



POÉTICAS DE LA INTERPELACIÓN

Espacios y visualidades públicas

COORDINADORA
María Elena Lucero

hya ediciones

Poéticas de la interpelación: espacios y visualidades públicas / María Elena Lucero... [et al.]; coordinación general de María Elena Lucero. - 1a ed. - Rosario: Humanidades y Artes Ediciones - HyA ediciones, 2021.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3638-52-7

1. Arte Contemporáneo. 2. Archivología. I. Lucero, María Elena, coord.
CDD 700.905

© María Elena Lucero

© HyA ediciones, 2021

Decano: Alejandro Vila

Director editorial: Rubén Chababo

Coordinadores de edición: Nicolás Manzi - Matías Willi

Corrección: Virginia Ducler

Diseño editorial: Adriana La Sala

Imágenes de tapa y contratapa: Fotogramas de *Las calles son nuestras* (2020) de Leslie Fernández Barrera, Concepción de Chile. Cortesía de la artista.

HyA ediciones
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario
Entre Ríos 758
S2000CRN Rosario, Santa Fe
hyaediciones.com



POÉTICAS DE LA INTERPELACIÓN

Espacios y visualidades públicas

COORDINADORA

María Elena Lucero

hya ediciones

ÍNDICE

- Intervenir, ocupar y activar
6 **María Elena Lucero**

PRESENTACIONES

- Imágenes bandidas. Consideraciones estéticas en torno a lo excluido en la obra Bandido de Daniel García
16 **Jesús Antuña**
- Resignificar las prácticas fotográficas. Imágenes-archivo y memorias coloniales en la obra de Tomás Ochoa
26 **Leticia Rigat**
- Modelos de recepción. El objeto de arte en la sinergia espectador/receptor/actor
36 **Susana Pérez Tort**
- La Conquista de los Renders, o la ilusión de una sociedad sin conflictos
43 **Matías Scheinig**
- Proyecto "Mientras tanto...", Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza. Acciones para visibilizar la crisis de un museo, impulsadas por un museo en crisis
54 **Patricia Benito**
- El patrimonio en disputa: monumentos e intervenciones visuales contemporáneas en Chile
66 **María Cecilia Olivari**

Lo visual en el ámbito institucional. Prácticas colaborativas en los museos de arte contemporáneo
77 **Alejandra Panozzo Zenere**

Huellas de una mirada, rastros de un incendio. Apuntes y preguntas sobre "Niña Mamá" (2019) de Andrea Testa
88 **María Florencia Fernández**

Repertorios iconográficos en tensión: miradas contrapuestas en una experiencia de montaje
100 **Greta Winckler**

Mauricio Poblete: tres obras tensionando centro y periferia
112 **Mora Vitali**

Las calles son nuestras o somos río recuperando su cauce
124 **Leslie Fernández Barrera**

Potencias creativas en tiempos de plomo. De Signals London a Viajou Sem Passaporte
132 **María Elena Lucero**

La carne negra es la más barata del mercado. Colonialidad del ver y pedagogías de la crueldad
144 **Danusa Depes Portas**

CONFERENCIA

Notas sobre activismo, espacio público y Revolución
158 **Rubén Chababo**

Intervenir, ocupar y activar

María Elena Lucero

Directora del Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos
Instituto de Estudios Críticos en Humanidades
Universidad Nacional de Rosario

La intervención y ocupación del espacio público en el arte contemporáneo es de larga data. Hacia comienzos de los años setenta Henri Lefebvre (2013) teorizó sobre las condiciones de producción visual, arquitectónica y cultural en el ámbito colectivo. Sus ideas, surgidas al calor de los movimientos descolonizadores y del mayo francés, cuestionaron aspectos fundamentales de la vida urbana instrumentalizada por el sistema capitalista. Las investigaciones de Lefebvre se dirigían a rescatar las apropiaciones espaciales por parte de la comunidad en forma de utopías experimentales como posibilidades creativas y libertarias. Estos abordajes tuvieron una importante repercusión en las prácticas culturales en las cuales el espacio, lejos de ser un contenedor inerte, suscitaba comportamientos, vivencias, percepciones, y era el resultado de acciones sociales. Por entonces Lucy Lippard (2014) escribió *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, donde analizaba la desmaterialización del objeto ar-

tístico a partir del crecimiento de experiencias que tendían no solo hacia una condición de fugacidad sino también a una creciente interpelación del espacio público. Lippard hizo un relevamiento prácticamente inaugural sobre la aparición de gestos conceptuales y acciones, junto a una guía de publicaciones que surgieron en torno a la temática. El carácter politizado de las propuestas citadas cuestionaba la institución-arte no sólo por la utilización de espacios no convencionales, sino también por el paulatino alejamiento de la concepción materialista que estimuló la fetichización objetual.

También en los setenta RoseLee Golberg (2011) teorizó sobre la noción de *performance* en tanto práctica inherente a la inclusión de los cuerpos en las manifestaciones activistas. Definió a la *performance* como una expresión de disidencia que alcanza nuevos significados de la experiencia artística en la vida cotidiana. Con un fuerte protagonismo en las últimas décadas del siglo XX e inicios del XXI, las *performances* incorporaron las problemáticas políticas, los estertores de los conflictos bélicos, el flagelo de la migración masiva, la visibilización de las minorías raciales, las disidencias sexuales o los feminismos. Por su lado, Diana Taylor (2012) extiende y amplía los alcances de esta práctica y se pregunta sobre aquellas imágenes potentes, dotadas de una fuerte visualidad, como las que caracterizaron a las rondas de las Madres en la Plaza de Mayo. Confluencias de activismo, visualidad y reclamos por los derechos humanos. Activismo que se reafirma a partir de la repetición, la reincidencia y la permanencia a través del tiempo, un ejemplo de lucha por el espacio colectivo, de interpelación histórica. Interpelación que además acontece en los bordes institucionales y en las entidades museísticas, en las tracciones de fuerzas que puján y cuestionan las políticas públicas.

Lo público también es visualidad, se refleja en la vida cotidiana atravesada por estallidos, manifestaciones y revueltas populares. Estos episodios se encarnan en numerosas imágenes (fotográficas o fílmicas) que muestran la crudeza de los relatos circulantes y que irrumpen en el ámbito público. A partir de ciertos intercambios simbólicos, Boris Groys (2014) subraya la presencia de las prácticas colaborativas en el arte contemporáneo, las que estimulan la participación del espectador en la esfera social. Dicha condición remarca la complicidad entre público y artista, de modo tal que las distancias se acortan, las sensibilidades se estrechan. Son operaciones estéticas y conceptuales que requieren de un análisis visual específico en tanto abren nuevas miradas, interpretaciones y modos de percepción.

En este volumen exploramos diferentes modalidades de intervenciones en el espacio público y privado en el marco de la cultura visual, haciendo foco en la articulación política entre el artista y el observador/participante. Hemos reunido una selección de textos que formaron parte de la tercera edición del Simposio sobre Cultura Visual y Teorías de la imagen, organizado por el Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos de nuestra Facultad y el Instituto de Estudios Críticos en Humanidades. Se trata de reflexiones escritas que incentivaron y estimularon el debate crítico desde distintos enfoques teóricos. En el caso de las expresiones gráficas, la investigación de Jesús Antuña sobre la serie *Bandido* del pintor rosarino Daniel García, torna visible las apropiaciones y los desplazamientos que a partir de un extenso trabajo de archivo del mismo artista construyen un imaginario visual ligado a las manifestaciones colectivas que caracterizaron el turbulento año 2001. Los reclamos populares se cruzan con la iconografía de los pañuelos blancos, los que, históricamen-

te, fueron el elemento identificatorio de las Madres de Plaza de Mayo en sus conocidas rondas. Devenir y deambular son acciones que resurgen en el entramado pictórico de García aquí analizado. Por su parte, Leticia Rigat reflexiona sobre las fotografías de Tomás Ochoa pensando de qué modo se plasma la representación de lo latinoamericano en el arte contemporáneo. Tomando los aportes de la teoría poscolonial y del giro decolonial, Rigat ensaya una aproximación teórica a propuestas fotográficas de alta densidad semántica que llevan a repensar términos como raza, indigenismo y visualidad desde un enfoque interdisciplinar. Respecto a las poéticas tecnológicas, Susana Pérez Tort examina las interacciones entre la obra, el espectador y la performatividad, con énfasis en los modelos exhibitivos, las lógicas de archivos y los dispositivos técnicos. De esta manera las dinámicas de consumo estético abren un panorama cultural signado por los procesos de intercambio entre las imágenes que se desprenden de estas nuevas materialidades y el público receptor. Matías Scheinig recupera el uso de las herramientas informáticas en los procesos digitales a partir del concepto de *render*, término que identifica la simulación o la reconstrucción de imágenes. El realismo gráfico del *render* es considerado un objeto de estudio que surge en el escenario tecnoglobal dentro de la cultura visual contemporánea, y se observa tanto en los proyectos arquitectónicos ligados al consumo lujoso de la macroeconomía y al *marketing*, como en simples bocetos urbanos. Los cuerpos renderizados que se observan en estas ficciones visuales se caracterizan por gestos, actitudes y posturas que constituyen un lenguaje específico dentro del ámbito colectivo.

Los vínculos entre el espacio público y el patrimonio adquieren diferentes modos de relacionamiento atravesados

por las resistencias y confrontaciones. Patricia Benito desarrolla las experiencias situadas que se generaron dentro del proyecto “Mientras tanto...” en las cercanías del Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza. A partir del deterioro de las instalaciones del propio Museo, su directora inicia, en complicidad con los artistas locales, un programa de intervención artística, cultural y social a partir de una grilla de actividades específicas. Textos explicativos, redacción de documentos, ejercicios curatoriales, trabajos en conjunto y debates, formaron parte de una estrategia colectiva donde se pretendía transparentar las precarias condiciones de funcionamiento de una entidad fundamental que alberga obras plásticas valiosas, perjudicadas por la ineficacia institucional del gobierno regional. Se trata de modos de interpelación que aúnan gestión museística y práctica política. Por su parte, María Cecilia Olivari analiza la articulación entre patrimonio y *performance* en las manifestaciones estudiantiles que tuvieron lugar en Santiago de Chile en 2019. Lo que en un comienzo se inicia como un profundo rechazo al aumento monetario del boleto se fue transformando en gestos performáticos frecuentes y secuenciales que crearon un *corpus* de imágenes potentes. Se suman además los proyectos de artistas chilenos sobre monumentos conmemorativos, patrimonio nacional, intervenciones públicas y registros de estallidos sociales que completan el conjunto de irrupciones callejeras visibles en el transcurso de estos últimos años. Alejandra Panozzo Zenere ha reflexionado sobre las prácticas colaborativas que se gestaron entre los habitantes del barrio Lavapiés y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, en el marco del proyecto iniciado por Ana Longoni denominado *Museo Situado*. Las interacciones colectivas que surgieron a partir de las diversas actividades efectuadas en espacios públicos

por fuera del edificio abren un espectro de manifestaciones culturales que impugnan el rol tradicional de los museos en la contemporaneidad, además de congregar temáticas como las migraciones, la discriminación racial y los poderes políticos. En ese entorno se construyen posiciones alternativas a la institución que revalidan los lazos comunitarios y afianzan desde el terreno artístico los diálogos entre el público habitual del museo y la sociedad en general.

Dentro del ámbito del cine, el trabajo de María Florencia Fernández analiza la construcción de imágenes en el *film* documental *Niña mamá* de Andrea Testa, de 2019. Conjunción de maternidades a edades muy tempranas y violencias patriarcales, la película describe las experiencias de jóvenes que deben afrontar situaciones forzadas atravesadas por el desconcierto, el miedo y la pesadumbre. Las distintas historias de vida se anudan por un lado con los preconceptos del espectador, pero también con nuevas posibilidades de lectura, hecho que reconfigura el impacto político de la película. En relación a las estrategias que se desprenden del montaje, Greta Winckler examina los ecos conceptuales sobre las alteridades indígenas a partir de las fotografías de Hans Mann sobre el Gran Chaco y los retratos de Anatole Saderman en la muestra *Mundo propio. Fotografía moderna argentina 1927-1962*, efectuada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires durante 2019. En estas imágenes se observa una mirada de corte naturalista y exotista que se tensiona en los formatos de montaje elegidos. Teniendo en cuenta la tradición decimonónica del retrato, la influencia de la antropometría y los sistemas de control que se ejercían en las representaciones corporales, los modos de exhibición analizados por Winckler postulan abordajes contemporáneos que revelan la rigidez, el exotismo y el sentido eurocéntrico de visibilizar las otre-

dades, donde se detectan los discursos visuales hegemónicos.

Las intervenciones en el espacio público y los activismos constituyeron un eje fundamental de este encuentro. Mora Vitali desarrolla un análisis sobre el trabajo performativo del artista mendocino Mauricio Poblete, direccionado hacia temáticas sobre el género y la racialización en nuestro país. A través de su personaje denominado *La Chola* rinde tributo a mujeres indispensables en su vida, e incluye a su vez lo *queer* en sus propuestas artísticas, expuestas tanto en galerías oficiales como en espacios *under* o en convocatorias como arteBA. En *La Chola* el artista reconstruye el desmembramiento de Túpac Amaru II, líder indígena que defendió su tierra de los conquistadores españoles. Posteriormente en *A la Cal*, junto a la curadora Cintia Clara Romero, elabora un itinerario de catorce puntos por los cuales se desplaza de rodillas. De acuerdo a Vitali, a partir de los diálogos con la historia del arte y apelando a estrategias activistas, Poblete canaliza una serie de piezas que impactan y estimulan reacciones elocuentes en los espectadores. Leslie Fernández Barrera retoma las acciones efectuadas en Santiago de Chile durante el mes de octubre de 2019, protagonizadas por jóvenes estudiantes que no sólo reclamaban por el aumento de precio del pasaje urbano, sino también por los treinta años de conservadurismo y opresión social. La represión desde el poder policial, la confrontación de la comunidad chilena en general, las manifestaciones y las intervenciones visuales en monumentos públicos, conforman un lenguaje visual de enorme potencia política. A partir del encuentro con *graffitis* callejeros, Fernández Barrera señala los conflictos entre pasado y presente, donde se suma una situación sanitaria global que atraviesa el clima social, económico y político. Por mi parte, he desarrollado una hipótesis de trabajo que intenta

articular las intervenciones productivas de artistas latinoamericanos en una conocida galería londinense a mediados de la década del sesenta con el espacio multidisciplinar *Exploding Galaxy* y el activismo brasileño de 1978 en manos del grupo *Viajou Sem Pasaporte*. Los móviles subterráneos de las proposiciones estéticas que se inscriben en los conceptualismos promueven una condición crítica de interpelación que es recuperada posteriormente por los grupos de intervención pública de un modo radicalizado. Así se establece un hilo conductor en la historia latinoamericana que decanta en expresiones de carácter performático que inyectan un sesgo politizado y disruptivo en aquellas décadas de plomo. Danusa Depes Portas recupera el concepto de Joaquín Barriendos sobre la colonialidad del ver respecto a la injerencia de los saberes eurocéntricos y las historias imperiales, rasgos que exacerbaban una pedagogía de la crueldad en una sociedad contemporánea atravesada por la espectacularidad. Como contraparte, las obras de los artistas brasileños Paulo Nazareth y Rosana Paulino procuran nuevos sentidos simbólicos que desandan tanto los cánones culturales heredados de la tradición occidental como la historia misma de la conquista y dominación en América, enhebrando archivos y materiales específicos.

En el cierre, Rubén Chababo nos plantea interrogantes acerca del rol vital de la cultura en las sociedades latinoamericanas. A partir de algunas reflexiones sobre la exhibición *Forensis* y las imágenes que refieren al bombardeo en Gaza, el autor habilita preguntas que cruzan manifestaciones sociales emblemáticas tales como la visibilidad de los estallidos en Chile o la expansión de la práctica del *stencil* o el *graffiti*, en un marco social caracterizado por la violencia ejercida desde un agresivo neoliberalismo todavía actuante. No menos preocu-

pante es la situación actual en Cuba aquí referida, donde los activismos son ejercidos por los artistas a riesgo de censura, detención y prisión. De esta manera la fuerza colectiva de las expresiones visuales nos alerta, pese a todo, sobre aquello que oprime y amenaza a la comunidad latinoamericana, en un conglomerado que reúne protesta, resistencia cultural y política.

Queremos mencionar nuestro agradecimiento al Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (Unidad Ejecutora UNR-CONICET), a su directora la Dra. Sandra Contreras y a quienes integran el personal de apoyo técnico, cuya valiosa colaboración posibilitó la concreción de este fructífero encuentro en un complejo y difícil contexto pandémico.

Referencias bibliográficas

Golberg, RoseLee. *Performance Art. From Futurism to the Present.* New York: Thames & Hudson world of art, 2011.

Groys, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea.* Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

Lefevre, Henri. *La producción del espacio.* Madrid: Capitán Swing, 2013.

Lippard, Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1970.* Madrid: Akal, 2014.

Taylor, Diana. *Performance.* Buenos Aires: Asunto Impreso, 2012.

PRESENTACIONES

Imágenes bandidas. Consideraciones estéticas en torno a lo excluido en la obra *Bandido* de Daniel García

Jesús Antuña

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Instituto de Estudios Críticos en Humanidades
Universidad Nacional de Rosario
jesuantunia@gmail.com

En el siguiente trabajo me propongo detenerme sobre algunas consideraciones estéticas en torno a lo excluido, tal como el artista Daniel García propone en su muestra *Bandido*, realizada en el Centro Cultural Parque de España de Rosario entre diciembre de 2009 y febrero de 2010. En la muestra exhibe, junto a la serie también denominada *Bandido*, una selección heterogénea de obras realizadas durante esa década. La serie había nacido casi una década antes, en 2002, como un montaje entre una obra del artista japonés Yoshitomo Nara y la referencia visual a la figura de un piquetero. Si bien es recién en 2007 cuando la serie adquiere cierta autonomía, la referencia visual al piquetero, sujeto político central del comienzo de siglo argentino, sitúa a la serie alrededor de la crisis del 2001 y de las consecuencias provocadas por esta crisis, tanto en el campo social como en el artístico. Según sostendré, es posible conectar esa consideración estética en torno a lo excluido con un *régimen sensorial del archivo* (Tello, 2018) para comprender tanto la elaboración de la serie como el

dispositivo de montaje realizado por García para la muestra mencionada.

Emergencias y anacronismos de la crisis

Las clasificaciones, en el caso de la producción visual de Daniel García, son casi siempre imposibles, no solo por la heterogeneidad de las imágenes producidas, que al tiempo que impiden la unicidad de la obra dan cuenta de varios estilos que conviven en el artista, sino también porque es difícil fechar el nacimiento de una imagen o proyecto. *Bandido*, cuya primera imagen en pequeño formato –se trata de un acrílico sobre lienzo de 46x35 cm– fue producida en 2002 a partir del montaje entre una obra del artista japonés Yoshitomo Nara y la imagen de un piquetero, pero recién en 2007 sería retomada para pasar a un formato mayor y transformarse en una serie con cierta autonomía. Sin embargo, recientemente García se reencontró con un boceto realizado en mayo de 1995 de lo que posteriormente sería *Bandido*. El boceto, cuya imagen está conformada por dos personas aparentemente masculinas que tienen el rostro parcialmente cubierto, lleva la inscripción ‘pañuelos blancos tapando la boca’. Salvo las excepciones recientes de los pañuelos verdes de las bandidas, que fueron producidas a partir del debate por la ley de IVE, los pañuelos blancos marcan una continuidad en la obra. El boceto, sin embargo, no fue realizado teniendo en cuenta la imagen de Nara, y la referencia al movimiento piquetero es algo dudosa teniendo en cuenta la época en que fue realizado. El levantamiento de Cutral Có y Plaza Huincol, quizá la manifestación más emblemática del movimiento piquetero durante la década del noventa, se produciría recién un año después del boceto de García, aunque es cierto que duran-

te en el Santiagueñazo, producido en diciembre de 1993 en Santiago del Estero, varios manifestantes utilizaron pañuelos blancos para cubrir sus rostros. Esto puede observarse en la tapa del diario Clarín del sábado 18 de diciembre de 1993, un año y medio antes que el boceto de Bandido. Consultado por el autor, García dice no recordar la referencia que tomó para realizar el boceto, y aunque existe la posibilidad de que efectivamente lo haya tomado como referencia, se debe más a un apunte visual que a una búsqueda consciente, por lo que debemos considerar el desarrollo conceptual de la serie a partir del 2002.

La crisis del 2001 está atravesada por una fuerte producción de imágenes, realizadas especialmente por los medios de comunicación, tanto televisivos como gráficos. Dos momentos importantes y paradigmáticos en esta producción la constituyen los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre, que culminaron con la renuncia del entonces presidente Fernando de la Rúa, uno de los momentos de producción de imágenes más potentes, así como el 26 de junio del año siguiente cuando son asesinados los piqueteros Maximiliano Kosteki y Darío Santillán en las inmediaciones de la estación de trenes de Avellaneda durante una jornada de protesta en el Puente Pueyrredón. El movimiento piquetero constituía desde mediados de la década del noventa uno de los sujetos sociales más importantes, tanto por las políticas de base que realizaban como por la visibilidad que tomaron a partir de los cortes de ruta. Desde ese lugar podría pensarse una zona de conflicto en torno a las imágenes, tanto por el asedio y hostigamiento de la prensa hacia el movimiento como por las imágenes generadas por los reporteros gráficos que sirvieron como prueba del delito frente a los actos represivos, como sucedió con las imágenes realizadas por el fotógrafo

de Clarín “Pepe” Mateos durante los asesinatos de Kosteki y Santillán. Esta zona de conflictos en torno a las imágenes puede observarse a partir del uso de las imágenes de Mateos por el diario Clarín, quien el día después de los asesinatos tituló en su portada “La crisis causó dos nuevas muertes”, aun teniendo en su poder las fotografías de Pepe Mateos en que se muestra el momento en que el comisario Alfredo Fanchiotti asesina a Darío Santillán mientras intentaba socorrer a Maximiliano Kosteki, quien se encontraba en el piso. Tiempo después, Julio Blanck, en ese entonces editor de Clarín, reconocería el ocultamiento de las imágenes. Pero es además el propio símbolo distintivo del movimiento; el pañuelo utilizado para cubrir el rostro debe pensarse, a partir de esta zona de conflictos de las imágenes, como una medida de seguridad que les impedía ser identificados y reconocidos por las fuerzas represivas.

Por otro lado, en el interior del campo del arte se producen desde finales de la década del noventa una serie de acciones artísticas y de búsquedas estéticas que constelan alrededor de la crisis. Inés Katzenstein da cuenta de al menos tres vías para articular la dicotomía arte-política durante esos años. En primer lugar, la profundización del arte político comprometido, que tendrá sus manifestaciones más importantes en el espacio público con un perfil militante que estará muy ligado a los escraches realizados por HIJOS (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio). Las manifestaciones más reconocidas de estos grupos son las del Grupo de Arte Callejero (GAC), Etcétera y el Taller Popular de Serigrafía, todas manifestaciones artísticas colectivas. Una segunda vía estaría también organizada a partir de salidas colectivas, pero donde la articulación política no es tan directa como en el caso anterior, sino que se produce

a partir de lo que Nicolás Bourriaud propone como estética relacional, y estaría articulada en propuestas como Club del Dibujo, Proyecto Venus y M7red. La tercera está caracterizada por el nacimiento de una estética denominada *trash* debido a la pobreza y precariedad de los materiales utilizados en la realización de las obras. El *trash* “no tiene que ver con la pobreza enaltecida por el talento transformador del artista sino con lo que exhibe descaradamente su impureza, con lo que en su periplo de la vida perdió su nobleza de origen” (Katzenstein, 2010: 34).

La obra de Daniel García no se asocia, al menos estéticamente, a ninguno de estos paradigmas, pero ciertas búsquedas conceptuales, en particular su interés en lo obsoleto, en lo que ha sido desechado, coincidiría con ciertas definiciones de la estética *trash*, que en su caso derivan por lo general a búsquedas estéticas ligadas al anacronismo y a la problematización de los tiempos. Entre las búsquedas por lo que ha sido desechado, expulsado, y la referencia visual a las imágenes en circulación durante ese momento, es que podría pensarse la imagen de *Bandido*, que se conforma a partir de una yuxtaposición, del montaje entre una imagen que pertenece al campo del arte contemporáneo y una referencia visual del campo popular. Es por esto que podríamos situar a esta serie dentro de las prácticas artísticas que pertenecen al *impulso de archivo* (Foster, 2016) o a lo que Anna María Guasch denomina *paradigma de archivo* (Guasch, 2011). Sin embargo, a diferencia del gran conjunto de obras analizadas por Guasch, que tienden más hacia una estética burocrática donde se destaca el dispositivo de archivación, la obra de García puede pensarse en los términos en los que Andrés Maximiliano Tello – reformulando la noción de Foucault– define el archivo como “ley de lo que debe ser visto y que rige la aparición de las

imágenes” (Tello, 2015: 137), definición que permitía pensar tanto la conformación misma de la imagen de *Bandido* como el dispositivo de montaje realizado en ocasión de la muestra, al tiempo que señala un espacio sensible para esas imágenes.

