectiva y sus mecanismos de exclusión. En el desarrollo de la investigación se fueron presentando problemas operativos con respecto a lo previsto en el proyecto: 1) la extensión del problema, 2) el enfoque desde el cual se abordó conceptualmente el hecho del conflicto y la raigambre social de los preconceptos culturales naturalizados en el discurso y 4) la imposibilidad de acceder a algunas fuentes directas.

En la primera etapa indagatoria de esta investigación, el equipo se abocó al necesario proceso de recopilación de fuentes y caracterización de aquellos casos, en los que emerge el conflicto entre la práctica artística y lo ideológico. Conflicto tensionado, principalmente, por grupos religiosos en la ciudad de Córdoba entre los años 1995 y 2015. Se advirtió en este proceso que el objeto de estudio, las obras artísticas puestas en conflicto, se hacía cada vez más amplio e inabarcable para los tiempos previstos en el proyecto y las propias posibilidades

y recursos de los miembros del grupo de trabajo. En lo que al objeto de estudio se refiere, se observó que los nueve casos relevados presentaban una serie de rasgos en común, como la censura de la práctica artística de diferentes maneras (clausura de la muestra, detención de los artistas por una intervención urbana o el artefacto creado para hacer la intervención en el espacio público confiscado por las fuerzas policiales) y desde diferentes ámbitos (el cultural, el artístico y el político). A su vez, se observó que tales casos se articulaban por censuras internas dentro del propio campo de trabajo, autocensuras por parte de los mismos artistas y censuras externas desde sectores religiosos católicos ortodoxos o sectores conservadores de la población. Incluso aparece una fuerte intervención de los funcionarios de Estado, cuya decisión acompaña la interrupción de la exposición de la acción artística y de las estrategias de divulgación. Al mismo tiempo observamos que cada caso de los registrados presentaba una serie de rasgos propios en directa relación con el contexto socio-político en el que se produjo o en cuanto a la reacción con determinados estamentos. En el proceso de análisis de la visibilización de estos casos en los medios de comunicación (prensa papel, prensa digital y también audiovisual), pudo reconocerse que algunos tuvieron mayor tratamiento, una variable que dependió de diversos factores que esta investigación trata de determinar. Se advirtió, además, un grado de permeabilidad de la prensa con respecto a la visibilidad de los acontecimientos, en aumento desde el año 1995 hasta la actualidad. Las noticias alrededor de las acciones de censura o protesta aparecen y ocupan mayor espacio en los medios locales, observándose incluso en los textos de las notas periodísticas diferencias en la actitud de los artistas, que oscilan entre la resistencia activa y la resignación, la intransigencia y la negociación. También pueden distinguirse en los medios de comunicación diversas líneas editoriales que van desde la publicación durante una semana del conflicto

(ocupando un espacio importante en la cobertura de hechos y opiniones) hasta la invisibilización completa.

En esta problemática, el proyecto incorporó como acción interpeladora las discusiones realizadas en el marco de las Jornadas sobre “La libertad de expresión” organizadas en 2007 por la Subsecretaría de Cultura de la Universidad Nacional de Córdoba. En esta actividad, a cargo de Patricia Cóppola, participaron los artistas censurados en distintas muestras e intervenciones, exponiendo parte de su obra e interviniendo en una serie de paneles y mesas redondas. Considerando este evento como una instancia decisiva social, cultural y política del derecho a la libertad de expresión y el establecimiento de algún tipo de respuesta por parte de una institución desde un lugar de construcción del conocimiento.

Mesa 1

**De
ba
tes**

*Lenguajes, miradas
y prácticas contemporáneas*



Mesa 1

Lenguajes, miradas y prácticas contemporáneas

Una lectura transversal de las investigaciones que aglutinaba la Mesa permite reconocer un conjunto de preocupaciones recurrentes en lo atinente a problemáticas ontológicas, metodológicas y epistemológicas. En todos los casos *la práctica* de investigación en artes, independientemente de la(s) disciplina(s) intervinientes, fue asumida como una experiencia de potente involucramiento intelectual y sensible que provocó en su hacer múltiples dilemas en los integrantes de los grupos de estudio. En ese marco no fue inocua la pregunta acerca de las condiciones de producción y los derroteros de los trabajos (reflexiones procesuales y hallazgos materializados en formas de escritura académica) por circuitos (el académico y el artístico) que suelen resultar contrapuestos debido a su capacidad para instituir reglas heterogéneas como criterios de validación y legitimación.

Desafíos y proyecciones: el pensamiento acerca del objeto

Con respecto a la dimensión **ontológica** se plantearon las dificultades encontradas en la implementación de los proyectos en función de una definición preliminar demasiado amplia de los límites del objeto. La *expansión* de este último se manifestaba tanto en la *cantidad* de casos que se incluyeron inicialmente como en la *amplitud* temporal que se estableció en la demarcación. Esta pretensión de asir esa vastedad puede ser criticada en términos metodológicos pero si se suspende ese tipo de operación (la crítica) y en cambio se reflexiona acerca de la persistencia de su presencia quizás esta situación pueda vincularse a otras problemáticas. Puede conjeturarse que aparece una concepción, a los fines de la construcción del objeto, tendiente a privilegiar la relevancia socio-histórica-artística del fenómeno, su inmediatez y la escasez de información acerca de acontecimientos, obras y artistas (muchos de ellos locales). Frente a lo cual es posible entender que se movilizó un hacer político-académico tendiente a inscribirlos, desde la investigación, en un *orden del reconocimiento* incorporándolos en una cartografía de la visibilidad.

Entonces surge como dilemático el responder a las normas de la precisión y el recorte que, desde el saber científico, se ha instalado como operación indispensable para el hacer investigativo, y una motivación colectiva de carácter abarcativo en la que se priorizó un movimiento expansivo más propio de una lógica holística. En las discusiones no se planteó en absoluto una negación a las reglas del método, sino que evidentemente los investigadores estarían siendo interpelados por una realidad

en movimiento, fundamentalmente porque la mayoría de los casos están observando analíticamente fenómenos contemporáneos locales. De tal modo aparece un hacer que se aventura a una exploración que no *satura* (si se quisiera recuperar una noción propia de las metodologías cualitativas), lo cual significa que irrumpiría un principio de novedad (no necesariamente anclado en la contemporaneidad o en una visión vanguardista) sino en la oportunidad como sujetos/pensadores histórica e institucionalmente situados de volver la mirada cognitiva sobre los itinerarios artísticos y los estilos de época (si es que se asumiera la existencia de ese tipo de entidad). Para sintetizar, se advierte que hay una serie de fenómenos escasamente abordados, crucialmente relevantes, invisibilizados para la producción teórico-conceptual por lo que la mayoría de las propuestas asumieron el riesgo de toparse con esa realidad a los fines de comprenderla. Entonces las operaciones de acercamiento ontológico funcionaron como si fueran una lente que se abría y se cerraba, que se focalizaba y se desdibujaba, que paneaba. Es decir el objeto no estaba inerte sino que se construyó desde el vaivén entre enfoques que traspasaron los contornos específicos del mapa disciplinar e incorporaron abordajes propios de otros campos de conocimiento. Se ilustrará a continuación la singularidad de las manifestaciones de las experiencias realizadas por los grupos de estudios que participaron de la Mesa 1.

Al interrogarse acerca de la *censura* en el arte, ¿es posible “esquivar” la imperiosa necesidad de poner en debate los casos y los contextos en lo que esta situación se ha puesto en evidencia? Independientemente de su importancia no sólo artística sino también de política pública, las condiciones de producción para su estudio suelen ser complejas para concretar su indagación contemplando el volumen de situaciones. En *Conflicto entre prácticas artísticas y creencias religiosas (Córdoba: 1995- 2015)* integrantes del equipo comentan los devenires procesuales:

María Inés Repetto: Al poner en marcha el relevamiento de casos, observamos el primer inconveniente operativo del diseño de nuestro proyecto. Circunscribimos nuestro trabajo al relevamiento de aquellos casos producidos en Córdoba en los últimos veinte años, de 1995 a 2015. Nos dimos cuenta que no era factible realizarlo en los tiempos previstos en el cronograma, ya que el estudio de cada caso nos llevaría por lo menos un año. [...] Como el Foro proponía hablar de las dificultades que surgieron, de lo que fuimos cambiando en el transcurso del proceso de investigación. Lo primero fue, precisamente, cuando nos dimos cuenta que no íbamos a poder abordar para su análisis todos los casos individualizados; entonces decidimos elegir uno solo. Elegimos el de Onofre Fraticelli, la muestra 'Navidad: Diez Miradas Diez Artistas'¹ porque fue una muestra que tuvo mucha cobertura durante diez días en los medios gráficos y audiovisuales.

La existencia de estudios anteriores realizados por investigadores locales facilitó la toma de decisiones para desarrollar un análisis de caso en profundidad mucho más acotado pero de gran valor, lo cual exigió el relevamiento previo de los distintos acontecimientos que implicaron un enfrentamiento entre "creencias religiosas particulares y prácticas artísticas" en función no sólo del empleo de una imagen religiosa sino, también, de cómo se apropiaba significativamente dicha imagen y cómo se mostraba. A partir de estas ideas surgió el debate acerca de la necesidad de articular programas y formas de financiamiento entre diversos espacios y sujetos académicos, y revisar

1. En la muestra *Navidad, Diez Artistas Diez Miradas* participaron Remo Bianchedi, Jorge Cuello, Onofre Roque Fraticelli, Candelaria Silvestro, Rubén Menas, Marcos Acosta, Ana Galicci, Mario Grimberg, Pablo Sheibengraf y Federico Schule. La misma fue suspendida por el intendente Luis Juez "ante el ataque deliberado de un grupo de católicos conservadores". Era una videoinstalación y en la misma "había también un video sobre la fecundación".

las condiciones institucionales para la producción investigativa considerando la importancia del CePIA en ese marco.

En otro de los estudios de la Mesa 1 se propuso la (auto)exigencia de (re)construir un campo artístico del pasado a partir de la puesta en diálogo de fuentes heterogéneas. ¿Dónde radica su importancia? El trayecto de la investigación permitió que emergiera la figura del artista, el sujeto de la creación, según lo exponen participantes del equipo *Problemáticas modernas en las producciones y actividades de artistas visuales en Córdoba (1930-1985)*.

Cecilia Irazusta: Lo que vimos como primer punto fue el interrogante, ¿cuál es el problema de estudio? Podemos definir el objeto de estudio como las problemáticas plásticas que en conjunto nos permiten mostrar los cambios producidos en las concepciones de arte y artista que se dieron a partir de la asignación o construcción local de principios modernos, de vanguardia, en contraposición con los principios de academia. Es decir, ¿cómo se va construyendo la idea de modernidad a partir de las rupturas del lenguaje de arte nuevo, que sería de vanguardia, en contraposición con la academia que ya estaba constituida en Córdoba? A partir de tales interrogantes trabajamos las obras, las prácticas, los viajes de intercambio de las y los artistas o grupo de artistas estudiados, que nos ayudan a especificar sus posicionamientos sociales y políticos en distintos momentos del siglo veinte.

Una de las cosas fundamentales es que reconstruimos el campo para ver no solamente las obras en sí, sino las acciones de los artistas. Nos posicionamos desde el lugar del artista y cómo el artista, en ese contexto, acciona no solamente con una

obra, sino con discursos, con textos que escriben, generando con ellos acciones en el campo. Así, hay un diálogo entre los posicionamientos y el pensamiento visual. Tratar de dilucidar cómo se construye a través del pensamiento visual ese campo artístico general.

Preocupación recurrente en Emergentes: Poéticas audiovisuales de/desde Córdoba (2010-2013)

Cristina Siragusa: Hicimos un relevamiento, un inventario que, por supuesto, nos sobrepasó. Sabíamos de alguna manera que eso iba a suceder, pero nos permitió armar una especie de cartografía de la producción local. En ese sentido uno puede decir que lo que hicimos es superficial o subjetivo en su capacidad de explicación, pero al menos nos permitió entrar en una suerte de delimitación, desde la que pensar trayectorias y cruces generacionales / no-generacionales, ligados a instituciones, etcétera.



Subyace, entonces, en los proyectos mencionados un interés por (re)visitar una temporalidad en la que los investigadores recorren ese momento en el devenir de la creación artística para construir un conocimiento que refiere a objetos de estudio poco conocidos (¿invisibilizados?) en el orden artístico-académico. La Universidad pública, en ese sentido, asume el compromiso de dar un discurso, de establecer una palabra que no debe confundirse con la crítica. Lo cual exige a los investigadores generar parámetros diferenciadores para configurar una zona de mira académica que no pierda el valor artístico del fenómeno estudiado, aún en los aparentemente obturados. Esto último se expuso a partir de la experiencia titulada *La Gráfica Urbana Híbrida en las prácticas del arte contemporáneo. Modos de Producción, Ideologías, Estrategias y Tecnologías*.

Celia Marcó del Pont: En el período de inicio, el grupo de investigación trabajó principalmente en el relevo de documentación fotográfica de paredes de la ciudad de Córdoba. El espacio urbano abordado se circunscribió a la zona céntrica, Ciudad Universitaria, Ciudad de las Artes, espacios circundantes, escuelas públicas de nivel medio y barrio Güemes, en el que está el Paseo de las Artes, un espacio dedicado a ferias artesanales. En estos lugares se pudo registrar un gran número de producciones. En el transcurso del segundo año, siempre hablando de la tarea de registro, se amplió el área de la ciudad, abarcando puentes y muros públicos, en los que la producción comenzó a multiplicarse por intervención y regulación de los entes gubernamentales con aportes del sector privado. Esto implicó una tarea constante de registro y documentación. Visualizar las características de esta gran cantidad de imágenes implicó un análisis del tipo de producción,

tanto cuantitativo como cualitativo, específicamente en lo referente a imágenes y técnicas. Esto amplió nuestros primeros marcos de análisis, involucrando aquellas producciones que se referían casi exclusivamente al *stencil*. Si bien abundamos con respecto al *stencil* como estrategia de reproducción que lo acerca al concepto de grabado tradicional, la variante fundamental fue encontrar la diferencia entre ambos. El grabado tradicional utiliza el papel como soporte del estampado, el *stencil* utiliza la ciudad como su soporte: paredes, calles, carteles, bancos y cuanto artefacto se encuentre disponible.

El recorrido realizado por los integrantes del equipo por la ciudad de Córdoba permitió ver que el *stencil* coexiste con otros modos de intervención urbanas: arte callejero, guerrilla art, el graffiti, los tacs, los stickers o los afiches. A estos dos últimos podríamos también incluirlos dentro de los procedimientos de la gráfica de reproducción. Es importante resaltar la multiplicación de murales pictóricos en los espacios públicos. Resultan relevantes en predio de la ex-casa de Las Tejas y en puentes, institucionalizados por convocatoria de organismos públicos, artistas individuales y en grupo. Esto implica, entre otras cosas, una ordenamiento de las expresiones del arte callejero ceñido a un marco regulatorio. A nuestro entender existe una fuerte diferenciación entre las producciones reguladas y las espontáneas, caracterizadas estas últimas por la superposición de imágenes en las paredes, lo que permite leer diversas temporalidades en el sentido de palimpsesto. Esto es, pueden leerse diferentes problemáticas que fueron coyunturales en cada momento y conviven armando un discurso visual de superposición y yuxtaposición de lenguajes.

Pero también el recorte temporal del pasado inmediato fue problemático porque diversas condiciones político-sociales e

institucionales han impactado, estallando, el campo para una multiplicación de la producción artística como se expuso en *Emergentes: Poéticas audiovisuales de/desde Córdoba (2010-2013)*

Cristina Siragusa: Originalmente, nos planteamos una idea bastante pretenciosa que, por suerte, me di cuenta que a muchos nos pasaba lo mismo. Si, de establecer marcos temporales en los cuales el emergente del audiovisual en Córdoba entre 2010 y 2013 es terrible. Se ha dado justamente en ese tiempo una multiplicación de trabajos, productos de una combinación entre un gran movimiento de promoción ligado, fundamentalmente, a lo estatal; desde las políticas de fomento específicas que se generaron desde el INCAA en 2009 para la producción de cine en Córdoba. Se produjo toda una trayectoria de discusión, de la que sale la marca, que es esta idea del nuevo cine cordobés. Producción que se sumó a todas las otras producciones que también venían ligadas al acceso a convocatorias de financiamiento, pero que tuvieron más que ver con el campo televisivo, que atravesó tanto lo que era la ficción, el documental y también la animación. Entonces, de pronto, un período acotado implica en realidad una enorme cantidad de producción, sumada a las presentaciones realizadas en otros ámbitos, como los festivales, que nosotros también contemplamos.

¿Cómo definir la contemporaneidad como atributo del objeto de estudio? ¿Es Chyanne o Ricky Martin "música de ahora"? El modo en el que lo social atraviesa el proceso de creación artística y en ese movimiento se pregunta por la técnica se instala de manera constitutiva en la interrogación del proyecto *La música contemporánea argentina desde final del S. XX hasta la actualidad: un acercamiento a la producción contemporánea de la técnica musical*.

Gabriela Yaya: Siempre se intenta especificar qué es la música contemporánea. Para nosotros es la que se ajusta a la tradición escrita. Proponemos una música que desde su técnica interpele nuestro presente, nuestra sociedad, nuestro momento. Entonces, situados en la música de tradición escrita (también llamada música de concierto), tomamos una posición bastante estricta sobre la cuestión técnica, porque entendemos que desde la técnica se puede vincular, se puede entender, se puede rastrear cierto estado actual y entender la relación entre sociedad y composición. Este es nuestro punto central. Nos resulta interesante vincular esta manera de concebir el estudio de la historia con la propuesta de Adorno, quien propone que en la forma de las obras se encuentran aspectos de la lógica social en la que se produjeron. Casi todos los que participamos en el equipo tenemos una relación muy fuerte con esa producción técnica compositiva; ya que somos compositores o estudiamos composición; hay intérpretes, pero menos. No obstante, los intérpretes también trabajan, vinculándose desde la técnica misma, porque son intérpretes que trabajan con composiciones contemporáneas. Para ellos la vinculación con la parte técnica resulta fundamental para la interpretación de la obra.

Más allá que el fenómeno sea contemporáneo o del pasado, una inquietud resultó movilizadora para los participantes: la elección de la *fuer*te.

Cecilia Irazusta: En el contexto, entonces, se nos plantea qué fuentes vamos a elegir. Vamos a elegir determinadas entrevistas, determinadas noticias que salieron en el diario e indagar sobre qué fuentes ese mismo artista

leía o hacía o buscaba para poder producir, qué información circulaba alrededor de esa persona... nos preguntamos qué fuente nos nutriría, estableciendo un vínculo fundamental para determinar relaciones y poder delimitar con mayor pertinencia y, en cierto modo, tener presentes aquellas subjetividades que genera la producción artística.

La problemática de las *fuentes* se inscribe en una discusión acerca del cruce, siempre incómodo pero enriquecedor, entre la perspectiva-autoral y las lecturas posibles por parte de los investigadores. Con su concomitante efecto en el debate acerca de la pluralidad de sentidos que atraviesan las obras.



Gabriela Yaya: Nosotros, en particular, la relación que establecemos a partir del estudio de la obra nos da una visión de muchas cosas. A propósito, nos llama la atención lo contrastante que llegar a ser esa visión de la del compositor de la obra. Hay una tensión, incluso, porque muchas veces uno lee un montón de cosas en esa obra, que no están ni remotamente en la parte poética del que la hace, ni en la producción.

Ana Sol Alderete: Eso no deja de ser interesante...

Gabriela Yaya: Por supuesto, es justamente cuando empezamos a poner en tensión el discurso del compositor y la obra en sí, cuando se ponen en evidencia muchas cosas. No lo descartamos, pero es como llamativo. Es como movilizador para el que investiga.



Conocimientos en disputa en el plano del conocimiento

Desde el punto de vista epistemológico se discutió acerca del tipo de conocimiento y su inter-relación con sus oportunidades de concreción en la forma-obra con el fin de alcanzar validación. De esta manera, transversalmente, en las exposiciones se compartían preocupaciones acerca de las posibilidades académico-institucionales para incorporar a la *práctica artística* como un ejercicio de producción de conocimiento *legítimo* en el marco de una investigación que incluyera también otros enfoques gnoseológicos. Las experiencias y opiniones surgían de participantes cuyos objetos de estudio estaban arraigados en variadas disciplinas artísticas como las artes visuales, la música, las artes audiovisuales, situación que evidenciaba el carácter emergente de la necesidad de incluir el *hacer-artístico* sin escindirlo del pensamiento teórico, construyendo un proceso dialéctico en el plano cognoscitivo que enriqueciera la particularidad de un modo de hacer investigación.

Una exposición de obras de arte, un concierto, un video ensayo, entre otras, pueden considerarse múltiples y diversas formas a partir de las cuales el conocimiento alcanzado en un momento de la investigación ingrese a un nuevo proceso dentro del grupo. El *pasaje* entre distintas instancias (investigación – producción – investigación) adoptó, según los relatos de experiencia presentados, algunas variantes que comparten entre sí el interés por instituir nuevas miradas sobre los fenómenos bajo estudio al mismo tiempo que se valora al objeto para su circulación por distintos trayectos más ligados a la comunidad artística, a la ciudadanía y al campo académico.

En el caso de *Problemáticas Modernas en las Producciones y Actividades de Artistas Visuales en Córdoba 1930-1985* se compar-

tieron en la Mesa los fundamentos de la decisión y el ejercicio procesual para el desarrollo de un trabajo curatorial para una exposición. Se advierte en las palabras de sus protagonistas la necesidad de articular una operación que buscaba *visibilizar* obras/artistas con la acción de *visualizarlo* cual conllevó el encuentro del investigador con otras obras/artistas.

Cecilia Irazusta: En efecto, hubo un hito para nosotras que fue muy importante. En el proyecto anterior de 2013, al cual nos referimos en el texto que enviamos para el FORO, propusimos hacer en conjunto un trabajo curatorial, la producción de una exposición con el material que habíamos realizado y la publicación en formato de catálogo. Ahí hubo un cambio metodológico que consideramos importante. Como veníamos trabajando con publicaciones en revistas y demás, pasamos a proponer una exposición artística con los resultados de nuestra investigación, algo que fue totalmente aceptado.



Ana Sol Alderete: Una exposición de obras de arte. Los resultados de investigación eran producciones artísticas.

Cecilia Irazusta: Sí, una exposición de obras de arte. Realizamos relevamientos de obras, de colecciones de museos y de colecciones particulares. Algunas obras no se habían expuesto desde el momento de su realización, desde las décadas del treinta, del cuarenta, por lo que nuestro trabajo también significó visibilizarlas. Esto último promovió la reflexión en torno a una de las problemáticas que tenemos en las artes visuales, el desconocimiento de la obra de los artistas, excepto aquella que siempre se expone y la que está en la colección del museo.

Ana Sol Alderete: No solamente dar visibilidad, sino nosotras visualizar las obras e incorporarlas a la dinámica de nuestra investigación.

Cecilia Irazusta: Fundamentalmente, reunir los materiales, todos los materiales que nosotras venimos trabajando en equipo o en forma individual, poder reunirlos en forma grupal... también eso nos permitió poder tener una visión general diferente y generar a partir de ella una producción artística que constituyera, a su vez, una fuente para nuestro propio estudio. Es decir, proponíamos generar nuestra propia fuente de trabajo para poder seguir avanzando. Entonces sobre eso volvemos, como un perfil más socio-histórico. Ahora, después de esta experiencia en la que trabajamos para un público general, la idea es publicar para un público especializado.

Ana Sol Alderete: La idea de trabajar con las exposiciones como infraestructuras para la construcción de conocimiento fue de Cecilia y Cristina, a partir de un

texto de Justo Pastor Mellado, sobre el que trabajamos en equipo. Para mi, como integrante de equipo, eso significó un cambio muy radical no sólo metodológico, sino conceptual, significó pensar en nuestra propia exposición como fuente para nuestros futuros trabajos. Me pareció que eso era socializar el arte en nuestra sociedad, un aporte muy interesante de nuestro proceso de estudio.

Otro proceso de investigación/creación se concretó en una experiencia audiovisual que contó, como característica, la inclusión del producto creativo en un Encuentro Académico como materialización de un conjunto de reflexiones y análisis de una obra precedente. El video-ensayo se eligió como forma para compartir la reflexividad de un trabajo colectivo en *Emergentes: Poéticas audiovisuales de/desde Córdoba*.



Cristina Siragusa: También realizamos una práctica que fue muy problemática. [...] Fue un proceso colectivo, de gran parte del equipo de investigación para la presentación de una Jornada que se organizó en la Universidad Nacional de Villa María. Trabajamos a partir del formato cine ensayo, video ensayo. Entonces, la participación del equipo tenía que ver, más allá de que conformamos el panel, con la presentación de una obra audiovisual. Por las características temáticas, tomamos el análisis que habíamos desarrollado de la serie de televisión *La Purga* (un ficcional cordobés), y nos enfrentó a la discusión en torno a cómo construir reflexión desde lo colectivo y el lugar del analista de la obra, porque en este caso nos focalizamos en la idea de obra, de lo que la obra expresaba. ¿Cómo pensar *La Purga* desde la construcción de ‘territorio cordobés’? La pregunta era, más allá de que sabíamos que se trataba de un ficcional, ¿qué Córdoba es la que aparece en esas imágenes?, o sea ¿cómo se construye la idea, esa *imagética* de la ciudad? Fue muy difícil para nosotros, sobre todo para quienes desarrollamos una práctica intensiva en la realización audiovisual, poder salir del lugar de crítico o de realizador cuando abordamos estas hipótesis o conjeturas de lo que podría ser, de cómo se hizo o lo que por ahí sabíamos más informalmente por la dinámica de trabajo con los equipos de producción. Salirnos de un determinado lugar y poder pensarlos desde otro, más ligado al estudio de lo que el objeto nos proporciona. En síntesis, cambiar de perspectiva y ángulo de mirada. Eso nos puso de cara a la discusión entre el lugar de la crítica, el lugar del realizador y el lugar del investigador. Cuáles son sus posibilidades de límite, de marcaciones, etcétera. Por otro lado, ¿qué tipo de cine-ensayo hacíamos? Muchos de los chicos que formaban parte del equipo

pensaban en Marker, Godard..., pero no teníamos condiciones reales de hacer ningún tipo de producción de esas características. Digo, estábamos también condicionados temporalmente y por los recursos existentes para producir una obra de esas características. Consideramos, entonces el género *Found Footage* como alternativa, lo cual generó también una discusión interna acerca del uso de otras imágenes en la producción de la propia obra. Todo lo cual fue muy enriquecedor, puesto que se abrió un diálogo para poder pensar cómo trabajar, cómo usar la imagen, esa imagen- otra y poder sentir también la posibilidad de construir una nueva producción.

Pero en otros casos aparece como intención futura, como una búsqueda marcada por un posicionamiento tanto como artista e investigador.

Gabriela Yaya: Así como ustedes encontraron un espacio en una muestra, nosotros lo queremos materializar en un concierto. Lo queremos materializar en lectura de obra, en producción de obra a nivel público, porque éste tiene mucho más que ver con nuestro quehacer como compositores, como docentes de composición, que como teóricos.

Como parte de la discusión surgió el debate acerca de los enfoques a los cuales se recurre para abordar los fenómenos bajo estudio. En el campo de la investigación artística existe una tradición ligada a perspectivas socio-históricas y estéticas, que estos equipos reconocen desde sus supuestos teórico-metodológicos. Sin embargo aparece una necesidad de introducir nuevas o remozadas lecturas provocando una articulación más densa en las operaciones de construcción de conocimiento.

Gabriela Yaya: Entonces, en el grupo surgen distintos intereses, por ejemplo: lenguaje musical, estética musical, sistemas, procedimientos, relaciones entre música y política, relación entre música e identidad. Entonces hay como varios temas que nos interesaba a cada uno, y en tanto eso tomamos objetos de estudio de diversa índoles, desde obras específicas, cuestiones más de concepto e ideas en relación a cuestiones de estética, después también nos arriesgamos a pensar en lo que es una producción de eventos o conciertos, que también es como una cosa muy interesante para la difusión de esta música.

En tanto espacio de búsqueda para constituir nuevas aproximaciones, la investigación artística necesita que se generen estrategias creativas que aporten teórico-metodológicamente a tal fin.



Cecilia Irazusta: Si uno dice que va a presentar una producción artística como investigación, por ahí se vuelve un poco complicado para ser validado, pero si uno aporta desde lugares metodológicos, es más fácil... Tenemos que ser creativos.

Cristina Rocca: Toda la academia, desde lo artístico, necesita utilizar la creatividad, la cabeza abierta que tenemos y aplicarla a la investigación. Y nosotros, bueno, por ahí tenemos que inventar, ¿viste? No sólo inventar, porque a nadie antes se le haya ocurrido algo como lo nuestro, sino porque somos artistas. Yo soy bilingüe. Hicimos un equipo durante tantos años, hicimos historia con artistas. La única historiadora era yo, pero no tengo práctica artística. Pero no importa, fue todo un desafío del que salieron unos cruces hermosos.



Cecilia Irazusta: Hay una idea que maneja Cristina [Rocca], que a mí me parece hermosa también, que es la idea de traductor. Pero no la de traductor para traducir otros textos, sino de cómo, en ese caso, se es bilingüe, se logra comprender qué cosas de aquel campo puedo “traducirlas” a éste.

En pos de ampliar el debate se introdujo la propuesta de Iuri Lotman para contemplar el lugar del investigador en Artes, focalizando en el concepto de *traducción* y la posición del sujeto que se encuentra en esa frontera que “separa” la entre teoría y práctica (en este caso). La *creatividad* como atributo del ejercicio de producción artística también fue considerada una cualidad determinante para la gestación de herramientas de acercamiento al estudio de los objetos particulares. En todos los casos fue recurrente la exploración en los avances y planteos de otras disciplinas en tanto permitieran consolidar un abordaje rico en su capacidad para dar cuenta de la complejidad de los fenómenos.

Cristina Rocca: De la semiótica, en la semiosfera (Lotman) el traductor sí que está en la frontera. El que está en la periferia es el más creativo, porque no está en el centro, no está presionado por la institución. Nosotros somos periféricos, entonces nosotros podemos hablar para adentro y para afuera. Somos los traductores y en ese sentido tenemos que ser un poco arriesgados en nuestro pensamiento. Entonces debemos afirmarnos en lo que tenemos, no en lo que no tenemos. ¿Para qué ponerse a estudiar teoría si no la tenemos? Veamos qué tenemos, vaso medio lleno, siempre. Qué es lo que yo sé, qué puedo aprender, desde ahí es que escribo, es que trabajo, es que me presento, es que arriesgo el pensamiento.

Gabriela Yaya: Perdón, un poco pensando en voz alta, para legitimar desde lo metodológico, se me ocurre tomar prestado cuestiones metodológicas de otras áreas, o de otros espacios. Había uno que me gustó mucho siempre, que pertenece al campo de la educación, el de investigación-acción.

Cecilia Irazusta: Para mí el área de educación tiene mayor coincidencia con nosotros, que las otras. Porque tiene que ver con la práctica, la construcción de la práctica, la manera de pensar las prácticas de enseñanza y aprendizaje. A mí siempre me ha servido para pensar mucho la práctica de producción artística. Realmente en el área de educación, donde se está mirando la idea de la praxis, la relación teoría-práctica está en permanente discusión.

Cristina Siragusa: Hay una técnica que está como muy validada en el campo de la investigación-acción-participativa. Tiene que ver con la sistematización de experiencias. Como técnica en sí misma, hay escritos que se están validando como método. El único problema que yo tengo con la investigación-acción es el sentido político de la investigación-acción participativa, que tiene que ver con la transformación social. Ese motor que no siempre está en la obra artística. Por ahí tener ese recaudo, pero creo plenamente que es un lugar que tiene una construcción teórica, una construcción metodológica y una trayectoria de experiencias muy claras, que nos ayudan a pensar concretamente y que rompen la idea de que el sujeto que investiga no puede ser sujeto que interviene sobre esa misma realidad en la práctica. En el campo del arte no tendríamos por qué cuestionar que el sujeto artista, sea el sujeto investigador. Sin embargo, hay un sentido común

dando vuelta, que es como una cosa de loco: "aaah no! O hacés una o hacés otra". Todo esto viene a romper esa imagen epistemológica.

En función de la participación, al interior de la Mesa 1, de integrantes de proyectos de investigación pero también de proyectos de producción radicados en el CePIA fue interesante establecer zonas de intercambios y de diferencias que nutrieron desde la multiplicidad de focos de interés.

Gabriela Yaya: Yo estoy trabajando en la dirección de dos proyectos, uno de producción que está enmarcado en Cepiabierto. Y otro que es de investigación SeCyT. El proyecto *Laboratorio*, muy básicamente, es un espacio de trabajo entre los compositores y los instrumentistas. Cosa que para nosotros ha sido un trabajo separado. El compositor compone, termina su partitura, se la lleva al instrumentista y se completa en su relación con el público. (...) Entonces, estamos intentando desdibujar los espacios tan específicos (el de compositores por un lado y el de los instrumentistas por el otro) y generamos este espacio donde el trabajo sea común, colaborativo y que haya una relación dialéctica, tal vez en los casos más desarrollados.

Federico Ragessi: Todas estas cosas que están discutiendo epistemológicas, metodológicas, científicas, no son tan compatibles conceptualmente con nosotros. Porque lo que nosotros hacemos básicamente es ser algo así como productores, pero en el sentido más operativo de la palabra, somos facilitadores. Hacemos una plataforma en la que se encuentra gente, unos van a componer, otros van a tocar, nosotros solamente somos mediadores, somos como lo que hace Pablo Spollansky, pero en

micro y muy específico. Esa es más o menos la función del proyecto. Partimos de la hipótesis no sólo de la importancia de conectar intérpretes y compositores para hacer un trabajo de interacción, de diálogo sobre el problema doble de la interpretación/composición, de algún modo del problema de la separación que hay en la música contemporánea, específicamente en la producción actual, entre compositor e intérprete. Entonces, propusimos abordar el problema más grande que teníamos, esto es, que los intérpretes no tocan la música de los compositores de hoy, hay como toda una postura desde la formación, incluso ideológica. Propusimos operativamente un acercamiento concreto entre compositores e intérpretes.



Entre *cercanías* y *distancias* se proponían diversas posiciones acerca de las *prácticas* artísticas, algunas que asumen como parte de sí la investigación y otras no. *En el medio* quedaban los ejercicios del hacer que articulaban ambas acciones, y entonces se reflexionó sobre la práctica artística como investigación y su modo de enunciarse desde el texto lingüístico.

Cecilia Irazusta: Estoy haciendo una producción y sobre esa producción tengo que escribir. Yo creo que ahí está la realización, en el lenguaje artístico en el que uno investiga determinados problema, donde uno propone determinadas situaciones pero, a la vez, tengo que estar escribiendo en el lenguaje verbal académico. Creo que esa es la tensión.

Voy a contar parte de nuestro recorrido histórico. Recién en el 2012 se habilitó en la SECyT la posibilidad de presentar proyectos con producción artística, es decir que, hasta el momento, todos los que hacíamos o queríamos hacer ese tipo de investigación lo teníamos que hacer por otras vías, fuera de lo académico. Entonces, creo que estos ensayos que se han ido haciendo por otros lados, ahora van a tener una formalización mayor. Me parece que lo que nosotros tenemos que ponernos a pensar a la hora de producir una realización artística es si eso va a ser objeto de estudio o va a ser el resultado de la investigación. Y ahí está, también, la idea de la producción artística... es transparente u opaca. No hay una múltiple interpretación, yo no quiero que se deleve todo lo que yo estoy pensando. A veces no estoy pensando en un montón de cosas, que sí se desarrollan en la producción y no tengo ganas de ponerme a pensar. Creo que esa es la tensión, que en los momentos en los cuales es una investigación tenemos que aceptar que sí vamos a tener que hacer eso. Esto no es: "Me dedico a ser pro-

ductor artístico y no trabajo en el área de investigación". Me parece que, por eso, es lo que ustedes han pensado para el CePIA, lo han pensado desde un lugar fuera de la investigación ¿no? Me parece que esa idea de la plataforma, como encuentro, digamos, lo que están haciendo, en realidad, es generar una plataforma para que otros investiguen, eso es lo que está sucediendo. Entonces creo que esa sería como la diferencia entre los proyectos, esa es la tensión real que estamos teniendo.



La escritura: entre el devenir procesual y su legitimación como producto académico

La disociación entre teoría y práctica ha estado presente como problema y discusión en el campo de la investigación artística a pesar de la existencia de diversas perspectivas que establecen la necesidad de evitar la constitución de una relación dicotómica entre ambas. Desde ese punto de vista la *escritura* se configura como el territorio privilegiado para su superación (Arias). Como un ejercicio reflexivo, en la Mesa 1 se intercambiaron diversas miradas acerca de las formas de concebir a la escritura, lo cual se expone in extenso a continuación.

Gustavo Alcaraz: En algún momento dijiste que ahora se habían enfrentado a un gran problema, que es la escritura de ese análisis que ustedes habían hecho. La escritura académica... Entonces, ahí se me vino la palabra, ¿qué significa escritura académica o por qué, cuando hablamos de un producto artístico nos cuesta la escritura académica?, ¿cuáles son los problema de la escritura académica?

Cristina Siragusa: Hay una cuestión que tiene que ver con la forma de construir una ponencia, un artículo, que está más ligada al pensamiento de lo científico; esto es en términos de la capacidad para solventar todo, en el diálogo con el campo teórico... toda una serie de afirmaciones, comentarios, reflexiones que van surgiendo de la propia experiencia, etc. En principio, para mí eso no

tenía que tener ningún problema, si parto de esa idea. El problema que a veces surge tiene que ver con quienes tienen una mayor experiencia en la práctica artística donde no tienen que estar demostrando o poniendo en evidencia todos sus supuestos, todos sus presupuestos teóricos, pero sí hay que explicitar los procesos artísticos, el diálogo que generan ampliando miradas y esa lectura en relación con lo producido teóricamente con alguna disciplina. El caso de Rita Segato, por ejemplo, me gusta lo que ella plantea en Antropología, pero también hay que generar una lectura del propio campo específico de las artes, de la disciplina.

Entonces, creo que lo que está un poco molestando ahí es esa cierta inexperiencia en poder llevar adelante estas ponencias que van desde la construcción del Yo que enuncia, en las que la primera cosa es un Yo, una primera persona y es una primera persona plural, porque es un colectivo... porque también estamos acostumbrados a un modo de escritura de la forma como más validada en ciertos libros o en ciertas revistas, en los que se busca ese cierto distanciamiento. Entonces, ¿cómo trabajar un modo de escritura en el que Yo artista y el Yo investigador que se nutrió, que entró en ese diálogo antes y después, pueda plasmarse y encima ser colectivo? Ahí está dando vuelta el problema, digamos, y de alguna manera el desafío es tratar de lograrlo.

Hemos tomado un tiempo muy amplio para la escritura de muchos encuentros, yo en este sentido me aparto del equipo. Soy como algo que molesta, pero digo, me pareció re interesante que ellos quisieran también hacer una experiencia para encontrar el propio tono poético de escritura académica. Entonces, bueno... eso también me gusta mucho. Hay un artículo de Carlos Arias, en él trata que en realidad el problema del texto, el problema de la

escritura en artes es un falso problema, porque la poética del artista que se expresa en esa obra, en ese artista - estoy haciendo una síntesis- tiene que tener de alguna manera un correlato con la capacidad de ese mismo sujeto para hacer una escritura que dé cuenta de esto. Que a veces pareciera que hay como una dicotomía entre teoría y práctica, que es falsa, porque solamente es en la escritura donde todo se puede plasmar, lo que no significa que vaya a explicar la obra, sino que el artista pueda dar cuenta o reflexionar sobre el proceso, no sobre la obra. Si yo estoy cerrando la capacidad interpretativa de la obra, estoy matando la obra. Entonces, de lo que yo puedo dar cuenta como artista, es del proceso.

Cristina Rocca: Pero puedes hacer una lectura como artista...

Cristina Siragusa: ¡Claro!, una lectura sí, pero no clausurada...

Cristina Rocca: Yo creo que ahí uno tiene que tener una postura crítica frente a poder distanciarse de la propia obra y hacer una lectura crítica, es todo un problema y, además, esas lecturas son de orden, a veces, no colectivo. No tiene que ver con que cada uno tiene que hacer una práctica de escritura, sino una práctica de distanciamiento, maduración. Es un proceso que requiere tiempo.

Ana Sol Alderete: También quería agregar algo que me parece que está como bastante tensionado en esta mesa y es muy interesante. El problema de la escritura académica, como lo estabas planteando vos Cristina, me parece que tiene que ver con dar cuenta y hacer un acuerdo intersubjetivo respecto del proceso de investiga-

ción y de algunos resultados de ese proceso y, en realidad, creo que eso muestra, por otro lado, que cuando los equipos están haciendo cine ensayo o conciertos están concertando la investigación, el proceso de investigación como un insumo para la producción. Tal vez, lo que está en tensión es pensar si esos ciclos de concierto o ese cine ensayo está dando cuenta también de una manera intersubjetiva de ese proceso de investigación o si hay una disociación y, precisamente por eso, es tan difícil dar cuenta de ese proceso, en el formato *paper*, por decirlo de alguna manera, y no es difícil hacerlo en términos de producción artística.

Cristina Rocca: Nosotros tenemos esta práctica. Cada una se las arregla como puede y escribe... ¿no? Es que tenés que enfrentarte con tus propios problemas (...) Ese texto que uno construye y que va a ser una ponencia, que tiene cierto formato de ponencia, se pasa por Internet a todo el equipo y todo el mundo hace una devolución en simultáneo y desde varios ángulos: el que produce, el que investiga historia, el que lee teoría, en esa devolución quien construyó el texto se enfrenta consigo mismo, la escritura casi que no es colectiva.

Cristina Siragusa: Planteo un caso particular que tiene que ver con una escritura colectiva (...) Si alguno hubiera tomado la batuta para hacerlo individualmente, hubiera sido otro recorrido. Lo hicimos colectivamente, lo escribimos colectivamente. Pero coincido mucho con lo que vos decías. Por ahí cuando se piensa, por ejemplo, en los tiempos de la escritura de una ponencia para presentarla en un Congreso, bueno, uno tiene sus propios tiempos y puede decir: "Me desangro por un tiempo y luego". Ahora, poder construir una escritura sobre un proceso artístico

que requiera distancia, maduración, retorno, vuelta a escribir es otro tiempo, tiene otra lógica.

La *comunicabilidad* de los procesos poiéticos se instituyó, entonces, en un eje de discusión que impuso volver a considerar los límites posibles que pueden ser compartidos. Cuestión que se vincula a lo *subjetivo* y al desarrollo de estrategias para que la (auto)conciencia del artista emerja y pueda expresar(se) ante otros, lo cual conlleva asumir que la *opacidad* es propiedad de la obra y el artista/investigador puede referir a tópicos ligados a lo procesual a partir de acciones de distanciamiento. Con respecto a los modos de exponer los hallazgos de la investigación artística se debiera asumir la necesidad de generar *diversos productos* para que puedan ser comunicados, divulgándolos en circuitos artísticos y científicos.



El CePIA como institución

Finalmente se discutió la problemática de lo *institucional* (y el rol del CePIA en particular) en lo relativo a las dificultades para instituir condiciones y tiempos más flexibles de trabajo, situación que implicó un debate acerca de la burocratización de los procesos de producción. También, ligado a la institucionalidad se remarcó la necesidad de divulgación e interacción *entre* proyectos de la Facultad y *hacia/con* otras organizaciones universitarias y extra-universitarias.

Federico Ragessi: Las dificultades más grandes que tuvimos, y que me parece que está bueno exponerlas, es que el CePIA nos resultó muy burocrático. Por ejemplo, para la selección tuvimos que mandar una convocatoria, hasta que nos la corregían, la volvíamos a mandar, fue toda una cosa tan burocrática que, de hecho, la primera reunión fue a mediados de octubre, cuando nuestro cronograma originario era empezar en abril, para que se den una idea. Necesitábamos tanta infraestructura, y nada, fue como muy hostil por ahí par a nosotros la burocracia del CePIA.

Gabriela Yaya: Sobre todo, porque generalmente todas las personas que participan, tienen sus agendas sincronizadas con el año lectivo, entonces empiezan en febrero, marzo y terminan. Entonces a veces darle continuidad a un proyecto que tiene un mes o dos meses al medio (diciembre, enero, febrero o diciembre, enero) complica las cosas. Como todo está ajustado a los procedimientos específicos del Cepiabierto que esperar hasta la evaluación de proyectos, la resolución, la convocatoria, entonces, bueno, estamos ahí también con eso, vamos a ver cómo lo solucionamos, para que no se des-

conecte tanto la gente. Porque encima, de un año a otro, pasa que viajan, se ganan una beca, que desaparecen, que aparecen, que se quieren sumar.

Ana Sol Alderete: La suerte trágica de la Universidad...

Cristina Rocca: ¿Puedo decir algo con respecto a eso de la burocracia? A veces es necesaria, porque las instituciones necesitan poner una noción de orden, es una forma de ordenar las cosas.

Entre lo *dicho* y lo que se *hace* en la institución, existiría un *currículum oculto* acerca de lo que se requiere en la práctica de investigación que en ocasiones complejiza la implementación de procedimientos y el funcionamiento de distintos tipos de procesos. Una tarea pendiente radicaría en la consideración del nivel *operativo* y las posibilidades de superación de los problemas que pueden presentarse.



Mesa 2

Técnicas y sistemas de representación

Los Proyectos vinculados en esta mesa abordan el tratamiento de las reflexiones epistemológicas en arte contemporáneo a partir de las nuevas discursividades. Se discuten las problemáticas artísticas que se suscitan en el punto de inflexión entre lo icónico y la multisensorialidad, entre las convenciones formales y la inasible indeterminación de los espacios ilusorios, entre la poética de las estéticas multimediales y la ontogénesis del objeto artístico atravesado por la producción científica.

Mesa 2

Pro
yec
tos
participantes

*Técnicas y sistemas
de representación*

GENERACIÓN DE ESPACIOS ILUSORIOS EN EL MARCO DEL ARTE TOTAL CONTEMPORÁNEO

—
Director:

Miguel Ángel Barseghian

Co-Directora:

Varinnia Jofré

Integrantes:

Adriana Miranda,
Laura Colombo,
Inés Marietti,
Otilia Ceballos,
Christian Jácono,
Alejandra Hernández,
Miguel Sablich,
Christian Jácono,
Gonzalo De Alzáa,
Camila Elías.

RESEÑA

Este proyecto de investigación parte del conocimiento de la anamorfosis, sistema de representación gráfica que permite crear, mediante imágenes bidimensionales, objetos y espacios en tres dimensiones, así como también generar distorsiones de tamaño en el entorno con el que interactúa. Esto conlleva el interés de experimentar con la desorientación perceptual del espectador, potenciada a su vez por la interacción con otros medios artísticos. La propuesta indaga los espacios ilusorios en el arte producidos con diversos medios. Espacios que generan en el espectador la experiencia de lo indeterminado y la imagen paradójica. Por ello se parte metodológicamente de la experimentación interdisciplinar y transdisciplinar, a partir de las múltiples especificidades artísticas de los integrantes del equipo, promoviendo constantemente la apertura de instancias reflexivas, con el objetivo de formular una fundamentación teórica sobre las ilusiones visuales acerca del espacio. El trabajo global de este proyecto consiste en un proceso creativo de varias etapas, que parte de una idea abstracta para finalizar en una producción concreta. El proyecto aborda un marco teórico interdisciplinar. En investigaciones anteriores, la teoría de la percepción de John C. Palmer sirvió de introducción para entender la ilusión en la imagen normal, y para hacer una descripción de la imagen anamórfica a través de las Claves Monoculares Pictóricas, pero sin explicar las razones de la ilusión anamórfica. Esta nueva etapa se basa en la Psicología Transaccional de Adalbert Ames y los experimentos perceptivos que él diseñó para poner a prueba los principios causales de la percepción distorsionada y de la experiencia incomprensible por parte del observador. Dichos experimentos fueron una de

las bases prácticas puestas en juego en el proceso de experimentación, en la que se construyeron maquetas de su famosa *Casa de Ames*. A lo largo del proceso creativo se construyeron y analizaron diversas clases de anamorfosis: planas u oblicuas, catóptricas cilíndricas y catóptricas cónicas. Las anamorfosis planas se construyeron con el método usual de los sistemas de representación, con mediciones rigurosas, pero siempre supervisando y corrigiendo a partir de la observación. Para las anamorfosis catóptricas se contó con un programa digital, *Anamorph-me*, que no permitió la definición en píxeles que se necesitaba. La aplicación de *Photoshop* aportó soluciones en ese sentido.

La selección de instrumentos de análisis teórico sobre este tipo de imágenes, visibles sólo desde un punto de vista, generó interrogantes acerca de su carácter semiótico. El *Tratado del Signo Visual* del Groupe μ aportó datos de interés, puesto que considera este tipo de imágenes una clase de transformación, perteneciente a la familia de las *transformaciones cinéticas*. Estas abren un importante espectro conceptual hacia la multiestabilidad, en la que la imagen puede ser percibida con distintas configuraciones, dependiendo del punto de vista del espectador. En este contexto, pudo visualizarse el proceso de semiosis por el que el *objeto de referencia* tridimensional se *transforma* en una imagen de objeto distorsionado bidimensional, que puede, a su vez, leerse como tridimensional al ser observado desde el punto de vista adecuado y reconocido como un objeto del mundo que conocemos. Desde puntos de vista inadecuados las imágenes se perciben con distintos grados de distorsión. Las anamorfosis oblicuas desde los puntos de vista no adecuados se ven distorsionadas, las catóptricas cilíndricas y cónicas se ven monstruosas, a veces abstractas. Esto planteó otro problema: ¿Cómo orientar el abordaje del punto de catástrofe entre la imagen abstracta y el ícono, y entre los íconos monstruosos

y el ícono normal? Para ello se procedió a la experimentación grupal y la observación desde distintas perspectivas. La metodología que orientó la creación grupal fue procesual, efectuando los cambios de pertinencia sobre la marcha. Sobre el tema de arte total, se realizaron experiencias multimediales y multisensoriales, apuntando a la experiencia del espectador.



ARTE TOTAL EN ESPACIOS ILUSORIOS

—
Directora:

Varinnia Jofré

Responsable:

Laura Colombo

Asesora Externa:

Susana Rocha

Integrantes:

Miguel Ángel Barseghian,

Adriana Miranda,

Sabrina Moreno,

Inés Marietti,

Otilia Ceballos,

Ana María Giuffrida,

Fabiola Causich,

Christian Iácono,

Vanessa Zuin,

Alejandra Hernández,

Silvia Albarracín,

Mónica Barbieri.

RESEÑA

Este proyecto de producción está ligado al proyecto de investigación de SeCyT «Generación de Espacios Ilusorios en el Marco del Arte Total Contemporáneo», dirigido por Miguel Ángel Barseghian. Estratégicamente, parte de la producción de obras de arte total a partir de los antecedentes teóricos y prácticos que el grupo posee en la construcción de espacios irreales, incluyendo la participación del espectador como centro de la obra. Específicamente, se trata de generar una dinámica de producción colectiva y pluridisciplinar en la que el espacio y los objetos se conviertan en instrumentos de experimentación, que permitan operar con imágenes y volúmenes. En dicha dinámica se pone énfasis en la *representación* y la *experiencia corporal*, en las que el cuerpo se concibe como elemento perceptivo involucrado en formas de representación.

La finalidad de la propuesta creativa es generar espacios reales y virtuales y una performance que se desarrolle en interacción con ellos a partir del concepto de *indeterminación*. Esto es, generar «espacios ilusorios» logrados por medio de distintos dispositivos (gráficos, ambientes materiales, objetos y video), con los cuales producir estímulos equívocos que creen conflictos perceptivos, que produzcan en el espectador una percepción distorsionada y la vivencia de una experiencia espacial incomprensible. La performance, por su parte, debe representar ideas y vivencias generadas a partir de la experiencia con esos espacios, así como las ideas relacionadas que se fueron generando: la *indeterminación* como eje del proyecto, la idea de *relatividad* y la experiencia de desorientación, tanto en la elaboración de la performance como en la experiencia

del público. Se cuestionan las dimensiones, se crean ambientes indeterminados y mutables, con alteraciones perspectiva a través de video *mapping* y sensores. Impera como performance la idea del *laberinto*, en el que no se sabe qué camino tomar, adónde conduce, dónde empieza ni dónde termina. Se evoca el mito del Hilo de Ariadna en torno a la vinculación de conceptos opuestos: vida / muerte, abierto/ cerrado, lo interno/ lo externo, lo consciente / lo inconsciente.

En una primera instancia se desarrolló la obra a partir de las posibilidades técnicas. Surgieron inconvenientes varios, entre ellos, la pretensión de ocupar varios espacios fue imposible por la falta de medios y el tiempo estimado. A su vez y ante los sucesivos cambios de dirección del proyecto, se advirtió que los integrantes del grupo que veían dejar de lado las ideas que habían aportado, perdían entusiasmo. En torno a esto se produjeron líneas de reflexión acerca de lo que implica una obra colectiva. Hasta entonces sólo se consideró la posibilidad de elegir entre las distintas propuestas y trabajar todos en la propuesta elegida, en la que la individualidad se diluyera en lo grupal. Pero a partir de esta pérdida de motivación, se pensó en la posibilidad de que cada uno hiciera una parte de la obra con libertad, una obra propia, individual, que pudiera ser incorporada a una obra mayor de carácter colectivo, como si de un gran collage se tratara. Se acordó hacerla de ese modo, para que todos asumieran la labor creativa. La formulación técnica de un «arte de techo» fue, por su parte, un desafío, ya que requirió hacer algunos ajustes, específicamente en lo que atañe al manejo de las escalas de perspectiva de línea de observación. Respecto a las concepciones sobre el arte, se plantearon discusiones en torno al riesgo que la mixtura de estilos de la obra colectiva resultante quedara fuera del límite de lo artístico, motivo por el cual se dio apertura a un profundo espacio de debate



ONTOGÉNESIS DE LAS IMÁGENES TÉCNICAS. CAMBIOS TECNOLÓGICOS EN LA PRODUCCIÓN Y REPRODUCCIÓN AUDIOVISUALES Y SU IMPACTO EN LA TEORÍA.

—

Director:

Agustín Berti

Co-Director:

Guillermo Zaballo

Integrantes:

Jennifer Flores Mutigliengo,

Eva Belén Cáceres,

Martín Alaluf

RESEÑA

En términos generales, este proyecto de investigación plantea proponer bases para una teoría y crítica de las artes audiovisuales a partir de la ontogénesis técnica de las imágenes, formulando para ello un marco teórico que participe conceptualmente de los campos de la filosofía de la técnica y la teoría cinematográfica. Específicamente, la propuesta consiste en producir una definición de «imagen técnica» en general, identificar las especificidades de las imágenes técnicas en particular: a) fotográfica, b) cinematográfica, c) televisiva, d) videográfica, e) computacional. Asimismo, se propone sistematizar los abordajes del fenómeno técnico al interior de las artes audiovisuales y sus teorías y explorar las diferentes concepciones de la técnica implícitas y proponer una concepción de «técnica» que contemple el audiovisual contemporáneo. El proyecto previó dos etapas: 2014-2015 y 2015-2016, una exploratoria, para establecer un vocabulario común, y otra de desarrollo de proyectos personales vinculados al tema que permitan la aplicación y profundización de la perspectiva trabajada. En la planificación original, la primera etapa abordaría una delimitación de las especificidades técnicas de los objetos propuestos y la consideración sobre su impacto en la formulación de una teoría de las artes audiovisuales. El cambio de paradigma en la producción cinematográfica del film al digital, así como los cambios que Internet introduce en los medios de comunicación audiovisual aparecen vinculados por una misma novedad, el de la emergencia y establecimiento de la «imagen computacional». Una primera tarea fue proponer una conceptualización de la misma, ya que atraviesa todas las tecnologías imagéticas de representación, desde la fotografía

a los videojuegos, así como los dispositivos automatizados de control. En el transcurso de la misma se presentó un problema derivado, que fue de qué modo las tecnologías específicas de producción y reproducción de las imágenes influyen en su percepción y recepción. Un problema asociado a esto fue de qué modo la teoría audiovisual incorpora el problema de la técnica y cómo ésta modifica aspectos centrales de otros problemas recurrentes en la teoría audiovisual como el realismo, la autoría o el carácter artístico, la constitución de lenguajes específicos y géneros de las producciones audiovisuales, entre otros. A partir de la premisa de la «no transparencia» de la técnica, se consideró que las imágenes guardan relación directa con el medio técnico en el que se producen y esto determina sus características ontogenéticas. Por ello, el lugar de la mediación fue analizado no sólo en virtud de su rol en la instancia de producción (su ontogénesis), sino también en los modos diversos de reproducción y los lenguajes que éstos generan. Para el desarrollo de la teoría y la crítica del audiovisual fue necesario contar con una conceptualización de la imagen, que incorpore el fenómeno técnico, sus inmanencias y su devenir histórico. Apoyándose en el aparato conceptual de la filosofía de la técnica, se establecieron en el marco del proyecto especificidades de distintos tipos de imagen a partir de sus dispositivos de producción y reproducción, así como de sus soportes de almacenamiento. Se retomaron los conceptos de «objeto técnico», «concretización» y «medio asociado» de Gilbert Simondon, «exteriorización» y «medio técnico» de Bernard Stiegler y «objeto digital» y «medio digital» de Yuk Hui para desarrollar la ontogénesis de cada tipo de imagen a estudiar (fotográfica, cinematográfica, videográfica, televisiva, computacional). La puesta en común de este marco conceptual se basó en establecer una serie de lecturas comunes sobre la obra de Bernard Stiegler y de Gilbert Simondon. La hipótesis de partida es la existencia no sólo de quiebres, sino de continuidades entre el paradigma analógico y el digital. Esto se debe tanto a la persistencia de as-

pectos culturales (como la estabilización de géneros y lenguajes específicos a cada medio) como a las limitaciones y posibilidades de cada tecnología (lo que desde la filosofía de la técnica se conceptualiza como «affordances»). En tanto cada dispositivo se inserta en un medio técnico asociado, su relación sincrónica y diacrónica, así como los «linajes técnicos» a los que pertenece serán determinantes para las imágenes resultantes y sus modos de recepción. La hipótesis general del proyecto es que la técnica es una dimensión constitutiva de lo humano, que no puede ser entendido de manera teleológica. A partir de esta premisa, la evolución técnica es un fenómeno histórico condicionado por aspectos tanto internos como externos. En las artes audiovisuales la evolución técnica es determinante en el modo en que el campo se constituye y reorganiza. Ante el entramado técnico y estético que condiciona los modos de producción y recepción, así como su conceptualización, se procuraron definiciones de las especificidades de distintos tipos de imagen técnica. Éstas permitirán valorar con un criterio no inmanentista los conceptos de la teoría audiovisual y recontextualizar los lenguajes audiovisuales en el marco de los procesos de evolución tecnológica. A cuatro meses de concluir el proyecto, se cuenta con una producción que, si bien no alcanza para brindar una definición exhaustiva que dé cuenta del primer objetivo, sí ha permitido definiciones parciales, que han sido volcadas en ponencias y capítulos de libro. Asimismo, el proyecto, en tanto primera experiencia en investigación y en dirección de sus integrantes, ha ofrecido una instancia privilegiada para consolidar la práctica de la investigación en torno a las artes audiovisuales y definir líneas para continuar los trayectos académicos personales de los integrantes y procurar financiamiento. Las complejas relaciones de continuidad y rupturas que los cambios técnicos introducen en las artes audiovisuales son un aspecto crucial para el desarrollo del área de crítica de la Facultad de Artes, un área incipiente y de interés por parte de la actual gestión.

EXPEDICIÓN

Directora:

Carolina Senmartin

Responsable:

Gabriela Acha

Integrantes:

Dianela Paloque,

Manuel Sosa,

Mauricio Cerbellera,

Paula Roqué,

Santiago Viale,

Silvana Montechiessi.

RESEÑA

La propuesta de este proyecto de producción es una experiencia colectiva de producción visual en torno al problema arte/ciencia. La intención de la propuesta es generar cruces e intercambios metodológicos, temáticos, conceptuales entre los participantes: ilustradores científicos y artistas visuales que vienen de campos de trabajo diversos, que poseen diferentes miradas sobre la naturaleza.

Los disparadores de la experiencia son viajes de campo a diferentes puntos de la geografía de nuestra provincia, tras los cuales sigue un trabajo de taller en colectivo para producir obra con los materiales recolectados o registrados en las expediciones. Los viajes desde lugares conocidos a lo desconocido son tanto materiales como conceptuales: se planifican viajes a geografías con poca intervención humana, pero también a lugares de producción desconocidos. Periódicamente se realizan plenarios y otras instancias de encuentro con el público para compartir y promover debates sobre lo realizado.

El interés del proyecto radica en plantear una instancia reflexiva a través de la producción artística experimental en torno a los lenguajes plásticos y sistemas de representación de las ciencias naturales. Todo lo cual conlleva en cierto modo a habitar la frontera entre ciencia y arte, o en todo caso, averiguar si tal frontera existe.

PROYECTO DE I+D+I¹ : DISEÑO DE SOFTWARE ORIENTADO COGNITIVAMENTE. DESARROLLO DE UNA PLATAFORMA PARA PROCESAMIENTO INTEGRADO DE SONIDO/MÚSICA E IMAGEN PARA COMPOSICIÓN MULTIMEDIA

Director:

Sergio Patricio Poblete Barbero

Integrantes:

Martín Castro,
Sabrina Chayep,
Basilio del Boca.

1. I+D+i (Investigación, desarrollo, innovación): expresión que hace referencia al ciclo dinámico que comprende las etapas de investigación pura e investigación aplicada (teoría, síntesis, exploración, hipotetización), conducentes a una etapa de desarrollo (diseño, desarrollo, prueba), retroalimentadas a través de un proceso de innovación (implementación, estudio de eficacia, mejora, aumento progresivo de la eficacia).

RESEÑA

El proceso de investigación y desarrollo de este proyecto se focaliza en la producción de una aplicación para el control y procesamiento de imagen y sonido en tiempo real, basada en el lenguaje de programación C++. El desarrollo de esta aplicación se derivó del trabajo realizado en el proyecto marco de investigación. Utiliza el entorno abierto de programación *openFrameworks*, e integra un sensor láser infrarrojo de movimiento *Kinect* de *Microsoft* para el control interactivo físico mediante gestos y movimiento de un usuario o *performer* como interfaz natural de usuario (*Natural User Interface*).

La principal dificultad fue encontrar el material de apoyo bibliográfico correspondiente a la programación de imágenes y sonido en C++. Hay mucha bibliografía general sobre este lenguaje de programación, pero muy poca sobre su aplicación al procesamiento de imágenes. El aporte de la investigadora integrante del grupo fue determinante, ya que al inicio de la investigación acercó al equipo material de un curso sobre *Processing* y *openFrameworks* dictado en Buenos Aires. A partir de allí, los materiales se fueron ampliando principalmente a través de búsquedas en internet. Finalmente, esta búsqueda resultó muy efectiva, pero insumió mayor cantidad de tiempo que el previsto. Todas las fuentes bibliográficas están en inglés, lo cual también fue un inconveniente para los integrantes del equipo que no dominan dicho idioma. A la fecha se continúa trabajando en la tercera etapa de este sistema, sobre la profundización en el diseño de las imágenes reactivas a los movimientos del *performer* y al sonido y la música. Se prevé completar dicha etapa para fines del presente año. El lanzamiento al mercado de la nueva versión del sensor de movimiento, *Kinect2*, también promete mayor cantidad de puntos corporales de control y mayor resolución en la imagen de video que entrega el dispositivo. El presente proyecto ha sido incorporado para su desarrollo en la Incubadora de Empresas de la Universidad Nacional de Córdoba, durante el período 2013-2016.

Mesa 2

Técnicas y sistemas de representación

El proyecto que dirige Agustín Berti junto a su equipo en el Departamento de Cine, desarrolla el problema de la técnica con relación a la teoría audiovisual, que es el problema que aborda la ontogénesis de las imágenes técnicas. El marco teórico escogido es el de la filosofía de la técnica, estudiando distintos conceptos de técnica en diversas teorías del cine y de los medios audiovisuales. El proyecto tiene una composición interdisciplinaria, en donde sus integrantes provienen del campo de la música, la filosofía y las ciencias de la información. El proyecto está dividido en etapas, donde en una primera instancia, los integrantes construyen una especie de glosario con el rastreo del concepto de técnica que subyacen en distintas teorías audiovisuales a los fines de establecer un vocabulario común, en un esfuerzo por definir los distintos conceptos de técnicas, su historicidad

y establecer con respecto a las categorías intervinientes una especie de “acción comunicativa”, en el sentido habermasiano del término. El proyecto toma los aportes de Bernard Stiegler y Gilbert Simondon. Este último provee el concepto de ontogénesis de las imágenes y aborda el cambio tecnológico o la evolución técnica. En este sentido, se abordan la historia de los cambios técnicos en los medios audiovisuales y se realiza desde este marco filosófico-conceptual un marco de la historia del cine, cruzando cuestiones de estética, desde la filosofía de la técnica con relación, al cine y a lo audiovisual.