En cuanto a las imágenes de *Bandido*, lo cierto es que se encuentran más cerca de la construcción de la imagen de Yoshitomo Nara que de las imágenes de los medios de comunicación y fotografías documentales, por lo que la referencia al movimiento piquetero se lleva a cabo a partir de la apropiación del pañuelo. El montaje entre imágenes que provienen de campos diferentes –un símbolo político fuertemente determinado y una obra de arte con referencias al pop y a la cultura visual japonesa– abre la imagen a múltiples manifestaciones, conformando una relación estético-política particular, diferente a la estrategia político-artística directa utilizada durante esa coyuntura por muchos artistas y colectivos artísticos. Es el hecho mismo del montaje el que hace a la apertura de significación e interrumpe la cristalización en una lectura unívoca de una referencia concreta –el movimiento piquetero y la crisis del 2001–. De esta manera, la obra tiene alcances en la práctica artístico-política a partir de las dislocaciones que afectan al sentido único otorgado a un objeto o a una imagen. Ticio Escobar propone que es el montaje, como dispositivo propio del arte, quien “altera los vínculos de unas cosas con otras y con su entorno, promueve que aquellas sean percibidas y sentidas de manera diferente y que, por ende, revelen otros aspectos de sí: se vuelvan extrañas, distantes (auráticas)” (Escobar, 2021: 102). Además, señala la relación siempre provisional entre arte y política; en donde “se configuran subjetividades, aparece y escamotea el deseo, se hacen, deshacen y rehacen las clasificaciones identitarias” (2021: 57).

Esto se evidencia a partir de 2018, en sintonía con el debate sobre la ley de IVE, cuando aparece una serie de bandidas mujeres, no ya con el tradicional pañuelo blanco sino con el pañuelo verde, que derivaría en 2020 en una imagen en donde se abandona el formato de retrato individual para dar lugar a un retrato colectivo en donde se reúnen varias de las bandidas. Esto da cuenta de la capacidad plástica del bandido para mutar hacia imágenes que no estaban presentes en el nacimiento de la imagen. La capacidad plástica de la serie se observa también en la muestra *Bandido. Selección de obras 2001-2009* que Daniel García realiza en el Centro Cultural Parque de España en Rosario. En la obra, junto a las obras de la serie introduce aquellas consideradas menores, tanto en formato como por el hecho de que constituían un trabajo paralelo del artista, como parte de las ilustraciones que realizaba desde 1991 en la editorial Beatriz Viterbo para las portadas de los libros. En estas obras se permite una búsqueda algo más lúdica y relajada, que durante mucho tiempo fueron excluidas ante la producción de una obra más seria como la que exhibió especialmente durante la década del noventa, tanto en el ámbito local como internacional. La incorporación de estas obras, consideradas menores por el propio artista, significaba “asumir como programa lo que ya se estaba dando en la práctica: el rechazo a un concepto de unicidad de la obra y a la construcción de una ‘identidad pictórica’ basada en un proceso de exclusión” (García, 2009: 19).

El señalamiento de la exclusión en el interior de la propia obra, y la necesidad de reformular el reparto de los espacios para que esas obras sean visibles, formaba parte de un programa estético mayor; como bien señala en ocasión de la muestra, “además de las banales referencias –que están en la obra– a nuestra realidad cotidiana en este país de exclusiones

constantes, mi interés se centra en algunas consideraciones estéticas en torno a lo excluido” (García, 2009: 18). El interés estético señalado en este caso encontraría una vía en común con la propuesta de archivo de Tello señalada más arriba, cuando pone en relación esa ley que rige lo que puede ser visto, y que constituirá cierto régimen sensorial del archivo, con el reparto de lo sensible, la zona estética que subyace a la política en la formulación propuesta por Rancière:

Dicha organización del *sensorium* humano es un agenciamiento específico, supone una de las características fundamentales de la máquina social del archivo: la capacidad de gestionar el registro de la intersección entre enunciados y visibilidades, intersección que debe ser entendida como un complejo *régimen sensorial* (Tello, 2018: 46).

Las referencias banales, cotidianas, en este caso estaban dadas en relación con el movimiento piquetero, pero el señalamiento estético de la consideración en torno a lo excluido, no es menor. Lo estético es la clave para comprender que lo político en la serie no es únicamente la referencia a determinados sujetos, sean el movimiento piquetero o el feminismo, sino la construcción de un dispositivo capaz de horadar las construcciones mayores, tanto por fuera como en el interior de la propia obra, y de producir una redistribución de los tiempos y de los espacios. Esa es la potencia que permite cartografiar las propias exclusiones en la búsqueda de un lenguaje heterogéneo y en constante movimiento, que deviene menor en su “preocupación por las fugas, por los márgenes, por las rupturas” (Perlongher, 1997: 66). Si García mantiene el nombre de la serie para la muestra, aun cuando

exhiba un conjunto de imágenes que en principio no tienen relación directa con la serie *Bandido*, es porque esas imágenes son también imágenes bandidas, aunque con características formales diferentes de las que constituyen la serie como tal.

Lara Marmor pone en relación el dispositivo pensado para esta muestra con estética *trash* que emerge a partir del 2001, señalando sin embargo que la obra de García no “adquiere el semblante de obra sucia o inacabada, pero al momento de elegir qué mostrar en *Bandido*, decide no exhibir nada nuevo, sino que reúne todo aquello que hasta ese momento había sido excluido” (Marmor, 2015: 10). No hay entonces una estética producida como consecuencia de la crisis política, sino un dispositivo anacrónico –aparece casi una década después de la crisis– como formulación estética sobre lo excluido. Lo estético del señalamiento no sería entonces tanto una filosofía del arte, un modo de reflexión meta-artístico sobre las obras, sino un régimen de distribución espacio temporal que determina un común espacio de exclusiones y las formas de visibilidad de aquellos que pueden ser vistos y tomar parte.

Es decir, de aquello que Rancière caracteriza como reparto de lo sensible, que está en la base de la política, que “refiere a lo que vemos y a lo que podemos decir, a quien tiene competencia para ver y la cualidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo” (Rancière, 2014: 20). Una relación posible –siempre inestable y provisoria– entre política y práctica artística podría pensarse a partir de la potencia de esta última para intervenir sobre las formas de visibilidad, en las redistribuciones espacio temporales que es capaz de proponer, que logra subvertir al archivo como aquello que puede ser visto y que determina la aparición de las imágenes, lo que da cuenta de “la existencia de una dispu-

ta o una subversión crucial que el arte sostiene en el espacio del archivo de las imágenes” (Tello, 2015: 133). Una consideración estética en torno a lo excluido, en el caso de *Bandido*, podría implicar una redistribución de los espacios para hacer visible aquello que ha sido excluido. No se trata, sin embargo, de la inclusión de aquello que está fuera en un orden espacio temporal homogéneo y reacio al cambio, sino de una redistribución, de una configuración nueva del espacio que permite hacer visible lo que hasta entonces era excluido.

Referencias bibliográficas

- Escobar, Ticio.** *Aura latente*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2021.
- Foster, Hal.** *El impulso de archivo*. La Plata: Nimio, 3, 102-125, 2016.
- García, Daniel.** *Bandido, selección de obras 2001-2009*. Rosario: Centro Cultural Parque de España, 2009.
- Guasch, Anna María.** *Arte y archivo*. Madrid: Aka, 2011.
- Katzenstein, Inés.** “Trash: una sensibilidad de la pobreza y la sobreinformación”. En Farina, Fernando & Andrés Labaké, *Poéticas contemporáneas: itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2010, pp. 33-38.
- Marmor, Lara.** “To catch a thief”. En García, Daniel. *Bandido*. Rosario: Iván Rosado, 2015, pp. 9-13.
- Perlongher, Néstor.** *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Colihue, 1997.
- Rancière, Jacques.** *El reparto de lo sensible*. Buenos Aires: Prometeo, 2014.
- Tello, Andrés Maximiliano.** El arte y la subversión del archivo. *Aisthesis*, 58, 2015, pp. 125-143.
- . *Anarchivismo*. Adrogué: La cebra, 2018.

Resignificar las prácticas fotográficas. Imágenes-archivo y memorias coloniales en la obra de Tomás Ochoa

Leticia Rigat

Universidad Nacional de Rosario

letirigat@hotmail.com

En América Latina vemos surgir desde los años noventa, principalmente, obras que desde la fotografía buscan establecer nuevas relaciones con el pasado y renovar las nociones mediante las cuales se pensó la identidad latinoamericana. Un cambio de pensamiento que se vio acompañado por una transformación en los modos de representación, promoviendo propuestas estéticas que rompen con la concepción ontológica que había marcado el valor de lo documental como registro directo de lo real, con la incorporación de operaciones artísticas caracterizadas por la intervención de los autores, como ser: el uso de la palabra y la inscripción, de imágenes de archivo ahora recontextualizadas, recreadas, resignificadas, intervenidas, la puesta en escenas, lo autobiográfico, el collage, la apropiación, entre otras. En este sentido, podemos reconocer un conjunto de producciones fotográficas contemporáneas en las que se busca: recuperar el pasado, deconstruir las imágenes que conformaron nuestros imaginarios (Castoriadis, 2013), indagar la memoria y la identidad latinoamericana en el presente. Asimismo, dentro de

este grupo de obras, es posible identificar algunos proyectos que se proponen desmantelar las estrategias epistémicas de la colonialidad, es decir, de destacar la dimensión cognitiva y simbólica de la construcción de las identidades y subjetividades (personales y colectivas) (Castro-Gómez, 2005) y la institucionalización de ciertas imágenes o representaciones.

Desde esta perspectiva, me propongo analizar la obra “Libres de toda mala raza” (2013) de Tomás Ochoa (1969). En la misma, se apropia y resignifica retratos realizados por los fotógrafos antioqueños Benjamín de la Calle (1869-1934) y Melitón Rodríguez (1875-1942) hacia finales del siglo XIX y principios del XX. Buscando trazar un arco temporal con el presente, el artista produce, además, nuevos retratos a los transeúntes de la plaza Botero de Medellín utilizando un telón de fondo pintado, alegorizando los retratos de De la Calle y Rodríguez. Tanto las fotografías de archivo como los nuevos retratos, son trasladados por Ochoa a telas, copiados a partir de gránulos de pólvora que al ser quemados fijan y redimensionan la imagen sobre el soporte. El título de la serie, “Libres de toda mala raza”, es una cita textual de uno de los manuales escolares con los cuales se enseñaba Historia en Antioquia en los años 1960 (Antonio Manuel, 1962).

En esta obra, Ochoa cuestiona el rol de la fotografía y la narrativa histórica en la representación racial, en donde se han generado visualidades e imaginarios hegemónicos sobre los cuerpos y las subjetividades. Se trata de una serie fotográfica que pone en juego el concepto de *raza* como eje estructurador del orden social en la colonia, un orden que continuó en los países postindependentistas de América Latina, bajo nuevos colonialismos internos (González Casanova, 2006). De esta manera “Libres de toda mala raza” genera una visión crítica sobre una larga tradición de representación de

los sujetos no europeos, poniendo de manifiesto la violencia del colonialismo y la influencia de las prácticas visuales en la producción de alteridades.

Clasificar e identificar al otro

Hacia fines del siglo XIX y principios del XX, en América Latina, el medio fotográfico sirvió para documentar, a través de álbumes, postales y archivos, nuestros territorios. En dichas producciones se veía reflejado el afán de los recientes Estados nacionales de crear un *imaginario de lo nacional* que sirviera como fuente de identificación para la sociedad e ilustrara los avances de los procesos de modernización.

De esta manera, en los distintos países latinoamericanos fueron surgiendo series fotográficas que iban poniendo el acento en la clasificación e identificación de *tipos populares*, *tipos indígenas*, *tipos negros*, en oposición al proyecto modernizador que se veía reflejado en las imágenes de las principales ciudades. Los indígenas y los afrodescendientes pasaron a ser sujetos de representación, cuyas imágenes servían tanto a estudios de ciencias naturales, etnografía y antropología, como a la documentación y la comercialización de postales y álbumes que coleccionaban los sectores en ascenso (Navarrete, 2017).

Estas prácticas fotográficas ponen de manifiesto regímenes visuales canonizados por la modernidad eurocentrada, en los cuales las culturas - otras han sido racializadas y jerarquizadas por el proyecto modernidad/colonialidad que dio lugar a lo que Joaquín Barriandos denomina “el problema de la colonialidad del ver”, esto es: “la matriz de colonialidad que subyace a todo régimen visual, basado en la polarización e inferiorización entre el sujeto que observa y su objeto (sujeto) observado” (Barriandos, 2011: 15).

Las fotografías de *tipos* (indígenas, negros) eran creadas estilísticamente para la mirada occidental a través de la composición, las poses, los vestuarios y los elementos puestos en juego en la escena, y aunque en dicho contexto fueron consideradas como portadoras de datos objetivos para el conocimiento antropológico, hoy pueden ser leídas como huellas de las creencias, actitudes, sentimientos, e imaginarios raciales sobre estos grupos humanos. En base a estas reflexiones nos gustaría analizar la obra “Libres de toda mala raza” de Tomás Ochoa, en la que busca problematizar la representación de la sociedad antioqueña en torno a la raza blanca en términos de superioridad, que acompañó a los proyectos civilizatorios, reforzados simbólicamente desde diversas esferas políticas y culturales.

Libres de toda mala raza

Entre las imágenes que componen la obra “Libres de toda mala raza”, encontramos el retrato de una pareja posando en un estudio fotográfico. Ambos se encuentran sentados delante de un telón de fondo, mirando solemnemente a la cámara. Se trata de un típico retrato de estudio a los que diferentes sectores sociales en ascenso pagaban para adquirir. Se trata de retratos pautados que cumplían con determinadas normas visuales de representación para connotar simbólicamente la posición social de los retratados. En el mismo, la mujer viste una camisa hasta el cuello y una pollera larga que cubre todo su cuerpo. De tez blanca, con gesto apacible, parece cumplir con los arquetipos visuales de la mujer burguesa de la época. El hombre a su lado viste traje oscuro, se encuentra sentado en su silla mirando erguidamente a la cámara, y refuerza su gesto solemne posando su mano sobre su cintura. No obstan-

te, hay un detalle que rompe con la visualidad que estamos acostumbrados a ver en este tipo de retratos: la tez oscura del caballero.

Esta fotografía pertenece al archivo fotográfico de Benjamín de la Calle, fotógrafo conocido por haber incluido en su acervo imágenes que rompían con la anhelada homogeneidad social, retratando en su estudio a aquellos que estaban en los márgenes: travestis, soldados mestizos, mujeres y hombres de tez oscura, entre otros.

El retrato de la pareja es reproducido por Ochoa un siglo después, con la inscripción sobre el telón de fondo de la frase “Libres de toda mala raza”, frase que le da título a la obra. Esta inscripción sobre la fotografía pone en tensión a la imagen en su conjunto develando las capas silenciosas de otras iconicidades subyacentes que se ocultan tras la norma de representación. La frase es hallada por Ochoa en un manual de historia de los años sesenta del siglo XX, lo que confirma que hasta mediados del siglo persistía el imaginario racial de blanqueamiento entre los antioqueños.

Este retrato apropiado, recreado e inscripto por Tomás Ochoa, connota el imaginario dicotómico que caracterizó el sistema social de la colonia: lo blanco como ideal de virtud, pureza, belleza y limpieza, y por el contrario, lo negro como sinónimo de ilegitimidad y desconfianza, donde en el medio de esta dicotomía se situarán las posibles mezclas que darán cuenta de la gran diversidad de sujetos que emergerán en el Nuevo Mundo: los *mestizos*. Una categoría de clasificación sociocultural que en su origen buscaba generalizar un tipo de mezcla en la América hispánica durante el período colonial, la del indígena con el europeo, y luego para referirse a los hijos de españoles nacidos en Indias.

La idea de raza emerge, según Quijano (1999), en el comienzo de la formación de América y el capitalismo, como un criterio de clasificación universal de las identidades sociales y geoculturales, y se convirtió en un instrumento de dominación colonial de Europa. Asimismo, en base a ella se establecieron las diferencias y distancias específicas en la respectiva configuración de poder, “con sus cruciales implicaciones en el proceso de democratización de sociedades y estados y de formación de estados-nación modernos” (Quijano, 1999: 142).

Un sistema de clasificación que tiene su origen en la doctrina de *limpieza de sangre*, en la que el término raza significaba tener defecto de linaje según su pasado genealógico, que operó en la sociedad tardía medieval hispana. Este sistema se aplicó en las colonias hispanoamericanas, dando un giro respecto de la doctrina española, según la cual la impureza de sangre se articulará a los colores de la piel, principalmente a partir de fines del siglo XVII (Hering, 2011).

Es así como color, pureza, raza y calidad se configuraron como un entramado de valores sociales a través de los cuales se buscaba encausar el comportamiento de los sujetos coloniales propiciando la blancura y el blanqueamiento como tipo ideal (Hering, 2011), a partir de la cual lo blanco y puro significaba orden y monopolio del poder, en contraposición a lo negro y lo indígena, que representaban la base deshonrada de la pirámide social, y con ello de la explotación socio-económica. En fin, una dicotomía que se mantiene con los Estados nacionales junto a categorías como clase, en donde el ideario del blanqueamiento se mantiene, transformando a los indígenas, los negros y los mestizos en componentes de *lo popular*.

La técnica de copiado a base de pólvora, utilizada por Ochoa, no es una mera cuestión técnica novedosa, sino un

componente esencial en el sentido global de la obra, que alude a la violencia simbólica que yace en la base de ciertas formas de representación social. El artista hace arder un procedimiento que generaba una determinada visualidad, desmascarando un imaginario racial que se halla en la base de la construcción social de las identidades latinoamericanas desde la colonialidad. El grano fotográfico queda expandido, dando lugar a rostros y cuerpos espectrales.

Generando un arco temporal con el presente, para poner de manifiesto la persistencia de improntas coloniales que continúan produciendo subalternidades, Ochoa realizó retratos en la plaza pública ubicada frente al Museo de Antioquia en Medellín, a transeúntes (excluidos contemporáneos, según el artista) que se prestaban a posar frente a la cámara, delante de un telón de fondo (el mismo utilizado en el siglo XIX en los estudios fotográficos de De la Calle). Estos retratos fueron revelados también a través de la utilización de la pólvora y el fuego, y expuestos en conjunto con las reproducciones de las imágenes de archivo, produciendo un diálogo entre el pasado y el presente.

La pólvora connota una herida que subyace en los problemas de identidad latinoamericana, que atraviesa toda nuestra historia: la constitución social a partir de la *matriz colonial del poder*, es decir, la clasificación, racialización y jerarquización de los sujetos por la colonialidad (Quijano, 2000). Este proceso continuó, como advertimos anteriormente, en los Estados nacionales posindependentistas bajo nuevos colonialismos internos. La herida colonial es definida por Mignolo (2007: 17) como “el sentimiento de inferioridad impuesto a los seres humanos que no encajan en el modelo predeterminado por los relatos euroamericanos”. La herida

colonial es consecuencia del discurso racista, y es una herida que América Latina no ha sanado todavía.

El grano expandido por la pólvora y el fuego de la obra de Ochoa, revela el rostro de una sociedad jerarquizada y clasificada racialmente por la matriz colonial que hizo posible la organización socio-histórica del mundo moderno colonial, a través del control del ser, del poder, del saber y de la naturaleza.

El juego positivo-negativo en relación a la raza, sugerido en el título de la Obra, propone una idea de construcción de alteridad como la afirmación de la identidad de Occidente, en el sentido de que lo no-europeo es todo lo negativo y Occidente lo positivo. Categorías binarias propias de la modernidad, en la que la alteridad se define desde la incapacidad de representarse a sí misma. Así, la representación de los dominados es construida por otros, y posteriormente asumida como identidad, naturalizándose dicho proceso de representación.

A modo de conclusión, podemos pensar en esta obra como una práctica artística generadora de una visualidad que busca descolonizar las imágenes, indagar las relaciones de poder constituyentes y constitutivas de la representación y develar la matriz colonial del poder.

En “Libres de toda mala raza” el pasado es retomado y resignificado para cuestionar las continuidades de la colonialidad en los imaginarios identitarios de América Latina. En su búsqueda de resignificar una práctica canónica de la fotografía, Ochoa pone de manifiesto los modos en que las prácticas visuales han participado en la construcción de imaginarios hegemónicos de subhumanización, expresando una visión crítica de los legados de la colonialidad, es decir, en términos de Laura Catelli (2014), de la continuidad y refuncionalización

a través de imaginarios y prácticas visuales de ciertas formas del ejercicio de la violencia provenientes del pasado colonial.

En esta búsqueda de descolonizar las imágenes-archivo, el artista expone los imaginarios subyacentes en las prácticas visuales y cómo las imágenes técnicas (fotografía y cine) se convirtieron en un principio de producción de diferencias socioculturales. En ello es posible observar un *gesto decolonial* (Lucero, 2019), es decir, un cuestionamiento a los cánones eurocentrados y a los dispositivos visuales que, nacidos en la Modernidad, sirvieron para generar y administrar otredades.

Referencias bibliográficas

Antonio Manuel, FSC. *Historia y Geografía elementales del Departamento de Antioquia*. 4ª Edición. Medellín: Bedout, 1962.

Barriendos, Joaquín. “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”. *Nómadas* 35, Regímenes de visualidad emancipación y otredad desde América Latina, 2011, pp.13-29. Disponible en: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0121-75502011000200002&lng=en&nrm=iso (Consultado el 22/09/2020).

Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets, 2013.

Castro-Gómez, Santiago. *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2005.

Catelli, Laura. “Improntas coloniales en las prácticas artísticas latinoamericanas: versiones del retrato etnográfico en la Serie 1980-2000 de Luis González Palma”. *Caiana* N° 5, 2014, pp. 14-18. Disponible en: <http://caiana.caia.org.ar/>

template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=160&vol=5 (Consultado el 25/05/2020).

Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina” en Lander, Edgardo (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

Quijano, Aníbal. “¡Qué tal raza!”. *Ecuador Debate* N° 48, Quito, 1999, pp. 141-152.

González Casanova, Pablo. “Colonialismo interno [una redefinición]”. En A. Borón, J. Amadero & S. González (Eds.). *La teoría marxista hoy*, Buenos Aires: Clacso, 2006, pp. 409-34.

Hering Torres, Max. “Color, pureza, raza: la calidad de los sujetos coloniales”. En Heraclio Bonilla (Ed.) *La cuestión colonial*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2011.

Lucero, María Elena. *Memorias de Brasil y Cuba. Gestos decoloniales, prácticas feministas*. Rosario: HyA Ediciones, 2019.

Mignolo, Walter. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007.

Navarrete, José Antonio. *Escribiendo sobre fotografía en América Latina. Antología de textos 1925-1970*. Montevideo: Centro de Fotografía, 2017.

Ochoa, Tomás. “Libres de toda mala raza”. En: <http://tomasochoa.com/libresdetodamalaraza/>(Consultado el 31/08/2021).

Modelos de recepción. El objeto de arte en la sinergia espectador/receptor/actor

Susana Pérez Tort

Universidad Nacional de Rosario
callerelatores@intercom.com.ar

Las imágenes protagonizan una revolución. Circulan distribuyéndose como nunca antes. La tradición normalizó que las imágenes llegaran al espectador cristalizadas sobre lienzos o sus símiles. Las interpeló la emergencia de la fotografía y su capacidad de multiplicarse y viajar, acto en el que entregaban el “don” del aura en favor de obtener la condición de reproductividad. La fotografía liberaba a la imagen confinada en su soporte material, aunque la sometía a integrar la industria cultural, que de algún modo también las retuvo en la prisión de su propia lógica. El cuadro como unidad de contenido, quieto sobre el muro, permite equipararse al texto escrito sobre papiros, pergaminos y más tarde en libros que, como la imagen pictórica, permaneció “secuestrado” en los claustros y con la mínima posibilidad de desplazamiento que asumen las cosas físicas. La Biblioteca, la Academia o el Museo guardaron, custodios, aquello que se asumió para una distribución escasa.

En 1913 una rueda de bicicleta montada sobre un taburete de madera y propuesta como objeto, interpelaba a cualquier quiebre formal de los otros “ismos” que en ese

entonces proponían deconstruir o reconstruir los modos de representar, no del sistema del arte. La *Rueda de Bicicleta* de Marcel Duchamp se erigía, al decir de Gérard Wajcman (2011), como “el objeto del siglo”. Lo que había sido cosa única y fetiche podía ser reproducido y circular, como la rueda y esa Rueda. En 1936 Duchamp construía *Boite-en-valise*, una valija que al abrirse servía de modelo exhibidor de minimizadas reproducciones de una selección de sus obras. De este modo ideaba un museo transportable poniendo en tensión a la institución museológica. Realizó veinte cajas entre 1935 y 1940, y más tarde una serie de seis entre 1950 y 1960. Propone la desmitificación del objeto de arte en su singularidad y su desinstitucionalización. Tanto la *Boite* como la *Rueda*, se conservan sin embargo en el MOMA, así como también, irónicamente fetichizados, en colecciones y museos. Oxímoron del gesto duchampeano. Una Valija/caja que ponía en tensión la condición de claustro del museo, ser peregrina y viajar ironizando la distribución escasa y la reproducción, es como la Bicicleta objeto exhibido y conservado bajo la lógica de lo estable y de lo escaso.

El Museo es un dispositivo normativo que se erige como organizador de imaginarios y representaciones. Estas representaciones articulan modos de reconocimiento, conservación o descarte de legados culturales que actúan como legitimadores productores de verdad –de “una” verdad– exhibida, conservada y archivada en el museo como objeto de arte cristalizado en su materialidad y una única configuración, como objetos auráticos, como piezas de circulación escasa ofreciendo su condición de cosa estable al espectador, como emergentes de “permanencia frente al paisaje del tiempo” (Brea, 2010: 5). Los objetos de arte analógicos cristalizados en una imagen permanecen quietos en su condición de cosa,

y habilitan al sujeto a asistir a la ilusión del “tiempo detenido” que se fragua en imágenes, en su inmutabilidad. Se trata de imágenes-materia, según la caracterización de José Luis Brea, que clausuran un proceso de ideación y producción estabilizado en una determinada configuración.

La condición de estabilidad del objeto cristalizado normalizada por la tradición para las Artes Visuales se deconstruye con los conceptualismos y más tarde con las lógicas interactivas de lo virtual, que permean la visualidad contemporánea. Virtualidad e interacción atraviesan el hacer y el pensar contemporáneos, dando lugar a nuevos regímenes para la imagen, como también un nuevo régimen lector, gestionando enlaces, interacciones, vinculaciones en permanente condición de *feedback*. Hoy la imagen se distribuye, multiplica, apropia, con la lógica de la hiper-reproductividad del archivo digital, sin referencia a un único original ni relación, como la copia impresa, a una entidad original, material y situada. Se trata de imágenes viajeras.

También los textos fluyen y se abren en su condición virtual, y se distribuyen, como las imágenes, publicados como dato en repositorios de contenidos, ajenos a la jerarquización de las imprentas, abiertos e intervenidos por el lector con la interacción que permite el hipertexto. Textos, Imágenes, sonidos en flujo, que articulan nuevos modelos del pensar, no solamente del hacer, permeados por la condición virtual y por el intercambio algorítmico de información, operando sobre la construcción de nuevos modelos de reconocimiento, recepción y significación de lo leído y de las imágenes. Flujo de datos en la sociedad del dato. Lo viajero –lo que circula, como la *rueda*, o que se transporta, como la *valise*– se instala como categoría de lo actual. “Actual”, lo que está en acto, en proceso, en un transitivo *siendo*, como la lógica virtual.

Lo permanente –y la tradición de lo permanente– se encuentra amenazado. El arte entendido como “cosa” se encuentra igualmente amenazado. Emerge como categoría el objeto de arte interactivo que se procesa con flujos de comunicación y la necesaria participación de un sujeto que la active y actúe. Disruptiva, emerge la información y el algoritmo como “herramienta” y “material” con el que se idea, procesa y monta el objeto artístico, dando lugar a objetos de arte algorítmicos soportados por una plataforma físico/virtual, o situados. El receptor es otro, porque está consecuentemente integrado al sistema que la obra requiere como programa que necesita ser activado para desplegar su potencialidad. La interacción, como interfaz entre sujeto y objeto de arte. “Estéticas de proceso”, como las distintas modalidades de la performance.

El planteo de nuevas mediaciones entre objeto de arte y su sujeto receptor requirió reformular lógicas, estrategias de ideación y realización, de montaje y exhibición. Se reconvierten instituciones –museos, galerías, colecciones, archivos–, como también el mercado. Dicho de otro modo, con el marco cultural de la reconversión tecnológica virtual y con el panorama planteado previamente por los conceptualismos, se procesan deslizamientos, y también cambios, en las lógicas de articulación entre el objeto de arte y el sujeto de su recepción. También en el reconocimiento de la entidad de la obra de arte.

El espectador *contempla* el objeto de arte cristalizado y erigido como modélico con la lógica de la modernidad. En la contemplación el espectador resulta ajeno al objeto al que solo presta su mirada, no modifica, no intermedia ni interactúa más que desde el subjetivo acto retórico de la interpretación. Por otro lado, el sujeto de recepción de una performan-

ce o de una pieza de interacción algorítmica *no* observa, se integra a un dispositivo que se completa y define por la propia participación del sujeto actante que asume la condición de partícipe necesario en la puesta en acto de los procesos y acciones latentes en un programa. El arte transita de la quietud cristalizada a lo relacional, vulnerando la tácita distancia entre el espectador y la obra, y posiciona a quien actúa/interactúa como efector/partícipe del objeto de arte del que es al mismo tiempo un efector condicionante y receptor, en un proceso conjugado en tiempo transitivo: siendo.

En oposición al régimen pictórico se sitúan los procesos relacionales que diluyen la frontera entre sujeto y objeto en el acto de la recepción. En el caso de la obra interactiva, el receptor es convocado a la ejecución de acciones habilitantes de la condición procesual de la obra, activando interfaces de mediación algorítmica posibilitadoras del despliegue en acto de la potencialidad de un programa que determina los modos –estipulados o aleatorios– de procesarse la obra. Nótese que referimos a un *proceso*. Condición semejante asume la recepción de una performance en la que el receptor es a su vez actor y posibilitador efector, sin la necesidad de la mediación tecnológica que subsumen los sistemas algorítmicos.

En suma, los modos que requieren las estéticas relacionales reconfiguran tanto al objeto de arte como al modelo de su recepción, tanto la entidad del objeto de arte y su reconocimiento, como los modelos de exhibición, los museológicos y lógicas de archivo del arte en cuanto cosa, al tiempo que subsumen la reorganización de la estructura física y procesual de los talleres y laboratorios, como también los objetos, disciplinas, contenidos y modalidades de la formación en artes.

La invitación al “no tocar” del objeto de arte analógico y la obediente distancia del sujeto frente al fetichizado objeto

matérico del arte entendido como cosa, se asume como parte del capital cultural socialmente construido de la relación entre objeto del arte y su público receptor. Distancia hoy deconstruida por los objetos interactivos atravesados en su entidad por la necesaria participación del sujeto que los procesa, actuándose un giro epistemológico en el cual el concepto de cosa del objeto de las artes visuales resulta resignificado. Se visibiliza en el rol de este nuevo sujeto de la recepción la sustantivación de la dinámica de *feedback* en el acto relacional de recibir/operar/gestionar, en la lógica procesual del *siendo*, inscriptos en un modelo de recepción que sitúa al universo de las Artes Visuales en la lógica del intercambio y el flujo de información que atraviesa la sociedad contemporánea como sociedad del dato, asumiéndose con lógica de *proceso*.

La obra de arte se sitúa, con sus giros epocales y lingüísticos, en una dimensión histórica. La magnitud del giro sociotécnico experimentado en el siglo XXI con la revolución algorítmica, actúa entonces en las Artes Visuales como revisión epistemológica que reformula la tradicional condición de “cosa”, gestionando deslizamientos en el universo de la creación, exhibición, conservación e historización de las artes visuales, como también, y consecuentemente, sobre la identidad y el reconocimiento del objeto de arte, condición que actúa a su vez sobre el imaginario del sujeto contemporáneo que es su productor y/o destinatario.

Régimen de visualidad para una sociedad permeada por la condición de interacción, hipervínculo, aleatoriedad, como nuevos modos de habitar el mundo. Inestabilidad, flujo e intercambios que se oponen a la entrañable condición de “perduración frente al paisaje del tiempo” que permitía el objeto y el acto de contemplación. Las estéticas de proceso, el “siendo”, del arte contemporáneo y sus objetos de arte en

flujo, tensionan la posibilidad de su conservación y también de su historización, como condición que espeja, abisal, la lógica contemporánea de lo que está en flujo, inestabilidad referida por Vilém Flusser (2017) como “el fin de la sociedad alfanumérica”. Seguramente el fin de la sociedad que conocimos, experimentamos y admiramos. Habrá seguramente otra historia para ser escrita.

Referencias bibliográficas y recursos en línea

Brea, José Luis. *Las tres eras de la imagen. Imagen materia, film, e-image.* Madrid: Akal, 2010.

Flusser, Vilém. “La sociedad alfanumérica”. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (9), pp. 95-110, 2017.

Wajcman, Gerard. *El objeto del siglo.* Buenos Aires: Amorrortu editores, 2001.

La Conquista de los Renders, o la ilusión de una sociedad sin conflictos

Matías Scheinig

Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires
matias.scheinig@gmail.com

Pienso en el software como una capa que cubre todas las áreas de las sociedades contemporáneas. De esta manera, si queremos comprender las técnicas contemporáneas de control, comunicación, representación, simulación, análisis, toma de decisiones, memoria, visión, escritura e interacción, nuestro análisis no puede estar completo hasta que consideremos esta capa de software. Esto significa que todas las disciplinas que tienen que ver con la cultura y la sociedad contemporánea (arquitectura, diseño, crítica de arte, sociología, ciencias políticas, humanidades, ciencia y tecnología, y demás) deben explicar el rol del software y sus efectos en cualesquiera que sean sus temas de investigación

Lev Manovich, *Software takes command*

I.

La noción de “rendering” comienza a circular con insistencia en la década del 60, a raíz de la expansión cibernética. Los cálculos informáticos se comenzaron a utilizar, entre otros

usos, para el desarrollo técnico de disciplinas como la arquitectura y la ingeniería. Mediante la acción de “renderizar”, las máquinas toman datos de figuras en dos dimensiones dibujadas en un plano y las transforman en imágenes con profundidad. Este es el pasaje de 2D a 3D. La aplicación de esta técnica permitió preparar datos físicos de edificios o casas y traducir a imágenes fotorrealistas proyectadas para su interpretación, dirección y finalmente construcción (Appel, 1968). Se comenzó a lograr así el camino hacia una perfecta ilusión.

Lo que en un principio se concebía como un proceso (“rendering”), en la actualidad es un sustantivo (“render”) que da cuenta del resultado de aquel proceso. Entonces podemos ubicar en plena década de los años 60, cuando se daban los primeros desarrollos cibernéticos, el uso del concepto “rendering” en tanto acción, proceso o conjugación verbal. Y también podríamos rastrear el pasaje que hizo este concepto a su uso como “render”, alcanzando el estatuto de sustantivo, obra u objeto, cuando a partir de la década de los años 90 las industrias culturales o sectores de diseño y proyectualidad comienzan a utilizar indispensablemente software en sus tareas cotidianas. En la arquitectura no solo se renderiza para ejecutar cálculos y planificaciones durante el trabajo en la oficina, sino que también los renders se usan hacia el afuera en tanto publicidad de imágenes fotorrealistas de un edificio en construcción. El problema es cuando la representación gráfica con usos arquitectónicos se utiliza como comunicación de una política social.

II.

Las políticas neoliberales durante la década del 90 propiciaron en nuestro país un gran desarrollo de proyectos con

desigual impacto en lo social. Una muestra de esto ha sido la proliferación de obras arquitectónicas volcadas a las elites. El render fue parte del lenguaje técnico direccionado a la persuasión publicitaria y al consumo. Fue en estos años cuando se diseminaron los *countries* y barrios privados en las afueras del área metropolitana. Dentro de la ciudad de Buenos Aires se implantó el emblemático Puerto Madero. Ambos territorios crecieron como contracara del empobrecimiento y la marginalidad de las mayorías populares. Junto a estos barrios privados se fueron asentando villas habitadas por personas que a diario atravesaban las barreras y puestos de control –“check points”– e ingresaban a estos “countries” para trabajar como personal de diversos servicios (Svampa, 2001). El uso de renders arquitectónicos e inmobiliarios publicitaban las nuevas formas del confort, pero la imagen fija también se mostraba como parte de un pretendido presente perpetuo, como gesto triunfante del fin de la historia.

III.

Es oportuno presentar aquí la noción de “posthistoria” que trabajó Lewis Mumford a mediados del siglo XX. A Mumford le preocupaba la tendencia a la incursión mecanicista y el automatismo como causas que podrían desplazar al hombre y ponerlo a la sombra de las máquinas. Esta tendencia crearía una nueva criatura, “el hombre Posthistórico que se fusionaría con la utilería, los telones y la iluminación, quedando indistinguible del escenario” (Mumford, Lewis, 1957: 10); sujetos que se confunden con el entorno, insertos en una escenografía, un decorado, o un set de filmación. El *hombre posthistórico* es parte de una puesta en escena, un elemento más entre los diferentes objetos de utilería, tal como ocurre con

las figuras humanas pegadas en los renders. Actualmente, el ser *posthistórico* está deshumanizado, es apenas la sombra del software que lo diseña, lo postproduce, y le soluciona la vida mediante aplicaciones. La habilidad de imaginar y diseñar entornos habitables como los paisajes urbanos que se proyectan mediante la renderización, es una técnica propia de la inteligencia humana puesta al servicio de la adaptación del hombre a una sociedad hipertecnificada. Los paisajes se diseñan en una computadora, y se plasman digitalmente en una pantalla para que el futuro se acerque a una probabilidad sin riesgos. La inteligencia busca así controlar, mediante estos softwares, cómo transitar en los espacios públicos y cómo habitar en las esferas íntimas. La puesta en escena de los renders está más cerca de la informática aplicada a la política y al control de lo social que a un arte, muy a pesar de que nos remita a la “puesta en escena” –propia del teatro y del cine–.

IV.

El render se monta sobre esta falsa idea de perfeccionismo técnico y promueve una también falsa promesa de entorno armónico. La proyectualidad del render se debería concretar sin ruidos ni desvíos; y aquel paisaje debería ser apacible, sin riesgos ni conflictos, un espacio perfecto. Estas promesas se sustentan en la necesidad que les ciudadanxs tenemos de vivir en un mundo ordenado y previsible, con certidumbres en el futuro cercano. Los discursos acerca de la inseguridad y el caos son amenazas que imponen miedo, y, por lo tanto, es fácil aferrarse a una promesa que proyecte un mundo estable y sin disputas. Pero, fundamentalmente, esas imágenes simulan una vida sin sobresaltos, porque en definitiva la felicidad interpela y seduce mejor que el miedo.

Un render con imágenes simuladas de un futuro próximo se incorpora como algo normalizado en los paisajes de la vía pública. A nadie le puede resultar extraño encontrar esas lonas colgadas de los barrotes que protegen el perímetro del lugar donde se realizará la obra pública o arquitectónica. Pero no solo los renders proyectan aspectos constructivos –formas, materiales, dimensiones–, tal como había sido en sus orígenes en la década de los años 60. Actualmente las imágenes incluyen personas haciendo uso de esos espacios. Los renders proyectan cómo quedaría ese territorio y quiénes deberían ser parte de la nueva civilización barrial. Tampoco llama la atención que las figuras que representan los usuarios diseñados del lugar no tengan nada que ver con los verdaderos vecinos y vecinas que habitan los territorios en cuestión. Si bien se los podría interpretar como una representación de lo real, las figuras humanas renderizadas se acercan más a modelos de lo que hay que aspirar. La mentalidad técnica preocupada por la destrucción, por arrasar un espacio, aspira a reconstruir desde allí una nueva sociabilidad, borrando y olvidando la historia social y las relaciones humanas previas a la remodelación o “puesta en valor”. El render materializa una imagen del futuro, simulando un presente sin pasado. Es un diseño dirigido, determinado no por la abierta, azarosa y aleatoria capacidad humana de la imaginación de otros mundos posibles, sino que rige la imagen de un control social gubernamental o de mercado, donde establece cuál y cómo será ese futuro territorial, quiénes lo usarán, y de qué manera las personas deberán comportarse en esos espacios, y fundamentalmente a quiénes borrar y olvidar. Las imágenes de los cuerpos renderizados proponen un decálogo de gestos, actitudes y comportamientos dentro de un espacio público. Los renders son manuales de comportamiento social en el espacio público

compartido. La imagen es una obra finalizada donde los cuerpos renderizados se emplazan detenidos e inmutables, sin posibilidad de actuar ni hacer algo diferente a lo proyectado.

V.

El fenómeno de la gentrificación llega a la Ciudad de Buenos Aires hace relativamente pocos años. Un hito fundante se circunscribe al año 2008, cuando el valor del suelo comienza a escalar al ritmo de la especulación financiera inmobiliaria. El contexto internacional de la crisis financiera, y el contexto local del inicio del gobierno municipal de Propuesta Republicana (PRO) son marcos históricos propicios a esta revalorización. Pero la gentrificación que combina aspectos económicos, sociales, culturales, políticos y antropológicos, viene impactando en diferentes ciudades del mundo desde hace ya unas décadas (Rosler, 2013). La gentrificación utiliza diversas estrategias para intervenir en los territorios. Pensemos algunas posibilidades: municipios e inversores analizan zonas para revalorizar; se identifican algunos actores sociales disruptivos e indeseados en la zona delimitada; se los confronta y se los desplaza de aquel territorio; los municipios articulan con estudios privados de arquitectura; se realizan obras públicas con mejoras de esos espacios; aumenta así el precio del suelo; se propician grandes negocios inmobiliarios, o lo que se conoce como “Real Estate”. Otras posibles acciones complementarias: se legisla una rezonificación o recategorización de uno o más barrios, conformando polos, clusters o distritos; se fomentan actividades específicas vinculadas a disciplinas científicas, artísticas, deportivas, dentro de esa nueva zonificación; se invierte en obras públicas afines a esas actividades; aumenta el valor del suelo; aumenta el costo de

los alquileres; algunos habitantes tradicionales del lugar se ven forzadxs a mudarse a zonas lejanas menos lucrativas; los antiguos vecinxs son reemplazadxs por nuevxs vecinxs con mayor poder adquisitivo; los nuevxs vecinxs se incorporan a las disciplinas promovidas desde este nuevo mapeo o rezonificación cultural (Socoloff, 2017).

VI.

En diferentes barrios porteños me topé con los renders impresos en lonas, diseñados por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (GCBA). Luego los busqué en internet. Allí encontré también otros renders realizados por consultoras de arquitectura, y difundidos por medios de comunicación. Seleccioné algunos para conformar una serie, los descargué de la web, y los intervine como un collage digital para revertir el sentido. “La Conquista de los Renders” es una serie que trabaja desde la apropiación y el remix para el desarrollo de la obra de arte visual digital, haciendo anclaje en “un mundo saturado de imágenes caracterizado por su disponibilidad, la creación visual digital se identifica cada vez más con el montaje, la combinación y la transformación de imágenes captadas” (Prada, 2012: 185). La era de la reproductividad técnico digital nos convoca a la apropiación artística y a la postproducción (Bourriaud, 2009). Para ello partí desde dos preguntas: “¿quiénes han sido representados en las imágenes?” y “¿quiénes no fueron representados?”. Lo evidente es que en todos los renders se omite representar una diversidad de actores sociales característicos de cada lugar. Hacia fines del siglo XIX el “desierto” era una metáfora que no representaba a las comunidades indígenas como habitantes de la pampa húmeda. Esa invisibilización proseguía con desplazamientos y

exterminios para así alcanzar finalmente el vacío territorial necesario para una nueva “civilización”, y el desarrollo de actividades agrícologanaderas dentro de la división internacional del trabajo. En el siglo XXI, el render es la técnica que proyecta una imagen naif y normalizada, la metáfora ilustrada de una sociedad civilizada, pero que encubre una serie de conflictos sociales. El fenómeno de la gentrificación propicia inversiones y negocios inmobiliarios, tal como ocurre en diversas ciudades del mundo, con flujos de capital financiero que habilitan créditos y endeudamientos. El render termina funcionando actualmente como una metáfora utópica de la normalización social de las elites urbanas, pero funciona como una metáfora distópica para las mayorías populares no incorporadas a esas representaciones digitales.

VII.

Retomando la segunda pregunta, “¿quiénes no fueron representados?”, buscamos saber qué sectores o personas han sido excluidas de la representación del espacio futuro. Entonces decidí trabajar la representación inclusiva de quienes habitaban o transitaban esos espacios y que ahora estaban suprimidos en los renders. Describo a continuación algunos ejemplos de renders originales y sus intervenciones. Lamentablemente, las condiciones editoriales para la publicación de este texto impiden la inclusión de imágenes. Les invito entonces a buscar la serie “La Conquista de los Renders”, [<http://matiascheinig.com/>]

Los renders del barrio de Once elaborados por el GCBA prometían “transformar el barrio de Once en un lugar más ordenado, transitable y seguro” (GCBA, 2017). Se pueden observar representaciones de personas dialogando, andando en

bicicleta, usando el teléfono celular, varias personas caminando en soledad. Pero en el render no se observa por ejemplo la representación de personas que trabajan todos los días en este barrio realizando ventas ambulantes. Tampoco hay imágenes de policías abordando a los llamados “manteros”, una situación que se ha dado muchas veces y que ha trascendido en los medios de comunicación, y están disponibles en las redes sociales. Solo hay representaciones que buscan comunicar “orden, transitabilidad y seguridad”, de acuerdo al proyecto municipal.

Los renders de Diagonal Norte, a pocos metros del Obelisco, simulaban la construcción de una estructura dual (Clarín, 2019). De un lado, el proyecto preveía unas anchas escaleras con un mirador en lo más alto, tal como sucede en “Times Square” según la nota indicada en el link. Del otro lado, bajo las escaleras, se diseñaba una estación policial para el monitoreo de las imágenes que registran cerca de 300 videocámaras dispuestas en diferentes calles de esa zona céntrica. La escalera, emulando la icónica estructura ubicada en la zona teatral de Manhattan, funcionaría como revestimiento y techo de la oficina de vigilancia. Industria cultural en la superficie, y ojos policiales en su interior. La representación ausente es la de muchos transeúntes habituales de la zona, por ejemplo, las y los jóvenes que piden dinero a los automovilistas a cambio de limpiarles los vidrios de sus autos cuando los frena un semáforo en rojo. La presencia de personas pidiendo dinero en esas esquinas transitadas era habitual previamente a la instalación de esta construcción, y también habitual en notas periodísticas en medios masivos de comunicación, disponibles en el gran archivo global que es internet.

El último ejemplo que aquí destaco de toda la serie ela-

borada remite al plan de remodelación de la Plaza de Mayo, tal como ocurrió durante el año 2018 (GCBA, 2018). Resultaría sencillo representar a quienes habitualmente transitan esta plaza del pueblo que ha albergado tantas manifestaciones de todo tipo. Pero la ausencia evidente son las imágenes de las Madres de Plaza de Mayo, que vienen estando presentes desde hace ya 2263 jueves –al 23/8/2021–, realizando sus rondas. Esta ausencia propone un render sin capas de historia. Las marcas renderizadas de los nuevos pañuelos blancos sobre el piso remodelado terminan funcionando como sellos ornamentales, y no como las huellas de la lucha por los derechos humanos. Aquí no aplica el fenómeno de la gentrificación, pero sí el de la desmemoria.

VIII.

El proyecto “La Conquista de los Renders” propone rediseños que cuestionan la política de gentrificación, la supresión o invisibilidad en las representaciones de las imágenes oficiales, y los usos del olvido en las nuevas representaciones de una memoria social antipopular. Esto me motivó a intervenir las imágenes diseñadas en los renders de circulación virtual, editando su decorado selectivo original y visibilizando el conflicto social histórico y presente.

Referencias bibliográficas

Appel, Arthur. *ACM Digital Library*. Association for Computing Machinery. Disponible en: <https://dl.acm.org/doi/10.1145/1468075.1468082>, (Consultado el 23/6/2020).

Bourriaud, Nicolas. *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009.

Clarín. Disponible en: https://www.clarin.com/ciudades/avanza-obra-hacer-gradas-panoramicas-diagonal-norte_0_HzBHy08-5.html (Consultado el 31/08/2021)

GCBA. Disponible en: <https://www.buenosaires.gob.ar/noticias/onces-peatonal-como-quedara-la-zona-tras-su-puesta-en-valor> (Consultado el 31/08/2021)

GCBA. Disponible en: <https://www.buenosaires.gob.ar/noticias/la-ciudad-comenzo-la-obra-de-puesta-en-valor-de-la-plaza-de-mayo> (Consultado el 31/08/2021)

Mumford, Lewis. *Arte y Técnica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1957.

Prada, Juan Martín. *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal, 2012.

Rosler, Martha. *Clase Cultural. Arte y Gentrificación*. Buenos Aires: Editorial Caja Negra, 2013.

Socoloff, Ivana et al. “Distritos Creativos en Buenos Aires, una exploración”. *Revista Quid* 16. Número 7 (Jun. 2017–Nov. 2017). Buenos Aires: Revista del Área de Estudios Urbanos del IIGG de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA).

Svampa, Maristella. *Los que ganaron. La vida en los countries y barrios privados*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2001.

Proyecto “Mientras tanto...”, Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza. Acciones para visibilizar la crisis de un museo, impulsadas por un museo en crisis

Patricia V. Benito

INCIHUSA

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
patriciabenido.visuales@gmail.com

Introducción

En el presente trabajo proponemos analizar el proyecto “Mientras tanto...”, realizado en el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza –MMAMM– a fines del año 2015. El mismo surge en el contexto de clausura de la institución por problemas edilicios, y está enmarcado, a su vez, dentro del escenario de emergencia cultural a nivel provincial, declarada por artistas y productores de las artes visuales a mediados del mismo año.