Esta misma dinámica de “acuerdo comunicativo”, genera el interrogante sobre el concepto de “técnica”, como idea de interacción con los materiales y de la formulación de procedimientos relacionados con las prácticas artísticas. Aparece el concepto de “técnica” ligado al de “representación” poniendo en discusión cómo cada equipo concibe y opera con dichas categorías.

En este sentido, en la exposición del proyecto que dirige Carolina Sanmartín, “Expedición” aborda la relación ciencia-arte y las fronteras existentes entre ambas. Este proyecto propone como metodología un trabajo de campo de sus integrantes, quienes realizan viajes a la naturaleza con el fin de desarrollar la representación en un acercamiento directo, y aparentemente, no mediado. Práctica que pone en evidencia, y luego en tensión, los modos de representación desde las artes y desde las ciencias, retomando el dibujo científico de las ciencias naturales, cuestión que se relaciona con la ilustración y los diversos “sistemas de representación”, como métodos y/o estrategias para obtener las imágenes. Aparece aquí la cuestión de los “tipos de representación” y de “tipos de dibujos e imágenes en el contexto de prácticas científicas, técnicas o artísticas que le otorgan valores muy concretos vinculado a las categorías de sus cono-

cimientos” (Gómez Molina, 1925: 22), empleados por la ciencia como “dibujos descriptivos”, de carácter objetivista y que tienen sus orígenes en los estudios anatómicos de Leonardo Da Vinci. Dentro de las prácticas y procedimientos del dibujo y la ilustración, se interpelan los diversos modos de representación entre las ciencias y las artes y sus fronteras, mediadas por sus fines, sus sistemas gráficos, sus prácticas derivadas y por el “habitus” (Bourdieu) de sus agentes, según su ámbito de procedencia disciplinar.

Agustín Berti: A la hora del foro se generó una revisión de algunos supuestos que estaban cuando armamos el proyecto. Éste es un proyecto de SECyT B. Yo participo, a su vez, en otro proyecto SECyT A como integrante, con lo cual éste es una especie de aplicación de un marco teórico de un proyecto A a un proyecto B en arte. Tiene un nombre demasiado largo que, cuando estábamos empujando a discutir sobre cómo iba a ser nuestra dinámica de proyecto, parecía muy acertado. Hoy parece que dice demasiado y, al mismo tiempo, es muy confuso. En realidad, el proyecto debería llamarse “El problema de la técnica en la teoría del audiovisual” y nada más, digamos, porque es un concepto de esta idea de ontogénesis de las imágenes técnicas. Concepto específico de un marco teórico muy particular que es el de la filosofía de la técnica y, digamos, se pierde un poco eso. Sería más pertinente decir que el proyecto es una indagación sobre cuál es el concepto de técnica que hay en las distintas teorías del cine y, después, en las distintas teorías del audiovisual. El proyecto es ambicioso, pero se supone que es un proyecto que tiene varias etapas, esta es una etapa inicial, y es también un proyecto de formación. Salvo yo como director, que ya venía participando en otros proyectos de

investigación, se sumó gente que estaba como volviendo a la universidad después de un tránsito por el campo profesional, sobretudo en la producción audiovisual. La composición del equipo es bastante interdisciplinaria, por lo que gran parte del trabajo del equipo es en esa línea: Leo Martínez fue alumno de música, es egresado de filosofía pero trabaja en la producción, sobre todo en el campo del sonido; Eva Cáceres trabajaba como crítica y es de ciencias de la información y también trabaja en el campo de la producción audiovisual. Jennifer Mutigliengo había participado conmigo en dos proyectos y en el marco de este proyecto, tuvo una beca de intercambio con Brasil. Entonces, es un equipo que está bastante informado o sea son, en términos de esa palabra fea, “recursos humanos”, recursos de información. Y Guillermo Zaballo, quien se vio un poco desbordado por estar en el Canal Escuela; no pudo trabajar tanto en la dinámica del equipo, aunque sí lo hizo más conmigo con temas que tienen que ver con el Canal Escuela.

El método de trabajo que diseñamos en primera instancia para hacer el rastreo de los conceptos de técnica que subyacen a las distintas teorías sobre lo audiovisual, fue poner un vocabulario en común. La forma más práctica que encontramos para ello, por las dificultades de horarios y por ser un proyecto B en el que la mayoría de los integrantes no tienen un cargo en la universidad (dedicándose a otros trabajos, otras obligaciones), fue tratar de integrar el equipo a la cátedra de “Análisis y Crítica”, en la que yo me desempeño como docente, ya que uno de sus temas que en ella se trata es el abordado por nuestro proyecto. Así, se promueve que la gente que está haciendo investigación, tenga también una vinculación más directa con la docencia. La otra decisión estratégica que tomamos, fue evaluar la posibilidad

de aprovechar una serie de cursos de postgrado que se estaban dando, vinculados con esta temática, incentivando así a los miembros del equipo a que en la medida de lo posible, los hicieran. Para eso contamos con una módica financiación. Sabemos todos que los proyectos SECyT B tienen financiaciones modestas. Pero en ese marco, lo que hicimos fue un curso que dio A.D.I.U.C sobre el pensamiento de Bernard Stiegler, uno de los autores que nosotros trabajamos. A esto siguió el dictado de cursos sobre temáticas pertinentes, como el pensamiento de Gilbert Simondon, autor que nos proveyó este concepto de ontogénesis que trabajamos y que aborda puntualmente el cambio tecnológico o la evolución técnica que nos interesa en particular.

Para el rastreo que hicimos de los cambios tecnológicos, en una especie de historia de los cambios técnicos en el audiovisual, elegimos algunas películas. Ese trabajo, finalmente, lo dejamos de lado porque nos pareció que correspondía más a una segunda etapa de análisis



aplicado y pasó a formar parte de la formulación de la continuación del proyecto, pero ya como un proyecto del SECyT A, integrando a otros docentes, sobre todo de la cátedra de Historia del Cine. En esta nueva convocatoria estamos también articulando el proyecto SECyT B con ese nuevo proyecto, que le va a dar a este marco filosófico/conceptual un marco histórico de historia del cine, con el cual poner a jugar tantas discusiones de estética y de filosofía de la técnica que complementarían algunos conceptos de la estética con la historia del cine y de las artes audiovisuales en general. Para no abundar y dar más tiempo a la discusión, formulo una pregunta a todos los proyectos, viendo el título de lo que está en juego acá: "Técnicas y sistemas de representación". La pregunta es, si los proyectos se cuestionan hacia el interior de sí mismos, qué se entiende por técnica, cuál es el supuesto de técnica que se maneja a la hora de... al menos, caer en esta mesa involuntariamente. Yo creo que no, por cómo están planteados los proyectos. En los títulos de los proyectos y los resúmenes, me parece que hay ciertas ideas de "qué es lo técnico" o "qué es una técnica", que en el campo de las artes me parece muy relevante poner en común, digamos, porque va a haber obviamente interpretaciones de alcances diferentes, de perspectivas diferentes, de búsquedas diferentes, y que vienen de marcos diferentes también. Pero sí me parece que en todos hay, supongo yo (eso se verá en las exposiciones), una idea de interacción con los materiales o de formulación de procedimientos que tiene que ver con el concepto de técnica y que, si bien tiene una especificidad en cada arte, se podrían tratar de extraer algunos rasgos comunes de "qué entendemos por técnica" y "qué entendemos por sistemas de representación", no sólo representación.

Integrante del Proyecto Expedición: Bueno, nosotros somos un grupo de siete integrantes y Carolina Senmartin es nuestra directora. "Expedición" nace en realidad el año pasado como un proyecto de la cátedra "*Expedición. En los límites del arte y la ciencia*", cuyo grupo curatorial no formó parte después del equipo. Éramos cuatro chicas que nos planteamos un poco la idea de las fronteras existentes entre la ciencia y el arte, abordándola desde el dibujo, específicamente desde la representación del dibujo en la obra de dos artistas, Irene Kopelman y LoreinguiLing, analizando sus obras en relación a estos cruces. El proyecto fue creciendo y nos interesó lo que estaba desarrollándose en Córdoba y entre nosotros, digamos... entre nosotros los jóvenes artistas, los de nuestra facultad. Invitamos a varios artistas que estaban trabajando a nuestro parecer estos cruces. Hicimos una muestra el año pasado en el CePIA, donde nos conocimos todos, y decidimos formar este año un grupo transversal en el que nos planteamos hacer los cruces, no tanto en las obras, sino más en la producción misma. Esto surgió porque, el año pasado, la exposición que se hizo en el CePIA terminó con una charla en la que cada integrante fue contando sus procesos de producción. A través de ellos se podían ver las relaciones de los procesos, de las formas y de la misma producción en el material. Entonces, hicimos un recorrido en la misma sala donde se podría dar estos cruces y la gente también podía opinar y enriquecer. Este año nos propusimos trabajar en base a un viaje. Tenemos como un cronograma que es: viaje, producción, experimentación y muestra de avance. Y bueno, en los viajes nos fuimos dando cuenta en realidad que esta cosa tan global de arte y ciencia, es como... que se nos hacía inabarcable. Entonces intentamos ir buscando disparadores más simples, más

puntuales, como el caso de la representación en relación con el acercamiento a la naturaleza, no tanto el arte y la ciencia, sino cómo homogeneizar y olvidarnos un poco a ver quién es el artista o quién es el científico, digamos, porque bueno, hay integrantes que tienen relación con la Academia de Ciencias, con el Museo Botánico. Manuel estudió geología, Silvana, que no vino hoy, es bióloga y trabaja en el Museo Botánico como ilustradora científica. Entonces, bueno, era un poco olvidarnos de eso para no seguir generando esas fronteras que estábamos intentando desdibujar o ver dónde quedaba en realidad. Hicimos la primera muestra de avance, también dimos una charla y nos dimos cuenta que estábamos necesitando más agentes que nos nutrieran del otro lado, como de la biología (que es el caso que más me interesa). Entonces, hicimos el siguiente viaje con cuatro biólogos que trabajan en el Conicet. Un poco era también que nos cuenten como es el tema de la representación, de los métodos,



de la técnica, del sistema de pensamiento desde el área de las Ciencias Naturales y desde ahí poder establecer, o que se vayan dando, digamos, los cruces por el mero hecho de estar y de actuar y de representar, y no tanto como por preconceptos de lo que nosotros teníamos.

Santiago Viale: En la práctica nos dimos cuenta que programar las acciones, tomar metodologías o buscar una forma de sistematizar esta experiencia de arte y ciencia no nos estaba resultando. Por ahí al principio era una cuestión de desconocimiento del grupo en sí, que exigió un trabajo de interrelación hacia adentro, y después porque las preguntas, las problemáticas que nos estaban surgiendo sobrepasaban el criterio de una búsqueda común, entonces, el contacto entre las experiencias fue mucho más intuitivo que tratar de forzar un agente de producción. Bueno, es muy importante, como el registro el grupo. Lo que tiene que ver con el registro de esas producciones, y sí el método, la técnica, las formas de pensamiento también, es lo que nos va generando nuestros propios interrogantes para seguir trabajando. La verdad que estamos en un proyecto muy experimental, en el que es la primera vez que trabajamos en grupo, así que es como que se va armando. Sí, es un proyecto de producción, pero es ese el punto, que tiene dos tópicos que son muy grandes, o tenía o yo sigo con esa cuestión de arte y ciencia, y ya nuestro trabajo ahora es producir y acotar, elegir conceptos, tópicos más acotados para poder llegar a una producción concreta, porque es un proyecto de producción, así que también tiene producción de pensamiento, crítica, veíamos este inconveniente entre comillas, inconveniente de hacer los conceptos tan amplios, tan grandes, siempre íbamos a la cuestión del debate, de la reflexión, y estancaba un poco la produc-

ción, entonces, ponemos cuestiones concretas como son el viaje, ahora conceptos, para poder producir y reflexionar acerca de lo producido para poder ir avanzando sobre eso.

Participante externo: Está radicado el proyecto en el área de producción de CePIA, pero, ¿proviene de la plástica en general, de las artes plásticas?

Santiago Viale: Sí, todos tenemos alguna relación con la ilustración en algún punto... con la plástica, la escultura, pintura, grabado y, bueno, Silvana es egresada de la Figueroa Alcorta, ella más que nada es bióloga se dedica más a la ilustración, pero dentro de la biología.

Participante externo: Sí, ahí también se ponen en juego, cuando hablaban de "sistema de representación" o de técnicas, también se da un poco esa cuestión de los sistemas de representación propios de la biología o desde la biología, los sistemas de representación y la técnica de la zoología, de la botánica... diferentes a los del arte. Hay como un cruce en esos sistemas de representación, es esa técnica en abreviar por ahí de otros sistemas que son propios o exclusivos (entre comillas) de ciertas ramas de la ciencia y de la biología y de la astronomía y transpolarlos al arte, digamos, y crear otro concepto, otro tipo de producción con las mismas técnicas, con los mismos sistemas de representación.

Santiago Viale: Bueno, eso es básicamente, abreviando la historia, y más o menos en donde estamos parados ahora.

Ligados a los sistemas gráficos de representación en el arte

y en la arquitectura, a la generación de espacios ilusorios tomando como disparador el dispositivo la anamorfosis, se enmarcan los proyectos "Generación de espacios ilusorios" en el marco de Arte Total y Contemporáneo" y "Arte total en espacios ilusorios", dirigidos por Miguel Barseghian y Varinnia Jofré respectivamente. Ambos proyectos comparten objetos de estudio, integrantes, tomando la anamorfosis como una de las perspectivas forzadas para generar espacios ilusorios. Por "espacio ilusorio" se entiende la representación bidimensional y/o tridimensional de un espacio que aparenta ser real y no lo es, y que dentro de una representación bidimensional se asemeja a la realidad visual, siendo capaz de engañar perceptualmente al espectador. La anamorfosis, método descrito inicialmente en los estudios de Piero della Francesca sobre perspectiva, es una deformación reversible de una imagen producida mediante un procedimiento óptico (como por ejemplo utilizando un espejo curvo) o a través de un procedimiento matemático. Es un efecto perspectivo utilizado en arte para forzar al observador a un determinado punto de vista preestablecido o privilegiado, desde el que el elemento cobra una forma proporcionada y clara. Los proyectos citados retoman este método renacentista y lo actualizan, incorporando las nuevas tecnologías y enriqueciendo su abordaje desde una perspectiva multidisciplinar. En estas investigaciones, se aplican métodos constructivos basados en procedimientos matemático -geométricos. Aunque inicialmente propuesto en el Renacimiento, la anamorfosis tiene su auge en el periodo barroco. El estudio de la anamorfosis desarrollada en el ámbito académico de docencia, investigación y extensión en la FA (Facultad de Artes), UNC (Universidad Nacional de Córdoba) se acopla a un movimiento de recuperación de la anamorfosis de gran auge en la actualidad, ligado sobre todo al Street art, al arte público y también a las nuevas tecnologías. En el debate producido en la mesa, surge el interrogante del porqué de dicho auge en la actualidad, e hipotéticamente la

respuesta se orienta a la sujeción de la mirada del espectador, propia de la anamorfosis, como mecanismo preponderante empleado en la sociedad de consumo y en los medios de comunicación.

Otra hipótesis, aunque no se haya expuesto explícitamente, se relaciona con conceptualizar el actual estadio del arte como “edad o era neobarroca” (Calabrese, Foucault), quienes advierten cómo el arte contemporáneo retoma la vanguardia y la neo-vanguardia como su acervo de “archivos” o de “ruinas”: rupturas, prácticas y procedimientos artísticos alegóricos (Benjamin) de apropiación (Brea, Buchloh, de la Precilla). En este sentido, ambos autores analizan el arte contemporáneo como “Neobarroco”, que retoma a la vanguardia y a la neo-vanguardia, como retorno de lo “real” (Foster), por el empleo de su repertorio iconológico, iconográfico, sintáctico, semántico, retórico, y sus procedimientos poéticos; homologándolos procedimientos empleados por el Barroco en relación al Renacimiento. Se trata fundamentalmente de la conciencia, por parte del Barroco y del arte actual, de la artificialidad de los signos, vale decir, de la conciencia de la *no transparencia del lenguaje*. Trasladamos este concepto a la anamorfosis en tanto perspectiva forzada, como una hipérbola de la creación de ilusión desde un punto de vista prefijado, produciendo la representación mimética y de allí deviene su auge en la actualidad. Por otra parte, aparece en el procedimiento anamórfico, la idea de lo sublime siniestro freudiano, por lo “unheimlich” o extrañamente familiar, en la experiencia perceptual del espectador. El proyecto de “Arte Total en espacios ilusorios”, propone ligado al concepto de lo sublime-siniestro el de “indeterminación”, empleando la iconografía del laberinto. También llama la atención, advierte sobre las características de la imagen barroca, reflectante, de forma abierta, en la relación figura-fondo, como por ej. en Rembrandt, características icónicas que son retomadas en los efectos especiales de películas desde

los 80 hasta la actualidad, produciéndolas con medios tecnológicos audiovisuales en diversos formatos, con procedimientos y “capacidades” de software cada vez más avanzadas (Berti, tecnología).

Por último, Berti señala las innovaciones tecnológicas como una sucesión de procedimientos, que implican prácticas naturalizadas tanto desde el productor como del receptor, y dicha naturalización, que se produce en la innovación tecnológica, implica un fenómeno de naturalización de los adelantos tecnológicos, que producen una aparente “transparencia”. Esta aparente naturalización de los avances procedimientos y formatos tecnológicos, implican una falta de conciencia acerca del empleo de los procedimientos técnicos, o para expresarlo en términos de Bourdieu, la “performatividad” de los procedimientos tecnológicos, que invisibilizan la mediación tecnológica, sus prácticas, procedimientos, obsolescencias, actualizaciones, en esta relación del binomio opacidad-transparencia. Para entender este fenómeno, Foucault designa la categoría “régimenes de visibilidad” (Foucault), donde el lenguaje, la materialidad del signo del lenguaje visual y /o audiovisual en este caso, dice más por lo que oculta que por lo que muestra o manifiesta. Los régimenes de visibilidad, naturalizan las prácticas, como un ejercicio del poder, por ende, conllevan una faz política-ideológica.

Aparece también en el transcurso de la puesta en común un debate sobre el término de “realismo” (Varinnia Jofré) en las anamorfosis y la generación de espacios ilusorios, con un sentido ambiguo, o podríamos decir contravenido a los llamados “realismos” en las artes visuales (más bien ligados a la representación de la realidad de manera no idealizada-en contraposición al naturalismo; o con una fuerte orientación social). A lo que Jofré responde que es un “realismo no de forma sino de

contenido". En este sentido, cabe acotar que las imágenes son verdaderas máquinas semióticas, dotados de medios metalingüísticos (Calabrese) donde los efectos de verosimilitud, producidos por diversos tipos de representación mimética, proceden de un máximo de abstracción (Calabrese, de la Precilla). En este sentido, retomamos el binomio opacidad y transparencia y regímenes de visibilidad, expuestos en el párrafo anterior.



Miguel Barseghián: Sí, esto está muy asociado, obviamente con los sistemas de representación, en este caso específico, sistemas gráficos de representación. Nosotros desde hace varios años, el equipo, venimos trabajando el tema de la anamorfosis como un recurso de representación apropiado para crear espacios ilusorios. Bueno,

la investigación tiene todo un desarrollo a lo largo de diez años y llegó un momento que surge la necesidad de que esto se aplique a un proyecto más ambicioso. De ahí surge el hecho de la integración al equipo de gente de distintas especialidades. Ya dejamos de ser todos artistas visuales. Entraron artistas de cine, teatro, danza y... ¿algo más?, no. Es un equipo mucho más ambicioso. Esta integración de profesionales de otras disciplinas enriquece muchísimo la investigación, porque de pronto se empiezan a manejar nuevas tecnologías dentro de la representación, por ejemplo, que uno obviamente no maneja. Entonces, los aportes mutuos son importantes, el equipo avanza y ya, con una mirada puesta, es decir, ya no tanto en la determinación metodológica de cómo se construyen estos espacios ilusorios, sino cómo esos espacios ilusorios se complementan para la creación con nuevas tecnologías de otros espacios ilusorios que superen los meramente gráficos. Bueno, en eso estamos trabajando básicamente. El equipo, los que hemos venido hoy, somos exactamente todos los que estamos en la parte de artes visuales. La gente de cine no pudo venir, igual que la gente de teatro.

Agustín Berti: Una pregunta para ver cómo leo: ¿Qué sería un espacio ilusorio?

Miguel Barseghián: Espacio ilusorio es ese espacio que aparenta ser real y no lo es, que dentro de una representación bidimensional se asemeja a la realidad visual, que es capaz de engañar perceptualmente a una persona. Para ese engaño se determinan ciertas premisas que son muy propias de la era en que vivimos, como la sujeción de la mirada de quién mira, por ejemplo. Entonces, en la medida en que esa mirada puede ser sujeta,

uno puede llegar a crear bidimensionalmente, o con otras técnicas. Ahora con las nuevas tecnologías podemos incluso crear en 3D.

Varinnia Jofré: Ahí, digamos que tomamos el realismo con forma. El realismo con forma que, en este caso, sería un realismo en vivo que nosotros proponemos. Digamos que, en el cine fantástico, por ejemplo, se pueden crear “espacios” en forma realista, que parezca real a pesar de que es imposible, digamos, por las leyes físicas que exista algo así. Bueno, lo que nosotros queremos hacer es, justamente, eso, pero en el espacio real. En el espacio real crear esta percepción de realismo, de coexistencia de objetos y espacios con el sujeto, digamos, con el espectador incluso; pero que en la mayoría de los casos es una ilusión creada gráficamente. Pero también estamos en la búsqueda de otros efectos especiales, como generalmente se les llama.

Adriana Miranda: Yo quería agregar que también formo parte de este equipo...y después de otro (RISAS), pero por ahora, bueno, digo que todo esto que acaban de decir mis compañeros, es de una vigencia increíble. Actualmente, en los medios y en la web aparecen muchos artistas que hacen arte callejero con efectos 3D, y... y también es usado por la publicidad, aunque no nos demos cuenta. Todo el tiempo la cámara nos está dirigiendo la mirada hacia el producto que se debe consumir o hacia los espacios que necesitan ser transformados físicamente. Hacia el interior del equipo (que como es un equipo grande, hay muchas personas diferentes), se construyen muchas instancias de debate, instancias de diálogo. Lo que todo el tiempo estamos tratando de entender es sobre la vigencia, del porqué de la vigencia de estos efectos especiales. Cuando visitamos las escuelas

en el marco de las actividades de formación de nuestro proyecto, enseñamos a construir una anamorfosis a los pibes. Experiencia que se proyectó en Cuatro Ciencias, por donde pasaron doce mil personas, que jugaron en ese stand de cincuenta metros cuadrados, creado con efectos especiales para que la gente pudiera jugar, sorprenderse, y... lo increíble es que, aunque el efecto especial esté muy mal construido, por ejemplo en el caso de las escuelas, donde los chicos no tienen experiencia al respecto, el efecto se da y es un momento impresionante de juego, en el que el espectador es un espectador absolutamente activo, donde se permite jugar, divertirse, es casi un espectáculo...un espectáculo ese momento. Es entonces en ese momento cuando, para nosotros, cobra sentido el sistema de representación.



Varinnia Jofré: Claro, porque a diferencia de las películas fantásticas y de ciencia ficción que se valen de una tecnología impresionante, nosotros hasta ahora, si bien empezamos a usar sobre todo imagen digital, seguimos construyendo a partir de cálculos geométricos, matemáticos... bueno, sobre eso se puede explicar Miguel.

Miguel Barseghián: Sí, hay una parte que utiliza mucha matemática en cuanto a metodología constructiva y hay otra parte, en la que discutimos sobre los métodos con los cuales tratamos la resolución de una obra. Ahí empezamos a trastabillar, porque nos resulta muy difícil definir cuál fue el método para llegar a una resolución de una obra, de una producción artística. O sea, hay idas y vueltas, no es todo tan lineal como puede ser el hecho de resolver una anamorfosis.

Varinnia Jofré: Claro, y en el caso de la anamorfosis, Miguel ha logrado algunos aportes en el tratamiento de espacios con varias superficies.

Miguel Barseghián: Digamos, fuimos hippies también [RISAS]. La perspectiva en sí misma es un recurso bidimensional para crear una ilusión de espacio, ¿no es cierto? Un poco, lo que hemos descubierto, es que desde un punto de vista, en un espacio cerrado, uno puede crear una perspectiva para cada uno de los planos de ese espacio, y que desde un solo punto, todas esas perspectivas, digamos. Esto es, dos costados, techo y lateral siguen su perspectiva, se funden en una sola y crean una ilusión única. Eso me parece que es una cuestión interesante a la que hemos llegado, el hecho de que cinco representaciones bidimensionales pueden confluir para crear una única representación bidimensional.

Varinnia Jofré: ...que parece tridimensión.

Adriana Miranda: Quería agregar algo que es interesante cuando uno piensa los equipos de investigación. Que durante varios años (porque esta investigación empezó en dos mil cinco), tuvimos una larga etapa de aprendizaje de las técnicas. Sujetos a este aprendizaje de las técnicas y las formas de representarlas, fueron surgiendo ejercicios y, al mismo tiempo, fueron puestas a prueba en el ámbito educativo, con éxito podríamos decir, porque nos llaman de todos lados para que vayamos a los colegios. Dándose, a su vez, exposiciones de los integrantes, en las que cada uno exponía su obra, hasta que después se fue desdibujando la autoría y se fue construyendo colectivamente anamorfosis para presentar en eventos a los que nos habían convocado. Entonces, se fueron articulando como muchas etapas en esta investigación y eso, también, me parecía interesante decirlo, porque a veces uno cuando construye un equipo o piensa la investigación, tiene como un objetivo determinado. Aquí los objetivos fueron, de alguna manera, avasallándonos y poniéndonos a prueba, ¿no? Me parece que esto es lo ideal, que a otros les interese y convoquen a los investigadores que pongan a prueba lo que van aprendiendo, lo que van descubriendo.

Varinnia Jofré: Claro porque están totalmente interrelacionados. El que dirige Miguel es del SECyT y el que dirijo yo es de Producción en el CePIA. Como explico en la reseña, los puntos de vista por los que abordar la problemática de una producción son múltiples. Acá las cosas que he anotado es, por un lado, esto de la imaginación y la creación ¿no?, y... digamos, los criterios estéticos. En nuestro caso tenemos esto de los sistemas de representación, del realismo como recién dije que me interesaba, que es

uno de los temas que ustedes abordaron y de algún modo trataron. Me parece interesante comentar brevemente lo que nos proponíamos dentro de esta producción multidisciplinaria: "Arte Total en espacios ilusorios". Es una producción de carácter colectivo, en la que el espacio y los objetos se convierten en instrumentos de la experimentación, poniendo énfasis en la representación y la experiencia corporal, incluyendo el cuerpo, principalmente, del espectador. Originalmente, la idea sobre la que esta obra tenía que basarse, era que tenía que lograr, partiendo del concepto de indeterminación, espacios ilusorios realizados por distintos dispositivos que produzcan en el espectador una percepción distorsionada y la vivencia de una experiencia espacial incomprensible. Bueno, digamos, que esta experiencia en realidad a lo que lleva, globalmente hablando, es al tema de lo fantástico, de lo imposible, de estar viviendo realmente una experiencia irreal, ¿no? Construir irrealidad mediante esto que decía antes del realismo conforme, ¿no?, que realmente parezca real, pero estamos en un ambiente, viviendo una experiencia irreal. Con respecto a lo teórico, de algún modo se pone en cuestión esto. En primer lugar "lo estético", la estética, dónde estaríamos anclados. En "lo sublime", "lo siniestro y lo maravilloso" que menciona Pichón-Rivière es en lo que habíamos pensado en el comienzo. Desde el tratamiento de este tema de "lo siniestro" tomado desde Freud, llegamos a una tecnología bastante básica, que es un sistema de espejos *pegado a las narices*, por el que el espectador ve reflejado el techo creyendo que es el piso. Todo para lo cual desarrollamos un arte de techo y, la verdad, es que la experiencia del espectador es una sensación bastante extrema, desconcierto...terror...Y bueno (ustedes hablen también), la vivencia de esta indeterminación se logra, pero se vive como un shock por parte del espectador.

Agustín Berti: Y, ¿dónde se puede ver eso?

Adriana Miranda: En la Noche de los Museos [RISAS]

Varinnia Jofré: El arte como juego principalmente, ¿no?, y, bueno, toda una relectura de Wölfflin. En mi caso, he analizado principalmente el cine de ciencia ficción a partir de esta relectura. Así que, en tres palabras, lo que más interesa es la vivencia de la producción, cómo vive el grupo una realización colectiva y bueno, en un principio pensamos más o menos cómo se construyen los órganos de teatro en que cada actor es un autor, cómo se van imponiendo ideas discutiendo, el desarrollo del trabajo colectivo, del guión colectivo podríamos decir. Hubo también desmotivación de quienes perdían su idea individual, por lo que cuando se hizo esto del arte de techo, de decidió hacer un gran collage en el que cada uno hiciera su obra tal como quisiera hacerla. Después construir un gran collage con ellas, con estas obras, y bueno, entonces, cada uno se realizaría artísticamente, ¿no?



Agustín Berti: Y ya estamos justos así, en el tiempo como para hacer el primer corte de debate. Plantamos ahora una breve discusión, después los otros tres [proyectos] y una breve discusión, así no se pierden por ahí las preguntas particulares para cada proyecto. Por suerte se puede preguntar combinado, así que vamos a concentrar más ricas las respuestas, me imagino, porque son dos grupos los que van a ser interpelados. En la idea de técnica hay una cosa... me surgió cuando escuchaba la exposición del proyecto de "Expedición", es en el caso de la teoría del cine y de las artes audiovisuales, cierta dinámica recurrente, en la cual una técnica aparece, genera una ruptura. Esa ruptura es evidente, esa técnica es internalizada por los productores, incorporada al proceso de producción cada vez más... con mayores destrezas, y esa técnica se vuelve transparente, digamos, deja de ser evidente que esa técnica está siendo usada. Un ejemplo claro es la aparición del uso de intertítulos en las películas como primer recurso. Primero había imagen, la aparición del montaje va a generar una ruptura; por los defectos propios del montaje se incorporan intertítulos, se incorpora el sonido y el montaje deja de ser tan evidente o se naturaliza en un solo montaje como una técnica propia del cine y se desarrolla lo que se llama el "montaje transparente" ¿no?... parece normal, digamos...deja de ser un problema evidente a los ojos del que lo está viendo, incluso la persona... si uno va a ver una película hoy, no se fija si algo es un plano secuencia, o si hay un montaje o no. Quizá en el momento, si uno lo está viendo y se pone a pensarlo, se da cuenta, pero no es generalmente la práctica del espectador. Cuando aparece el color pasa lo mismo, cuando aparece el sonido pasa lo mismo, digo, cada cambio muestra lo opaco

que era lo anterior, cuando se había naturalizado, y al mismo tiempo empieza a ser transparentado o se vuelve transparente. Naturalización de la técnica; me llamaba la atención, cuando hablaban de las técnicas de representación en la ciencia. Que la ciencia siempre tiene ese cuidado por manifestar el método, porque se sabe que el método introduce "ruido", por poner... en otra terminología, introduce un elemento novedoso; no está en el mundo tal cual, no, hay una mediación. El lugar de la mediación ahí, me parece que es un problema. El concepto nuestro de la técnica es en primer lugar esa doble dinámica de opacidad y transparencia que tiene que ver con la adquisición, con la incorporación al lenguaje y la incorporación de la destreza de los productores al mismo tiempo. Tiene una pata semiótica que quizás nosotros le esquivamos un poquito por cierta saturación de los discursos de la semiótica en los estudios de cine, pero que está, digamos, no es que no existen, sino que ha costado mucha tensión y se ha prestado poca atención a cómo los límites impuestos por el tráfico en la materia imponen en la producción. Eso se puede ver en el caso de los efectos especiales del cine claramente. Por eso me parecía interesante saber si ustedes habían pensado cuál es el lugar de las técnicas, porque también la tensión entre ciencia y técnica es una discusión vieja, que recurrentemente aparece la idea de "tecnociencia" también. Quería saber si les había aparecido en el proyecto, si se habían planteado alguna vez este problema.

Participante del proyecto dirigido por Varinnia

Jofré: Sí, en realidad está como todo el tiempo ahí ¿no? Acotado a lo que sería la representación, al dibujo en este caso, como que vemos que la técnica en la ciencia, en la representación, por ejemplo del dibujo de botánica,

sí va cambiando y siempre tiene que ver con una necesidad de conocimiento objetivo, de conocimiento objetivo y realista. Pero también acotado a un objetivo de lo que se está investigando. Entonces, esa representación realista también está como transversalmente mediada por la visión de lo que se quiere saber de ella. La representación de las manchas de las alas de una mariposa y toda esa investigación va a estar referida solamente a eso y va a dejar de lado otras cosas que harían como “ruido” en entender ese problema que se está intentando investigar. Eso, como que habíamos visto de manera general en algún tipo de representación científica. Y siempre estamos haciendo ese traspaso de cómo es en el arte, cómo es en la ciencia, aunque intentamos no hacerlo; de que la técnica en el arte también tiene objetivos, también tiene hipótesis, también tiene un por qué y una finalidad, pero no siempre está mediada por el método, sino más bien por una estrategia que se construye... retomando lo que dice Juan Gómez Molina al tratar acerca de los métodos y las estrategias del dibujo en el arte contemporáneo, que el método se promueve con un fin que se plantea de principio a fin, y se intenta reproducir hasta el final, en cambio la estrategia se plantea y puede ir mutando, puede ir teniendo aperturas, se puede ir por otro lado y después volver, quizás, bueno, esto es como lo que podemos ver un poco en el arte.

Participante externo: Un aporte que, así como el dibujo científico tiene esta cuestión de especificarse en las cosas que necesitan representarse, porque es lo que le interesa a esa rama, a esa investigación en particular, también existen en el dibujo botánico otras cuestiones ajenas al propio dibujo que requieren, por ejemplo, cierta técnica en blanco y negro con punteado, no sólo porque es útil a la representación, sino también por una cuestión económica y por los sistemas de impresión. En-

tonces, hay una técnica que se utiliza, que es esa la que hay que hacer sí o sí con ciertos parámetros, porque está condicionado, entre otras cosas, por el tipo de publicación que pueda hacer la Academia de Ciencias, por ejemplo.

Participante del proyecto dirigido por Agustín

Berti: Un planteo que había salido ayer, en una discusión en torno a Gilbert Simondon, sobre el modo de la existencia de los objetos técnicos, en el que nos preguntamos si habría como una perspectiva interna propia de la técnica y cuál sería, en todo caso, la forma más adecuada de la representación. Por otro lado está una cuestión ligada al uso social de esa técnica, que es eso que decís vos, es más barato imprimir eso, pero probablemente sean mejor las otras formas de representación. Hay como un núcleo de muchas cosas que ustedes van planteando, que yo pensaba mientras los escuchaba, que por ahí en un grupo de investigación puede ser interesante, aunque tenga quizás una lógica de producción, pensar en esa misma búsqueda productiva. Esto es importante. Por usar una idea simondoneana, uno puede ir individualizando algunos aspectos, aunque no haya estado la idea de llegar a ese tipo de conocimiento, sino que hay una indeterminación en la búsqueda si se quiere, pero que probablemente esa propia producción pueda ir generando algunas ideas de técnica, de lo que es un concepto sobre el realismo, porque sino pareciera que uno parte con alguna idea y se mantiene esa idea para la búsqueda, y probablemente lo que pueden decir, puede ser el camino inverso, es decir, uno empieza a buscar y en ese proceso de producción de alguna obra, encuentra algunos conceptos que no estaban originalmente. Probablemente, con respecto a la idea de técnica, uno puede

no partir con una idea de técnica en un proyecto en el cual se juega alguna idea de técnica de manera subterránea, pero al final de ese trayecto uno podría terminar con alguna idea individualizada de qué es la técnica o cómo va a ser la técnica dentro del proyecto que uno está llevando adelante, de la investigación que se está llevando adelante.

Agustín Berti: Sí, una cosa se nos hizo evidente en el proyecto. El título se llama "Ontogénesis de las imágenes técnicas", porque la idea de la ontogénesis, es como este proceso, de que sólo existe el proceso no la idea ni el origen, sino que sólo se va dando en el desarrollo la misma posibilidad de existencia de cualquier proceso, de



cualquier modo de existencia, que es la palabra que usa Simondón tanto en las artes como en las técnicas, como en la biología (porque él cruza esos campos), la física también. Pero la idea de la ontogénesis de las imágenes técnicas nos llevó a un problema: que en el fondo no hay imagen que no sea técnica... si hay imagen, digamos, hay técnica. Que también parte de una concepción de qué es lo humano y la percepción humana que hace que solo podamos tener imágenes fuera del cuerpo, digamos, dejamos acá de lado eso de "construir la imagen mental", que sería una palabra un poco confusa. Sólo puede haber imagen en la realización efectiva, una impresión, una proyección o lo sea que sucede en el interior humano, hacia un exterior que va a ser siempre técnico. No hay un hombre sin técnica (eso sería como responder, por ahí, un poco a la pregunta), una presuposición, no existe la humanidad sin técnica, del mismo modo que no existe la técnica sin humanidad y esta co-constitución entre técnica y hombre... el exterior sólo es posible a través de la técnica y el exterior hace posible que podamos aprehender un interior. Entonces, la idea de "imagen técnica" ya casi la hemos dejado de lado, porque imagen y técnica son o se suponen la una a la otra. Yo la resumiría en la materialidad del signo y en los procesos técnicos/ tecnológicos que intervienen en su generación/ producción. Sería como redundante decir imagen técnica, cualquier imagen va a ser técnica. La discusión es, qué técnica particular, o qué dimensión particular de la técnica opera en la composición de tal tipo de imagen, como las que hemos visto hasta ahora, digamos, desde la imagen de la ideología, hasta la anamorfosis, o sea, son obviamente existencias en el mundo real, que no vienen del mundo de las ideas puras, que se generan incluso en la propia experiencia con el trabajo con la materia. Con respecto



a la prueba y error que vienen describiendo, tenía yo una pregunta: ¿Qué entendían por *indeterminación*, una palabra que también estábamos trabajando, quizás desde otro lugar?

Varinnia Jofré. Quería hablar del grupo, porque esta idea de técnica surge en nuestra experiencia; podría decirse que estamos inventando técnicas, así, pequeños matices de técnica, pero siempre estamos avanzando sobre la técnica. Para resolver cualquier problema siempre nos encontramos con que es imposible seguir en la técnica los caminos ya hechos, porque siempre algo nuevo hay que aportar. Y bueno, con respecto a la indeterminación, no conté que esa es la idea central del laberinto. La indeterminación sería como la no-aprehensibilidad del objeto o del espacio que, bueno, un poco yo lo había hablado de la relectura de Wölfflin. Él muestra las diferencias del Barroco con el Renacimiento, en el que el Renacimiento es palpable, es como dice, en un momento, como si pudiéramos tocar, como si tuviéramos dedos en los ojos y pudiéramos tocar esa superficie y, cuando la superficie de algún modo se hace inaprehensible, uno... bueno, ahí hay un concepto que todavía no se ha impuesto ¿no?, que es sobre las diferencias entre lo brillante y lo mate, lo transparente y lo opaco, la luz y la oscuridad. Bueno, digamos que lo opaco/mate es aprehensible y, en cambio, el mundo que construye el Barroco está lleno de reflejos y de reflexiones de luz, por lo cual... bueno, no sé si alguno ha intentado hacerlo, copiar un dibujo barroco... es más complicado todavía; de Rembrandt, por ejemplo, no hay por dónde aferrarse a esa forma...Y, bueno, encontramos que este tipo de imagen es la que usa el arte fantástico, la barroca ¿no?, que tiene incluso esta idea de infinito a partir de las fugas y los reflejos múltiples y la oscuridad, que no se sabe dónde termina el

espacio...

Agustín Berti: Ahí, perdón, ¿qué películas como manifestación de ciencia ficción, qué películas, porque nosotros estamos pensando sobre el patrón de imagen... cuál sería éste?

Varinnia Jofré: A bueno, las películas, en este caso los ejemplos que tomamos, son: "El hombre de fuego", "El hombre invisible", "El monstruo de agua", seres creados por la tecnología, ¿no? Por ejemplo, "Los cuatro fantásticos", las películas son un horror como contenido, pero la construcción de esos personajes, incluso cómo se transforman son proteicos digamos, se están transformando todo el tiempo, incluso el fuego, el agua terminan siendo fuego viviente, agua viviente. Tomamos a Adelbert Ames de la psicología transaccional. El hace experimentos que incluso nosotros construimos en maquetas. En la casa de Ames, lo que vemos no es lo que es, lo que vemos puede cambiar,... no es lo que tocamos. La percepción se confunde y, según explica él, es nuestra experiencia la que va construyendo un diálogo entre el mundo exterior, el mundo que nos dan los sentidos y nuestro conocimiento. Así formamos nuestro conocimiento del mundo.

Agustín Berti: Yo creo que cuando decías nubarrón, pensaba, no sé, en las películas que tienen una ambientación de Hans Rudolf Giger, por ejemplo, una cosa así como Alien y ese tiempo de mundos... por lo que decías recién de la luz, no me imaginé esas películas así, más de la imagen digital.

Varinnia Jofré: Claro, en realidad por más bien que esté construido el diseño, al ser material, no llega a ser un

efecto tan... incluso están siempre las sombras bien onda barroco...

Agustín Berti: Claro, por eso yo también pensaba en esas imágenes no tan "pop"...

Varinnia Jofré: De todos modos, si ves estas películas, "El abismo", "Los cuatro fantásticos"... bueno hay varias, "Terminator", por ahí, ... llama la atención, cómo se disuelve, cómo se vuelve a armar, ... cómo se construye en metal líquido, el color metálico ¿no?, y que tenga encima esa consistencia líquida.

Participante externo: Estaba pensando cómo ponen en tensión esa idea de formación de la percepción ordinaria con la que trabajan y la idea de realismo... digo, cotidiana, en ese sentido, la percepción que uno lleva adelante todos los días para meterse en el mundo...

Varinnia Jofré: Claro, bueno justamente, después de escribir sobre el tema de cómo los pintores descubren un montón de cosas, ¿no?, porque de repente pareciera que los teóricos descubren, ¡que Wölfflin, no!, Wölfflin se da cuenta que los pintores descubrían cómo se construye

una ilusión de mundo, digamos. Después me enteré, al leer a Stefan Palmer, que se llaman "claves monoculares pictóricas" a aquellas de la visión normal, y son justamente esas las que descubren los pintores renacentistas... como se va consiguiendo la distancia, la posición de los objetos, etc. Y esas claves monoculares serían las de la percepción renacentista, ¿no?, que es la realista. Y bueno, se puede construir un mundo... un mundo ilusorio con estas claves, construir irrealdad, digamos a partir de los colores, por ejemplo, en lo que es la perspectiva atmosférica, por ejemplo, descubierta supuestamente...

Participante Externo: ¿Por qué irreal y no virtual?, ¿cómo?, digo, ¿por qué irreal, ilusorio y no virtual? Pensándolo desde el avance de la técnica digital, hoy que se habla de virtualidad. Porque digo, el problema que a mí se me plantea en esta terminología, es que, si uno habla de irrealdad habla de la realidad, si habla de ilusorio, habla de algo que es verdadero, digo, pensándolo como problemático, ¿no? Sí, desde la terminología, claro, porque las palabras digamos, *realismo* fue una palabra que tiene carga teórica importante, entonces, por eso le preguntaba...

Varinnia Jofré: Por eso digo... por eso digo el realismo como forma, no como contenido. El contenido es fantástico, irreal, como le queramos llamar, pero, la forma es... como trabajó el surrealismo, o sea, como si fuera real construir un mundo irreal. Bueno, ¿por qué uso "irreal"? quizás sea porque justamente, en el título de la ponencia que presentamos a congreso decía "real irreal".

Agustín Berti: Nosotros trabajaríamos desde el cine, por ejemplo, una idea de "verosímil", más que de real,



irreal, ¿no?, por la carga esa de “no existencia” que tendría lo irreal, digamos.

Adriana Miranda: Claro, ¿Será que cada uno toma una terminología desde la disciplina desde donde se maneja? [RISAS].

Agustín Berti: Sí, sí claro, por eso la pregunta [RISAS]. Por eso la pregunta, para aclarar.

Participante Externo: Por eso, cuando hay instancias interdisciplinarias, me parece importante tener un lenguaje, mínimo, aunque sea en estas tres horas, en común, para poder entender y hacer la...

Varinnia Jofré: Sí, pero para mí que esta forma y realidad se llamaba irrealidad, entonces daba ese pié para que... Tomás Maldonado la llama “virtual”, pero es una de las lecturas ¿no? que tuvimos, pero lo virtual tiene también todo otro bagaje que no es exactamente lo irreal ¿no?

Agustín Berti: Del orden de lo potencial, de qué poder, de una existencia posible que está en lo virtual y no en lo real...

Varinnia Jofré: No, no, pensaba sobre todo en la tecnología, o sea todo, toda imagen cinematográfica sería imagen virtual, toda representación sería virtual de repente. En este caso no, sería irreal en el sentido de lo imposible físicamente. En eso estaríamos vinculados, como decía, con el surrealismo que intentara que pareciera fotográfico o todo el primer cine de... “Los visitantes de la noche”, en el que aparece un monstruo creado, algo contrario a las leyes de la física. Digamos que hay un autor Roger Caillouis que, bueno, lo define mucho mejor,

pero en definitiva él se está refiriendo a lo fantástico, de este modo: como una ruptura en nuestro mundo conocido, algo que en él no tiene explicación.

Adriana Miranda: Y eso se une a algo aún no tocado que es la parte del guión que va a tener la obra que, supuestamente, se va a terminar en mayo. A fines de mayo tenemos fecha para presentarla ya. Que es tomar la idea del laberinto con el mito de Ariadna, en donde hay un Minotauro distinto del resto, que es necesario esconderlo, un poco lo que las sociedades hacen con respecto a los que son diferentes.

Agustín Berti: Perdón Adriana, ¿el guión, en el sentido de que es un recorrido en la obra? O...

Adriana Miranda: El guión.

Varinnia Jofré: No, porque la obra es más compleja.

Agustín Berti: Claro, claro, digo, porque la palabra guión para las artes visuales es... para mí fue una pregunta, ¿cómo sería el guión en una muestra, por ejemplo, o en una exhibición?

Adriana Miranda: Claro, es que es “arte total”, entonces...

Agustín Berti: ¿Qué es arte total, digamos...? [RISAS] ¿Por qué sería un guión entonces? (volviendo a la pregunta, ahí). ¿Cómo sería la obra que requiere un guión?

Adriana Miranda. Porque requiere un recorrido, una serie de acciones, de performances y de acciones, de puesta técnica e interrelación entre las personas que van a...

Varinnia Jofré. ...claro, y registros audiovisuales...

Participante del Proyecto dirigido por Varinnia Jofré: Se desarrolla en el tiempo la obra...

Agustín Berti: Ah, no es solo una construcción...

Varinnia Jofré: Claro, ese laberinto por el que pasa el espectador es una parte solamente de la obra, que tiene tres escenarios ¿no?, por los cuales va pasando el espectador. Bueno, en tres palabras, ¿qué es el arte total? Tomamos este término, del que muchos autores hablan desde



el Barroco ¿no? Incluso, se desarrollaban espectáculos en las iglesias, tomamos la iglesia justamente, ¿no? como un modelo de este mundo fantástico, como en la Edad Media (llena de suciedad, de pobreza, etc.), la iglesia era un lugar fantástico como estaba iluminado, el perfume,

la música celestial, etc. y bueno, había espectáculos así. Hay un relato sobre un espectáculo donde se juntan en Sta. María Del Fiore, la catedral de Florencia, Brunelleschi era el director, etcétera. Bueno, y quedó una idea, como que cada una de las artes, estaba incompleta. Lo ideal era el conjunto de todo. Wagner toma esto, justamente Adolf Appiad, su escenógrafo inventa la escenografía tridimensional y la iluminación teatral, entonces el crea así... tiene música, letra, o sea, literatura, tiene crea un mundo fantástico en sus óperas. Y bueno, después de esto vienen los ballets rusos, este... hay muchos... y en este caso sería, bueno, como el multimedia llega en la concepción nuestra, llevado a las últimas consecuencias.

El proyecto de Adriana Miranda: *"El grabado artístico de baja toxicidad. La electroquímica"* toma la relación ciencia, arte, tecnología desde la faz operativa en la renovación de las técnicas de reproducción a partir de la creación de matrices para la reproducción de la imagen, como uno de los procedimientos fundamentales del grabado tradicional. En este sentido, su directora Adriana Miranda introduce una breve historia del grabado, donde describe que en el siglo XVI se empieza a utilizar el ácido nítrico para la corrosión de las matrices metálicas. El proyecto aborda la relación del arte con la ciencia, haciendo converger el aporte de las ciencias naturales, la química específicamente, y la comprensión de los procesos electroquímicos que intervienen en la producción de la matriz a través de sustancias y procedimientos no tóxicos o de baja toxicidad. En este sentido, la búsqueda por sanear y modificar los procesos de producción de la imagen, se orientan hacia una renovación del grabado tradicional y el cuidado de la salud. Aquí recuperamos la problemática que implica la renovación tecnológica y los medios de reproducción de la imagen, un problema ya abordado con anterioridad. En este sentido,

no solo se devela un aporte al conocimiento desde las ciencias químicas, que aceleran estos nuevos procedimientos de producción y reproducción de la imagen, a la vez que se desnaturalizan los procedimientos más convencionales, exponiendo sus desventajas. En este sentido, el proyecto abarca no solamente la faz operativa, que incluye el conocimiento de la química y la experimentación pragmática, sino también todo lo que implica renovar las técnicas al interior de la academia, con sus implicancias ideológicas, "territoriales" -en el sentido del saber acuñado por determinadas cátedras y/o áreas-, y de comprender las luchas de la academia al interior de la "institución-arte" (Burger 1977) como parte del "campo artístico" (Bourdieu). Entonces renovar las técnicas, implica renovar las prácticas, los procedimientos, cuestión que genera muchas resistencias al interior de la institución y sus diversas cátedras, con sus disfunciones y alteridades. La propuesta parte de la democratización del conocimiento y la concientización de desarrollar prácticas saludables de grabado en el Ciclo Básico, para que los estudiantes actúen como agentes activos, transmisores y a su vez demanden el uso de las mismas en el Ciclo Superior. En este sentido, se desmitifica la idea de que, para realizar una obra, el artista debe exponer su salud e integridad física, y de alguna manera "desembruja" el mito del artista como mártir (Bürger) en un proceso de desacralización de los agentes artísticos, de sus prácticas y de sus procedimientos técnicos operativos.

El sexto proyecto expuesto, "Diseño de software orientado cognitivamente. Desarrollo de una plataforma para procesamiento integrado de sonido y música e imagen para composición multimedia", investiga la confluencia de imágenes visuales, y lo que desde el punto de vista semiótico es dado en llamar "imágenes acústicas", a partir de medios digitales que permiten trabajar imagen y sonido. Sergio Poblete aporta elementos sobre la historicidad de dicha tecnología, respecto

a los programas que permiten procesar imagen y sonido desde diversas plataformas, tomando sobre todo el avance tecnológico del software libre y teniendo como disparador el cuerpo del actor-espectador. Vale decir que el proyecto cuenta con una faz tecnológica, ligada al desarrollo de una interfaz que permite hacer música y disparar imágenes simultáneamente, a partir de movimientos corporales. A partir de la creación de esta interfaz como dispositivo tecnológico e interactivo, se aborda el aspecto teórico de esta producción, partiendo del interrogante sobre cuáles son las relaciones que se pueden producir entre lo visual y lo acústico, teniendo como dispositivo controlador el movimiento corporal. De allí se indagan nociones como la sinestesia, y desde el punto de vista del empleo de confluencia de lenguajes y su producción semántica, se analiza también el nivel retórico de dichas producciones. Para el abordaje teórico confluyen la semiótica, los conocimientos en ciencias cognitivas; la psicología de la percepción y la filosofía de la mente.

Por último, el proyecto tiene un tercer eje en la producción, implementando este dispositivo tecnológico interactivo en diversos espacios de la escena local: museos, centros culturales, encuentros. Este proyecto artístico-productivo, partícipe del Proyecto "Incubadora de Empresas" UNC, se orienta y hacia un área específica de la producción artística multimedial en la industria cultural local.

Relacionando los proyectos, Agustín Berti señala las paradojas del criterio de "eficiencia" que se trabaja en filosofía de la técnica, sobre los motivos de los cambios tecnológicos y sus efectos en las prácticas. La aparición de nuevos dispositivos o de diferentes programas, genera que algunas técnicas dejen de ser empleadas a partir de la dinámica de la "obsolescencia". Como contrapartida, la eficiencia debe ser analizada integralmente en la consecución de los proyectos, ya que lo que resulta

eficaz para un área de la pragmática, por ejemplo, el uso del ácido nítrico en el grabado, resulta perjudicial para otra, por ejemplo para la salud. O en el proyecto Expedición, cómo la eficiencia de la representación científica para su publicación, obtura otras posibles resoluciones del dibujo. Vale decir que lo que resuelve en un plano, obtura en el nivel siguiente, como dinámica de la investigación.

Adriana Miranda. Este proyecto tiene varios años y lo comencé sola en mi casa, [RISAS] este... se enmarcó, en un principio, en la necesidad docente de suplantar el ácido nítrico de los talleres de grabado. Todavía no éramos facultad, ya había habido muchos problemas al respecto y, sin embargo, no podíamos dejar de usarlo para la corrosión de metales. ¿Saben lo que es el grabado? Es la posibilidad de corroer un metal creando una imagen, un dibujo, que luego se entinta y se imprime, es decir que la matriz permite la reproducción de la imagen. El grabado tiene una larga tradición nostálgica de talleres imbuidos de vapores, alquimias y productos químicos (tóxicos), y esta visión misteriosa dentro del mundo del grabado puede ser mágica o apocalíptica según el enfoque que se le "quiera" o se le "pueda" dar. En los talleres de grabado, se utilizan productos químicos, muchos de ellos perjudiciales para la salud humana y para el medio ambiente. Lo que comencé a ver, es que determinadas técnicas habían sido usadas antiguamente abandonándose después, como la electrólisis en el siglo XVI. En su lugar se usó el ácido nítrico como una posibilidad bastante efectiva que perdura hasta nuestros días. Los maestros grabadores como Rembrandt, ya usaban el ácido nítrico y esto quizás le dio credibilidad y perduró durante siglos. Cuando tomé contacto con la posibilidad de grabar electrolíticamente, vi que existía cierta biblio-

grafía que no estaba en el país y tuve que conseguirla de forma autodidacta... en un principio comencé a investigar. Me puse en comunicación con algunas personas que me ayudaron a hacer el primer circuito eléctrico y de los diálogos con otras ramas del conocimiento comencé a tomar conciencia de la toxicidad de los productos que usamos en el área de grabado y que los riesgos dependen de la forma de usarlos. Bueno, luego conformamos ya un equipo institucionalmente radicado, primero en la Facultad de Filosofía, luego en el CePIA y ahora también en SECyT. Éramos tres docentes de artes, un ingeniero electrónico electricista además de ayudantes alumnos y adscriptos interesados en esta temática. Con el tiempo, el equipo contó con una doctora en seguridad ambiental y licenciada en química quien nos permitió reflexionar a partir de conocimientos interdisciplinarios como hacer análisis del espacio físico en el que trabajábamos, advertir sobre la posibilidad de suplantar los productos tóxicos y, si no se pueden suplantar, aplicar métodos y protocolos de seguridad e higiene existentes, que obviamente no conocíamos en profundidad. También corroboramos el potencial positivo del grabado electrolítico. Inmediatamente nos dimos cuenta que muchas cátedras hacían esfuerzos ¿no?, por implementar algún sistema, pero en el común de la vida cotidiana de las cátedras seguían existiendo problemas gravísimos por causas diversas. Comenzamos a implementar en la cátedra de primer año un teórico/práctico evaluable desde el primer día de clases. Es decir, que esta articulación de investigación con lo didáctico sirvió para que los propios alumnos llegaran a otras cátedras con mayores conocimientos sobre la toxicidad y las medidas de seguridad... obviamente advertidos de los riesgos de los ácidos. Eso impulsó un cambio en muchos docentes que todavía creían que



ese era el método más efectivo y se abrieron a otras posibilidades todas muy interesantes. Entonces, el cambio involucró también las fuentes ideológicas, muchas veces los cambios comienzan desde abajo para arriba. Así es que la investigación aborda la técnica propiamente dicha, desde el punto de vista eléctrico y químico, artístico y educativo basado en la experimentación y la producción de objetos artísticos. Como vemos, estos problemas que exponemos aquí están centrados a partir de pensar en las problemáticas al interior de la institución y la posibilidad de producir cambios, mejorar... Hemos gestionado armarios ignífugos para que no guardemos en cualquier lado los productos químicos. Trabajamos en la concientización de los alumnos para el cuidado personal como el uso de ropas especiales para el trabajo en el aula, incorporar hábitos, que no se debe venir a la facultad de artes a trabajar en los talleres descalzos porque implica un riesgo... una serie de cosas que aparecían como naturales, comer y tener al lado thinner, etc. En estas cosas se avanzó a partir de crear conciencia y conocimiento, y esto aparece como una fortaleza de nuestra investigación. Usar un método menos perjudicial para el medio ambiente y para la salud de las personas evitando que se trasladen estas problemáticas fuera de la universidad cuando los alumnos se reciban. Si se naturaliza dentro de la institución universitaria que es normal estar comiendo con una botella de thinner al lado, será normal tener elementos químicos incompatibles entre sí en el cuartito del fondo de la casa de un estudiante o en su taller particular y esto se transforma en una cadena de incoherencias que se trasladan a la sociedad, entonces, bueno... el fuerte de nuestra investigación ha sido poner en funcionamiento este engranaje de concientización... de la responsabili-

dad como artistas, no solo para nosotros mismos, sino para la sociedad porque la ley dice que "somos responsables de lo que generamos". El tema que nos convoca en estas jornadas, según entiendo, es hablar un poco de los problemas que tenemos en el interior de los equipos o en los objetos de conocimiento. Ha sido realmente muy importante echar mano a la ciencia para nosotros, porque venimos de una larga tradición de aprender una técnica y repetirla sin ponernos a pensar, que cuando digo: "Oh! ¡la chapa se ha comido!", lo que se produjo es una corrosión metálica, un efecto químico producido por electricidad. Que, si nosotros podemos entender un poquito más sobre lo que estamos haciendo, obviamente vamos a superarnos técnicamente. Nos reunimos una vez por semana a producir, y a investigar arte-ciencia y no es simple llegar a acuerdos en el lenguaje y el método. Las ciencias duras, diríamos, tienen un mecanismo de control sobre las variables, sistematización de los resultados, etc... todas cuestiones que aparecen un poco duras para los que... de pronto, estamos acostumbrados a dibujar libremente, a tomar el lápiz y dejarnos llevar, etc. ... Vos te reís porque me acuerdo... (dirigiéndose a alguien, RISAS). Entonces, este modo de construir la obra tiene una dinámica elástica, un poco menos racional, tiene mucho de juego donde aparece tanto la rigidez de lo que se quiere lograr con la libertad de lo imprevisible que a veces se capitaliza... es entonces una forma menos rígida de abordar la técnica y eso está incorporado en nosotros a diferencia de los científicos, ellos están preocupados en la credibilidad. Me llamó mucho la atención lo que ustedes preguntaban: ¿Cómo se mide en las ciencias duras?, ¿cómo hacemos nosotros los artistas para medir estas cuestiones? Luego de discusiones internas llegamos a un punto medio, dijimos: "Bueno, vamos a llevar una

planilla/registro con determinados datos que sí o sí los tenemos que volcar. Pero también vamos a hacer una especie de memoria o relato". Entonces, esos datos después... esos datos se van a volcar en la parte más rígida que tiene la investigación para encontrar la verosimilitud del método a partir de las variables de repetición. Por otro lado, este relato aporta la parte más sensible, digamos, ¿no? de quien está produciendo arte. Entonces, ha sido de alguna manera un punto medio que estamos aun probando y que parecería ir por buen camino. Tenemos problemáticas de orden práctico en el grupo de investigación, puesto que es un grupo conformado por muchos ayudantes alumnos, adscriptos no rentados y docentes que trabajan en otras áreas académicas y articular sus horarios a los nuestros se torna por momentos complicadísimo. La facultad nos ha determinado un solo día a la semana con un espacio físico propio para investigar lo cual no es lo ideal..., si bien tenemos una resolución decanal que avala nuestro laboratorio de electroquímica, la facultad no cuenta con suficientes aulas. También socializamos esos resultados, es a través de los cursos de extensión a los que asisten no solo los alumnos de artes visuales de nuestra facultad sino de otras instituciones de artes de Córdoba. Se ha producido también un fenómeno muy interesante, que los mismos alumnos que toman contacto con el método electroquímico luego lo difunden. Entonces, este disparador es positivo al interior de la institución, es una la dinámica que nos ayuda a entender algunas cosas de las cuales deberíamos hablar más. Me hubiera gustado que estuvieran otros profes del área de grabado porque ellos también participan de estas problemáticas... Se podrían socializar los objetos de conocimiento y las problemáticas que de ellas emanan... estos ámbitos son para ampliar un poco el debate, digamos... Ya que producir

cambios es bastante complicado...aunque, y a la vez, todos los docentes de grabado están dispuestos a que haya un cambio, por eso entiendo que este es un campo propicio y muy positivo para coordinar y acordar estos cambios.

El grabado electroquímico, circula hoy por las cátedras como corresponde, además, estamos ampliando los materiales posibles de grabar además del hierro y en cobre, al aluminio, el zinc, el acero... y la alpaca. Y esto que estoy diciendo no es mínimo, porque permite un acercamiento a la joyería, a la escultura, la matriz como obra ... entonces, está tomando una dimensión que nosotros no esperábamos... fue posible gracias al aporte de la ciencia también. Solos, quizás, hubiéramos llegado, pero nos hubiera llevado más tiempo.

Con cierta inocencia al principio circunscribíamos nuestra investigación a las técnicas de grabado y fuimos descubriendo que al abordar temas como seguridad e higiene en el taller de grabado, estamos develando problemáticas institucionales en el interior de la facultad que no se circunscriben sólo a los talleres... ; esto a partir también de realizar cursos de formación en Seguridad Laboral y Medioambiente organizados por A.D.I.U.C y la Universidad Nacional de Córdoba. Estos apuntaban a que los docentes pudiéramos detectar cuáles eran los problemas de seguridad laboral que había en nuestras áreas de trabajo. Fue más que interesante y considero que nos falta todavía como equipo de investigación preocuparnos por esa faceta, digamos, por esa pata que tiene esta investigación que empezó como grabado electroquímico y terminó en una cosa bastante más amplia... pensarnos como docentes trabajadores, interesados en cuidar nuestra salud laboral, tomar conciencia de nuestras problemáticas dentro de los ámbitos de

trabajo y gestionar posibles cambios, ... aprender cómo se hace esto de construir y crecer en una facultad que ya viene remando hace rato y saber que nos están mirando desde las ciencias con ojos más inclusivos, ¿no? Ahora nos presentamos en el "II Encuentro interdisciplinario de investigadores de problemáticas ambientales" que organizó Secyt, Isea, UNC. La realidad nos indica que la mirada interdisciplinaria dentro de la UNC es importante... otras miradas académicas nos permite avanzar en el conocimiento técnico y retroalimentarnos porque nosotros también aportamos lo nuestro ¿no? Por lo menos los colegas de las ciencias duras es lo que nos dicen. Así que bueno, eso es más o menos lo que tenía para contarles.

Sergio Poblete: Mi proyecto tiene un nombre un poco largo, pero se los leo así después lo discutimos: "Diseño de software orientado cognitivamente. Desarrollo de una plataforma para procesamiento integrado de sonido y música e imagen para composición multimedia". Presenté este proyecto por primera vez en el ClFFyH en el año 2006. La idea central era investigar la confluencia de las imágenes visuales y lo que, desde un punto de vista semiótico, podemos llamar imágenes acústicas. O sea, un área que no había sido tratada hasta ahora en un proceso riguroso de estudio. En 1999 tuve la posibilidad de hacer un Master en artes digitales en Barcelona. En ese momento empezaban a surgir los medios digitales que permitían manipular la imagen y, por otro lado, manejar la música, por separado. Por ejemplo, los programas de síntesis, no sé si alguno los ha sentido nombrar: *CSound*, *Max-MSP*, etc., programas que permitían procesar y hacer síntesis de sonidos. Paralelamente a eso, comenzaban a surgir los grandes programas de procesamiento de imagen: *3D Studio Max*, *Premiere*, *Director*, *Flash*. Fue el momento en el cual esos programas se empezaban a difundir. Lo que yo vi, en ese momento, es que no estaba hecho ese estudio. Por ejemplo en música se hacían composiciones de lo que se

llama música visual, en el cual se intentaba relacionar imágenes visuales sintéticas, o sea, imágenes visuales producidas digitalmente, con música electroacústica, generalmente. Yo veía que no había un enlace entre lo que pasaba visualmente y el discurso musical. Entonces, planteé este proyecto, y comencé a investigar cuáles eran las relaciones que se podían producir entre lo visual y lo acústico. En realidad, ese el tema de investigación de mi tesis de doctorado en artes, que estoy terminando. Entonces, bueno, ahí encontré una serie de relaciones de distintos orígenes, desde la sinestesia hasta las relaciones que se pueden plantear desde la retórica... Bien, simultáneamente a eso, la idea era hacer un programa que permitiera manipular esas imágenes, mediante determinadas operaciones de procesamiento que posibilitaran efectuar un enlace entre ellas. En ese ínterin probé con muchos programas. Comencé probando con lenguaje *VRML* ("Virtual Reality Modeling Language") que es un lenguaje de programación que permitía crear espacios virtuales 3D en computadoras, navegar por dentro de ellos, e interactuar allí con objetos virtuales. El programa posibilitaba también trabajar con sonido en 3D. Con dos parlantes se obtenía un sonido 3D, e incluso, por ejemplo, si se llegaba a un lugar y se escuchaba una música, y uno se alejaba de ese lugar, el sonido iba variando según nuestra ubicación respecto a ese punto. Era muy interesante. A todo esto, el programa llegó a un pico y después se dejó de usar, alcanzó un techo de desarrollo. Descubrí después el lenguaje *Processing*, que es un lenguaje de programación que se está usando muchísimo ahora. Permite el procesamiento y síntesis de imagen interactiva, en 2D y en 3D. Es muy versátil y también permite hacer algunos procesamientos con sonido. En el año 2010 nos enteramos que Microsoft liberó el software de control del sensor *Kinect*, que es un sensor de movimiento que se usa para juegos. Entonces, bueno, se nos planteó como una

cuestión interesante la posibilidad de utilizar un sensor de este tipo como controlador de los procesos de generación de imágenes y sonidos, dentro del entorno de programación *Processing*. Comenzamos a utilizarlo a comienzos de 2013. Ya tenemos el primer prototipo armado. Ese prototipo consiste en un instrumento musical y visual. Cuando uno se para frente al sensor, aparece en la pantalla de la computadora el instrumento virtual. Entonces, se pueden “tocar” determinados puntos en ese gráfico de la computadora. En cada uno de esos puntos hay una tecla, que nos permite disparar sonidos por MIDI y/o imágenes, también podés controlar sonidos e imágenes con la posición y distancia entre las manos, etc. Toda esta interfaz está hecha con *Processing*.

Participante externo: Perdón que te interrumpa, esas imágenes, ¿qué son?, ¿colores o...?

Sergio Poblete: Podés disparar videos, partículas, fotografías, distintos tipos de gráficos. *Processing* es un lenguaje muy libre, muy fácil para aprender a usar. Es un lenguaje que permite el aprendizaje de la programa-

ción y está pensado para artistas. Nació en el año dos mil para ser utilizado por artistas. Posteriormente, otro investigador (Zacary Liberman) comenzó a desarrollar otro lenguaje que se llama *openFrameworks*, basado en el lenguaje C++, el cual tiene correspondencia directa con el lenguaje *OpenGL*, que es el que permite generar los gráficos en las placas gráficas de las computadoras. Es directa la transición entre las instrucciones que uno da en el programa hecho con *openFrameworks* y la producción de los gráficos. Entonces, es rapidísimo. Empezamos a trabajar con *openFrameworks* a finales de dos mil trece y comienzos de dos mil catorce. En ese ínterin desarrollamos una segunda interfaz que también permite hacer música y disparar o generar imágenes simultáneamente, controlándolas mediante la cámara *Kinect*. Entonces, ahí surgen una serie de cuestiones sobre el cuerpo como controlador directo en la producción, en la generación de imágenes y música.

Uno de los ejes de este proyecto es entonces, la investigación técnica y la superación de los inconvenientes que se van dando sobre la misma evolución de la técnica. Por ejemplo, ya se lanzó un segundo modelo del sensor *Kinect* que permite más precisión en la cantidad de puntos que detecta y en la imagen que entrega... eso surgió este, este año. Entonces, uno de los pilares de nuestro proyecto es la investigación sobre los propios recursos técnicos y cómo lograr superar esos escalones, esos obstáculos que presentan tanto el manejo de estos lenguajes de programación, como de estos dispositivos. Porque entender y aprender *Processing* es muy fácil, muy interesante, pero pasar de *Processing* a *openFrameworks*, ya no es lo es tanto. Por otro lado, está la investigación de lo que propuse en mi tesis del doctorado, que es la investigación de la confluencia de lo visual y lo acústico, desde la semió-



tica cognitiva, una rama particular de la semiótica en la cual convergen la semiótica, las ciencias cognitivas, la psicología de la percepción y la filosofía de la mente. Varios ítems confluyen ahí, la semiótica cognitiva las reúne. Este sería el segundo pilar de la investigación. El tercer punto es la investigación estética, artística, propiamente dicha. En el año dos mil trece, conformamos un equipo de investigación integrado, entre otros, por una artista plástica programadora en *Processing* y que ahora está empezando con *openFrameworks*; un músico, que hace música electrónica, y yo, que hago la parte de programación más dura, pues tengo conocimientos de electrónica, y me cuesta un poco menos, digamos. En 2013 presentamos a la Incubadora de Empresas este proyecto, que consta de dos líneas de trabajo: una para hacer espectáculos multimedia interactivos en vivo, y otra para producir aplicaciones para instalar en la PC. En la muestra "Cuatro ciencias" (*Arte, Ciencia y Tecnología en la UNC, 2013*) hicimos varias presentaciones, en las que también participaban el público, en especial los chicos, y jugaban con el instrumento virtual y las imágenes. Tengo aquí un video, pero no vamos a alcanzar a verlo. Después hicimos una presentación en el acto de colación de la Facultad de Artes, en la que trabajamos con tres proyectores haciendo una especie de *mapping* en la pantalla de la Sala de las Américas del Pabellón Argentina de la UNC. Después estuvimos en la Noche de los Museos, acá en el CePIA, y luego también en una muestra en el Centro Cultural España-Córdoba. Bueno, entonces, la idea final de este emprendimiento es, al tiempo que se va trabajando en estas presentaciones en puestas escénicas, continuar desarrollando aplicaciones para las computadoras personales, programadas sobre *openFrameworks*, utilizando cámaras *kinects*, que nos permitan jugar con las imáge-

nes visuales y el sonido. Los obstáculos que hemos encontrado en el desarrollo del proyecto hasta la fecha son, por una parte, el tiempo que insume la búsqueda y análisis de la información técnica relacionada. Por otra parte, el cambio permanente que experimenta la tecnología; y, muy importante, el hecho que en Córdoba no hay gente especializada en programación en esta área específica. O sea, hay programadores, ingenieros en computación, ingenieros en informática, pero que no tienen la visión y el conocimiento plástico o musical necesarios. Entonces, es interesante la formación de especialistas que se manejen en estas áreas. Esto no es algo que no se pueda hacer. De hecho, en muchos lugares del mundo se está trabajando en estos temas, y se han producido muchísimas obras. Creo que es un camino que aún tenemos que empezar a trabajar. Hemos encontrado este tipo de obstáculos, pero bueno, vamos un poquito despacio en relación a lo que quisiéramos haber logrado, pero poco a poco se va avanzando. Le comento a la gente de cine que se ha hecho la primera película en Realidad Virtual con *openFrameworks* y *Kinect*, una película con imágenes en 3d para los visores *Oculus Rift*. La cámara *Kinect* da una imagen en 3D, *openFrameworks* permite procesarla y convertirla en imágenes para cada una de las pantallas que se usan en el visor *Oculus Rift*. Esta película se presentó a fines del año pasado. Tanto *Processing* como *openFrameworks* son softwares libres, abiertos, gratis.

Agustín Berti. Bueno, estamos ya con el tiempo de las exposiciones, así ya pasamos a la discusión general sobre estos dos proyectos. Tenemos aún veinte minutos, por ahí, no tenemos tiempo de hacer discusiones más extensas. ¿Tienen preguntas?

Otro participante externo: Tengo una pregunta técnica y con respecto a estos lenguajes, ¿son los mismos lenguajes que trabajan las pantallas sensibles, ...deslizadoras?, ¿hay alguna relación entre esos lenguajes y los que se usan en el arte digital, en los programas de procesamiento de imágenes?

Sergio Poblete. Sí, estos dos lenguajes se usan muchísimo en arte digital. Respecto a los programas comerciales de procesamiento y edición de imágenes, la mayoría, hasta el momento, están programados en lenguaje C++, aunque actualmente ya se están pasando a un nuevo lenguaje, llamado *Phyton*. Pero en el fondo, todos estos entornos de trabajo están relacionados, por ejemplo, *openFrameworks* también está basado en C++. Se pueden hacer aplicaciones para teléfonos celulares y *tablets*, para trabajar con el sistema operativo en Android.

El mismo participante externo: Y el objetivo de este proyecto es crear un programa, ¿para qué plataforma? para computadoras, para *tablets*, para celulares, o para...

Sergio Poblete: En principio, estamos haciendo aplicaciones para computadoras personales. Pero desde ya, también las podés hacer para *tablets* y celulares. Para el caso de las *tablets* y teléfonos han salido otros sensores hace muy poco. Uno de ellos es el *Structure Sensor*, una pequeña cámara *Kinect*, muy portátil, que permite sensor todo un espacio en 3D. Los datos que entrega pueden ser utilizados por ejemplo con un visor *Oculus Rift* una aplicación de Realidad Virtual.

Varinnia Jofré: Hago una pregunta que nada que ver, ¿cómo decías que de algún modo lo abordaban semió-

tica y retóricamente?... es algo que nosotros también hemos hecho. ¿Cómo lo hacen ustedes?

Sergio Poblete: Hay distintas formas de establecer enlaces entre lo visual y lo sonoro. Por ejemplo, desde el punto de vista de lo sinestésico, uno tiende a establecer relaciones por cuestiones perceptivas, culturales, lo brillante, los colores brillantes, con sonidos brillantes, más agudos, los sonidos graves con los oscuros, o sea... sí... los chelos, los contrabajos, siempre generan esos ambientes. También, desde el punto de vista retórico. La integración visual y sonora es un proceso que puede ser analizado desde la retórica. Por ejemplo ¿cómo son las relaciones que se establecen entre las imágenes visuales y acústicas?, ¿qué tipos de figuras retóricas se construyen en estas relaciones?

Agustín Berti: ¿No han trabajado lo icónico por ejemplo del sonido?

Sergio Poblete: Sí, ese es otro aspecto, hay una cantidad de enlaces que son factibles de ser trabajados, es una de las formas, una de las posibilidades.

Agustín Berti: Una pregunta que me parece que se aplica a los dos proyectos, aunque Adriana lo presentó más explícitamente, por ahí es por la cuestión del riesgo de salud que mencionaste. La presencia de viejas técnicas que habían sido abandonadas en función de los criterios de eficiencia que venimos trabajando en filosofía de la técnica, que hay toda una discusión sobre los motivos de los cambios técnicos. También se vincula con los problemas que venís teniendo Sergio, con la aparición de nuevos dispositivos, de cambios en distintos lenguajes de

programación o que algunos programas se vuelven obsoletos o algunas técnicas dejan de ser usadas y no se consiguen más los materiales que hacían falta para llevar a cabo determinada técnica, desde esa dinámica de la obsolescencia, creo que es general a cualquier práctica que involucre una serie de procedimientos más o menos estereotipados o estandarizados depende el grado de desarrollo industrial o artesanal de eso, pero la discusión de los criterios de eficiencia me parece que es un núcleo problemático interesante para pensar una dimensión política que tienen todos estos procedimientos técnicos, que parecen ser solo la solución de un problema particular y en realidad, como, como su investigación lo comprobó, uno tira de ese hilo y surgen muchísimas más cosas..., entonces, establecer qué es eficiente en un nivel, puede ser muy ineficiente en el siguiente, o sea, lo que era eficiente para el grabado era muy ineficiente para la preservación de la salud de los agentes, entonces, me parecía que era un punto... o, volviendo a la exposición de los chicos, el criterio de eficiencia del dibujo con puntos que era eficiente dado el marco de la publicación científica y los costos asociados a eso, cómo esos criterios operan en niveles, digamos, y cada nivel encuentra un límite que hace saltar otro problema en el nivel siguiente.

Adriana Miranda: Sí, lo primero que tendría que decir, para abordar es la complejidad que rodea a la gente, a las personas que hacemos grabado. Generalmente, como cualquier disciplina tiene su marco teórico determinado, tiene sus dinámicas, sus instituciones, cultura, su tradición y se tiende a estar encerrado en ese núcleo disciplinar, que es el arte... el grabado es arte. Qué es lo que me parece que hay que saltar un pasito y decir el grabado es arte, también es técnica. Entonces, en la técnica hay mucho para escuchar, mucho para hacer. Y

estos niveles de eficiencia de los cuales hablabas... por eso nosotros ahora nos presentamos al EIDIPA, porque en el EIDIPA [Encuentro Interdisciplinario de Investigadores en problemáticas Ambientales de la Universidad Nacional de Córdoba] van a estar los equipos de investigación interdisciplinarios de la Universidad Nacional de Córdoba, y estamos seguros que cuando nosotros planteemos que hemos solucionado un problema grave que es el ácido nítrico, van a saltar científicos que digan: "Entonces, nos hemos tenido que poner a pensar qué hemos evitado con esta técnica y a la vez qué producimos, y esto que producimos, cómo lo resolvemos. Por eso me parece que lo trabajos cuando son interdisciplinarios, son muy, muy, muy valiosos... que disparan... otros criterios y otras posibilidades de soluciones.

Agustín Berti: Pero a mí me pareció interesante el recorrido que vos planteaste del otro proyecto en particular por la bajada a las aulas, por los cambios en las prácticas dentro de una disciplina artística, cómo el criterio de eficiencia es un criterio transversal en términos etimológicos, es político (político institucional o de gestión), como es artístico o productivo, digamos; atraviesa muchas dimensiones que van más allá del espacio cerrado en el que uno maneja una técnica y la conserva celosamente, digamos, o sea... no sólo interdisciplinar, sino que atraviesa varios niveles de la relación con el conocimiento y con la praxis relacionada a ese conocimiento. Por eso, no sólo interdisciplinario, sino también epistemológico, político y estético, porque se cruzan todas las aristas, lo didáctico...

Adriana Miranda: Sí, sí... como de gestión, por eso yo hacía también pie en la gestión, porque dentro de nuestro equipo había una persona que fue ayudante alumna.

Se recibió con nosotros. Ella viene del FAMaF, porque hizo las dos carreras paralelamente, estudió matemáticas y arte. Y un día vino y me dijo: "Yo quiero participar del proyecto de educación en la cárcel y con el proyecto de grabado electroquímico". Y eso pasó de ser una investigación de cátedra (como la nuestra) a un proyecto de becas BITS [Programa de Becas para Innovación Tecnológica Socio-Productiva, UNC]. Las becas BIT son de innovación tecnológica. Era la primera vez en la facultad de artes que alguien obtenía, digamos, no sé si el primero o el segundo, pero creo que fue bastante novedoso para mí. Incluso, fue bastante conmovedor para la Facultad que se pudiera hacer grabado electroquímico en la cárcel con la creación de un taller de artes impresas. Ingresar en estos circuitos de becas. Saber que hay en la Universidad becas a las que la Facultad de Artes parecería que nunca podía acceder, sin embargo, están ahí. El tema es pensarlas y... gestionarla, ¿no? Y pensar también todos los alcances que tienen nuestras investigaciones. Pero yo acá he escuchado a todos los colegas, y pregunto: ¿Hay puntos en común? ¡Muchísimos! ... y a lo mejor están atomizados ¿no?, que supongo que esto también es una idea de EIDIPA de este momento, de decir, bueno, quienes están... quiénes son los equipos de investigación dentro de la Universidad que pueden formar programas y pueden trabajar potenciando las investigaciones, ¿no?

Agustín Berti: ¿No hay más preguntas?... yo tengo varias pero...

Participante externa: Yo no tengo preguntas... pero sí, me resuena este asunto de la seguridad. Yo estoy en teatro, en el trabajo corporal del actor. Estoy ahora de licencia porque me quebré una rótula, una pierna. Por eso, el

problema nuestro es de seguridad. Nuestro problema es muy grande para que la técnica sobre el propio cuerpo se desarrolle en el espacio... es un problema de seguridad,



porque los actores se golpean. Es una cantidad tan grande de alumnos que tenemos, que no pueden realmente desarrollar su técnica. Un problema que, aparentemente, no tiene solución, porque no hay espacio, tampoco hay límite en la inscripción. Así que estamos en un atolladero grande.

Adriana Miranda: Ustedes tienen en la Universidad Provincial ...

Participante anterior: (interrumpe) ¡No, pero esto es de la Nacional, Ah! Aquí en la Nacional, aja... bueno,

nosotros tenemos un ingeniero de seguridad, en higiene y seguridad dentro de la Facultad, que viene en comisión desde Filosofía, y que... a ver, deberíamos de alguna manera gestionar algo en conjunto... que vemos que hay una problemática. Yo siempre pienso que lo cambios vienen de abajo... empezar a gestionar, ¿no? para movilizar los especialistas, que son los que deben ocuparse de eso. Hemos tenido accidentes de chicos que se han golpeado... además, hemos tenido a veces alumnos con capacidades especiales, sordos, una chica discapacitada con parálisis cerebral, que hay que cuidarla especialmente, así que realmente se hace muy... duro dar clases.

Adriana Miranda: Claro, es muy estresante. Muy estresante para el profesor tener que estar cuidándolos, y hace falta para que haya juego y fiesta, libertad y espacio, así que bueno... después te voy a pedir un dato específico para...

Varinnia Jofré: Una pregunta para Sergio, bueno, todo menos técnica, es como que la filosofía de la técnica no, no la hemos pensado demasiado ¿no?...

Agustín Berti: Al contrario, yo de acá me voy con datos tomados... de acá... intuiciones que aparecen, digamos, problemas que emergen, de la representación, por lo menos para mi lado ha sido muy interesante, hay ciertas dinámicas ahí...

Varinnia Jofré: Me alegro. El tema de las teorías de la percepción ¿no?, yo, como te decía, vi Palmer, que es de la visión del procesamiento, del procesamiento de la información. Ustedes, ¿qué otros autores tienen? Adelbert Ames de algún modo también está en lo sinestésico,

Agustín Berti: Ah... El de la Casa de Ames. [RISAS]
Sergio Poblete: Einstein, por ejemplo, es muy interesante. En el libro *El sentido del cine*, en los primeros capítulos, habla sobre plantear la obra cinematográfica en una partitura, en una especie de partitura orquestal. Fue uno de los primeros que trabajaron la cuestión de la relación de lo visual y lo acústico, lo sonoro. También analizamos aspectos de la percepción visual y acústica. David Marr es uno de los principales autores que tratamos, por su manera de explicar el procesamiento visual desde una perspectiva cognitiva cercana a lo computacional. Plantea el funcionamiento del cerebro como una computadora con funciones especializadas. Hay también varios psicólogos que estudian distintos fenómenos que se presentan tanto en el ámbito de la música como de la imagen visual, por ejemplo, el caso del ritmo visual y el ritmo musical.

Agustín Berti: Pueden salir tranquilamente programas de acá. *Tecnología, Política y Cultura: El giro informacional* un programa sobre estudios de las tecnologías digitales, y desde cine vamos a integrar eso, por la particularidad del cine, con un proyecto sobre cine digital, por ejemplo, con gente de F.A.M.A.F que trabaja más cuestiones relacionadas a la programación y al software, claro... y con un equipo de filosofía que trabaja problemas del, del cambio epistemológico en torno a lo digital.

Adriana Miranda: Una pregunta: ¿Cómo se llegan a armar estos programas?, porque se conocen los integrantes, porque la Facultad hace las conexiones, porque la SeCyT las hace, por cómo...

Agustín Berti: Yo la experiencia que conozco de los

programas, son de confluencia de intereses a través de este tipo de jornadas, eventos, de cursos donde emergen temas en común o relaciones de temas, autores, de gente que hace ponencias en conjunto de los equipos, digamos, no, no, no sé si hay una dinámica pensada para generar programas todavía, más allá de esto, digamos, en la Universidad, quizás otras facultades la tengan, e... pero suelen ser programas intra-disciplinarios me parece, digamos, distintas perspectivas sobre un mismo problema. En este caso, digo, el programa que estamos intentando armar... los programas tienen una serie de dificultades, porque tienen exigencias más altas que los proyectos obviamente, tienen que ser tres proyectos A, tiene que haber un doctorando, tiene que haber tres investigadores categoría tres e... una serie de exigencias de cosas a cumplir que, por ahí, pone obstáculos para la conformación ¿no?, y para que funcionen efectivamente, hay programas que funcionan como un paraguas para investigaciones comunes que redundan en una jornada, y hay programas que son de trabajo muy interdisciplinario, digamos, eso también depende cómo pasa al interior de los proyectos también ¿no?, entonces no, no conozco yo de una política de la Universidad que fomente la formulación de programas de investigación, quizá la haya... no, yo no la conozco.

Varinnia Jofré: Claro, en un momento, la SECyT lo pensó, pero bueno, ahora no nos han dicho nada de eso, ¿no?. No, pero bueno, por lo menos conservar el intercambio, ¿no?, con su proyecto por ejemplo que tenemos puntos comunes ¿no?

Alejandra Hernández: Sí, a mí me interesa. Sergio, vos decías que tenías una artista plástica en tu grupo ¿no?,

para trabajar con Processing, sí, sí.
¿Qué alcances y limitaciones tiene el programa, digo, para acercarnos nosotros los de las artes visuales a este programa, cómo lo ves técnicamente; lo ves factible de utilizar...?, yo utilicé el pro-grabado

Sergio Poblete: Es totalmente factible, estos lenguajes están pensados, fueron creados, para artistas. Quizás sí se requiere un entrenamiento, una predisposición, y perseverancia...

Alejandra Hernández: Claro, el manejo de la técnica o del material, te da después la posibilidad de crear, que yo eso es lo que te iba a comentar, cuando vos hablaste de opacidad y transparencia que muchas veces sucede que en el centro de la cuestión, está esto de conocer el material ... para poder trabajar en la técnica implica ponerle los tiempos, y luego ya la conoce, ya la maneja, bueno, empezás por otro rol y surgen pruebas, desafíos y así sucede continuamente, ¿no? esto del reciclaje de una técnica (como decía Varinnia), que nosotros siempre estamos inventando, por decirlo, alternativas o soluciones a problemas determinados, con técnicas, a veces, que van mutando, van cambiando.

Agustín Berti: No es el término valoración. La idea de opacidad y transparencia, es una especie de dinámica, digamos, ¿no? quizás está como modo de descripción de cómo se van sucediendo los cambios que van irrumpiendo... es que así se hace mucho. Nosotros en el campo del grabado vemos muchísimo esto de, bueno, conocer el material, conocer... y a veces nos compenetramos mucho en una parte y arrancar hacia otro lugar, y así... obviamente lo que dijo Elena... el sentido de seguridad e

higiene es fundamental para nosotros y bueno, atravesó, y sigue atravesando nuestra problemática y forma de trabajo ¿no?. Es una forma de pensar distinta que a veces el artista no la tiene incorporada, el artista generalmente lo que hace es problematizarse más bien en la creación del trabajo, y no en estos otros aspectos que de pronto van a ser a que eso sea efectivo y pueda perdurar en el tiempo.

Agustín Berti: Sí, por ahí hay una visión un poco romántica del artista ¿no?, yo siempre creo en los institutos terciarios, por ejemplo, en los institutos terciarios se ve muchísimo esa visión romántica porque normalmente, hasta incluso hay resistencia, resistencia frente a esto de tener que dividir su cabeza entre dos posibilidades, formas de pensar o una forma de pensar que se va cambiando en esto.

Conclusiones, interrogantes y aperturas Problemáticas teóricas-procedimentales- instrumentales

En esta mesa 2 los proyectos intervinientes indagan desde diversas perspectivas la relación arte- ciencia- tecnología. Los proyectos que dirigen Agustín Berti, Adriana Miranda y Sergio Poblete hacen hincapié en los aspectos tecnológicos de generación de la imagen audiovisual, visual e imágenes acústicas respectivamente. Aunque tratándose de una redundancia, la técnica de la imagen o la imagen técnica, atañe, en términos semióticos, a la materialidad (o inmaterialidad) del signo, y a los procesos de producción-circulación y recepción de las imágenes, los medios audiovisuales y las imágenes acústicas integradas en una interfaz de tecnologías digitales. Desde diversas perspectivas, estos proyectos indagan también sobre las innovaciones tecnológicas en sus respectivos lenguajes, los avances tecnológicos y los cambios que se producen en los procesos de producción, reproducción o circulación de imágenes y medios audiovisuales; la naturalización de los avances; y la dicotomía establecida en el binomio eficacia- obsolescencia de los medios tecnológicos. Este binomio es también aplicable a los niveles y dinámicas de investigación, al interior de cada proyecto, y desde esta perspectiva, aplicables a todos los proyectos.

Por otra parte, los diferentes procesos de mediación del lenguaje visual, como los sistemas codificados de representación, operan en los proyectos de anamorfosis, espacios ilusorios y arte total, dirigidos por Miguel Barseghian y Varinnia Jofré.

Otro tanto acontece en el proyecto "Expedición", dirigido por Carolina Senmartin, donde prima el "dibujo descriptivo" de carácter científico, cuyos procedimientos son empleado como métodos y estrategias (Gómez Molina), ligadas a la ilustración. Por ende, se toma la imagen final en blanco y negro, cuestión que posibilita su reproducción. Aquí, siguiendo a Berti, nos es dable interrogarnos, sobre si estas finalidades teleológicas de la ilustración, no limitan otros procesos.

El proyecto de Berti tiene un enfoque estético, desde la filosofía de la técnica, que aborda el problema de la técnica en la teoría audiovisual. Siguiendo a Gilbert Simondon, quien provee el concepto de la ontogénesis de la evolución tecnológica, y a Bernard Stiegler, quien señala la técnica como un "atributo antropológico"¹, "definiendo que no hay imagen sin técnica, ni técnica sin imagen, ni técnica sin humano, ni humanidad sin técnica" (Berti). La técnica, por ende, conlleva en sí no sólo una serie de materialidades, procedimientos, competencias del usuario como productor; por ende la técnica conlleva un *hábitus* (Bourdieu) y comprende las dimensiones cognitiva, pragmática, didáctica, política e ideológica. Por eso las innovaciones tecnológicas conllevan tantas resistencias, más al interior de la institución-arte (Bürger), ya sea en la academia tradicional o en la Facultad de Artes de la universidad.

Además, proyectos como los de anamorfosis y espacios ilusorios incluyen el uso de nuevos medios, o las llamadas "nuevas tecnologías" en sus producciones y puestas artísticas.

Mientras algunos proyectos son netamente teóricos, como el proyecto que aborda el problema de la técnica en la teoría audiovisual (Agustín Berti). Otros proyectos, que podríamos clasificar como "investigación aplicada", tienen como propósito la innovación tecnológica, como el de grabado no tóxico

1. Parafraseando a Beuys, quien señala la creatividad como un atributo antropológico: "Todo hombre es un artista".

(Adriana Miranda) y el "Proyecto de diseño de software orientado cognitivamente" (Sergio Poblete). Además de esta faceta de innovación tecnológica, varios de ellos se centran en la práctica artística y la mediación de los sistemas de representación, propios del dibujo descriptivo, tal es el caso del proyecto "Expedición", o la mediación de los sistemas de representación para generación de espacios ilusorios, como sendos proyectos de anamorfosis ya citados. En esa misma dirección, opera el proyecto de la creación de una plataforma I+D+i (Investigación, desarrollo, innovación). Por cierto, la interactividad es una de las características de este último proyecto, así como de las puestas anamórficas en diversos espacios públicos y museos de la ciudad. Ambos proyectos se caracterizan por su inter- y transdisciplinariedad.



Surge de la discusión también, la necesidad de desnaturalizar y concientizar nuestras prácticas artísticas, el empleo de los recursos tecnológicos en la producción de nuestras respectivas áreas, así como también de-construir nuestros sistemas de representación y reproducción de cada uno de los lenguajes artísticos y de su enseñanza. Para ello nos resulta pertinente analizar nuestras investigaciones con el binomio de “opacidad-transparencia”, descubriendo los “regímenes de visibilidad” en el sentido foucaultiano del término. Surge además la integración inminente en la formación y producción de las artes visuales con los medios audiovisuales.

En cuanto a las condiciones de producción de la investigación, son recurrentes los señalamientos sobre falta de espacios, el pedido de condiciones favorables para la investigación y búsqueda de financiamiento. Aparece el tema de la seguridad y de la preservación de la salud. Surge además la necesidad de afianzar los métodos y procedimientos de investigación en artes, revisando nuestros postulados y presupuestos. Surgen interrogantes en cuanto a cómo adaptar nuestras investigaciones a los formatos requeridos por los organismos de investigación acreditados, como la SECYT, (Secretaría de Ciencia y Técnica) de la UNC, y en cuanto a los requerimientos para acreditar proyectos y programas de investigación, y la aplicación a becas y subsidios de investigación, tratando el aspecto más instrumental.

Aunque nuestro campo de investigación en artes es incipiente, en comparación a otros campos disciplinares, se percibe un esfuerzo de los integrantes por constituir un campo autónomo, donde se articulen teoría y praxis, docencia, investigación y extensión. Los equipos evidencian sus dinámicas de trabajo, donde existe una voluntad por el trabajo colectivo y una constante revisión de los postulados teóricos y de sus pragmáticas técnico-procedimentales, plasmadas en prácticas artísticas.

Esta reformulación de los postulados de la investigación en

artes, conlleva un replanteo epistémico y metodológico, que involucra saberes, procedimientos, técnicas, *habitus*, en la búsqueda de la constitución y afianzamiento de un campo disciplinar autónomo, donde refutando la ortodoxa visión kantiana, reconozcamos que el arte aporta un tipo particular de conocimiento desde sus propias prácticas, técnicas, procedimientos y teorizaciones.



Mesa 3

Revisiones interdisciplinarias y reflexiones experimentales

En esta mesa se convocaron proyectos ocupados en las problemáticas metodológicas surgidas en el marco de los procesos experimentales y en la reformulación de las categorías analíticas que se imponen cuando se trabaja en los bordes epistemológicos. De allí que el debate se promovió a partir de la búsqueda de lenguajes artísticos al límite de las retóricas estéticas, de líneas experimentales en función de las materialidades e intangibilidades atravesadas por las nuevas tecnologías y de la cuestionadora apertura de los límites ontológicos de los sustratos conceptuales, actualizándolos.



Mesa 3

Pro
yec
tos
participantes

*Revisiones interdisciplinarias y
reflexiones experimentales*

LAS LÁMPARAS SE ESTÁN MURIENDO: LA IMAGEN GROTESCA DEL CUERPO

—

Director:

Marcelo Andrés Comandú

Integrantes:

Andrés Oviedo,
Gerardo Ariel Cordero,
Patricia Gloria Valdez,
Daniela Abayay,
Cristian Matías Levrero.

RESEÑA

Este proyecto, promovido para la realización del Trabajo Final (TF) de la Licenciatura en Teatro, focaliza su interés en la gestualidad y la materialidad del actor: su cuerpo. La creación de gestos extra-cotidianos como consigna lúdica fue configurando una línea de trabajo, de hacer y pensar el teatro. Al conformarse un lenguaje gestual y singular extra-cotidiano utilizado en creaciones artísticas dentro y fuera del ámbito universitario deviene, en términos deleuzianos, una estética grotesca. En este sentido, el TF se nutre de ese interés creado desde épocas tempranas del cursado de la carrera, pretendiendo una contundencia teórico-práctica a modo de conclusión, para formalizar una línea operativa en conjunto a una propuesta estética y política de hacer y pensar el teatro.

El proceso comenzó con un estudio teórico sobre los tópicos de interés: el grotesco y el gesto. Barba y Nicola (1990), Baiocchi y Pannek (2011), Fernández Ruiz (2004), Aprea (2009), entre otros, conformaron el corpus referencial del estudio. Los encuentros reflexivos requerían de una instancia en diálogo con la práctica. La falta de un espacio de ensayo amplio y el hecho de no poder invertir económicamente por las horas de ensayo constituyeron los principales inconvenientes y demandaron tiempo y esfuerzo de gestión. Continuó una etapa práctica de entrenamiento corporal pre-expresivo. Tras la disciplina de los ensayos, nuestros cuerpos entraban en forma y ampliaban un registro expresivo que sería puesto a disposición de una estética escénica grotesca. Al finalizar esta etapa, se instalaron nuevas necesidades, entre ellas, la mirada de un tercero que organizara lo trabajado hacia una partitura que se pudiera repetir con

finalidad dramaturgica. Se invitó a Patricia Valdez del Elenco de Danza Teatro Municipal. El criterio de su elección tuvo en cuenta una cuestión fundamental: la impronta del cuerpo y la performance en el trabajo artístico de Patricia. La segunda etapa de experimentación escénica coordinada por Patricia se caracterizó por el hallazgo de una partitura de acción gestual iniciada desde la materialidad del cuerpo, sin intenciones de otorgarle significado. A partir de consignas como tensión-distensión, cinco imágenes estáticas y el devenir entre cada una de ellas, entre otras, se trabajó para generar material gestual. Esta metodología de trabajo no prescinde de las significaciones, sino que intenta potenciarlas una vez que ya se ha trabajado, en primera instancia, sobre el significante (en este caso la materialidad gestual). Una vez que se determinó una partitura de acciones gestuales, se la articuló en bloques reconocibles, otorgándole a cada uno un concepto en particular. Así cada bloque adquiere una identidad única que favorece su desarrollo.

Al llegar a esta instancia de trabajo persistió la problemática de la falta de recursos económicos para costear un espacio de ensayo. Ante esta necesidad surge la posibilidad de presentar este proceso de producción en la convocatoria para proyectos de producción artística CePIAabierto 2015. Al quedar seleccionado el proyecto, los ensayos se radicaron en el Centro. Aquí surge la posibilidad de potenciar el carácter multimedial de la partitura escénica, por lo que Daniela Abayay y Cristian Levretero se incorporan al equipo de trabajo, encargándose del diseño lumínico y del diseño sonoro electrónico, respectivamente. El proceso de trabajo escénico se ve afectado y se adapta a estas nuevas propuestas multimedial, integrándose los cuatro conceptos claves del proyecto: grotesco, gesto, imagen y sonido. Se procede a la creación de una puesta en escena de carácter multimedial, que da cuenta de la interrelación de los diferentes lenguajes escénicos y las posibilidades técnicas contemporáneas. La incorporación multimedial al servicio de la puesta en escena dialoga con la problemática que plantea Fernández

Ruiz en torno a lo grotesco en la actualidad: *“Lo grotesco se está volviendo cada vez menos posible a causa de la creciente tolerancia del desorden, del género mixte(...) lo grotesco después de haber existido durante siglos en los desordenados márgenes de la cultura occidental y de las convenciones estéticas que constituyen esta cultura, se enfrenta ahora con una situación en la que el centro no puede, o no quiere, restringir; donde nada es incompatible con nada, y donde lo marginal no puede distinguirse de lo típico. Por lo tanto lo grotesco (...) está siempre y en todas partes en torno a nosotros- y cada vez más invisible”* (Fernández Ruiz, 2004)

Los lenguajes se amalgaman, permitiendo experimentar una propuesta escénica de estética grotesca contemporánea, que da cuenta de la perdurabilidad del concepto de grotesco en la cultura occidental. Los cruces y las vinculaciones que se generan en el proceso y enriquecen constantemente lo artístico y lo personal se relacionan con el trabajo colectivo que conforma una red entre diferentes sujetos, espacios e instituciones. El hecho de trabajar en distintos espacios permitió abrir puertas y enriquecer el trabajo creativo y conceptualmente. Esto implica un desafío interno en la adaptación del trabajo actoral, escénico, lumínico y sonoro constantemente, capitalizando las potencialidades de cada lugar. Por otro lado, implica un abanico de posibilidades en donde presentar la propuesta artística: “Noche de los Museos”, Foros, muestras en procesos, “Anatomías Escénicas. Jornada de Artes Escénicas”, entre otros. Esto permitió que los diferentes espectadores brinden sus percepciones sobre la obra para avanzar en la calidad de la misma y en su difusión. Así mismo, el interactuar con gente de diversas áreas interesadas en nuestro trabajo, como Marianella Monzoni estudiante de Letras Modernas y ayudante alumna del CePIA, instaló la posibilidad de compartir diferentes herramientas conceptuales para potencializar el trabajo, profundizando en el estudio del grotesco y en la investigación teórica. Una obra de arte está necesariamente vinculada con su contexto de producción y su éxito como propuesta para reflexionar y encontrarse está ligado a ello.

PROCESOS CREATIVOS EN LA COMPOSICIÓN MUSICAL: EL SINCRETISMO COMO FENÓMENO COMPOSITIVO. ETAPA 2. DISEÑO, ESCRITURA Y TECNOLOGÍA APLICADA A LA COMPOSICIÓN CONTEMPORÁNEA.

—
Director:

José Halac

Integrantes:

Claudio Bazán,
Luis Toro,
Pablo Behm,
Hernán Libro.

RESEÑA

Los Números Que Cantan (LNQC) es una alternativa para repensar la escritura musical y el diseño compositivo. Surge como una propuesta que apunta resolver diversas cuestiones que se presentan al momento de diseñar y realizar un proyecto compositivo en un contexto determinado. En primera instancia tuvo como intención simplificar la instancia de realización y performance de diversas ideas compositivas, proyectos de creación sonora específicamente, apelando a un sistema de escritura de determinación variable que generaba resultados musicales. La evolución natural del sistema implementado –que básicamente consiste en una partitura de acciones– nos llevó a situaciones artísticas en donde el pensamiento musical había corrido su eje de lo estrictamente referido al dato sonoro, hacia lo performático, el arte de acción y un concepto musical atravesado de reflexiones referidas al cuerpo y acción como elementos activos de las operaciones compositivas. A raíz de esta evolución es que surgieron dos espacios de gestión artística paralelos al proyecto LNQC en los que se propició la exploración de este concepto performático de la composición musical desde un enfoque más amplio: el ciclo *cuerpo.música.acción?* y las Jornadas Cage, dos proyectos organizados desde la Cátedra de Composición. Estas dos plataformas sirvieron para generar cruces con otros artistas que trabajan propuestas similares, como es el caso de Matias Giuliani y Silvina Zicolillo (Bs As) y el Ensamble WONDERLAND! que dirigen. También contamos con la visita de Philippe Pannier (Francia) improvisador que investiga procesos de interacción en la gestualidad corporal y su interacción con los discursos musicales en la improvisación. Jornadas Cage en sus ediciones 2013- 2015 apuntó al trabajo

transdisciplinar indagando el pensamiento musical de Cage desde sus obras más performáticas (Song Book, Variation, Child of Tree) e indeterminadas (Number Pieces).

Como metodología de trabajo para el desarrollo del sistema de notación nos propusimos dos vías: por un lado ponerlo a funcionar en el circuito de intérpretes de música contemporánea y experimental, ya sea a nivel local, nacional y algunas experiencias con grupos extranjeros. Por otro lado se apuntó al desarrollo de talleres a la manera de “jam de improvisación” en los que se proponía en diversos contextos instancias de aprendizaje del sistema LNQC y ejecución por parte de individuos que o bien estaban en instancia de formación musical o provenían de otras disciplinas artísticas. Para esto se organizaron en conjunto con Proyecto Red Ensamble talleres de lectura en el marco de las residencias compositivas en CePIA o instancias de capacitación en interpretación para los nuevos integrantes del ensamble. También se realizaron talleres en las Jornadas de Sonido Presente (Santa Fe) en el Conservatorio J. J. Castro de Río III con estudiantes y docentes de las carreras de instrumento, y en espacios alternativos como Museo de las Mujeres MUMU y Casa Taller. El encuentro con los instrumentistas y ensambles o grupos de cámara tuvo como objetivo generar puntos de articulación con diferentes conceptos y prácticas convencionales para estos espacios: - Interactuar con el repertorio de obras que los solistas y agrupaciones trabajan, en donde generalmente no es habitual el uso de partituras indeterminadas. - Los modos de producción y rutinas de ensayo: convencionalmente un ensamble realiza una práctica o estudio de la obra a fin de lograr la performance óptima de la versión. Las partituras LNQC no tienen una versión óptima o ideal, de modo que las obras no se ensayan sino que se entrena en la lectura y performance de partituras de acciones. - La relación con el cuerpo, el instrumento y la producción de sonido. Siendo las partituras LNQC “partituras de acciones”, se generó en muchos casos una instancia

de discusión sobre el rol de la acción en la producción del sonido. Entre las autocríticas que podemos formular sobre el despliegue de este proyecto indicamos fundamentalmente las dificultades de implementación de metodologías precisas de mensuración en impacto de cada parámetro que el sistema LNQC opera en cada contexto en que funciona. La forma en que el proyecto evolucionó fue el de las prácticas convencionales de difusión y puesta en circulación de una obra: contacto del instrumentista o agrupación, instar a la participación en el proyecto tocando una obra, montado de la obra en concierto o registro. A futuro consideramos conveniente realizar una actividad precisa y organizada metodológicamente, a fin de generar mejores articulaciones entre las obras realizadas y la vinculación con recursos pedagógicos aplicables en la realización de guías de trabajo para ejercicios compositivos de evolución progresiva. Si bien la propuesta de trabajo del equipo era muy amplia y este proyecto se encuentra a mitad de camino entre el concepto Sincrético y los estudios de los procesos creativos (título incluido en la primera etapa del proyecto) creemos que es necesario articularlo más cerradamente con la propuesta eje del proyecto actual, orientada hacia la generación de un marco técnico conceptual que defina con suficiente precisión los aspectos básicos del pensamiento sincrético. Actualmente se está realizando un relevamiento en todo el conjunto de artistas (principalmente músicos) que participaron en la evolución del proyecto desde 2011 hasta la actualidad. El objetivo de este relevamiento apunta a evaluar el impacto y la repercusión que el contacto con obras LNQC generó en el entorno de cada uno de los músicos que participaron. Nos interesa saber cuáles fueron las opiniones que despertaron las obras, tanto en los músicos como en el auditorio, saber si las obras han sido incluidas en otros conciertos y si han sido incluidas en la actividad docente de cada uno de los músicos que han tocado LNQC.

VIVA EL FRAKING

—

Director:

Paco Giménez

Responsable:

Lautaro Jayat

Integrantes:

Gabriel Andrés Pérez,
Natalia Buyatti,
Gerardo Cordero

RESEÑA

Si bien esto es una investigación que debe tener un correlato teórico, que deberíamos hablar con pertinencia sobre el proceso creativo y la producción, quiero tratar de no caer en la tentación de comenzar por una reflexión teórica sobre el personaje y el actor. Creo que es mejor comenzar a hablar de las situaciones y los contextos que dan inicio al trabajo. Los materiales con los que trabajamos, el deseo de que algo exista en la escena, la forma en que se va materializando todo. La otra vía, comenzar hablando sobre lo que escribieron otros sobre sus trabajos o poéticas que yo nunca vi, que viven en otros países y etc., puede conducirnos a reflexiones teóricas sin puntos de referencia, juegos de lenguaje, entelequias y prejuicios. En cambio, si comenzamos desde el material, quizás luego podamos arribar a una discusión sobre los métodos y una reflexión crítica sobre cómo abordamos la tarea de armar una puesta en escena con dos actores interpretando una obra con ocho personajes, con la mirada orientadora de un director que a su vez está planteando una investigación escénica para su propia tesis. Y esto es importante: éste es un proceso en donde los actores se prestan a ser dirigidos y el director coordina dinámicas de ensayos, pregunta, ofrece pautas, recapitula, descarta, pide síntesis del material, propone un texto y ordena bajo criterios. Mediante la palabra y el cuerpo demanda la concreción de ciertos deseos, necesidades que surgen de un horizonte de expectativas estético, técnico y poético que se va transformando en el intercambio con el trabajo actoral y el proceso grupal. Y es importante no perderlo de vista. Es desde éste lugar en que las ideas nos son posibles porque, en cierta forma, no nos preceden ni son autónomas, ni inmutables. Surgen de nosotros, del

intercambio y la reflexión del trabajo, de la praxis. Solamente proponiendo este sustrato material del trabajo es que quizás podamos arribar a esta tríada que nos permite hacernos cargo de lo que hablamos, arribar a una ontología, una epistemología y una metodología. Es decir: planteando las realidades con las que trabajamos, que se nos van haciendo presentes a medida que escogemos ciertas formas de trabajo, ciertas pautas para abordar problemas concretos y que parecen contener cosas y procesos intangibles, empezamos a suponer que la realidad abarca más de lo que creíamos. El trabajo con lo real nos obliga a hipotetizar y poner a prueba formas de encarar una tarea. Esos métodos que surgen parecen estar armados, más o menos conscientemente, sobre una visión o intuición de la realidad. Esa visión, el hecho de decir: "trabajo sobre esto porque es necesario para el trabajo", "tenemos que replantearnos cómo trabajamos porque hay algo que se nos está escapando", "apareció algo nuevo"; esas afirmaciones conducen a una ontología. Nos obligan a replantearnos y a incorporar la realidad en nuestros mapeos, primero de una forma ingenua, luego de una forma más bien crítica. Y el hecho es que al trabajar con subjetividades, procesos intangibles, ficciones y cuerpos, acontecimientos y demás materiales heteróclitos, se torna necesaria una reflexión ontológica que provenga de haber estado en interacción con esos materiales.

Sólo después (o en simultáneo) podemos llegar a una reflexión epistemológica: "¿Qué conocemos sobre esto?", "¿qué tipo de conocimiento es?", "¿cómo se integra esto con el resto de los conocimientos y con la tradición de saberes en la que estamos insertos?". Esto tiene una gran similitud con algunas corrientes pedagógicas. Desde una visión personal, el hacer teatral tiene una enorme similitud con los procesos de aprendizaje en grupo. Parte del hacer teatro pareciera ser poner en común saberes previos, compartirlos, prestarlos al servicio de las necesi-

dades mutuas, fabricar herramientas técnicas y conceptuales para la creación de algo que antes no existía ahí en la escena. Más allá del grado de horizontalidad que tengan los grupos y la participación en las decisiones, la comparación entre la creación grupal con todas sus discusiones e intercambios de perspectivas y el hecho de afrontar los desafíos como procesos de aprendizaje son inevitables. Ese intercambio grupal, en esa formación de redes intersubjetivas, el acto responsable de hacerse cargo de lo que nos falta, de ponerle nombre a las cosas y de revisar lo que uno supone, de cambiar cuando los hechos nos muestran que lo que creíamos no se ajusta con lo que sucede, es ahí donde se sitúa la investigación. Y esta es una posición que espero que pueda ser una de la brújulas del trabajo, hasta que los hechos nos demanden un cambio de perspectiva.

NUEVAS VISUALIDADES: LOS CRUCES DE LENGUAJES ARTÍSTICOS EN LAS PRÁCTICAS ESCÉNICAS CONTEMPORÁNEAS DE CÓRDOBA

—
Directora:

Lilian Mendizábal

Co-director:

Adrián Andrada

Integrantes:

Mercedes Coutsiers,
Facundo Domínguez,
Aimé Ximena Zárate,
Guillermo Baldo Eliana,
Karina Velásquez,
Agustina Márquez Sauad,
Gabriela Martínez Sarrat,
Fwala-lo Marín

RESEÑA

La cultura contemporánea experimenta un atravesamiento de la tecnología que ofrece nuevas extensiones para nuestra bio y con ello, produce nuevos modos de percibir. La generalidad de estas condiciones acciona en nuestro encuentro con la producción artística, en el cual procesos perceptivos diferentes se suceden sobre la movilidad de las fronteras entre diferentes lenguajes artísticos. La experiencia de estas relaciones materiales y conceptuales entre diferentes lenguajes artísticos, teatrales, literarios, cinematográficos, visuales, sonoros, corporales, bajo la idea de transposición, nos conduce a profundizar sobre las alternativas posibles para la construcción del espacio de representación y los discursos artísticos derivados del mismo. En Córdoba, durante los últimos años, hemos visto un devenir atravesado por diferentes disciplinas que transitan dentro de las artes escénicas, potenciando un espacio continuo que se retroalimenta por el uso de nuevos medios informáticos e interactividad. En el proyecto que proponemos, nos planteamos el análisis de algunas prácticas del teatro, la performance, la danza, y ciertas experiencias escénicas en Córdoba vinculadas a la construcción de la subjetividad desde lo estético, como espacios para la observación de estos procesos entre la acción y la nueva visualidad y su mutua incidencia.

Desde la tarea de investigación que estamos desarrollando en el equipo, nos hemos propuesto establecer como eje temático el análisis, para la posterior reflexión, de las últimas producciones teatrales cordobesas que expongan o evidencien cierta indagación sobre los soportes materiales de producción y las nuevas visualidades. En esta etapa, hemos abordaremos como

eje temático y objetivo central el análisis del desarrollo de los discursos escénico-plásticos emergentes de obras cordobesas donde, entendemos a estas producciones como mutaciones atravesadas por los lenguajes de otros discursos creativos y de los discursos comunicacionales con relaciones que destacan aspectos determinantes de su desarrollo; tales relaciones comprenden la ruptura de límites, la apropiación de conceptos y la incorporación del uso de nuevas tecnologías.

DIFERENCIAS POSIBLES EN EL RENDIMIENTO Y ENTRENAMIENTO AUDITIVO SEGÚN EL REGISTRO VOCAL

—

Director:

Santiago Ruiz

Co-director:

Leandro A. Flores

Integrantes:

Juan Martín Álvarez,
Romina Lorena Méndez,
Valeria Inés Pereyra

RESEÑA

En el desarrollo de la etapa inicial de nuestra investigación comprobamos que la problemática específica abordada en nuestro proyecto no presentaba antecedentes directos, ni locales ni extranjeros, y por tanto el material documental con el que pensábamos nutrir nuestra primera fase requirió mayor tiempo de búsqueda que el programado (debiendo incluir problemáticas no necesariamente tan cercanas) y a su vez un mayor tiempo de análisis y reflexión para encontrar implicancias que puedan verdaderamente nutrir las siguientes etapas del trabajo. Por otra parte y dentro del aspecto realizativo, el campo a estudiar (Coros Mixtos Vocacionales que abordan obras de mediano nivel de dificultad en su repertorio) presentó un mayor dinamismo del que esperábamos tanto en los procedimientos que pensábamos aplicar (resultando más complicado coordinar las visitas a los ensayos por los tiempos de nuestro equipo y de los coros que se iban a testear) como en las diferencias que pudieran presentar los coros incluidos, aun dentro del segmento delimitado para el estudio. Este hecho nos impulsa a revisar nuestra primera hipótesis sobre las diferencias en el rendimiento: si realmente depende del registro vocal o si depende del tipo del trabajo y repertorio que desarrolla el grupo junto a su director.

—

FONODRAMA / SONODRAMA: DRAMATURGIA SONORA – (DE) CONSTRUCCIÓN SONORA DE BILIS NEGRA (TEATRO DE AUTOPSIA)

—

Directora:

Maura Sajeva

Responsable:

Agustín Domínguez

Integrantes:

José Halac,
Daniela Martín.

Colaboradores:

Adrián Ferreyra,
José María Llorens España,
Constanza Estevan,
Laura Disandro,
Celeste Cielo Marcón,
Santiago Viale,
Ana Belén Disandro.

RESEÑA

Este proyecto constituye la realización del TFL del estudiante Agustín Domínguez (Composición Musical). Se propone hacer un *work in progress* de carácter multimedia a partir de la deconstrucción sonora de la obra de teatro *Bilis Negra (Teatro de Autopsia)*, en la cual Domínguez realizó la música original y el diseño sonoro (Compañía Convención Teatro. En escena: Maura Sajeva. Dirección: Daniela Martín. Diseño escenográfico: Lilian Mendizábal. Fotografía: Gastón Malgieri). Este proyecto surge como una necesidad de profundización de una línea de trabajo relativa la relación música-cuerpo-performance. De manera más general, podemos situarlo en torno a la problemática de interacción entre lo sonoro y lo escénico. Durante el devenir del desarrollo del proyecto se ha producido una adaptación de hecho en relación al planteo metodológico inicial. El motivo principal de tales cambios ha sido la demanda de tiempo que lleva la composición musical para ensamble instrumental heterogéneo, electroacústica, soprano, coro femenino, más la una actriz de la obra original. La demanda que supone el TFL imprime una exigencia que en cierta medida condiciona la lógica interdisciplinaria del proyecto. De esta manera la lógica de producción de una disciplina, la composición musical, condiciona o resulta disruptiva en relación a la lógica de producción de las artes escénicas. Entre los problemas que surgieron en el devenir del proyecto y no estaban previstos inicialmente encontramos la salida temprana del integrante del grupo encargado del video por motivos laborales. Esta cuestión motivó, primero la búsqueda de un nuevo integrante, pero rápidamente derivó en la necesidad de simplificar el trabajo suprimiendo ese lenguaje del proyecto al menos hasta que surja la necesidad intrínseca de utilizarlo. Esto pone de relieve y en primer plano una cuestión que re-

sulta eje en este proyecto y por lo tanto determina y delimita la mayoría de las cuestiones relativas a la definición de una lógica de producción específica. El proyecto debe responder a las exigencias de un Trabajo Final de Grado de una disciplina en particular, la composición musical. Ello determina que el principal responsable e interesado es el estudiante del TFL. Este aspecto puede ser una facilidad, pero últimamente ha sido una dificultad ya que el avance del proyecto depende casi exclusivamente del avance del estudiante en la escritura de la música. Uno de los problemas de la obra de teatro en relación a la propuesta de trabajo del proyecto y la exigencia del TFL específico en composición musical era la omnipresencia del texto hablado. Aunque la música en la obra intentó establecer un diálogo con los estados emocionales del personaje y algunos materiales intentaron evocar cuestiones concretas que el cuerpo enuncia en escena, no obstante quedó en cierta medida subordinada al texto. Esta situación debía subsanarse en el *work in progress*. En vistas de las exigencias del TFL, la música debería tener en esta nueva instancia un carácter estructural en la construcción total de la obra. Para dar respuesta a esto, se invitó en la segunda etapa del trabajo a Adrián Ferreyra para que asesore una reescritura del texto pensando en disminuir su extensión, adaptarlo a un lenguaje menos oral y más poético, más musical o cercano a la música, y poner en relieve las diferentes voces poéticas en diversos sujetos de la enunciación: en una primera reescritura la actriz solo diría los textos trágicos en 1ª persona en la voz de Fedra, la soprano tomaría los textos en 3ª persona referidos más al procedimiento de la autopsia y al coro femenino se le distribuirían textos filosóficos sobre el cuerpo y el estado de melancolía. La idea es jugar con el paso y circulación sonora de las voces en el espacio para connotar la idea de que Fedra es en verdad un arquetipo de la melancolía. Al día de la fecha la reescritura continúa en proceso. De alguna manera, la obra de teatro, en tanto material preexistente, ha significado una dificultad para pensar un trabajo dife-

rente para la nueva instancia de TFL. Tal vez el estudiante necesite todavía hacer una lectura más irreverente o menos respetuosa de lo que está hecho para poder deshacerlo y poder así armar algo nuevo, diferente de lo que ya se ha hecho. A pesar de que el equipo se muestra disponible y abierto a las consultas del estudiante, hasta ahora la instancia de laboratorio creativo se ha tornado dificultosa por la cantidad de personas involucradas. En ese sentido, una dificultad importante ha sido la de juntar toda la gente que el proyecto involucra para probar los avances musicales. En este punto, seguimos pensando que la lógica de producción más sencilla diría que la manera de llevar a cabo el proyecto es la que suele usarse en cualquier TFL de esta naturaleza: resolver todas las cuestiones relativas a la composición musical y escénica primero, para luego juntar la gente y, tras un mes de ensayos intensivos, estrenar y enfrentar las funciones. La instancia de laboratorio solo se verá reducida a entrevistas puntuales con algunos integrantes para probar parcialmente algunos avances.

Por último, se evidencia cierto desfasaje entre la planificación del proyecto y su desenvolvimiento en la práctica. No como un problema del equipo, sino más bien como un problema de no poder delimitar mejor la factibilidad de la propuesta en la instancia de planificación del anteproyecto del TFL. Pareciera que a pesar de las múltiples miradas que recibió primero el anteproyecto de TFL y luego el proyecto de producción de este Centro, hay cuestiones relativas a la factibilidad que se escapan y presentan problemas en el devenir del proceso realizativo. Valoramos esta instancia de Foro para sacar estas dificultades a la superficie, a manera de una fotografía del proyecto en un momento de su desenvolvimiento. Esperamos que estas reflexiones puedan aportar a abrir el debate sobre dificultades encontradas con otros colegas y arribemos juntos a posibles formas de superarlas.



Mesa 3

**De
ba
tes**

*Revisiones interdisciplinarias y
reflexiones experimentales*

Mesa 3

Revisiones interdisciplinarias y reflexiones experimentales

Apelar a un discurso común, algo tan sencillo y operativo para entendernos, como difícil de lograr en nuestras “cotidianidades de oficio” y (pre)ocupaciones interdisciplinarias, muchas veces puede parecer desmerecer las especificidades de cada disciplina y el enriquecimiento que las texturas de los relatos particulares aportan a los modos de comunicarnos. De ningún modo es así, si los consensos surgen de la conciencia de las individualidades y sus respectivos requerimientos técnicos y epistemológicos. Con esta necesidad de establecer líneas de comunicación más fluidas e inclusivas se abrió oportunamente, después de las presentaciones de rigor, el debate de la mesa *Revisiones Interdisciplinarias y Reflexiones Experimentales*.

Leandro Flores: Lo que propongo es que, si estamos de acuerdo, que entremos con una terminología no tan específica de cada área, porque no nos vamos a entender, digamos. Algo más general, porque si no, por ejemplo, la nuestra es bien puntual de música, y si nos ponemos a hablar con términos, musicales, ninguno va a entender nada, va a parecer que le hablamos en chino, y lo mismo nos puede pasar con las artes visuales.

Las inquietudes interdisciplinarias surgen, precisamente, cuando desde las particularidades de una determinada disciplina se observa la necesidad de instalar una dinámica de inflexión reflexiva. Inflexión que irremediablemente exigirá, aún desde los consensos establecidos históricamente como protocolos canónicos, una apertura o, a lo sumo, una mayor permeabilidad de las fronteras epistemológicas. De allí que, muchas veces, se deba transitar por los inestables bordes de fronteras acicateadas ya sea por los inconformismos conceptuales, por las operatividades transgresoras o bien por aquellos interrogantes que instan a ejercer la acción de pensarse en el arte a partir de la más primaria de las decisiones del hacer en la práctica creativa.

Lautaro Jayat: Si bien en el planteo de la investigación hago foco en la tensión que hay entre la necesidad de verosimilitud que requiere una propuesta que plantea personajes y el distanciamiento que puede producir el hecho de que los diferentes personajes estén interpretados por un mismo actor, el trabajo está orientado, también, por otro tipo de preguntas que van más allá del conocimiento técnico puntual que puede derivar de realizar el proyecto. Preguntas como, ¿qué es lo que subyace y está latente en los miembros del grupo y nos conduce a un tipo particular de acercamiento técnico?, ¿qué nos lleva a este

acercamiento técnico en los procedimientos de creación y composición?, ¿a qué habilita este tipo de decisiones?, ¿nos conduce inevitablemente a un tipo particular de estética? Esta elección, ¿nos lleva a un tipo particular de poética? Al momento en el que empezamos a plantearnos qué rumbos tomar también empezamos a ser conscientes que desde mi mirada como director siempre hay un horizonte de expectativas y un imaginario sobre el cual trabajar, una intuición sobre un tipo particular de trabajo con el lenguaje del teatro. Nuestra investigación parte desde el trabajo actoral y esta es una elección *ad hoc*. Podríamos haber empezado por un planteo de vestuario, de máscaras, de construcción totalmente artificiosa de la actuación, etc; pero el hecho es que de parte mía hay un interés particular por los cuerpos en escena y ésta es una manera particular de hacer teatro, una entre tantas que existe, existirían muchas otras formas de acercarse, digamos, a la misma problemática. Y esto nos lleva por un camino técnico y estético en particular del cual nos tenemos que hacer cargo. Al momento de ir tomando decisiones en el modo de actuar, las atmósferas que se respiran y otras cosas, digamos, qué queríamos decidir sobre cómo queremos que estén en escena. Nos planteamos la necesidad de tener en claro la manera en que los actores debían proceder en escena, qué cosas eran indispensables para que los personajes se sostuvieran y se distinguieran unos de otros, qué código maneja la escena, sobre qué se sostiene, cómo la escena anterior qué necesita esta escena puntual para que se integre armónicamente a la totalidad. Y recién en los últimos encuentros estamos arribando a la problemática central que tiene que ver con cómo hace el actor para efectuar el proceso, el paso de un personaje a otro en escena y cómo componemos la escena para que este pasaje de un personaje a otro por el mismo



actor produzca placer, no corte el ritmo de la escena, esté incorporado y no aparezca como algo descolgado. Pero de la misma forma, esto nos pide tener presente a dónde queremos llegar, cuál es nuestro deseo con respecto a esto. En base a esto comenzamos a plantear y a poner a prueba, experimentar e improvisar a partir de diversos acercamientos técnicos. En nuestro caso esto nos lleva a la noción de dispositivo, debido a que no queremos que el tipo de pasaje entre personajes sea meramente anecdótico y caprichoso, sino que busquemos un efecto particular a nivel global de la obra (instaurar convenciones de sentido, convenciones de interpretación?). Ir globalmente de un nivel figurativo hacia otro más abstracto a medida que las situaciones de texto lo requieran. Me refiero a dispositivo, porque apuntamos a una forma particular de ordenar las operaciones y los elementos, bueno, que trabajamos con el fin de producir un determinado resultado. Por más mecanicista que pueda sonar la propuesta, no es más que una orquestación puesta al servicio de que todo quede integrado en un sentido de totalidad. La hipótesis sobre la que estamos actualmente trabajando es que el proceso de caracterización está modalizado por los criterios de verosimilitud que nos planteamos. Al mismo tiempo, estos criterios están íntimamente relacionados por un horizonte de expectativas, intuiciones sobre una poética a la que se quiere abordar, que va tomando forma a medida que los sujetos y materiales con los que trabajamos van produciendo. Y acá viene, digamos, la parte que en realidad me parece que es la más rica, que tiene que ver con preguntas que nos competen a todos, me parece. Bueno, en todo esto que conté sobre la experiencia que estamos llevando adelante, mencioné cosas como criterios de composición, hacernos cargo de horizontes de expectativas, armonía, integración de los elementos, una intuición sobre un tipo

particular de trabajo con el lenguaje, intuiciones sobre una poética a la que se quiere abordar, y creo que estas expresiones están refiriendo a realidades con las que todos los hacedores nos encontramos a la hora de querer componer. Creo que es común a todos los hacedores que deciden experimentar con la disciplina en la que están sumergidos y con respecto a esto me surgen varias preguntas: ¿Cómo se relacionan los deseos y las voluntades y la intuición en un proceso creativo? ¿Cuál es el lugar de la intuición? ¿Cómo es que todas las experiencias previas alimentan ese mundo de imágenes, sensibilidades y conocimiento de un saber hacer que puede derivar en un acercamiento técnico y finalmente en la concreción de una obra? ¿Cómo las intuiciones poéticas demandan la invención de un acercamiento técnico particular? Y también al revés, ¿cómo la experimentación con la técnica nos permite abrir nuestro imaginario a nuevas posibilidades poéticas? Es como si en la práctica se fuese construyendo una mirada sobre lo que se hace, y en base a eso que se hace y rehace. En base a eso que se hace se rehace también el lugar a donde queremos aterrizar, se capitalizan los hallazgos fortuitos, se proponen pautas que a veces conducen a lugares fértiles y otras simplemente nos obligan a replantearnos qué caminos elegir. A la hora de componer, de tomar elecciones de qué es lo que va a ser la obra expuesta al público y qué cosa no va a ser la obra, inclusive durante el proceso creativo, el artista o el grupo de trabajo empieza a entrenarse en ver qué es lo que se está haciendo durante el proceso creativo, entrenar una mirada para ver qué es lo que hay, cómo potenciarlo, sobre qué se sostiene, qué procedimientos se necesitan, qué es lo que la obra necesita y no solamente lo que nosotros, como artista-ego, queremos que aparezca en la obra.