El MMAMM, durante el año 2015, se encuentra con cierres intermitentes a causa de reiteradas inundaciones y filtraciones de agua. Finalmente, en el mes de noviembre, el equipo a cargo de la gestión, dirigido por la artista y gestora Laura Valdivieso, convoca a ocupar el espacio a partir de diversas actividades artísticas. Para ello formulan el proyecto “Mientras tanto...”, denominado así en referencia a los plazos burocráticos del gobierno municipal de la capital (del cual

depende el museo), para ofrecer una posible solución a las dificultades edilicias. En el documento que elabora el equipo de gestión del MMAMM (2015) se presentan los principales lineamientos estéticos en torno a los cuales se invita a los artistas a trabajar en un museo clausurado. En dicho texto se manifiesta el objetivo de hacer visible la crisis de infraestructura a través de acciones artísticas articuladas a la propuesta conceptual contestataria, impartida por la misma institución. De esta manera, se configura el montaje de una visualidad consensuada en “subvertir la precariedad en poética” (p 2).

El estado de emergencia cultural de la provincia como apuesta política

El “Mientras tanto...” se realizó en el MMAMM, sin fecha precisa de inicio ni final, aunque las actividades que lo integraron sucedieron entre el mes de noviembre del año 2015 y abril del 2016, en un contexto complejo para la cultura, y en particular para las instituciones públicas vinculadas a las artes visuales, por encontrarse en estado de emergencia cultural desde el mes de octubre del 2015. Dicha situación fue declarada por artistas y agentes especializados, a raíz de un proceso de desmantelamiento sistemático de los espacios culturales de Mendoza, que se vio acrecentado desde el año 2014.

A modo de dar cuenta de la crisis de emergencia en la que se enmarcó el proyecto presentado, es necesario identificar brevemente las distintas jurisdicciones a las que responden los espacios culturales de la gestión pública y estatal vinculados a las artes visuales en la provincia hasta ese entonces. En Mendoza, los espacios destinados a la cultura han sido históricamente escasos en función de la cantidad de artistas y/o trabajadores formados en el tema. Hasta el

año 2015 existían dos museos destinados a las artes visuales. Por un lado, el Museo Provincial de Bellas Artes “Emiliano Guiñazú” - Casa de Fader, y por el otro el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza (MMAMM). Como se indica en ambos nombres, estos espacios responden a gestiones diferentes, una al gobierno provincial y la otra al municipio de la ciudad capital. A su vez, hasta ese momento, existían también otros espacios vinculados a las actividades artísticas, como el Espacio Contemporáneo de Arte -ECA- (gestión provincial), La Nave Cultural (gestión municipal de Ciudad), y el Espacio Cultural Julio Le Parc (gestión nacional).

Estos sitios, históricamente han contado con escasos presupuestos para su gestión, recursos que apenas hacen posible el funcionamiento mínimo y el mantenimiento diario de cada sede. A esta limitación económica se le suma otra en función de la profesionalización de aquellos trabajadores que integran sus equipos. Los mismos están compuestos por empleados estatales que, en la mayoría de los casos, no cuentan con trayectorias vinculadas a las artes visuales (Zabala, 2016). Por su parte, el ECA, el Museo Provincial de Bellas Artes “Emiliano Guiñazú” - Casa de Fader y el MMAMM sufren situaciones edilicias particulares. Los dos primeros se encuentran emplazados en construcciones históricas de gran valor patrimonial para la provincia. En el caso del MMAMM, la sede funciona en el subsuelo de una de las principales plazas de la capital, la Plaza Independencia, debajo de la fuente central, y se ubica en un edificio que estuvo destinado a ser la casa de gobierno provincial. Estos sitios, contrariamente al valor patrimonial que contienen por ser bienes históricos, culturales y simbólicos, han sido minimizados por las distintas gestiones que nunca destinaron los presupuestos acordes al cuidado, al mantenimiento y a la preservación de los mismos.

En octubre del año 2012, tras un movimiento sísmico que sumó una grieta más, en la dañada infraestructura del Museo Provincial de Bellas Artes “Emiliano Guiñazú” - Casa de Fader, decidieron cerrar sus puertas hasta el año 2019. A su vez, en agosto del 2015, el ECA sufrió el desprendimiento de parte de su mampostería, y quedó clausurado hasta el mes de abril del año 2016. A esta situación se le sumó, durante el 2015, el cierre intermitente del MMAMM debido a inundaciones y filtraciones de agua. En este contexto se acrecentaron las protestas del sector, y se declaró el estado de emergencia cultural a partir de la clausura de estos espacios estratégicos para las artes visuales, denunciando políticas de abandono y el sostenido vaciamiento cultural por parte de las gestiones municipales y provinciales de Mendoza (ATACA, 2017).

Por otro lado, la directora del MMAMM, Laura Valdivieso, ante el estado de deterioro del mismo y la tensión instalada por las condiciones de emergencia, decidió convocar a una reunión en el museo a la que asistieron un conjunto de artistas y gestores. En ese encuentro comunicó su decisión de cerrar de manera oficial el MMAMM, en el mes de noviembre del 2015, frente a los daños causados por las últimas inundaciones, pero a su vez les propuso habilitar el funcionamiento clandestino del mismo. En un momento de mucho malestar, siendo el único museo para las artes visuales en funcionamiento, Valdivieso hizo una apuesta política que buscaba, por un lado, aumentar la presión sobre las autoridades de Cultura municipal para la construcción de una nueva sede, proyecto que no terminaba de concretarse, y por otro lado, disminuir la tensión entre los artistas. Así, con el apoyo del sector, se dio inicio a lo que posteriormente se llamó “Mientras tanto...”

El Proyecto “Mientras tanto...”

En el mes de noviembre de 2015, la gestión del MMAMM comunicó el cierre oficial del museo, aunque permanecieron con actividad mínima los sectores del archivo, la biblioteca, la sala de restauración y la sala de guarda. Según el acuerdo pautado entre la directora del museo y los artistas, la clausura era un señalamiento político que posibilitaba la ocupación del espacio por parte de estos últimos. Aunque esta decisión de cierre tuvo su costo en relación al achicamiento de la planta de empleados que fueron reubicados en otras tareas y/u organismos municipales (tal fue el caso del personal de mantenimiento, limpieza, seguridad, entre otros), así como también en el recorte del financiamiento para determinadas actividades. Esta situación impactó, además, en aquellos artistas que se dispusieron a ocupar el espacio, públicamente clausurado, porque debían hacerlo bajo exiguas condiciones y garantías institucionales de y para su trabajo.

Dada esta situación, la directora del museo decidió armar un documento a modo de manifiesto, en el mes de diciembre, en el que presentaba públicamente al “Mientras tanto...” como el proyecto que enmarcaba las acciones realizadas y a realizarse, unificadas conceptualmente a partir de ciertas líneas de trabajo. En este documento se especificaba la elección del nombre, que aludía a un tiempo de espera sujeto a la burocracia administrativa; también se señalaba que el proyecto fue pensado para “seguir brindando al público propuestas artísticas, aún en su circunstancia de cierre por refacciones edilicias” (MMAMM, 2015). Además, el texto exponía brevemente la historia de la sede, e informaba sobre la situación crítica en la que se encontraba su infraestructura. A su vez, el documento proponía habitar el espacio como una acción política de resistencia frente al montaje de una clau-

sura auto-administrada. De esta manera, se manifestaron 5 señalamientos para ser ejecutados por los artistas:

1. *Ser parásito*: Realizar proyectos en otros espacios.
2. *Ser intermitente*: Hacer acciones, encuentros, exposiciones, charlas, debates, sin seguir una grilla de tiempo.
3. *Ser irreverente*: Asumir las goteras, roturas, desprolijidades, deterioros, como parte de la poética de trabajo.
4. *Ser desaprensivo*: Exhibir obras y otras cosas que puedan ser destruidas o modificadas por la azarosa participación de las filtraciones.
5. *Ser efímero*: Todo lo que suceda puede desvanecerse definitivamente (2015).

Estos indicios interpelaban al museo como institución legitimada y legitimante al proponer su descentralización, cuestionar la organización, el rol de la programación de sus agendas, y problematizar las condiciones reales en las que se exhibían las obras, habilitando así al debate sobre la garantía de protección en torno al patrimonio que alberga, invitando a repensar la función del museo y el sistema de valor en torno al arte, al cual suscribe como institución. A continuación, el texto redobla la apuesta del proyecto y postulaba que:

Mientras tanto... subvierte a la precariedad en poética. Invita y desafía a los artistas a interactuar con ella. Asume también una posición de reminiscencias románticas, la de ser un sótano en el que suceden acontecimientos interpeladores de lo establecido (2015).

Por último, presentaba parte de las actividades que integraron el proyecto hasta el mes de marzo del 2016, entre

ellas: “Flexión y reflexión”, “Un manifiesto a cuentagotas”, “Estudios abiertos en el MMAMM”, “Mientras tanto... espero”, “Imagen accesible XXII en el MMAMM. Edición especial”, “Pequeño límite” y una charla abierta y gratuita a cargo del artista Pablo Siquier. En definitiva, este documento circuló por las vías de comunicación informales del museo, delimitando los espacios y las formas de la clandestinidad. Por consiguiente, todas las propuestas que se realizaron puertas adentro, fueron monitoreadas por la gestión, aunque, aún hoy, parte de los artistas que participaron del proyecto continúan percibiendo que el museo, en ese entonces, fue una “zona liberada”. A su vez, el público era invitado de boca en boca con la premisa de ser pocos y discretos.

A las propuestas anunciadas se les sumaron otras actividades, bajo la premisa de la intermitencia. Por ejemplo, en el marco de los Estudios Abiertos, se realizaron: “Ejercicios Curatoriales”, “Tráfico, conversación abierta sobre arte, gestión y políticas en artes visuales”, “Pleamar” y “Rumore”. Además, dentro de la “XXII edición de Imagen Galería”, se hicieron un recital de poetas, un evento sonoro con bandas locales, una mesa redonda sobre coleccionismo accesible, y una fiesta. En este sentido, las actividades fueron cada vez más convocantes, llegando a superar las 400 personas en un evento.

Así, a medida que iban transcurriendo las propuestas, la gestión del museo fue administrando las tensiones que surgían entre los artistas y la municipalidad. Sin embargo, el funcionamiento clandestino del mismo no fue una situación alarmante para nadie. Aunque existieron, para la directora del MMAMM, dos momentos clave de conflicto. Uno de ellos fue durante la performance de Clara Ponce, denominada “Mientras tanto... espero”. Una acción que duró 5 días en los

que la artista hacía distintas actividades mientras esperaba que el museo abriera. La propuesta se realizó afuera del museo, en la plaza. Esta situación provocó un llamado de atención a Valdivieso por parte de la Directora de Cultura, Marta Artaza, a causa de la concentración de personas en la fachada del MMAMM. El segundo momento fue, en el marco de los Estudios Abiertos, cuando una de las artistas que estaba participando, Florencia Breccia, decidió colgar dos carteles en la puerta del museo. Los mismos, a modo de señalamiento, evidenciaban lo que estaba sucediendo en su interior. Colocados al lado del aviso oficial de “cerrado por refacciones”, Breccia instaló: “Cerrado por políticas culturales de abandono” y “Abierto por artistas trabajando. Estudios abiertos de 17 a 20 hs.” Esta acción fue censurada por la Directora de Cultura, quien no solo mandó a descolgarlos inmediatamente, sino que además sancionó al empleado que colaboró en su montaje. Posteriormente, Breccia escribió una carta abierta con su descargo, y este documento pasó a formar parte de su propuesta artística.

En síntesis, observamos que el trabajo de Clara Ponce y Florencia Breccia evidenciaron la administración de las prácticas de interpelación que intentaba contener y productivizar el “Mientras tanto...” El rol mediador, que se había adjudicado el equipo de gestión, entre los artistas y la municipalidad, quedó sin efecto cuando los artistas volvieron la tensión hacia la directora del museo. En definitiva, la situación ya se había vuelto insostenible. Por lo tanto, el proyecto llegó a su fin y la sede se clausuró hasta el año 2020 cuando concluyó su refacción. A su vez, Valdivieso, a fines del año 2016, renunció a la dirección del mismo.

Prácticas de interpelación administradas

La experiencia del “Mientras tanto...” fue un dispositivo a través del cual se evidenciaron las relaciones intrínsecas entre las gestiones políticas, las estrategias museísticas y los artistas, enmarcadas en un territorio altamente politizado como es el museo y en las condiciones de emergencia cultural que atravesaba la provincia. Sin embargo, la potencialidad del proyecto residió en torno a la administración de las prácticas de interpelación que intentó gestionar la directora del MMAMM con el fin de hacer visible el estado en el que se encontraban históricamente las instalaciones del museo. Frente a esto podemos decir que el proyecto fue una maquinaria de construcción de ficciones entre el arte y la política (Mellado, 2015), ficciones que permitieron organizar otros modos de lo visible, lo decible y lo posible (Rancière, 2017).

En una entrevista realizada a Laura Valdivieso (2020), la misma asume las contradicciones del proyecto, pero manifiesta que la institucionalidad del arte en la provincia es en sí misma particular, y la sitúa como práctica de subsistencia frente a la escasez de recursos. Además agrega que el “Mientras tanto...” habitó una zona gris de la que nadie quería hacerse cargo, y que se había vuelto imposible de sobre llevar. De esta manera, su acción política fue asumir ese lado b, como la parte clandestina con la que convive todo aparato del Estado y que en definitiva forma parte de la experiencia común. De esta manera, generó una operación en la que cada pieza involucrada puso en juego su propia institucionalidad.

Por otro lado, en la cadena de producción del sistema del arte local, Valdivieso hace visible el lugar que ocupan los artistas en ese proceso (Benjamin, 2004; Didi-Huberman, 2011). Es decir, junto a la publicación del documento, en el que se establecían los límites políticos de la experiencia, se

neutralizaban las prácticas de corte activista que los artistas podían plantear (Expósito, 2012). Salvo los dos casos mencionados anteriormente, el resto de las acciones fueron de una desobediencia monitoreada. En esta dirección, los modos de producción de sentido del “Mientras tanto...” fueron acordes a la instrumentalización de las prácticas artísticas como formas de espectacularización contemporáneas (Debord, 2008; Brea, 2002). Porque de hecho los artistas no desafiaron “ningún orden social al que el museo responda y a su vez someta” (Canclini, 2010: 190). De esta manera se gestionaron visualidades que dieron cuenta de una “teatralización de la resistencia” (Brea, 2002: 54), compartida a su vez con el público que asistió, en complicidad con la propuesta. También observamos que el texto de Valdivieso operó como un dispositivo curatorial, de una gran performance colectiva. En otro orden, cabe preguntarnos por el museo como territorio de agenciamientos comunes, como “lugar de reconocimiento mutuo en la identidad compartida” (2002: 76). Pero a su vez, como parte del engranaje de una construcción hegemónica cultural (Gramsci, 2004) que habilitó su propia crítica en experiencias situadas (Fleisner y Lucero, 2014). En este sentido, el proyecto permitió problematizar los modos de visibilidad que se producen en torno a los debates políticos sobre los asuntos comunes. En particular, evidenció cómo entran en juego las gestiones de las instituciones estatales en los montajes de las visualidades públicas.

A modo de conclusión

A través de lo expuesto, podemos proponer una conclusión parcial sobre el tema presentado. En este sentido, identificamos cómo la situación general de las instituciones culturales

de Mendoza, en el año 2015, configuraron una trama compleja en relación a la gestión del MMAMM, ante lo cual su directora intentó entrelazar disputas entre el arte y la política, a partir de pensar el museo como dispositivo de visibilidad pública. A su vez, propuso su lectura como un organismo sensible para habitar, desmarcándolo de su institucionalidad. De esta manera desplazó su potencialidad política hacia la producción de visualidades militantes que evidenciaran las lógicas que definen las gestiones simbólicas. De este modo, podemos decir que la emergencia cultural, en la que se encontraba la provincia de Mendoza, interpelaba no solo a los debates en torno a las instituciones, los relatos, las prácticas, sus productores y espectadores, sino también a las gestiones públicas y sus prácticas políticas.

Referencias bibliográficas y materiales consultados

Benjamin, Walter. *El autor como productor*. México: Editorial Itaca, 2004.

Brea, José Luis. *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. España: CASA Editorial, 2002.

Entrevista a Laura Valdivieso, inédita. Mendoza, 2020.

Breccia, Florencia. *MDZ online diario*. Carta Abierta a la directora de cultura de la municipalidad de Mendoza. Disponible en: www.mdzol.com/opinion/658092-carta-abierta-a-la-directora-de-cultura-de-ciudad/, (Consultado el 25/02/2016).

Canclini, Néstor. *La sociedad sin relato. Antropología de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores, 2010.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Bs As: La marca Editora, 2008.

Didi-Huberman, Georges. “La exposición como máquina

de guerra”. *Revista Minerva* 16 (2011): 24-28. Disponible en: <https://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/index.php?id=20>, (Consultado el 5/04/2020).

Expósito, Marcelo; Ana Vidal y Jaime Vindel. “Activismo artístico”. En Carvajal, Fernanda, André Mesquita y Jaime Vindel (eds). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, pp. 43-50. Madrid: Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.

Fleisner, Paula y Lucero, Guadalupe. *El situacionismo y sus derivas actuales*. Buenos Aires: Prometeo, 2014.

Gramsci, Antonio. “Socialismo y Cultura, 29 de enero de 1916”. En Sacristán M. *Antología Antonio Gramsci*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

La cultura no se achica. ATACA. Crónica de la destrucción de un museo. Disponible en: www.laculturanoachica.wordpress.com/2017/08/08/cronica-de-la-destruccion-de-un-museo-informe-sobre-el-museo-municipal-de-arte-moderno-de-mendoza, (Consultado el 15/08/2017).

MMAMM, Proyecto Mientras tanto... Disponible en: <https://www.facebook.com/notes/museo-municipal-de-arte-moderno-de-mendoza/proyecto-mientras-tanto/1070852392946933>, (Consultado el 17/09/2019).

Mellado, Justo Pastor. *Escenas Locales. Ficción, historia y política en la gestión de arte contemporáneo*. Argentina: Curatoría Forense, 2015.

Rancière, Jaques. *El espectador emancipado*. Bs As: Manantial, 2017.

Zabala, Rosario. *Los museos de arte de Mendoza en la construcción de una memoria cultural necesaria (1983-2001)*. Tesis doctoral, Doctorado en Ciencias Sociales, FSPyS, UNCuyo, 2016.

El patrimonio en disputa: monumentos e intervenciones visuales contemporáneas en Chile

María Cecilia Olivari

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Instituto de Estudios Críticos en Humanidades
Universidad Nacional de Rosario
mceciliaolivari@gmail.com

Introducción

En octubre de 2019, estudiantes secundarios organizados de la ciudad Santiago de Chile convocaron a una protesta en contra del aumento del metro anunciado. La convocatoria inicial que invitaba a saltarse el molinillo del metro y, masivamente, no pagar el boleto en protesta, fue el impulso de un itinerario mayor que terminó en una reforma constitucional sin precedentes para el pueblo chileno. La acción de los estudiantes se dirigió rápidamente a poner en evidencia una crisis social y política que tiene larga data. En este contexto, tanto los espacios públicos como los monumentos constituyeron el soporte privilegiado de las disputas simbólicas, escenificando diversas performances que se inscribieron en el marco de la revuelta y más allá de esta. El litigio político se manifestó con intervenciones efímeras, pintadas, acciones performáticas organizadas, y con la presencia masiva de contingentes en las calles. En Santiago de Chile el epicentro

de las manifestaciones fue la entonces Plaza Italia, en cuyo centro se ubicaba la escultura ecuestre en conmemoración al general Manuel Baquedano. Nelly Richard (2020a) señala –al momento– dos instancias de este “itinerario vertiginoso”, la primera signada por los influjos disruptivos y la ocupación de la calle, y la segunda representada por el desarrollo del proceso constitucional.

En función de los procesos que desató el estallido social –algunos de los cuales todavía se encuentran en desarrollo–, me interesa reparar en el rol que encarnan los monumentos como espacio de inscripción y disputa de las formas de representar y significar el pasado en el presente, y también de los íconos valida(do)s para ello. Para eso, primeramente retomaremos la discusión sobre el patrimonio, y las memorias que éste objetiviza. Luego desarrollaremos una articulación posible entre patrimonio y *performance* en función de las expansiones y tensiones que en él producen las diversas performances que suscita. Por último, se trabajan dos proyectos artísticos contemporáneos que indagan en torno de la hegemonía inherente a ciertos monumentos nacionales y formas particulares de desfuncionalizarla. Estos casos, si bien son muy cercanos en el tiempo, ponen de relieve un momento previo y uno posterior al estallido en el vínculo de gran parte de la ciudadanía con los monumentos; es por ello que permiten abordar el espesor de la crisis representativa y significativa que se puso de manifiesto tras el estallido social chileno de 2019.

Discusión: el Patrimonio y las memorias

El patrimonio monumental constituye el caso más tradicional de objetivación de la memoria oficial, ya que concuerda con

las visiones jerarquizadas que reproducen un “pasado histórico conveniente” (Briones, 1994: 102). Para Llorenç Prats (1998), el patrimonio funciona como un dispositivo memorial que sirve a la representación de una identidad, mayormente una identidad hegemónica y cristalizada que parecería no modificarse. Sin embargo, como señala Canclini, las prácticas patrimoniales son *simulaciones* de homogeneización de las diferencias (1999: 17). Debemos marcar que, a partir de los años 1990, con la eclosión de los estudios y aproximaciones en torno a las relaciones entre culturas, el foco de las discusiones sobre el patrimonio cultural cobra un nuevo matiz. Como resultado se hace presente un desplazamiento en las reflexiones teóricas que parten del problema material de la conservación de los objetos, hacia los usos y las activaciones posibles por parte de colectivos y comunidades (Prats, 1998. García Canclini, 1999. Smith, 2006). A estos aspectos se incorpora la tensión entre registros materiales e inmateriales, la jerarquía impuesta por el campo patrimonial y sus necesarias impugnaciones. Es en este sentido que podemos señalar que el mapa conceptual donde se inserta la noción misma de patrimonio se ha expandido abarcando –como señala García Canclini (1999)– nuevos tópicos como el turismo, la modernización urbana, la mercantilización y las comunicaciones masivas que amplían los abordajes tradicionales signados de la Historia, la identidad y la tradición.

Por su parte, los estudios sobre la memoria como espacio de reflexión destacan la importancia de los usos estratégicos del pasado y la creación de marcos de interpretación que pluralicen, diputen y creen a partir de las tradiciones heredadas. En este sentido, señala Ana Ramos (2011) que el foco se ha desplazado desde la idea de almacenamiento y disponibilidad, hacia la agencia de los actores, pero también de los

artefactos y prácticas. Los enfoques críticos en las aproximaciones al pasado, sus soportes de inscripción y sus marcos de interpretación, apuntan e insisten en que lo importante son las *miradas del presente*, a partir de las cuales el pasado se vuelve útil. De esta manera, las formas de dar sentido a la historia desde políticas de la memoria que contemplen los acontecimientos –que contemplan la perspectiva de “los vencidos”–, abren la posibilidad de impugnar los bienes culturales de los vencedores y abrir el espacio a narrativas diferentes (Benjamin, 2008). Sin embargo, no es posible hablar en los mismos términos de las memorias sin poder. Éstas no pueden ser leídas como una “tradición inventada” (Briones, 2014: 102), ya que la memoria de los subalternos no tiene el mismo poder y autoridad para construir simulacros de homogeneidad.

Aproximaciones performáticas al patrimonio

Richard Schechner (2002) propone una distinción entre lo que una *performance cultural es* y la posibilidad de abordar un evento *como una performance*. Hay eventos que son considerados *performances* en función de referencias culturales específicas, es decir, al constituirse a partir de conductas restauradas con una lógica, una estructura y unos elementos más o menos estables. En tanto conductas realizadas por segunda vez, las *performances* tienen cierto carácter ritual que implica “secuencias de conducta” (2011: 35) determinadas por contextos históricos y sociales, convenciones, usos y tradiciones vigentes o en disputa. Sin embargo, la diferencia que impone este tratamiento metodológico invita a conceptualizar al evento social y estudiarlo desde los marcos interpretativos y las categorías operativas de la *performance*, sin que necesariamente lo sean.

En una línea similar, Laurajane Smith (2006) analiza al patrimonio como una *performance de capas múltiples* (3) que se estratifican en función de las diferentes actuaciones y procesos de las que es parte, que se realizan en y alrededor del patrimonio. Su estudio abarca los vínculos de diversos agentes con el patrimonio, en lo que refiere específicamente a contextos institucionales como pueden ser sitios arqueológicos, patrimoniales o de memoria y museos. Bajo la idea de conductas restauradas, Smith engloba como *performances* acciones como *visitar, gestionar, interpretar o conservar*, en función de que “ésta encarnan actos de remembranza y conmemoración mientras que negocian y construyen un sentido de lugar perteneciente y entendido en el presente” –“that embody acts of remembrance and commemoration while negotiating and constructing a sense of place, belonging and understanding in the present”– (2006: 3). Sin embargo, aunque este abordaje solo contempla prácticas constructivas, en marcos como el del estallido social y la protesta se ponen en ejercicio *performances* que interpelan al acervo patrimonial desde su destrucción, intervención, o como foco de atentados reiterados.

Desde estas líneas, entonces, podemos entender las manifestaciones del estallido social en Chile como *performance* en sí misma, que propone un tipo particular de aproximación a los monumentos y sitios patrimoniales que no están contemplados en el análisis de Laurajane Smith. Si tenemos en cuenta los acontecimientos que comenzaron en octubre de 2019 en Chile en relación con monumentos, desde el primer estudiante que saltó el molinete del metro, las interacciones en el espacio público y los afectos despertados por éstos, muestran una serie de vínculos que interceptan al patrimonio de forma reiterada e insistente. Por ello es válido incluir

también los usos y las activaciones espontáneas que estuvieron guiadas por el fervor de las movilizaciones sociales: las pintadas, las pegatinas, la instalación de banderas u objetos, el reemplazo de estandartes, pero también los derribamientos y la destrucción de elementos ligados al patrimonio. En esta coyuntura, los monumentos fueron como escenario principal, y las *performances* chilenas en el espacio público convirtieron al patrimonio en un espacio de disputa por la legitimidad de las “memorias sin poder” (Ramos, 2011: 142).

El monumento performado: intervención y registro desde el arte contemporáneo

Los conflictos de la memoria sobre las dictaduras y la historia reciente en Chile estuvieron atravesados por un proceso de conciliación y normalización que, en palabras de Nelly Richard, “obligó a la diversidad a ser no-contradicción” (2007: 134). La exclusión de las disputas políticas mediante el consenso tácito se agotó recientemente, producto de las desigualdades en la sociedad chilena; de ahí que una de las consignas más popularizadas desde octubre de 2019 sea “no son 30 pesos, fueron 30 años”.

La revuelta y las manifestaciones como performance irrumpieron en el tiempo-calendario del progreso –para usar una noción benjaminiana (2008)– que, como apunta Richard, “se vivió como un tiempo energético: un tiempo intensivo, acerado y casi frenético en sus ritmos de destitución de lo viejo y de invención de lo nuevo” (2020b: 424); pero la llegada del Covid-19 a América del Sur, rápidamente arrebató el influjo que hacía del tiempo algo excepcional.

Me gustaría hacer evidente el cambio disruptivo que produjo el despertar chileno a partir de dos proyectos artís-

ticos que trabajan con el patrimonio monumental de Santiago de Chile en dos momentos diferentes: el proyecto de Andrés Durán *Monumento editado* (2014–2017 [<https://www.monumentoeditado.com/>]) y el *Inventario iconoclasta de la insurrección Chilena* impulsado por Celeste Rojas Mujica (2019–continúa [<http://inventarioiconoclastadelainsurreccionchilena.com/>]). Ambos proyectos ponen en escena la pregunta acerca del rol de los monumentos en la configuración de un imaginario nacional, los usos y los modos de vincularse con el acervo patrimonial de la ciudad.

La primera propuesta, *Monumento editado* de Andrés Durán, es una serie fotográfica desarrollada entre 2014 y 2017. En ella, Durán registra un grupo de monumentos conmemorativos erigidos en cuatro ciudades sudamericanas –Argentina, Chile, Perú y Bolivia– que ponen de manifiesto el imaginario simbólico de carácter heroico y patriótico vinculado a estas naciones y a sus procesos de independencia. La serie se compone de cinco grupos de fotografías digitales, en blanco y negro: “Prócer de pie”, “Ecuestre”, “Prócer sentado”, “Escena mitológica” y “Avenue of the Americas NYC”; esta organización se realiza en función de las poses de los personajes, flexibilizando cierto estándar representativo que retoma vida y muerte de los próceres para darlos a ver. Cada una de las fotografías fue intervenida por Durán mediante el uso de técnicas de ilustración digital y modelado 3d. De estas operaciones resulta un conjunto de monumentos monstruosos en los que la figura homenajeada se camufla con su propio pedestal hasta perder sus rasgos distintivos. De esta manera, se vuelve inútil justo aquello que los constituía como elementos conmemorativos. En ese entonces, el artista chileno ponía de manifiesto el lugar marginal que ocupaba este tipo de elementos patrimoniales en la vida y la circulación en las capitales.

Por otro lado, el segundo proyecto comienza a gestarse casi en simultáneo con las movilizaciones y manifestaciones de octubre de 2019 en Chile. El *Inventario Iconoclasta de la Insurrección Chilena* fue impulsado por la artista Celeste Rojas Múgica, quién comenzó a recolectar imágenes en redes sociales que documentaban las intervenciones, asaltos y derribamientos de monumentos en el espacio público. El Inventario se entiende a sí mismo como “un proyecto, una plataforma, un laboratorio de ejercicios y un archivo dinámico a partir de imágenes a monumentos intervenidos, modificados, derribados y levantados, entre octubre de 2019 a la fecha, en el territorio comprendido por el Estado de Chile” (INVENTARIO, 2019). El proceso de selección estuvo guiado por la reunión de imágenes en torno a consignas espontáneas de las propias comunidades involucradas; por su parte, el acopio y reunión de estos materiales fue realizado a partir del uso de los metadatos y de los hashtags de los *posteos*. Este proyecto ofrece un inventario abierto que compila el registro de imágenes de las intervenciones en monumentos y se dispone mediante una página web abierta y dinámica. Esta última funciona como un archivo en permanente construcción que aprovecha los circuitos informales y colaborativos de circulación de la información. En este caso, el rol de la artista se orienta a una función de registro y compilación de una memoria efímera que se inscribe en la relación entre los cuerpos, el paisaje y la intervención en el espacio público. Es una memoria cambiante debido a la rápida transformación del paisaje, y también por el propio camuflaje de las imágenes en las mareas de datos hipermediatizados de la web. De ahí la necesidad de un registro rápido y cotidiano. Por otro lado, la intervención de la artista en las imágenes compiladas es mínima. Por un lado, sus operaciones se orientan a unificar los registros

con un filtro acromático, al tiempo que dispone y socializa en una misma plataforma imágenes de diversas procedencias que documentan la progresiva transformación del paisaje de la ciudad producto de las manifestaciones.

Lo interesante de contraponer estos dos casos, es que escenifican posturas, afectos y performances en torno al monumento como un espacio de disputa simbólica por el relato histórico y los roles que cumplen determinados símbolos conmemorativos en diferentes coyunturas. Si bien son proyectos cercanos en el tiempo, esta selección pone en escena los acontecimientos del 18 de octubre de 2019 en Chile como un parteaguas. Tras el estallido, la Plaza Baquedano, y puntualmente el monumento al general Manuel Baquedano, aparecen como epicentro del conflicto social en Chile y como principal blanco de las pujas simbólicas. Al mismo tiempo, este espacio constituye el escenario de las disputas históricas por los símbolos representativos de las comunidades que estaban en una tensión irresuelta –al menos durante el periodo activo de las movilizaciones tras la declaración del estado de excepción constitucional de catástrofe por calamidad pública (Decreto del 18 de marzo de 2020)–. Las disputas versaban en torno a la permanencia de la figura ecuestre de Baquedano, pero también alrededor del nombre de la propia plaza. Por otra parte, figuras como la de Baquedano representan una de las formas más cristalizadas del patrimonio, la de los sentidos de lo nacional y lo patriótico erigidos desde criterios de valoración fijos –los criterios constituyentes de la “sacralización de la externalidad cultural”, como los llamará Llorenç Prats (2005: 18)–.

En ambos proyectos hay una mirada de artista que interpela a los monumentos públicos, pero sobre todo a su presente. Por un lado, entre 2014 y 2017 el trabajo de la memoria

editada de Durán supone la visibilización de la pérdida de sentido de ciertos monumentos y memorias que no tienen incidencia en el presente inmediato. Por su parte, el *Inventario...* da a ver, socializa y dispone para las comunidades el registro de los usos y manifestaciones de las memorias vivas de quienes no tienen poder (Ramos 2011) pero que están pujando por reconocimiento, representatividad y reconstrucción histórica.

En otro orden de reflexiones, es interesante contraponer a los procesos de patrimonialización tradicionales operados en función de criterios fijos, la idea de “puesta en valor” (Prats 2005) como terreno por la disputa de lo simbólico. La disputa por el posible cambio del nombre de la plaza Italia/Baquedano/de la Dignidad/de la Rebeldía, y las distintas posturas en torno a la discusión, hacen visible que desde 2017 –año en que Durán hace sus intervenciones digitales– algo ha cambiado, y las alianzas de sectores postergados de la sociedad chilena hicieron que, tanto espacios como símbolos que parecían inalterables, fueran interpelados desde diversos ángulos: los saldos históricos ligados a los procesos independentistas, la ominosa herencia de la dictadura y la sistemática subalternización de la población y el mundo indígena, los reclamos de los sectores feministas y de ecologistas y defensores de los recursos naturales, la impugnación de la violencia y represión policial, tanto del pasado como del presente, la discusión sobre la reforma constitucional, entre otros.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, Walter.** “Sobre el concepto de historia”. En *Obras*, libro I, Vol.2. Madrid: Abada Editores, 2008, pp. 303-323.
- Briones, Claudia.** “Con la tradición de todas las generacio-

nes pasadas gravitando sobre la mente de los vivos: usos del pasado e invención de la tradición”. *Runa* 21 (1994): 99-129.

García Canclini, Néstor. “Los usos sociales del patrimonio cultural”. En E. Aguilar Criado (Ed.). *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. Andalucía: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1999, pp. 16-33.

Inventario. “Acerca del proyecto”. Inventario Iconoclasta de la Insurrección Chilena 2019. Disponible en: <http://inventarioiconoclastadelainsurreccionchilena.com/acerca-de/> (Consultado el 30/03/2021)

Prats, Llorenç. “El concepto de patrimonio cultural”. *Política y Sociedad*. 27 (1998): 63-76.

---. “Concepto y gestión del patrimonio local”. *Cuadernos de Antropología Social*. 21 (2005): 17-35.

Ramos, Ana. “Perspectivas antropológicas sobre la memoria en contextos de diversidad y desigualdad”. *Alteridades* 21. 42 (2011): 115-130.

Schechner, Richard. *Performances studies: an introduction*. New York: Routledge, 2002.

---. “Restauración de la conducta”. En Diana Taylor y Marcela Fuentes (edits.) *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 31-50.

Smith, Laurajane. *Uses of heritage*. New York: Taylor & Francis e-Library, 2006.

Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

---. “Proyecto Ballena. Conferencia: Nelly Richard. De la revuelta social a la nueva Constitución en Chile”. *Centro cultural Kirchner*, 16 de diciembre de 2020a. Disponible en: <https://youtu.be/p1l8SJEW9Hw>

---. “Del descontrol de la revuelta al control de la pandemia”. *Revista anales, séptima serie* 17 (2020b): 421-436.

Lo visual en el ámbito institucional. Prácticas colaborativas en los museos de arte contemporáneo

Alejandra Panozzo Zenere

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades
Universidad Nacional de Rosario
panozzozenere.alejandra@gmail.com

Desde las últimas décadas del siglo XX, muchos museos de arte emprendieron, en la escena cultural-visual y en el marco de las teorías de la imagen, distintas acciones que representaban un cambio con respecto *al hacer* que habían propiciado hasta ese momento. Entre esas acciones pueden mencionarse: el apoyo a cánones estéticos o producciones artísticas rupturistas, el reacondicionamiento de sus instalaciones para legitimar a artistas que producían en el espacio público, o la modificación de sus guiones museográficos para presentar sus colecciones. Estas alternativas les valieron, en las ciudades en que se inauguraron, pasar a formar parte del grupo selecto de agentes del sistema artístico, y convertirse, en algunos casos, en las vitrinas de un consumo selecto respecto de lo cultural y de lo artístico. No obstante, en los últimos años percibimos ciertos intentos por volver a recuperar un conjunto de acciones capaces de poner a esta institución cultural al servicio de la sociedad y de su desarrollo.

Aunque pueda parecer que nos alejamos del campo de los Estudios Visuales, esa no es nuestra intención. Por el contrario, lo que nos interesa es articular un conjunto de lecturas ancladas en la *museología* –como ya lo hicimos en el volumen anterior– y en la *economía de lo cultural* para ampliar nuestra lectura sobre lo visual en el ámbito social; pero aquí incorporamos, también, lo institucional. En aquella ocasión habíamos señalado cómo algunos museos de arte, específicamente los contemporáneos, tomaron estrategias de lo arquitectónico y de lo visual para ser identificados y dejar una huella dentro del entramado urbano. En este caso, con vistas a seguir profundizando el estudio de la entidad patrimonial, proponemos analizar la presencia de prácticas colaborativas impulsadas por algunos museos de arte que alientan la participación de los públicos/espectadores, lo cual implicaría, asimismo, por qué no, una transformación en cómo se concibe lo visual.

Así, en primer lugar, apelamos a un escueto revisionismo de un modelo de museo que acentuó la exclusión cultural y visual de gran parte de la sociedad en la planificación de las llamadas *ciudades globales* (Sassen, 1996). Luego, en contrapunto, señalamos cómo, en los últimos años, algunas de estas sedes museales han intentado subsanar esa condición, e incluir, desde la participación, a públicos/espectadores –delimitados como comunidades específicas– en su dinámica museística. En esta línea, recuperamos algunas iniciativas que proponen distintas modalidades de trabajo de base comunitaria en museos de arte contemporáneo. Ellas implican no solo la interacción con el *otro*, sino también diversas maneras que exceden lo institucional y lo artístico, en tanto se busca contribuir a mediar en la cohesión social.

Vaivenes contemporáneos en los museos de arte

La globalización, de forma directa o indirecta, dio lugar a distintas condiciones de creación y producción de lo visual en los espacios público y privado, lo que implicó múltiples apropiaciones por parte de las personas que habitan las ciudades. De manera consecuente, se observa una coexistencia de ejercicios plásticos que se encuentran diseminados en las trazas urbanas, los cuales intentan cuestionar o interrogar a los transeúntes, mientras que otros buscan generar nuevas maneras de experimentación o de trabajo colaborativo con los ciudadanos.

Asimismo, hay un conjunto de manifestaciones que se resguarda, como ha sido habitual, en los espacios de las instituciones culturales y artísticas. Tales manifestaciones –junto con otros aspectos– marcan la diferencia, ya que son percibidas, preferentemente por los individuos que forman parte del sistema artístico, y suelen, en cambio, pasar desapercibidas para el conjunto de la sociedad. En virtud de esta distinción, muchos museos de arte –hacemos referencia aquí a los de arte contemporáneo– lograron encontrar sentido a su existencia. Fue así que atendieron en demasía a las demandas culturales y visuales globales, convirtiéndose en “agentes catalizadores [...] que operan como entidades leales al servicio de la alta cultura y de la ideología que ella representa” (Leyva Townsend, 2015).

En esta línea, algunas sedes museales adaptaron una misión, organización y planificación en beneficio del consumo turístico-cultural, basado en el entretenimiento, la diversión, el espectáculo y la simulación. Asumieron, así, una forma reductora de cultura (Baudrillard, 1978) que los llevó a convertirse, con el pasar de los años, en *museos globales* (Guasch y Zulaika, 2007) o *imparables* (Laseca, 2016). Se enaltecó un mo-

delo que amalgamaba lo artístico con el desarrollo económico –a modo de una nueva industria cultural o creativa– para acoplarse a los patrones que promueven otros sectores del capitalismo avanzado. Dentro de este conjunto de entidades patrimoniales, uno de los ejemplos más celebrados fue el Museo Guggenheim, en Bilbao-España (Guasch y Zulaika, 2007; Lange-Valdés, 2018). Este establecimiento llegó a ser considerado un ícono del proceso de transformación que vivió una zona cercada, abandonada y deteriorada –la cual supo tener como eje la producción industrial– a partir de la nueva centralidad cultural que la convirtió en una zona abierta, pujante y seductora. Surgió, así, un nuevo modelo de museo que dejó al descubierto nuevas formas de urbanidad, prácticas y relaciones sociales, y que se vincula, igualmente, con una imagen que representa “lo nuevo, lo *cool*, lo fotogénico, lo bien diseñado, lo exitoso económicamente” (Bishop, 2018: 19).

Este modelo se caracteriza por una dinámica museística que compite por el gran flujo de visitantes –preferentemente, turistas y actores del sistema artístico–, para lo cual se modifican y consolidan servicios, consumos y exposiciones distintivos de las nuevas clases impulsadas por el sistema capitalista en su fase neoliberal. Así, se pone de manifiesto la intención de atraer a visitantes que posean un *alto* capital cultural para acercarse y experimentar aquello que acontece en las instalaciones de la entidad patrimonial. Simultáneamente, queda a la vista el modo en que se desplaza a los residentes locales –quienes pueden ser sub-clasificados en diversos agrupamientos de públicos/espectadores o comunidades específicas–, ya que, desde este modelo, se establece una barrera invisible que marca su expulsión o que genera hacia ellos cierta violencia simbólica y poco identificable –violencia que, en muchos casos, aún persiste–.

No obstante, en los últimos años, comenzó a percibirse el interés de un conjunto de museos por cambiar esta imagen, aunque se trata de un proceso lento –que en algunos casos no deja de desvirtuarse–. Fundamentalmente, han manifestado su necesidad de trabajar, en un sentido amplio o diversificado, *para* o *con* los públicos/espectadores o comunidades específicas, a fin de convertirse en otro factor de transformación social (Panozzo Zenere, 2020). Las modalidades de trabajo de base comunitaria no están exentas, sin embargo, de controversias, ya que no todas incorporan acciones denominadas de *abajo-arriba* (Arrieta Urtizberea, 2009). Esta última condición, que amerita múltiples instancias de encuentro e intercambio entre el personal del museo y los miembros de las comunidades, busca generar diferentes instancias colaborativas y participativas con la intención de confluir en un resultado compartido y mediado de lo museal. El *con otros* abre, por tanto, la posibilidad de producir una ruptura con las estructuras de *arriba-abajo* que suele aplicar este tipo de institución cultural y artística. Cabe señalar que, si bien el *para otros* supone convocar a los miembros de las comunidades, solo los hace partícipes en algunos momentos determinados y bajo ciertos límites preestablecidos, lo cual conlleva cierta insistencia en mantener el control sobre la participación. Como vemos, continúan siendo los profesionales o actores del sistema artístico quienes aún sacralizan los cánones estéticos y producciones plásticas; delimitan qué hacer, cómo recorrer o percibir a este tipo de establecimiento, o qué decir en nombre de las comunidades. Todo ello, claro está, desde una perspectiva que conserva lo jerarquizado, lo verticalista, y altos niveles de imposición.

A pesar de las particularidades que proyecta cada acción, es justo reconocer que se persigue un ideal de sede mu-

seal que convoca a pensar al museo de arte contemporáneo como un espacio abierto y social, que no solo privilegia a los visitantes-turistas, especialistas o aficionados al arte, sino que promueve vínculos e involucra activamente a *otros* –llegando incluso a trascender el propio cometido institucional–. Revisemos ahora algunas propuestas llevadas adelante por museos de arte contemporáneo, a fin de adentrarnos en casos concretos que nos permitan reconocer escenarios posibles.

Museos de arte al servicio de las comunidades cercana

Los ejercicios que recuperan modalidades de trabajo con comunidades en el campo de los museos se suceden desde hace varias décadas, replicando algunos de los postulados promovidos por la corriente de la *nueva museología* (Desvallées, 1993; Maure, 1995) o por la perspectiva latinoamericana de la *museología social* (Moutinho, 1993), que priorizan a la persona –dentro de su entorno natural, social y cultural– por sobre el objeto museístico, y que consideran el patrimonio como un instrumento al servicio del desarrollo de la persona y de la sociedad. En el campo de los *estudios visuales* (Guasch, 2003; Groys, 2015), por otro lado, podemos vincular ese tipo de ejercicios con la constitución de un conjunto de producciones visuales y de experiencias artísticas que gestaron prácticas colaborativas entre distintos grupos de la sociedad y agentes del sistema artístico. Se llevaron adelante propuestas artísticas que rompen con el rol pasivo de los públicos/espectadores por la clase de interacción que alientan –entrar, salir, tocar, escuchar, mover–. Al mismo tiempo, tales ejercicios avivan la participación de los públicos/espectadores en la esfera social, ya que, entre otras cuestiones, promueven el rol ciudadano y estimulan las críticas al sistema capitalista.

Pero ¿qué acciones se están sucediendo en algunos museos de arte contemporáneo?

Comencemos mencionando dos casos del territorio argentino. Me refiero, en primer lugar, al *proyecto MultipliarTE*, llevado adelante durante 2015 en el Museo de Arte Contemporáneo de Mar del Plata. Esta acción se concentró en promover la participación de adultos mayores de 60 años residentes en Mar del Plata. Se los incorporó como mediadores entre las colecciones y los visitantes, mientras el discurso curatorial se vio enriquecido por sus recuerdos y memorias. Posteriormente, esto llevó a la conformación de ACAM (Asociación Arte en Movimiento). El segundo caso corresponde al ejercicio expositivo “Enciclopedia Oliveros”, llevada adelante por el Museo Contemporáneo de Rosario, durante 2014, a partir de acciones realizadas con enfermos psiquiátricos que pasaron por el Taller de Arte de la Colonia Psiquiátrica de Oliveros. La propuesta buscó romper con un abordaje de la enfermedad como impedimento o carencia, para involucrar a estos sujetos de manera participativa. De este modo, tuvieron la oportunidad de presentar su producción, formar parte del montaje y constituir diversas actividades a lo largo del desarrollo de la exposición con visitantes asiduos.

En el otro extremo del continente, recuperamos el proyecto *MUAC en tu casa*, llevado adelante, desde el año 2014, por el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de México. Este proyecto tiene por objetivo propiciar la inclusión y el acercamiento de los jóvenes al arte contemporáneo y a la institución-museo a partir de invitarlos a vivenciar procesos museales fundamentales. Puntualmente, se convoca a los estudiantes del nivel medio superior de zonas vulnerables a presentar propuesta en equipos. Una vez seleccionadas dichas propuestas, el museo provee los medios para que

ésta sea montada en la casa de uno de los integrantes de cada equipo, y de este modo lograr la socialización comunitaria de obras contemporáneas.

Los ejemplos mencionados hasta aquí abordan comunidades específicas con realidades muy distintas, lo cual, claramente, proyecta propuestas disímiles y diversas. Detectamos acciones en las que se convoca a los miembros de estas comunidades para que, de un modo u otro, participen en distintas instancias de la dinámica museística –o curatorial, podríamos agregar–. Tales desarrollos poseen cierto tinte colaborativo que busca proyectar un resultado compartido y mediado entre lo museal y lo artístico. No obstante, advertimos que aún estamos ante modalidades del *para otros*, y por ello nos interesa traer a colación un caso más, el del programa *museo situado*, del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en España.

A partir de 2018 se impulsó una propuesta que tiene por fin integrar el barrio Lavapiés a la sede museal, ante la escasa o inexistente relación –tanto física como simbólica– entre ambos ámbitos a través de una *práctica de escucha*. Ésta intenta generar vínculos y redes de trabajo con activistas y organizaciones cívicas comprometidas, y con colectivos culturales y artísticos estrechamente ligados al barrio. “No es tanto diseñar un programa para el vecindario –explica Ana Longoni (2020)–, sino aprender a escuchar qué demandas hay, qué necesidades, qué expectativas, qué deseos” (s/p). Esta práctica llevó a que se implementara una junta permanente, temporal y rotativa, con presupuesto propio, entre la comunidad de Lavapiés y el poder ejecutivo del Museo. La meta consistiría en lograr que las organizaciones participantes tengan acceso a los recursos materiales del programa –y que también sean responsables por ellos– como un modo de empoderar a la

comunidad cercana. Encontramos, en este caso, un esfuerzo mayor de implicación y participación de los miembros de esta comunidad en el proceso de trabajo que promueve otra modalidad de trabajo, y que invita con mayor claridad a reconocerla desde un *con otro*. No solo se alienta a un flujo que emerge de abajo-arriba, sino que pone de relieve cómo las entidades patrimoniales pueden junto *con otros* dar posibles respuestas a reclamos y necesidades que se desprenden del transitar contemporáneo; a tal punto, que puede trascender a la propia entidad patrimonial (Panozzo Zenere, 2020).

Comentarios finales

Somos conscientes de que no hay un manual ni modelos replicables, sino aspectos a tener en cuenta a la hora de pensar las transformaciones en las que pueden involucrarse, o no, los museos de arte. Estas entidades patrimoniales, al igual que otros agentes –por ejemplo, los artistas y sus obras–, pueden interrogar, desacomodar o problematizar lo cultural y lo visual a partir de qué exponen y cómo lo muestran, pero también de cómo y con quién lo hacen. Las modalidades de trabajo con base comunitaria que intentaron recuperar algunos de los ejercicios propuestos, proyectan una dinámica museística que pone de manifiesto la posibilidad de replantear el lugar de poder de estos establecimientos, y de compartirlo con *otros*. Claro está, ello no quita la existencia de tensiones y conflictos vinculados al ejercicio de poder que se hacen presentes para movilizar, e incluso sacudir, a esta entidad patrimonial y orientarla hacia las demandas sociales.