De todo lo cual, en su ejercicio, se genera un punto de reflexión que sensibiliza tanto las estructuras perceptivas de la realidad, como las estructuras conceptuales que subyacen en las lógicas de generación de sentido.



Lautaro Jayat: Quizás este es el vínculo entre la teoría y la práctica, el momento en donde todas las especulaciones teóricas apuntan a que uno pueda tener un pensamiento basado en la práctica, pero del cual pueda hablar y se pueda preguntar qué es lo que estoy haciendo. Pero lo interesante de esto no es simplemente la capacidad de hablar y preguntarse, uno podría preguntarse y elaborar un discurso enorme sin que realmente esté refiriendo a lo que en realidad uno hace. Para concluir quiero mencionar qué es lo que me parece el aspecto

más raro de todo esto. Lo que me parece un misterio es cómo estas preguntas y este pensamiento da lugar a una actitud perceptiva del propio trabajo, cómo estas preguntas que nos hacemos a la hora de trabajar nos habilitan a ver cosas que antes no veíamos, sensibilizarnos a lo que hace interferencia, intuir lo que hace falta. En fin, cómo la elaboración de una poética requiere poder estar sensibles a lo que hacemos desarticulando prejuicios y tabúes a medida de que vamos metiendo manos en el barro y también a medida de que vamos escuchando devoluciones y nos damos cuenta de qué es lo que estamos haciendo realmente.

[APLAUSOS]

Marcelo Comandú: Aparece muy fuerte ahí el tema de la pregunta ¿no?Cuál es la función de la pregunta en el proceso creativo. Si la pregunta también acerca el acto de creación a la investigación, al acto de investigación; si la pregunta está en ese lugar bisagra entre lo que es producir arte e investigar arte, que es un eje que me parece que surge en este proyecto, veamos si también surge en otros. Me pareció muy, muy interesante.

Luis Toro: En nuestro proyecto se empezó a dibujar la idea del intérprete y se empieza a generar también una discusión: "Pero cómo... ¿soy intérprete?" El director, ¿qué función cumple? El director del ensamble pasó a ser una especie de capataz de este proyecto, [para] juntar las computadoras, bueno, a mí me interesa mucho, digamos, cómo se cambió la lógica de producción manteniendo ciertos atributos de la producción, por ejemplo, hay un compositor, hay alguien o algo que se mueve, o sea, como hay un arco que se mueve y frota una cuerda,

bueno, acá hay algo que se mueve que son un pendrive que conecta o un archivo que se transmite vía web y que entra y realiza operaciones.

Marcelo Comandú: Hay una mente que también planea todo eso previamente.

Luis Toro: Claro, pero eso está del lado, digamos, si pensamos en una especie de composición en que la música tiene tres instancias, que serían la creación, la escritura, que es la que permite el encuentro... digamos, la partitura es la que propone ese encuentro crítico del instrumentista con el ejecutante, ese cuerpo a cuerpo, le llamo yo. Después está una tercera dimensión que es el dato sonoro, la traza sonora. Entonces, por ejemplo, la música electroacústica elude el encuentro cuerpo a cuerpo del ejecutante con el instrumento, por ejemplo, no hay interpretación, vos ponés play y siempre es la misma música; en este caso, como se trabaja con el *random*, el dato sonoro siempre cambia en función a las posibilidades del cuerpo a cuerpo que se producen en el caso que trabajes con instrumentistas humanos, es la indeterminación propia de que cualquiera hace cualquier acción en cualquier momento. Una última cosa que diría, es muy simple, que básicamente tiene que ver con las dificultades metodológicas para hacer que un proceso como éste, que no es una investigación, de entender, saber cómo puedo yo encuadrar esto dentro de una lógica de investigación, siendo que necesita estar en la interacción con el medio. Yo siempre digo, es como un geólogo que va a investigar piedras, va, busca la piedra, ya está. Luego, la estudia. Entonces acá vos tener que inventar la piedra para después medirla, para mí, digamos, uno de los problemas que traigo acá para ver si alguien me tira

una soga, una ayuda, un dato para poder consolidarlo mejor, saber cuáles son las estrategias metodológicas que pueden acudir para que esto no solamente me sirva a mí y a los que interactúan conmigo, sino para que realmente sea un aporte que pueda circular como una creación de conocimiento, como una gestación de campo de conocimiento y que pueda funcionar dentro del circuito académico.

Marcelo Comandú: Y que lo es, ¿no? por lo que uno ha escuchado, realmente es un proyecto de investigación. Es como llevar al límite, aparte, la definición de músico, ¿no?, porque ya entra al lugar del performer, pero después también es cómo la tecnología viene a plantearnos otras formas de ejecutar la música; como si llevara al límite la definición de músico. En teatro siempre decimos que la escena es el lugar de confluencia de la esfera visual y sonora, y que el cuerpo del actor también, que la presencia del actor es visual y sonora al mismo tiempo, desde el punto de vista en que está presente y habla, y suena y, por lo que vos decías, sobre todo en la primera parte del trabajo, cuando todavía no había entrado la tecnología tan fuerte, pensar eso también desde el lugar del músico ¿no? como performer, cómo también, en ese trabajo sonoro, confluye lo visual, lo que se presenta como volumen y como acción; y qué interesante también como apertura del concepto de músico.

Lautaro Jayat: En Teatro, nos pasa por ahí que no tenés el dato performático, o sea, que todo lo que pasa en escena así, de repente, no hay forma de que vos lo transcribas y de hecho, cuando podés transcribir parte de lo que pasa, parte del recorrido, podés hacer un dibujo o, no sé, escribir el texto, así, pero también es como

que entramos en la misma. Ésta de que vos hablás de que al final es como que esta cosa que vos hacés con los números terminaría funcionando como una especie de... ¿cómo dijiste vos? Campo..., potencialidad...

Luis Toro: Una potencialidad expresiva.

Lautaro Jayat: En nuestro caso el texto es como que por ahí se mide qué tan buen texto es, no solamente por los temas que trata sino por la potencialidad que tiene a la hora de llevarlo a la escena. Esto es, que podés hacer 500 millones de puestas diferentes y todas son copadas porque, en algún punto hay una estructura en el texto, que vos decís: "Che, mirá, la cantidad de cosas que se desprenden de ahí".

Agustín Domínguez: Pero también, y es que ahí estamos pensando más allá de los procedimientos de construcción de lo que sea, en el contexto de recepción, en el contexto de reproducción de la obra. Entonces ahí la cuestión cambia porque hay ciertas tradiciones que esperan ciertas expectativas respecto de los productos.

A partir de este punto las discusiones asumieron un carácter de auto-interpelación, materializado por una serie de interrogantes que instalaron en la dinámica del debate conceptos tan difundidos como poco analizados en la práctica cotidiana de la producción artística. Tradición, costumbre, hegemonía, productores, público, demandas y comercialización en el oficio del arte. ¿Desde qué perspectiva crítica se asimilan los cambios y se los incorpora al oficio del arte?, ¿en qué medida las producciones artísticas y las propuestas de indagación se adecuan a los preceptos de moda?, ¿hasta qué punto el quehacer artístico responde como "oferta" a las expectativas de la "demanda"?,

¿hasta qué punto se es consciente de las dinámicas sociales en las que se está inmerso como productores artísticos?

Luis Toro: Pero, ¿quién sostiene la tradición?, ¿la sostiene el público?

Agustín Domínguez: La sostiene el propio medio, pero ¿de qué nos estamos preocupando?, ¿nos estamos preguntando acerca de los procedimientos de construcción o nos estamos preguntando sobre cómo producimos y no nos preguntamos cómo es el contexto de reproducción de la obra? En realidad las preguntas que nos tenemos que hacer, para mí, están asociadas a cuáles son los procedimientos a los que está habituado cierto público, o sea, si de alguna manera podemos ir... Nuestro proyecto, que se cruza un montón con el cine, tiene que ver con esos procedimientos, digamos, los procedimientos de escuchar y ver al mismo tiempo, ¿a qué está acostumbrado el otro? Y, en relación a eso, ¿cuánto uno puede tironear hacia lo performático?



Luis Toro: Nuestro medio son 150 personas, o sea, son las mismas 150 personas; quiere decir que quienes dominan la hegemonía del medio y quienes tienen las herramientas para instrumentar cambios no es el público... o sea, hay más productores que público, a diferencia de otros lugares, en donde hay más público que productores. Acá hay más productores que público, son los productores quienes no quieren que cambie el medio.

Marcelo Comandú: Ah, sí, sí. Y los productores son el público.

Luis Toro: Y los productores son el público. Y son los productores los que no quieren que cambie el medio, no es el público. El público genuino no le importa nada, va y está y ve qué pasa. En el caso específico de lo que podríamos llamar la Música Contemporánea, vos le das cualquier cosa y el tipo no sabe... en realidad no entiende nunca nada, pero si le das un negro [se viste de negro], el tipo más o menos dice: "Bueno, está de negro, es músico".

[RISAS]

Luis Toro: Hay un tráfico ahí atrás, porque yo lo conozco, porque pertenezco... y digo, loco, acá se trata de venderlo con este frasquito, o no sé, es como que conozco el tráfico porque te dicen entra dentro de este tráfico; fui formado dentro de esa lógica de producción... y lo hice mucho tiempo,... entiendo lo que vos me decís, pero como que no se da una diferencia entre aquellos que demandan y nosotros que estamos en vinculación, porque no tenemos público básicamente, que es otro problema también a investigar.

El punto de inflexión se tornó altamente crítico, auto-crítico. La mirada introspectiva proyectada hacia los propios posicionamientos frente al "oficio del arte" ya no se abandonó hasta el final del debate de esta mesa, sentando, incluso, precedentes de cambios no sólo operativos, sino también actitudinales y conceptuales. Emergieron de las discusiones categorías estéticas interpeladas y de ellas nuevas y profundas revisiones de las propias prácticas.

Andrés Oviedo: Bueno, el proyecto empezó como la tesis de la Licenciatura en Teatro de Gerardo y Andrés, que soy el que les habla. Nuestra propuesta parte desde el cuerpo del actor y la construcción gestual. Nuestro primer paso antes de residir en el CePIA fue conseguir un espacio para poder entrenar y empezar a generar como un código común. Empezar a trabajar nuestras inquietudes, nuestros deseos, a partir de un entrenamiento y de recuperar material que habíamos estado trabajando durante el cursado de la carrera.



Gerardo Cordero: Dentro de este trabajo del cuerpo del actor hago una vinculación con el proyecto no desde una mirada cotidiana del cuerpo, que es que la que estamos acostumbrados a gestualizar y a comunicar, sino desde un punto extra cotidiano. Nos parecía que caer como en una mirada cotidiana, implicaba caer en esto que estamos explicando en común los dos proyectos, caer como en una convención a la hora de comunicarse que para nosotros es como una pobreza, digamos, en el lenguaje corporal. Me parece que nuestro lenguaje corporal tiene una capacidad o una potencialidad mucho más amplia que la que utilizamos, digamos, en estas instancias o en un cotidiano. Nos parecía como una postura política decir: "Bueno, vamos a buscar una riqueza de ese lenguaje corporal y no caer en la convención cotidiana de comunicarnos moviendo las manos...", bueno, como todos sabemos, digamos, no somos muy conscientes. Me quedé pensando todo el tiempo con lo que vos decías [a Luis Toro].

Andrés Oviedo: Nosotros cuando empezamos, el trabajo se hizo extensivo a otro espacio fuera de la facultad. En la primera parte estuvimos trabajando dentro de la facultad, en el salón azul, durante un tiempo. Después nos empezamos a encontrar con material teórico y empezamos a relacionar y a poner en palabras lo que estamos buscando, hasta que llegamos al concepto de grotesco, que se relacionaba muy fuertemente con el trabajo gestual que estamos proponiendo con un trabajo pre-expresivo [y a la] importancia que nosotros le damos al cuerpo en la puesta en escena. Cuando se presenta la posibilidad presentamos el proyecto en el CePIA y hacemos una vinculación con lo multimedial, principalmente con el lenguaje sonoro y lumínico. Entonces el proyecto se

rige por cuatro conceptos claves: grotesco, gesto, imagen y sonido. El grotesco, que implica una estética [pensada en] el proceso de creación de la obra, la obra y la recepción la obra.

La imagen se compone, en este caso, con los cuerpos, la iluminación, los objetos, el vestuario y el espacio, digamos, el diálogo con lo espacial.

Marcelo Comandú: La muestra en proceso [del proyecto del que se viene hablando] nos pareció que se había ido muy al grotesco, entonces nos empezamos a preguntar qué pasaba si el grotesco se potenciaba con el trabajo sobre la sutileza ¿no? sobre lo sutil y apareció muy fuerte el concepto de lo popular también, que me gustaría por ahí que lo desarrollen, cómo el grotesco implica también ese concepto.



Gerardo Cordero: Tiene que ver con las tres etapas estas que planteaba Andrés, del proceso creador, la obra y la puesta en público. Me parece que es como un ciclo que se cierra, digamos, y pone en común el trabajo y hace una comunión entre el espectador y la propuesta del performer en la escena, la propuesta del performer en sonido y la propuesta del performer en iluminación. Tiene que ver con aspectos que son recurrentes en todos nosotros, por ejemplo la materialidad corporal, algo de lo que no podemos escapar, y, como todos sabemos, todos tenemos un cuerpo. Manifestaciones de ese cuerpo, de las que no podemos evitar como besarnos, escupir, que se nos caiga la saliva, tener mocos, defecar, orinar, tener deseos sexuales... Hay algo de eso que produce no un cuerpo individual y separado del otro, los límites del cuerpo no pasan a ser la superficie de la piel, sino que se conforma como un cuerpo mucho más grande y tiene que ver con este cuerpo grotesco para nosotros, y que tiene vinculación no sólo con los otros cuerpos sino también con el mundo. Se generan [así] nuevos cuerpos, nuevos mundos [que] la política social actual está acostumbrada como a separar, digamos, a individualizar (esta idea del individuo aislado y que nada me afecta el otro y... mi cuerpo cerrado y que defecar es un asco, y que hay cosas que no quiero ver... que me como un animal pero no veo cómo lo matan, el súper te lo da como cerrado) No sé, estoy como yendo como por todos lados, ¿no? Pero son cosas, preguntas que todo el tiempo que están como en mi investigación sobre el trabajo sobre el grotesco, lo popular, los límites, las fronteras, cuán reales son.

Marcelo Comandú: A mí ese concepto me parece que los empezó a interrogar y que el trabajo estaba siendo tomado por la estilización, por pensar el grotesco desde

la estilización del gesto, o sea, el gesto atravesado por un estilo representativo, y de golpe, entrar en ese concepto es como una dinamita, como una bomba que te replantea todo lo que venís haciendo y que te interpela. Aparece otra vez para mí ahí el valor de la pregunta, de cómo a veces, bueno, obviamente los conceptos son muy importantes y la práctica nos interpela todo el tiempo pero, como que una reflexión caída a tiempo y bien puesta también te transforma toda la práctica que venís realizando.

Andrés Oviedo: Uno de los puntapiés iniciales que nos dio el trabajo sobre el grotesco fue una frase de Fernández Ruíz, una investigadora española; "Lo grotesco se está volviendo cada vez menos posible a causa de la creciente tolerancia del desorden, del *genre mixte*. Lo grotesco, después de haber existido durante siglos en los desordenados márgenes de la cultura occidental y de las convenciones estéticas que constituyen esta cultura, se enfrenta ahora con una situación en la que el centro no puede o no quiere restringir, donde nada es incompatible con nada y donde lo marginal no puede distinguirse de lo típico, por lo tanto lo grotesco está siempre y en todas partes, en torno a nosotros y cada vez más invisible". A mí esto me hace pensar con lo sucedido últimamente durante la investigación [por la cual] nosotros estamos llevando el grotesco a una estilización, a un lugar en donde no tenía una comparación con otro registro que pudiera distinguir qué es lo grotesco y qué no; o sea, de repente era todo tan grotesco... [RISAS] que ya no era grotesco, por así decirlo.

Agustín Domínguez: Era el código como permanente...

Andrés Oviedo: ¡Claro! Entonces el espectador, la gente que nos había visto me había dicho: "Bueno, toda

esta parte es tan intensa, ¿y después qué?”, como que en algún punto se agotaba esto y volver a un lugar más sutil, cotidiano, pongámoslo entre comillas, pero cotidiano, puede parecer [como] lo popular, como también podemos saltar de una cumbia villera a un piano de una música un poco más académica y, sin embargo, seguir dialogando lo grotesco con esta cuestión sutil, como del mundo cotidiano en algún punto. Esto como que me llevaba a pensar eso, bueno, el grotesco ya no es solamente esta monstruosidad elevada a la enésima potencia, sino la sutileza que nos atraviesa a todos, digamos, a todos por igual, a los que viven en la periferia de la cultura y a los que están en el centro, digamos. Puede ser tan grotesco alguien que va a escuchar un concierto de Mozart, como alguien que va al baile de la Mona; como que en algún punto todos somos grotesco por igual.

La línea de interpelación se canaliza hacia la definición conceptual de cultura y en ella de lo popular, particularmente de lo popular en el planteo de la producción artística. Una definición tan mentada como poco especificada y articulada en los marcos reflexivos de las prácticas del arte.

Agustín Domínguez: Una pregunta por este tema de lo popular, o sea, ¿cómo lo conceptualizan?, perdón si es una pregunta medio jodida pero... ¿dónde están ubicando el concepto de cultura?

Gerardo Cordero: Con estos cuerpos que no son [individuales] ni cuerpos estáticos, como dice Andrés, el problema de abordar el grotesco como algo estático es algo problemático porque es totalmente lo contrario, es algo dinámico. Así como está la sutileza, también está lo exagerado y es la transformación y en el devenir que se produce

el cuerpo grotesco y se instaura ese cuerpo grotesco El cuerpo grotesco está en los ciclos de vida o muerte, está en los ciclos de digestión, está como en todo eso que tiene que ver con todos y que es transformación, es otra característica popular también, que tiene que ver con todos, ... pensá en lo popular como el carnaval, también, y las modificaciones que se producen. Entonces, siempre hay una cuestión que tiene que ver con el mover, revolucionar. El cuerpo grotesco, cuerpo en movimiento, devenido, no está nunca listo ni acabado, está siempre en estado de construcción, de creación y él mismo construye otro cuerpo, además. Este cuerpo absorbe el mundo y es absorbido por el mundo. Es algo que no se puede pensar, digamos, como una visión occidental o burguesa también si se quiere. Tengo mis problemas pero, bueno, lo charlo con vos y se produce una red única, diría Deleuze, un rizoma único que todo el tiempo se va modificando, trasladando, deviniendo y es inestable y ... no sé, me parece una visión mucho más rica del mundo que la que se plantea hoy.



Andrés Oviedo: Desde el equipo del CePIA nos [pusieron en contacto con una Ayudante Alumna] Marianella Monzoni, estudiante de Letras, que nosotros incluimos en el proyecto. No estaba pensado que alguien de Letras nos ayudara y, sin embargo, cuando ella se acercó desde su propuesta nos fue muy enriquecedor, una mirada totalmente diferente que te da un aire nuevo. Ella [nos compartió] un escrito que va a estar en la Revista Artilugio que dice: “El Teatro ¿empieza en el cuerpo?, ¿en el gesto?, ¿en el actor? En la figura del actor, central, ¿existe una única encarnación de lo protagónico?” Y afirma: “En el cuerpo hay una posibilidad devoradora” Que yo creo que un poco sintetiza el cruce con los otros lenguajes, cómo nosotros hemos ido trabajando, donde el cuerpo es un lugar central donde los otros lenguajes también se visibilizan y dan su impronta.

Nuevas problemáticas se instalaron en el debate tras las líneas de discusión proyectadas conceptualmente. Tales problemáticas abordan intereses que se continúan en la cotidianidad del grado, interpelando procedimientos académicos e institucionales no siempre conscientes de aquellas necesidades que, por ser tan básicas, son compartidas por diferentes disciplinas.

Santiago Ruiz: La mecánica de trabajo de nuestro proyecto tiene algunas diferencias en cuanto al enfoque, al encuadre general con los conceptos que están planteando, pero también muchos encuentros. Es el primer proyecto de investigación [en el que participamos] todos los integrantes del equipo y surge de una voluntad también entre dos cátedras de descubrir intereses comunes en el trabajo. Una es la cátedra de Práctica Coral o de Canto Coral, que es la que yo dirijo en Educación Musical, y la otra es una de las cátedras centrales de

las [carreras] de Música, que es Audioperceptiva, que tiene que ver, como dice el título, con todas las competencias auditivas y técnicas musicales iniciales que nos permiten, digamos, diferenciar los sonidos pero ya a un nivel, específico, mucho más conceptualizado, digamos, para un estudiante de música o quién va a desarrollarse específicamente en la música. No es audioperceptiva de los sonidos cotidianos, sino ya algo mucho más específico. [En estas cátedras] hemos observado que la práctica coral, en su estado formal o tradicional, valora la diferencia de los registros vocales como algo esencial: un coro no es un grupo que canta junto solamente, sino donde las competencias y las destrezas de cada una de las voces es valorada de una manera particular, es decir, quien tiene la voz grave canta una parte en el coro, quien tiene una voz aguda canta, o tiene otra funcionalidad, en cualquier tipo de trabajo coral; y se juega con esta característica del registro vocal ya sea para contradecirla, por ejemplo, un bajo que canta muy grave, puede cantar en falsete notas como si fuera una mujer, en repertorios más modernos, pero habitualmente se juega como una contradicción. Estamos hablando de que la competencia vocal de un cantante determina su rol dentro de un coro, dentro de una estructura coral. Entonces nosotros decidimos juntarnos y empezar a generar un proyecto de investigación, buscando algo que no existiera y que nos parecía muy interesante. En la enseñanza de Audioperceptiva [por ejemplo] podemos observar que no escucha igual un baterista que un cantante o que un guitarrista. Pareciera ser esa una hipótesis inicial porque, a la hora de manifestar destrezas o tener que realizar entrenamientos, responde al entrenamiento rítmico mucho más fácil un percusionista que un violinista y responde a la lectura melódica veloz mucho más rápido un flautista

que un cantante y reconoce armonías mucho más fácil un pianista o un guitarrista que un percusionista. Entonces, con esa primera hipótesis, que compartimos y vemos con total claridad, ¿qué pasa en el coro? En el coro tendemos a pensar, y la práctica cotidiana así me lo dice, que no escucha igual una soprano, o pareciera no escuchar y desarrollar sus competencias audioperceptivas igual una soprano, que es la voz más aguda de las mujeres, que una contralto, que es la voz que funcionalmente en la textura del trabajo coral cumple otras funciones, desarrolla otros trayectos, por lo menos en los conceptos tradicionales. Entonces decidimos armar un proyecto que comenzara con una primera mirada sobre el estudio de las diferencias que hay en el rendimiento y en el entrenamiento auditivo de acuerdo al registro vocal y a la función que cumplen en un coro. Nuestro primer problema fue que no había, no existía esta problemática abordada como lo estamos tratando de hacer nosotros; no encontramos en la documentación, ni en las bases de datos locales o extranjeras, específicamente. Sí encontramos, por ejemplo, diferencias en el entrenamiento vocal de acuerdo al registro vocal, lo cual es bastante obvio. Insisto que se podría trasladar a cualquier ámbito musical pero, por la competencia de nuestras cátedras, decidimos empezar el estudio de esta manera.

Leandro Flores: Nuestro proyecto [plantea] un estudio de campo. [Abordamos] el coro como si fuese un objeto en sí... trabajarlo y ver qué sucede, porque hay algo que me dejó pensando de todas las ponencias de los proyectos, es el hecho de que estando nosotros en investigación, me parece a mí, es algo que me gustaría que después lo dejemos asentado como para debatirlo. Es el hecho de que no sean tan absolutistas las cosas, porque en parte

investigar es tratar de, si no me equivoco, develar a ver qué sucede. Vamos a investigar [estas problemáticas], porque no podemos decir "sí", porque, está bien, nuestra experiencia coral, nuestra experiencia en el ámbito quizás nos da un marco, pero también queremos hacer el estudio de campo para comprobarlas.

Santiago Ruiz: Exacto. Lo que más [nos] fue nutriendo, además de estos textos que encontramos, que eran periféricos pero que, bueno, nos servían de alguna manera, fue el diálogo con el medio. Hay muchísima actividad coral en Córdoba, entonces cada vez que comentábamos con directores o con cantantes qué era lo que estamos investigando, se mostraron todos muy interesados, porque audioperceptiva es algo que cualquiera que quiera seguir música, sabe que lo primero que tiene que hacer es audioperceptiva, es como que es "la materia" de música. Si vos te sacás un 4 en Composición sufrís un poco, pero si te sacás un 4 en Audioperceptiva es como que realmente te están diciendo sordo.



Luis Toro: No, después de ponerte el 4 te dicen: “Usted es sordo, usted no va a entrar”



Santiago Ruiz: Nuestra metodología, qué es lo que estamos empezando a aplicar, en primer lugar, visto el gran interés, decidimos hacer una jornada, un concierto en el que presentemos el proyecto en sociedad, al ambiente coral, porque hemos visto que suscitó tanto interés. [Por ello] los queremos hacer parte de la idea, contarles por dónde vamos, hacia dónde aspiramos llegar, y eso lo vamos a hacer, generando un concierto, generando un encuentro de varios coros [con los] que vamos a trabajar [en el] campo de estudio concreto y, también, realizando en el concierto algunas pequeñas demostraciones de lo que es el objeto, un poco, de nuestra preocupación o de nuestras primeras hipótesis. Luego eso se constituyó en

algo que, en esa inexperiencia investigativa, nos viene bien descubrir, que el plan de trabajo es una guía importante, muy importante, pero que tiene que tener, para ser un verdadero proyecto de investigación, una flexibilidad dada por las preguntas que se van suscitando, y eso fue algo que metodológicamente nos ha servido mucho. Nuestra pregunta era y es fuerte, ¿realmente va a servir el estudio de campo para establecer conclusiones definitivas sobre lo que queremos hacer? ¿va a depender del corte que hayamos hecho en la selección de los coros? Bien [sabemos] que si nos centráramos en la observación nuestra, de nuestro trabajo como cantantes o como directores, también sería parcial pero nos podríamos mentir con más facilidad o conformar con mediana facilidad. Ahora vamos a tener que observar, estamos en la etapa también de diseñar las pruebas o los tests...

Leandro Flores: Las maneras de medir...

Santiago Ruiz: De constatar estas competencias, y eso nos está llevando un [tiempo] técnico muy valioso, porque hay que generar pruebas que podamos grabar, registrar y luego que nos sirvan para ver cómo escucha una contralto, cómo escucha una soprano, qué diferencias estadísticas podemos encontrar y luego de hecho todo ese trabajo de campo, que es lo que estamos empezando y que, como les digo, nos llena de preguntas. En definitiva podría ser ese resultado, porque elegimos estos tres primeros coros con 150 voces, pero si tomáramos otras 150 voces, ¿podría ser un resultado distinto? ... digamos, es como una boca de urna esto [RISAS]
Nuestra visión es bastante técnica, pero similar a ciertos ejes de lo que planteaban recién, en cuanto que tiene en cuenta, de alguna manera, el cuerpo: la razón por la que una

persona es soprano o es contralto es fisiológica, tiene que ver con el cuerpo que habita, tiene que ver con la cultura en la que ha desarrollado su manera de cantar, con su raza, con un montón de cosas que hace que su voz tenga determinadas características, y su trabajo funcional en un coro es una cuestión cultural que también es susceptible de ir modificándose... y popular también, o sea, el concepto de lo popular también nos es algo totalmente cotidiano, digamos, en el trabajo y, hecha esta aclaración, nuestros coros de campo van a ser coros universitarios o coros vocacionales en general. El corte que hemos hecho para el estudio tiene que ver con coros no profesionales, porque también pensamos que, parte de lo que hablábamos recién, es qué es lo que hace que a veces el atril sea indiscutible, o el negro [vestimenta] sea indiscutible, la carga como mochila de cultura, no en el sentido más vivo, sino en el sentido de que: "Yo estudié 15 años un instrumento, no me vas a venir a decir cómo se toca, no me vas a venir a pedir que desafine las clavijas, porque..." Entonces, buscamos también contextos donde sea más flexible todavía la posibilidad de desarrollo y un poco la implicancia de lo que es ser contralto, ser soprano, porque sabemos que si tomáramos organismos oficiales u organismos profesionales sería mucho más parcial el resultado.

Luis Toro: Me parece que el tema es cuando vos politizas eso, porque una cosa es cuando [uno] hace ese tipo de trabajo de investigación no politiza, el tema es cuando empieza a meterse eso dentro de un esquema social y donde empiezan a darse cosas por sentado porque, si vamos al caso, o sea, todo esto que tiene que ver con el coro, a mí lo más fuerte que me impacta del cuerpo de los coros es que estas cuatro voces, que son categorías que siempre van a estar ahí, ¿se entiende? Entonces, hay

un sobreentendido político respecto de lo que es un coro, ¿entendés? Entonces es un enfoque que me parece a mí que es válido desde el punto de vista en el cual se encara, me parece que es muy atinado el punto de vista desde el cual se encara ese proyecto de investigación, pero, el hecho de que haya una propuesta tan politizada, en el caso de las tres que hemos presentado no tiene que ver con algo absolutista o de querer imponer algo, sino que uno ya tiene conjeturas que quiere poner a funcionar... son conclusiones provisorias.

Ante la dinámica que fue adquiriendo la participación de los integrantes de esta mesa, se instaló la necesidad de plantear con mayor pertinencia conceptos que permitieran profundizar sobre las temáticas abordadas. En particular, se hizo foco sobre qué es investigar a partir de temáticas artísticas. Se expusieron categorías estéticas, sus alcances conceptuales y operativos, así como sus propiedades para abrir líneas de revisión epistemológica.

Fwala-Lo Marín: Antes que nada, ofrezco unos conceptos que por ahí nos van a ser útiles, al menos, en relación a lo que significa investigar en artes, investigar sobre artes, investigar para las artes, ¿no?. Los proyectos que estamos escuchando, por ahí se ubican en investigar para las artes, generando una herramienta técnica como un entrenamiento para los cantantes. Según un autor que se llama Borgdorff, de la Universidad de Amsterdam, hay una investigación que está vinculada a generar algo sobre una técnica, sobre un material. A mí se me ocurre, en esas categorías, que su investigación podría ir por ahí; o los chicos que están generando una puesta en escena y a la vez escribiendo, esa idea y vuelta tiene más que ver con la investigación en artes en la relación entre el investigador que es un artista que no puede disociar



[de lo que produce o investiga], porque lo está haciendo en simultáneo y está todo el tiempo dialogando la indagación teórica con la indagación escénica o de material...propia-mente, el lenguaje artístico. Y nosotros en este equipo, si bien todos somos teatreros, estamos haciendo investigación sobre arte, es decir sobre objetos que nos son más o menos externos y que estamos repensándolos y dialogándolos. Más allá de que después influyan en nuestra práctica esos discursos o esas conceptualizaciones, estamos pensando desde ese lugar, asumiendo que es así con todo el peso que tiene eso.

Aimé Zárate: [Estamos trabajando sobre] las nuevas visualidades en el teatro de Córdoba y la visión que tenemos, digamos, era como buscar lo interdisciplinario en el teatro cordobés. Entonces, primero, suponemos que lo interdisciplinario es un poco inherente al teatro. Lo que nos interesaba era buscar en realidad ciertas puestas que vivenciaran eso desde lo externo, desde lo visual; entonces en vez de interdisciplina empezamos a pensar más en el concepto de collage escénico, en donde lo interdisciplinario está evidenciado y nos va a hacer pensar también en el proceso mismo de creación de la puesta.



Fwala-Lo Marín: ¿Qué pasa en el teatro en relación a ese lugar de la mirada del espectador y el itinerario que hace el espectador dentro de la puesta en escena? Que él puede ver lo que quiera, digamos, pero ¿cuál es el recorrido que se puede proponer desde el lugar de la dirección para esa mirada? Un recorrido que el espectador puede hacer o no hacer, porque al fin y al cabo es totalmente libre en el teatro, pero hay una propuesta, que puede tomarse. En relación a eso es que me encuentro con las dos miradas fundamentales en el cine que tienen que ver con la ilusión y con la ruptura. Entonces, en relación a esto es que vos pensás en un plano después de otro, cómo se van enlazando en relación con la historia, y entonces usamos una narración, o la ruptura en donde hay momentos que se despegan de esa historia e implica una digresión dentro de la puesta en escena. La composición en cuadros, digamos, venía muy asociada a lo que venimos trabajando en grupo porque la escenografía se compone en cuadro, literal, porque son cuadraditos de cine en un formulario.

La experimentación y las nuevas búsquedas estéticas plantean otros niveles reflexivos y analíticos. Se plantean otras propuestas creativas en las que se pondera lo procesual como instancia de revisión y generación conceptual, de apertura y niveles de fuga con respecto a aquellos arquetipos anacrónicos ante las nuevas discursividades. Incluso estas últimas se cuestionan en la funcionalidad e incluso en la necesidad de sus estructuras.

Agustín Domínguez: Bilis Negra es una obra de teatro a la que yo le hice la música. Cuando me invitaron a hacerle la música, Daniela Martín y Maura Sajeve, les hice la contrapropuesta de que sea parte de mi trabajo final

porque la relación de la música con las artes escénicas es algo que siempre me interesó mucho y lo enmarqué como proyecto del CePIA, como proyecto de producción en el CePIA. La propuesta era hacer una adaptación, en principio, de la dramaturgia. Una obra que es un unipersonal donde la actriz habla... hay mucho texto, mucha presencia del texto en la escena y, bueno, era adaptar un poquito ese texto a una obra en la que el discurso fuera llevado fundamentalmente por la música y no por lo que se veía, fundamentalmente por lo escénico, digamos. Ahí aparece un primer problema para mí, porque nosotros en la tesis de composición estamos como... bueno, viene con una historia como de muchas exigencias, ¿no es cierto? Y de responder a las exigencias del trabajo final que me planteó problema de entrada porque en el proceso de producción de la obra de teatro la música quedó como en un segundo plano en el sentido de que quedó como fondo. Desarrollé varias estrategias para ver cómo hacer esa traducción de cuestiones que estaban en la dramaturgia a otras; de traducir, de transponer el género, digamos, de lo escénico a lo sonoro. La verdad que me resultó bastante difícil...encontré como hipótesis que había una lógica disruptiva, ¿no es cierto?, entre la manera en cómo construye, cómo se construye a nivel de la escena y cómo se construye la música, o sea cómo construye discurso la música. Empecé a reducir el texto, empecé a componer música donde el texto se decía con un ritmo específico. [Hay] obras musicales que están hechas así, donde el texto se rima y funciona como una parte musical, digamos, es decir que el texto no está libre. No me gustaba lo que quedaba, no me funcionaba, y me fui al otro extremo y ahora estoy componiendo música instrumental. Después vamos a ver cómo Maura entra en eso. [RISAS]

Luis Toro: Nosotros traemos arrastrando los modelos de análisis tradicionales, que son fundamentalmente sintácticos y que, desde mi opinión personal, vienen desde la música como palabra, ¿no?, la música se construyó hasta comienzos del siglo XX a partir de la linealidad de la palabra, una vinculación con la palabra, o la frase [...] como vínculo, la palabra, la oración, el período, todo esto. La nueva música del S XX... ahí aparecen un montón de elementos que ya no vienen de la palabra, vienen de la máquina, por ejemplo, el futurismo, Varèse, la música electrónica. Entonces hay un montón de nuevos modelos teóricos de análisis. Entonces, lo que hace el modelo de Marsella [por ejemplo] son arquetipos morfológicos que ya no vienen de la palabra sino que vienen de la biología, de la zoología...



Agustín Domínguez: Es así, son como tomar arquetipos que vienen o del movimiento, por ejemplo, ¿no es cierto?, o arquetipos morfológicos que se basan más en la materialidad, digamos, desde el estudio del sonido y no en la analogía con el idioma, o sea, no una comprensión sintáctica, sino una comprensión más del material o la materia, en definitiva. Sobre las limitaciones que encontré en el proyecto, yo hice una lectura de la obra de teatro, como que la traté con demasiado respeto, digamos, poco irreverente. Trabajé durante mucho tiempo componiendo en función de la forma que había tomado la dramaturgia en la obra de teatro, y eso actuó como un concepto, eso lo veo ahora en proceso de esto que nos permite la herramienta del foro que es como ver en qué momento estamos, y justo, justo lo pude ver, porque fue cuando empecé a romper esa forma y empecé a pensar en otra forma, o sea, la tesis va a tener otra forma. Entonces, esa era una limitación, y la otra limitación es que el proceso se ve bastante parado en función de los avances que yo hago en la escritura de la música. Cómo el ensamble que pensé es un ensamble bastante grande, tiene complejidad en nivel de los instrumentos, a nivel de recursos es difícil pensar en un ensayo donde yo pueda probar mis pequeños avances que voy teniendo y me pone en la obligación de avanzar bastante en la escritura de la música para realmente hacer un ensayo. Entonces hasta ahora la tarea ha sido mucho de escritura mía y de investigación mía, obviamente; de trabajo con el piano, de grabar materiales, de grabarla a Maura y generar algunas experimentaciones con su voz a nivel electroacústico y que eso actúe como de disparador de la composición instrumental o viceversa. Pensar en una composición instrumental para ver cómo después va el texto, bueno, pero todo en un trabajo muy difícil porque... bueno, aparte trabajo, en fin, son como otras cosas.

Lautaro Jayat: Justo la mesa que tiene que ver con lo interdisciplinario y lo instrumental somos todos los que trabajamos con el espacio y con el tiempo, sobre todo cosas que discurren. Ahí es que iba mi pregunta. Me llamé la atención, entre otras cosas, toda la faceta experimental... la respetamos... ¿teatro con enfoque de cine?, ¿teatro con enfoque de música y música estricta?

Marcelo Comandú: Siendo que las artes plásticas se abrieron tanto a la performance, ¿no?, pero ¿lo hicieron? ...

Para concluir, era necesario consensuar algunos criterios y tratar de buscar líneas comunes de intereses. No fue sencillo teniendo en cuenta la diversidad de enfoques, pero algunos aspectos, como lo procesual y las políticas actitudinales en las prácticas del arte, se perfilaron como emergentes en la superficie del debate. El Coordinador de la mesa comenzó con la demarcación de las cuestiones que se impusieron.

Marcelo Comandú: Bueno, a mí, viendo que varios de los proyectos han presentado lo interdisciplinario como una característica, pero no todos, sin embargo... porque ustedes que trabajan con el coro... de todos modos siempre hay una transdisciplina pensando que también trabajan para identificar campos ¿no es cierto?; desde la investigación de campos aparece también la sociología como una herramienta para investigar.

Santiago Ruiz: Exacto.

Marcelo Comandú: Digamos, siempre nos estamos encontrando como en lugares interdisciplinarios; y hay

algunas preguntas que surgieron que a mí me interesaron desde ese lugar, desde lo inminente de la transdisciplina en el arte: ¿Cuál es el trabajo micropolítico que necesitamos hacer los artistas, los investigadores en arte?, ¿qué hacemos con todos esos presupuestos sobre las disciplinas artísticas o sobre los segmentos en los que está dividido el arte?. Esta [última] pregunta me pareció muy interesante, [puesto que] ahí hay un problema político en el arte y en los hacedores de arte ¿no?, y en los investigadores sobre arte, porque aparte aparece esta noción de que se han abierto los últimos años tantas posibilidades de investigación en arte diferentes, donde está la investigación sobre el arte, pero también la investigación en el arte [reconociendo] el taller artístico, ahí donde se está produciendo la obra, también como un lugar de investigación, y donde me parece que aparece también un nuevo sujeto investigador que es el investigador artista, ¿no?, que es el investigador que está produciendo. Y desde ese lugar de la interdisciplina o transdisciplina que acá se fue planteando, que va apareciendo, ¿no?, en nuestros haceres que surgen de lo disciplinar. Sin embargo, cuál es ese trabajo micropolítico que necesitamos hacer, puede ser una pregunta muy interesante. Deleuze diría que la micropolítica es ese lugar donde la política se da en la frontera entre las cosas, no por la existencia de las cosas o los segmentos, ya sean sociales, políticos, artísticos, en este caso. La micropolítica sería eso que se da como política en las fronteras entre las cosas.

Luis Toro: A mí lo que más me llamó la atención es lo que planteo Eliana. Ella dice, bueno, que el cuerpo está y el sonido está atrás, entonces me encontré llevando todo lo otro a un segundo plano y poniendo al sonido en el centro de la escena, o sea, desde tu perspectiva

de teatro. Necesitás poner el sonido en el cuerpo de la escena, y desde mi perspectiva de la realidad musical en la que vivo digo: “Che, mandemos un ratito al banco y pongamos al cuerpo en el centro de la escena”, o sea, en definitiva la duración es la misma, no importan los factores; Nosotros estamos necesitando rescatar algo, y eso sí es micropolítico, rescatar algo del trasfondo y darle un lugar, un lugar de existencia, digamos. Tomar conciencia de que eso está allá atrás y lo estamos tapando de alguna manera o nos estamos haciendo los pavos, lo estamos subordinando a otra cosa, ¿no?; o no sé lo que te pasó a vos [a Agustín Domínguez], por qué no pudiste, por qué tu música no convivió con la actriz y cuáles fueron los elementos que hicieron, “no, bueno, pero bajala un ... tirala para atrás, tirámela... tirame” ¿entendés? Porque hay una cuestión así, una cosa es el drama y otra cosa es la música, que viene como... a adornarme todo esto, entonces, cuáles son las herramientas que uno tiene para decir: “Bueno, esto también puede intervenir”.

Agustín Domínguez: Hay algo ahí que yo no cuento, pero que, digamos, Bilis Negra es el proceso de cuatro años de producción entre la directora y la actriz, de una obra que, digamos, surge del antojo de la actriz por hacer una versión libre de [una obra], entonces, bueno, se pone ahí en relieve el dolor de la mujer por la no consumación del amor con el hijo de su esposo; entonces es a partir de esa emoción, digamos, que la actriz quiere construir una obra en la que llevan cuatro años de trabajo. Después entro yo, o sea, hay otra línea de construcción que tiene que ver con algo... con un trabajo sobre textos de Jean Luc Nancy y hay mucha... mucha intertextualidad y mucho texto, que era, digamos, fundamental en la obra. Sin duda que la música necesitaba cumplir la



función de ayudar a la actriz a construir estados, ¿no es cierto? y no ser algo principal. Alguien me dijo, en algún momento, bueno, me mandaron al fondo. Decile a ellos que saquen una línea de texto, como a vos te dicen: "Esta parte va en silencio", pero decile a ellos que se queden callados...; fue como esta cosa, así, poniéndose al extremo, viste, de la disciplina.

Marcelo Comandú: Hay como un litigio ahí en la disciplina.

Agustín Domínguez: Mea culpa. Me parece que no era la obra para ensayar este cruce donde la música, a lo mejor, fuera más principal ... o si hubiera intercambio de jerarquías, si se quiere, de construcción de discurso, de importancia, digamos.

Luis Toro: La injerencia de una de las disciplinas, digamos, si puede ser interdisciplinaria una obra que es más visual que musical, o si realmente puede existir en el campo de la creación conjunta, digamos, el aceptar que existiera algo un poco polémico, incluso dentro de la política, como esto de la jerarquía, ¿no? o sea, poder aceptar que hay una obra interdisciplinaria que plantea que la música está subordinada a la disciplina principal, o, sin tener en cuenta esto sutil e importante que es que las palabras ya son música, ¿no? Pero, si realmente podemos aceptar eso, o que la transversalidad o la interdisciplinarietà haga que las dos obras sean consideradas en igual nivel de importancia en la producción de resultado

Lautaro Jayat: Claro, lo otro es muy loco porque... es como que... todo lo que vos podés meter en el teatro, al teatro le viene más o menos bien, es como que empieza a

fagocitar así de pecho, no... no le importa nada.

Santiago Ruiz: Sí, pero en ese concepto, vos estarías diciendo que el teatro fagocita y entonces la música ya no es música, sino que es música de teatro.

Lautaro Jayat: No necesariamente, todavía no dije eso.

Santiago Ruiz: Pero que está, en ese caso, estamos diciendo, subordinada a la categoría teatro, y en realidad, uniéndolo a los otros conceptos, que hablábamos del público o de los ¿encorsetamientos? previos, sino responder a, por ejemplo, a esta idea de: "Bueno, yo tengo la obra, llamo un músico, porque tiene que tener música la obra...", digamos, a volver a repetir estas estructuras previas que nosotros mismos, por más que seamos abandonados en romper estructuras en muchas cosas, tengamos incorporadas y nos cueste minar. Estructuras previas que nos determinan a nosotros en todas estas decisiones que tomamos ¿no?



Lautaro Jayat: Pero por otro lado, también estoy hablando de cuál es la función del extrañamiento y cómo uno llega al extrañamiento de las propias estructuras que tiene internalizadas; pero también, digo, hay otra... puede haber otras vías, digamos, hay todo un gran espectro ... cómo eso que ya está convenido, que es una convención de expectación, que es una convención de como nosotros ya estamos acá, dispuestos a mirar algo. Puede ser puesto en escena o puesto en los oídos o de alguna forma, no necesariamente llevándolo a un extremo o forzándolo para que sea otra cosa, sino poniéndolo dentro de un contexto, para que uno pueda verlo con otra mirada diferente, como forma, porque por ahí pienso y digo: "Claro, está bueno, así, ver cuáles son los límites de todo eso", pero por ahí eso empieza a entrar en contradicción, [por ejemplo] con a qué público está dirigido; y por ahí hay otras vías en las que yo, personalmente, me siento más cómodo y también son las que más me cuestan, que son cómo, por ahí, cosas que ya están incluidas en la tradición puedan ser puestas en la escena, pero en un contexto que los rodea, o en un devenir, o en un procedimiento, que hace que de repente todo eso poco a poco empiece a parecer extraño o poco a poco yo empiece a pedir y a demandarle a eso que se transforme en otra cosa, entonces, digamos, cómo ir contemplando el deseo y contemplando la convención para generar nuevos deseos y nuevas convenciones y nuevas ganas de cambiar la óptica a medida que discurre la obra.

Carolina Cismondi: El espectador está, observa eso, o lo vive, o como lo queramos poner en la situación de expectación, y dentro de eso es donde, de repente los procedimientos de la actuación son otros a los que son la convención de la actuación o de escenografía, o de lo que tenga que ser.

Me parece que está bueno como recuperar algo de lo que dijo Leandro, pensando esto de que todos conformamos el campo de investigación, de producción artística, ¿no? Hay algo de esta situación de poder dialogar sin enjuiciar, como para decirlo rápidamente, hay muchas posibilidades de investigar y de producir arte, ¿no? y no sé cuál es la mejor, ni cuál es la peor, ni si las hay, digamos, son posibilidades diferentes y todas me parecen que aportan algo específico justamente de un panorama complejo y diverso y me parece que eso es interesante, que hayan realmente miradas totalmente distintas, uno dice Música y Teatro, bueno, pero de música presentaron perspectivas muy diferentes y de teatro también, y eso está buenísimo en realidad también; digo, hay algo de eso heterogéneo que me parece que por ahí uno se apasiona con su modo de mirar las cosas. Y, sí, uno lo valorará más que a otros porque es su elección, pero eso no significa que los otros sean menos válidos que el propio, ¿no? Y esto lo vinculo con esto que decías vos Marce de las micropolíticas en estos territorios de frontera entre las artes... que me parece que está bueno pensar estas cuestiones... porque apareció esta cosa de la convención y la ruptura ¿no?

En ese sentido una academia la hacemos las personas ¿no? en teatro tuvimos que cambiar un plan de estudio, y... apenas lo aprobamos, al tiempo, también se presentó una excepción y ya no se presenta una obra sin un ensayo, porque se estaba planteando una investigación de proceso, entonces los límites se van como desdibujando.

Esta última participación propició que saliera a la superficie los cuestionamientos a las políticas académico-institucionales, a cómo, en cierto modo, perjudican la promoción de cambios en los procesos creativos durante las trayectorias formativas de Grado.

Luis Toro: Sí, no se está pudiendo en música, ¿eh? O sea el nuevo proyecto de trabajo final admite muy poco... o sea, no se puede hacer de un segundo, ni se puede hacer una obra de cinco días que no transcurra en ningún lugar. No se puede hacer una obra telemática ... insonora, que la estoy inventando ahora. [RISAS]

Marcelo Comandú: Igual creo que en todos los departamentos la formación es bastante conservadora de la disciplina, ¿no? pero tal vez en música es más fuerte. Y tal vez plástica se abrió más, creo...

Luis Toro: Claro, Música es el más concreto de todos... hay una cuestión de demostración del dominio de la técnica, ... la operación artística de relativización, de despojo técnico y de posicionamiento político respecto de lo que la técnica implica, directamente es como ..."esto no se discute, porque esto es la música"; entonces estamos como en un problema muy serio.

Santiago Ruiz: Sí, es una contradicción que tiene, claro

Leandro Flores: En realidad creo que es peor, porque era como que el reglamento te exige un manejo técnico y lo que esperaba el tribunal era un... un planteo artístico filosófico...

Participante externa: Yo quería acotar de plástica, que por ahí la lectura que yo tengo es que a nivel histórico ya está como por sentado que el arte contemporáneo es de lo visual, o sea, es como [que] los límites [están muy] borrados, la inespecificidad de las disciplinas artísticas [se da] mucho más, por ejemplo, que en Música, que

en teatro. Los de música siguen haciendo música, [los de] teatro siguen haciendo teatro y que [en artes plásticas] que ya medio que no se hace plástica, que ya todo depende del discurso que pongas para justificar que eso es una obra o no, que puede ser algo vacío, que puede ser una performance, que puede ser ..., todo depende de cómo los señales. Pero, sin embargo, en la facultad y en Córdoba en general, como [que todo es] muy conservador todavía, que todo el mundo sigue pintando, todo el mundo sigue haciendo escultura y es muy raro, a pesar de que tenemos todas las aprobaciones teóricas, poder no hacer nada de eso, que se siga haciendo. Incluso el programa de la carrera es todo como muy... grabado, pintura, escultura y por eso hay como grietas en algunas de las materias en las que, bueno, sigue estando el título de Dibujo pero yo, por ejemplo, en Dibujo hice cosas con sonido, que no tenía nada que ver pero que, desde cómo construís la explicación o... en qué te fundamentás.



Mesa 4

De poéticas artísticas y reflexiones epistemológicas

Esta mesa convocó a proyectos interesados en los desarrollos teóricos actualizados desde la producción artística, las estéticas contemporáneas y la investigación performática. Se abordaron en el debate las reflexiones epistemológicas articulando los transectos experimentales, las revisiones conceptuales tensionando los bordes de las teorías instaladas y la configuración de nuevas miradas y líneas de cruzamiento.

Mesa 4

Pro
yec
tos
participantes

*De poéticas artísticas y
reflexiones epistemológicas*

LO TRÁGICO EN EL CUERPO DEL ACTOR: LA DESMESURA COMO PROCEDIMIENTO PARA UNA REESCRITURA ESCÉNICA.

—
Directora:

Verónica Aguada Berteá

Integrantes:

Henry Mainardi,
María de los Ángeles,
Peralta Vissani,
Yohana Mores,
Guillermina Claverié.

RESEÑA

El proyecto, situado en las búsquedas artísticas contemporáneas de la performatividad, busca transpolar el concepto dramático de *desmesura* hacia un procedimiento actoral de producción escénica. La hipótesis de sentido que desarrollamos es que *lo trágico* se configura en la tensión de lo representativo (texto dramático) y lo performativo (corporalidad), en el intento de construir una otredad que paradójicamente depende siempre de nuestro cuerpo fenoménico para existir. La *desmesura* se constituiría como el procedimiento para flexibilizar las estructuras rígidas de la representación a partir de la singularidad y la presencia en intensidad de los actores. Nos ubicaríamos en un paradigma que mira al cuerpo como un lugar de posibilidades singulares latentes, contrario a un paradigma negativo que vería al cuerpo como conjunto de limitaciones subyugadas a un canon de belleza y poder. Buscamos producir materiales escénicos desde la desmesura como lógica de creación. La desmesura (*hybris*) es un concepto dramático presente en las tragedias griegas ligado al exceso y la insolencia. Esto podemos verlo en los héroes que cegados ante los conflictos de las historias trágicas, se arrojaban al vacío de la incertidumbre tomando decisiones que acarrearían las peores consecuencias y esto ayudaba a alcanzar una posterior sabiduría. Proponemos un abordaje de la desmesura en tanto procedimiento de producción de materiales escénicos relacionados al uso del cuerpo en tensión con los límites físicos, las intensidades actorales, el teatro de estados y el juego con los estereotipos. Al igual que los héroes trágicos, los actores se arrojan al vacío y a la incertidumbre en los procesos teatrales para poder generar materiales escénicos singulares. De esta

manera la creación nos implica una búsqueda íntimamente ligada a nuestra corporalidad y al “físico-estar-en-el-mundo”, según Fischer-Lichte, como lugar de conocimiento, estudio, descubrimiento y posibilidad. La hipótesis de sentido inicial que era parte del proyecto, pensaba las experiencias de indagación desde las nociones de *presencia*, *intensidad* y *tensión* organizadas en torno al teatro de estados. La búsqueda de este tipo de teatro es generar una narrativa corporal que se distancia o diferencia de la fábula dramatúrgica. La idea de lo trágico y la desmesura que configuraba en ese momento estaba ligada a la evasión de la intelectualización en la escena. Pretendía lograrlo mediante la activación de mecanismos improvisatorios de devenir y búsqueda de intensidades. Cuando intentamos corporizar la primera hipótesis, nos resultó acotada. Estos cuerpos que generábamos desde el paradigma corporal no lograban dialogar con el paradigma textual. Esta suerte de jerarquización dicotómica, que queríamos evitar, se invertía cuando imponíamos la fábula del texto dramático a los cuerpos trabajando la intensidad. La estrategia que implementamos en ese momento fue tensionar las variaciones de intensidad y los estados de afección física con indagaciones puramente formales. Comenzamos a jugar con estereotipos de actuación más estructurados y a desarmar y transgredir esas formas a través de procedimientos de ruptura. Indagamos sobre los imaginarios que el texto nos proponía y sobre las formas estereotipadas en torno a la actuación trágica que pertenecen al imaginario colectivo. De esta manera, arribamos a experimentar la declamación, el canto coral, el llanto exacerbado. Los ensayos nos develaron que estas formas comenzaban a profundizarse y volverse singulares a medida que las procesábamos. Activamos un mecanismo en el que a partir de una forma arribábamos a un estado de afección corporal. Cuando lo alcanzábamos, volvíamos a romperlo con una nueva forma. Para configurar el procedimiento, indagamos sobre las definiciones de las pala-

bras *desmesurar*, *descomedirse* y *mesurar*. Estas definiciones nos facilitaron el trabajo escénico en la medida que nos generaban tácticas de intervención hacia el texto y las materialidades que producíamos con nuestros cuerpos. Bombardeamos el texto dramático que escribimos inicialmente con gestos groseros, insultos, los intervenimos desarrollando otros textos simultáneamente, descompusimos una canción en sus partes, desordenamos el orden lógico de la obra escrita. Éstos son ejemplos de algunas de las formas en las que intentamos desmesurar la creación escénica. Particularmente, las utilizamos con el texto escrito para poder llevarlo al plano físico, intentando ahuecarlo y revelar nuevas formas y lecturas desde su corporización. Estas formas generan una ruptura de la lógica lineal del texto y los personajes, a la vez que nos enfrenta a lo impredecible. Ese modo de actuación desmesurado fue acompañado con un modo de dirección desmesurado a la vez. Una dirección que se sorprende a sí misma. Mientras que en una búsqueda vinculada al teatro de estados requiere en la dirección acompañar el devenir de esas acciones, mediante cierta empatía corporal, esta nueva búsqueda invita a propuestas contranatura de esos devenires. Actualmente, se trabaja en la selección del material de interés que emergió en los ensayos combinados, en una suerte de *collage escénico*, con el material textual que más resonaba en los ensayos. Es característico de esta etapa la búsqueda de cierta lógica que contenga los múltiples juegos que emergieron en los ensayos, sin que se pierda la singularidad de cada propuesta, en una especie de encorsetamiento. Dicho de otro modo, trabajamos para que la búsqueda de construcción de sentido, o de relato, no opaque la potencia de las actuaciones. Así mismo, en esta etapa comienza a ser necesario definir el nombre de espectáculo, complementar la escena con un diseño de vestuarios, escenografía e iluminación. Si bien todo concluiría con el estreno de la obra, en los aspectos más sutiles seguirá en constante transformación en el devenir de las funciones a público.

GRUPO DE INVESTIGACIÓN EN ARTES ESCÉNICAS

Director:

Cipriano J. Argüello Pitt

Co-directora:

Carolina Cismondi

Adscripto:

Jorge Almuzara

Ayudantes Alumnos:

Florencia Oviedo,
Henry Mainardi,
Pablo Huespe

Integrantes:

Jazmín Sequeira,
Daniela Martín,
Fanny Cittadini,
Verónica Aguada Berteá,
Yohana Mores

RESEÑA

A lo largo de los cinco años de trabajo con el Grupo de Investigación en Artes Escénicas hemos abordado temas específicos de las problemáticas contemporáneas relacionados a las nociones de *representación*, *lo real*, *lo procedimental* y *posdramático*. La particularidad metodológica que constituyó una dimensión problemática importante del tratamiento es la dinámica de estudio que nos ubica a los investigadores como *hacedores*. El ensayo teatral es el territorio donde se experimenta una figura doble: de creadores escénicos –ocupando diferentes roles, como dirección, actuación, dramaturgia- e investigadores. Esta experimentación metodológica desprende una serie de interrogantes epistemológicos que aún siguen abiertos en torno a la especificidad de la investigación en artes: ¿en qué condiciones es posible legitimar una investigación académica desde el interior de un proceso artístico?; como ¿en qué medida es necesario para la producción de conocimiento una distancia entre el sujeto del estudio y el sujeto escénico/productor?; ¿qué tipo de conocimiento específico implica investigar desde el cuerpo (del actor, dramaturgo, director)?

Consideramos que no es casual que esta problemática tenga lugar en este momento de transformaciones políticas dentro de nuestro contexto universitario. En los últimos quince años las artes han ido ganando legitimidad y autonomía dentro del gobierno universitario con la creación del Doctorado en Artes (2001), la fundación del Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA) en el 2002 y la transformación de la Escuela de Artes en Facultad (2011). Esta coyuntura habilita estas preguntas metodológicas y epistemológicas sobre los requerimientos específicos de la investigación artística, en las que seguimos

sumergidos.

El último trayecto del proceso consistió en experimentar en la creación de un dispositivo escénico que nos permitiera analizar el alcance de ciertos procedimientos *posdramáticos* (Lehmann) como la simultaneidad, la des-jeraquización de los materiales escénicos, la falta de síntesis y centro, la operación sobre lo real, entre otros. Se indagó en las pautas para el funcionamiento autónomo del dispositivo, donde cada integrante pudiera improvisar/operar con un determinado rol, pero sin distinguir una zona para la escena y otra para la expectación. Los límites difusos entre ficción y realidad, como también entre actores, directores y espectadores, abrió nuevas preguntas en torno a la dimensión técnica de cada rol (¿qué implica específicamente cada uno, qué límites los definen?), a la dimensión dramaturgica de la fundación del sentido y su contingencia (¿qué o quién/es operan la dramaturgia escénica?), a la dimensión política ligada a la distribución de potencias e impotencias dentro del dispositivo creado (tomando el concepto agambeniano de *dispositivo*), a la dimensión ontológica en relación a la definición de 'obra' y 'escena'. Al mismo tiempo hemos realizado un trabajo que va desde la escena a la discusión, registro de las mismas, exposición por parte de los investigadores de diversas problemáticas concernientes a la investigación y escritura. De este proceso resultó; unas Jornadas de investigación (análisis de procesos creativos) en 2011, y en 2013 un libro con artículos de los investigadores, para 2016, pensamos realizar una segunda edición de las Jornadas. También hemos realizado intercambio con otros equipos de investigación y con investigadores, que de alguna manera han obligado a re-pensar o solo la problemática propuesta sino la metodología.

COLECCIONES DESPLEGADAS: FORMAS CURATORIALES EN EL CAMPO DEL ARTE (segunda etapa)

—
Directora:

Patricia Avila

Codirector:

Gabriel Gutnisky

Integrantes:

Sandra Mutal,
Mariana del Val,
Azul Ceballos.

RESEÑA

Consideramos que el proyecto en estos dos años recién comienza, si bien los objetivos se cumplieron en su mayoría nos falta afianzar un espacio de reflexión y configurar una práctica coherente con ciertas nociones que aún no fueron encausadas por falta de tiempo. Esto implicaría sostener la intención de revisar las prácticas en torno a la relación museo/ contemporaneidad en América Latina y construir una plataforma/ archivo en red que permita integrar nociones con eventos/experiencias. Por lo cual nos seguiremos ocupando de la dialéctica entre crítica e historia, del rol de la institución museo, pero atendiendo a la nueva temporalidad performativa del arte, entendiendo muchas de las preocupaciones de lo contemporáneo no como un tiempo, sino como un modelo teórico.

Objetivos generales: Articular análisis de espacios institucionales en el plano local, nacional e internacional en el estudio de Museos y prácticas relacionadas críticamente a la institución arte. Completar el proceso de producción, reflexión, exhibición y publicación en diversos formatos siguiendo el tono y la trayectoria de las ideas y la lógica de las redes relacionales. Pensar vectores para narrar al arte contemporáneo diferenciándolo epistemológicamente del arte moderno.

Redefinir y profundizar proyectos artísticos curatoriales sostenidos desde la noción de desplazamiento de los lugares de curador, artista, público.

Objetivos específicos: Analizar las características, el funcionamiento y la gestión de las colecciones del Museo de Arte de

San Pablo, Brasil (MASP) en relación a las Bienales Latinoamericanas de Arte. Construir una plataforma/archivo en red que permita integrar nociones con eventos/experiencias/objetos / documentos. Favorecer la presencia de otros en la producción autoral y la co-producción en la noción curatorial, verificando y documentando obras y procesos con dichas características. Posibilitar la visualización de la relación entre las prácticas artísticas y los procesos de significación en diferentes obras que implican procesos complejos de relaciones como el *Proyecto TXT*, *Visitas guiadas*, *Bordamos por la paz*, *Amigo invisible*.

Analizar el entramado de roles, espacios, instituciones, lenguajes, prácticas, medios de representación y significación en las prácticas artísticas actuales.

Materiales y métodos: Reordenar tópicos teóricos. Análisis de datos bibliográficos. Análisis de material documental: entrevistas, testimonios, documentos y notas de la etapa anterior. Trabajo de campo: MASP y Bienal de SP. Exploración de archivos, notas, entrevistas pautadas, visitas a la Bienal y a la Colección. Ordenar la documentación visual y audiovisual. Criterio del website: Modular, reticular y narrativo. Las variantes estarían en el contenido y en los tópicos/temas que articulan la red.

ESCALPELO. DISECCIONES DE UN IMAGINARIO COLECTIVO

—
Directora:

Jazmín Sequeira

Responsable:

Claudia Peralta

Integrantes:

Laura Gigena,
Nicolás Martínez,
Luciano Quiroga,
Celeste Lien.

Asistente en dirección:

Julieta Zamora

RESEÑA

El interés de la investigación tiene por objeto de estudio indagar sobre el imaginario del actor para construir material escénico, que parta de la dramaturgia del actor. Sostenemos como premisa que el campo del imaginario actoral puede ser estimulado, manipulado y direccionado. Y que tales estímulos no funcionan como puntos de llegada, sino más bien como potenciadores de material escénico en el trabajo del actor. Los referentes que fueron seleccionados con propósito de sustentar teóricamente nuestra práctica escénica son Ricardo Bartis, Alejandro Catalán, de ellos tomamos concepciones teatrales que indagan sobre el imaginario actoral, también las propuestas escénicas exploradas por el director Francisco Paco Giménez y las ideas sobre el cuerpo y trabajo del actor de Jerzy Grotowski. Las estrategias que guiaron nuestro proceso están relacionadas con el enfoque teórico de las búsquedas contemporáneas del teatro de dramaturgia de actor, donde el cuerpo sostiene la producción dramática y genera un discurso anclado en la experiencia de los sentidos como lugar de apertura del imaginario. El actor no es una mera reproducción de un personaje dado, sino que es autónomo, posee un motor propio que lo moviliza a crear por sí mismo. Podemos hablar de un actor situado dentro de un territorio de libertad que acciona sin miedo ni limitación; capaz de construir su propio signo teatral. En este sentido fue desarrollándose el proceso creativo, generando así material de registro que develó hallazgos fructíferos en nuestra búsqueda. A medida que los ensayos fueron avanzando surgió la necesidad como grupo de ampliar los conocimientos teóricos y las estrategias de acción ante la parsimonia y automatismo de la improvisación, con la intención de lograr

un trabajo dirigido a la producción de resultados auténticos y genuinos que partieran de los actores. Fue necesario trabajar sobre la exploración expresiva para ampliar el conocimiento del instrumento "cuerpo" que cada actor /actriz pone en funcionamiento a la hora de trabajar en el espacio de laboratorio. Este punto fue fundamental, era necesario ir un paso más allá para destrabar automatismos, clichés, prejuicios, recurrencias y abandonos que habitan un cuerpo desentrenado o desconocido para el mismo actor. Buscar un lenguaje con una poética propia nos exige un profundo conocimiento de la técnica de actuación y una clara sintonía con lo más sensible de cada uno para ser expuesto como material de trabajo. En este punto tomamos como referente ejercicios de Jerzy Grotowsky y también utilizamos las triadas que propone Paco Giménez, ejercicios de concentración de Jazmín Sequeira, otros sobre ritmos traslación y proxémica propuestos por la coordinadora a partir de la necesidad de guiar el trabajo hacia un mayor despliegue. Consecuentemente recurrimos a un material íntimo y personal como lo es el registro de los sueños individuales de cada actor; desde los más agradables hasta los más temidos, para respaldar material que potencie el trabajo físico y la producción de sentidos poéticos. En los encuentros cada actor trae una secuencia de acciones que dan cuenta de las sensaciones de sus propios sueños, y que luego fluctúa en una improvisación colectiva. Los sueños están registrados por escrito conformando un material creativo propio como así también un lenguaje particular de cada actor. Esto hace que las improvisaciones tengan un marco contenedor en la ficción.