Como puede verse, este abordaje se orientó más a abrir interrogantes que a ofrecer aseveraciones. Por un lado, proponemos pensar la experiencia museística –y visual– no solo

desde el rol de los públicos/espectadores concebidos como simples receptores, sino desde un involucramiento activo que abarque la legitimación y puesta en escena de lo que allí acontece. Y, por otro, rearticular los esquemas tradicionales –a los cuales nos negamos–, a fin de que habiten con otras formas de accionar –que, dado el tipo de entidad patrimonial, no dejan de afectar a lo visual–. De este modo, sería posible imaginar al museo a partir de un *hacer* que afecte su *ser* desde lo colectivo, y repercuta en su manera de vincularse tanto con lo social como con lo visual.

Referencias bibliográficas

Arrieta Urtizberea, Iñaky. *Activaciones patrimoniales e iniciativas museísticas ¿Por quién? y ¿Para quién?* Bilbao: Argitaipen Zerbiztuzul, 2009.

Baudrillard, Jean. *Cultura y Simulacro.* Barcelona: Ediciones Kairós, 1978.

Bishop, Claire. *Museología radical O ¿qué es “contemporáneo” en los museos de arte contemporáneo.* Buenos Aires: Libretto, 2018.

Desvallées, André. *Nouvelle muséologie.* Enciclopedia Universalis. Paris: France S.A, 1993.

Groys, Boris. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea.* Bs As: Caja Negra, 2015.

Guasch, Ana María. “Un estado de la cuestión”. *Revista Estudios Visuales.* 1 (2003): 8-16.

Guasch, Ana María y Zulaika, Joseba. *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao.* Madrid: Akal, 2007.

Laseca, Roy. *El museo imparable: sobre institucionalidad genuina y blanda.* Santiago de Chile: Metales Pesados, 2016.

Lange-Valdés, Carlos. “La arquitectura como dispositivo de regeneración urbana: 20 años del Museo Guggenheim Bilbao”. *Bitacora*, 2 (2018): 115-123.

Leyva Townsend, Nicolás. “El papel de las instituciones culturales en el proceso de gentrificación del barrio La Candelaria de Bogotá: un estudio de caso”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 10 (2015): 83-106.

Longoni, Ana. Museo Situado. Una conversación con Ana Longoni. Disponible en: <https://radio.museoreinasofia.es/museo-situado> (Consultado el 25/02/2021).

Maure, Marc-Alain. “La nouvelle muséologie – qu’est-ce que c’est?” *ICOFOM Study Series*, 25 (1995): 127-132.

Moutinho, Mario. “Sobre o conceito de Museologia Social”. *Cadernos de Sociomuseologia*, 1 (1993): 5.

Panozzo Zenere, Alejandra. “La dinámica con base comunitaria; actualizaciones de viejos postulados a partir de la propuesta Museo situado”. Bruno Brulon Soares (Ed.) *Descolonizando la museología* Paris: ICOM/ICOFOM, 2020, pp. 239-251.

Sassen, Saskia. *La ville globale: New York, Londres, Tokyo.* París: Descartes, 1996.

Huellas de una mirada, rastros de un incendio. Apuntes y preguntas sobre “Niña Mamá” (2019) de Andrea Testa

María Florencia Fernández

Universidad Nacional de Entre Ríos
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
florencia.f57@gmail.com

Niña Mamá (2019) es un film documental de la realizadora argentina Andrea Testa, que retrata la intimidad de los relatos de maternidades adolescentes en hospitales públicos del conurbano bonaerense. Las voces y los rostros al interior de la película trazan problemas que van desde la vulnerabilidad, la violencia, la culpa, el deseo de maternar y las maternidades forzadas, hasta los peligros de los abortos clandestinos. Nos interesa porque consideramos que allí se pueden rastrear indicios de una intervención política del cine en su tiempo, en los términos de una disputa por la reconfiguración de la experiencia común de lo sensible. El análisis que pretendemos llevar adelante implica perseguir las huellas que no solo hablan de una mirada particular, sino del momento histórico en el cual esa mirada surge y la discusión política de la cual es parte.

Nuestro trabajo se desarrolla en una perspectiva que considera al cine como modo de pensamiento, cuya potencia no está en reflejar/representar la historia sino, por el contra-

rio, en participar activamente de la construcción del pasado y la discusión/intervención sobre el presente. Para reconstruir ese arco de debates nos centraremos en dos discusiones abiertas por el film: su confrontación con la prenoción acerca del documental como imagen que “muestra la realidad”, y su debate en torno al cuerpo y la maternidad.

Breve cartografía teórica. Cine, política y relaciones sexo-genéricas

En primer lugar, es necesario trazar algunos puntos de referencia que se intersectan en las discusiones que pretendemos recorrer. Partimos, entonces, de la idea de *política* del filósofo francés Jacques Rancière. Para el autor, la política es una actividad que tiene por principio la igualdad, pero no se trata de una igualdad que tiene que ver meramente con una puesta en equilibrio de las pérdidas y las ganancias o un reparto proporcional de las mercancías, sino que: “La política existe cuando el orden natural de la dominación es interrumpido por la institución de una parte de los que no tienen parte” (Rancière, 2012). Es decir, el orden de dominación que nos es cotidiano es discutido por aparición de otras voces que vienen a proponer una nueva distribución de los cuerpos. Para aclarar esta idea, el filósofo francés agrega que:

Hay orden en la sociedad porque unos mandan y otros obedecen. Pero para obedecer una orden se requieren al menos dos cosas: hay que comprenderla y hay que comprender que hay que obedecerla. Y para hacer eso, ya es preciso ser igual a quien nos manda. Es esta igualdad la que carcome todo orden natural (Rancière, 2012: 31).

En otras palabras, toda división desigual de lo sensible supone una división igualitaria que nos permite comprender la primera y que, en ese mismo movimiento, la arruina. De modo que la posible organización de un espacio sensible-otro demuestra que la dominación no tiene otro fundamento que la pura contingencia. Así, hay política porque quienes no tienen derecho a ser contados como seres parlantes se hacen contar.

Nos interesa particularmente la propuesta rancieriana ya que, para el autor, el arte tiene un rol fundamental en la posibilidad de configuración de un nuevo reparto de lo sensible. Es así que cuando nos preguntamos ¿qué es lo que hace política, al interior de esta película?, estamos cuestionando de qué modo el arte entra en litigio con un mundo en el cual las mujeres tenemos un destino prefigurado, unos roles definidos, unas palabras autorizadas, espacios en los que podemos aparecer y, ciertamente, muchos otros en los que no.

Antes de avanzar sobre este punto cabría mencionar cómo entendemos al sistema sexo-género, su relación con el parentesco, y cómo esto se vincula con un análisis feminista de las imágenes. En este punto se articulan dos cuestiones centrales: por un lado, la definición de la antropóloga Gayle Rubin y la propuesta de Griselda Pollock (2013), quien plantea el poder de la visión como agente de construcción o subversión de la diferencia sexual.

Rubin define al sistema sexo-género como “el conjunto de disposiciones por el cual una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas” (1986: 97). Los sistemas de parentesco son, para la autora, formas empíricas del sistema sexo-género. En este sentido, sostiene que la heterosexualidad obligatoria es el resultado del parentesco. Es allí donde se confiere al varón los

derechos masculinos y se obliga a las mujeres a acomodarse a sus menores derechos y su condición de minoridad. La tarea del feminismo, entonces, es la revolución de las relaciones de parentesco.

En relación a este último punto, consideramos relevantes los aportes de Griselda Pollock para pensar la crítica feminista del arte. Se trata de poner en juego una mirada particular que permita hacer visibles los mecanismos de poder que construyen la diferencia sexual. Esa sería la tarea para una mirada femenina, que excede ampliamente la “cuestión de las mujeres” y pone al género como una categoría central. Pollock insiste en que la diferencia sexual es producida mediante una serie de prácticas sociales e instituciones entre las que se encuentran la familia, la escuela, las teorías sobre el arte, los medios de comunicación. Poner en evidencia esa construcción permite cuestionar las jerarquías que sostienen el dominio masculino e imaginar otros mundos posibles. Vale destacar que la idea de mirada femenina no se sostiene en una esencia que encarnaríamos las mujeres. Se trata de una sensibilidad que pueda poner en cuestión el punto de vista del varón blanco occidental, aceptado históricamente en el arte como “el” punto de vista.

Un último punto importante tiene que ver con cómo pensamos el análisis de las imágenes. En este sentido es importante subrayar que partimos de la idea de que los films no dialogan con su tiempo desde el “reflejo” o “ilustración” de lo que estaba pasando en el momento que nos interesa, sino desde su participación en la emergencia de una sensibilidad particular, una mirada que es política en tanto cuestiona las relaciones sexo-genéricas tal como las describimos antes. Buscaremos en los films indicios que nos permitan reconstruir esa intervención.

Cuando hablamos de rastreo de indicios, claramente estamos haciendo referencia al historiador Carlo Ginzburg. El autor se ocupa de reconstruir el proceso de surgimiento, hacia finales del siglo XIX, de un nuevo *paradigma* en el campo de las ciencias sociales y humanas: el paradigma indiciario. Para esto, traza un paralelismo entre el método utilizado por Giovanni Morelli (para la atribución de autoría de cuadros antiguos), por Sherlock Holmes (para determinar al culpable de un crimen) y por Sigmund Freud (en el psicoanálisis). Según Ginzburg, se trata de vestigios, tal vez infinitesimales, que permiten captar una realidad más profunda: “Lo que caracteriza a este tipo de saber es su capacidad de remontarse desde datos experimentales aparentemente secundarios a una realidad compleja, no experimentada en forma directa” (1986: 145). Por eso dice que se trata de un conocimiento indirecto, indicial, conjetural. El modelo que el autor reconstruye supone que “Si la realidad es impenetrable, existen zonas privilegiadas –pruebas, indicios– que permiten descifrarla” (Ginzburg, 1986: 162). Esas zonas son las que intentaremos rastrear.

Consideramos que *Niña Mamá* participa de la construcción de un entramado de discusiones que aportan a un pensamiento sobre el presente. A primera vista, resulta evidente –quizás por su cercanía en el tiempo– la vinculación con los debates que se dieron en nuestro país en torno a la interrupción voluntaria del embarazo. Pero la apuesta es mucho más profunda, porque se relaciona con el modo de concebir a la maternidad y a las infancias, con la violencia de género y la deuda de la educación sexual integral, todas demandas históricas que el feminismo viene sosteniendo en Argentina desde hace muchos años.

Trazadas estas líneas de referencia, nos proponemos pensar a los films no como una ilustración de ciertas luchas que han venido cobrando espesor, sino como una intervención, un aporte político a participar de esas discusiones.

Primera discusión: “mostrar la realidad”

Cuando decimos, con Rancière, que el arte hace política, es porque consideramos sus posibilidades de intervención sobre una distribución desigual de lo sensible. Y esto vale, en el caso del cine, tanto para la ficción como para el documental.

Claro que a esta altura nadie diría que el documental se limita a “mostrar la realidad”, pero es notable cómo en numerosas críticas de la película persiste la idea de “la poca intervención de la directora”, o hasta la de “recolectar testimonios”. Por eso nos interesa la propuesta de Rancière acerca de pensar al arte como poder de ficción para configurar un nuevo reparto de lo sensible. Según el autor, “La política y el arte, como los saberes, construyen ‘ficciones’, es decir, redistribuciones *materiales* de signos y de imágenes, de relaciones entre lo que vemos y lo que decimos, entre lo que se hace y lo que se puede hacer” (Rancière, 2014: 62). Cuando decimos ficción, entonces, entendemos que

La ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Es el trabajo que produce disenso, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación (Rancière, 2010: 67)

Esta es una idea que Rancière ya había comenzado a desarrollar algunos años antes, y que aparece también en *La fábula cinematográfica*. Allí explica que la ficción no es una “historia de mentira” que se hace pasar por “la realidad”, y puntualiza que “La primera acepción de *fingere* no es ‘fingir’ sino ‘forjar’. La ficción es la construcción, por medios artísticos, de un ‘sistema’ de acciones representadas, de formas ensambladas, de signos que responden” (Rancière, 2005:182). De este modo, un film documental no es contrario a uno de ficción porque uno apele a imágenes de archivo y el otro recurra a actores que narren una historia inventada, sino que “Simplemente, para ésta [la ficción en el sentido rancieriano] lo real no es un efecto que producir, sino un dato que comprender” (Rancière, 2005: 183).

Es así que cobra aun más potencia la intervención de Andrea Testa. Porque la mirada de la realizadora no aparece solo en el final de la película, cuando después de los títulos un fotograma enuncia “para ellas, por todas, y por nuestro derecho a decidir”. El ojo atento, la sensibilidad y el rigor atraviesan los 65 minutos.

La película está completamente filmada en blanco y negro, con una cámara fija y un primer plano que se sostiene en todas las entrevistas. Los cortes son mínimos, incluso cuando hay silencios, cuando alguna de las entrevistadas se acomoda el pelo o se tapa la cara en un gesto. De forma muy cuidadosa la directora nos hace partícipes de esa intimidad. Afuera, la multitud en el espacio frío y distante que es un hospital, como parte del mundo que habitan las protagonistas. Adentro, la calidez de un momento en el que pueden hablar de sus historias, del miedo y de la esperanza de poder concebir no solo unx hijx, sino también otra vida.

Podríamos decir que Niña Mamá es un documental acerca de la voz y la mirada. De la voz de quienes no tienen voz, del aparecer en escena de quienes no son contadas, y de la mirada de quienes sobreviven a esa insistencia por volverlas invisibles.

Segunda discusión: maternidad y cuerpo

A lo largo de la película, un puñado de relatos se suceden frente a nuestros ojos. Niñas de entre 13 y 20 años narran un pedacito de sus vidas atravesadas por la maternidad. Son entrevistas por trabajadoras sociales –excepto una, realizada por una médica– en dos hospitales públicos del conurbano bonaerense. Con contrastes y matices, en todos los casos se trata de maternidades adolescentes, de mujeres jóvenes que deberían estar jugando o estudiando en lugar de estar en un hospital. Ninguno de los embarazos que narra el film fue planeado, en todas persiste la idea de que los hijos son algo “que viene”, un destino prefigurado –por dios o por la naturaleza– para las mujeres. Incluso ante la pregunta por la interrupción voluntaria del embarazo, la concepción es definida como una circunstancia y no se vislumbra la posibilidad de elección.

El lugar del cuerpo que abre la película se despliega en dos: por un lado, el de las protagonistas y de las entrevistadoras, y por el otro lado, el cuerpo del espectador. Si hay algo que Andrea Testa logra de modo significativo, es movilizar el cuerpo del espectador, hacer carne la idea de Didi-Huberman sobre aquello que nos mira en lo que vemos, que nos interroga más allá de su pura presencia.

Sostenemos que esa incomodidad está ligada a la apuesta política de cuestionar los sentidos sedimentados en tor-

no a la maternidad. Las palabras de las entrevistadas nos resultan incómodas porque nos suenan conocidas, porque resuenan allí los prejuicios con los que cargamos y los que discutimos. Desde la culpa dice una: “si me gustó, entonces tengo que bancarme las consecuencias”; hasta el miedo por el propio cuerpo y el bienestar de lxs hijxs. En este punto, tal como vimos con Rubin, se vuelve vital el papel de un cine feminista para discutir las relaciones de parentesco, que no solo imponen el matrimonio heterosexual, sino que también moldean la sexualidad: “Desde el punto de vista del sistema, la sexualidad femenina preferible sería una que responde al deseo de otros, antes que una que desea activamente y busca una respuesta” (1986: 135).

Como mencionamos al principio, reconstruir la intervención política del film implica rastrear indicios que nos permitan conjeturar acerca de algunas discusiones. En este sentido, es interesante el relato de las protagonistas acerca de la compañía y la soledad, de las redes o no de contención con las que cuentan. En casi todas hay alguna evocación a la figura de su madre, en algunos casos por la cercanía, en otros por la necesidad de un lazo ausente. En una de las entrevistas, además, sobresale la charla que la protagonista narra entre ella y su madre respecto de la maternidad. Cuando le preguntan si pensó en la posibilidad de interrumpir el embarazo, responde: “No quería, pero si se dio, se dio. Yo estoy en contra del aborto (...) [mi mamá] se puso mal porque yo *era* chica”. La protagonista del diálogo tiene 13 años y está claro que aún es chica. Con o sin compañía, la maternidad para todas es el paso a convertirse en adultas.

En relación a las ausencias, es muy interesante el modo en el que la película intenta dar cuenta de algo que es insuficiente, que se escapa: la ausencia del otro progenitor, de la

familia, la ausencia del Estado y la completa desinformación acerca de la educación sexual. En la entrevista que da inicio a la película, la entrevistada pide una ligadura de trompas. Tiene 20 años, 4 hijos, y ya la había solicitado anteriormente. Le informan que tiene que esperar, que no hay quirófanos disponibles. Le hablan de otros métodos anticonceptivos cuya provisión tampoco le pueden garantizar desde el hospital. Cuando le consultan si con su pareja usan preservativo, la entrevistada lanza una mirada que es al mismo tiempo un pedido de auxilio y un grito desesperado: “No, nunca. Yo nunca lo hablé con él. Lo que pasa es que con él no se puede hablar”, responde y baja la mirada.

Notas, conjeturas, conclusiones

Una de las entrevistadas no recuerda cuántos meses de embarazo lleva, otra se dio cuenta a los seis meses, otra cuenta que tomó “una pastilla” que le dio una amiga para interrumpir el embarazo, pero no recuerda de qué pastilla se trata. Todas están tomando decisiones entre la espada y la pared, entre la precariedad, los abandonos y la falta de una educación sexual integral que les permita algún tipo de margen de autonomía.

Frente a eso, la violencia de género. Desde quienes han sido abusadas y golpeadas hasta quienes no pueden hablar de anticoncepción con sus parejas. La violencia obstétrica también aparece en algunas entrevistas, reforzando la idea de culpa que todas cargan: “La obstetra me retó, me preguntó qué tengo en la cabeza para no hacerme los estudios”, cuenta una entrevistada, a la que le costó varios meses aceptar su maternidad. Otra explica que perdió algunos estudios, a otros no sabía ordenarlos, entonces –por vergüenza, intui-

mos– decidió no llevarlos al control. A los estudios que sí tenía los llevó en una bolsita de plástico, que carga entre sus manos pequeñas mientras cuenta el maltrato que recibió por esa situación.

Si insistimos con que *Niña Mamá* es una película política, no lo decimos porque ofrezca una serie de respuestas acerca de un repertorio de problemas. Se trata, más bien, de un tejido de imágenes que nos conmueven, que nos movilizan a criticar y reflexionar, a problematizar algunos sentidos comunes e imaginar otros mundos posibles, más justos y felices para todos y todas. La sensibilidad de Andrea Testa tiene que ver con poder poner en evidencia relatos similares y al mismo tiempo contradictorios, y no intentar reconciliar ninguna de las contradicciones. El trabajo de la directora tiene que ver, entonces, con aquel incendio entre la imagen y lo real al que se refiere Didi-Huberman: “No se puede hablar del contacto entre la imagen y lo real sin hablar de una especie de incendio. Por lo tanto, no se puede hablar de imágenes sin hablar de cenizas” (2013: 3). Es una imagen que arde en su contacto con lo real, en la que intentamos rastrear los indicios que permanecen sobre la pérdida que deja el incendio, como brasa caliente esperando a ser soplada y re-encendida.

Referencias bibliográficas

- Didi-Huberman, Georges.** *Lo que vemos, lo que nos mira.* Buenos Aires: Manantial, 2010.
- . *Cuando las imágenes tocan lo real.* España: Editorial Círculo de Bellas Artes, 2013.
- Ginzburg, Carlo.** *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia.* Barcelona: Gedisa, 1986.

Naput, Alicia. *El cine como experimentación estético-política. Aportes a un pensamiento de la educación estética* (Tesis doctoral inédita). Doc. en Educación. UNER, 2013.

Pollock, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte.* Buenos Aires: Fiordo, 2013.

Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y Filosofía.* Buenos Aires: Nueva Visión, 2012.

---. *El reparto de lo sensible: estética y política.* Buenos Aires: Prometeo, 2014.

Rubin, Gayle. “El tráfico de mujeres: notas sobre la ‘economía política’ del sexo”. *Nueva Antropología*, Volumen VIII. Número 30 (1986): 95-145.

Corpus audiovisual

Testa, Andrea (directora). *Niña Mamá* [Película]. Pensar con las manos, 2019.

Repertorios iconográficos en tensión: miradas contrapuestas en una experiencia de montaje

Greta Winckler

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad de Buenos Aires
gretawinckler@gmail.com
antropologiavisualuba@gmail.com

Introducción

En 2019, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) presentó la muestra *Mundo propio. Fotografía moderna argentina 1927-1962*, “un amplio panorama de las vanguardias en la fotografía” local (Muestra: [https://www.malba.org.ar/evento/mundo-propio/#prettyphoto\[group\]/5/](https://www.malba.org.ar/evento/mundo-propio/#prettyphoto[group]/5/)). En el marco de esta exposición, se exhibió una serie de retratos realizados por el fotógrafo alemán Hans Mann en el Gran Chaco, en la década del 30, junto a una serie de fotografías de flora local realizada en esa misma época por el fotógrafo Anatole Saderman (reconocido retratista ruso), a pedido de la botánica Ilse Von Rentzell para su volumen *Maravillas de nuestras plantas indígenas* (1935). En este pequeño recorte de la muestra convergen diferentes elementos que ponen en escena una tensión en/de la mirada *hacia* las poblaciones indígenas. Esto es, al mismo tiempo que se recupera una visión rupturista y singular dentro de la fotografía indigenista (como se propone pensar aquí la retratística de Hans Mann); en el montaje se

oblitera esa particularidad, puesto que la presencia contigua de los “retratos” vegetales de Saderman (así presentados en el texto de sala) activa una mirada de larga data que vincula a las poblaciones nativas con la “naturaleza” entendida desde el paradigma occidental-naturalista. Es decir, no encontramos en cada fotógrafo por separado la mirada naturalista y exotizante, sino en el montaje que el museo realiza. Se vuelve clave reparar primeramente en el concepto de “retrato” y su relación con la fotografía etnográfica.

Rostro y retrato

La historia del retrato atraviesa distintas etapas dentro de la cultura visual de la Europa occidental, llegando a establecer, a partir del siglo XVI, una relación entre la persona (el “yo”) y la figura retratada (Belting, 2007: 174), que no puede escindirse del desarrollo gradual de una concepción de individuo. Esta relación entre el cuerpo y su imagen le otorga un lugar privilegiado al rostro como celebración de una singularidad pero también como la puerta de acceso al espíritu de quien se retrata: “Harás rostros de tal modo que su espíritu se revele a través de ellos. Si no, tu arte es indigno de elogio” (Da Vinci, en Le Bretón, 2010: 36). La fotografía en el siglo XIX también sería un medio privilegiado para explorar el campo del retrato, con la posibilidad –debido a su propia técnica– de dar lugar a lo que Le Breton denomina “la fase democrática del rostro” (2010: 42), dado el fácil acceso para una gran mayoría de la población a ser fotografiada. Sin embargo, en paralelo a este proceso, es también la fotografía el canal primordial para establecer un sistema de control sobre los cuerpos bajo la mirada policial y burocrática de los estados modernos, que encontrará en los protocolos estandarizados su máxima expresión.