Por otro lado también utilizamos estos materiales creativos para intercalarlos con materiales preseleccionados como poemas, canciones, textos escritos y películas, que están contemplados en nuestra metodología como por ejemplo textos de *El Alef* de Jorge Luis Borges. Estos textos se mezclaron con accio-

nes físicas que surgieron en la exploración y se articulan con los relatos propios del sueño que se trabajó y así comenzaron a mezclarse los imaginarios de cada sueño, los actores toman imágenes de los otros sueños que nutren sus propios relatos y empieza un contagio una conexión subterránea entre esos imaginarios. Nos fue de utilidad en este sentido el concepto de imaginario colectivo que claramente aparece aquí, trayendo consigo algunas problemáticas al momento de componer estos elementos por ejemplo ¿Cómo combinar cada imaginario particular sin perder las potencialidades de cada uno? Con la finalidad de seguir ampliando y estimulando el imaginario de los actores y ante la variedad del material producido durante el proceso ¿Cómo seleccionar cuáles materiales eran potentes para nuestro trabajo y cuáles debían ser desplazados? Algunas respuestas fueron apareciendo. En cuanto llegábamos a un estancamiento en la improvisación, o los actores llegaban a lugares recurrentes en su actuación, limitándose a su zona de confort se trabajaba para eliminar la traba o impedimento, volviendo consciente el impedimento expresivo y/o proponiéndole nuevos imaginarios para explorar. Es por esta razón que articulamos la noción de Grotowsky acerca del "sacrificio" que debe hacer un actor para generar una actuación sincera y en este proceso lo trabajamos a través de la confesión de algo personal que nos contextualice hacia un trabajo comprometido y vulnerable para generar un cuerpo afectado que se enfoque en traspasar la barrera de lo reprimido, o de lo que es políticamente correcto, para buscar lo original del ser o lo más salvaje e intuitivo que a nuestro entender no debe faltar. Nos despojamos de nuestros seres cotidianos rompiendo con esquemas y estructuras que poseen los actores como sujetos sociales arraigados a una cultura, incitando al juego al placer y la libertad como principal objetivo de esta metodología. En las improvisaciones nos disponemos abarcar modificaciones tanto en el espacio escénico como en el mismo cuerpo del

actor. Entrelazar improvisaciones que fueron develando cuales son aquellos lugares que se transforman en terrenos sólidos para el actor. Trabajando con improvisaciones se esclarece la necesidad de una mirada sensible que no coarte la creatividad del actor y genere un equilibrio que favorezca la investigación. La mirada de afuera (la directora responsable y la asistente de dirección) es clave a la hora de tomar decisiones sobre las mismas. Es difícil para quienes están dentro del mundo ficcional muchas veces, dar cuenta de lo que se proyecta y es ahí donde radica la necesidad de la mirada del que está afuera de ese universo. A su vez se genera una construcción colectiva no sólo por parte de los actores, sino también por todo el equipo. En el transcurso de este proceso el material producido en escena tendía a irse a ciertos extremos estereotipados que no son pertinentes como base de la dramaturgia final. Esto nos llevó a tomar el material, jugar con él, ampliarlo, cambiarlo de contexto, sofocarlo y desordenarlo. Ambicionamos una obra que no esté compuesta sólo de excesos, o de extrema locura, estereotipos, sino que se acerque a un resultado que esté arraigado al impulso más genuino de los actores y así armar una dramaturgia que se aleje de aquello que nosotros consideramos un cliché del mundo ficcional. Continuamos en la búsqueda de nuestro propio lenguaje.

DIALOGISMO, INTERTEXTUALIDAD Y ALEGORÍA EN LAS ARTES VISUALES, MULTIMEDIALES Y PREFORMÁTICAS EN LA TARDOMODERNIDAD PERIFÉRICA (CÓRDOBA, ARGENTINA 1980-2015) II.

Directora:

Fabiola de la Precilla

Codirector:

Guillermo Alessio

Ayudante Técnico:

Rodrigo Cabrera

Ayudante-alumno:

Ornella Padini

Integrantes:

Carmen Garzón,
Rosario Carlino, Patricia Gualpa,
Juan Sgro,
Linton de la Precilla,
Sara Ricci,
Luciana Bonavia,
Florencia Báez,
Guadalupe Serra Abrate y
Cecilia Crocset.

RESEÑA

Trabajamos desde una perspectiva socio-semiótica en diversas áreas, en colaboración de textos escritos. Fabiola de la Precilla estudia arte público en Argentina, cruces con el muralismo mexicano y videoperformance de Joseph Beuys. Guillermo Alessio aborda las Categorías socio semióticas aplicadas al análisis del texto artístico. Un estudio de caso: Luciano Burba, o cómo subvertir un orden impuesto. Por su parte, Carmen Garzón, Rosario Carlino, Patricia Gualpa y Juan Sgró investigan la problemática arte/tecnología en el marco del arte de animación, sistematizando dicha producción cinematográfica del Departamento de Cine y TV, Universidad Nacional de Córdoba (periodo 1993/2012). Mientras Linton de la Precilla y Rodrigo Cabrera realizan una producción audiovisual sobre artistas contemporáneos cordobeses, análisis de caso: Ernesto Berra. Incluimos nuevos integrantes y ayudantes para su formación en diversas etapas de la investigación.

ARQUEOMUSICOLOGÍA AMERICANA. ESTUDIO SOCIAL DE LA MÚSICA ANDINA PREHISPÁNICA.

—
Directora:

Mónica Gudemos

Co-director:

Francisco Gil García

Integrantes:

Ana Inés Luna,
Emmanuel Mazzucchelli

RESEÑA

En nuestra línea de investigación, habiendo demostrado la funcionalidad del material arqueológico musical como factor diagnóstico para esgrimir argumentaciones sobre relaciones sociales y vinculaciones interculturales (macro y micro-regionales) entre los pueblos andinos prehispánicos y observado la necesidad de profundizar en el estudio social de dicho material (instrumentos musicales, emplazamientos arquitectónicos, pinturas rupestres y todo aquello que nos proporcione información sobre las manifestaciones musicales andinas prehispánicas), sostuvimos la importancia de asumir una revisión crítica y actualización conceptual y metodológica de los estudios sobre música prehispánica. Una revisión que abrió varios frentes de indagación, exigiendo cada uno de ellos la determinación de un soporte teórico específico. Tal es el caso del estudio de los contextos rituales en sociedades prehistóricas, sus presupuestos teóricos y estrategias metodológicas de fundamentación.

Objeto de estudio: Un contexto ritual articula una trama de procesos significativos, por los que determinados grupos sociales estructuran sus creencias y comportamientos, reafirmando un sentido de pertenencia a través de la actualización de aquellas configuraciones identitarias históricamente consensuadas. Trama en la que semióticamente, siguiendo los presupuestos analíticos de Stanley Tambiah, Klaus-Peter von Köpping y Ursula Rao, se inscribe una performance transformativa por la que tanto la sociedad en su conjunto, como el individuo en su particular existencia trascienden la espacio-temporalidad cotidiana mediante tres fases específicas: Desprendimiento o separación (*Ablössung*), liminalidad (*Liminalität*) y, finalmente, reincorpora-

ción o reintegración (*Wiedereingliederung*). Cada una de estas fases genera, a su vez, una dinámica de experiencias anímicas y sensoriales compartidas colectivamente, al tiempo que asimiladas en una interna transfiguración mediante la cual cada participante (aún aquel cuya participación se haya determinado por exclusión) accede a conocimientos específicos.

Revisión teórica: Desde que Artaud en 1925, partiendo de la práctica escénica, llamó la atención sobre la percepción sensible, instalándola como objeto de estudio en tanto forma de creación artística y conocimiento humano, como *aisthesis* escénica, esto es, como un tipo particular de vivencia estética de cuya experiencia emerge conocimiento, podríamos decir que ha operado una continua revisión conceptual y pragmática “del espacio escénico, el uso del tiempo y la participación del espectador como co-jugador del acontecimiento teatral”, según Grumann Sölter. Revisión que, más allá de la impronta artaudsiana y sus conclusiones, tuvimos en cuenta en nuestros estudios de los contextos rituales prehistóricos en el marco disciplinar de la antro-po-semiótica y la arqueomusicología. Estudios que, al asumir analíticamente el acontecimiento ritual como una dramatización del fundamento de la sociedad ante sus miembros y de la simbolización de aquella por éstos, garantizando su existencia como tal, nos vimos instados a reformular algunos perfiles conceptuales de nuestro marco teórico, valiéndonos de los aportes cognitivos de los estudios de performance introducidos por Fischer-Lichte y la concepción corpo-gestual del rito según la perspectiva de Lotman en su semiótica de la cultura.

Problemas de aplicación y propuesta operativa: La ausencia de lo que podríamos denominar las performances semantizadas lingüísticamente por el «actor ritual» del pasado, así como las aún poco desarrolladas estructuras teóricas en el campo epis-

temológico de los estudios arqueoartísticos, particularmente en lo que a «actualización de las miradas» consensuadas en discursos culturales decimonónicos se refiere, el acontecimiento ritual, para su análisis en sí mismo, parecería «escapársenos de las manos». No obstante, considerando la naturaleza del rito, en tanto estructura dotada de una sintaxis particular en la que los modelos paradigmáticos, gracias a un proceso único de condensación semántica y a variables contextuales que actúan como operadores semióticos, se actualizan y articulan significaciones específicas que estructuran lo simbólico, planteamos un abordaje desde la configuración dramática de los escenarios en los que las actividades rituales tuvieron lugar, conscientes de que dicha configuración respondió en los complejos culturales estudiados a la visión de una particular «gestualidad social» determinante de múltiples semióticas no lingüísticas. Abordaje que atiende no solo “la distribución espacial y las posiciones jerárquicas que los actores ocupa[ro]n sino también la organización de objetos, colores, delimitaciones del lugar, etcétera, [puesto que las] modificaciones que se introdu[je]ron en el escenario, tal como ocurre en el teatro, implica[ro]n cambios de sentido que afecta[ro]n la significación general del rito”, según Finol. Un abordaje que entra en pertinencia disciplinaria con los estudios socio-arqueológicos que incorporan la concepción de los «estados teatrales» acuñada por Clifford Geertz, en atención a aquellos estados “en los que no es la coerción ni el control económico lo que permite la existencia del estado sino la performance de rituales y espectáculos de gran escala”, como lo indican Castillo Butters y Rengifo Chunga y la de «attached specialists» de Brumfiel y Earle / Costin aquellos especialistas (arquitectos, músicos, danzantes, escultores, ceramistas, etc.) incorporados por tales estados, cuyas funciones y producciones son ya objeto de estudio en nuestra línea de investigación. Ahora bien, a partir de este abordaje, ¿cómo definir específicamente los «operadores semióticos» que

en determinados contextos rituales incidieron en las estructuras simbólicas de una sociedad? y ¿cómo establecer los protocolos metodológicos para su análisis?. En esta instancia, asumimos tales interrogantes atendiendo precisamente a las «estructuras sintácticas» que las sociedades estudiadas dieron a los espacios y funciones rituales y, a partir de ellas, introducimos en el estudio de las posibles semantizaciones que las promovieron. Para ello es necesario redefinir el marco de las perspectivas interdisciplinarias en el cual circunscribimos nuestro trabajo. De dicha necesidad, surge la revisión de nuestro marco teórico, ampliándolo operativamente hacia los estudios performativos de Tambiah, von Köpping/Rao, Van Genepp y Fischer-Lichte, arriba mencionados.

Mesa 4

De ba tes

*De poéticas artísticas y
reflexiones epistemológicas*

Mesa 4

De poéticas artísticas y reflexiones epistemológicas

La mesa de debate “De Poéticas Artísticas y Reflexiones Epistemológicas” no tardó en evidenciar la tendencia común a los proyectos y equipos de trabajo convocados y es que afrontan revisiones críticas desde perspectivas singulares ligadas a revisar postulados teóricos, principalmente de los paradigmas dentro de un campo epistemológico. Estas revisiones tienden a cuestionar la propia ontología del objeto de estudio y las construcciones tradicionales de éstos. Los proyectos, que en su mayoría focalizan en aspectos performáticos del arte, abordan dicho objeto de estudio desde diferentes perspectivas. En las artes escénicas, mientras que dos de los proyectos, el dirigido por Sequeira y el dirigido por Aguada Berteza, realizan una exploración e investigación escénica en ensayos para la producción de un espectáculo teatral, el proyecto dirigido por Argüello Pitt interviene el ensayo teatral para la producción de una



teoría afín. Por otro lado, desde las artes musicales, el proyecto dirigido por Gudemos aborda la ritualidad (y su performatividad) de la música Andina Prehispánica desde una perspectiva semiótica en los estudios arqueo-artísticos. Finalmente, desde las artes visuales, el proyecto que dirige De la Precilla abarca un corpus de obras que incluye experiencias liminales entre las artes visuales y escénicas y por lo tanto surge una pregunta común a todos los proyectos de la mesa y que es: ¿Cómo pensar el suceso escénico en tanto acontecimiento vivo?

“Investigar y producir no es lo mismo”, ¿se superponen? Campo problemático.

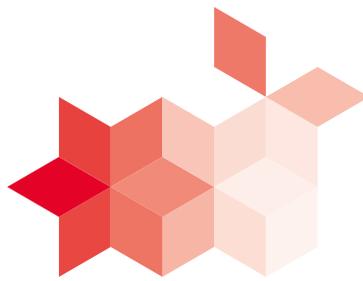
Para dar accesibilidad a la lectura de las desgrabaciones de la mesa es que se ha optado por organizar las intervenciones por las líneas temáticas que en distintos momentos se abordaron. Es fundamental mencionar que en esta mesa de trabajo, como en las otras que se sucedían en simultáneo en otras salas, emergió un tema central en la agenda de la Facultad de Artes y que son las problemáticas de la Investigación en Artes, tema en constante debate, cuya metodología está en proceso de construcción, o mejor dicho re-construcción ya que en el marco de la facultarización los proyectos de investigación paulatinamente buscan separarse de modelos prestados de otras disciplinas para hablar de las artes, y encontrar una propia voz.

Fabiola de la Precilla: Mi especialidad es la semiótica de las artes visuales, que en el transcurso de la investigación también se ha ido desdibujando. El proyecto se llama “Dialogismo, intertextualidad y alegoría en las artes visuales, multimediales y performáticas”, o sea, es muy amplio, ya les comento por qué. La base metodológica, categorial de esto, tiene que ver con mi tesis doctoral. Yo hice mi tesis doctoral sobre historia del arte moderno y contempo-

raneo y tomé un artista de Argentina que se llama Remo Bianchedi, pero que hace una referencia a todo el arte del S XX, haciendo justamente este cruce de lo que es arte de vanguardia, las primeras acciones. Es un marco metodológico medio complejo. A ver, yo estoy convencida de que la semiótica es un instrumento muy interesante y uno de los más aplicables. Estoy tratando de hacer un espacio desde la semiótica que sea para socializar ¿no?, porque muchas veces la semiótica se vuelve medio encriptada, que parece ser para entendidos, cuando en realidad hemos tratado de poner eso en acción, y una parte del grupo, incluyéndome a mí, venimos de trabajar con Valeria Cotaimich, en un grupo de performance y subjetividad, por eso hemos transitado también la acción, la práctica de la performance y lo multimedia, y algo de dispositivos.

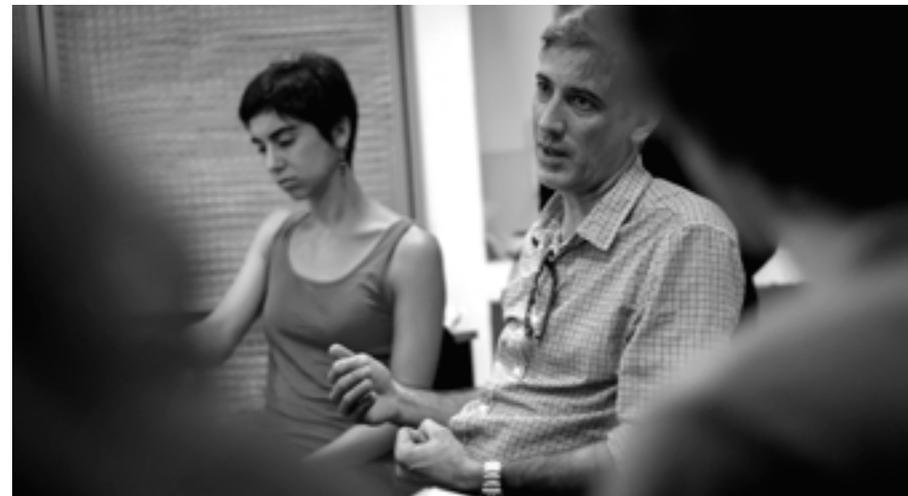
Es un proyecto paraguas en realidad que nuclea una serie de agentes que vienen de distintos campos, por eso somos una banda de gente, no sé, quince, y en realidad, eso también tiene sus complicaciones, pero eso es aparte. Los que venimos de las artes visuales, performáticas, porque sobre todo trabajamos con Soledad Sánchez Goldar en un momento dado y con Regina Galindo haciendo un registro de lo que fue un encuentro de performance en el España-Córdoba; y audiovisuales porque venía trabajando en equipo de animación en Cine que lo dirigía Carmen Garzón y que desde hace dos convocatorias, o sea, hace cuatro años, fuimos armando este equipo que está en su segunda parte ¿sí?. Tiene entonces como ciertas líneas generales que vienen de la semiótica y también ciertas complejidades de lo que es adaptar una teoría a objetos bastante disímiles, y a distintos géneros que es donde hay que ir todo el tiempo acomodando y ajustando los métodos.

Cipriano Argüello Pitt: Nuestro grupo es un grupo que se fundó en un momento muy particular, se fundó en el



momento donde se estaba dirimiendo la facultarización. Y lo digo a esto porque el proceso tiene que ver con eso, porque investigamos la metodología con la que investigamos. Yo había trabajado varios años con Manuel Brizuela como miembro de un grupo de investigación, que nos dedicábamos a la literatura emergente española. Yo por supuesto trabajaba sobre teatro, y cuando yo estaba terminando el proyecto con Mabel, me llama Carolina Cismondi y me dice: "Che, ¿por qué no armamos un grupo?", y yo dije, "Okey, armemos un grupo, pero pensemos si podemos investigar a partir de los procedimientos en la escena, en el ensayo", no un objeto por fuera sino pensar problemáticas teóricas y prácticas que podamos abordar en una situación de ensayo y de laboratorio. Eso fue fundamental, porque la discusión que empezó a plantearse a partir de eso era ¿qué era investigar en arte?, y que tiene que ver con este momento, con inaugurar en el comienzo de la facultad también una práctica de investigación artística. El primer proyecto que planteamos, se llamaba "Entre la ejecución y la representación, intersecciones de lo real". Y lo que planteamos en este primer proyecto, era que había un hiato entre la performance y la representación teatral que sucedía permanentemente en el trabajo de la escena, que tenía que ver con lo real. Este trabajo nos obligó a pensar en una metodología. Nos juntábamos todas las semanas a trabajar en situación de ensayo. Uno del grupo coordinaba un ensayo de escena para la semana siguiente, el resto actuaba u observaba o dirigía, pero todos teníamos un rol activo y funcionaba como funciona un elenco teatral si se quiere. Todos los ensayos, absolutamente todos, tenían una parte práctica y una parte de desarrollo teórico muy importante, y todo eso fue registrado en video y en fotografía. A partir de eso también creamos las jornadas en análisis de procesos

creativos, que se llamó "Críticas genéticas", porque en realidad tomamos la posta de unas jornadas que se venían haciendo en Tandil. Entonces hicimos las segundas jornadas para no cortar, porque había varios en el país que estamos investigando sobre procesos creativos, que sería nuestro punto de trabajo, nuestro objeto profundo si se quiere. Vino gente de España, Brasil, Chile, y una participación interesante de la comunidad teatral y de los estudiantes. Y todo el grupo también asumió, nuevamente en este momento de facultarización, un rol de gestión



muy importante. Este proyecto tuvo dos instancias, ambas eran proyectos "D" y de esos dos proyectos hicimos un libro que se llama "Ensayos. Teoría y práctica del acontecimiento teatral". Un libro, que creo que fue muy importante no solo para nosotros, sino también para el campo disciplinar argentino, y digo argentino porque estuve recopilando muchas reseñas y lo que más se señalaba, más que el contenido de los artículos, lo que rescataban era justamente la metodología de producción de este libro,

que tenía que ver con esta relación entre la escena y la práctica. Un librito chiquito, donde trabajamos el problema de lo real con todos los integrantes del equipo, del cual estamos muy orgullosos. Invitamos a tres personas, además: Óscar Cornago de España, José Luis Valenzuela “del mundo” [RISAS] y Silvio Lang de Buenos Aires. Nos sumamos nosotros como equipo coordinador.

Fueron cuatro años muy arduos de trabajo, realmente. Yo venía de un grupo de letras, donde nos juntábamos dos veces al año, ¿sí?, y de pronto pasaba a trabajar todas las semanas en esto, con una carga horaria enorme, además, de toda la carga que teníamos (como docentes), y llegó un momento donde empezamos a tener algún tipo de problemáticas en relación al tiempo. Entonces, en el último proyecto que presentamos, empezamos a tener problemas metodológicos internos que también señalaban problemas teóricos, como es el hecho de tener un tema excesivamente amplio. Creo que en octubre del dos mil trece, se publica “El teatro post-dramático” de Lehmann, en español. Es un libro que se publicó en el noventa y nueve en alemán y que circuló toda la práctica teatral contemporánea con la definición de lo post-dramático. Había muchas lecturas críticas de un libro en alemán traducido al inglés, al francés, pero no al español y por lo tanto no había un conocimiento profundo sobre este libro porque no se había leído en español. Las lecturas que nosotros podíamos hacer, eran lecturas de traducciones, en general, digamos. Yo había leído algunas cosas en francés, algunas cosas en inglés, pero de manera rudimentaria, y el original nunca lo tuve en mis manos, etcétera. La cosa es que cuando aparece este libro en octubre del dos mil trece dijimos que era quizás la oportunidad de encontrar las categorías al interior de este libro, que nos permitieran sistematizar un poco la

práctica tan amplia que venía sucediendo en estos años. Sabiendo que el libro ya tenía once años, y sabiendo que era absolutamente criticado, que había situaciones superadoras, si se quiere, en relación al discurso de Lehmann, digamos, no es que estábamos tomando la posta.

Fabiola de la Precilla: La cresta de la ola.

Cipriano Argüello Pitt: La cresta de la ola. Estábamos tomando en realidad lo que había generado la ola.

Fabiola de la Precilla: Es una buena estrategia, me parece.

Cipriano Argüello Pitt: Claro, la consigna era esta: releer Lehmann, releer Lehmann cuando nunca se había leído Lehmann [RISAS] ¿Se entiende?, y mantener esta práctica entre el ensayo y la teoría. El ensayo nos interesó siempre en ese doble término: un ensayo teórico y un ensayo práctico, nos parecía interesante esa doble situación.

Mónica Gudemos: Pero también ustedes lo leían desde la práctica.

Cipriano Argüello Pitt: Siempre.

Mónica Gudemos: Tenían una perspectiva de lectura con la cual lo actualizaban.

Cipriano Argüello Pitt: Totalmente, y esto era permanentemente. Pero había algo además muy particular, que Caro, Dani y yo estábamos dando semiótica en la carrera, y hay todo un apartado de Lehmann que habla del signo

del teatro post dramático, que parece ser una contradicción terrible. De hecho es una de las cosas que se critican de la teoría de Lehmann: ¿Cómo es posible hablar de signos cuando en realidad lo que discute el teatro post dramático es la construcción del signo? o sea... Ahí había algo interesante para nosotros. Y otra cosa más es la idea de drama, de "Post drama", que justamente lo que está discutiendo es la idea de drama. Entonces, decidimos dos cosas: por tiempo, empezar a trabajar una vez al mes. Eso fue un condicionante muy importante para el momento en el que estamos. Problemático, muy problemático. Y la otra fue abordar un clásico del drama, y (voy a hablar mal, perdón) "hacerlo pomada", atravesarlo a partir de los procedimientos post- dramáticos. Entonces, tomamos "Casa de muñecas" de Ibsen, que ya había surgido antes en los ensayos y que es además la obra representante del drama moderno. Digamos, si se quiere estudiar dramaturgia y drama, "Casa de muñecas" es un ejemplo perfecto de cómo se construye un buen drama (del siglo XIX). Entonces, por un lado "Casa de muñecas", que había surgido ya en los otros dos proyectos anteriores. O sea, no es que dijimos "vamos a trabajar esto", sino había surgido en los materiales, en los ensayos había aparecido como un emergente. Entonces, tomamos esto como obra a proceder, digamos, a contaminar desde los procedimientos. Y empezamos a trabajar sobre algunas características que plantea Lehmann en relación al teatro post-dramático.

El debate no dejó de lado el hecho de la escritura de insu- mos teóricos, publicación de materiales que también están en proceso de redefinición. En relación a la pregunta de cómo generar nuestra propia manera de escribir se dijo:

Daniela Martín: Volviendo a esto de lo particular de

la investigación en artes y la escritura, pensamos que el primer libro, del cual estamos muy orgullosos, también es un libro que sigue el formato académico tradicional.

Cipriano Argüello Pitt: Totalmente.

Daniela Martín: Entonces, cuando apareció este glosario también nos planteamos eso: ¿Y si hacemos un libro nuevo o emprendemos una tarea de escritura nueva, así como logramos proponer un dispositivo de experimentación, que también la escritura...

Cipriano Argüello Pitt: ...sea experimental?



Daniela Martín: Por más que sea académica, que sea experimental, porque si no seguimos repitiendo los formatos del artículo, del ensayo... Y la pavada es que no nos pertenece, que no son modelos de escritura nuestros.



Mónica Gudemos: O ya no es funcional a lo que ustedes están analizando.

Daniela Martín: Claro, tal cual. Entonces, también estamos pensando en cómo lograr en la escritura también un nivel de experimentación, así como nos animamos en los ensayos con el micrófono y el megáfono, bueno, poder hacerlo... o una escritura colectiva en la que realmente todos...

Cipriano Argüello Pitt: Donde no se sepa quién escribe.

Daniela Martín: Claro, tal cual, sin la cosa esta del autor ¿no?

Cipriano Argüello Pitt: Sí, no hay autor. Es que la problemática, además del teatro pos-dramático, también plantea el límite de la autoría.

No quedaron fuera de las discusiones las dificultades institucionales ligadas a las estructuras académicas de promoción de la investigación artística. Estos organismos de promoción, que por un lado otorgan apoyo económico a los grupos que se presentan a sus convocatorias, a la vez condicionan las investigaciones y muchas veces generan presiones burocráticas, académicas, temporales, entre otras, no acordes a las condiciones laborales en general. Al respecto se discutió:

Cipriano Argüello Pitt: En ese momento estamos pensando, para la convocatoria que viene [de SeCyT], cómo seguir si es que seguimos, también esa pregunta, ¿no? también nos atrevemos a preguntarnos...

Patricia Ávila: También pienso yo lo mismo. No sé si

quiero... no sé si quiero seguir

Cipriano Argüello Pitt: No, pero no sé si... yo quiero seguir pero

Patricia Ávila: Bah, sí quiero seguir, pero no con este formato.

Cipriano Argüello Pitt: Claro, capaz que llegamos a un límite.

Patricia Ávila: No con esta presión [de presentaciones de proyectos SeCyT]

Mónica Gudemos: O con esta instancia temporal que nos toca ahora.

Cipriano Argüello Pitt: Claro.

Patricia Ávila: Claro, en nuestros procesos de investigación, los subsidios y todas estas cosas que nos ponen en línea de llegada. Nos ayuda por ahí a cerrar, nos ata por un lado porque uno no coincide siempre con las fechas institucionales, y por ahí hay momentos en que hay que, de algún modo, hacer un cierre precario que cristalice algo. Hay todo un problema de acomodo a esta situación, entonces nuestra fecha, las líneas de llegada institucional no son las mismas que las líneas de llegada que tenemos. Pero sabemos que tenemos que tener líneas de llegada, sino seguiríamos siempre abiertos. Decir, nada se terminaría, todo se diluiría.

Mónica Gudemos: Pero convengamos que a veces esos problemas, aunque nos insten, no son muy artísticos

que digamos.

Patricia Ávila: Y no hay testimonios de nuestros aprendizajes.

Cipriano Argüello Pitt: No, porque además estás pensado en cierto tipo de producciones. Cuando a mí me dicen: "Bueno, fotocopias", sí, pero qué necesitas, gasté plata, nada... Nosotros ahora compramos esa cámara que está acá, que es una cámara HD, enorme, que costó 20 mil pesos, con la plata del subsidio anterior. Y la dejamos acá en el CePIA pensando en ese tipo de situaciones, ¿no? Que acá no había. Es un proyecto que ha ido recibiendo fondos de la Provincia, de la Nación, distintos fondos hemos recibido. Y hemos resuelto eso: la publicación de un libro y la compra de una cámara HD. Y ahora tenemos otra cantidad de dinero que en realidad íbamos a organizar y queríamos traer a alguien de Brasil, alguien de España, queríamos hacer eso.

Verónica Aguada Berteá: Que sea una instancia de formación también para nosotros.



Patricia Ávila: De debates que estamos necesitando.

Cipriano Argüello Pitt: Exactamente, para también pensar que lo que vamos a empezar a investigar son procesos, y ver qué, digamos. Pero tiene que ver con tu pregunta: ¿Cómo cerramos esto? Y por otro lado tenemos que resolverlo.

Ana Inés Luna: En ese caso hay dos objetivos, que es cumplir con las fechas de la estructura institucional y la otra es ver qué es lo que pasa con lo que están haciendo.

Cipriano Argüello Pitt: Exactamente, y están en contrapelo en este momento.

Ana Inés Luna: Porque cuando tu objetivo de investigación, o sea, el proceso, no podés tener una pre-conclusión, no podés decir: "Bueno, voy a llegar a tal cosa, tal momento", como puede haber en otro tipo de investigación en ciencias duras.

Mónica Gudemos: Bueno, al respecto sería interesante que este foro planteara también algún tipo de aporte institucional.

Patricia Ávila: Esos son problemas que tenemos bastante concretos y compartidos.

Cipriano Argüello Pitt: Son re concretos.

Ana Inés Luna: Es el problema de las categorías también.

Patricia Ávila: Y que también tiene que ver con cómo

son las categorías. Tenemos que construir esos espacios y darnos nuestros tiempos.

Verónica Aguada Berteza: Y también cómo el problema de las categorizaciones, pensando de alguna manera en el proyecto de investigación que coordina Cipriano, empieza a ser un punto de partida para otros proyectos. Digo, el proyecto de ellos "Escalpelo" lo dirige Jazmín Sequeira que es de este proyecto de investigación en artes escénicas. Yo, que también trabajo en el equipo de Cipriano, dirijo "Lo trágico en el cuerpo del actor". Estas primeras cuestiones que investigamos con él nos despierta a muchos que empezamos con la investigación a investigar y, de repente, hay algo de la burocracia que no permite que él coordine un proyecto.

Cipriano Argüello Pitt: Un programa.

Verónica Aguada Berteza: Un programa que agrupe. Son cosas que tienen que ver con estructuras.

Mónica Gudemos: Es que son lógicas institucionales que no siguen siempre la lógica de nuestra facultad.

Verónica Aguada Berteza: Y de la necesidad concreta desde un espacio que se está empezando a gestar, esto que también comenta Cipriano.

Mónica Gudemos: Para evaluar la experimentación, por ejemplo, que entra como categoría en investigación, se contempla conceptualmente como experimentación en ciencias...

Cipriano Argüello Pitt: duras.

Patricia Ávila: En un laboratorio. Nosotros podemos decir que hacemos laboratorio.

[RISAS]

Mónica Gudemos: Que no tiene la concepción de experimentar dentro de la realización artística.

Cipriano Argüello Pitt: Efectivamente.



La problemática del tiempo es un factor determinante en la producción de resultados. Al respecto se señalaba:

Cipriano Argüello Pitt: Una vez hicimos un cruce con el grupo de investigación en ciencias políticas de la Católica, conformado por gente de filosofía, psicología, ciencias políticas, un grupo enorme. Cuando presentamos

el libro había gente de ese equipo y ellos se interesaron mucho porque decían: “Qué loco, estamos trabajando los mismos autores, exactamente los autores (Rancière, Agamben, Lacan, ese era nuestro marco teórico en ese momento) y ustedes están hablando de la escena, y nosotros estamos hablando de la escena política”. En dicho encuentro de cruce nosotros mostramos el dispositivo de trabajo. A partir de eso pensamos que quizás ese sea el modo de que nosotros podamos dar a conocer nuestra investigación. Y esa era nuestra fantasía. Imaginábamos que el final de la investigación era una muestra del dispositivo, con la reflexión, etcétera, digamos. Y, entonces, ¿qué es lo que sucede en el dispositivo? Cuando uno empieza a disponer los elementos y empieza a disponer los temas y empieza a disponer una metodología de trabajo y se empieza a compartir, lo que sucede es bastante parecido de ensayo a ensayo, hay una mecánica, una dinámica en la que nos volvemos a encontrar. Casi como en el Jam de la improvisación, ¿no? empieza a suceder algo de ese vínculo que empieza a repetirse, y dijimos: “Quizás que sea eso lo que podemos mostrar”. Pero no estamos pudiendo resolver esa presentación que todos pensamos que deberíamos hacerla, porque todavía hay momentos que necesitarían mayor prueba y mayor profundización. Y no lo estamos pudiendo hacer por falta de recursos de tiempo.

Daniela Martín: De tiempo, totalmente.

Cipriano Argüello Pitt: En el último encuentro dijimos: “Estamos fracasando porque no nos estamos pudiendo juntar todas las semanas”, porque de un mes a un mes pasan muchas cosas, demasiadas cosas, y nos lleva un tiempo volver a conectar, y cuando conectamos ya nos

tenemos que ir. Entonces cuando volvemos, vuelve a pasar lo mismo. Ahí hay algo en la metodología que estamos trabajando... esta es una evaluación que estamos pensando recién ahorita, o sea, es de hace un encuentro. Quizás que hemos llegado a un límite en eso que estábamos probando...es una pregunta, es una pregunta.

Uno de los puntos de discusión que se instaló en el debate fueron los tiempos reales de investigación, que exceden muchas veces los formatos previstos. Se lo abordó desde diferentes problemáticas y pertinencias: desde los tiempos que exigen los estudios culturales, los trabajos de campo, los accesos a diferentes contextos sociales, hasta los tiempos de reflexión, de pensarnos...

Mónica Gudemos: En el dos mil tres hicimos una reunión grande de antropólogos para tratar nuestra preocupación ante la globalización, qué iba a pasar con todos estos saberes populares, y ahora estamos sorprendidos al ver cómo se potenciaron. Hubo una mayor necesidad de concienciación por parte de las comunidades de ese saber. Y cómo empezaron a ponderar algunos la enseñanza de las lenguas maternas, por ejemplo el Aimara ha cobrado mucha fuerza siendo incluso lengua oficial, al igual que el Quechua en la Universidad Nacional del Altiplano en Puno. Se ponderan actualmente las variantes lingüísticas regionales de la sierra y costa y, con ello, ciertas enseñanzas que las consideran propias de esa tradición oral. O sea, somos conscientes en el equipo que no vamos a poder acceder culturalmente al conocimiento de sus costumbres, si no aprendemos con ellos la lengua, con todo lo que ello implica cultural, social y temporalmente en nuestro trabajo.

Verónica Aguada Berteá: Aparte que la lengua habla tantísimo de la cultura, digo, qué se nombra, qué no se nombra, cómo, de dónde viene...

Mónica Gudemos: El problema es que debemos comprender la lengua no sólo desde el significado de las palabras, sino como transmisora de conceptos, y eso es lo que más nos cuesta. Ahí está la estructura del pensamiento, y ellos mismos [integrantes de las comunidades Aymara del Altiplano] dicen: "Podés venir", "no podés venir", "vení, porque en este momento vas a ver y queremos que vengas". O sea, la misma cultura dice cuándo podés ir, cuando no podés ir, etc. Entonces en el trabajo que uno hace para los dos años de SeCyT, en la realidad son más. Y no es falta metodológica, son determinantes socio-culturales que no pueden preverse completamente.

Daniela Martín: Es ridículo, claro.

Las problemáticas metodológicas e institucionales no son las únicas preocupaciones de los artistas investigadores. Un tema recurrente en el debate rondaba en relación a la pregunta ¿Cómo producir un lenguaje singular? Y ¿qué procedimientos o estrategias puedo desplegar al respecto? Por otro lado, al tratarse a su vez de investigadores artistas se hizo mucho hincapié en la problemática de "ser el propio caso" y, por lo tanto, la necesidad de que el actor desarrolle una conciencia sobre su propio trabajo o, en otros casos, la pregunta sobre si sería óptimo estudiar los procesos de creación de otros. En el debate se dijo:

Claudia Peralta: Empezamos también simulando el principio de imaginario con los cantos chamánicos que teníamos grabado, y después fue mutando. Aparecieron textos, cuentos, los sueños nos llevaron a un imaginario más

particular. De allí una de las problemáticas que surgen es cómo hacer que el colectivo no tape las individualidades a la hora de armar la trama de acciones o la dramaturgia, cómo hacemos para que esto tan particular que es el lenguaje propio del actor, no quede tapado por una situación colectiva. Esa es una de las problemáticas que tenemos. Después, en la búsqueda de la amplitud expresiva, para salirnos de un naturalismo o de una copia fiel de la realidad, buscábamos un despliegue escénico y rozábamos el estereotipo de la locura, la pregunta es cómo hacemos para que no parezca el pabellón psiquiátrico.

Celeste Lien: Se buscó también lo genuino del actor.



Claudia Peralta: Nosotros, en cuanto al procedimiento, tenemos un momento de exploración, que es un trabajo específico para ampliar la expresividad, y después se trabaja sobre los sueños a partir de los relatos que los chicos traen y de las imágenes de los sueños. Se hacen secuencias, se mezcla el material, se distribuye en el espacio y más o menos ese es el procedimiento que estamos teniendo a la hora de trabajar. (...) El grupo es muy perceptivo del ritmo y todo se vuelve orgánico. Cuando se apaga una cosa, aparece otra, el grupo va teniendo una propia organicidad. También se busca que el actor, sea como consciente de eso y que él pueda, por sí mismo pueda, editar el material al mismo tiempo que lo está produciendo. Saber en qué momento cae y en qué momento no. Es como una marea ¿no?, que se calma, se agita, y eso a nivel grupal está muy desarrollado, hay una buena escucha entre los participantes. En este proceso en el que nosotros buscamos una dramaturgia de actor donde el actor se haga cargo de ese territorio de actuación, y donde pueda desplegar un discurso, un sentido, una poética; es fundamental ese desarrollo, en el que el actor tiene que saber cómo manejarse, como poder accionar su propio instrumento.

En relación a si se puede investigar siendo el mismo objeto de estudio, los planteamientos conceptuales y metodológicos de pertinencia se hicieron presentes, proyectados desde los requerimientos y búsquedas de cada proyecto. Cuestionamientos, categorizaciones, revisiones conceptuales y perspectivas operatorias fueron abordados en continua interpelación.

Cipriano Argüello Pitt: Nosotros desde hace seis años ya casi, venimos cuestionándonos, y esto creo que es una

cuestión casi ético-epistemológica, si se puede investigar siendo los mismos objetos. Es una pregunta que nos venimos realizando permanentemente en relación a la experiencia que venimos haciendo. No hemos abandonado la pregunta, no tenemos la respuesta. Hemos tratado de dar respuestas varias sobre esto, y hemos tratado de ser lo más serios (entre comillas) posible sin abandonar el lugar lúdico también, que tiene el espacio investigativo.

Patricia Ávila: ¿Yo te puedo hacer preguntas?

Cipriano Argüello Pitt: Todas las que quieras.

Patricia Ávila: En este período, ¿han tomado como objeto de trabajo esta obra?

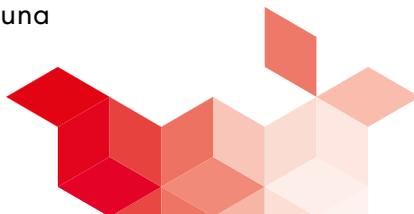
Cipriano Argüello Pitt: En realidad nuestro objeto es el dispositivo escénico.

Patricia Ávila: Ya sé, pero el dispositivo escénico dentro de la problemática que están trabajando.., pero están trabajando una obra particular.

Cipriano Argüello Pitt: Sí, pero lo que pasa es que es muy distinto que la investigación sea sobre "Casa de muñecas" a que sea sobre "procedimientos post-dramáticos".

Patricia Ávila: No, no, pero el caso que agarran para trabajar la post dramaturgia es...

Cipriano Argüello Pitt: sí, es "Casa de muñecas" ahora, sí, eso nos organizó mucho.



Verónica Aguada Berteá: Claro, como en el caso de los chicos de Escalpelo, que cuentan que abordan la cuestión de los sueños, que no es en sí el objeto de estudio, sino que es un material de trabajo.

Patricia Ávila: No, no, está claro. Toman ese caso para ver otra cosa, ya sé, eso es un problema, un planteo metodológico.

Cipriano Argüello Pitt: Totalmente.

Patricia Ávila: Entonces, en este caso, ¿hasta dónde han llegado?

Daniela Martín: Hace un año y medio cuando apareció más fuertemente “Casa de muñecas”, y atravesados por la lectura de Lehmann y de procedimientos que él describe, en un momento apareció una especie de dispositivo escénico. En el dispositivo ya no había divisiones inamovibles de roles, ya no era que algunos dirigían y otros actuaban, sino que todos participábamos: realmente estaban todos adentro. Ahí empezamos a llevar un proyector (la dramaturgia aparece proyectada)... el dispositivo es alucinante, es como que todos nos re copamos, pero en las últimas reuniones aparece el problema de pensar, bueno, pero al fin y al cabo, nosotros estamos siendo nuestro objeto de estudio en ese dispositivo en el que nos vamos cruzando y todo se va viendo ¿no? Y ahí es que nos aparece el problema de cómo hacer. Pero también tiene una razón, y es que durante mucho tiempo nos preguntamos por qué el actor nunca sabe describir cuáles son las operaciones que realiza, cómo nombrar los sucesos corporales en los que se va involucrando de toda una mística, ¿no?, de la actuación y de la ficción.

Entonces, como grupo, buscamos todo el tiempo meternos en esa zona de experimentación, para después poder describirla, analizarla.

Patricia Ávila: Poder hacer la observación de ustedes mismos.

Daniela Martín: Exactamente, de nosotros mismos.

Patricia Ávila: Eso es un problema en general que lo vamos a ver yo creo, o sería lindo observarlo en todos los casos. Es un problema de... si uno investiga o produce, porque investigar y producir no es lo mismo.

Cipriano Argüello Pitt: No es lo mismo.

Patricia Ávila: La producción es una inmersión, y la investigación tiene que ver con... con un desapego.



Cipriano Argüello Pitt: Totalmente.

Daniela Martín: Nosotros estamos con ese rollo en este momento...

Patricia Ávila: Sí, yo he estado en ese rollo siempre [RISAS]. No se puede transmitir el partido y jugarlo como hacíamos de niños, es difícil, hay que correrse.

Cipriano Argüello Pitt: Estamos en ese problema, pero nunca abandonamos ese problema, ¿no?, está ahí. Lo interesante es lo que dice Dani, para que lo vean en términos prácticos. Armar el procedimiento, nos lleva quince o veinte minutos por lo menos. Eso significa tener equipamiento, por ejemplo: tener el proyector, tener equipo de música, tener micrófonos, tener megáfonos, tener dos computadoras, tener la filmadora funcionando. O sea, todo eso que parece menor, forma parte del dispositivo y a partir de ese dispositivo, empezar a hacer algo. Es muy interesante lo que sucede en esta conformación de un dispositivo (nosotros trabajamos mucho con el texto de Agàmben también). El dispositivo también genera disposiciones y genera discursos: un dispositivo que no está por fuera de la cosa, sino que es la cosa misma; y entonces a partir de eso, llegamos a esto que dice Dani, decís: "Okey, también tenemos que abandonar los roles".

Mónica Gudemos: Aquí ustedes señalan la simultaneidad, la des-jerarquización de los materiales escénicos, la falta de síntesis, de centro...

Patricia Ávila: La operación sobre lo real, entre otros.

Cipriano Argüello Pitt: esas son categorías que están desarrolladas en el teatro post-dramático.

Daniela Martín: De Lehmann. En un momento en el que estábamos perdidos pensando en una futura publicación, comenzamos a armar nuestro propio diccionario, de cuáles son esas palabras que empiezan a resonar dentro de ese dispositivo, que ya es nuestro, que no es ni Lehmann ni nada; eso fue esclarecedor, de qué eran las cosas que en nosotros estaban resonando y nos interesaban.

Patricia Ávila: Claro, hacer su propio glosario.

Mónica Gudemos: Es la primera manera de sistematizar un trabajo.

Daniela Martín: Sí, y fue buenísimo la verdad. Estamos pensando también una escritura colectiva.

Jazmín Sequeira: Desjerarquizada, de la misma manera en que funciona el ensayo.

Patricia Ávila: Esto a mí me parece muy interesante también en el sentido que nosotros, desde el campo del arte, tenemos que construir también nuestras maneras de pensarnos.

Daniela Martín: Sí, tal cual.

Patricia Ávila: Y generar metodologías apropiadas para nuestro campo y la situación específica de nuestro campo, porque no es lo mismo estudiar el teatro clásico o las artes visuales o la música clásica, que todo lo que se



está construyendo en la experiencia contemporánea

Fabiola de la Precilla: Claro, tal cual.

Patricia Ávila: Entonces es muy importante en este estado de cosas que nosotros podamos reconocer, a partir de las prácticas, también las prácticas de investigación que necesitamos. La metodología, cómo redefinir las teorías en base al campo nuestro y a nuestras prácticas.

Mónica Gudemos: Y cómo construir y de-construir los objetos de estudio.

Patricia Ávila: Y me parece que la auto-reflexividad es un tema central cuando uno investiga la producción, porque, ¿cómo hacés para pensar?... yo lo pensé mucho, me ayudó la antropología, porque el antropólogo y el etnógrafo se plantean eso, el lugar del uno con respecto al otro; entonces, ¿cómo verse y qué lugar ocupa el que está construyendo el caso? Esa es uno de los aportes de la antropología que ayuda a transparentar la situación.

Cipriano Argüello Pitt: Totalmente.

Patricia Ávila: Yo estoy hablando en primera persona, yo soy el caso.

Cipriano Argüello Pitt: Sí, la ética, además, que eso supone ¿no?

Patricia Ávila: Claro, esa transparencia ayuda.

Cipriano Argüello Pitt: Tal cual.

Otro fragmento para pensar la distancia o no en la investigación en artes.

Daniela Martín: En un punto a mí me parece que está bueno esto que dice Cipriano de la necesidad de estudiar los procesos de otros, siempre teniendo en cuenta que todos los que conformamos el equipo somos artistas creativos que estamos activos en el campo. Entonces de repente...

Cipriano Argüello Pitt: ... todos tenemos obra.

Daniela Martín: Claro, de repente estudiar el trabajo de otro... no lo estudio, o sea, estudio el trabajo del otro siempre a la luz de mi manera de ver que, obviamente está teñida de los procesos que yo transito, entonces aparece un lugar doble. Si bien uno corre por momentos el foco y estudia el proceso de otro, la manera que uno tiene de entender el proceso siempre está vinculada, bueno, con esto que hablan de la reflexividad que sigue siendo necesaria.

Mónica Gudemos: Pero ésta es la interlocución que necesitás en una investigación ¿no?, generar un marco en el cual vos puedas tomar, no digo distancia, porque yo creo que nunca realmente tomamos distancia...

Verónica Aguada Berteá: Es como un diálogo más que una distancia.

Mónica Gudemos: Exactamente. Esto es, ponerle un interlocutor a lo que estamos haciendo, y ver de qué manera se establece el diálogo. Tampoco es el "otro" y "yo", sino poner en interlocución diferentes maneras de cons-



truir nuestros procesos y capitalizarlos cognitivamente, en cierto modo.

Participante externo: A mí me quedó resonando mucho esa pregunta que hiciste, que en realidad nos problematiza, y me di cuenta... claro, eso es lo que nos está pasando en cierta medida. Estudiar, investigar algo siendo uno mismo el objeto de estudio. Es algo complicado, si se quiere ver, por eso yo por ahí rescato un poco la mirada desde afuera, pero por ahí no sé...

Se debatió en relación a la sistematización de los hallazgos: ¿Cómo recuperar sin matar el suceso escénico?, ¿cómo registrar?, ¿cómo analizo? Se reflexionó en torno al rol de la obra como resultado de la investigación escénica, la obra como publicación de los resultados.

Mónica Gudemos: [Al grupo Escalpelo] Y, ¿qué tipos de procesos de reflexión llevan a cabo para sistematizar esa experiencia?

Nicolás Martínez: Solemos conversar lo que... ¿surge?

Celeste Lien: Se lleva un registro, como una suerte de bitácora grupal o personal, para cada uno, de alguna manera ser consciente dónde tiene que hacer el quiebre. Sí.

Luciano Quiroga: Se hacen registros filmicos, registros por escrito. Recién ahora estamos en la etapa de sistematización de material. Recién estamos saliendo de la etapa de exploración y hay muchos hallazgos, de los cuales muchos tenemos en común los actores que estamos dentro de eso que se acontece. Si bien siempre

vamos teniendo registro y después de cada ensayo contamos con un espacio de conversación y reflexión de qué es lo que pasó, aunando estos imaginarios que afloran, tanto el de los actores que es más bien individual, como uno colectivo que se genera en la interacción con el otro actor. Y después los que están desde afuera, que es el asistente de dirección y ella que está como directora, coordinadora; y después la conjunción de todos esos imaginarios. De hecho por ahí hay sorpresas o no, pero se da en la reflexión de la conversación al final de cada ensayo.

Cipriano Argüello Pitt: [al proyecto dirigido por Aguada Berte] ¿Cómo recuperan el material?

Verónica Aguada Berte: Filmamos los ensayos,



porque estamos en un proyecto de producción, sí, y de hecho ayer fue la instancia de pre-tesis.

Patricia Ávila: Bueno, a ustedes también les ayuda el hecho que tienen que llegar a la tesis, así que tienen que terminar conformando algo.

Verónica Aguada Berteza: Igual es un proceso de producción y a nosotros siempre nos parece interesante la necesidad de la escena, pero hay algo en el recuperar que tiene que ver, por un lado, con el ensayo, el trabajo individual en las bitácoras y después la charla en la que debatimos qué pasó, qué interesa, qué gusta. Lo que más nos sirvió para recuperar era identificar procedimientos, formas de estar en la escena, como el uso de las manos, la ruptura de la propia actoralidad.

Cipriano Argüello Pitt: Mi pregunta es una pregunta ingenua, pero tiene que ver con una hipótesis, en realidad, que es que la desmesura aparece casi, por lo que estás diciendo, vinculada al accidente, que parece como algo de lo inesperado ¿no? o sea, está vinculado nuevamente con la idea de acontecimiento. Ahora, en la recuperación de ese material seguramente la desmesura deja de ser desmesura...

Verónica Aguada Berteza: ... y de hecho esa es la instancia en la que estamos, porque ayer, como para las presentaciones formales de pre-tesis se estructuró, se corrigió, se ta-ta-ta, y la necesidad ahora es volver a desmesurar, volver a poner en funcionamiento el procedimiento que permita habitar esta secuencia, con esta posibilidad de que el cuerpo desmesure, explote.

Cipriano Argüello Pitt: Digo, la repetición hace que el control vuelva

Patricia Ávila: se pierde el acontecimiento... es ¿oscilación? Bah, deja de ser acontecimiento y pasa a ser simulado.

Verónica Aguada Berteza: Es una tensión, un punto delgado que, una vez estrenado, invita a estar constantemente buscando los puntos de inflexión, buscar qué más, qué otro límite correr.

Ana Inés Luna: Yo tengo una pregunta: ¿Cómo recuperar eso cuando lo llevas a la puesta, para que la desmesura no caiga en un grotesco o en una exageración, o para que lo que se entienda sea cómo transmitir la desmesura?

Verónica Aguada Berteza: No nos molestaría a nosotros que entre en un grotesco. No nos preocupa algo en términos de géneros teatrales. Si de repente esto que sucede se vincula al grotesco, bueno, es algo que acontece, no es algo que nos preocupe. Pero sí hay algo de la desmesura que aparece en esta relación con el público y con este salto al vacío que, por un lado tiene que ver con la sorpresa y con lo que decían los chicos: "Bueno, ahora para mí la motivación, en esta desmesura está en sorprender a mi *partener*, porque ya tenemos esta partitura armada, entonces, dentro de esto yo voy a bombardear para generar esta otra cosa". Pero ayer nos pasó que tuvimos público, y hay algo de la presencia de estas personas que no tienen configuradas sus maneras de estar más allá de las convenciones, que devuelven otra cosa, porque hay momentos de interacción en los que el



público es impredecible. Además está la idea de que la desmesura es desmesura si hay medida... esta necesidad de lo opuesto, cómo se juega.

Patricia Ávila: La escena siempre es un marco, cuando vos tenés un espectador.

Verónica Aguada Berteá: Claro, pero, uno abre la escena, rompe la cuarta pared, hace intervenir y de repente le vuelve a cortar, entonces es una tensión entre abrir y cerrar, entre desmesurar y mesurar, entre lo dionisiaco y lo apolíneo. Fuerzas en tensión; entre la representación y la performance. Son diadas que, a mí me parece que son interesantes para pensarlas no sintéticamente, no como algo que concluye en una síntesis, sino como fuerzas que motivan el movimiento escénico.

Fueron temas que atravesaron los debates las situaciones grupales como condicionantes de las actividades de los grupos. Se evidenció en los discursos temas tales como las Relaciones interpersonales en los grupos de investigación y de producción; la dificultad para trabajar horizontalmente; y las motivaciones para la conformación de equipos: en ocasiones las agrupaciones son motivadas por la posibilidad de reunir diferentes perspectivas en relación al tema, y/o por necesidades institucionales.

Cipriano Argüello Pitt: Las categorías y procedimientos que veíamos, como somos un grupo muy grande, tenían que ver con los intereses particulares de cada uno y también en relación a la práctica escénica. Es decir, la Dani con la dramaturgia, la Vero con la dirección, yo estoy con una idea de dirección dramaturgica, Carolina con la actuación. Los procedimientos podían ser enfo-

cados desde distintas actividades teatrales en relación a esta construcción. Nunca abandonamos la misma metodología que es: una práctica escénica y un trabajo teórico a posteriori, inmediatamente a posteriori. Si nos juntamos de doce y media a tres y media de la tarde, el tiempo se divide en eso según la situación. Por el contexto donde investigamos, al estar hecho acá en la Universidad, en un horario que tiene que ver con nuestro trabajo, vinculado a nuestra práctica docente también, encontramos una particularidad en relación al pensamiento de esos problemas que aparecen ahí, también vinculada a nuestros objetos particulares de investigación de cada uno. Si bien tenemos una investigación en común, cada uno tiene sus propias investigaciones. Las chicas están con sus tesis doctorales, yo acabo de terminar un libro sobre dramaturgia en la dirección; hemos estado produciendo, además, material por fuera de éste. Pero que de hecho, siento que ese espacio permitió justamente disparar también producciones personales, ¿no?, y las personales alimentan al problema, a nuestro nuevo objeto. Lo que sí tenemos claro es que nos interesan los procesos.

Mónica Gudemos: Bueno, es que el proceso, en el caso de ustedes, ya se ha transformado en objeto.

Cipriano Argüello Pitt: Es nuestro objeto. Entonces, nuestra pregunta, lo estamos pensando para el nuevo proyecto, es que quizás tengamos que analizar procesos de otros.

Mónica Gudemos: En cierta medida es lo que decía Patricia, o sea, volverse un poco etnógrafo dentro del mismo campo de investigación



Verónica Aguada Berteá: Nuestro proyecto es un proyecto de producción escénica. Me parece importante comentar el contexto del proyecto. Se llama "Lo trágico en el cuerpo del actor. La desmesura como procedimiento para una reescritura escénica". Este proyecto tiene sus orígenes en el trabajo final de licenciatura de Henry Mainardi, y que es el motivo que nos congrega, pero, a su vez está atravesado por varias situaciones. Por un lado decidimos inscribirlo en el CePIA, y entonces ahí ya no sólo es su proyecto de investigación de licenciatura, sino que es un motivo para seguir sosteniendo este interés nuestro de la investigación relacionada a la producción. Con Henry, Chili y Yohana, conformamos un grupo de teatro independiente (La Volacera) que, desde hace algunos años estamos produciendo. Cuando aparece esta situación del trabajo final de Henry, y viendo que los trabajos finales nuestros son obras que seguimos haciendo en el campo teatral, lo tomamos como motivo para volver a producir. Entonces empieza a ser compleja la situación, porque por un lado están los intereses propios de Henry, en relación a recibirse; por otro lado ésta situación de que queremos que sea una obra que se inserte en el campo, y que se someta a todas las situaciones que suceden en el ambiente teatral; y, a su vez, congrega intereses de investigación que tienen que ver, por un lado, con las dinámicas grupales, que compartimos con Guillermina en el espacio de cátedra; y en mi caso con mi investigación doctoral que tiene que ver con procedimientos de dirección. Entonces es, de alguna manera este tema de trabajo que toma un procedimiento específico en la elaboración de una obra, empieza a estar atravesado por los intereses particulares nuestros.

Al respecto, se abrieron frentes de interpelación que convocaron otros proyectos participantes.

Patricia Ávila: Una pregunta, Fabiola. En este proyecto estás trabajando muralismo mexicano, la videoperformance... es tan abierto... cómo...

Cipriano Argüello Pitt: Sí, yo tengo una pregunta en relación a eso ¿cómo eligen esos artistas?, ¿hay un criterio?, ¿cómo es?

Fabiola de la Precilla: Es un proyecto paraguas en realidad que nuclea una serie de agentes que vienen de distintos campos, por eso somos una banda de gente, no sé, quince, y en realidad, eso también tiene sus complicaciones. Inicialmente queríamos concentrarnos exclusivamente en artistas de acá de Córdoba, pero se ha ido abriendo también, con posibilidades concretas que se han ido dando de los miembros del equipo. Y otra cosa que sí ha pasado es como esto que les decía que por ahí realmente se nos atomiza el trabajo, y que recién ahora estamos pudiendo sistematizar. Y a la vez, al ser un equipo, tan grande es difícil la parte operativa, cotidiana. Me parece que recién estamos arribando al armado de un corpus. Discutimos cuáles serían los criterios de análisis. En general, algunos miembros que no manejan demasiado las categorías metodológicas entran más desde una hermenéutica, o desde una iconografía porque son quizás categorías más accesibles. En general, y de a poco vamos haciendo la parte teórica de la metodología.

Patricia Ávila: Como vos bien dijiste, un proyecto paraguas... Nos ocurre algo, hablando entre casa, que cuando hemos estado evaluando lo vemos en varios casos, que hay proyectos que son medio Frankenstein, que están hecho de muchos, podemos decir de muchas

voces; y que se juntan por otras posibilidades que no son la justeza teórica, la...

Mónica Gudemos: pertinencia.

Patricia Ávila: La pertinencia, gracias, no me salía la palabra. Que se van aliando por necesidad, porque realmente a mí me parece muy difícil, y que no está mal, porque esas son nuestras condiciones de trabajo, y es el modo, y está bueno que nosotros separemos la necesidad de las situaciones de pertinencia teórica, de metodología de investigación coherente y eso, porque ya se verá, pero creo que la cine-animación, Ernesto Berra y Beuys, juntarlos a todos sería forzar la teoría, porque realmente Beuys tiene implicaciones...

Cipriano Argüello Pitt: ... de otro tipo.

Patricia Ávila: ... muy complicadas y desde un lugar y una época y una posición distinta al muralismo mexicano, a Ernesto Berra, a la cine-animación, incluso a Luciano Burba; entonces habría que ver que hay posibilidades de trabajar juntos, de acompañarse en la investigación. Y podríamos blanquear esas situaciones que tienen que ver con necesidades de trabajar coralmente, aunque las voces sean disonantes, porque también eso nos hace sentir medio mal, que tenemos que defender algo que no tiene por qué defenderse del lugar teórico, o conceptual, sino que son gente que en un momento se alían para hacer un equipo frente a las condiciones de producción académica que nos exigen las situaciones en investigación, porque muchos hemos pasado por momentos de ese tipo y está bien, porque incluso es solidario, para que mucha gente pueda trabajar. Y uno trabaja codo a codo

con situaciones muy disímiles, pero para poderlos blanquear y justificar, nos obligaría a forzar ciertas cuestiones teóricas, de lecturas o de intenciones, que no son las mismas. Que están inscriptas en campos de saberes y formas de visionar y de producir muy distintas. Lo que por ahí te une es que somos compañeros que estamos un lado a lado, y necesitamos sostener procesos de investigación y subsidios que tienen que ver con circunstancias locales. Lo digo para blanquear esta percepción buenamente. Me parece bueno que nos juntemos pero no tienen que ver y muchas veces estamos ante esas circunstancias y está bueno decir "no tienen que ver", a mí me parece que no tienen que ver, quizás a vos sí, a mí me parece que no tienen que ver y que lo que los junta es una necesidad local.

Fabiola de la Precilla: Hay una parte que es operativa, que es estratégica y tiene que ver con algo de lo que vos decís que es cierto. Hay otra parte que tiene que ver



con tratar de dar un marco metodológico y teórico. Que, si bien tiene referencias diferentes, nosotros estamos haciendo un proceso que tiene que ver con un mapeo, con una actualización del concepto de Arte Ampliado desde el año vanguardia hasta acá, donde no solamente es Beuys en sus contextos de producción sino cómo se mira a Beuys, ahora en los procesos de significación (...)

También es ver cómo hacemos con esto que es una herramienta que para mí es muy valiosa y que semánticamente es productiva, para aplicarla a los objetos que se disponen en esta mesa. Tiene que ver con cómo reconstruimos esa red de relaciones discursivas, con qué especificidad para las diferentes disciplinas, (...) hay una jugada teórica (...). Para nosotros es un logro muy importante. (...) A nosotros, en el campo de las Artes Visuales, nos falta gente, o nos falta que los miembros del equipo sean más activos en eso para terminar de armar más corpus. Por eso uno permanentemente ante cada nueva convocatoria está redefiniendo los integrantes y está redefiniendo las líneas, pero no es nada más que operativo, también es una jugada teórica, y también es una jugada de difundir y de socializar el tema de la semiótica desde un lugar accesible, académicamente e institucionalmente hablando.

Mónica Gudemos: ¿Desde cuándo las jugadas teóricas dejan de ser operativas? Perdón, pero cada vez que lo necesitamos en nuestro proyecto hacemos un cambio de jugada metodológica o conceptual, siempre que sea coherente con lo que venimos trabajando. La contingencia es la madre de la originalidad, dicen por allí.

En diferentes medidas los proyectos se preguntaban por los procesos de colonización y descolonización cultural. En

ese sentido, algunas exploraciones vuelven su mirada al ritual, exploran procedimientos de ruptura, se configuran poéticas "pos-dramáticas". En ese contexto, una pregunta permanente atendía a ¿cómo pensar el cuerpo? ¿Cómo pensarlo más allá de la producción discursiva, sino como productor de acontecimientos fenoménicos otros?. La charla tomó la siguiente forma:

Claudia Peralta: Nosotros trabajamos en un proyecto de producción escénica llamado "Escalpelo. Disecciones de un imaginario colectivo". Nuestro equipo está conformado por Jazmín Sequeira como directora del proyecto, cuatro actores en escena, que son: Celeste, Nicolás, Luciano y Laura Gigena, yo que funciono como coordinadora guía, y una persona que registra, que se sumó recientemente al equipo. Nuestra motivación de exploración es el imaginario actoral y surge como continuación de un proyecto de investigación de grado en la cátedra "Dinámica de grupo II". La problemática de trabajo escénico busca responder la pregunta "cómo estimular el imaginario actoral", con la realización de una producción escénica. Nuestros referentes teóricos son principalmente Lecoq, Bartís, Barba y Grotowski. Otro de nuestros objetivos es encontrar una poética propia de cada actor, es decir que, a partir de trabajar con principios de dramaturgia del actor buscamos que cada actor pueda producir un material escénico genuino, un discurso propio. Ponemos foco en el territorio de la actuación buscando darle valor a ese territorio, y buscando ver cómo son los procedimientos que fortalecen esa producción de la actuación que vuelve autónomos y fortalece a los actores más allá de la mirada del director. Se trabajaron muchas formas de estimular el imaginario actoral, y llegamos a problemáticas contundentes: cómo tener un despliegue expresivo, que se logra con mucho

entrenamiento; cómo destrabar el cuerpo, el instrumento de los actores y de las actrices con un trabajo previo, para poder tener un cuerpo al que nosotros le decimos un "cuerpo desprejuiciado", como un cuerpo más puro, liberado de los condicionamientos culturales y en eso, nos acercamos a Grotowski, porque él trabaja la búsqueda del impulso original. Entonces, trabajamos con algunos ejercicios como para limpiar, como para ir más profundamente, como para buscar la potencia expresiva. Y de ahí a la dramaturgia de actor, que requiere mucho conocimiento de la técnica y también mucha claridad en el discurso y en lo que se va a producir. Entonces, es como que los chicos están en un berenjenal, porque es una tarea ardua tener que producir el propio material, y que ese material no sea algo estereotipado, que sea algo nuevo, que tenga una poética propia. Requiere muchos años de trabajo, pero nosotros nos estamos acercando poniendo en juego un arsenal de ejercicios y de teorías para primero ampliar el despliegue expresivo de los actores y de las actrices, y después poder trabajar con lo que es propio de ellos. Para aunar esas problemáticas empezamos a trabajar con los sueños. Así, ellos están involucrados con un material que les es propio. Ellos tienen que escribir los sueños y a partir de esas imágenes o sensaciones que el sueño les produce se trabaja en escena. Se traslada al espacio dramático, a la práctica con secuencias de acciones, con ritmo, entrecruzamientos de eso, y empieza a surgir algo que es muy interesante, que se contagia. Cada uno trae su propio sueño, tiene su desarrollo en el laboratorio, (...) y empieza a haber como una circulación interna y subterránea que dialoga, que es muy interesante y que tiene que ver con que estamos inmersos en una cultura, que compartimos un espacio donde la energía del cuerpo se expande y se va contagiando...

Verónica Aguada Berteza: Vos decís la energía del cuerpo que se expande, ¿te referís a algo específico de la actuación o a esas resonancias que se dan entre los actores y los sueños?

Claudia Peralta: Hay una energía que es física que está haciendo, la inmanencia indeterminada que llama Alejandro Catalán y que es cómo esta expansión de la emoción, que tiene como actor que te conmueve, te llega la emoción y es como una cosa que está, está expandiéndose en el espacio.

Mónica Gudemos: ¿Como una cuestión de *esthesis*, de empatía estética?

Verónica Aguada Berteza: Claro, pero digo, si estoy pensando en Catalán que es el referente, además habla de un cuerpo que se expande, como si el cuerpo del actor en situación de representación ya no es un cuerpo como el de cualquier persona, sino que es un cuerpo que pareciera tener otras capas, es como si imaginariamente uno pudiera proyectar capas que hacen que el cuerpo de alguna manera se abra, que el cuerpo de repente dejara que fenoménicamente se vea algo diferente. Yo preguntaba porque no sabía si estabas hablando de las similitudes de los sueños, digamos, como un cruce entre ustedes, pero no...

Claudia Peralta: Sí, pero también puede ser una resonancia, también. Están las dos cosas trabajando.

Mónica Gudemos: Ese concepto es precisamente el que nosotros estamos analizando desde la ritualidad. El



proyecto en que trabajo trata sobre arqueo-musicología. Esto es, cómo estudiar las manifestaciones musicales/artísticas de culturas pre-hispánicas, algunas de ellas de más de tres mil años. Y para ello tenemos que realizar trabajos etnográficos de campo, lo cual es interesante porque tenemos que hacer una revisión conceptual bastante amplia. Hemos trabajado muchos años en arqueología, en antropología, pero hay ciertas características de la ritualidad que es necesario enfocarlas o abordarlas desde otra perspectiva. Y hay un tipo de dramaturgia que nos interesa particularmente, que se pone en relieve cuando las mismas comunidades explican la función que cumple cada una de las danzas y cada una de las instancias rituales en el marco de una concepción del espacio natural como si fuera un gran teatro, como si fuera un gran escenario natural. El problema es que nosotros estamos trabajando con material arqueológico perteneciente a sociedades muy antiguas y no siempre el trabajo etnográfico nos permite efectuar asociaciones directas sobre acciones pasadas, sí, en cambio, conjeturar y analizar determinadas concepciones en las que la performance ritual está comprendida. Hay ciertos chamanes, por ejemplo en el Vaupés, que trabajan con el fuego, se concentran con y en el fuego, con la luz, con el sonido... para ellos mismos verse reflejados, expandidos por la luz del fuego en determinadas piedras y aprender de su propio reflejo como si fuera un alter ego que ha salido de ellos en función de un ritual. Tenemos esos referentes actuales, tenemos actores que nos semantizan toda esa significación. La pregunta es si nosotros podemos llegar a comprender parte de esa significación ritual en los vestigios materiales que han quedado. Ya no tenemos los actores, pero sí tenemos los escenarios. Entonces, la idea es utilizar los espacios como material diagnóstico del es-

tudio de esas performatividades sociales pasadas desde el arte, la antropología, la historia, incluso desde la antropo-semiótica y los estudios del paisaje, muy desarrollados metodológicamente en los últimos años en función de este tipo de trabajos. Pero hay algo más: ¿Qué de esa gestualidad ritual ha quedado en los espacios? y ahí es donde empezamos ya a hacer una transversalidad entre lo que dijo Van Gennep allá a comienzos de siglo, de este tipo de gestualidad y de la transformación y transfiguración de la gestualidad durante el ritual, todo lo que se ha dicho en adelante, y entrar directamente con Grumann Sölter y, particularmente, la semiótica del teatro de Erika Fischer-Lichte, fundamental en nuestro estudio. A ellas estamos abocados ahora, el problema es que los arqueólogos no están muy convencidos de esto, pero bueno, de ahí el trabajo interdisciplinario y la necesidad de preguntarnos: ¿es posible encontrar esas gestualidades que originariamente transformaron o dieron una estructura determinada a esos espacios considerados como escenarios rituales?, ¿es posible observar esa dramaturgia y determinarla en alguna manera?. Hace dos años que estamos analizando la información que viene a través de la "lectura" de nuestros propios colaboradores de campo en los estudios etnográficos, porque muchas culturas andinas en los lugares más apartados, siguen utilizando estos espacios, como escenarios rituales. Entonces, estamos trabajando con ellos como para ir, en cierta medida, incorporando algunos conceptos, enriqueciendo otros que ya teníamos aprehendidos y, sobre todo, estamos analizando los materiales hallados en esos escenarios rituales. Para su sacralización en tiempos prehispánicos, se enterraron en ellos tambores, trompetas, flautas, etc. entre otros elementos rituales. Es como si estos materiales le aportasen a su naturaleza un ritmo que los trascien-

de. También, hay una disposición en la geografía que, por analogía, significa en algunas culturas que ese lugar es un ordenador del mundo, o un campo semiosférico, digamos, que permite niveles de comunicación e interacción con otros. Por eso, cada vez que voy a entrar a esos espacios me dicen: "No, no, tiene que disponerse, porque una vez que entre a ese espacio ya no va a ser usted", advirtiéndome sobre toda una dramaturgia de incorporaciones necesaria para asimilar las fuerzas naturales y espirituales existentes.

Verónica Aguada Berteá: Te hago una pregunta, cuando decís dramaturgia, ¿a qué te referís?

Mónica Gudemos: Me refiero a las sintaxis que se organizan simbólicamente dentro del ritual. En el ritual hay una trama sintáctica que implica semanticidades muy particulares. Eso es lo que particularmente nos interesa y es por eso que hablo de dramaturgia. ¿Por qué?, porque hay un acto, hay un manejo de la gestualidad, hay una determinación o una concepción de tiempo y espacio muy particular en cada una de esas instancias del ritual. Hay ritmos, pulsos corporales, sonidos, espacios, impresos en una gestualidad determinada, en una predisposición psicofísica del individuo. Al respecto, entra directamente en lo que estaba diciendo Claudia recién sobre la visión de lo onírico. Cuando alguien entra en un ritual y regresa, es como si él hubiera vuelto de un estado de liminalidad, y lo cuenta como si fuera un sueño, pero en un doble rol: de actor y de narrador. Y ahí entra directamente la performance del lenguaje, muy interesante para el análisis de las semióticas del discurso. A través de los relatos ellos comentan, ellos te dicen: "Bueno, ahora voy a contar. Bueno, ahora... vos sabías que a la luz la

tenía aquí... estaba oliendo" (deja de ser narrador y pasa a ser actor, actuando lo que cuenta), y ese ir y venir de roles discursivos es lo que nos maravilla. Estos narradores definen gestualmente el tiempo y el espacio de narración de manera diferente al tiempo y al espacio de actuación. Entonces, todo esa trama sintáctica, de organización del discurso, es lo que estamos tratando de ver si podemos aproximarnos a su estudio a través de la disposición de estos espacios rituales, que es lo único que tenemos.

Fabiola de la Precilla: Claro, sí. No es justamente el tema de la investigación, pero hay determinadas zonas, tanto de la cultura Incaica como de la cultura Maya, por ejemplo, donde los rituales se siguen haciendo de una manera muy continua, respetando ciertas tradiciones y alimentando los sitios sagrados. Justo yo el año pasado estuve también en México, y yendo a investigar otra cosa, me tocó vivir eso, ¿no? Está bueno hacer esa reconstrucción arqueológica, y también está bueno hacer ese trabajo etnográfico y antropológico.

Mónica Gudemos: Es que no lo podés hacer disociado...

Fabiola de la Precilla: De ir a los lugares y de frecuentar esos espacios que por ahí es una aventura, donde uno se mete y como te van llevando de aquí a allá...

Mónica Gudemos: Lo que sucede es que también es un riesgo más de tipo conceptual, porque cuando analizás cómo han ido cambiando todas esas sacralizaciones del espacio desde la llamada conquista en adelante, uno ya empieza a ver que hay muchas líneas que se han filtrado desde la evangelización. En Perú te encuentras todavía con algunas ceremonias de alta montaña que

son muy interesantes, aún cuando observamos elementos foráneos. En México te encuentras con que ya está muy mixturada la cuestión, incluso simbólica, en el sentido de cuándo se hacen los rituales.

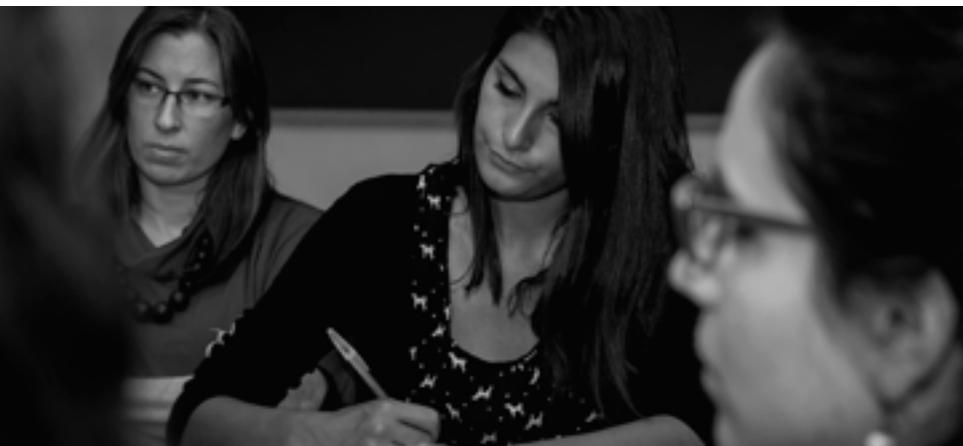
Claudia Peralta: Claro. Y utilizan como fuentes escritos.

Mónica Gudemos: Sí, por supuesto, las crónicas son nuestro objeto de estudio en el trabajo de archivo... muchos años de archivo, de paleografía en varias lenguas y después, ahora, se impone para su estudio el trabajo con comunidades aborígenes. Tendríamos que tener más tiempo para dedicarlo a ello, pero no se puede.

Verónica Aguada Berteá: Todavía hay algo así como de la transmisión oral en estas comunidades.

Mónica Gudemos: Es la oralidad la primera que nos introduce en la gestualidad ritual, claro. Porque hay un gesto de la palabra que es totalmente actual en la oralidad.

Verónica Aguada Berteá: Claro, y ahí me llamaba la



atención cuando decías que ellos hacen la diferencia entre narración y actuación. Eso me lleva a pensar en qué hay de narración en la actuación y qué hay de actuación en la narración.

Mónica Gudemos: Es que no hay un límite claro.

Verónica Aguada Berteá: Claro, es un límite que quizás funciona para el actor. Es como decir: "Bueno, yo en este momento empiezo a habitar más el cuerpo y en este momento empiezo a habitar un relato", que es como algo que está por afuera del cuerpo, sin embargo sigue siendo el mismo cuerpo el que hace el recorrido. Entonces esas distinciones que sirven al momento de poner el cuerpo en escena, no son tan tajantes para el que percibe aunque pueda notar un cambio en la calidad expresiva, en el mejor de los casos.

Mónica Gudemos: No, eso es cuando vos analizas sólo el discurso oral. Ahora, cuando vos estás observando el caso, en el Vaupés, por ejemplo, quién te habla, el actor, ya no es el chamán que fue al iniciar el ritual, aunque lo tengas delante y no observes cambios notorios, es el ser transfigurado por la incorporación de naturalezas como la del jaguar, de sus gestualidades... es el jaguar mismo. De allí que su relato esté acompañado por la gestualidad corporal de esa naturaleza.

Nicolás Martínez: ¿Quién sería el jaguar?

Mónica Gudemos: Jaguar, un animal con connotaciones míticas para su pueblo, en él están todas las fuerzas naturales, todos los ancestros, la cultura, todo a través de él. Conceptualmente para ellos es la fuerza que trascien-

de el portal.

Verónica Aguada Berteá: Es curioso cómo se empiezan a cruzar nuestros proyectos. La interrumpimos a Claudia, y ahora el debate viene a colación algo que tiene que ver con el proyecto nuestro. Solamente voy a comentar un aspecto que tiene que ver con esta oposición entre lo dionisiaco y lo apolíneo que aparece en la teoría nietzscheana sobre el origen de la tragedia, pero que ya atravesaba la cultura helénica. Estas dos deidades organizaban la cosmovisión y el ritual en aquel entonces tenía que ver con una forma desmesurada, lo dionisiaco, mientras que lo apolíneo estaba más vinculado con el mito, o al menos así lo trabajamos en nuestro proyecto de investigación para la producción. Pensaba esto que vos decías, cómo cada vez quieren volver al ritual, a lo dionisiaco, y dejar estas formas apolíneas, fijas, ya que de alguna manera nuestra cultura occidental ha tendido a ese tipo de formas, formateando los cuerpos. Hay una necesidad de volver a la materia y al contacto con la naturaleza...

Mónica Gudemos: Es que eso ha pasado con determinadas culturas. Hay otras culturas que no marcan esa diferencia.

Guillermina Claverié: No, totalmente. Obvio, nosotros hablamos desde nuestra formación occidental, vemos como incluso desde esta formación occidental, necesitamos mencionar la diferencia entre lo dionisiaco y lo apolíneo, lo desmesurado, lo medido.

Mónica Gudemos: En mi caso, en el estudio de la ritualidad andina, hay un concepto de lo teleológico, o

sea, de cómo todo en la actividad ritual busca ser explicado por una causa final, un fin único. Muchos estudios sobre ritual se limitan sólo a cómo se organiza, a la descripción procesual de cómo un sujeto llega a un punto determinado y cómo después se reincorpora socialmente; se puntualiza eso de dejar ser, estar en situación de no-ser y volver a ser. Ahora, por nuevas propuestas analíticas como las de Kim o las de Köpping, Rao y Tambiah se está cambiando esta perspectiva, en el sentido que el impulso teleológico del rito no es cumplir el ciclo de regreso. Es saber generar las condiciones para llegar a una situación de no-ser, de dejar de ser y estar en una "inmaterialidad" potencial para adquirir diferentes corporizaciones y asumir diferentes roles de trascendencia. Entre los andinos, quien tiene a su cargo las actividades rituales, dice: "Yo lo que tengo que tratar es de llegar a ser", que en realidad es llegar a no-ser para poder ser lo que necesita en ese momento. Lo que nosotros podríamos llamar un portal por el que puede accederse a diferentes dimensiones. No transgredir el equilibrio de los planos, sino ponerse en comunicación y ahí es donde viene la necesidad del rito. Cómo voy a volver a reintegrarme a la sociedad después es otro problema, eso yo ya no lo puedo saber. La causa final del rito es no-ser, alcanzar el estado en el que se ha dejado de ser, en el que se pertenece a toda dimensión y al mismo tiempo a ninguna, y en ese momento el cuerpo ya no es cuerpo, ya no es individuo ni es lo colectivo, sino es sencillamente una materialidad expuesta a múltiples gestualidades, un plano tan liminal como peligroso por lo imprevisible. Ellos hablan de movimientos, de voces, de otros tiempos y espacios. Dicen: "He escuchado a guerreros, a antepasados...". Cuando vuelven, se les pregunta: "¿Y... qué pasó?... "Yo soñé que..." entonces empieza un relato ya totalmente estereotipado, conforme a la perfor-



mance autorizada socialmente para tales relatos.

Verónica Aguada Berteá: Nuestro proyecto inicialmente toma este concepto de la filosofía y de la literatura que es desmesura, *Hibris*, que tiene que ver con la insolencia y con una actitud de irreverencia, del héroe trágico frente a los límites y frente al designio. Nosotros tomamos dos obras trágicas: una es Edipo Rey y la otra es Calígula, de Camus. Tienen la diferencia de que, en un caso, la desmesura es algo que le sucede al héroe trágico, como es Edipo, que es algo que a él le pasa y que él descubre a posteriori, y Calígula que es el motor de la desmesura, de esta *Hibris*. Entonces, empezamos a ver de qué manera configurar este con este concepto que proviene de la literatura y con implicancias filosóficas, en algo que nos permita accionar en la escena, y que sea algo que motorice el trabajo del actor con el cuerpo. Cuando empezamos el trabajo escénico, habiendo hecho una pre-escritura, que tiene que ver más con situaciones grupales, de nuestro grupo de teatro, de preferir empezar a trabajar con un texto un poco más sintético, cuando empezamos a abordarlo en la escena, empezamos a ver “bueno, a ver, cómo se trabaja este texto sin representar lo que uno cree que el texto dice, sino interviniéndolo con ciertos procedimientos de ruptura”. En relación a eso empezamos a ver “Bueno, a ver ¿cómo desmesurar el cuerpo? y ¿cómo generar esta desmesura en el cuerpo del actor?”. Ahí es donde entra toda la parte más creativa del proyecto, en ver cómo uno configura un modo de estar en el espacio. Qué cuerpo queremos en escena, qué cuerpo es el que se configura en esta obra; y esta dificultad de no saber qué cuerpo, porque es algo que se va a construir, te lleva a pensar “bueno, a ver, cómo construyo este cuerpo que no sé del todo cómo es,

pero hay como una intuición, a la que uno le va dando forma en la medida en que va pasando el proceso”.

Guillermina Claverié: Sobre los cuerpos que mencionaba la Vero. La desmesura, como procedimiento escénico para crear escenas, también da lugar a cuerpos que se desprenden de esto anterior que Vero nombraba como lo apolíneo o lo dionisiaco, que son dos polos con los que también trabajamos y cómo a partir de la desmesura se rompen con ciertos paradigmas de los cuerpos típicos o apolíneos, que tienen determinadas limitaciones para ciertas cosas, y aparecen otros cuerpos con sus posibilidades mucho más ampliadas.

Verónica Aguada Berteá: Algo que nos preocupaba: los dos actores cantan muy bien, pueden simular el canto lírico con mucha facilidad, sin embargo no son cantantes líricos, y la corporalidad que tienen, si bien pueden simular cuestiones que se asemejan a las formas puras que están vinculadas con lo apolíneo, como la danza clásica o el canto lírico, que son como las formas a las que se remite generalmente con este concepto, buscamos, de alguna manera, bombardear, así como en Casa de Muñecas de Ibsen, bueno, a ver, cómo bombardear esta forma para ver qué otras expresividades pueden estar en una zona más límite, o borde. En ese sentido, nos sirvió mucho esta idea de insolencia o de faltar el respeto. Probábamos por momentos la actuación bien clásica, la idea de la declamación y de las formas como puras, y lo interveníamos desde insultos corporales como un “*fuckyou*”, o con señales, como (RISA) esta cosa de la cancha. Estas intervenciones que nos divertían muchísimo, nos permitían encontrar un cuerpo que no es realista y sin embargo no es el que uno asociaría directamente con el

neuropsiquiátrico, que comentaban. Es un cuerpo que despliega sus potencias.

Guillermina Claverié: Y desde la dirección también se buscaba sacar las muletas a los actores, sacarlos de sus espacios de comodidad. Al principio aparecían estos lugares.

Luciano Quiroga: Recurrentes...

Guillermina Claverié: Claro, sí, recurrentes, donde los actores sentían cierta comodidad como en el canto. Entonces de repente empezar a ponerlos en situaciones incómodas que significaran un salto al vacío del actor que lleva a que aparezca la singularidad.

Verónica Aguada Berteá: Y este salto al vacío, tiene que ver con esta situación, relacionamos, a la que se enfrenta el héroe clásico al momento de decidir, de saber, como Antígona: "Si voy a enterrar a mi hermano sabiendo que esto me va a mí a traer las consecuencias que me va a traer" Es como un constante salto a una situación que, inevitable en un punto uno no termina de saber aunque intuye que puede no estar bueno. Esta situación de que "puede que no esté bueno" lo relacionamos en la actuación con esta idea de abandonar ciertas formas que el actor ya tiene aseguradas y lanzarse a ver qué pasa en ese momento con el cuerpo.

Patricia Ávila: Ese es el momento que ustedes consideran desmesurado, esa instancia sin medida.

Verónica Aguada Berteá: Claro, hay un momento de ruptura. Charlábamos, cómo esto que buscábamos en la

actuación de alguna manera me atraviesa a mí cuando dirijo, que esta situación de la dirección desmesurada, de cómo mientras, para mí la dirección tiene que ver con acompañar algo del devenir escénico, y con una cierta empatía con el cuerpo del actor, y con contribuir en ese desarrollo; de repente, para generar esta desmesura o este descoloque del actor para generar estos saltos, requería cortar este devenir. Es decir, el actor viene trabajando algo del teatro de estado, entonces está con una respiración muy concentrada, con una intensidad actoral y de repente "Circo", y tiene que empezar a hacer circo...

Guillermina Claverié: Claro, es como la sorpresa.



Patricia Ávila: No hay una ruptura de lo real y lo representado, sino que cambian por otro tipo de representación.

Verónica Aguada Berteá: Claro, que tiene que ver con la representación y a la vez con la presentación o esta idea de lo que trabajábamos en el equipo de investigación, la primera parte, este límite entre la representación y la performance, esta cosa de que "sí, estoy haciendo como, pero a la vez mi cuerpo está afectado". Es muy notorio y se ensaya, pero cuando se pasa de repente de estar llorando, moqueando, con toda la situación de la tragedia, al circo, ese cuerpo carga los residuos de todo lo que su cuerpo viene haciendo y que es innegable porque está en la materialidad del actor ahí. Entonces, lo que suceda después, por más que tenga intenciones representativas de circo, está muy teñido de este suceso escénico que viene atravesando el actor. Esas situaciones nos permitían trabajar límites en el trabajo del actor que, al menos a nosotros nos resultan interesantes para ser explorados para la producción.

Mónica Gudemos: ¿Vieron que bien estuvo la mesa?

[RISAS]



Mesa 5

Narrativas, contextos y construcciones del discurso

Los proyectos reunidos en esta mesa atienden particularmente los procesos de de-construcción de los discursos del arte y las performatividades narrativas que los instalaron socialmente como plataformas canónicas a partir de convencionalismos estandarizados. Focalizan con interés el cambio de paradigmas, la construcción social de los discursos del arte, las divergencias del canon, las revisiones históricas y los nuevos posicionamientos frente a las trayectorias hegemónicas de la información.

Mesa 5

Pro
yec
tos
participantes

*Narrativas, contextos y
construcciones del discurso*

APROXIMACIONES A UN PROBLEMA METODOLÓGICO: CÓMO ANALIZAR IMÁGENES ARTÍSTICAS.

—
Directora:

Florencia Agüero

Integrantes:

Constanza Molina,
Mariel Barberis y
Mauricio Cerbellera.

RESEÑA

Nuestro proyecto se enmarca en las prácticas docentes llevadas a cabo por el equipo de cátedra de *Las Artes Plásticas en la Historia III*, asignatura común a todas las carreras del Dpto. de Artes Visuales de nuestra Facultad. La participación de este espacio académico nos permitió observar distintos procesos de aprendizaje desarrollados por los estudiantes y detectar algunas necesidades que surgían en sus recorridos. Uno de los aspectos centrales en este contexto, era el cuestionamiento sobre aspectos metodológicos para un análisis de imágenes artísticas.

El problema de cómo analizar imágenes, implicaba otras cuestiones como por ejemplo: ¿cómo describir una imagen?, ¿cómo profundizar o “densificar” una descripción inicial?, ¿con qué otro material poner en diálogo la imagen (biografía del artista, información contextual histórica, otras imágenes, literatura, textos que ya hayan hablado sobre esa obra, etc.) y cómo buscar estos otros materiales?, ¿qué otros análisis tomar como referencia?; y en términos mucho más amplios, ¿qué somos capaces de ver en una imagen y por qué?, ¿cuál es la posición desde la cual miramos?

Luego de formular el problema consideramos que un camino para avanzar en la construcción de herramientas metodológicas propias era identificar y estudiar métodos que oficiaran de modelo o referencia. En este sentido la primera actividad fue relevar y explorar distintos modos de abordaje del análisis de imágenes artísticas, reconociendo disciplinas, perspectivas y posicionamientos desde los cuales se emprendía cada uno de

esos análisis. Consideramos que analizar cómo otros habían construido una metodología nos permitiría enriquecer nuestras prácticas de la enseñanza y colaborar en la orientación de los procesos de aprendizaje de los estudiantes, como también las investigaciones personales de los integrantes del equipo (en sus distintos estadios y niveles de formación académica, ya que el equipo cuenta con integrantes que están haciendo formación de grado e integrantes en formación de postgrado).

La modalidad de trabajo con el material incluyó la lectura individual y colectiva de textos y visualización de documental, la socialización de interpretaciones personales en reuniones de equipo semanales; también se realizaron resúmenes argumentales de los textos y el audiovisual y esquemas conceptuales donde se identificaron las categorías analíticas empleadas en cada caso. Paralelamente se realizó una búsqueda de información complementaria, como por ejemplo, biografías y trayectorias profesionales de los autores de los análisis de imágenes artísticas en cuestión. Otra modalidad de trabajo prevista inicialmente fue la producción de textos analíticos sobre imágenes, con la finalidad de ensayar y reforzar las prácticas de escritura de los integrantes del equipo, y enriquecer las investigaciones personales. En este sentido el proyecto buscaba generar un espacio de contención para los trabajos de investigación individuales que los integrantes del equipo se encontraban desarrollando. También previmos la realización de un taller para estudiantes de grado donde pudiéramos compartir lo estudiado durante el primer año de trabajo, en una suerte de "grupo de estudio ampliado". Con esta propuesta el proyecto aspiraba colaborar en la formación de los estudiantes de grado de las carreras del Dpto. de Artes Visuales (atendiendo a la implementación del nuevo plan de estudios, que incluye una oferta de seminarios electivos) y estudiantes de grado de otras carreras de la Facultad de Artes u otras facultades cuyas carre-

ras requieran de métodos para el análisis de imágenes. Originalmente una de nuestras hipótesis era que un análisis de imágenes artísticas debía articular el estudio crítico de las imágenes con el estudio de su contexto de producción y recepción. Esta hipótesis se fundamentaba en la discusión bibliográfica entre Wölfflin y Hauser sobre el barroco europeo (contenido del programa de la materia). Las perspectivas desde las cuales ambos autores realizan sus análisis, representan posiciones antagónicas en el ámbito de la historia del arte. Por un lado el análisis de Wölfflin, elaborado hacia finales del siglo XIX, podría pensarse como un estudio formalista ya que las categorías para el análisis de las imágenes provienen de la observación de sus aspectos perceptuales, sensibles, de su forma. Hauser, a mediados del siglo XX, realiza una crítica de la posición de Wölfflin proponiendo un análisis de carácter sociológico enfocado en el contexto de producción y recepción. Desde su lectura marxista, las imágenes estudiadas se piensan como una consecuencia lógica o un reflejo de los condicionantes sociales. Durante el proceso de trabajo la hipótesis inicial se modificó ya que algunas perspectivas teórico-metodológicas estudiadas (como la semiótica por ejemplo) nos permitieron reflexionar sobre la utilidad actual de operar una división analítica de este tipo, entre aspectos formales y contextuales, entre "dentro" y "fuera" de la imagen. Asimismo una vía de indagación aún abierta sería revisar los modos en que la historia del arte resuelve actualmente esta dicotomía y que otras perspectivas teórico-metodológicas han encontrado soluciones superadoras respecto de la operación analítica Wölfflin-Hauser.

Otro de los problemas asociados al análisis de imágenes artísticas que tomamos como punto de partida, se relacionó con la "traducción" de un lenguaje a otro. Es decir, según Marín "cómo transferir a las palabras, a su ordenamiento y sus figuras, el poder que la imagen encierra en su visualidad misma,

la imposición de su presencia.” Desde el comienzo advertimos que otra de las cuestiones para avanzar en una metodología para el análisis de imágenes se relaciona con esta suerte de brecha o irreductibilidad entre texto e imagen, entre la lógica que propone el discurso hablado y escrito y la lógica que propone, por ejemplo, la pintura “(...) distancia que es a la vez el lugar de una oposición y el de un intercambio entre uno y otro registro (...)”. La pregunta en este caso fue cómo se construye en cada texto que tomamos como objeto de estudio el lugar de intercambio entre registros, considerando que la herramienta fundamental de los análisis es la palabra y su objeto de estudio la imagen. El trabajo con un audiovisual, donde se propone el análisis de una pintura, complejizó la pregunta acerca de la traducción o intercambio entre registros. En el caso del documental *Rembrandt's j'accuse* se analiza una imagen fija, a través de imágenes en movimiento, que incluyen texto escrito y hablado. Este caso amplió nuestra reflexión metodológica hacia la cuestión de la validez científica de algunas formas de análisis sobre otras y la hegemonía de ciertos discursos sobre otros.

NUEVOS SENTIDOS Y REPRESENTACIONES EN LAS SERIES DE FICCIÓN DE LA TV PÚBLICA ARGENTINA: UN ANÁLISIS DESPUÉS DEL POFYPROMCAD-TV 2010

—
Directora:

Corina Ilardo

Co-director:

Diego Moreiras

Integrantes:

María Sol Baliosión,

Ayelén Ferrini,

Milena Sol Tiburcio González,

Iván Zgaib y

Alejandro Páez.

RESEÑA

En nuestro país, desde la aprobación de la Ley N° 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual y la implementación del Sistema Argentino de Televisión Digital Terrestre se ejecutaron diversas políticas para la promoción y el fortalecimiento del sector audiovisual tanto en lo tecnológico como en los contenidos vehiculizados a través de los medios. En este contexto de producción audiovisual argentina contemporánea, nos preguntamos sobre cuáles son los sentidos y representaciones puestos en circulación por las series ficcionales producidas para la TV Pública, en 2010, a partir de los planes de fomento de contenidos audiovisuales (POFyProm.CAD-TV). Nuestro principal objetivo es analizar estas representaciones, por una parte desde la perspectiva socio-semiótica de Eliseo Verón y por otra parte, desde los enfoques de los estudios de cine y televisión contemporáneos junto con aportes metodológicos provenientes de la narratología francesa y del estructuralismo de los '60 -'70. Las condiciones de producción de estas series implican transformaciones en distintos órdenes en relación a la producción audiovisual televisiva anterior. Entre otras, podemos mencionar: a) cada serie proviene de alguno de los siete polos audiovisuales entre los que se dividió el país, lo que supone el desplazamiento de una mirada etno/puerto-céntrica de la producción realizada hasta entonces; b) estas series no necesitan ser producidas estrictamente con fines de lucro, ya que son financiadas desde el Estado. Nuestra hipótesis afirma, entonces, que estas condiciones nuevas de producción dejarán sus huellas en las series analizadas, huellas de las que daremos cuenta mediante el análisis de las representaciones.

Para llevar adelante este proceso, abordamos una metodología que alterna el trabajo individual con el grupal. Para comenzar, nos dividimos en subgrupos, leímos autores que presentan a la televisión como objeto de estudio en sus textos desde perspectivas teóricas más próximas a los estudios de la comunicación y a la sociología de los medios: Williams, Grimson y Varela, Rincón, Fuenzalida, Miranda y Mata. Cada subgrupo asumió el texto de un autor sobre el que debía exponer a los demás integrantes del equipo. Al mismo tiempo se avanzó con el visionado de las series y cada integrante identificó las de su interés. Luego, cada integrante del equipo debió comentar a sus compañeros la serie elegida y justificar qué aspectos de esta se indagarían. Se plantearon algunas dificultades sobre cómo abordar el análisis, por lo que se procedió a realizar, a modo de prueba, el análisis de un par de cortometrajes recuperando las perspectivas metodológicas planteadas en el proyecto. Entonces, se discutieron y se pusieron en común las categorías y los modos de análisis efectuados en los cortometrajes. A continuación, cada integrante del equipo procedió al análisis de la serie elegida. Posteriormente, cada integrante expuso al equipo sus avances. Por último (instancia que transitamos actualmente), cada integrante escribe en formato "artículo" su análisis y sus reflexiones. Consideramos que para el desarrollo del proceso es necesario tanto el trabajo individual como la instancia grupal de discusión teórico-metodológica y la puesta en común de lo analizado. Del trabajo realizado surgieron varios interrogantes, mencionamos aquí algunos: dado que veíamos series televisivas a través de internet ¿esto suponía algún cambio en el texto mismo y en su recepción? Si la respuesta fuera sí y, en tanto que texto cuyas condiciones de circulación y recepción variaron respecto de aquellas para las que fue pensado: ¿su estudio requiere de un abordaje particular? O, en caso contrario, no requiere de un abordaje diferencial puesto que se trata de un mismo "lenguaje cinematográfico" utilizado en distintos soportes y medios.

Como adelanto de las conclusiones parciales observadas hasta aquí, si bien a nivel de las temáticas encontramos algunas novedades, vinculadas a problemáticas regionales, por ejemplo, no sucede lo mismo, en algunos casos, en relación a la construcción de los personajes. A continuación y, a modo de ejemplo, mencionamos algunas cuestiones sobre las que se avanzó: -En algunas series en las que tienen centralidad los personajes femeninos, la construcción de los mismos pareciera, sin embargo, responder a una mirada y un deseo masculino. -En otras, que podríamos caracterizar como de "ficción social", resulta relevante interrogarse sobre relaciones con categorías teóricas previas, como las de cine político y social argentino. -Aquí también resulta pertinente preguntarse por los modos en esta ficción construye las representaciones sobre sus personajes (jóvenes marginales), ¿a la mirada de quién responden estas construcciones? -Finalmente, las tensiones entre el centro y la periferia, o el interior y el exterior también son identificadas como categorías pertinentes cuando analizamos las series producidas en nuestra provincia. Todos estos desarrollos ameritan una continuidad de la indagación.

NARRATIVAS VISUALES PARA LA EXTRANJERIDAD INFANTIL MBYA-GUARANÍ EN LAS ESCUELAS INTERCULTURALES. LA CONSTRUCCIÓN DE LA “ABORIGINALIDAD” EN LAS IMÁGENES DE LOS TEXTOS ESCOLARES.

—
Directora:

Griselda Osorio

Integrantes:

Guillermo Alessio,
Soledad García,
Haydeé Rodríguez, S
uyai Virginillo,
Victoria Demaría,
Genoveva Mignorance,
Florencia Maggi,
Boris Sojak,
Gabriel Vrbicky,
Daniela Contursi.

RESEÑA

Abordamos el problema de la construcción de subjetividades a partir de los procesos pedagógicos, que se constituyen con el uso de las imágenes utilizadas para la escolarización de los niños mbya-guaraníes en las Escuelas Interculturales Bilingües de la Región de Capioví, provincia de Misiones.

El estudio que llevamos a cabo está centrado en la imagen de los textos escolares, analizando el poder que albergan las mismas para construir subjetividades e identidades colectivas dentro de la etnia mbya que participa del proyecto escolar nacional. El libro escolar como texto normativo, participa de la invención de las tradiciones, funciona como un dispositivo de enseñanza sumamente importante en el ámbito institucional de la escuela, es el que va a legitimar los recortes curriculares que ésta propone y por ende es uno de los soportes básicos en el desarrollo de la lecto-escritura. La nación necesita de un discurso regulador, por lo tanto discrecional, un saber (sobre todo en la primera infancia) que instaure un sentido común, que guíe nuestras acciones, lo cual produce un poder, es decir participa en la construcción de hegemonía. El texto se constituye en soporte de la acción escolar y tiene una expresión política en el currículum, responde a necesidades propias del sistema generando, al decir de Frigerio un cerco de organización, información y conocimiento, a través del cual establece una estructura de sentido y un sistema de pensamiento. Abordamos el sentido del texto escolar en las escuelas interculturales, las diversas formas en que éste constituye una mirada socio-cultural sobre “el otro”, incluso cuando ese “otro” no es incluido (parafraseando a Rodolfo Kusch) en sus particulares formas de *estar en el mundo*.

Como marco teórico, trabajamos desde la mirada de la pedagogía crítica para abordar el problema de la educación en contexto, nos ha permitido articular teoría educacional, teoría social y estudios culturales, y en este sentido ha sido muy valiosa para encauzar algunas de nuestras preguntas por la particularidad del texto visual, el discurso mismo de la producción cultural, y el discurso de las culturas vividas. Asimismo el abordaje desde la cultura visual ha sido una perspectiva valiosa para despejar las acciones de la cultura homogeneizadora de la escuela, esas acciones que como prácticas interculturales continúan siendo parte de la violencia simbólica con la cual la escuela ha resuelto y resuelve su mandato civilizatorio. Articulando con la pedagogía crítica entendemos como importante y valioso el aporte de Walter Kohan, quien analiza la infancia desde la crítica a los supuestos teóricos sobre los que se ha construido, y articula la noción de infancia con la de *extranjería*, que en el caso de los niños Mbyá, se intensifica. En el contexto de la escuela. Asimismo incorporamos la mirada de Antonio Gramsci, ya que las imágenes del libro escolar enseñan a ver, construyen un sentido común, es decir participan en la construcción de la hegemonía. En ese proceso van *dibujando tradiciones* las que simbolizan la cohesión social de un grupo, aquellas que legitiman instituciones o relaciones de autoridad y las que tienen como propósito el sostenimiento de valores y patrones de comportamiento. Estas dimensiones constituyen una organización de las categorías sociales. Si las categorías organizan nuestro modo de imaginar, el interrogante que sigue en pie es cómo las imágenes participan activamente en la construcción de dichas categorías. Por esto sostenemos también la mirada de la sociología crítica que nos ha permitido analizar el problema de las representaciones visuales como un entramado cognitivo relacionado con la organización social y política del espacio educativo. Hemos incorporado la mirada antropológica de Philippe Des-

cola que pone de manifiesto las tensiones representacionales como modelos anclados culturalmente que dialogan entre sí, en una propuesta de desnaturalización de asociaciones, jerarquizaciones, normalizaciones etc., pensamos que aún no hemos profundizado lo suficiente el análisis desde esta potente construcción teórica, y que es indispensable para nuestro próximo período de trabajo poder abordar las imágenes de los niños mbya en la escuela, creando dispositivos para una experimentación con representaciones en torno a posibles contenidos visuales. El concepto de aboriginalidad en Claudia Briónes lo hemos puesto en juego en muchos de nuestros escritos, ya que la *producción de alteridad como marcación y automarcación* de los pueblos indígenas se ha realizado intensamente desde las instituciones educativas y por cierto desde las representaciones visuales. El enfoque de la Cultura Visual ha sido fundamental para pensar la imagen en términos de disputa por el sentido, una disputa por la legitimación de ese sentido, en este caso el que construye la imagen. De esta manera en el análisis de las imágenes se ha incluido también las prácticas visuales de los niños por fuera de la escuela. En la particular cultura escolar las imágenes construyen unos sentidos que la mayoría de las veces forman parte del *currículum oculto visual*, herramienta conceptual a la que recurrimos ya que forma parte de la dimensión subyacente de los artefactos verbovisuales, los espacios y el equipamiento escolar. Deriva de la noción de "currículum oculto" aquello que se puede deducir, inferir, a partir de un análisis crítico estético y socio semiótico, con aportes de la teoría de la comunicación. Por currículum oculto visual entendemos el conjunto de contenidos que se transmiten de forma implícita en un contexto educativo a través del lenguaje visual. Las representaciones visuales creadas a través del lenguaje visual siempre transmiten dos tipos de mensaje, el manifiesto y el latente siendo este último a partir del cual nos llegan los contenidos del currículum oculto.

El currículo oculto visual llega hasta los estudiantes a partir de los siguientes sistemas: a. Espacios generales: arquitectura del espacio educativo, distribución jerárquica del espacio, decoración de zonas comunes. Espacios específicos: tipo y distribución del mobiliario en el aula, conjunto de imágenes que decoran las aulas. Documentación visual de carácter didáctico. Imágenes que los profesores utilizan en clase (diapositivas, presentaciones, vídeos y libros de texto). Se estructuraron entrevistas a los docentes de enseñanza primaria de las escuelas, a los Asociados Docentes Aborígenes, a los adultos de las Aldeas y a los niños que asisten a las instituciones escolares, para los cuales además preparamos intervenciones plástico-visuales en las cuales participaron, opinaron y produjeron imágenes y artefactos. Cabe destacar que durante dos años trabajamos en paralelo un Proyecto de Extensión de Voluntariado, articulando extensión e investigación, esta práctica se ha sostenido a lo largo de todos los proyectos. Se documentaron las imágenes de los libros escolares, sistematizando el material visual para lo cual se construyeron categorías visuales que acompañaron también el análisis de las mismas, realizado a partir de marcos interpretativos elaborados desde las herramientas teóricas propuestas. Se empleó el modelo de la investigación-acción como modalidad de la investigación participativa, incluyendo a los maestros y a los chicos de las escuelas en el proceso, que fue documentado con observaciones de prácticas, registros etnográficos y fotográficos para su posterior análisis y puesta en común con los docentes de las escuelas en las que trabajamos, ya que entendemos que nuestro trabajo desde la universidad pública debe tener presente siempre la posibilidad de aportar nuestra miradas y nuestros conocimientos a los espacios donde trabajamos, por lo que no acordamos con las prácticas extractivas empleadas para un trabajo cerrado en la Academia y sólo para la acumulación de capital simbólico de los integrantes del equipo de investigación. Asimismo, y con relación a los niños,

se realizaron muestras y análisis colectivo de las imágenes que han producido, documentando sus aportes y evaluaciones no sólo de los resultados sino también de los procesos que proponen. Esto se llevó a cabo con niños de 10 a 13 años. En los avances logrados se han cruzado varias perspectivas de análisis para las imágenes de los textos escolares, continuamos pensando que el trabajo es inagotable y que cada nueva perspectiva que se abre facilita una mirada más profunda y más inquietante del objeto estudiado. Pensamos que es importante señalar la complejidad del entramado de sentidos que se tejen en la utilización de la imagen como recurso pedagógico y que en el caso de las escuelas de nuestro recorte el problema de las tensiones escuela-comunidad aborígen tiene muchas e insondables aristas político-culturales. Reiteramos que uno de los logros más importantes de señalar es el de la sistematización de herramientas conceptuales para abordar la mirada de la imagen escolar, que aunque somos conscientes de que no es posible un modelo acabado, lo que hemos construido hasta ahora nos permite establecer una red de sentidos profundos para la indagación de la imagen. Hemos participado de numerosos encuentros académicos, esto ha nutrido en especial al equipo, en un doble sentido: el de la recepción de otros enfoques de colegas que abordan problemas similares al nuestro y en el de la producción de escritos que fueron un desafío permanente sobre todo para los estudiantes, siendo su primera experiencia de presentación y discusión en diversos ámbitos. Asimismo y como en otros años, esta actividad nos ofreció la posibilidad de tener un panorama amplio del estado de la cuestión, lo que implicó la reorientación de nuestras búsquedas, el aporte de material bibliográfico, y la discusión sobre el sentido social profundo de nuestro proyecto, ya que siempre hemos tenido en claro que estamos desarrollando una investigación aplicada.

ESPACIOS MUSICALES DEL PASADO IBEROAMERICANO, PRIMERA ETAPA

—
Directora:

Marisa Restiffo

Integrantes:

Cecilia Argüello,
Rodrigo Balaguer,
María Fernanda Escalante,
Luciana Giron Sheridan,
Evangelina Herrera,
Clarisa Pedrotti,
Lucas Rojos,
Lucas Reccitelli,
Julián S. D'Avila,
Leonardo Waisman.

RESEÑA

Nuestro trabajo de investigación comprende dos subproyectos: 1) catalogación y estudio de músicas virreinales y 2) Córdoba en la transición a la modernidad. El primero está regido por metodologías propias del trabajo musicológico ya establecidas y más o menos estandarizadas. Los problemas que se nos han presentado son, tal vez, demasiado específicos y de poco interés para ponerlos en discusión de manera interdisciplinaria (criterios de catalogación, criterios de edición musical, etc.). Las dificultades metodológicas que proponemos compartir en este IV Foro están referidas al segundo subproyecto, en el cual intentamos lograr una descripción de las prácticas musicales para el período 1810-1932 similar a la ya elaborada para el período colonial, concentrándonos en el proceso de transición que aparentemente se inicia cerca de la segunda mitad del siglo, tanto en la música sacra como en la naciente vida musical profana de la élite.

Cuando comenzamos con este proyecto en el año 2014 disponíamos de partituras conservadas tanto en archivos eclesiales de la ciudad de Córdoba como en colecciones musicales del Fondo Documental Pablo Cabrera y del Teatro del Libertador San Martín. Realizamos una rápida selección del repertorio y nos dedicamos a transcribir y/o editar las piezas musicales escogidas. Entre ellas se encontraban obras pertenecientes a compositores destacados por la historiografía musicológica argentina tradicional.

La historia de la música argentina ha sido construida desde el punto de vista hegemónico que se enfocó en Buenos Aires como centro condensador de las prácticas musicales en el país, dejando la amplia periferia, definida en contraste/

oposición con ese centro, subsumida en una construcción con pretensiones abarcativas que ignoró las prácticas musicales que le eran ajenas. Esta narración fue realizada siguiendo el modelo de los grandes relatos eurocéntricos sobre la historia de la composición. El caso argentino, al igual que otros casos en Latinoamérica, fue realizado apoyando la construcción de una identidad nacional, intentando realizar una historia de la composición local y buscando al Mozart latinoamericano. Así como Buenos Aires miró a Europa para construir su relato musicológico, el interior miró a Buenos Aires como el modelo sobre el cual construir su propio relato histórico musical. Así, los pocos intentos de construir historias locales sobre la historia de la música en el interior han intentado insertarse en esa lógica sin demasiado éxito, intentando destacar figuras según diversos criterios (pioneros, precursores, prohombres, héroes culturales, etc.). Si bien en las últimas décadas se han realizado estudios particulares sobre música de otros puntos del país, el relato oficial se ha mantenido bastante impermeable, al menos en lo que se refiere a las músicas de tradición escrita, a los aportes realizados por las musicologías locales y/o regionales. Una vez realizados los trabajos de transcripción y edición, nos planteamos la necesidad de analizar las piezas a la luz de los relatos ya existentes. Aparecieron dificultades relacionadas con el juicio de valor según lo plantea Dahlhaus. Por un lado, ya que las partituras disponibles no respondían a los criterios establecidos para ingresar al canon de obras consagradas, considerarlas en el contexto de la historia de la composición no era adecuado, y tampoco permitía comprender esas músicas y situarlas en su contexto. Por otro lado, el estudio de la música promovido por la historiografía hegemónica porteña no daba indicios de que hubiera resquicios en los cuales pudiera alojarse el estudio de las prácticas musicales de tradición escrita situadas en la periferia.

Ante este panorama surgió la pregunta: ¿Cómo construir un re-

lato historiográfico musical situado en la periferia, no centrado en las grandes obras y en los grandes compositores y basado en documentos musicales cuyo valor estético no coincide con los estándares canónicos?. Desglosando la pregunta deslindamos tres problemas:

1. ¿Considerar el repertorio de piezas como obras de arte autónomas o como documentos de una época y de un conjunto de prácticas sociales?
2. Si optamos por la segunda opción, ¿documento como testimonio de qué y para qué?
3. ¿Desde dónde construir una narración que no adolezca de aquello que criticamos en los relatos esencialistas, hegemónicos y fundados en juicios valorativos?

Creemos que la propuesta de los *Estudios Subalternos*, aplicados a la musicología histórica, puede brindarnos algunos lineamientos para iniciar la construcción de una historia de la música durante el siglo XIX en Córdoba.

IMÁGENES EN CONFLICTO: CONSTRUCCIONES AUDIOVISUALES DE LA CONFLICTIVIDAD SOCIAL EN LA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA. SEGUNDA ETAPA.

—

Directora:

Ximena Triquell

Co-director:

Santiago Ruiz

Integrantes:

Corina Ilardo,
Diego Moreiras,
Candelaria de Olmos,
Laura Abratte,
Celina López Seco,
Verónica López,
Martín Iparraguirre.

RESEÑA

En función del trabajo desarrollado en la primera etapa nos propusimos continuar el proyecto en una segunda etapa (2014-2015) ampliando los límites temporales de los discursos objetos de análisis, de manera de tener un marco comparativo a partir del cual percibir especificidades del período considerado. No obstante esto se vio limitado en los hechos ya que en esta segunda etapa se incorporaron también nuevos integrantes y se redefinieron los corpus de trabajo de otros, lo que llevó a plantear nuevos problemas y a redefinir el desarrollo teórico-conceptual que estábamos desarrollando. En efecto, el problema, tal como estaba planteado originalmente, se basaba en dos supuestos. El primero, proveniente de la semiótica, sostiene que los discursos no “representan” –en el sentido de “reproducir”– una realidad previa, sino que la construyen. Con esto entendemos que los discursos no son fenómenos secundarios que vienen a agregarse sobre una realidad primera, sino que por el contrario son la matriz misma en la que esa realidad se construye. La ruptura fundamental que la disciplina semiótica, en este caso a partir de la teorización de Eliseo Verón, establece con planteos anteriores consiste en pensar la producción de sentido no como algo en otro nivel (una superestructura), sino como una red que configura y da cuerpo a lo social.

Pero los textos audiovisuales que abordamos no sólo “exponen” los conflictos sino que además los “resuelven” narrativamente –dentro de las historias narradas– a través de su incorporación a un relato, esto es, al dotarlos de una sucesión, una cronología y una causalidad, propia de la forma narrativa. Este segundo supuesto, proveniente de la narratología, sostiene que los

hechos sociales son comprendidos a través de construcciones narrativas.

En el ámbito de la historiografía, esta atribución de sentido a hechos históricos a través de su incorporación a un relato, ha sido observada hace tiempo por autores tales como Hayden White (1987) o Michel de Certeau (2006). Un antecedente de esta reflexión lo constituye sin duda el artículo “El discurso de la historia” de Roland Barthes (1967). Estos autores, desde distintos marcos disciplinares, evidencian que la conformación del discurso histórico sólo puede realizarse ubicando los hechos en el marco de un relato que les otorgue coherencia, con la consecuente asunción de una determinada perspectiva ideológica. Evidentemente, la construcción de un relato supone la apelación a recursos narrativos propios de la literatura, con lo cual se borra la distinción entre “escribir historia” y “escribir ficción”. Lucrecia Escudero Chauvel (1996) observa el mismo procedimiento en la construcción de las noticias, trasladando la cuestión de la verdad en el discurso periodístico a una cuestión de efectos de lectura. Sin embargo, en relación a las producciones artísticas, específicamente a las ficcionales, no se han realizado los mismos desarrollos. En estos casos, pareciera que el carácter ficcional asegurara a estos textos una supuesta autonomía respecto de los procesos extradiscursivos a los que refieren.

En este marco sosteníamos, a modo de hipótesis, que la representación audiovisual de determinados conflictos y las soluciones expuestas en las tramas de las historias narradas poseen consecuencias importantes en la forma en que estos conflictos son construidos e interpretados en el marco de la discursividad social. El “efecto de realidad” atribuido al cine –y extensible a los medios audiovisuales en general–, nos llevó a postular, a modo de segunda hipótesis, una mayor capacidad de estos

medios en la producción y puesta en circulación de ciertas representaciones sociales. Asumimos en este sentido que las sociedades de las que formamos parte se encuentran profundamente mediatizadas, al punto que no es posible dar cuenta de los antagonismos propios de lo político (Mouffe, 2007), al margen de su construcción por los medios masivos de comunicación (Verón, 1987; 2013).

Con el desarrollo del proyecto, apareció una tercera hipótesis que creemos novedosa para el abordaje del problema. Esta surgió ante la necesidad de elaborar una definición de “política”, o más bien de “lo político”, que no refiriera exclusivamente o bien a las condiciones de producción –como en el caso del discurso político– ni exclusivamente a los efectos de poder, tal como podría desprenderse de cierta lectura de *La semiosis social* (Verón, 1987). Para ello, siguiendo la diferencia que establece Verón entre definiciones descriptivas y analíticas de la ideología/“lo ideológico” y del poder, recurrimos a la distinción entre “la política”, como término descriptivo, y “lo político”, como instancia analítica.

En el primer caso, utilizamos el término “política” para referir a la estructura (en las democracias representativas, en general partidaria) a través de la cual se disputa el poder político (también en términos descriptivos, esto es, como poder institucional), a través de una “ideología” (nuevamente, en términos descriptivos, esto es de determinada gramática de producción); en el segundo caso, “lo político” funciona como una categoría de análisis que permite referir a una manera de representar las relaciones que sostienen la estructura social (en nuestro caso entendida en términos de semiosis). De acuerdo a esta teorización postulamos por un lado que todo conflicto es político en tanto se enmarca en la lucha por la imposición de sentidos; por otro, que esta relación, de índole analítica, se presenta no en el

contenido sino en la relación de los discursos con la realidad a la que dicen referir (Triquell y Ruiz, 2013).

Nos preguntamos entonces: ¿Cómo aparecen representados en el cine argentino los conflictos sociales y políticos? ¿Qué relatos se construyen en torno a la sociedad argentina en nuestra contemporaneidad y qué relación guardan con relatos contruidos en décadas anteriores? ¿Cómo son interpretados estos conflictos en estas historias? Pero agregamos ahora: ¿Cómo se configura la dimensión de "lo político" en estas películas? ¿Qué relación guarda con "la política" como institución? ¿De qué manera se enmarcan los films analizados en la lucha por la imposición de sentidos que da forma a la discursividad social?

Mesa 5

**De
ba
tes**

*Narrativas, contextos y
construcciones del discurso*

Mesa 5

Narrativas, contextos y construcciones del discurso

No obstante la diversidad de sus abordajes y pre-concepciones disciplinares, los proyectos convocados en la mesa *Narrativas, Contextos y Construcciones del Discurso* esgrimieron argumentos críticos que instaron a posicionar en el debate aspectos relevantes. Aspectos que, analizados con la impronta de una pertinencia artística, se constituyeron en ejes de interpelación, proyectándose en cuestionamientos no sólo sobre temáticas próximas como las currículas de grado de la Facultad de Artes, los juicios canónicos y las vicisitudes «domésticas» hacia el interior de cada equipo de trabajo, sino también sobre temáticas de mayor implicancia disciplinar y niveles de cruzamientos como las construcciones de las realidades sociales, las supervivencias coloniales, los monopolios narrativos e incluso las inconsistencias político-institucionales frente a la realidad de la interculturalidad.

Así, someter a debate el tratamiento de la construcción de los relatos en torno a la realidad social desde la producción audiovisual en Argentina implicó, en primer término, no solo determinar los puntos de inflexión desde los que se interpelan las diferentes corrientes ideológicas y estéticas, sino particularmente definir los posicionamientos teóricos y metodológicos con los que se indagan los posicionamientos geoculturales de carácter local en el marco de una contemporaneidad global, con todo lo que ello implica conceptualmente desde una perspectiva sociológica. En este marco, el proyecto *Construcciones audiovisuales de la conflictividad social en la Argentina contemporánea* sentó las bases de la discusión:

Ximena Triquell: Nosotros consideramos que los discursos constituyen la red misma en la cual se construye esa realidad de lo social. La prueba de que la realidad no es algo externo a los discursos, sino que se construye en la red discursiva, es que la realidad va cambiando de acuerdo a las épocas, de acuerdo a cómo la pensamos. Desde algunas otras disciplinas, por ahí, esta noción de lo discursivo o lo que nosotros llamamos discursivo es un término que se suele generalizar como cultura; que no existe algo por fuera de lo que podemos pensar como seres humanos. Pero desde este lugar donde nos paramos pensamos que la realidad de lo social se construye en los discursos y, en este marco, es una hipótesis fuerte que tenemos como grupo, no sólo como equipo.

Ahora bien, si esa realidad se construye a partir de los discursos visuales, ¿a partir de qué concepción de imagen y de discurso se interpela la producción artística?

Ximena Triquell: Pero bueno, después, imagen abarca muchas cosas. Hay problemas con la gente que trabaja

imagen en lo artístico y eso no lo incluimos. Sí, trabajamos cine y fotografía. Y bueno, una de las hipótesis que sostenemos es que los discursos visuales-audiovisuales tienen una eficacia diferente en la lucha por la impresión de sentidos que conforma la semiosis, que otro tipo de discursos. O sea, esta red que construye lo real, social, para nosotros, la llamamos semiosis...eso no es estático. Cuando el primero que la teoriza, que es Perls al final del S XIX, pensaba que sí, que era como, bueno, «todos nos intercambiamos sentidos y construimos globalmente el conocimiento». Hoy sabemos que eso no es así, que es una red que se mueve, que fluctúa, que hay conflicto, que hay luchas por definir qué es una mujer, que es la democracia... no es que todos nos juntamos, nos ponemos de acuerdo y decimos: «Discursivamente vamos a entender hoy a la mujer como esto, la democracia como aquello» Entonces, esa red es una red donde los discursos están luchando en pugna permanentemente. En esa red donde los discursos están luchando por imponerse, nosotros sostenemos como hipótesis, que las imágenes tienen una eficacia particular; y si bien desde la teoría las imágenes son signos al igual que otros tipos de signos, igual que las palabras, en la recepción tienen un poder particular porque, ya fuera de la teoría, en algo que hoy yo acá lo llamaría el sentido común. Les digo que esa palabra ya no me gusta, pero entre nosotros les digo que en el sentido común las imágenes presentan un grado de evidencia que no presentan las palabras; más allá que desde siempre se pudieron manipular, hoy un poco más, pero bueno, nosotros pensamos que tienen una eficacia particular en la lucha por la imposición de los sentidos.

En esa red en la que los discursos luchan por imponerse, ¿cómo se definen y qué función cumplen los discursos audivi-



suales, qué implicancia social asumen desde la perspectiva de interpelación del proyecto?

Ximena Triquell: Bien, en ese marco nosotros consideramos que los discursos audiovisuales que analizamos no exponen los conflictos. No es que las películas o las series dan cuenta de conflictos preexistentes, sino que en un punto los construyen de determinada manera. A esto se agrega que la forma narrativa misma se sostiene sobre una noción de conflicto, el conflicto narrativo. Ustedes saben que la fórmula clásica del relato es una situación inicial, un conflicto y una situación final, con cierta resolución: introducción, nudo, conflicto, desenlace. Entonces, como las películas resuelven los conflictos de determinada manera, lo que nosotros queríamos ver era de qué manera esta resolución de los conflictos en la narrativa de ficción... ah, porque trabajamos ficción, no trabajamos documental... Ver cuál es la resolución que se les da en términos narrativos, qué conflictos se plantean y qué resolución tiene en términos narrativos en el cine pos crisis del 2001, referido a ciertos conflictos. Ese era el planteo original. Después de dos años de trabajo dijimos: «Recortemos un poco más», y ahí recortamos de 2010 para acá, para coincidir con un proyecto B de televisión, y porque queremos terminar, ahora a final de año con la publicación.”

Pero, entonces, ¿de qué imágenes se está tratando?, ¿a qué ámbito se acota el análisis cuando se aborda el estudio de las imágenes? En otras palabras, ¿qué discurso se crea en el marco conceptual del proyecto *Construcciones audiovisuales de la conflictividad social en la Argentina contemporánea* para asumir el estudio de la producción audiovisual? En ese sentido interpelo el proyecto *“Aproximaciones a un problema metodológico: Cómo analizar imágenes artísticas”*.

Florencia Agüero: Una duda que me surgía cuando vos lo presentabas [al proyecto], que vos decías que tienen esta hipótesis tan fuerte de que la imagen presenta el grado de evidencia que hace que, digamos, de alguna manera como que los sentidos son más fáciles de imponer. Bueno, y en ese sentido a mí me parecía justamente una tensión con que lo que analizaran fueran imágenes artísticas.



Ximena Triquell: El documental explícitamente establece un contrato de lectura, en el cual se proponen ciertos sentidos sobre la realidad. Vos sabés si prendés Encuentro y ante un documental sobre la Dictadura, bueno, va a establecer ciertos sentidos sobre la Dictadura. Ahora, si vos vas a estar viendo una película de ficción, como por ejemplo «El estudiante» de Santiago Mitre, vos estás viendo una película de ficción y vos sufrís lo que sufre el personaje [...] y al final terminás igual que

él diciendo: «Ah, la política es toda basura, no sirve para nada»; y ¿qué pasó ahí? O sea, la política... nadie vino y te dijo: «La política es toda basura», es lo que vos dedujiste de lo que tiene la ficción, de que te atrapa y te permite identificarte con ese personaje, sufrir y vivir con él. Está bien, hay gente que puede cerrar los ojos, apagar la tele o gente que puede verlo y ser crítico con respecto a eso, no cabe dudas, digamos, no es la inyección ideológica... Pero sí me parece que en las construcciones ideológicas en las ficciones esto se plantea en conflicto, se resuelve de determinada manera, eso se pone a circular. No queremos hablar del grado de influencia de eso, porque eso es otro problema que nos lleva a discutir con los comunicadores, con los comunicólogos y no tenemos ganas, pero sí decir: «Bueno, acá hay ciertos sentidos que se están proponiendo».

Florencia Agüero: Pero entonces, digamos, como que el cine ficcional ocuparía hoy para ustedes el lugar que la novela en el S XIX, de construcción de la subjetividad burguesa, una cosa así.

Ximena Triquell: Sí, en realidad no lo planteamos así, así, pero si vos me preguntás yo te digo que sí. Pero yo te diría que el cine ocupa el lugar de la novela, generalmente, pero también es difícil pensar el cine documental. Sí configura ciertas subjetividades también y a nivel de los consumos también probablemente ocupa el lugar de la novela en el XIX. Lo que estamos planteando es cierta puesta en circulación de ciertos sentidos.

Abordar la interpretación de las imágenes es, también, abordar la interpretación de sus contextos de producción, de los textos que las implican y los lenguajes con los que se da un

organon a la exégesis de tales textos. Esta es la temática específica del proyecto *Aproximaciones a un problema metodológico: Cómo analizar imágenes artísticas*, en el que se plantean los interrogantes de pertinencia.