El siglo XIX se verá atravesado por estas dos tensiones entre la expresión singular y la exploración del rostro (la pregunta por el individuo); y la configuración de un retrato señalético, delineado por la policía francesa fundamentalmente de la mano de Alphonse Bertillon (la pregunta por los tipos sociales). La evocación de una relación entre el retrato de una persona y su *Gestalt* participa en ambos polos de modo antagónico: en la individuación del modelo retratado y su espíritu y, por otra parte, en la relación entre una determinada fisonomía y su moralidad, sobre todo a la hora de determinar qué sujetos sociales formarán parte de aquello que, en términos de Le Breton, se comprende como “la buena ciudadanía”. Siguiendo la propuesta de Marina Gutiérrez De Angelis (2017), cabe preguntarse si el segundo polo mencionado puede pensarse efectivamente en términos de “retrato”, sobre todo si se recupera la propia historia y la emergencia de este medio del cuerpo, que a partir del siglo XVI cobra e incorpora características que requieren la implicación de su espectador, como ser la mirada frontal, o bien, como propone Hans Belting (2014), un rostro es tal cuando lo es *entre otros*, en el contacto. El desarrollo de la fotografía judicial en el campo de la antropometría, impulsa precisamente una política del encuadre contrapuesta, recuperando la idea de Georges Didi-Huberman (2014), y es por eso que en este último caso perdemos control sobre nuestro rostro. Esta tensión central atravesará la fotografía indigenista de los siglos XIX y XX, a la que hay que observar con atención, precisamente porque pueden distinguirse en ella retratos entendidos como una posible exploración de una subjetividad, así como la configuración clasificadora (estatal, burguesa, blanca, masculina y metropolitana) que, antes que explorar un rostro, lo que hace es *imponerlo* en consonancia con una matriz visual que configura *Typus* (el tipo sociológico

que desplaza al rostro singular). Uno de los formatos clásicos en los que se corporeizó la mirada que se tenía de estas comunidades fue la *carte de visite* y la tarjeta postal, en las que incontables veces se presentaban a distintas personas indígenas simplemente bajo el rótulo genérico de “un indio”, anulando toda exploración de la singularidad/subjetividad (Masotta, 2008). En este caso, y sobre todo en las fotografías de grupo, se hace aparecer a ese otro bajo un formato que Didi-Huberman propone como “de rebaño”: “La policía de las imágenes aborrece al Otro al considerarlo como un rebaño (...). Ve a los grupos enemigos como jaurías animales que es preciso acorrular para facilitar su traslado al matadero” (2014: 63). Esta idea cobra aún más relevancia si se piensa en las experiencias en las metrópolis del llamado Primer Mundo con los zoológicos humanos entre fines del siglo XIX y principios del XX, donde personas de diversas regiones (siempre entendidas como “no occidentales”) eran expuestas como animales para el divertimento del espectador “civilizado”, a medio camino entre la historia/cultura y la naturaleza (se recomienda ver la muestra *Exhibitions. L'invention du sauvage*, París 2011, [<http://www.quaibrantly.fr/fr/expositions-evenements/au-musee/expositions/details-de-levenement/e/exhibitions-34408/>]). Lo mismo puede pensarse de las fotografías de los “indígenas derrotados” en el marco de la Campaña del desierto de fines del siglo XIX en Argentina, sobre todo en la Patagonia, donde resurge fuertemente la fórmula de la cacería y el cuerpo indígena como trofeo (Gutiérrez De Angelis, 2017b; Rodríguez y Vezub, 2017). Joaquín Barrieros propone pensar a esta particular mirada sobre los Otros como *etnofágica*, es decir, devoradora de todo sujeto subalterno que ocupara el lugar de la Otredad (en Pimentel Melo, 2015: 114), y constitutiva de una matriz visual y epistémica de la colonialidad.

Circuitos exhibitivos de la otredad

El tipo de constelación visual que se rastrea en las postales y exhibiciones de las comunidades nativas no es tan solo parte de un circuito comercial metropolitano, sino que se anida asimismo en la fotografía científica, marcada de manera notoria en Argentina por la producción de Robert Lehmann-Nitsche (1872-1938), quien residió en nuestro país por más de 30 años y ocupó distintas posiciones dentro del mundo académico local, sobre todo en relación con el Museo Nacional de La Plata. Mariana Giordano propone pensar que la visualidad hegemónica de lo indígena, en la que ubicamos dentro de la producción científico-antropológica la de Lehmann-Nitsche, se nutrió de las fórmulas que la antropometría y la foto criminalística ofrecían, así como de lo que la autora denomina “la fotografía social” (2009:68). Es decir, primó en ella la construcción tipológica de ese sujeto-otro nativo (en este caso sudamericano), bajo un formato estandarizado y reglado, exhibiendo un nivel de convencionalización que configuró una visión estática y estereotipada de la población indígena. En este caso, se produce una *imposición* de un cuerpo/rostro sobre estas poblaciones; estas imágenes dan a ver esa mirada blanca (productora y consumidora de esa visualidad), y no tanto una pregunta por los modos de vida de las comunidades indígenas locales (Dávila, 2020). Dentro de este universo visual, las fotografías de Hans Mann (1902-1966) irrumpen en la normalidad representacional y la matriz visual esperada y hegemónica, en tanto imágenes-síntoma, recuperando el concepto de Didi-Huberman (2015), que introduce un *malestar* en la representación. Giordano se refiere a la retratística de Mann como parte de un “pliegue representacional” rupturista, en la línea de otros fotógrafos,

tanto anteriores (Guido Boggiani) como posteriores (Grete Stern), que trabajaron en la zona del Chaco¹.

La exposición aquí recuperada (*Mundo propio. Fotografía moderna argentina 1927-1962*, MALBA, 2019) exhibe las fotografías de Mann de la década del 30, tomadas en el Río Pilcomayo, que en este trabajo se proponen como retratos que exploran la singularidad de esos rostros, interpelando al espectador y rompiendo con la visualidad reinante en aquel momento, tanto de la fotografía antropométrica como de la fotografía que pensaba a esos grupos sociales en tanto “rebaños”. Sin embargo, en el montaje de la muestra referida, dichas fotografías fueron exhibidas de modo tal, que su carácter sintomático o rupturista quedó desplazado y recuperó un antiguo *topos* por el cual las comunidades nativas quedan ligadas de manera romántica a una idea de naturaleza como “paisaje vacío”, del cual los hombres y mujeres serían su “rostro” (Pratt, 2011). Las fotografías de Mann fueron colocadas junto al ejemplar de *Maravillas de nuestras plantas indígenas* (1935), de la botánica Ilse Von Rentzell y las fotografías del reconocido retratista Anatole Saderman. Como propone la propia curaduría del museo en sus textos de sala, “(...) Saderman hizo las tomas en su estudio, las iluminó buscando la expresión de sus formas, y logró verdaderos *retratos*” (subrayado original, MALBA, 2019). Los retratos de Mann colocados junto a los “retratos” vegetales de Saderman refuerzan la conceptualización hegemónica de un “adosamiento” de las comunidades a una naturaleza entendida desde un paradigma occidental, en el que opera una mimesis entre los sujetos y sus ambientes (Giordano, 2016:13), que reifica las identidades y fortalece la

1. Agradezco los comentarios y valiosos aportes realizados respecto de la obra de Mann a Mg. Julieta Pestarino (comunicación personal, 8/01/21).

oposición entre “lo primitivo” (natural) y “lo civilizado”. Por otro lado, y como aconteció en otras muestras y producciones artísticas vinculadas a las poblaciones del Gran Chaco, la elección de los dispositivos para exhibir las fotografías dentro de la sala del museo también recupera visiones estereotípicas del mundo indígena. Alejandra Reyero señala el caso de la muestra *Ser Nacional* (Centro Cultural Kirchner, Buenos Aires, 2017, [<https://oficinadeproyectos.com.ar/project/ser-nacional-cck/>]), en el que se exhibieron las fotografías de Grete Stern que forman parte del libro *Aborígenes del Gran Chaco. Fotografías de Grete Stern, 1958-1966*. Estas fotografías, que también pueden pensarse en la línea propuesta para la retratística de Mann (como imágenes sintomáticas/pliegue representacional), quedaron obliteradas al ser exhibidas en vitrinas características de los museos antropológicos donde se exhiben piezas frágiles o reliquias –objetos, no fotografías–, en un plano horizontal que se ve desde arriba, rodeadas de un material que simula ser tierra y enmarcadas con bordes de caña (2018:178). La relación indígena-naturaleza (o “pureza”, incluso, como propone Reyero), opera tanto aquí como en el caso de MALBA (donde un grupo de fotografías de Mann fueron exhibidas en vitrinas horizontales junto al libro de Von Rentzell). Cinco de las fotografías de Stern del álbum mencionado fueron posteriormente exhibidas en PROA (Ciudad de Buenos Aires) en 2018, en el marco de la muestra *Fotografía Argentina 1850-2010: Contradicción y continuidad*, organizada por The J. Paul Getty Museum [<https://proa.org/esp/exhibicion-proa-2fotografia-argentina-1850-2010-contradiccion-y-continuidad-presentacion.php>]. En este caso, en una de las salas, se realizó un montaje espacial que presentaba un sector central con las fotografías modernas de la ciudad de Buenos Aires y, alrededor de las mismas, fotogra-

fías del mundo rural pampeano en un primer nivel, y en un segundo cordón las imágenes de Stern del Chaco. Teniendo en cuenta la construcción de un relato nacional que se erigió en base a la disputa civilización/barbarie, anclada en el binomio urbanismo-ruralidad, la colocación de las fotografías de Stern en el plano “externo” del mundo urbano/civilizado (es decir, la comunidad indígena solo puede pensarse en el plano rural/natural) perpetúa una visión de “lo indígena” como pasado –previo a la constitución de una nación moderna– y remoto (incluso en términos geográficos, siendo el centro Buenos Aires). Reyero sitúa a la muestra exhibida en PROA, además, como parte de un mecanismo mayor en el cual la “singularidad” del arte argentino solo es reconocida en tanto *otredad* dentro de un circuito que reproduce en varias escalas la lógica centro-periferia y apunta una doble alteridad: interna y externa (2018: 182). En este caso, incluso aunque se trabaje con imágenes sintomáticas y desestabilizadoras (como las de Mann y Stern), es el montaje de las instituciones (MALBA, CCK, PROA) lo que refuerza una re-presentación que hace aparecer a ese Otro no ya como singularizado, sino como *esencializado* en una unidad ficticia, que nos habla más de la mirada blanca que lo construye que del propio sujeto cuyo cuerpo emerge ante los espectadores. La visibilidad, en este caso, implica un control sobre el cuerpo del Otro y sus modos de aparición.

Cómo se exponen los pueblos

Recuperar las muestras aquí mencionadas exige una pregunta por el montaje, al mismo tiempo que por el *aparecer* de los pueblos. Siguiendo a Didi-Huberman (2014), los pueblos han sido, a lo largo de la historia, sub- y sobre- expuestos, esto

es, invisibilizados o espectacularizados. Ambas tendencias pueden pensarse en el campo de la fotografía etnográfica: ¿cómo entender, si no, la imposición de un rostro/cuerpo? Los zoológicos humanos, las postales comerciales, la fotografía científica, apuntalaron en gran medida ambos polos, incluso con resultados trágicos para muchas de las comunidades. Si las fotografías de Stern y Mann implican un acercamiento a ese Otro, entendido como una política de encuadre humanista y paciente, de exploración que requiere “asumir el gesto de acercarse” y de “marcar en nuestro propio cuerpo de mirador el acto de reconocer al otro como tal” (2014: 75), el montaje anuló su potencia para presentar un “cliché visual” que despoja, a los sujetos allí presentados, de una posible “soberanía visual” (Raheja en Soler, 2018: 280). A casi cien años de las tomas de Hans Mann, los museos porteños mencionados se deben aún una discusión por lo que Jordano denomina una “ética hacia la imagen del otro” (2009: 79), que en otras experiencias que no podremos abordar aquí se están poniendo en juego, incluso dentro de instituciones museales (por ejemplo, el equipo de investigación Colectivo Etnografías Chaco de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires), [<http://www.museo.filo.uba.ar/trav%C3%A9s-de-la-lente-encuentro-con-pueblos-ind%C3%A9genas-en-el-chaco>].

Estas tensiones que aún forman parte de la exposición de los pueblos indígenas locales, requieren re-visitarse no solo los corpus de imágenes, sino las posibilidades de su gestión y posterior exhibición, para poder llevar adelante un montaje crítico del repertorio iconográfico indígena. Didi-Huberman (2017) apunta a la constitución de un saber-montaje que siempre está en movimiento, inacabado, y que entiende a la imagen como un campo de saber abierto y turbulento. Si des-

de Aby Warburg ya es dado pensar en el “entre” de las imágenes (*Zwischenraum*), en los montajes aquí citados –aislados, en un principio, de instituciones independientes las unas de las otras– el *intervalo* recuperado (lo que hay entre el retrato humano nativo y la fotografía vegetal) no es sintomático ni propone un espacio-de-pensamiento (*Denkraum*), sino que reelabora una mirada que *viene de lejos* pero sigue vigente, naturalizada. Los museos, como sugiere Svetlana Alpers, no son otra cosa que una forma de mirar, que vuelven a los más diversos objetos dignos de “interés visual”, e incluso hasta hacen difícil reconocerlos (en Karp y Levine, 1991: 27). Tal es el caso de los retratos de Mann y Stern: los montajes aquí mencionados obturan su carácter sintomático, incómodo respecto de lo que se esperaba de la fotografía indigenista/etnográfica y su iconografía.

Para finalizar, proponemos, siguiendo a Didi-Huberman (2014), que exponer a los pueblos se presenta como una interminable búsqueda de la comunidad y como una tarea infinita, de montaje y remontaje, como parte de una disputa por la gestión de la mirada y la soberanía visual. La artista brasilera Anna Bella Geiger, en la década del 70, en su emblemática obra *Brasil nativo/Brasil alienígena*, exhibió una serie de fotografías intervenidas (“História do Brasil: Little Girls & Little Boys”, 1975 [<https://masp.org.br/exposicoes/anna-bella-geiger>] en las que se da cuenta de la forma de mirar predominante que se gestionó en relación a esos Otros-indígenas en su país. Es contra esa “colonialidad del ver” que un ejercicio de montaje crítico tiene que llevarse adelante, para poder ver *aparecer* a los pueblos –a todos ellos–, sin que éstos pierdan su figura en su sub- o sobre-exposición.

Referencias bibliográficas

- Belting, Hans.** *Antropología de la imagen*, Buenos Aires: Katz, 2007.
- . *Faces: eine Geschichte des Gesichts*. Berlín: C.H. Beck, 2014.
- Dávila, Lena.** “Un legado en disputa”. *RUNA, Archivo Para Las Ciencias Del Hombre*, 41(2). <https://doi.org/10.34096/runa.v41i2.8286> (Consultado el 28/06/21), 2020.
- Didi-Huberman, Georges.** *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- . *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2015.
- . “Saber movimiento: el hombre que le hablaba a las mariposas”, en Michaud, P.A., *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Buenos Aires: UNA Libros, 2017.
- Giordano, Mariana.** “Estética y ética de la imagen del otro. Miradas compartidas sobre fotografías de indígenas del Chaco”, *AISTHESIS* N° 46 Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009.
- . “Performatividad, Reliquia y Visibilidad. Apariciones de “lo andino” en la fotografía indígena argentina”, en *Diálogo Andino*, N° 50, 2016.
- Gutiérrez De Angelis, Marina.** “El rostro como dispositivo. De la antropometría a la imagen biométrica”, *e-Imagen Revista 2.0*. Disponible en: <http://www.e-imagen.net/project/el-rostro-como-dispositivo-de-la-antropometria-a-la-imagen-biometrica/> (Consultado el 29/06/21), 2017.
- . “La vuelta del malón. Cultura visual y violencia estatal en Argentina”, *e-Imagen Revista 2.0*, N° 4, Sans Soleil Ediciones, España-Argentina. Disponible en: <https://www.e-imagen.net/la-vuelta-del-malon-cultura-visual-y-violencia-es>

tatal-en-argentina/ (Consultado el 30/08/21), 2017b.

Karp, Ivan; Steven Levine. *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display.* Washington: Smithsonian Institution, 1991.

Le Breton, David. *Rostros. Ensayo de antropología.* Buenos Aires: Letra Viva, 2010.

Masotta, Carlos. *Indios en las primeras postales fotográficas argentinas del siglo XX.* Buenos Aires: La Marca Editora, 2008.

Pimentel Melo, Carolina. “Monstruos en cautiverio. Fotografía de fueguinos en zoológicos humanos y racismo”, *Revista Sans Soleil. Estudios de la Imagen, Vol. 7*, pp. 103-115. CEISS. Disponible en: <http://www.revista-sanssoleil.com/volumen-7/> (Consultado el 29/06/21), 2015.

Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Reyero, Alejandra. “La fotografía etnográfica chaqueña en el mercado contemporáneo del arte: crítica curatorial y circuitos expositivos”. En Giordano, M. (coord.). *De lo visual a lo afectivo. Prácticas artísticas y científicas en torno a visuales, desplazamientos y artefactos.* Buenos Aires: Editorial Biblos, 2018.

Rodríguez, María Inés y Julio Vezub (coord.). *Patrimonios visuales patagónicos. Territorios y sociedades.* Disponible en: https://issuu.com/minculturaar/docs/pvp_completo (Consultado el 30/08/21), 2017.

Soler, Carolina. “La cámara cambia de manos, el film cambia a través del tiempo: reflexiones en torno a los desplazamientos en el cine indígena”, en *Op. Cit.*, 2018.

Mauricio Poblete: tres obras tensionando centro y periferia

Mora Vitali

Universidad de Buenos Aires
mora.vitali@bue.edu.ar

Introducción

Esta ponencia se propone ser un acercamiento inicial a la obra de Mauricio Poblete, y su carácter activista/artivista a través de tres piezas: una fotoperformance, una performance en espacio de galería, y una performance en espacio público. Para confeccionar este escrito se realizaron entrevistas al artista a lo largo de 2018 y 2019, retomando diversos aspectos de su obra a medida que el avance de ésta permite nuevos ángulos para el análisis.

Mauricio Poblete nació en Mendoza, en 1989. Es descendiente de bolivianos, y toda su vida vivió en Argentina. Experimentó en carne propia los prejuicios locales, sin acceder a la identidad nacional de sus ancestros. Esto lo lleva a operar como artista en un espacio liminal intercultural que comparte con otros hijos de inmigrantes, argentinos de primera generación. Es posible relacionar este contexto hostil con el que Ana Longoni (2010: 1) plantea como semillero para las acciones del grupo H.I.J.O.S., a principios de los '90. De acuerdo a Longoni,

no puede pasarse por alto la hostil situación reinante cuando esta generación ingresa a la vida adulta (y a la intervención política): la década de los '90 estuvo marcada por el auge privatizador y el desguace neoliberal del Estado, así como por la consolidación de la impunidad (...). A contrapelo de la tendencia dominante que encomiaba el auge del individualismo y el repliegue en el ámbito privado, emergieron en esos años algunos grupos de artistas que promovían acciones callejeras e intervenciones en el espacio público.

Es igualmente imposible pasar por alto la discriminación que continúa signando nuestras interacciones sociales, tal como en el punto en que Poblete comienza su propio recorrido artístico y político. Poblete abraza diferentes medios para producir su obra, y llega a un corpus de trabajo cohesivo en el cual explora específicamente los temas de género y racialización en la argentina contemporánea. La formación artística de Poblete se da a partir de su contacto temprano con la obra de Velázquez. La escisión entre el pintor como artista de culto y la figura representada, en este caso un enano, generó un interés indeleble en los roles que es posible ocupar dentro del sistema del arte: la tensión entre la pintura y la pose, la técnica y el contenido. Después de este momento iniciático de fascinación con la pintura, se dedicó por diferentes medios al estudio del arte, tanto en su producción, como a nivel teórico. Sus estudios superiores se llevaron a cabo en la Universidad Nacional de Cuyo, donde cursó la Licenciatura en Artes Visuales.

Si bien Poblete se autodenomina pintor, su obra más reconocida es la performance, en la cual suele encarnar figuras que causan una tensión entre el espectador de los eventos

artísticos y culturales, y las identidades que se manejan en los márgenes de este sistema, identidades *queer* y racializadas, tales como *La Chola*, su personaje más frecuentemente habitado, un alter ego del que Poblete ocasionalmente evalúa desprenderse, pero que forma parte de su identidad y su currículum, especialmente en la valoración externa de su obra. La Chola es también la forma que Poblete encuentra para rendir homenaje a las mujeres que lo formaron, su madre, su abuela, sus compañeras artistas. Al encarnar esta figura, Poblete también está marcando los límites del espacio para lo *queer* en su arte. Se planta por fuera de las disciplinas espectaculares del *Drag*, pero también por fuera de su propia sexualidad e identidad de género, para ocupar un espacio y nombrar figuras que generan un corte con lo esperado en el ámbito comercial del arte. Para sostener esta apreciación de la obra de Poblete, es clave referir a Fernanda Laguna, militante feminista y figura clave del arte *queer* argentino, que lo define así:

El arte es *queer* cuando sorprende, cuando se vincula con la gente que lo experimenta de maneras no formales, no habituales, ni solemnes. Cuando se hace cargo del contexto no aceptando, por ejemplo, la idea de que los espacios de exhibición son neutros. Las obras *queer* buscan que su particularidad no sea invisibilizada, buscan iluminar el contexto con su luz para ser vistas tal cual son (2016).

De acuerdo con Anna María Guasch, ciertas características clave del artivismo surgen alrededor de los '90 al producirse una mayor sensibilización hacia lo social, que otorga interés a la experiencia del cuerpo y su iconografía, planteamientos sobre la dicotomía entre la concepción de lo mas-

culino y lo femenino, y la preocupación por la desaparición de las fronteras entre lo público y lo privado, intereses que llevaron a la necesidad de nuevos espacios expositivos alternativos (2000: 10).

En el caso de Poblete, su personaje performático se desplaza a través de galerías oficiales y de espacios under, pero también de eventos masivos culturalmente establecidos, como arteBA, y espacios culturalmente liminales entre el nicho y lo masivo como los videoclips y fiestas callejeras en las que actuaba como parte de la Comparsa Drag (antes de la situación de pandemia y recogimiento que estamos atravesando actualmente).

Nascita di Chola

*La premisa era: si en el mito Venus nació de la espuma del mar,
¿por qué no puede nacer de un guiso de papas?*

MP

Si se busca el origen de *La Chola* como personaje, alter ego, o incluso como entidad por fuera de Poblete, es necesario referir a esta versión inicial de la cual surge en el año 2013.

De acuerdo con el autor, tras su contacto temprano con Velázquez, viajó a España, y a su regreso descubrió que ya no sentía una identificación con el canon del arte tradicional occidental, que no se sentía satisfecho con los estándares de belleza eurocéntricos que se manejan, tanto en Argentina como en Europa, donde la experiencia física latinoamericana es considerada, en el mejor de los casos, *exótica*. Con este nuevo bagaje perceptivo a cuestas, y sumado a su interés en el

aspecto performativo de la cultura popular, Poblete recurre a la fotografía como modo inicial de plasmar sus inquietudes.

En el proceso de activar la existencia de La Chola, la referencia inicial sigue siendo el arte europeo, en este caso la Venus de Botticelli. Poblete apela a esta iconografía como base para plantear el nacimiento de una figura mitológica, pero ya no desde el mar como en la fuente de Ovidio, sino desde un alimento americano, la papa. Este giro pone a disposición del autor múltiples elementos que él logra interrelacionar para generar una composición de sentido compleja: el arte clásico, la performance pop, y la simbología de una iconografía americana propia. A todo esto se suma la identificación con un cuerpo andrógino, una Venus *queer* cuya belleza se aleja del canon histórico para perseguir una nueva encarnación.

Es posible vincular este procedimiento con uno que Paul Preciado marca en referencia a la producción pospornográfica. Salvando las distancias, es posible considerar que cuando Preciado marca “una ruptura epistemológica y política: otro modo de conocer y de producir placer a través de la mirada, pero también una nueva definición del espacio público y nuevos modos de habitar la ciudad” (2017: p.55), es una ruptura que podemos hallar también en la mirada que reencuentra una figura de género ambiguo y facciones americanas representando a la diosa de la belleza y el amor en ámbitos públicos que conforman el acervo multicultural de un pueblo americano, como es la Argentina.

Con esta obra, La Chola inicia su recorrido a través de los espacios culturales públicos. Es un formato que interpela al observador desde un lugar más sutil que la corporalidad humana presente. Pero sin embargo convoca y desafía a in-

interpretar la imagen plana, a acercarse, a seguir la secuencia, descubrir las referencias, a adentrarse en el ambiente que la obra propone.

Es llamativo que el inicio de esta serie de performances, y de esta encarnación, haya sido en un ámbito tan privado como puede ser el tomar fotografías en el interior de una casa, pero es también sumamente comprensible. El hacerse vulnerable a la observación paso a paso, el buscar estar presente, resignificar el propio cuerpo, pero no desde la inmediatez física, habla del puntapié inicial de un proceso largo, de identificación, resignificación, y sobre todo de permanente evaluación de sí mismo, en el que el artista se sumerge.

Pierrot II

En 2017, tras algunos años de experimentación con la performance en espacios públicos, galerías y ferias de arte, Poblete desarrolla la performance *Pierrot II*. En esta pieza pensada para el ámbito no-privado pero dedicado a un público especializado del IV Ciclo de Performance en Pasaje 17, *La Chola* recrea el desmembramiento de Túpac Amaru II, líder de la mayor rebelión indígena del siglo XVIII y símbolo de resistencia anticolonial. Como plantea Ortega, esta pieza se desarrolla “nutriéndose del uso de la estrategia de resistencia como medio de hacer visibles los traumas del propio ‘cuerpo social’ situado en el plano de la invisibilidad y el silencio” (2015: p.104). Su cuerpo desnudo es suspendido con cuerdas entre figuras abstractas de colores plenos. A través de esta acción performática de persistencia, el artista se apropia de la imagen histórica del líder indígena atado a los caballos que se usaron para darle muerte, buscando desarticular su vigen-

te poder ideológico, mientras explora cómo descolonizar las formas del deseo y la representación del cuerpo. De acuerdo con Tatiana Koroleva,

la performance pública de persistencia tiene su origen en el intento de transformar la idea de cuerpo socialmente aceptable y culturalmente construida, asociada a las jerarquías de género, raza y orientación sexual. La representación del sacrificio trasciende los límites impuestos al cuerpo físico por los discursos sociales dominantes, asociados al capitalismo tardío, y transforma el yo “ordinario” en un tipo de cuerpo trascendental que escapa a las restricciones impuestas por el pensamiento racional (2014: 17).