Florencia Agüero: Las preguntas que surgen son muy básicas como, por ejemplo, cómo describir una imagen y, después, cómo esa descripción se puede empezar a densificar. En historia del arte es muy habitual poner en diálogo la imagen con otro material, que habitualmente es material documental: biografía del artista, información contextual-histórica, otras imágenes, literatura. Después están los textos que ya han hablado de esas imágenes, especialmente cuando son imágenes muy reconocidas, como las que nosotros tomamos como corpus de análisis. ¿Cómo buscar esos otros materiales? Digamos, ¿cuáles son los disparadores que te van guiando hacia esos otros materiales? En un sentido mucho más amplio nos preguntábamos, ¿qué somos capaces de ver en una imagen y por qué, y cuál es la posición desde la cual miramos? Nos parecía que eso resume más o menos, digamos, las cuestiones más importantes a la hora de abordar un análisis de imagen. Entonces, lo que nos propusimos como objetivo del proyecto era relevar y explorar distintos modos de abordajes de análisis de imágenes artísticas, reconociendo las disciplinas, las perspectivas y los posicionamientos desde los cuales se hace ese análisis; y lo importante en ese relevamiento era que las imágenes que analizaban estos textos fueran equivalentes, ¿sí?

Por cierto, pensando en Ricoeur sin protocolos pre-conceptuales, puede decirse que cada proyecto plantea cómo acotar en su tratamiento la *multivocidad* de las representaciones simbólicas conforme a una *grilla de lectura* que le es propia



para poder interpretarlas. Esa grilla de lectura define ya un marco ideológico de interpretación, construye un discurso mediatizador y un contexto social definido desde el cual interpelar, a su vez, aquellos textos que conforman el corpus del cual se parte y con los que se argumenta la base conceptual de interpretación.



Florencia Agüero: Pensando en el contenido que nosotros trabajamos en la cátedra, nos propusimos que fueran pinturas realizadas en la primera fase de la modernidad, una modernidad temprana (pinturas al óleo, que es la forma artística canónica en ese momento) y también queríamos incluir imágenes equivalentes de otros contextos geográficos que no fuera Europa. Entonces incluimos

análisis de pinturas realizadas acá, ¿sí?, en Argentina, pero que tienen esa cualidad que las hace equivalentes, entonces son pinturas al óleo y hechas en una modernidad temprana. Bueno, entonces los materiales, o sea los análisis concretos que decidimos estudiar fueron, [entre otros], el más caprichoso, el capítulo «Las meninas» de *Las palabras y las cosas* de Foucault. Del texto *Cómo se lee una obra de arte* de Calabrese, el capítulo especialmente dedicado a la intertextualidad en la pintura, que analiza la obra de «Los embajadores» de Holbein. Del libro de Marta Penhos *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica, finales del S XVIII*, el capítulo «Una obra en tensión» que habla sobre «La pintura, entrevista al gobernador Matorra con el cacique Paykín», que fue atribuida a Tomás Cabrera y es de 1775, que está en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires, pero fue hecha en Salta. Bueno, la modalidad de trabajo que nosotros adoptamos, me parece que es como la habitual: Un grupo de estudio. O sea, nos juntamos, leemos los textos, identificamos categorías, tratamos de inscribir a cada uno de estos autores y artistas en esto, en determinadas perspectivas o posiciones, un poco viendo sus biografías.

En esta instancia surgieron interrogantes sobre los juicios de valor y el canon. El Proyecto “Prácticas musicales contemporáneas en Córdoba” instaló la línea de discusión en ese sentido. Línea en la que quedaron expuestas aquellas problemáticas conceptuales sobre categorización, canon, valor, crítica, criterios analíticos y de clasificación estética que permanentemente atraviesan las «discursividades cotidianas» en Facultad de Artes y que no siempre pueden definirse en sus marcos significativos. Problemáticas que impactan, por cierto, en los procesos de transferencia, transformándose incluso en fuentes de interlocución con respecto al arte en sociedad.

Silvina Argüello: Perdón, el tema de la valoración, de la valoración de las pinturas que estudian, ¿incluyen [ustedes] solamente lo descriptivo, meramente?”

Florencia Agüero: ¿Vos te referís a lo crítico?

Silvina Argüello: Claro

Florencia Agüero: No, por ahora no, pero la idea para una segunda etapa sí es hablar de la crítica.

Silvina Argüello: Siendo obras canónicas, ¿juega el tema del valor? Sí, los juicios de valor sobre la obra de arte.

Mariel Barberis: En la elección de las obras, me parece que apunta.

Silvina Argüello: Porque, por ejemplo, a ustedes les pasa que por ahí trabajan con un material en donde no pueden soslayar el valor que tendría dentro del canon de la historia de la música y en el caso tuyo de la historia del arte. Esas obras estarían incluidas dentro de esa jerarquía canónica.

Florencia Agüero: Claro, lo que pasa es que nosotros lo que estudiamos son los textos que analizan esas obras, entonces ya esa valoración la hace el texto. O sea, hay alguien que decide que esa obra tiene tela para cortar como para estudiarla, ¿me entendés? Nosotros elegimos textos que tomaron obras equivalentes en esas dos dimensiones.

Myriam Kitroser: Pero lo que a ustedes les interesa es

un poco la manera en la que el texto aborda el análisis de esa obra y a través de eso es que van sacando el pensamiento de los autores, de alguna forma, ¿no?

Florencia Agüero: Sí, e ir contrastando estas herramientas que son diferenciadas según la perspectiva.

Silvina Argüello: Porque construyen criterios de verdad, criterios de belleza, todo.

Florencia Agüero: Bueno, ahora voy a lo segundo. Nosotros también planteamos en el contexto de este proyecto un taller para estudiantes de grado, donde nosotros pudiéramos socializar un poco lo que habíamos estudiado en el primer año, y salió muy fuertemente en el taller justamente esa dicotomía entre los textos de la verdad, que son los textos escritos, y el audiovisual, que era una interpretación totalmente artificial sobre la pintura de Rembrandt.



Soledad García: Artificial, digamos, ¿todo subjetivo o artificial?, porque en realidad la interpretación o la lectura que hacen otros autores también se puede entender como artificial.

Florencia Agüero: Se ponía en duda la hipótesis de Greenaway. Por supuesto, pero surgía mucho más en el taller

Pablo Género: Claro, ahí está el tema del documento del texto en relación al texto fílmico.

Soledad García: Y la veracidad de la palabra sobre la imagen.

Florencia Agüero: Sobre todo, digamos, la veracidad de la palabra sobre la imagen en perspectivas historiográficas, por ejemplo la de Marta Penhos. Eso es la verdad, sin dudas; está contrastado con documentación, o sea, su discurso, digamos, tiene un lenguaje académico. Y la película sobre *La ronda de noche* obviamente era una ficción, se ponía en cuestión o parecía inverosímil la hipótesis de Greenaway, la hipótesis de lectura sobre la pintura que yo no había leído antes en ningún otro análisis.

Ximena Triquell: No, pero por ahí también es cómo se plantea el lugar del texto ¿no? Porque también es cierto de que vos no podés plantear un film ficcional, por ejemplo, con el mismo estatuto de verdad pretendido de un documental, porque la idea es diferente. ¿Tiene una hipótesis conspirativa la película de Rembrandt?

Constanza Molina: Él hace todo un análisis de la sociedad y de los personajes que están retratados, que integran la milicia de Amsterdam. Él hace como una breve biografía de cada uno y entonces lo que él sostiene es que en realidad lo que estaba denunciando Rembrandt ahí era el asesinato de uno de los generales de la milicia, por cuestiones políticas, de poder.

Ximena Triquell: Claro, creo que ahí en ese caso el texto audiovisual no pretende decir de la misma manera una verdad, porque sino Greenaway podría haber hecho otra cosa, podría haber hecho un documental para la BBC o podría haber escrito un texto.

A partir de este punto, la dinámica de discusión derivó natural y lógicamente en el tratamiento de las implicancias disciplinares que los estudios artísticos van entretejiendo metodológicamente en sus desarrollos, como redes más o menos firmes con las que se trata de asir conceptualmente las diferentes líneas o perspectivas de abordaje. Se instaló en el debate el problema de la definición del término *interdisciplina* y de la dinámica interdisciplinaria con la que se cree trabajar desde y en el arte, así como también la dificultad de abordar e incluso construir un objeto de estudio con diferentes perspectivas conceptuales, sin llegar a profundizar en ninguna.

¿Qué lenguajes se utilizan desde las especificidades artísticas? En la generación de conocimiento, ¿cómo interpelan los estudios artísticos las otras áreas epistemológicas?, ¿cómo se interpelan a sí mismos?, ¿por qué se instalan conflictos y mutismos en sus fundamentaciones cuando emergen las pertinencias del arte y la ciencia?

Griselda Osorio: Claro, claro, éste es el problema; y éste es el problema cuando se cruza el trabajo con las

Ciencias Sociales. Es bastante duro.

Ximena Triquell: Sí, sí, hay que ver la definición de Ciencias Sociales. Me hace acordar a una frase de Foucault que dice algo así como: «Me acusan de haber escrito ficciones, me di cuenta de que no he escrito más que ficciones». Ahora, nada impide que en la ficción emerja algo de la verdad.

Soledad García: Sí, porque además estamos hablando de «la verdad», como si fuese una universal que nos atraviesa a todos, y me parece que eso es lo primero que tenemos que descartar ¿no?, los universales.

Ximena Triquell: Yo, en relación al proyecto de ustedes [*Aproximaciones a un problema metodológico: Cómo analizar imágenes artísticas*], me queda bastante claro cómo están trabajando; me queda menos claro el objetivo final. El objetivo final a partir de este trabajo de análisis, ¿es contrastar los diferentes métodos o formas de abordaje y de ahí sacar una síntesis o una propuesta para trabajar con los estudiantes?, ¿cuál sería la idea de este trabajo de investigación?

Esa interpelación abrió un ámbito de debate en el que se impuso la autocrítica y, en cierto modo, también se visibilizaron aquellos criterios básicos en desacuerdo que subyacen en los cruces epistemológicos. Posiblemente uno de los momentos más álgidos en la dinámica de discusión de esta mesa.

Florencia Agüero: Sí, eso sería lo ideal, o sea, obviamente no es tener una receta porque no existe una receta, y cada imagen es particular. Pero sí sería ideal poder tener algunas herramientas para nuestras prácticas de

la enseñanza. Cuando hacemos análisis de pintura en la cátedra, surge justamente esa observación sobre los procesos de aprendizaje de los estudiantes en la cátedra, ¿no? Es una asignatura de cuarto año y tiene como eje el análisis de imagen. Vemos que [los alumnos] llegaban como con herramientas muy híbridas, o sea, cuando poníamos una pintura en el aula y les empezábamos a preguntar qué veían en ella, bueno, surgían cosas muy diversas, desde el silencio liso y llano hasta cosas que son de distinto orden ¿no es cierto?

Ximena Triquell: Cuarto año..., ¿no hablan?

Constanza Molina: No. Muy poco.

Florencia Agüero: Básicamente me parece que justamente tiene que ver con esos trayectos donde las herramientas son tan diversas, o sea, un poquito de teoría de arte, un poquito de sociología, un poquito de antropología, un poquito de semiótica, un poquito... Entonces vos tenés una ensalada realmente metodológica que colabora en eso de al final no tener nada. En realidad todo esto deriva en nuevos problemas, porque, como dije, a nosotros nos interesa cómo la Historia del Arte se ha renovado a partir de la interdisciplina y también como que vemos eso, que quizá la interdisciplina... no sé..., el exceso de interdisciplina capaz que ha generado ese mutismo, no sé, esa es nuestra interpretación de alguna manera, o sea, como ese exceso de herramientas que no se sabe de dónde vienen y que al final tenés que saber un poco de cada perspectiva, pero no sabes profundamente de ninguna. Eso nos motivaba en cuanto a la observación de los procesos de aprendizaje ¿no?



Marisa Restiffo: Me parece una hipótesis, Florencia, así como lo anunciaste ¿no? Que el exceso de interdisciplina genera ese mutismo, porque en realidad tenés que saber como un poco de cada cosa y mucho de nada. Creo que eso nos está interpelando a nosotros en nuestra propia especificidad. Bueno, ¿qué es lo que nosotros deberíamos decir, qué es lo que nosotros deberíamos poder decir desde el lugar que nos compete como historiadores?

Griselda Osorio: Desde las herramientas, desde nuestras propias posibilidades, sí, sí.

Marisa Restiffo: Claro, desde nuestro idioma, en nuestra lengua. ¿Cuál es nuestra lengua? Ese esfuerzo que nosotros hacemos por comprender la semiótica, por comprender la antropología, por comprender la sociología; bueno, en qué momento las demás disciplinas van a empezar a hacer ese esfuerzo por comprender nuestro lenguaje.



Griselda Osorio: Porque, además, sería importante para el resto de los campos poder escuchar esto, ¿no? Esto de hacer un intercambio.

Marisa Restiffo: Creo que eso es un planteo, es un desafío para nosotros en el sentido de hacernos escuchar y de hacernos comprender. Creo que es todo un posicionamiento que a nosotros como academia y como la institución que hace arte dentro de la Universidad y genera conocimiento, me parece que es lo que nos toca.

Ximena Triquell: Es mi opinión y creo que capaz acá disentimos, que hay dos cosas diferentes: una es hacer arte y otra es hacer ciencia, y es diferente, más allá de la interdisciplina. O sea, creo que es súper difícil que alguien, por ejemplo, que provenga de la semiótica (que es la disciplina que me toca a mí) se ponga a hacer arte. Hay una técnica, yo no puedo ponerme a pintar. Cada tanto puedo a lo mejor escribir algo, porque vengo de letras, pero no como propio de la semiótica, No podría filmar, creo. En las artes se nota mucho la necesidad de manejar, dominar una técnica y me parece que el arte es un tipo de discurso de otro orden, diferente al de las ciencias.

Griselda Osorio: Por ahí tienen conexiones, por ahí hay conexiones incluso con la misma producción.

Ximena Triquell: Me parece que cuando se habla de poner las artes en el lugar de la producción científica, que es algo que se escucha mucho, en realidad el arte pierde ahí, digamos, cuando decimos que se está ignorando la forma de hablar del objeto, bueno, me parece que el arte pierde porque nos deja sin un afuera. Entonces, si ponemos a las artes en el mismo estatuto que la

ciencia, ¿qué va a quedar fuera de la ciencia?

Florencia Agüero: En un espacio académico donde nosotros estamos tratando de construir conocimiento más o menos científico, que es la cátedra, y que el mutismo surge en eso, o sea, en esa construcción de un discurso más o menos científico.

Ximena Triquell: Claro, pero ahí vos podés elegir una disciplina y escribir desde la historia o podés elegir la transdisciplina, pero me parece que el arte tiene que seguir siendo un afuera, me parece, no sé, es mi opinión.

Soledad García: Hay una discusión que me parece que está instalada también, incluso, cuando hay gente que lo que procura es investigar en arte, experimentando en arte. Como que no hay espacio para hacer esa investigación. Ella viene de la historia, concretamente, es una ciencia social, pero hay investigaciones artísticas y se puede hablar desde la investigación artística sin convertir al arte en una ciencia. ¿Por qué tenemos que ser una ciencia para tener una legitimidad?

Ximena Triquell: ¿Por qué tiene que ser una ciencia para tener legitimidad, cuando el arte tiene la legitimidad propia de decir desde otro lugar? Por eso, cuando vos hablás de investigación yo te pondría la palabra, por ahí, experimentación en vez de investigación que está tan ligado a la ciencias más duras, más ¿experimentales?

Griselda Osorio: Pero también en la producción el acercamiento entre el arte y la ciencia lleva ya muchos años, o sea, a ver, arte puro-arte abstracto de Mondrian y la búsqueda de la verdad cartesiana en la ortogonal-

dad, en la reducción del color. Esa relación entre arte y ciencia es una relación compleja e interesante, no es de ahora, lleva muchísimos años ya y me parece que también es valedera. Y es interesante el cómo incluso desde el argumento artístico, desde las mismas formas artísticas, en el caso de Mondrian, por ejemplo. Él está buscando verdades y va y viene y contra-argumenta porque en realidad es una obra, es pintura tradicional, pero ahí se pone en juego esta cuestión de verdad y similitud, y una discusión interesantísima. Con estas herramientas como la pintura, el caballete, el óleo ... yo estoy buscando la verdad en el arte. La verdad en el arte es un problema que ha acercado mucho el arte a la ciencia y ha dado como resultado, en esta mirada objetivista del arte del S XX, cuestiones interesantísimas. Separarlas me parece que es todo un trastorno, porque bueno, no se trata solamente de un aspecto.

Ximena Triquell: Por ahí cuando se piensa que el arte tiene que tener el mismo discurso, tiene que... ¡No! Es arte. Tiene otras reglas.

Griselda Osorio: Lo que pasa es que la ciencia también está hackeada en esa búsqueda de verdad.

Marisa Restiffo: Ahí es donde convergemos, digamos, en la discusión. Justamente eso es lo que estamos planteando: que nuestras discusiones y nuestras conclusiones y nuestras propuestas tienen que venir justamente desde lo disciplinar, desde lo específicamente artístico. Entonces, plantear todos estos problemas, que sí, que utilizamos herramientas de la semiótica, utilizamos herramientas de la antropología, de la sociología para hacer un análisis, pero que, bueno, en algún momento también



tiene que entrar a jugar, tiene que entrar a tallar en esas herramientas de análisis lo específicamente artístico, y si no nos entienden y... bueno...

El debate llegó a un punto de acuerdo, por lo menos en el hecho de dejar instalado en las discusiones uno de los aspectos de mayor interés entre los docentes-investigadores de la Facultad de Artes al momento de plantear y fundamentar no sólo sus proyectos de investigación, sino también de definir las corrientes conceptuales con las que organizar sus programas y la metodología pedagógica para transferir y generar conocimientos en el ámbito de Grado. Tras una pausa reflexiva en la que coincidieron la mayoría de los participantes y que operó a manera de punto de inflexión en el cruce de opiniones, se retomó la temática pero desde las exigencias de ámbitos más acotados y puntuales, volviéndose a imponer la discusión sobre aspectos vinculados a lo canónico, las definiciones estilísticas, las fundamentaciones categoriales y la construcción de las historias locales a partir de la tensión generada entre identidades y discursos hegemónicos.

Myriam Kitroser: Bueno, nosotros estamos en la música, y el proyecto [*Prácticas musicales contemporáneas en Córdoba*] tiene tres sub-proyectos muy diferentes unos de otros. Hay dos que quizás podrían tener alguna cosa en común con lo no canónico, digamos, con estudiar repertorios que se escapan del canon que sería El origen del tango en Córdoba y que yo creo que han indagado fundamentalmente desde los aspectos más estilísticos y de la historia: los primeros tangos de comienzos del S XX.

Belén Disandro: Sí, empezamos con un trabajo de campo, de recopilar material que todavía no se ha, digamos, catalogado o recuperado. Nuestro objetivo es analizar desde el punto de vista estilístico los elementos del

discurso que tienen que ver con el análisis musical. Eso que representa al discurso de esos tangos que se escribieron acá en Córdoba, obviamente haciendo paralelos con los del tango rioplatense, bueno, para ver similitudes, diferencias y establecer cuál sería una caracterización del estilo del tango en Córdoba.

Myriam Kitroser: La parte más general del proyecto sería la búsqueda de una caracterización de la música en Córdoba.

Silvina Argüello: Es increíble la falta de estudio respecto de la música en Córdoba, ¿no? Se ha escrito sobre el tango. Ustedes piensen el tango en la Argentina. Han escrito los periodistas, los musicólogos, todos han escrito sobre el tango, pero rioplatense. Hay un solo libro en Córdoba, que fue escrito por Bischoff en 1965, sobre el tango en Córdoba; así que realmente es un campo virgen para estudiar.

Griselda Osorio: Y de hecho que debe ser hiper descriptivo.

Silvina Argüello: Totalmente. Entonces es el único libro sobre el tango en Córdoba, así que todos estos esfuerzos que está haciendo Belén son una contribución importante, sí.

Myriam Kitroser: Y tiene que ver mucho con que las historias del arte y las historias en general se cuentan siempre desde Buenos Aires, ¿no? O sea, todos los textos de Buenos Aires hablan de «La música en Argentina» y están hablando siempre de Buenos Aires. No hay historias locales contadas desde ningún lado.

Florencia Agüero: ¿Qué sería el análisis estilístico para los músicos?

Belén Disandro: Es un análisis formal, pero también de las características melódicas, rítmicas, de la relación de las formas de acompañamiento, de los *yeites*, que les llamamos nosotros, que son como eso que hace que suene a tango *tan-tara-rara-ran* o el *chim-pum*, por decir algo que lo relacionen con el tango [RISAS]

Griselda Osorio: Es como una especie de sintaxis del sonido; ¿sería la sintaxis para nosotros?

Belén Disandro: Exactamente.

Ximena Triquell: ¿Considerás el texto también?

Belén Disandro: Sí, estamos empezando en eso. Lo consideramos solamente, digamos, primero en un aspecto más general, pero sí, hay mucho escrito sobre los textos. Nosotros no somos como que especialistas en eso. En ese género el texto es muy importante. En la primera época, los textos, digamos, no había tantos tangos con texto, porque los textos eran muy burdos, entonces generalmente lo que trascendía era la versión instrumental. Lo que analizamos ahora en esta primera parte son tangos instrumentales, o que tenían texto pero que se grabaron instrumentalmente. Para la segunda parte, que ya aparece el tango-canción, sí hay tangos con letras y, bueno, ahí sí nos vamos a poner más con eso, que es todo como un estudio nuevo también.

Myriam Kitroser: Ahora, cuando hablás de los textos

burdos, ahí ya entramos en otro campo, que sería una cuestión más sociológica, ¿no? Sobre el rol del tango, los lugares en donde se toca, la gente que lo practica, digamos, ya empezás a entrar en otro campo más complejo.

Ximena Triquell: Pero, ¿se consiguen las letras de eso?

Belén Disandro: Hay algunas que sí. Por ejemplo, el primer tango que se considera cordobés "Gran hotel Victoria", no se sabe bien todavía el compositor. Se supone que es Feliciano Latasa pero, por ejemplo por lo que vos me decías, como estaba considerado el tango un género, digamos, que no era para la gente de bien. Parece que un médico escribió ese tango (ahora estoy en eso), y él se lo dio a este pianista [Latasa], que era un pianista español que trabajaba en un hotel, acá en un hotel, y tocaba. Entonces se lo dio a él como que aparezca como que él lo había escrito, para no quedar mal él [el médico]. Y después, bueno, con algunas investigaciones se está viendo que quizá no era la autoría de él, o sea que ya hay un montón de problemas de ese tipo. Y respecto a la letra, la que trascendió, por ejemplo, es una letra *tranqui*, digamos, no hay ningún problema, no sabemos si había otra, pero bueno.

Ximena Triquell: ¿De qué año estamos hablando?

Belén Disandro: Y, estamos hablando de mil novecientos, primera década del S. XX, exactamente.

Cecilia Argüello: Pero incluso, por lo que leí del trabajo de ustedes, esa letra sería anterior a lo que se considera el primer tango-canción del Río de la Plata, que es de 1917, que es "Mi noche triste".



Belén Disandro: Claro, incluso hay otra en 1908, «Alma argentina» de Fracassi, también tiene letra, y una letra bien nativista y también es anterior al primer tango, que es de 1917 de Gardel. Y bueno, después, en un tango del '25 que es «Provinciano» hay mucha relación con «Cuesta abajo». La última vez que estuvimos en un congreso tarareando, todo el mundo me dijo «Cuesta abajo» ¡No! «Provinciano», y es anterior... Ah! Viene como 9 años antes y era de acá de Córdoba. Había mucha relación entre los músicos. Gardel paraba en Córdoba también y se relacionó con muchos músicos de acá. Estoy hablando con algunos familiares y me contaban que Edmundo Rivero paraba en la casa de una gente de ahí de Villa María, tenían un montón de anécdotas para contarme.

Cecilia Argüello: Bueno, y este músico cordobés Cristino Tapia que es del ámbito del folklore, les cobraba para armonizar las voces del dúo Gardel-Razzano. Gardel y Razzano venían a Córdoba a trabajar con Cristino Tapia, así que son muchas cosas que los porteños todavía no han dicho.

Myriam Kitroser: Bueno, personalmente estuve trabajando sobre la práctica de la música antigua en Argentina, especialmente en Córdoba. Tenemos dos etapas como muy marcadas: hasta los años 60 y desde los años 60 en adelante. La práctica de la música antigua se puede tomar como la práctica de un repertorio de origen Europeo, no es un repertorio de origen Americano ni Argentino, pero que fue una práctica bastante realizada en nuestro país y en los distintos países latinoamericanos [hasta la década de los '60]; y, a partir de los años 60, es como que adquiere justamente otro cariz, digamos,

porque hay toda una parte de reflexión y análisis que involucra el concepto de lo que es la música, la enseñanza de la música, la idea del rol que tiene la música en la sociedad, las características de un compositor, de un intérprete, qué es la obra. Entonces como que se pone en tela de juicio todos estos conceptos. Hay una serie de conexiones entre lo que es este repertorio, la práctica de la música contemporánea, las prácticas dentro de la música antigua como bastante similares a lo que es el músico de garaje, el músico de jazz o el músico del pop, popular, digamos, y son todas prácticas que difieren desde fines de los 50 o 60, no antes. Antes está dentro de las prácticas canónicas, los músicos dentro de la academia que utilizan instrumentos originales muchas veces, que tocan música barroca pero con un concepto totalmente romántico, con una idea romántica del S XIX, con una idea de nostalgia, de volver al pasado, de la inspiración. En cambio, desde los 60, coincidentes con todos los movimientos de los 60, adquiere otro perfil, tiene otro tipo de conexiones. Quizá no tiene el rasgo revolucionario que puede llegar a tener un movimiento hippie o no tiene tan fuertemente ese impacto, sin embargo marcó muchísimo las prácticas musicales posteriores. Lo que personalmente estoy buscando es [definir] cuáles son los rasgos característicos de la práctica de esta música acá, o sea, característicos desde el punto de vista musical, y que tiene que ver con una cuestión cultural, o sea uno escucha por ejemplo, no sé, pónganle el Pro Música de Rosario, que es tan popular y, digamos, prácticamente un modelo del Pro Música de Nueva York, ¿no?, por un montón de razones. Pero uno escucha un disco del Pro Música de Nueva York y escucha un disco del Pro Música de Rosario y es diferente. Y están usando el mismo repertorio, utilizan los mismos instrumentos, cantan las mismas cosas, se visten

de la misma manera; sin embargo son distintos. En Córdoba el recorrido de la música antigua fue pasando por muchas etapas, hasta que de pronto, desde pasar desde no-canónico, como todos los procesos sociales, artísticos, y qué se yo, en este momento es completamente canónico; entró dentro del canon, hay un montón de cosas que entran dentro de la práctica del canon; así como hay directores de orquesta que son estrellas, conjuntos que son estrellas, bueno, también dentro de la música antigua está el mismo proceso.

Florencia Agüero: La música antigua, perdón, ¿qué sería la música antigua?

Myriam Kitroser: Todo el repertorio que es desde 1750 para atrás, lo que no entra es S XIX y la segunda mitad del S XVIII. Desde primera mitad del S XVIII para atrás: música medieval, renacimiento.

Florencia Agüero: O sea que es lo que el arte moderno consideró desde su autoconciencia que era el pasado. Y esa música antigua, ¿es local? O sea, ¿cada lugar tiene su música antigua?

Myriam Kitroser: En Europa sí.

Silvina Argüello: Fijate que es un periodo, lo anterior a 1750, que en la música es muy particular porque las historias de la música empezaban con Bach. Es como que la recuperación de toda la música anterior a Bach se hizo en el S XX. Eso no ha pasado, creo yo, en las otras artes, en donde se han seguido estudiando las pinturas desde la antigüedad clásica sin solución de continuidad.

Ximena Triquell: Pero capaz por la constitución de los estados-nación europeos, porque la literatura también empieza con la constitución de los estados-nación.

Marisa Restiffo: Sí, exactamente, son discursos que, digamos, sostienen desde lo artístico esa construcción... están al servicio de ella, prácticamente.

Myriam Kitroser: Además como identidad, con todas las derivaciones más terribles o menos terribles que eso tuvo ¿no? En Alemania [por ejemplo], después de la emigración de los músicos a EEUU; todo eso tiene raíz incluso hasta en la educación musical, la primera raíz es la búsqueda de la identidad nacional, cosa que, bueno, qué hacemos nosotros con eso, digamos, la pregunta es: ¿Por qué nosotros acá estamos haciendo eso cuando las identidades nacionales son otras?; sin embargo, adquiere sus propias características y sus propios rasgos, y bueno, volviendo a lo del conjunto en Córdoba, desde los años 60, mediados de los años 60 hasta ahora está el conjunto de instrumentos antiguos del Goethe que duró muchos años y pasó por distintas etapas, que se pueden de alguna manera asociar con el recorrido de este movimiento durante todos estos años, por las prácticas, por los repertorios, por un montón de cosas más bien complejas, hasta que, bueno, finalmente entra en escena lo que es la música colonial, digamos. En esa búsqueda de identidad terminamos en... bueno, en la música colonial.

Silvina Argüello: Desde el año 91 estoy en la cátedra de Historia de la Música y Apreciación Musical que aborda Edad Media y Renacimiento. Siempre encontré dificultades para plantear alguna línea de investigación individual o incluso insertada dentro de algún proyecto,

que tuviera que ver con esta música [de la que] todos los documentos están en Europa, de la que se ha investigado muchísimo. Yo me sentía que no tenía nada que decir respecto, por ejemplo, del canto gregoriano, cuando hay especialistas que han escrito volúmenes y volúmenes sobre el tema. Entonces, siempre fue un problema decir: «Bueno, desde la cátedra, ¿qué investigo?» Tengo todas las fuentes en Europa. Entonces, como esas son prácticas que están muy ligadas a la liturgia y se han mantenido, con cambios, pero que se han mantenido, ¿por qué no hacer un estudio de campo de cómo estas prácticas siguen teniendo vigencia (cuán parecidas a la edad media o no)? y de esa manera, ofrecerle también a los alumnos algo un poco más cercano a su sensibilidad y a su experiencia de vida porque, imagínense, un chico en una materia común a las tres carreras: el que viene de educación, poco va a dar de canto gregoriano en la escuela; el que toca el piano o el violín, nunca va a tocar canto gregoriano porque se canta; y los de composición... también, sienten... a mí me era un desafío muy grande justificar la existencia de la asignatura en el plan de estudios. Fernanda [Escalante] estuvo en la cátedra como ayudante y participó de la primera etapa de ese proyecto, y vimos que había monjas y monjes que continuaban con la práctica del canto gregoriano, así que fue sumamente interesante ver cuáles eran las similitudes y diferencias con lo que nos dice la historia de la música sobre lo que eran las prácticas medievales ¿no?

Florencia Agüero: Y más allá de eso, por ejemplo, por lo menos en el Barroco visual colonial hay supervivencias estilísticas del Renacimiento y la Edad media, porque el Barroco, digamos, no era un estilo oficial cuando empezaron a llegar los conquistadores acá. Entonces, las imá-

genes que circulaban no eran barrocas necesariamente, así en un estilo como más acabado. Entonces, a lo mejor, también hay supervivencias, digo de renacentistas y, más allá del canto gregoriano, de la práctica del canto, en el estilo de la música barroca.

Silvina Argüello: Hay una cosa muy heterogénea porque está, por un lado, por ejemplo, el último trabajo que hicimos en un convento de monjas benedictinas en San Antonio de Arredondo.

Ximena Triquell: ¿Sí?, ¿y la gente sigue cantando canto gregoriano? Eso es un re-tema para estudiar, más allá que no es musical [sino] histórico-político, ¿por qué están estas personas cantando canto gregoriano?



Silvina Argüello: Para mí fue una cosa increíble también decir: «Así como hay tribus urbanas... bueno... » El tema fue plantear que no nos servían las herramientas

únicas de la musicología histórica. Estamos haciendo etno-musicología, porque es ir a entender cómo funciona eso en la vida de ellas, qué lugar ocupa, si es solamente una necesidad de la liturgia, si lo estético juega un papel, porque hay algunas que se interesan mucho por la calidad, el resultado de la producción.

Ximena Triquell: Esos problemas son re interesantes, no digo que no lo sean los musicológicos, pero capaz que los musicológicos van destinados a un grupo mucho más limitado de entendidos que la cuestión más antropológica.

Silvina Argüello: Totalmente, sí, sí. Y te digo, [aún persiste] esta tensión entre si la música religiosa, que es funcional a la liturgia, es solamente un vehículo para transmitir el texto religioso [o no]. Es una tensión que viene desde San Agustín. En *Las Confesiones* de San Agustín se plantea el problema de que a veces se daba cuenta que estaba disfrutando más de las melodías que de lo que dicen los textos. Y te digo que a las monjas, o sea... se sigue advirtiendo esa tensión, porque cuando alguien les dice: "Ay, pero qué lindo"; ellas, primero dicen: "Ay, no sé, porque hoy no está la que mejor canta". O sea que les preocupa cómo va a sonar; y cuando uno les halaga [dicen]: "Sí, bueno, pero en realidad acá lo importante es la palabra de Dios" ¿Ven? Siempre están minimizando de alguna manera. Así que le hemos encontrado la vuelta y la verdad que yo ya el año que viene creo que voy a empezar la clase de canto gregoriano, no hablando de la Edad Media, sino de estas prácticas acá.

Políticas educativas, líneas de poder, currículos ocultos y la construcción de discursos identitarios. ¿Qué posicionamientos se adoptan desde la enseñanza artística?, ¿qué marcos

conceptuales se construyen o se adoptan en el abordaje de las problemáticas de la interculturalidad?, ¿de qué manera el ejercicio del arte permite visibilizar las problemáticas sociales generadas por la falta de gestiones adecuadas sostenidas en el tiempo e incluso desvirtuadas por discursos normatizadores legitimados institucionalmente?, ¿cuáles son las estrategias de descolonización del arte en Argentina? y, si tales estrategias se plantean, ¿con qué tipo de argumentación se asumen? El proyecto "*Narrativas visuales para la extranjería infantil mbya-guaraní en las Escuelas Interculturales. La construcción de la «aboriginalidad» en las imágenes de los textos escolares*" tomó al respecto la palabra.

Griselda Osorio: Nuestro problema es la construcción de subjetividades e identidades colectivas a partir de los procesos pedagógicos que se construyen en las escuelas interculturales bilingües, específicamente en las de Misiones y en el recorte que hemos hecho nosotros, con el uso de las imágenes de los textos escolares. Cabe destacar que esto lo venimos desarrollando desde el año 2008. Primero empezamos con imágenes generales de la escuela, luego tomamos el libro escolar, luego dividimos el equipo en dos y Guillermo Alessio se hizo cargo de los ritos escolares y de cuáles eran las imágenes que se producían dentro de la escuela entre alumnos y docentes, donde podíamos ver, digamos, esta cuestión de la constitución de un sujeto, la construcción de un sujeto aborigen, ¿no? Son niños mbya-guaraníes, son escuelas interculturales bilingües a las que asisten un cien por cien de niños mbya-guaraníes. Los maestros son, y esto es todo un trastorno... el director, generalmente, es un maestro blanco. Hay maestros blancos y existe la figura de un ADA [Asociado Docente Aborigen], que vendría a ser un nexo. No, no es ninguna ficción, es el asociado docente aborigen que

cumple el rol de nexo entre la comunidad de origen, su etnia, y la escuela. Para nosotros, bueno, el libro escolar es un texto normativo que participa de la invención de tradiciones, en términos de Hoffman, de muchas maneras: establecen una cohesión social, también tiene que ver con la afiliación a grupos reales o ficticios, son tendientes a legitimar instituciones o relaciones de autoridad. Hay que pensar que el libro escolar es "El" recurso de la escuela, aún hoy, el más legitimado, ¿no? También tienden a inculcar creencias, sistemas de valores y pautas de comportamiento. Lo que yo quería señalar, y esto tiene que ver con lo que dijo Ximena, es que este trabajo no tiene que ver con la producción artística. Para nosotros es muy importante la necesidad de un lugar específico. Nosotros le pasamos a Clementina [Zablosky] toda una serie de ítems que se podrían trabajar a partir de pensar la investigación en educación artística; hicimos un desglose de diferentes áreas... bueno, quedó en la nada... siempre tenemos que poner esto como investigación o/en producción artística y esto no tiene nada que ver con eso, nos falta el lugar.

Ximena Triquell: Pero, ¿tiene una perspectiva estética el dibujo o no?, ¿sólo comunicacional?, ¿tiene un cuidado estético?

Griselda Osorio: Este trabajo de investigación surge porque yo participé con fundaciones escolares y otras fundaciones, coordinando el área de educación artística junto a Carlos Sulkin para la capacitación de docentes rurales por todo el país, durante 10 años; y lo que veíamos permanentemente es que los docentes demandaban la formación antropológica, a pesar de que ellos todavía están convencidos de que su rol es evangelizar y cuidar

de los pobres indios. Son sus indios, son sus aldeas, son sus escuelas y cada vez que nosotros vamos al campo a trabajar, esto es muy fuerte, digamos, como construcción de pertenencia.

Marisa Restiffo: Eso es una pervivencia colonial, les aclaro.

Griselda Osorio: Sí. Pero, bueno, hay mucha gente dispuesta a modificar eso en función de conocer, de capacitarse; entonces, siempre este trabajo de investigación ha tenido una perspectiva muy lejana a la cuestión extractiva. Nosotros hemos trabajado siempre, porque es un trabajo de investigación aplicado, haciendo el trabajo de campo pero, además, mostrando los resultados del trabajo a las escuelas; las tres, cuatro escuelas con las que trabajamos, y hemos llevado siempre trabajos de extensión para hacer con los chicos; trabajos de extensión que también han servido para poder pensar algunas cuestiones que tenían que ver con el problema de la investigación, o sea que siempre ha estado bien cruzado. Bueno, las escuelas interculturales bilingües que nosotros trabajamos son la Irma Prestes, la 6-18, que está en la aldea Tekoa, el Pocito de Capioví, esa fue la primera donde estuvimos, la Tekoa aldea Miní de Oro Verde, el Instituto bilingüe aborigen número 11-13, que es la única privada, que está a cargo de una fundación religiosa evangélica suiza. La 8-48, que es la Tekoa aldea Marangatu Ruiz de Montoya, donde, justamente, descubrimos a un escritor que su trabajo ha trascendido internacionalmente, pero que, bueno, está en un estado bastante complicado de alcoholismo. Hay cosas... hay cosas que hemos vivido que son como muy fuertes. El tipo realmente es un escritor maravilloso y es un antropólogo exquisito, podríamos

decir que es un etnógrafo al estilo de Philippe Descola, con un despliegue de escritura que es impresionante. Él es guaraní, no me recuerdo el nombre en este momento, es el cacique de Marangatu. Nosotros decimos que la escuela es una construcción de la Nación. Construye ciudadanos y nos parece que hay algunas cuestiones que están en permanente tensión: la escuela pertenece a la colectividad nacional y entonces hace una fuerte resistencia a la regionalidad; la escuela propone homogeneidad cultural, entonces la resistencia es a la diversidad cultural; la escuela es el prototipo... construye prototipos de ciudadanos, entonces hay una resistencia a la cultura comunitaria. Son cuestiones bastante complicadas que tienen que ver con esa cohesión social, política y cultural que lleva la impronta de cualquier nación, ¿no?. En esas escuelas lo más importante son los procesos de alfabetización en cálculo y lecto-escritura, por lo tanto la imagen, siempre es subsidiaria. Yo lo digo en estas escuelas, pero en general, la escuela en Argentina, la alfabetización está centrada en los procesos de lecto-escritura, no en las cuestiones de alfabetización visual.

Florencia Agüero: Y capaz que eso colabora con tu hipótesis de por qué la imagen tiene tanta incidencia ¿no?, como hay muchos menos elementos de lectura y de crítica, en ese sentido.

Griselda Osorio: Y entra directamente. Nosotros la tratamos como un currículum oculto visual, por supuesto. Bueno, los aspectos teóricos, tomamos a la pedagogía crítica porque la pedagogía crítica implica una educación en contexto, articula teoría educacional, social y estudios culturales, y eso nos parece muy importante para analizar la particularidad del texto visual; pone en juego

la pedagogía crítica, el discurso de la producción cultural, el discurso mismo del texto y el discurso de las culturas vividas, cosa que es sumamente importante aquí, y en cualquier contexto, me parece. La perspectiva de la cultura visual, que amplía las fronteras de las bellas artes, y por eso amplía las fronteras del análisis de la imagen, en el cotidiano de su uso, nos permite abordar prácticas de hegemonía en la escuela como formas de violencia simbólica. Nos permite pensar la imagen en términos de



disputa por el sentido, lo que decía ella, por su legitimación, incluyendo las prácticas visuales de los niños por fuera de la escuela, también. La noción de extranjería, que la hemos incorporado hace poco, de la mano de un filósofo rosarino que tiene mucho trabajo ahora y vive en Brasil, Walter Kohan, que articula infancia y extranjería y

que, en el caso nuestro, los niños con los cuales estamos trabajando y de nuestro espacio, se subraya aún más porque esa extranjería es doble. Bueno, pensamos varias extranjerías: los niños tiene una extranjería por su etnia, por su edad; los niños son extranjeros en la escuela ¿no es cierto? En las escuelas comunes los niños son extranjeros, bueno, estos niños son aún más extranjeros; el ADA es extranjero porque el asociado docente aborígen está sub-alternizado; el maestro blanco es extranjero, porque nunca puede adecuarse al problema de la escuela intercultural bilingüe; es decir, que estamos en una escuela de extranjerías. También la sociología crítica, porque las imágenes son construcciones de un sentido común visual que participa en la construcción de hegemonía y por eso nosotros incorporamos el análisis gramsciano. Dibuja las tradiciones en términos de representaciones, es decir, para nosotros un entramado cognitivo, relacionado con la organización social, política y con el espacio educativo. El problema de las tensiones representacionales, como modelos anclados culturalmente que dialogan entre sí, o no, se tensionan. Ahí nosotros trabajamos con los términos de matriz cultural de Gonzalo Abril. La noción de aboriginalidad, es decir, la producción de alteridad como marcación y automarcación en el territorio nacional que, a la autora que seguimos, Claudia Briones, le resulta muy interesante cómo va cambiando eso de posición de acuerdo a los momentos históricos en que se va viviendo.

Marisa Restiffo: Y a las políticas.

Griselda Osorio: Claro, el momento histórico define políticas, define movimientos ahí ¿no?, bueno, y decimos en la nación, por lo tanto la escuela [es] mano derecha

de esa construcción. El curriculum oculto visual, que forma parte de la dimensión subyacente en toda representación o artefacto verbo-visual, en la escuela aún más, porque dijimos que la escuela subraya la lecto-escritura y subordina la imagen, entonces esta herramienta de Acaso/Nuere, dos españolas, deriva de la noción de curriculum visual... de curriculum oculto que nosotros estudiamos en pedagogía: aquello que se puede inferir o decir a partir de un análisis socio-semiótico, con aportes muy fuertes de la comunicación. La alfabetidad visual, en la cual seguimos a Ana Borzone, que hace referencia a todas las habilidades lingüísticas, cognitivas... necesarias para el ingreso al mundo de los conocimientos, lo seguimos también a Eisner cuando dice: "Hay que ampliar esto de la alfabetidad", porque hay otras formas en que la gente se apropia del mundo, otras, como vos decías: las gestuales, las del movimiento, las sonoras y demás.

Florencia Agüero: Perdón, y ahí el contenido del curriculum oculto respecto a la imagen sería que la imagen es algo obvio de leer ¿O qué?

Griselda Osorio: No tan obvio, por el contrario, no tan obvio, la imagen acompaña los textos y está construyendo sentidos por debajo de lo que la escuela piensa, digamos, no lo piensa como un recurso explícito.

Florencia Agüero: Digo obvio en el sentido de que no amerita un lugar propio, un estatuto propio, sino que siempre está subordinado.

Ximena Triquell: Que no requiere de un aprendizaje para ser leído.



Griselda Osorio: Lo que pasa es que de todas maneras los chicos aprenden de esa imagen.

Florencia Agüero: No, eso sin duda, por eso te digo que yo entiendo que el currículum oculto es algo que se aprende, pero no conscientemente.

Griselda Osorio: Por eso, no es explícito. Y en el caso de la alfabetidad visual, bueno, para Ana Borzone, ella piensa que no sólo se adquieren conocimientos mediante la escritura sino que además se usan, al pensar, al hablar, las formas más elaboradas de sistematización de información que, por ejemplo son las formas de lo visual ¿no?, ni hablar de la forma de lo auditivo, de lo audiovisual, de lo teatral, de lo gesticular, bueno... Y el problema de la interculturalidad, que no lo había ampliado, que lleva implícita una diversidad tensionada, casi que lo intercultural para nosotros es algo prácticamente inexistente. La incorpora-



ción de esa dimensión cultural, espacio-social implica un sentido de libertad ... implica que esa noción de libertad tiene que estar ligada a la noción de igualdad, ¿no?, de simetría en la relación porque si no esto se transforma en un concepto *esteral*, diría Carrizales, porque qué sentido tiene esto si no hay una simetría en la relación. Con respecto a esta interculturalidad de la imagen nosotros pensamos que la educación visual que es ese espacio teórico, o esa herramienta teórica desde la cual nosotros trabajamos, provocaría o sería constructora de diálogos con otros para poder entender las estrategias puestas en juego en las relaciones dominantes de producción social, ¿no?, cultural y material. Nosotros pensamos que si la escuela pudiese pensar desde ese lugar podrían cambiar algunas cuestiones en la relación con el otro, ese otro que a la escuela intercultural le es un otro incómodo, ¿por qué?, porque es otro político, le es incómodo a la escuela. La escuela argentina resiste a la diversidad cultural y no es solamente en las interculturales bilingües.

Florencia Agüero: No, eso te iba a decir, eso es para todas.

Griselda Osorio: Para todas las escuelas, pero imagínense acá, cuando lo intercultural es tan radicalizado, ¿no? Este diálogo con otro interpelaría a nuestras propias extranjeras en la escuela, y está implicado en las prácticas pedagógicas como producción de relatos, en los cuales nosotros nos deberíamos preguntar ¿relatos de quién?, que es lo que se pregunta la pedagogía crítica para cualquier escuela: relatos de quién, en qué circunstancia se producen esos relatos, qué relaciones sociales legitiman, qué historias incluyen o excluyen esos relatos ¿no?

Soledad García: En realidad, lo paradójico que esos textos son transcripciones de leyendas que ellos, en realidad, actúan o ponen en acción ¿no? desde la oralidad. Entonces es una forma de cristalizar, digamos, parte de su cultura y, además, esas leyendas están ilustradas, teóricamente, por miembros de la comunidad aborigen, pero en realidad se atribuyen esa autoría o le atribuyen esa autoría pero las imágenes, por ejemplo, son calcadas ¿no? son calcos de otros textos que representan a otros ¿no? a otros como sí mismos.

Ximena Triquell: Pero, ¿cómo sabés que son calcadas? O, digamos, mi pregunta en realidad tiene que ver con si es algo oculto, que vos deducís que son calcados.

Soledad García: No, no, se lee en la propia imagen que son calcadas, porque además son como especies de montajes de imagen ¿no?, en los que se registran claramente los contornos, como si fuesen especies de fantasmas, o sea, hay como una representación de sí como de fantasma de otro, ¿no? así como... una representación de que es otro. Y por otro lado, esas leyendas, al transcribirse, al volverse escritura, también se rigidizan y se reproducen en forma rígida y no permiten esa actualización que es propia de las culturas orales y, además, esas leyendas se utilizan para traducir, ¿sí?, como herramientas de traducción, es decir que dejan de tener el sentido que tienen dentro de la comunidad.

Cecilia Argüello: ¿Quién arma este material?

Griselda Osorio: Hay distintos materiales. Hay algunos de la Provincia de Misiones de los años 80 que fueron

dibujados no se sabe muy bien por quién, hay otros que se producen en el interior de algunas escuelas.

Soledad García: El Ministerio de Educación de la Provincia de Misiones tiene, lo más terrible, un agradecimiento a los Ministerios, todos los que se involucraron en hacer ese material, que es un material absolutamente pobre, digamos, no sólo en su materialidad ¿no?, sino que es en su producción, en la concepción misma del material ¿no?, materialmente es un horror.

Griselda Osorio: Hay dos matrices en esto, nosotros decimos que la extranjería de los niños mbyá discurren en dos matrices: una tradicionalista donde aparecen padre y madre con torso desnudo, cazando, cosa que ya no hacen, es una cosificación de la cultura. Ellos escriben sobre eso, que además es muy doloroso porque ellos no pueden cazar, no pueden pescar; y la otra es la matriz moderna, que es el libro que viene de Buenos Aires, ¿sí? Con el cual nos hemos educado todos en cualquier escuela primaria, que habla de la modernización. Entonces, sistematizamos ese material visual, hemos construido categorías visuales, realizado a través de marcos interpretativos coherentes con el marco teórico que les hemos descrito.

Después de dejar abierta una línea de discusión de fuerte implicancia social, lo suficientemente compleja y autocrítica como para esperar algún tipo de conclusión parcial, el debate sólo se articuló con un prolongado silencio que dio naturalmente paso a la siguiente participación con una temática totalmente diferente.



Marisa Restiffo: Bueno, nuestro proyecto es un proyecto que viene pasando por varias etapas y como que se va renovando y se va modificando a lo largo del tiempo. Comenzamos trabajando música colonial americana, en esos contextos se desarrolló la tesis de Clarisa sobre Música en Córdoba en el S XVIII, y la mía que trabaja la mayor parte del XVII. O sea sería el período anterior y avanza un poquito hasta principios del XIX; pero en los contextos ella toma en general las prácticas en toda la ciudad de Córdoba y la mía está centrada, en cambio, en el Convento de Las Catalinas, en dos manuscritos conservados ahí que son los únicos que se conservan del período en el territorio nacional por lo menos hasta ahora, hasta que aparezca algún otro, y las relaciones con el exterior, ahí se toca con el trabajo de la Clari [Pedrotti].

Clarisa Pedrotti: Las interrelaciones entre las instituciones religiosas de la ciudad.

Marisa Restiffo: Entonces, más o menos, el equipo en eso, digamos, ha logrado una descripción, ha podido integrar todos los elementos que hemos encontrado en una narración, en una narrativa de una historia de la música en Córdoba durante el período colonial, digamos, que es nuestro trabajo pendiente de sistematizarlo como un texto fuera de las tesis, ¿no? Compartimos también [con Clarisa] como postura epistemológica, de alguna manera, la consideración de la música como una práctica social, que nos implica a nosotros siempre estar mirando los agentes que se mueven alrededor de las prácticas musicales, la circulación de los músicos, la manera, los modos en que esos músicos funcionan en una institucionalidad, bueno, etcétera. Toda una serie de cosas que tienen que ver con lo social más que con lo estético puramente, o técnico

musical. El proyecto continuó expandiéndose hacia el S XIX, donde nuestra principal preocupación fue empezar a encontrar de qué manera pervivían elementos de las prácticas coloniales en el S XIX y esa es la primera parte, digamos. Trabajamos sobre las pervivencias. Este proyecto, además, se articula con uno que investiga la música en Lima como una ciudad central en el ámbito de la colonia, capital del virreinato del Perú, y la comparación con Córdoba como lugar de la periferia; y un proyecto bastante más amplio que incluye todo lo que nosotros llamamos músicas virreinales, donde también se incluyen las músicas en las misiones jesuíticas de Chiquitos y Mojos. Entonces el equipo es como que tiene un campo muy grande y por eso, esta nueva edición del proyecto se llama directamente "Espacios musicales del pasado iberoamericano", porque a su vez seguimos avanzando hacia principios del S XX con la tesis de Cecilia, que es sobre la música de élite de fines del XIX principios del XX en la ciudad de Córdoba, que cierra ella su periodo de estudio con la fundación de la Orquesta Sinfónica de la ciudad. Ese sería más o menos el panorama, que es bastante amplio como recorte, digamos, y que nos permite estas idas y vueltas y entrecruces y ver cómo funciona la música como práctica social en esos diversos contextos: contextos misionales, contextos urbanos, contextos coloniales, contextos de construcción de la nación, etcétera.

El discurso puesto en debate poco a poco se fue posicionando en el cuestionamiento de los juicios de valor históricamente consensuados, autorizados e internalizados socialmente. En la revisión no sólo de aquellos preceptos técnicos, sino particularmente ideológicos que fueron adquiriendo institucionalmente la propiedad de definir lo canónico en determinados contextos culturales, transformándose con el tiempo en protocolos tra-

dicionalmente incorporados por otros contextos. ¿Quién o qué construye la historia oficial del arte? ¿Quién o qué controla el discurso historiográfico?

Marisa Restiffo: Nos gustaría discutir en este espacio cómo lograr una narración que dé cuenta, así como lo hicimos con el período colonial, de la música en Córdoba en el S XIX, cuando las músicas que hemos encontrado y que hemos relevado no responden a esta idea de obra, en el sentido del que hablábamos hace un ratito. No sé cómo explicarlo, pero, bueno, hay toda una postura dentro de la tradición musicológica construida, como pasa también en la historiografía ¿no?, alrededor de la idea de los grandes compositores, las grandes obras y el relato de una historia oficial de la música, legitimadora y constructora de esos personajes y de esas obras.

Cecilia Argüello: Sí, básicamente nosotros hacemos el análisis inmanente, el análisis al interior de la obra, de estilo, de características y demás, y las ponemos en relación con los modelos europeos sobre los cuales podemos pensar que estas obras están basadas y salimos perdiendo enormemente; o sea, no es ese el valor, ni estético, ni formal, sino que el valor del estudio está en esto de verlos como un producto social, musical. Entonces esa tensión, incluso en algún momento hasta se nos dio decir: « "Bueno, ¿vale la pena estudiar esa música? », la respuesta es claramente sí, digamos. Construir un relato de cómo se relacionaban esas músicas con las prácticas sociales de la época y cómo convivían porque también en Córdoba se estrenaban las obras del S XIX no muy tardíamente, en Buenos Aires y en Córdoba, entonces cómo convivían producciones de las obras canónicas europeas con estas otras producciones que, por otro lado, muchos de los

compositores son europeos, instalados y arraigados en la cultura argentina.

Marisa Restiffo: Bueno, en ese sentido, nos proponemos como herramienta para esta discusión, por un lado, las ideas del Dahlhaus sobre los juicios de valor, o sea, cómo es que se construye un canon de obras, cómo las obras ingresan al canon, por qué, cuáles son los criterios para que esas obras sean canónicas o no, discutir un poco eso, y por otro lado, la idea de Dahlhaus de la obra como documento, ¿no?, que nos viene muy bien esta idea de música como práctica social, la música en tanto testimonio de una práctica de un momento dado y situada en un lugar. En cuanto a líneas historiográficas estamos indagando ahora la línea de los estudios subalternos, porque pensamos que puede brindarnos elementos de análisis y un posicionamiento desde esta idea de los pasados subalternos que no contribuyen a la construcción de una historia al estilo europeo.



Clarisa Pedrotti: Continua, lógica, teleológica.

Marisa Restiffo: Sino que son, justamente, relatos fragmentarios, discontinuos, incompletos y que, en realidad, podrían no haber existido.

Clarisa Pedrotti: No modifican con su existencia nada de la historia.

Ximena Triquell: Seguro que sí. ¿Qué es tan inútil que podríamos prescindir de ella?

Florencia Agüero: Pero, ¿qué características tiene esta música que es tan así? No estoy haciendo una valoración, no me imagino qué diferencia hay entre la música ésta que ustedes llaman canónica y esta otra música.

Marisa Restiffo: Que es mala música.

Florencia Agüero: ¿Por qué, en qué sentido?, ¿por qué la música no es una construcción social siempre?

Marisa Restiffo: Lo es, lo es... La cuestión es que desde el aspecto musicológico técnico, desde el análisis técnico de la obra como obra autónoma no funciona ¿sí? Porque no cuenta, digamos, no presenta las características o los requisitos ¿sí? para ingresar a ese grupo de obras que formaría algo así como el museo imaginario de la música, donde están las grandes obras escritas por los grandes compositores.

Florencia Agüero: Ese es el problema, claro, desde la idea del arte, moderna y romántica específicamente.

Marisa Restiffo: Exacto.

Ximena Triquell: Pero vos cuestionás eso, porque vos dijiste lo de noción de juicio.

Florencia Agüero: Que guió toda una historia del arte, en la que se construyó la idea de autor, porque los autores nunca fueron solos, o sea, nunca nadie es un autor y un genio.

Clarisa Pedrotti: Y una narrativa de la historia del arte. Nosotros también tenemos cuestiones de obras anónimas, la cuestión del autor a veces en algunos de los contextos que Marisa nombraba, se diluye bastante.

Florencia Agüero: Lo que pasa es que si vas al relativismo absoluto, por ejemplo de Foucault, la cuestión del autor se diluye bastante en cualquier autor, en realidad, bueno, es cierto, a lo mejor ustedes no tienen un nombre específico en ese caso.

Fernanda Escalante: Lo que pasa es que nosotros ponemos en contraste con lo que recibimos también en nuestra formación que, cuando analizamos, tenemos la Historia de la Música, vemos esa historia de la música de allá, de Europa, en donde analizamos obras que tienen ese toque... esos rasgos de genialidad, esos compositores que hacen que uno tenga que estudiarlos, que valga la pena estudiarlos. Nosotros tomamos el repertorio de acá, que no entra en esa Historia de la Música que vemos en la facultad, y tratamos de encontrar cuál es su rasgo de valor, que no está en ese análisis que hacemos de la armonía, de la forma... y no están esos rasgos de genia-

lidad, pero pasa por otro lado, por esa circulación y el valor que se le daba como práctica de acá, del lugar.

Florencia Agüero: Claro, pero que justamente es por lo que decía Ximena antes, que la narración tiene esa característica de resolver conflictos; entonces no te van a mostrar el lado oscuro del compositor X, sino que siempre la historia es teleológica, como decís vos, hizo todo para llegar al fin de ser el gran compositor no sé cuánto, entonces, de ahí el problema es la construcción del discurso historiográfico.

Griselda Osorio: Pero sobre todo por seguir sosteniendo esta cuestión neoplatónica de los supuestos del genio creador, de la obra increada, de que nos atraviesa todavía hoy. Poder discutir eso me parece que posibilitaría acercarse a lo otro... voy, y discuto esto, estos supuestos que ya están tan discutidos, pero que bueno, nos siguen.

Marisa Restiffo: Sí, es la intención.

Ximena Triquell: Además, me parece que son dos problemáticas distintas y me parece que remite un poco a lo que discutíamos antes: uno son los problemas propios del campo artístico, que es qué se le va a enseñar a alguien que va a componer una obra.

Marisa Restiffo: Claro, Dahlhaus habla, en realidad, de una historia de la música que no es una historia de la música, sino una historia de la composición.

Ximena Triquell: Entonces hay una cosa que es qué le enseñó a alguien que quiere hacer música, y que tiene que ver con una forma, que está instaurado histórica-

mente, sí, seguro, pero que bueno, que tiene su propia lógica estudiar ciertas obras reconocidas de la historia de la plástica.

Marisa Restiffo: Sí, estudiar Rembrandt o Velázquez.

Identidad, estudios subalternos, las ritualidades sociales del arte y el arte como oficio; las periferias geoculturales y las modernidades divergentes. Las propias trampas del canon en las que muchas veces caemos «entre el dicho y el hecho».

Ximena Triquell: Exactamente, que es un poco tu pregunta. Pero después, además de eso (que es el arte, el campo del arte), el arte funciona en otro nivel, que no es el arte con mayúscula, las grandes obras, es la gente que canta tango, que toca la guitarra, el que pinta, el artista. A mí me pasa algo parecido con el cine pos-dictadura, que no tiene un valor estético, pero tiene un valor social y político súper fuerte; entonces por ahí el arte es «el arte» y tiene problemas específicos del campo de EL ARTE, con mayúscula, y después el arte también son estas prácticas sociales culturales que tienen un valor antropológico, como que se siga cantando... social, cultural, cohesivo... bueno, de distinta índole y que participa de distintos procesos, en ese sentido no hace falta justificar por qué estudiar esto, lo estudiás porque está ahí, porque alguien lo hizo, alguien quiso hacer algo con eso.

Marisa Restiffo: Sí, nosotros hablamos desde el relato típico de la musicología histórica que no valora estas músicas, que considera que estas músicas no son dignas de ser estudiadas, que no tienen nada para decirnos, que no nos pueden aportar ningún conocimiento y nosotros creemos que, justamente...



Cecilia Argüello: A mí me parece que, a ver si lo puedo expresar, de pronto uno encuentra un manuscrito de un compositor que trabajó acá, aunque no fuera cordobés. Uno sabe que esa obra se interpretó en el Teatro San Martín, o sea que al interior de la elite del momento esa obra se interpretó en el Teatro San Martín, en el antiguo Rivera Indarte, el antiguo Teatro nuevo. Cuando uno analiza la obra se da con que el estilo, las características, las maneras, las formas, los procedimientos compositivos son procedimientos sencillos y correspondientes a un estilo que en Europa se dio setenta años antes, entonces, pensado desde una historia de la música teleológica, esa música que, bueno, no tiene ningún valor en esta construcción de la historia hacia dónde va, porque uno ve que es anticuada, más simple, sin el rasgo de genialidad, qué se yo. Sin embargo, ocupó un espacio social que evidentemente fue importante.

Clarisa Pedrotti: Que circuló en un espacio determinado.

Pablo Género: Me parece que en ese contexto histórico es fundamental, por algo existe y se construye de esa forma.

Griselda Osorio: El problema es analizarla, el problema es analizarla en ese desarrollismo histórico.

Clarisa Pedrotti: Y tiene que ver con la propia identidad de los analistas también.

Pablo Género: Claro, no hay que analizarla desde ahí.

Griselda Osorio: Claro, el abordaje no puede ser ese.

Marisa Restiffo: Por eso estamos proponiendo esta idea de los estudios subalternos, justamente.

Pablo Género: Pero en sí, el hecho de la permanencia de esa obra en el tiempo me parece que sí es un dato significativo, digamos.

Marisa Restiffo: No, de hecho no permanece.

Pablo Género: No, en el archivo digo, o sea, que exista hoy, o sea que hoy podamos encontrarnos con un rastro, eso me parece que sí.

Marisa Restiffo: ¡Ah, en el archivo! Pero eso, pero eso es un documento, no es una obra de arte.



Griselda Osorio: Pero, ¿quién dice que no lo es, quién dice que eso no es una obra de arte porque no se ubique en el tiempo en que aparece y sea anterior a lo que se espera estéticamente? No da con el capital estético del momento, bien, pero eso no implica que no lo sea.

Clarisa Pedrotti: Tiene otros rasgos, está legitimada en un espacio institucional que la legitima, que es el Teatro, hay un grupo de personas que la consumen, digamos, pero sí, nosotros la entendemos como el valor documental que eso tiene, ¿no? en ese sentido.

Silvina Argüello: Pero a mí me parece que es obra de arte.

Marisa Restiffo: Según Dahlhaus, no.

Clarisa Pedrotti: No incide en la historia teleológica de la música, porque no modifica cuestiones estilísticas, él no hace nada para que Mozart cambie lo que está haciendo.

Marisa Restiffo: Pero porque es un prócer, es un prócer en la historiografía musical argentina, ¿por qué?, porque es el pionero del cual hasta ahora nunca se había encontrado una obra, ¿entendés? ¡Cárcano! Cárcano es el prócer, el primer compositor cordobés del cual nunca nadie encontró una obra hasta ahora que nosotros la encontramos. Entonces, bueno, eso nos está pasando, que estamos comenzando a revisar estos relatos de la historiografía oficial musicológica argentina que, además, son contruados, como decía Mimí, desde Buenos Aires, adonde por ahí aparecen los nombres de estos señores (Esnaola, Cárcano, Berutti, Bordese...) importantes, sin

en realidad haber hecho un análisis musical y construido esa relevancia desde qué está construida, ¿desde lo musical? Evidentemente no, porque nunca se había encontrado un documento, una obra, para poder decir si Cárcano era buen compositor o no era buen compositor.

Myriam Kitroser: Pero tenemos que tener compositores argentinos, ¿entendés? y la otra es la que... o sea, supongo yo que ustedes también se cuestionan la idea de obra de arte ¿no?, porque qué es esto de la obra de arte, digamos, de dónde sale, qué rol juega, a quién se le ocurrió y por qué tiene que ser una obra de arte, digamos, ¿no?

Clarisa Pedrotti: Hay una cosa que también agrego, nosotros también trabajamos cruzando la cuestión más regional. Hemos relevado y hemos estudiado archivos de Lima, archivos de Chile, archivos en Córdoba y en Buenos Aires, y el de Venezuela; y hemos visto que hay una circulación de una serie de autores en un determinado período, segunda mitad del XIX, que son autores menores, entre comillas, de repertorios no reconocidos, de obras que no se podrían reconocer como obra de arte porque además forman parte del campo religioso y eso las relega bastante también, pero que circulaban en un espacio geográfico común ¿no? Entonces, cuando hacemos los cruces, es interesante ver cómo hay un repertorio que circulaba, que a Europa no le hacía ni cosquillas.

Cecilia Argüello: La capacidad de interpretación.

Myriam Kitroser: ¡Eso es lo que digo! O sea, cruzar la cuestión de la escritura más sencilla con las capacidades de los instrumentistas, a eso me refiero.

Cecilia Argüello: Sí, de hecho sí. De hecho algunas de las obras más completas que hemos encontrado, que son básicamente las de Kühn es porque sabemos que estaban compuestas para sí mismo, que era un pianista famoso que venía de Europa. Hay obras que son compuestas para los mismos maestros, los mismos compositores componen para ellos, que son los que las pueden tocar. Pero después debe haber otro tipo de obra, porque además sí tenemos algunos datos de los maestros instrumentistas, cosa que no hubo maestros compositores, no hubo, no sabemos. Lo que se traía de Europa eran instrumentistas para formar instrumentistas, que además algunos de ellos componían.

Myriam Kitroser: Bueno, en el caso mío planteo una tercera periferia: la periferia entre Argentina y Europa, la periferia de Córdoba con Buenos Aires, y encima el repertorio que yo trabajo es, dentro de la música canónica o académica, es una tercera periferia. El análisis de estas músicas periféricas como un producto de otra cosa, digamos, como que el resultado es otra cosa, no es ni mejor ni peor que la música europea, nada, es otro producto artístico, diferente.

Marisa Restiffo: Eso sería lo que Marina Waismann llama las modernidades divergentes; pero en nuestro caso, nosotros, analizándolo, nos parece que no.

Pablo Género: Aunque me parece también que pensando en el horizonte de ese canon, del canon de la época, digamos, el caso de ustedes que por ahí tienen cierta formación, por ahí uno se entrapa en eso, quizás, ¿no? Decir: "Bueno, a ver esto cómo lo evaluó, cómo lo analizo", porque, digo, uno está como muy pendiente

de cierto canon del contexto histórico, es como que la lectura sobre esas piezas va a ser difícil separarla de ese canon, me parece que hay que tratar como de limpiar y decir: "Bueno, a ver, con qué otras cosas la pongo en diálogo", digamos, me parece que ese es como el desafío de ustedes.

Marisa Restiffo: Ese es nuestro trabajo.

Cecilia Argüello: Ayer, decíamos en la reunión que caemos en nuestra propia trampa, porque por ejemplo estamos armando el concierto. Al elegir dijimos: "Bueno, qué llevamos, aparte de que sea factible, de tener instrumentistas y los medios, cómo seleccionamos la música, o sea, cuál es el criterio para elegir qué vamos a poner en concierto", y lo primero que dijimos: "No vamos a poner todos los bodrios, porque si no la gente se va a ir a la mitad del concierto y no va a quedar nadie". Entonces la idea fue seleccionar músicas que tengan... por distintos intereses, digamos ¿sí? que algunas son musicalmente más lindas, más agradables y qué se yo; y caemos en la trampa de que elegimos un repertorio, que es el Berutti. ¿Por qué lo elegimos? Es la única obra de Berutti que encontramos hasta ahora. Elegimos Berutti porque es famoso y saltó a raíz de conversar con equipos de investigación de Cuyo, porque Berutti trabaja entre San Juan y Buenos Aires, que la investigadora Graciela Musri, nos dice: "¿Cómo llegó un Berutti a Córdoba?; ¿por qué está el manuscrito de Berutti en Córdoba?" Entonces caemos en la misma trampa, o sea, elegimos un Berutti.

Pablo Género: Me parece que eso es lo más peligroso.

Silvina Argüello: Una cosa que me hubiera interesado

plantear en ese equipo es desde la recepción de la gente de la época, porque si la gente iba al Teatro San Martín a escuchar las obras, era porque les gustaban. Entonces sus criterios de valoración no necesitan... no necesariamente las estaban comparando con nada porque escuchaban las que venían de Europa y también escuchaban las de acá, y en una de esas, el hecho de que fuera local, de un compositor de acá, tenía por ahí un valor... como nos pasa a nosotros con nuestra música que, a veces, no será Sting pero nos sentimos mucho más interpelados.

Ximena Triquell: No, también la gente va al teatro y va a escuchar música por otros motivos sociales...¿no? Como fue el San Martín... si vos me decís por ejemplo el tango, sí, bueno, vos decís: "Se escuchaba, tenía inserción social", ahora, ir al San Martín tenía una carga...

Silvina Argüello: Pero Ximena, además de eso que vos decís, y que estoy de acuerdo, justamente como está ese componente de ir al teatro por lo social, no sé cuánto distinguirían los no especialistas qué tanto más mala era que la europea.

Marisa Restiffo: Ese es un análisis que está incluido, digamos, en esto de la música como práctica, porque la música como práctica implica no sólo al que la interpreta, al que la compone, sino también al que la recepta, al que la escucha, al que la aprecia, al que la crítica, ¿sí? Es todo ese contexto.

Myriam Kitroser: Pero al día de hoy lo que ustedes estudiaban como las pervivencias, que no sé si siguen, hasta el día de hoy pervive la historia de que ir al teatro...

Marisa Restiffo: Como ritual.

Myriam Kitroser: Aún así es una cuestión social importante, y no va el entendido, va todo el mundo, hasta tal punto que se aplaude en medio de los movimientos...

Ximena Triquell: Bueno, el entusiasmo del público no experto no merece ser criticado por ustedes, discúlpeme.

Myriam Kitroser: Me quedó una sola pregunta [se dirige a Marisa Restiffo]

Marisa Restiffo: ¿De la modernidad divergente? porque la divergencia siempre se plantea en relación a un modelo y las músicas que nosotros estamos encontrando, justamente se plantean como modelo lo europeo, entonces no es la búsqueda divergir con... sino al contrario, ... mientras más me parezca, mejor es... entonces no es la idea de la modernidad divergente de Marina Waismann, que sería eso de tratar de diferenciarse, sino al contrario, es la búsqueda de tratar de ser lo más igual posible ¿sí?





ple
na
rio



Mónica Gudemos: Ha sido una jornada intensa, maravillosa de trabajo. No recuerdo momentos como estos de participación colectiva tan interesantes. Ha sido un logro académico desde ese punto de vista; por eso un agradecimiento muy particular a todos los asistentes, a todos los participantes, a los moderadores de cada una de las mesas. Gracias por el esfuerzo que todos han hecho. Pasamos entonces a esta instancia final, la de poner en común los criterios de cada una de las mesas. Empezamos con la mesa número 2, cuyo coordinador fue Agustín Berti, sobre Técnicas y Sistemas de Representación.

Agustín Berti: La mesa, para los que no tienen el programita en mano, se llamaba “Técnicas y sistemas de Representación” e incluía varios proyectos,... perfiles bastante diferentes. Había un proyecto de producción, “Expedición”, que dirige Carolina Senmartin; el proyecto que dirijo yo, “Ontogénesis de las Imágenes Técnicas”, que tiene una orientación netamente teórica; “Generación de Espacios Ilusorios en el marco del Arte Total Contemporáneo”, del profesor Miguel Barseghián; “Arte Total en Espacios Ilusorios” de Varinnia Jofré, que se articulan aunque uno es más teórico y el otro más aplicado a la producción; “La Investigación del Grabado No Tóxico en la Educación Artística”, cuyo director no pudo venir, así que nos faltaría relevar ese trabajo; “El Grabado Artístico de Baja Toxicidad. La electroquímica” que dirige Adriana Miranda, del que tomé nota de alguna de las observaciones que hizo a lo largo de la jornada; y “Diseño de Software Orientado Cognitivamente” dirigido por Sergio Poblete. Como el título de la mesa lo dice, Técnicas y Sistemas de Representación, había ahí una cuestión común que era el rol que cumple lo técnico en el arte y qué es lo

que se entiende por técnica y por sistema de representación. Así que era como un eje, uno de los disparadores en torno al cual volvimos a lo largo de la mañana; sobre todo en cada proyecto. Esto es, qué se entendía por representación en cada proyecto y cuáles eran las operaciones, procedimientos, nociones y técnicas que estaban en juego y su relación sobre todo con esta oposición entre ciencia y técnica por un lado y ciencia y arte por otro. Esos fueron dos aspectos que aparecieron recurrentemente en nuestros proyectos, algunos de los cuales por su naturaleza interdisciplinaria que recurren, incluyen incluso en su conformación como equipo a científicos químicos, ingenieros, biólogos... Entonces, cuál es la relación ahí entre arte y ciencia y los procedimientos técnicos implicados y los dispositivos tecnológicos implicados. En el foro surgieron preguntas comunes para ponernos a discutir: La primera, ¿cuál es la aplicación de las investigaciones en el aula? Se ensayaron varias respuestas, en particular la integración a las cátedras da la posibilidad de formular seminarios optativos o talleres intensivos que sean expeditables de algún modo, bueno, esas fueron algunas discusiones que se plantearon sobre cómo repercute el trabajo de investigación de los docentes en la docencia universitaria, aunque también se abrieron interrogantes sobre cuál podría ser la proyección social o el perfil extensionista que podían tener estas investigaciones. Luego surgieron otras preguntas: ¿Dónde se ponen en discusión estas investigaciones y cuál es la devolución que se hace, por ejemplo, de los informes de SeCyT, si es que hay alguna?, observando esto como una carencia; también, ¿cuál sería la productividad o el alcance de los congresos o jornadas de especialistas para presentar estas investigaciones?, ¿en qué otros lugares se podría [discutir], en el caso de los proyectos de producción, la

devolución del público o la apreciación del público y la crítica?. ¿Qué nivel de aplicación? que, como había proyectos muy distintos, obviamente las posibilidades de aplicación de unos y otros son muy diferentes, desde la generación de prototipos o de software específicos, en el caso de los últimos dos proyectos, a formulaciones de carácter más teórico o producción de muestra. Hubo ahí también diversas posiciones sobre cuál sería el nivel de



aplicación de un proyecto de investigación o de investigación/producción. En relación de los tres ejes la pregunta fue si el CePIA podía apropiarse del resultado de estas investigaciones o de los productos, para que no quedaran sólo en una exposición o en un prototipo que no tenga continuidad. También se señaló que uno de los roles del CePIA y de la SeCyT y de la facultad debería ser la de oficiar de nexo para mayores convocatorias a distintos proyectos de financiación. Esto da cuenta de que uno de los problemas que surgió fue el de conseguir financia-

ción y lo escaso de la misma para algunos proyectos en particular que requieren insumos de materiales que no son baratos. Después, también, surgió una idea interesante en el proyecto de producción que dirige Carolina Senmartin, que tiene que ver con "Expediciones", que lo desarrollan artistas visuales junto a biólogos. Surgió la figura de la carpa como institución-frontera, que es una palabra interesante por el lugar incómodo que ocupa este proyecto en relación a las distintas formalizaciones que le damos acá a la aproximación a la investigación y a la producción y que era un espacio que servía tanto de vínculo académico como vínculo social o extensionista. Como para resumir cuál fue ese *Leitmotiv* de la charla de la tarde, apareció que la técnica resulta lo impensado. Las técnicas en particular están muy desarrolladas, tenemos una idea clara de qué es la ciencia, una idea más clara de qué es el arte, pero en esta... en estos tránsitos, la técnica como lugar, concepto, problema, aparece como algo no pensado. Surgió como una cosa novedosa, sin embargo, todos partían de trabajos [vinculados] con lo técnico y entendían que en los procedimientos que llevaban a cabo había un conocimiento específico que se lograba a través de ese tránsito, de esa negociación con los materiales, de esa prueba y error, de esa fragmentación, y que no necesariamente siempre resultaba formalizada en términos científicos. Entonces había ahí un lugar interesante como para seguir indagando en esta tricotomía: ciencia, técnica, arte. Por ejemplo surgió el Simposio sobre la representación en la ciencia y el arte, en el que la técnica obviamente estaba ausente. Todas estas discusiones sobre el sistema científico y la ciencia aplicada, que era una de las discusiones que salía con el proyecto de los biólogos y los artistas, y cómo la idea de ciencia aplicada también desconocía o, mejor dicho, es-

tablecía una serie de jerarquías que quizás no reflejaban las profundas interacciones que ocurrían en estos proyectos como en cualquier otro proceso de investigación. También se consignó la ventaja relativa de la Facultad de Artes y el Grado, no así en Doctorado, en el lugar que tiene la producción artística frente, por ejemplo a la Universidad Provincial, por experiencias de docentes que se desempeñan en los dos lugares; y los espacios que se fueron ganando en la SeCyT, todavía el nombre es SeCyT, la "P" [de producción] todavía sigue faltando a nivel de Universidad, donde se había incorporado la producción artística como un modo de producción de conocimiento. Otro de los ejemplos relevados fue Cuatrociencia, donde se vio que proyectos de origen en facultades más ligadas a las ciencias duras o a las, incluso, ciencias aplicadas tenían muchos problemas para traducir sus avances en Cuatrociencia. Que cuando se requirió llevar eso adelante se optó por contratar a una productora en lugar de requerir [asesoramiento] a la Facultad de Artes para la concreción de las materializaciones de transmisión de dichos avances para que sean accesibles a todos los sujetos a los cuales estaba dirigido Cuatrociencia, esto es la sociedad en general, y los alumnos secundarios en particular. Otra cosa que también surgió, resumiendo ya, es que también el arte tiene relación con el mundo de la industria y que es algo no tan explorado y no tan evidente. Concluimos en observar un problema, que es como que todas estas discusiones que fueron surgiendo en la mañana se agotaran en la discusión entre Forma y Contenido, y que en este lugar de la técnica como lo impensado, en realidad habría que incorporar un término más a esa oposición y plantear "Forma, Contenido y Continente" para poder historizar, dinamizar y pensar la evolución de los cambios o procesos de cambios que se

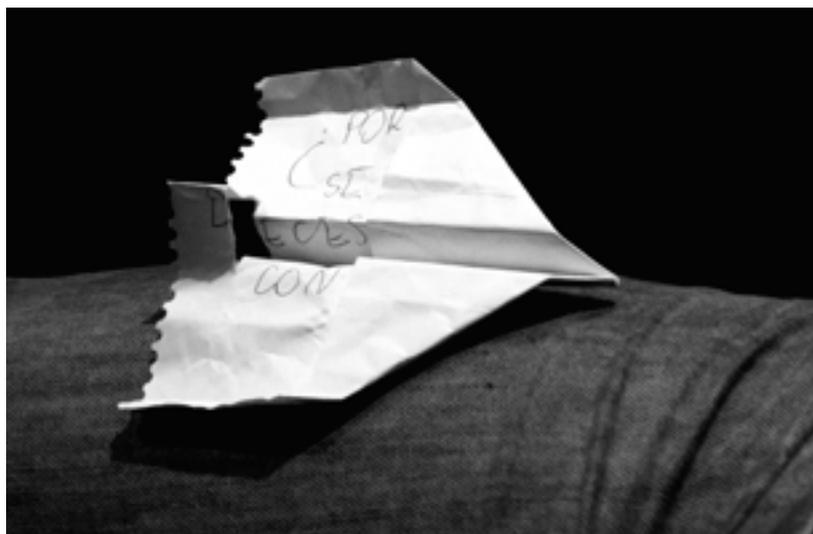
dan hacia el interior de todas las disciplinas, en particular de los temas de los que cada uno de estos proyectos trataba.

Mónica Gudemos: Gracias Agustín. Damos la palabra a Marcelo Comandú, quien fue coordinador en la mesa 2: "Revisiones Interdisciplinarias y Reflexiones Experimentales"

Marcelo Comandú [abriendo una instancia de práctica performática]: ¿Hola? ¿Hola? Probando... sí, sí, sí... hola, hola... Hooooo, probando... sí! Sí!

Alguien del público: ¡Hola!

[Los integrantes de la mesa 2 arrojan papeles con mensajes que, a su criterio, reseñan las discusiones que tuvieron lugar a lo largo de la jornada]



Lautaro Jayat: Hola... Hola... Hola... ¿hola? ¿Se escucha? Hola, Probando... Hola... Hola... Desde nuestro lugar de... [da lectura a un escrito]

"Desde nuestro lugar de tránsito por la UNC, nos damos cuenta que mucho del carácter trans-disciplinario y experimental es fruto de un tipo de institución/arte en el que trabajamos y que reproduce un modelo/matriz colonial de poder. Las disciplinas artísticas nos ofrecen unos caminos, unas técnicas y un tipo de acercamiento a lo sensible, al tiempo que también lo tipifica. Encontramos los experimentos e investigaciones como una forma de comprender y resistir el corset que propone esa matriz colonial en las disciplinas. Cada forma de corrimiento de los límites nos propone formas de valorar o resemantizar lo que la matriz pretende eclipsar, más allá de la estrategias y propuestas de la obra y el proceso creativo. Encontramos que la investigación se articula fuertemente con los planteos pedagógicos en vistas de que los que vienen sepan a qué se enfrentan a la hora de decidir un camino de artista/gestor que quiera no reducir su sensibilidad a las fronteras de lo colonizado. Al investigar o unir diferentes prácticas/disciplinas en una amalgama puede que estemos poniendo de manifiesto los propios prejuicios, creencias y tabúes de la sociedad en torno a lo que es y lo que debe ser, tanto en el arte como en la cultura en general.

Nos preguntamos:

¿Qué estrategias quedan por buscar para validar reflexiones que van a contramano del canon?

¿Cuán interdisciplinarios son realmente nuestros proyectos?

¿Cuánto podemos prescindir de los anclajes técnicos y teóricos tradicionales?

¿Cómo preparar una situación expositiva en la que se propongan obras que plantean nuevas sensibilidades?
 ¿Qué tipo de licenciados formamos en la UNC si al final, el reglamento de tesis y la formación siguen apuntando a conservar las matrices coloniales de las disciplinas?
 ¿Cómo evaluar en el caso de empezar a buscar un giro de-colonizador o un desprendimiento de lo colonial?
 ¿Es importante promover lo trans-disciplinar en la formación de grado?
 ¿Cómo las experimentaciones de cátedras conducen al manejo de un nuevo lenguaje que reproduce o transforma lo ya instituido?
 ¿Cuáles y cuántos pueden ser los modos en que aparece lo trans-disciplinar?
 ¿Cuáles modalidades trans-disciplinarias ya han sido instituidas?
 ¿Cómo la trans-disciplina propone de-sacralizar al “Artista” y permite la integración de nuevos actores de la sociedad que no necesariamente son “Artistas”... desde el cantante al albañil y al artesano?
 ¿Por qué el capitalismo o la matriz colonial del poder necesita de las disciplinas para subordinarnos?
 [APLAUSOS]

Mónica Gudemos: No podemos negar que somos creativos... Marisa Restiffo, coordinadora de la Mesa número 5, “Narrativas, Contextos y Construcciones del Discurso”

Marisa Restiffo: Bueno, ahora viene otra mesa seria. [RISAS] No sé de qué se ríen. Bueno, esta mesa estuvo integrada por trabajos a los que nos dedicamos con una especie de entrecruce de lo narrativo en tanto construc-

ción de relatos, especialmente relatos históricos y de análisis. La mesa tuvo muchos puntos de encuentro. Fue realmente un trabajo muy productivo y, además, muy ameno el tipo de discusiones que tuvimos, especialmente el clima reflexivo que se instaló en nuestra mesa. Un poco lo que traemos acá para compartir con ustedes son esas reflexiones que hicimos durante la mañana y parte de la tarde, que, bueno, pido que los integrantes de la mesa completen o apoyen lo que yo voy a ir tratando de resumir en las notas que pude tomar, porque a esta gente le gusta hablar y hablar y hablar mucho. Bueno, en primer lugar surgió esta idea, creo compartida también con la mesa de Agustín, de los proyectos de investigación como espacio de formación en áreas disciplinares que complementan o cubren áreas de vacancia del grado, para los estudiantes, ¿no?, porque hablábamos de que también se hacía docencia, especialmente en esos temas en los que los estudiantes necesitan una formación complementaria, digámoslo así, para poder participar del proyecto, ya sea en áreas como la semiótica, en las que se ven algunos elementos, pero que parece que no son suficientes desde las herramientas que brinda el grado o, directamente, temas que la currícula actual no abarca, como el caso de la paleografía musical, por ejemplo. Por otro lado, cómo el trabajo docente (en esto también coincidimos con la mesa 2), cómo la docencia se ve retroalimentada por el trabajo de investigación y la construcción del conocimiento que se realiza en los equipos de investigación, y los cruces posibles entre la investigación y la extensión, y cómo la unión de estos tres elementos: la docencia, la investigación y la extensión, cuando se produce, en estos puntos de coincidencia, generan verdaderos avances en nuevas posturas epistemológicas. Algo común que encontramos en nuestros equipos fue una voluntad por recu-



perar discursos artísticos que no son hegemónicos pero dejan en la memoria testimonio de una época; tomando esos discursos como un documento que da cuenta de un momento histórico dado y que posibilita el análisis y la construcción de un espacio contra-hegemónico. Pero



bueno, trabajar desde ahí, trabajar con narrativas no hegemónicas significa para el investigador el desafío de manejar lo fragmentario, lo incierto, lo no teleológico, lo discontinuo, lo disperso e intentar construir con esos elementos ese relato no hegemónico. En esta tarea veíamos como muy valioso el rol del investigador en tanto constructor que aporta a la construcción de la memoria, elaborando narrativas locales en donde antes no existía nada, y que, por lo tanto, es muy importante la selección que el investigador hace. Nosotros, como investigadores, hacemos aquello que se elige para ser rescatado y sistematizado y hacerlo disponible a otros. Bueno, otra reflexión que fue construida entre muchos, que notamos

como común también entre los proyectos, fue la voluntad política de construir objetos que nos devuelven la posibilidad de mirarnos a nosotros mismos desde otro lado; entendiendo lo que hacemos, que nuestra práctica es una práctica situada, que intenta hacer un aporte a la construcción de la propia identidad y que manifiesta el deseo de trabajar con lo local y con lo que nos es propio. Así, vemos la necesidad de trabajar con marcos teóricos locales y, también, marcos teóricos universales que puedan ser articulados y adaptados a esos objetos de estudio que construimos con categorías de análisis amplias e historizadas, flexibles, dinámicas, que puedan ser articuladas entre sí, y pensando en el análisis como la herramienta para dismantelar los discursos establecidos como verdades. También coincidimos con la mesa 3 (la mesa desordenada esa de recién) [RISAS] que es imprescindible reconocer las marcas de la colonialidad, ¿no?, las marcas indelebles que tenemos que pensar todo desde lo occidental y europeo en nuestra cultura y en nuestras formas de pensar, y en nuestras formas de hacer y de pensar la historia y los relatos que construimos. Marcelo Comandú: Y hoy nos preguntábamos cómo producir un giro descolonial, cómo pensarlo... Participante del público: ... y hacerlo

Marcelo Comandú: ... y hacerlo.

Marisa Restiffo: ...y hacerlo... ese creo que es el desafío, porque pensarlo, podemos pensar mucho, pero hay que animarse y meter las manos y hacer algo. La necesidad de construir nuestras propias herramientas de análisis en ese desafío, para darle cabida a ese otro político, incómodo... y para dejar que ese otro nos interpele. Cambiar la noción de obra de arte por la de producto

cultural que sería como más adecuada a nuestros contextos. Encontramos también un problema en el diálogo, especialmente con las ciencias sociales, que tiene que ver con el estatuto de verdad que puede establecer el arte, versus el que puede establecer el texto producido por las ciencias sociales, en tanto que el arte, siempre es considerado como una ficción, como algo que no es ... real.

[APLAUSOS]

Mónica Gudemos: Muchas gracias. Continúa la mesa número 1: "Lenguajes, miradas y prácticas contemporáneas", coordinada por Cristina Siragusa.

Cristina Siragusa: La mesa estuvo constituida por distintos tipos de proyectos, la mayoría proyectos presentados ante la SeCyT; un proyecto de producción y otro proyecto de investigación del CePIA. Lo interesante fue que pudimos dialogar a partir de experiencias que emergen de tres campos de las disciplinas artísticas: por un lado ligado a las artes visuales, por otro lado ligado a la música y por otro lado ligado al cine. El eje, a diferencia quizás de alguno de los tópicos que han presentado mis colegas, nos hizo reflexionar como grupo, en relación a pensar los tipos de investigaciones artísticas, sobre todo porque la mayor parte de los grupos en algún momento aparece un proceso de creación ligado a ese proceso de investigación, quizás más relacionado o vinculado a la apropiación de teorías y métodos de otras disciplinas; entonces, ese aspecto fue muy rico, y esta introducción la hago para que se entienda de alguna manera que los ejes fueron delimitándose en términos de poder pensar cuáles son las tensiones que emergen en función de los distintos tipos de investigación que tienen

como centro el arte... mirado desde distintos lugares. Desde ese punto de vista, una de las primeras tensiones que identificamos tenía que ver con las formas a partir de las cuales articulamos, la teoría y la producción artística, de alguna manera, cómo articulamos la construcción epistémico-teórica con el hacer artístico. Por otro lado, otro eje de tensión tenía que ver con los distintos tipos de abordajes y, en ese sentido, cómo, desde nuestras investigaciones, se abría desde nuestras perspectivas a otros campos provenientes de muy diversos tipos de disciplinas. Esa apertura tenía que ver con la posibilidad y la capacidad de nutrir nuestras miradas, nuestros análisis para interpretar la obra. Por otro lado y en función del tipo de práctica y del ejercicio del hacer investigativo y un poco más institucionalizado y en relación a poder pensar nuestro trabajo como investigadores en relación a un espacio, como puede ser el de la SeCyT u otro, cómo actualmente tenemos que estar también pensando en la articulación de nuestros temas, de nuestros problemas, de nuestros intereses, con programas, con otras formas de financiamiento de otros ámbitos que nos permitirían de alguna manera hacer una proyección a otros espacios y que es un tema que está muy ligado a los procesos de divulgación de los resultados que vamos generando. También en ese sentido y ya más ligado a empezar a pensar el proceso investigativo como tal, la revalorización de las fuentes, ¿sí? Y cómo esas fuentes a partir de las cuales en nuestros procesos intentamos dar cuenta no sólo de obras, de artistas, sino también de contextos, se vuelven también problemáticas y nos generan distintos tipos de dilemas. Desde ese punto de vista hay una idea de poder pensar de qué manera las fuentes también nos ligan a distintos tipos de referentes; y, en ese marco, nos llevaban a contemplar de qué



forma ligarlo al tipo de investigación, cuando nosotros unimos en un mismo proceso el hacer artístico como parte de ese desarrollo... empezar a reflexionar la escisión entre un sujeto como investigador que al mismo tiempo es un sujeto artista, digo, en principio parecieran ser dos espacios escindidos. También, y en función de los recortes que primaron de alguna manera en los equipos que participamos en la mesa, aparecía la discusión de qué es esta idea de lo contemporáneo, y también apareció, bueno, qué es la idea de lo moderno, en otro de los equipos; que la pregunta, en última instancia, tiene que ver con desde qué lugar nos paramos para definir cuándo una obra o un proceso es contemporáneo o es moderno. Esto es, poner en evidencia toda esta red de relaciones y de articulaciones que nos permiten definir y que en algún punto, en algunos casos, aparecía como una preocupación en la definición de los temas de los equipos, capturar la inmediatez de los procesos artísticos que se están gestando o que se vienen gestando en los últimos años, muchos de ellos focalizados localmente ¿no? o de forma nacional, digo, la mirada puesta hacia una especie de contexto que nos contiene. Ese punto nos hace preguntarnos también acerca de la legitimidad de los corpus que vamos construyendo de los casos, de las experiencias que vamos seleccionando, y desde qué lugar (y se relaciona con el siguiente eje). Aparecen una suerte de reglas, normas, prácticas, que establecen lo que sí es objeto de estudio, consideración o análisis y que no lo es. Después entramos en un eje muy importante para todos nosotros, que tuvo que ver con la idea de la legitimación académica de las investigaciones en arte, que está atravesado con varias cuestiones, que tiene que ver, por un lado, con lo institucional en término del espacio de reconocimiento a la especificidad de la

investigación artística en el contexto de otros tipos de investigaciones que se gestan en el campo de otros tipos de ciencias, y que de alguna manera tiene que ver con ciertos avances alcanzados hasta el momento, pero que por ahí no son suficientes en términos de ciertos tipos de validaciones, y cómo ir construyendo una serie de referencias que nos ayuden a establecer nuestra propia especificidad. En ese sentido, y ya en un terreno quizás un poco más operativo, una parte importante de la discusión tuvo que ver con qué metodologías, desde qué enfoques teóricos específicos poder recuperar para poder pensar el acto de producción artística inserto en una investigación que tenga reconocimiento y que tenga validez. Eso se ligaba a lo teórico metodológico, y que tiene que ver con la construcción epistémica y que lo podemos validar, y al mismo tiempo el problema de la escritura como un problema central que atañe a distintos aspectos centrales de la forma a partir de las cuales ponemos en circulación los resultados de los trabajos. En ese sentido, reconocer que el arte y la investigación artística tienen una pluralidad y una heterogeneidad que quizás no tienen otros espacios, en la que es posible materializar esos resultados, esos reconocimientos en producciones que están ligadas, por un lado, específicamente al campo del arte y entonces poder construir producciones que circulan en ese ámbito y que tienen que ver con la idea de obra; pero también cómo trabajar esa circulación en el campo académico, y en ese campo académico cómo esa escritura que tiene que reunir ciertas condiciones en espacios como congresos o eventos académicos donde la forma ponencia, la forma artículo, sobre todo cuando tiene que estar sujeta a instancias de referato, puede pasar, es decir que puede tener la capacidad de constituirse en un texto válido que

pueda dar cuenta de los procesos desarrollados. Pero al mismo tiempo poder pensar cómo esa escritura también tiene que dar cuenta de una poética propia de esos artistas, como investigadores, están haciendo circular los conocimientos que han generado en esos propios proce-



tos vinculados a la producción. En esa cuestión, Cristina Rocca decía que tiene que ver con poder pensar la cuestión de la poética, que podemos dar cuenta de esa poética, acerca de esa poética, pero también desde la poética que ese también es un desafío a presentar; y que se diga de la perspectiva que asumimos de nuestras investigaciones y como que la comunicabilidad se vuelve ese límite y esa necesidad vital en el sentido de poder compartir lo que hacemos y lo que producimos como resultados, y que esa comunicabilidad es heterogénea. También, en ese sentido y ligado a la idea de comunicabilidad, aparecía el pensar conceptos quizás muy especí-

ficos de ciertas disciplinas artísticas como el de post-producción, como el de montaje, que quizás como conceptos... o categorías claves, nos ayudan a pensar alternativas para volver más ricas nuestras formas de circular... de hacer circular nuestros trabajos. Pero que también nos puso de cara a la idea de cómo muchas veces hay una falta de comunicación, una escasa comunicación entre los distintos espacios de las disciplinas artísticas, de forma tal que podamos reconocernos entre los distintos modos de hacer, de pensar, de concebir y desde ahí nutrir nuestros propios procesos. Ahí vuelve la cuestión de la institucionalidad, pensar también la institucionalidad más cerca, de cómo hay cuestiones que afectan a nuestras prácticas en términos de tiempos, en términos de ciertas burocracias ¿sí?. En términos de necesidades ligadas a la infraestructura, a los insumos, que tiene que ver con las condiciones de producción, y también con cierto desconocimiento, con cierto currículum oculto del cómo es hacer investigación y que tiene que ver de alguna manera con poder democratizar, poder ampliar, para que los que incluso comienzan, inician esta actividad, puedan de alguna manera encontrar ciertas respuestas para ciertas demoras o lentitudes, por ejemplo, concretamente hablábamos de los resultados que pueden emanar en las evaluaciones de SeCyT, que llegan en una temporalidad muy ajena a los tiempos que nos hemos planteado en los propios proyectos y los cronogramas. Entonces en esos marcos, cómo sobrevivir a esto, digo, cómo poder construir y seguir haciendo más allá de que a veces se genera un desanclaje con respecto a esos tiempos ¿no?. También poder pensar, y vuelvo sobre esto, la especificidad de la evaluación de las investigaciones artísticas y que eso también es una tarea nuestra, como espacio, como campo. Por eso también



fue tan importante la discusión de metodologías, enfoques, formas, maneras de producir y de materializar en la escritura, que son modalidades a partir de las cuales nosotros podemos hacer un espacio, un lugar específico para que se pueda reconocer lo que hacemos. Y en última instancia, que lo dejamos como al último, dos cuestiones: por un lado la cuestión de la subjetividad, con un enorme debate ahí pero que tenía que ver con un eje a seguir desarrollando, y también la cuestión de la experimentación artística como un modo particular de pensar la investigación.

[APLAUSOS]

Mónica Gudemos: Gracias. Bien, para finalizar con esta exposición de los coordinadores, Patricia Ávila, coordinadora de la mesa número 4 "De poéticas artísticas y reflexiones epistemológicas".

Patricia Ávila: Les agradezco mucho a mis compañeros y a todos ustedes que han trabajado mucho y me permiten ser muy breve ahora, ya que han dicho casi todo lo importante. No se rían ni insistan, no me voy a desnudar... [RISAS] quiero decir, para empezar, que estoy totalmente en desacuerdo con la actitud de SeCyT con respecto al cambio de fechas de entregas de los proyectos y de los informes, me parece que siempre recibimos una presión que no reconoce nuestras prácticas, nuestros tiempos y nuestras necesidades, que da la impresión de que nosotros trabajamos para SeCyT y no SeCyT para que nosotros podamos hacer nuestro trabajo, podamos ser creativos, podamos pensar y transmitir todo lo que nosotros somos capaces de hacer en nuestras condiciones de producción. Hay una nota que está circulando por allí, el que quiera la puede firmar, el que esté de acuerdo. En ella

pedimos que se prorrogue la entrega, como ha sido otros años, por lo menos hasta febrero de los informes, porque estamos escribiendo ahora el próximo proyecto y tenemos que hacer las entregas ahora de los informes, y estamos un poco... complicados. Están pidiendo... perdón, están pidiendo el proyecto. Entonces, me parece que es un poco para mi criterio, problemático, disculpen que use este espacio, pero esa nota existe y estamos un poco incómodos con el tema, los investigadores. El equipo nuestro trató sobre poéticas artísticas y reflexiones epistemológicas. Primero quiero destacar que nos escuchamos mucho, y que es algo que no he encontrado en los foros anteriores. Valoramos todos ampliamente esta idea del foro, creo que fue muy feliz y que los trabajos fueron presentados, los escuchamos, nos hicimos preguntas, entonces el diálogo giró atento a lo que hicimos, y algunos de los que ahora ya presentaron, ... Agustín, el grupo tuyo [mesa 2], comentaron que hay pocas instancias en los congresos y en los mismos proyectos de investigación en los que nosotros recibamos una devolución, quizás la devolución es poder seguir participando, que tu proyecto sea aceptado y que puedas seguir adelante; pero... nosotros trabajamos un poco a oscuras con respecto a la recepción y creo que... es muy importante la posibilidad de tener una recepción. Entonces, esta fue una instancia real, por lo menos en la comisión nuestra, de escucha y de recepción, eso nos llevó tiempo, un tiempo silencioso de escuchar al otro y de pensarnos y de pensarnos en el otro; ...ah, me atrevo a decir esto porque muchas de las conclusiones que sacamos están expresadas en ustedes. Consideramos (y por eso aplaudo la presentación del grupo tuyo, Marcelo, y de todos los que hicieron esa presentación recién) que estamos de acuerdo en entender que las obras, las

acciones, las prácticas, como conceptos fuertes, legítimos, y luego desarrollamos esa idea un poco más, que quizás la nombre más abajo. También consideramos que estos procesos también legitiman esas prácticas, nos permiten reflexionar con ellas, pero también la institución enmarca, contiene y legitima dichas prácticas. Quiero recordar algo que dijo Mónica, que nosotros somos los que hacemos las reglas, a medida que nuestra institución crece, se desarrolla, es facultad. Ahora tenemos espacios en los procesos de evaluación, tenemos que tomar esa autoridad y reconocer que nosotros somos nuestros evaluadores primarios, que nosotros podemos cambiar las leyes, que nosotros podemos reconstruir, destruir y construir los paradigmas a los que estamos sometidos en cuanto a los protocolos de investigación y producción; creo que eso también es muy importante a la hora de repasar muchos de los conceptos que se acaban de decir acá. Se trabajó mucho la noción de procesos en investigación, por eso por ahí nos presiona un poco la noción de cuándo presentamos los resultados y armamos los nuevos proyectos, porque hay trayectorias en los procesos de investigación, son móviles, no son reglas que arriban a resultados previstos en su enunciado, hay una trayectoria donde el conocimiento se puede desenvolver, expresar y manifestar. Creemos que en esos procesos nuestro desafío es encontrar metodologías acordes al objeto de estudio, nuestras prácticas, nuestros lenguajes, etc., entonces hay en el plano de la investigación, que parece como un lugar un poco árido en el proceso de creación o la acción creativa, o de producción o el ejercicio, como queramos llamarlo, hay en este momento, sobre todo para nosotros, hay una instancia sumamente creativa que es la construcción de estrategias de reflexión junto con la producción, y de producción

junto con la reflexión. El objeto de estudio transita entre estados poéticos, conceptuales, teóricos, instancias de formato de ensayo o de informe, modos de entrelazar momentos y de que estos se retroalimenten. Pensamos en una reescritura performativa: uno elige con qué reglas construye las distintas instancias y puede acomodarse a los formatos como también romperlos. Hubo un debate del lugar de la escritura, porque hay un problema entre nosotros, a veces, con el uso de la palabra... es importante, sí, la síntesis y la transferencia. Entendemos a los investigadores como hacedores, creadores, productores, vuelvo a decir, la integración como un proceso doble de producción. Nosotros, de algún modo, estamos bastante sobrecargados, ya que hay una acumulación de roles: si pensamos en las ciencias duras, el matemático hace la investigación dentro del conocimiento de la matemática, nosotros tenemos como un doble lenguaje, un proceso y una doble práctica, y esa acumulación de roles por ahí nos trae muchos conflictos, por eso en las estrategias metodológicas tenemos que completar esa división y esa... tensión que nosotros tenemos. Nosotros, por lo menos los que estábamos en el grupo, en su mayoría, éramos sujeto y objeto de investigación, entonces en esa instancia nos entendíamos como con doble rol, que apareció entonces en esa instancia donde uno es sujeto del proceso creativo y a su vez es el que investiga, la importancia de la autoreflexividad, el poder verse a sí mismo, como una característica de la producción e investigación ligada a la antropología y la etnografía. Nos pareció importante instarnos a pensar y entre todos ser creativos, para ampliar los formatos de representación... de presentación, y considerar las obras como opciones discursivas y como publicaciones... de hecho, ya algunos los consideramos así, los ponemos así en los



currículum. También se debatió sobre las categorías teóricas necesarias para la producción de sentidos y modos de sistematizar las prácticas. En el conjunto del grupo, se tuvo como un eje, si bien no fue explícito de entrada porque hay otro eje en nuestro equipo que fue, en este foro, la problemática de la representación. Hubo tres grupos de teatro, es algo que yo tomo, que toma Mónica también en arqueomusicología, ...ese fue un tema, un eje bastante trabajado y creo que es una problemática que tenemos muchos. También se trabajó la noción de ritualidad, de escena, ... en algunos momentos en la contemporaneidad no se distinguen los límites entre realidad y ficción, entre la escena y la expectación; también se... se entendió como parte de nuestro proceso de análisis la noción de posdramático, de posdisciplinar y de posaurático, estamos muy "pos". Encontramos que había como una coincidencia. Ya señalé los límites difusos entre ficción y realidad, y también otro eje fue la importancia del cuerpo, el cuerpo como portal y el cuerpo expandido: el cuerpo como portal lo señaló



Mónica en sus estudios de ritualidad y el cuerpo expandido vino de un trabajo de uno de los grupos de teatro, pero también lo señalaron otros que tenían que ver con la noción de desborde. La noción de performance también fue un trabajo central porque tenemos cuerpo, tenemos los pos, entonces indudablemente entra la noción de performance y lo transformativo. Y también hubo una cuestión teórica, unas referencias teóricas, además de las obras, las aplicaciones semióticas: Fischer Lichte, Bajtin, Greimas, Lehmann, Adorno, Rancière, Agamben, que si bien éramos de distintas disciplinas hay autores que han devenido muy específicos para distintas áreas, pero también hay otros que nos implican a todos, y aquellos de las otras áreas fueron muy interesantes, por ejemplo. Para mí, para Mónica... nos abrieron puertas. Vuelvo a señalar las obras como referencias conceptuales plenas, eso es algo que me parece importante hacer hincapié, que así como las ciencias duras a veces imponen sus modelos, o las ciencias sociales... de donde venimos nosotros, de la Facultad de Filosofía, Letras, Historia,... nos enseñaron cómo reflexionar desde sus prácticas, y les estamos agradecidos, pero nosotros [desde el arte] tenemos que encontrar nuestro momento, nos toca a esta generación de investigadores, construir estrategias de investigación acordes a nuestro objeto de estudio para que el peso no sea tan grande y la relación entre el artista y el investigador no sea tan amplia. Básicamente se trató de eso. Yo, para terminar quiero señalar un concepto que me sorprendió mucho hoy, que es la sorpresa de que el grupo primero que habló, el equipo 2, dijera que lo que ellos ya saben lo que es el arte y no lo que es la ciencia.

Marisa Restiffo: La técnica.

Patricia Ávila: La técnica, perdón, dijeron “ellos ya tienen claro lo que es el arte... pero no lo que es la técnica...

Agustín Berti: Tal vez me expliqué mal, como espacio de...

Patricia Ávila: ... que la técnica los sorprende permanentemente”. Y ese giro, porque generalmente la técnica parece lo conocido, lo que es de manual... ese giro a mí me parece sumamente interesante y me hace pensar que quizás estemos en otra época, en que ya sepamos lo que es el arte y nos preguntamos cómo son las técnicas, me parece un momento distinto por lo menos. Yo no sé lo que es el arte y me parece que no voy a entrar, jeje, pero... pero... pero sí me da cierta tranquilidad que haya girado el interrogante, que no estemos siempre en el mismo lugar, y eso, aunque parezca, y no lo digo irónicamente ¿no?; me parece interesante que cambiemos el orden de las preguntas, no es menor. Bueno, muchas gracias.
[APLAUSOS]

Mónica Gudemos: Agradeciendo a los coordinadores sus aportes, que creo han coincidido en muchos aspectos, particularmente en lo que respecta a las distintas problemáticas en investigación en artes, incluyendo esta vez la producción. A continuación abrimos este debate a todos los presentes, para que se puedan sumar con sus observaciones, sus preguntas y aquellas consideraciones que crean convenientes realizar. Bienvenidos, entonces, al debate general.

Marcelo Comandú: En nuestra mesa también surgió la necesidad de empezar a reconocer las obras artísticas

como publicaciones; se habló también del espacio de laboratorio como el espacio de investigación, ¿no?, que eso ya está bastante ganado en la SeCyT, de hecho hay proyectos en los que el objeto de investigación está ahí mismo, en el espacio de creación de la obra que, por supuesto, después requiere de publicaciones escritas, ¿no? Esto es, que tiene que existir en la palabra, pero también somos productores artísticos y en la reflexión que hacemos también está en nuestra producción, entonces también es un modo de publicar eso que estamos investigando ¿no?, salió como una necesidad del grupo, quería decirlo.

Lautaro Jayat: Me quedé pensando esto de que de repente las obras también sean una parte discursiva de la investigación, de que es otra forma de discurso... no la legitiman de diferente forma, digamos. Sobre todo creo que apuntan a legitimar una cuestión sensible que tiene la investigación, más allá de toda la entelequia teórica que se pueda hacer. Como que de repente la transferencia de ese conocimiento o de esa conjetura puede ser también sensible, no puramente retórica. A nosotros en la facultad nos pasó que teníamos un profesor, Oscar Rojo [referente al cuestionamiento de las técnicas] ¿Qué son las técnicas?, él no tenía una técnica particular, pero sí tenía una forma muy particular de ver todo lo [relacionado] a la corporalidad, el acontecimiento escénico, lo que pasa, el cuerpo ¿oficial?, digamos..., bocha de cosas que, si bien no estaban escritas en ningún lado, sí quedaron plasmadas en algunas obras, algunas performances y, sobre todo, puestas a funcionar desde una mirada particular, más allá de la estética que pueden haber tenido, o la poética, planteaban unas cuestiones corporales que eran muy puntuales...

Ximena Triquell: Como que la ciencia no es la única forma de producción de conocimiento, de saber, de verdad.

Lautaro Jayat: Más allá de eso, sino que además es importante de que estén las obras circulando, porque si no, de repente, cuando hay cosas que tienen que ver con la corporalidad o con cosas que son extremadamente vivenciales y que son muy intransferibles, si no hay una obra que dé testimonio de que ese tipo de trabajo, por esa sensibilidad, sí existió y sí impactó determinado tipo de gente. Cuando... de repente, cierta persona que maneja esos conocimientos que son extremadamente corporales, vivenciales, desaparece, digamos, en algún punto, todo ese corpus de conocimiento... también desaparece, y quedamos todos desamparados.

Ximena Triquell: Se acerca un poco a una discusión que se dio en nuestra mesa, que disiente... difiere de lo que planteó Cristina, y por eso yo dudaba, porque es un tema que yo he discutido en este espacio otras veces, y es un tema al que volvemos siempre, que es... Vos dijiste, Cristina,... era una palabra como de entrecruzar el arte y la ciencia, o incluso cuando vos decís, Agustín, que falta la "P" [Producción] a la SeCyT... la idea de equiparar el arte a la ciencia, como si la forma de legitimar el arte y la producción de conocimiento que el arte propone, necesariamente sea decir que el arte también hace ciencia. El arte produce conocimiento igual que la ciencia, entonces tiene que estar ahí con la ciencia. Eso discutíamos en nuestra mesa, después discutimos entre nosotros porque esto es eterno... porque vos podés decir "el arte produce conocimiento de una manera diferente que la ciencia, de esta manera experiencial, vivencial, que no requiere de

un método científico,..." Ese tipo de experiencia y ese tipo de conocimiento que no pasa por... bueno, ese tipo de experiencia y ese tipo de conocimiento una sociedad lo necesita, porque no somos solamente racionalidad y puesta en circulación de sentidos, y debe ser también financiado. Por lo tanto Artes tiene una secretaría, supongamos ¿no?, supongamos que artes tenía... antes, cuando era de Filosofía, una Secretaría de Ciencia y Técnica y peleamos porque Artes tenga, además, una Secretaría de Producción Artística; o sea, es diferente a decir: "Equiparemos el arte a la ciencia, equiparemos un concierto a una ponencia", es ridículo! Una ponencia yo la escribo en una noche, cuánto tiempo te lleva preparar un concierto, o sea, una muestra... Digo, equiparar el arte a la ciencia y tratar de hacerlo encajar para que nos califiquen de determinada manera una ¿comisión? de financiamiento, lleva atrás una consideración ideológico-política en la cual yo pienso... de una manera diferente, o sea, yo... creo que no, que son cosas claramente diferentes, una cosa es hacer una obra de arte que produce conocimiento en su manera específica, con sus propios contextos y con sus propios marcos de legitimación, algunos mejores, otros peores porque sabemos que las reglas del arte... no escapan a un montón de cosas que también las tiene el ámbito científico,... pero es distinto; producir arte es distinto que producir ciencia, escribir un *paper* es distinto que... hacer un concierto.

Lautaro Jayat: Coincidimos, claramente.

Ximena Triquell: Claro, me parece decir, por ahí, pero como estrategia lo que ustedes dicen: "No, no, tiene que ser igual, tenemos que pelear para que sea igual".

Lautaro Jayat: Lo que no quita que haya bocha de

cosas que sean compartidas.

Ximena Triquell: Totalmente, y no quita tampoco que vos puedas, como decías vos...

Mónica Gudemos: Un poco de orden, por favor, para que podamos participar todos. Gracias, demos lugar ahora a Cristina Siragusa y luego a Cristina Rocca.

Cristina Siragusa: Creo que en ningún momento dije equiparar... creo que lo que estuvimos planteando en la mesa es lo siguiente: Nosotros estamos hablando de procesos de investigación, que significa procesos de producción de conocimiento donde yo puedo hacer una obra... la que fuera, sin tener que introducirla, a esa obra o al proceso mismo de producción en un campo que tenga



que ver con dar cuenta del modo en el cuál, o a partir de qué desarrollo se genera un conocimiento y hacerlo público... digo, cualquier artista puede hacer perfectamente eso, y es bárbaro... y es arte. Perdón, pero nosotros estamos en la academia, y en esta Facultad de Artes..., además de proyectar en los distintos integrantes de la comunidad el desarrollo y la generación de distintos tipos de procesos artísticos, también aparece la cuestión de producir un conocimiento que pueda circular, que pueda circular a partir de la palabra, que pueda dar cuenta de cómo se alcanzaron determinados resultados y eso es una investigación, tiene su método. De distintos lugares de Europa... yo, digo, he estado recuperando autores e incluso a partir de estos convenios, por eso por ahí decíamos de los programas que se generan y circulan, desde Facultad de Lenguas, nos están haciendo una traducción de un texto metodológico para ser aplicado a la investigación artística a partir de los debates en Londres, en los Países Bajos, porque este problema a ellos les saltó mucho antes que a nosotros, nosotros tenemos lamentablemente una escasez de circulación de textos, de bibliografías, de métodos que nos ayuden a pensar cómo sistematizar todos esos procesos que llevamos adelante desde una forma que tengan validez; o sea, yo creo que en ese sentido, cuando uno plantea la investigación artística, que además hay distintos tipos de investigaciones artísticas. La gran preocupación de aquellos que simultáneamente se proponen, orientan su proceso, desde un doble lugar, es poder pensar cómo le doy validez a esto, porque en realidad, desde el campo de otras disciplinas ya están las validaciones metodológicas realizadas y yo creo que nosotros nos tenemos que enfrentar en este espacio a poder producir nuestras propias validaciones, porque me parece que traer métodos foráneos, querer

extrapolarlos en medio de un proceso artístico es destruir todo. En ese sentido también es importante pensar que cuando..., por lo menos de las líneas de investigación que trabajamos, cuando uno piensa en investigación artística, no sería acá sólo debatir, discutir sobre la obra y su interpretación, sino también poder pensar el proceso de producción artística. Creo que es como muy amplio, pero quiero decir, no estoy equiparando, nunca en la mesa se planteó esa equiparación entre ciencia-arte, sino el discutir la idea de investigación artística en su diversidad

Cristina Rocca: Cristina dijo muy bien lo que pasó en la mesa. Nunca equiparamos ciencia con arte, puesto que no se produce en artes como si fuera una ciencia porque no lo es, sino que se podía producir desde la poética, pero que tenía eso de producir desde la poética. Un límite en la comunidad académica en la que nos movemos, porque cuál sería la diferencia entre producir en



un taller o producir dentro de la Universidad, que dentro de la Universidad producimos conocimiento desde distintos ángulos y producimos la posibilidad de diálogos con otras áreas de conocimiento. Entonces, si bien podemos producir desde las poéticas, también tenemos un límite en esa producción que tiene que ver con la comunicabilidad de nuestro conocimiento. Por eso era importante sistematizar metodologías que pudieran ser expuestas, ¿no? Eso es todo.

Mónica Gudemos: Gracias, gracias Cristina. Agustín Berti, por favor.

Agustín Berti: Por ahí fue muy apresurada la enumeración, cuando salió eso de por qué SeCyT no tiene una P [de Producción], fue a colación de que estábamos en un Foro de Producción e Investigación en Artes, estábamos sentados en una mesa discutiendo lo escaso que era el financiamiento y había un proyecto que no tenía financiamiento, porque no podía tener financiamiento, que era el proyecto de producción. Entonces, lo que saltó en evidencia es que hay gente que puede aspirar a poco, magro o mucho financiamiento y gente que no puede aspirar a financiamiento dentro de los canales previstos por la institución. Entonces, en relación a eso iba y, digamos, no en términos de una equiparación de la grilla del SIGEVA. No, no era ese el espíritu de la discusión, sino de cómo... porque venía a colación de esta discusión ... si la Secretaría se llama de Ciencia y Técnica, y ahora, en algunos carteles, a veces... están las convocatorias a investigación en Ciencia, Técnica y Producción Artística o Investigación en Artes, en alguna de las líneas que va largando la Universidad, esta dimensión estaba jugando un lugar incómodo con la Extensión que es el otro gran

lugar incómodo que está en las disputas en torno al rol de la Universidad. Entonces, en esa línea, digamos, también surgió como un caso particular cómo se ha obtenido una beca BITS, es decir, una beca de innovación tecnológica a un proyecto de la Facultad que había sido la gran novedad dentro del proyecto de Adriana Miranda [sobre grabado electroquímico]. Estos procedimientos aplicados y el conocimiento o la novedad que irrumpe en este trabajo que no tiene el estatuto de lo científico generó esa discusión, digo, pero de ahí a que se vean como equiparables, no, simplemente era como constatar los lugares que en el propio Foro, que es de Producción e Investigación en Artes, ocupaban justamente los proyectos de producción que no tenían eso ni siquiera como horizonte. Daban por sentado, los propios integrantes del equipo, que ellos no estaban para pedir financiamiento... y a mí me pareció, digamos, un poco doloroso que ni siquiera se



vieran en el lugar de reclamar, por lo menos, los insumos para poder llevar adelante su producción artística.

Mónica Gudemos: Ximena Tiquell, por favor.

Ximena Tiquell: Iba simplemente a aclarar... cuando empezaste ... bueno, ahora al final entiendo un poco más a qué te referías con la falta de financiamiento. Hay canales para financiamiento de producción de obra, como puede ser Fondo Nacional de las Artes, como en el ámbito del cine o de la televisión los programas de Nación...

Patricia Ávila: Pero no son de la Universidad.

Agustín Berti: Claro, pero no son de la Universidad, a eso me refiero.

Ximena Tiquell: A mí me parece que si hay un tema importante para poner en agenda es que la Universidad disponga de ciertos fondos para producción de obras, que sean igual que los de SeCyT, concursables, que creo que eso es algo que se perdió cuando logramos tener un espacio en la comisión de investigación de arte y producción artística, que es "en" arte y "en" investigar... "¿Y en producción artística?", no es para producción artística, a mí me parece que dado que la SeCyT va a ser para investigación... me parece que está bien pedir un fondo que se acredite de determinada manera para producción.

Fabiola de la Precilla: Sí, lo que se planteó también en el equipo nuestro fue que, en realidad, con este tema de cómo elevar los informes ¿no?, sobre lo que hablaba Cristina de la comunicabilidad de los procesos, que era indispensable el nivel de la escritura para arribar

a ciertos resultados y que tenía que ver con ese mismo proceso de divulgación y de comunicabilidad. Otro de los miembros, acá, Verónica, hablaba sobre algunos procesos creativos de teatro donde el objeto de estudio es el mismo dispositivo y donde intervienen, múltiples medios, también tecnológicos, en la propia poética de armado del espacio, que ese es el objeto de estudio simultáneamente. Por eso tratamos también sobre cómo abrir los protocolos de los informes, [esto es] que tengan una parte escrita, obviamente comunicacional, con una lógica discursiva, y que también haya la posibilidad de (si se está explorando desde esos lenguajes) poder hacer en paralelo los informes o las presentaciones de los avances en los lenguajes y las materialidades con las que se está trabajando ¿sí? Porque a veces se habla de deconstrucción, de la era posaurática, pero, digamos, el formato tiene que ser un formato de obra orgánica, académica, que es un poco lo que traían también los chicos de la mesa 2. Entonces, digamos, si nosotros nos podemos dar las propias reglas y leyes, y también [ejercer] cierta solidaridad en el campo disciplinar (porque en realidad lo formamos todos nosotros), podemos plantearnos tener esa posibilidad de hacer un avance discursivo e investigativo textual y otro tipo también de protocolo más abierto que incorpore las materialidades y los procesos y los procedimientos por los cuales producimos arte; teniendo en cuenta las especificidades de las producciones de las distintas áreas, para que esa parte no se pierda y no se aplane... ¿sí? Y, a la vez, se valide como una parte del proceso conjuntamente con la escritura.

Mónica Gudemos: Gracias Fabiola ¿Alguien más desea participar?

Marcelo Comandú: A mí me parece también que eso mismo puede ser pensado como investigación, es decir, a veces hay proyectos de producción que está bien que sean planteados como producción y que tengan financiamiento, pero a veces hay proyectos de producción que podrían ser planteados como investigación. A lo mejor no se sabe bien cómo hacer una pregunta o plantear un problema en base a lo que se está trabajando, pero, como encontrando esa vuelta, digamos, de cómo realizar un proyecto de investigación, estaría totalmente avalado desde ese lugar el proyecto y presentada la producción artística como un resultado de investigación ¿no?. Aunque también me parece bien que se financien los proyectos de producción...

Ximena Triquell: Es que son cosas diferentes...

Marcelo Comandú: ...diferentes, pero en el planteo del proyecto está también...



Patricia Ávila: Yo quería decir algo pequeño, con respecto lo que dijiste vos del profesor...

Lautaro Jayat: Ah! Oscar.

Patricia Ávila: Sí, hay algo que es inefable, que se nos va a escapar... y me parece que... por más que escribiéramos o que él mismo hubiera escrito sus técnicas y demás, se nos escaparía, sería una partitura..., aunque lo grabáramos y lo filmaras, se nos escaparía, porque tiene que ver con la presencia... que es intransferible a veces, y lo bueno es que tuviste la suerte de tenerlo, y quizás sobre esa suerte se pueda reflexionar, y puedas hacer tus cosas, y sus procesos..., y eso sería una posibilidad de reflexionar, de investigar. Pero hay algo que tiene la obra... hay algo que tiene el arte... que es en sí, y que es un lenguaje, algo en sí, y eso debería tener una protección, una validación en la Universidad. Eso me parece que es algo que tenemos que gestionar, y una de las estrategias que hemos encontrado para gestionar es colarnos en la SeCyT, y pedir que se abra... pero es una estrategia, para mí es una estrategia política.

Florencia Agüero: Pero justamente me parece que lo que estaban diciendo antes es que esa estrategia no protege el "en sí" del Arte sino que, por el contrario, lo pone en peligro.

Ximena Triquell: Sí.

Patricia Ávila: Estamos en esa tensión, estamos en esa tensión...

Marcelo Comandú: Depende, porque el arte es investigación también...

Ximena Triquell: No, yo creo que eso que vos planteás, eso es lo que hace del arte una experiencia, y que es el orden de lo aurático ¿no?, eso... es la... obra de arte pintada ahí, ese óleo que yo tengo que tiene esa aura... la tiene... puedo decir esto porque se fue Agustín, obviamente, que si no, no lo digo, jeje..., pero digo, esa aura que tiene, que se pierde cuando la reproduzco y la pongo a la misma pintura, en el mismo tamaño en una reproducción mecánica..., eso es el aura, esa experiencia, eso que vos decís, la presencia de estar ahí en esa obra de teatro, no en el registro filmado de esa obra. Ahora..., no hay espacio para contemplar la experiencia...

Patricia Ávila: ¿Y quién lo va a construir si no nosotros?

Ximena Triquell: ¡No, no! ¡Yo digo que sí! Y que debe ser financiada y que el arte debe defender ese espacio... me parece que la ciencia es otro tipo de conocimiento... que pasa por la palabra, por lo racional, por el logos, por la transmisibilidad, y es absolutamente necesaria, ... pero vos podés escribir sobre Rojo, eso...

Lautaro Jayat: Pero no iba apuntado a eso, ¡ajaja

Ximena Triquell: No, no, no, ya sé...

Lautaro Jayat: Bueno, voy a escribir, voy a escribir...

Ximena Triquell: Por eso digo... cualquiera puede escribir y producir conocimiento sobre eso, y ese conocimiento es válido y es...

Patricia Ávila: ...y es necesario...

Ximena Triquell: ...y es necesario y es enmarcable a lo mejor en los parámetros de la ciencia tal como la plantea SeCyT. Luego podés escribir un ensayo sobre la puesta del cuerpo... lo podés hacer. Es diferente lo otro... y decir que lo otro es lo mismo es perder ese otro y yo digo hay que generar ahí un espacio de diferenciación.

Patricia Ávila: No, no es lo mismo.

Ximena Triquell: No, no es lo mismo. Por eso, yo entiendo la estrategia de colarse, pero acuerdo con cómo interpretaste vos lo que discutimos en la mesa

Florencia Agüero: Termina pareciendo que de alguna manera todo se trata de legitimar para construir un poder intra-universitario y para conseguir financiamiento, entonces para qué nos preguntamos la relación entre el arte y la ciencia... si es... es puro dibujo, digamos, ... el planteo parece un cinismo absoluto.

Cristina Siragusa: Me parece que no es reducir a eso. Lo que estamos planteando justamente (hablo de lo que estuvimos discutiendo todo un día en una mesa), es que tiene que ver con un esfuerzo mucho más complejo, en el cual, no sólo hacés un proceso investigativo de acuerdo a ciertos cánones establecidos, y que en un punto uno puede acudir a ellos, sino también poder generar metodologías, enfoques, que es un proceso de creación epistémico fuerte para darle legitimidad a... poder pensar el proceso de producción artístico como un proceso de investigación. Creo que es otra cosa, digo, me parece que lo que vos estabas planteando, por eso expliqué que el carácter metodológico y epistémico del debate del equipo..., de la mesa, fue muy largo, tratando

de, justamente, compartir incluso bibliografías, compartir enfoques que nos permitieran ver cómo lograrlo y cómo lo hacemos; no es otra cosa más que esto, un compromiso mucho más fuerte en este terreno.

Fabiola de La Precilla: Sí, y a la vez tomando todo esto que dice acá la compañera con las colegas, que acuerdo, acordamos en la mesa ampliamente, creo que, además, de ser lo que en muchos casos algunos [consideran] como una obligación al hecho de investigar, es también un derecho el hecho mismo de investigar como docentes universitarios. Entonces yo creo que hay que asignar un presupuesto, hay que asignar una dedicación, ¿sí?, una dedicación no solamente en tiempo real como lo hacemos, sino en puntos, en cargos, en dinero, porque estamos sosteniendo proyectos muy ambiciosos, con mucha cantidad de gente, con muy pocos recursos económicos, y eso también hay que decirlo. No es que uno genere esto para [obtener] recursos, al contrario, uno lo viene haciendo sin recursos, excediendo ampliamente sus obligaciones, pero además de un... derecho, es una necesidad. Entonces, por favor, cómo hacemos para articular recursos financieros y financiamiento para darle un curso a esto, porque, digo, uno ve que hay una construcción por detrás que se viene sosteniendo en el tiempo y que francamente no hay relación entre lo que se nos pide y lo que se financia para llevar adelante las tareas, entonces, también es una apuesta decir cómo generamos los recursos materiales para seguir sosteniendo lo que estamos haciendo desde hace tanto tiempo.



Mónica Gudemos: Gracias a todos por compartir aquí sus inquietudes. Considero importante esta voluntad compartida de reflexionar puesta de manifiesto en cada una de las mesas. Una voluntad que en el debate coincidimos en observar desde su necesidad de concretarse en la responsabilidad de desarrollarnos como docentes investigadores. Reflexionamos acerca de la idea que tenemos de investigar y de producir en artes, sin dejar fuera de las discusiones la importancia, incluso, de canalizar cognitivamente los avances de nuestras investigaciones y producciones en el grado, retroalimentándolo a través de la actualización de contenidos en las diferentes asignaturas, de las disciplinas de trabajo; fortaleciendo institucionalmente nuestro ámbito académico. Precisamente, pensándonos desde nuestro derecho de formación antes que desde nuestra obligación de investigar nos permitió tener discusiones de este tipo. Ponderamos la necesidad de generar estrategias vinculantes de carácter institucional más allá de la necesidad de obtención de recursos, por lo que planteamos establecer líneas de convocatoria y sobre todo coyunturas operativas que nos permitan investigar en artes, generando nuestros propios fundamentos y niveles de transferencia.

En las diferentes interpelaciones fuimos instalando algunos ejes comunes de discusión, tales como la voluntad de recuperar discursos artísticos no hegemónicos y la importancia que reviste cada una de nuestras propuestas de indagación y producción en la apertura y actualización de las diferentes articulaciones del campo epistemológico del arte. Observamos una significativa maduración reflexiva en el planteamiento mismo de las problemáticas hacia el interior de los proyectos, lo que nos permitió visibilizarlas en sus "puntos de crisis" y "producir" a partir de ellos.

Fue particularmente gratificante la comprometida participación en este Foro de los alumnos integrantes de los equipos de investigación. Sin duda sus observaciones permitieron en esta jornada de encuentro y debate reflexionar respecto a criterios que requieren actualización no sólo de determinados soportes conceptuales, históricamente consensuados, sino de perspectivas vinculantes tanto en los procesos de investigación como en los de producción.

Coincidimos, más allá de las problemáticas particulares de cada proyecto, en la necesidad de pensarnos desde el arte y pensar nuestra formación y desarrollo como docentes investigadores desde nuestras propias estrategias y discursos; aportando desde las especificidades disciplinares y las prácticas del arte a la producción de conocimiento.

Muchas gracias!



 investigación
y producción

 facultad
de artes



Universidad
Nacional
de Córdoba