Poblete manifiesta el esfuerzo prolongado al servicio de un objetivo: la supervivencia, el impacto cultural, la resistencia como término literal ante un contexto hostil. Nuevamente, nos encontramos ante una evocación de imágenes previamente conocidas, que nos llevan a redescubrir y cuestionar las expectativas que tenemos ante ellas: de la misma manera en que la Venus es parte de nuestra conciencia como una manifestación universal de belleza, el *Amaru queer* es una representación del castigo ejemplar ante la rebelión contra el statu quo. Poblete abre la puerta a un nuevo quiebre en nuestro sentido común: ¿por qué una imagen de la crueldad está normalizada en la educación latinoamericana? ¿Por qué los cuerpos indígenas se ven representados de manera aleccionadora en los textos de historia? Poblete lleva estos cuestionamientos identitarios de Argentina al circuito centralizado del arte en la Capital Federal. Como plantea Ana Longoni, citando a Federico Geller, al crear estas performan-

ces y exponerlas a un público variado los artistas “trata(n) de generar un interés, y darle (a la gente) las herramientas mínimas para que se transforme en una pregunta” (2007: 36).

Ejercicios para cargar ausencias//Ana María Acevedo

Esta pieza es la última que voy a mencionar en esta ponencia, y posee particular relevancia en el contexto de 2021, primer año con aborto legal en Argentina.

En 2018, año en el cual el Senado argentino rechazó la propuesta de legalización del aborto, Poblete realiza una performance en la ciudad de Santa Fe, invitado por el proyecto *A la cal, ciclo de exposiciones en el espacio público*, coordinado por el colectivo de artistas *Barrio sin Plaza*, que trabaja en ese lugar desde 2017 realizando activaciones en lugares públicos, considerados parte de la periferia para el mundo del arte centralizado en instituciones especializadas.

La propuesta fue realizar una acción en la plazoleta que conmemora a Ana María Acevedo, quien a los 19 años, y ya siendo madre de tres hijos, fue diagnosticada con cáncer en la mandíbula y no recibió tratamiento porque presentaba un embarazo incipiente. Tanto ella como su hija, que nace prematura, mueren. El aborto era legal en su caso, pero ella no puede acceder a él por decisión de un equipo médico que posteriormente es judicializado sin resultados. Se puede tomar para esta obra la idea de Artivismo Estructural, de Esquirol, en la que “el artista no transmite un mensaje, sino una serie de herramientas para la comunidad, para que sea esta última la que exprese sus opiniones políticas, sean del signo que sean, en lugar de manifestar exclusivamente las opiniones del artista” (2002: 327). Podemos considerar que Poblete ofrece a la comunidad la información respecto de un

hecho de carácter social y político ocurrido dentro de su propio espacio.

La performance se lleva a cabo en el espacio asignado al proyecto de *A la Cal*, en el exterior del Hospital Iturraspe, donde le fue negado el tratamiento a Acevedo en 2007. Poblete decide trabajar con una curadora, Cintia Clara Romero, para incluir más voces locales en la acción. Tomando la idea del Vía Crucis, Poblete plantea junto a Romero un recorrido de catorce puntos, que él realiza de rodillas. Las narrativas del activismo, como desarrolla Ortega, “son capaces de alterar los códigos y signos establecidos en el subconsciente de la sociedad, que desarrolla a su vez estrategias que consolidan nuevas tácticas políticas posibles” (2015: 103).

Para establecer un vínculo simbólico con el cáncer de mandíbula, Poblete realiza toda la acción con un dispositivo que lo fuerza a mantener la boca abierta. El artista relata que la incomodidad de este dispositivo excedió sus expectativas, y que el recorrido de rodillas fue una experiencia de profundo dolor que reforzó su identificación con el sujeto de la obra.

En cada parada de este Vía Crucis, se relataba un testimonio sobre la vida de Ana María Acevedo. Para esto se convoca a una artista de Paraná, Valentina Bolcatto. Poblete plantea la importancia de que quien portase la voz en este trabajo fuese una chica que operase casi como médium, relatando el caso. En cada parada Bolcatto narra lo que le sucede a Acevedo, desde que le encuentran el cáncer en la mandíbula hasta que fallece, y simultáneamente Poblete deja como ofrenda elementos de su vestuario de La Chola: la peluca, los aros, los tacos, hasta quedar desnudo como Mauricio. El recorrido total abarcó unas dos cuadras, desde la Plazoleta Ana María Acevedo hasta la puerta de la maternidad, donde Poblete depositó la última ofrenda. Longoni agrupa bajo la definición de

activismo artístico “producciones y acciones, muchas veces colectivas, que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición, de incidir de alguna forma en el territorio de lo político” (2010: p.1). En el caso de esta pieza, Poblete es convocado por un colectivo y comparte la escena con una mujer que opera como portavoz de un testimonio, que forma parte de una militancia que recién en 2020, tras largos años de lucha, logra ver su propuesta convertida en Ley.

A modo de conclusión

Con estas tres obras es posible dar cuenta de tres movimientos en la producción de Poblete, y comprobar su pasaje por tres ámbitos diferentes: la casi-privacidad de la imagen fotográfica, el espacio explícitamente artístico de la galería, y el espacio público. Es posible también reconocer un hilo conductor coherente en el proceso de reflexión del artista sobre sí mismo como performer, y sobre su alter ego como sujeto deseable, histórico y político, ya que, como dice Guasch, “a nadie se le oculta el concepto de exposición como un instrumento de poder” (2000: 2).

Desde la apropiación iconográfica de la historia del arte y la belleza con un planteo decolonial de la mirada que hallamos en *Nascita di Chola*, pasando por la propuesta reivindicativa de la presencia de los sujetos indígenas como parte activa en espacios culturales en *Pierrot II*, hasta la propuesta política y social de una performance en un espacio público, orientada a conmemorar una lucha popular en pos del aumento de derechos que lleva a cabo con *Ejercicios para cargar ausencias*, Poblete contextualiza y diseña sus piezas para generar un impacto a través de la tensión que se genera entre el espacio de performance y la obra en sí.

Referencias bibliográficas

Ahmed, Sara. “Happy objects” en Gregg, Melissa, y Seigworth, Gregory J., (comp). *The affect theory reader*. Durham & London: Duke University Press, pp. 29-51. 2010.

Esquirol, J. M. *Tecnoética: actas del II Congreso Internacional de Tecnoética*. Barcelona: Biblioteca de la Universitat de Barcelona. 2002.

Fonseca Hernández, Carlos; Quintero Soto, M. Luisa. “La Teoría Queer: la de-construcción de las sexualidades periféricas”. Argentina. N°69, (2009): pp. 43-60

Gregg, Melissa; Seigworth, Gregory J. “An inventory of Shimmers” en Gregg, Melissa; Seigworth, Gregory J., (comp). *The affect theory reader*. Durham & London: Duke University Press, pp. 01-28. 2010.

Guasch, Anna M. *Los manifiestos del arte posmoderno*. Textos de exposiciones 1960-1995. Madrid: Akal, 2000.

Kaminsky, Amy. “Hacia un verbo queer”. *Revista iberoamericana* 74, N°225 (2008): pp. 879-895.

Koroleva, T.A. *(Un) Disciplined Bodies: Ascetic Transformation in Performance Art*. Doctoral dissertation, Concordia University, 2014.

Laguna, Fernanda. “No hay lugar neutral”. *Página/12*. Disponible en: www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/subnotas/4544-610-2016-05-20.html (Consultado el 07/08/2020).

Lemus, Francisco. “¡Arte light, arte rosa, arte marica! Reapropiaciones poéticas en el arte argentino de los noventa como formas de resistencia”. *Revista Cambia* (2015): pp. 117-132.

Longoni, Ana. “Encrucijadas del arte activista en la Argentina”. *Revista Ramona*, 74, (2007): pp. 31-43.

---. “Tres coyunturas del activismo artístico”. *Voces en el Fénix*, 1(1), (201): pp. 90-93.

Ortega Centella, Visitación. “El artivismo como acción estratégica de nuevas narrativas artístico-políticas”. *Revista Calle 14*, Volumen 10, Número 15 / enero - abril de 2015, (2015:) pp. 100 - 111.

Preciado, Paul B. *El museo apagado*. Buenos Aires: MALBA, 2017.

Romero, Cintia Clara. “Ejercicios para cargar ausencias”, 2018. Disponible en: <https://cintiaclararomero.com.ar/curaduria/2018-ejercicios-cargar-ausencias/> (Consultado el 07/08/2020).

Vitali, Mora. “Entrevista: Mauricio Poblete / Habitar los cuerpos: el devenir de los álter egos”. *Revista Gata Flora* (2019), Buenos Aires.

Las calles son nuestras, somos río

Leslie Fernández Barrera

Universidad de Concepción, Chile
lesliefernandez@udec.cl

Poner el cuerpo es abrirse a la posibilidad, es la intemperie.

Uno pone el cuerpo ahí donde está aquello que tiene que ser modificado pero que no puede ser transformado por la fuerza de la razón. El cuerpo se pone donde hay un límite a la razón, al intelecto.

El cuerpo se pone frente a los palos del poder

Lucas Rodríguez

El 18 de octubre de 2019 en Santiago de Chile, un grupo de estudiantes secundarios saltaba el torniquete del metro para evadir su cobro, luego de una nueva alza del costo del pasaje, probablemente uno de los transportes públicos más caros de Latinoamérica. Este simple gesto fue el impulso para que en Chile estallara una revuelta, un quiebre a la aparente “normalidad” que llevaba mucho tiempo contenida. Bajo el lema “Chile despertó” comenzó un movimiento social que se extendió rápidamente por todo el territorio, poniendo en jaque al actual gobierno, pero también a la clase política que desde hace varios años ha estado dando razones para cuestionar y desconfiar sobre su modo de operar.

En ese momento comenzaron a aparecer frases que se transformaron en emblemas de este periodo: “No son 30 pesos, son 30 años”, “No era depresión, era capitalismo”, “No habrá Paz sin justicia”, “Hasta que la Dignidad se haga costumbre” y muchas otras, buscando poder comprender lo que estaba sucediendo. Muy pronto las calles estarían llenas de estos textos: vociferados, cantados y pintados. Con la primavera de octubre del 2019, se alzaron una serie de demandas postergadas durante décadas, pero que en esta oportunidad encontraban un eco inmediato, producto de un hastío generalizado que no podía esperar más.

El encuentro espontáneo y colectivo ocurrido en gran parte de las calles de diferentes ciudades de Chile, permitió manifestar simultáneamente el sentimiento de malestar frente a las desigualdades que estábamos viviendo como sociedad, disfrazadas de una aparente estabilidad, que el mismo gobierno definía como un “oasis” dentro de Latinoamérica, quedando en evidencia la experimentación neoliberal que a la primera sacudida se caía a pedazos, como utilería de poca monta. Las movilizaciones se extendieron rápidamente a distintas ciudades de Chile, consecuencia de la urgencia generalizada y por la rápida difusión que permiten las redes sociales. A veces presentaban una pequeña modificación territorial, enfatizando las demandas locales y descentralizadas.

Las masivas movilizaciones ocurridas en los años anteriores al 2019, habían estado dando cuenta de manera parcelada de una serie de problemáticas vinculadas directamente a las consecuencias del sistema económico instalado violentamente en Chile desde la dictadura cívico militar, avances económicos a partir de un costo social y medioambiental: el extractivismo, las zonas de sacrificio, el libro sobre la salud y educación, las jubilaciones, igualdad de género y respeto por

nuestros pueblos originarios, sumados todos ahora a un gran movimiento.

Pese a la violenta represión policial, este despertar trajo consigo una efervescencia desbordante que transformó las calles de diferentes ciudades en escenarios, intervenidos a diario por personas de diferentes generaciones y ocupaciones. Ya sea de manera individual o colectiva, se realizaron numerosas acciones, con mucha creatividad, humor e ironía, donde los y las manifestantes portaban banderas, carteles o lienzos, algunos realizados de manera muy precaria e improvisada. Las marchas transformaron las calles en espacios de colectivización, con un ambiente familiar y carnavalesco, que de a ratos se volvía ajeno por los enfrentamientos que ocurrían paralelamente entre manifestantes y fuerzas policiales. La presencia constante de barricadas, el carro lanza agua, gas lacrimógeno y policías reprimiendo, eran parte de la foto del día a día, mientras en otras cuadras reinaba un verdadero ambiente de fiesta. La irrupción de las máscaras, las capuchas, el vestuario y el maquillaje, fue gradualmente impulsando una masiva performatividad, que hizo aparecer una serie de personajes anónimos y de la cultura pop, incluso con trajes de superhéroes, buscando tal vez romper esa aparente normalidad que tanto estancamiento había generado. El llamado a manifestarse era a sumarse con el cuerpo para ir hacia un encuentro colectivo, de convergencia y contingencia.

Gran parte de los escritos y rayados surgidos luego del 18 de octubre, entregaban mensajes directos que interpelaban a quien se enfrentaba a ellos. Pero también ocurría que solo por el hecho de leerlos éramos partícipes de la acción, porque su contenido nos convocaba, sobre todo aquel que incorpora al sujeto colectivo y plural: “Somos”, “Nuestras”, “Vamos”.

La fuerza de estas gráficas y sus mensajes hacían evidente la presencia y los rastros de cuerpos que los pulsaban, dando cuenta de un latir y respirar, dejando de manifiesto la intensidad y expresividad con las que fueron realizados, producto de la emergencia que los generó. Es así como fuimos encontrando en las calles un sin fin de imágenes, palabras y textos, que fueron transformando gradualmente nuestra visualidad, y con ello nuestro andar, que reducía su ritmo para intentar retener los mensajes que estaban presentes por todos lados, y que además se sumaban a los escritos en años anteriores. Muros, fachadas de edificios, ventanales, cortinas metálicas de tiendas comerciales o cualquier rincón de la ciudad, fueron transformándose en soportes, y en algunas oportunidades estaban escritas directamente en los lugares vinculados al conflicto, tal como sucedió con las AFP (Asociación de fondos de pensiones), cadenas de farmacias y supermercados, acusados de colusión de precios de productos de primer orden, y las tiendas del retail por los cobros excesivos de créditos.

Hoy Igual que ayer

Los acontecimientos vividos durante este último periodo han generado que recordemos un pasado reciente con el que Chile aún no ha podido reconciliarse. Reapareció en numerosas ocasiones la imagen de Salvador Allende, y las palabras del último discurso con el que se dirigía al pueblo chileno antes de su muerte, después de 46 años, cobraban plena vigencia: “Sigan ustedes sabiendo que, mucho más temprano que tarde, de nuevo se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre, para construir una sociedad mejor. ¡Viva Chile! ¡Viva el pueblo!” (2017).

La violencia en el actuar de la policía volvía a abrir la herida de la dictadura, y el 2019 parecía una extensión de ello. Pese a estar en un gobierno elegido democráticamente, veíamos nuevamente la represión, los montajes y el abuso de poder, aun cuando las personas se manifestaban pacíficamente.

En las calles sonaban con fuerza las canciones de Violeta Parra como emblemas de lucha, reivindicaciones sociales y territoriales: *Arauco tiene una pena*, *Miren cómo sonríen* o *Qué vivan los estudiantes*. Casi como un himno entonado de manera multitudinaria se escuchaba una y otra vez *El derecho de vivir en Paz*, de Víctor Jara, y la canción ícono de los ochenta *El baile de los que sobran*, de Los Prisioneros, que en palabras de Jorge González, su vocalista, era muy triste tener que seguir cantando, era nuevamente cantada de manera masiva,

Junto con el retorno de la música, también recordamos y valoramos las acciones que artistas visuales, actores, colectivos y diversas agrupaciones sociales realizaron en el espacio público durante la dictadura de Pinochet. La emergencia política de la década de los ochenta, llevaba, por sobre todo, a manifestarse por la violación a los derechos humanos y a la libertad de expresión. Pese al temor a ser reprimidos, el espacio público se fue transformando en un lugar necesario donde volcar la organización que se había gestado de manera privada y clandestina. Las demandas surgían, luego de un tiempo de silencio y contención: donde el cuerpo comenzaba a tener la necesidad de manifestarse y transformarse en una herramienta de expresión. Desde las artes, el uso de la calle respondía también a una reacción frente al control y la censura existente sobre la actividad cultural, impuesta por la Junta Militar, que por medio de decretos oficiales obligaba a visar todo lo que iba a ser exhibido en espacios institucionales, lo cual fue acotando las posibilidades de poder exponer. Recor-

damos de ese periodo las denominadas “acciones relámpago” realizadas en el espacio público, que ocurrieron en paralelo en varios países de Latinoamérica que se encontraban bajo las dictaduras. Éstas debían ejecutarse en un tiempo mínimo, por la represión a la que se exponían, donde el simple hecho de estar en la calle ya era sospechoso. Del mismo modo, pegar un afiche, escribir sobre el muro o entregar panfletos, eran actos que podían costar la vida.

En la ciudad de Concepción hay referencias importantes de este accionar, como las realizadas por el colectivo Arte80, el Teatro Urbano Experimental (TUE) y el Taller Marca (1980), quienes desarrollaron una serie de intervenciones que irrumpieron en el espacio público a pesar del control existente, estableciendo, por medio de éstas, redes alternativas de comunicación. Una clara referencia a este pasado reciente, que no solo ocurrió a nivel local, fue la cita al afiche *Ninguna calle llevará tu nombre*, realizado por el Taller Marca en Concepción en 1982, una gráfica desafiante que fue retomada en el 2019, reemplazando la cara de Augusto Pinochet por la de Sebastián Piñera, señalando a su gobierno como un símbolo de continuidad de la dictadura.

Vigilar y controlar

A partir de octubre de 2019, el monumento al general Baquedano que se ubicaba en la rebautizada *Plaza Dignidad* de Santiago, fue intervenido en numerosas ocasiones, transformándose en un ícono de la pugna entre el control del gobierno y el movimiento popular que lo reconocía como un trofeo de la revuelta. Las sucesivas intervenciones de un lado y otro, hicieron finalmente que un mandato del gobierno decidiera retirarlo en marzo de 2021, con la excusa de su protegerlo,

como si por medio de esa acción pudiese ser borrado todo lo acontecido. La crisis sanitaria mundial originada por el COVID y el llamado a confinamiento ocurrido en Chile desde marzo de 2020, fue aprovechado por municipios y gobiernos regionales para borrar una buena parte de los escritos y murales que habían poblado las ciudades. Lo entendemos como una forma de censura, de higienización, e incluso un intento de negación de la revuelta. El toque de queda y las restricciones extremas en el horario para estar en la calle, una vez más se tornaron herramientas de control de la revuelta. La pandemia no ha hecho más que acentuar las desigualdades y hacer más evidentes las demandas levantadas desde octubre de 2019, por lo que el aparente silencio de hoy a partir del confinamiento, es solo un paréntesis.

Nuestros cuerpos portadores de historias, de sentidos y sinsentidos, se trasladaron *hoy igual que ayer* a la calle para desafiar al poder, aun sabiendo de nuestros límites y fragilidad al exponernos a lo impredecible. Este texto toma como título *Las calles son nuestras* (Fernández Barrera, 2021a y 2021b) a partir de un *graffiti* encontrado en Concepción post revuelta, pero que ha sido escrito antes y seguirá escribiéndose; refleja un deseo de transformar las ciudades, y de vivir las calles como un espacio colectivo que hace falta recuperar. El texto fue complementando con otro rayado: *Somos río retomando su cauce*, haciendo mención a la fuerza de la naturaleza y su paralelo con los movimientos sociales y su capacidad de traspasar obstáculos que puedan aparecer en su curso. Si bien en una primera instancia parece estar mayormente referida a una lectura como cuerpos biológicos, es también una metáfora que refiere a lo orgánico de nuestro presente, que nos incentiva a retomar prácticas de aquello que ha quedado inconcluso, desde lo individual a lo colectivo.

Materiales consultados

Fernández Barrera, Leslie. “Microreview: The streets are ours!”, 2021a. Disponible en: <https://sarn.ch/publications/microreview-the-streets-are-ours> (Consultado el 20/09/2021).

Fernández Barrera, Leslie. “Las calles son nuestras”, 2021b. Disponible en: <https://indd.adobe.com/view/a5119e2d-2101-4ed0-a690-085b1a63db6e> (Consultado el 20/09/2021).

“Último discurso del presidente chileno Salvador Allende”. 2017. Disponible en: <https://www.txalaparta.eus/es/noticias/ultimo-discurso-antes-de-suicidarse-del-presidente-chileno-salvador-allende> (Consultado el 20/09/2021).

Potencias creativas en tiempos de plomo. De Signals London a Viajou Sem Passaporte

María Elena Lucero

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades
Universidad Nacional de Rosario
elenaluce@hotmail.com

En los primeros años sesenta se inaugura en Londres la galería *Signals London* (1964-1966), caracterizada por su tono rupturista y su efervescencia cultural. Su apuesta a un arte vanguardista y su posición disruptiva se evidenciaba tanto en la condición periférica que asumió en relación al circuito de galerías consagradas, como en el perfil de las obras que eran exhibidas. Artistas latinoamericanos como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Mira Schendel, Jesús Rafael Soto, Mathías Goeritz, Carlos Cruz Diez o Sérgio Camargo formaron parte de las muestras efectuadas en dicha galería, en el vertiginoso clima estético y político de mediados de la década del sesenta. Dichas exposiciones fueron concebidas dentro de un programa piloto que reforzó el rasgo experimental de los eventos que allí se organizaban. Tanto Guy Brett (recientemente fallecido) como el brasileño Mário Pedrosa, colaboraron activamente con *Signals London* en la preparación de artículos críticos acerca de los artistas participantes. Pedrosa (2015 [1966]) definió la obra de Hélio Oiticica como posmoderna en un sentido inaugural. Identificó la elección de materiales

cotidianos y banales en la producción visual desde una dimensión amplia, innovadora y superadora del arte moderno consagrado en las instituciones.

Bajo la coordinación de los artistas fundadores de la galería, Gustav Metzger, Marcello Salvadori y David Medalla, y de los críticos de arte Guy Brett y Paul Keeler, se iniciaría luego la edición de *Signals Newsbulletin*, una publicación en forma de periódico que nucleaba tanto ensayos teóricos, poesías, escritos sobre arquitectura, tecnología y ciencia, como las propuestas artísticas que se llevaban a cabo en dicha galería y sus textos críticos. El ejemplar N° 5 de 1964 estuvo dedicado a Sérgio Camargo, con diversos análisis críticos. Gerald Turner y Denys Chevalier describen su obra a partir de las materialidades, del impacto de las maderas blancas, de sus texturas y de una cierta experiencia orgánica que incluye evocaciones a tumorações virulentas. La tensión entre geometría y organicidad que caracteriza los relieves de Camargo se consolida en ritmos dinámicos y con efectos ópticos/cinéticos, donde surge una suerte de “comunicación lírica” de gran sensibilidad, según Chevalier, que irradia luminosidad y poesía. En 1965 se publicó el N° 7 con referencias a los *Bichos* y *Trepantes* de Lygia Clark, con textos de Mário Pedrosa y poemas de Walmir Ayala dedicados a la artista. Paul Keller, uno de los editores, afirma que conoció la obra de Clark en el estudio de Sérgio Camargo en París, y que había quedado sorprendido por su trabajo (sorpresa que creció al verificar su infinita capacidad de cambio y la articulación que propone entre geometría y poesía visual). Pedrosa crea una genealogía visual donde inscribe el trabajo de la artista brasileña con la investigación geométrica de Naum Gabo, Antoine Pevsner, Alexander Calder, Henry Moore o Lazló Moholy-Nagy. De

este modo, Pedrosa se refiere a la “dignidad mística de la esfera del sol” en *Sun Watch* de 1960, una composición de Lygia Clark caracterizada por trascender los límites en una dimensión donde la pintura se hace volumen, o la escultura imita lo pictórico. Las alusiones a larvas, bichos o gusanos metálicos marcaron estados de latencia o momentos larvales, de modo tal que se transforma radicalmente el antiguo concepto de escultura.

Tras cerrar la galería *Signals London*, David Medalla inaugura un nuevo espacio llamado *Exploding Galaxy* (1967-1969). De acuerdo al poeta Michael John Chapman, el colectivo que integró el proyecto inicial contaba con cuarenta personas que fluctuaban permanentemente, procedentes de distintos países y contextos culturales (músicos, poetas, actores, cineastas, bailarines). Medalla pretendía organizar una estructura social creativa sin depender de las instituciones, estimulando el contacto directo entre las obras y el público. Se trataba, como afirma Chapman, de una metáfora humana en sinergia con el proceso de transformación (en Froés Ribeiro Lopes, 2012). *Exploding Galaxy* tenía su sede en la casa de Paul Keeler (integrante de la anterior galería *Signals*), en Dalton, Londres. Allí se realizaban reuniones y presentaciones, en un clima armonioso donde no había reglas estrictas, donde conviven el arte y la vida. Los eventos cotidianos que sucedían de manera espontánea (presentaciones creativas o *impromptus*, según Medalla) se entremezclaban con las actividades programadas dentro del espacio. El desparpajo y la irreverencia de estas intervenciones generaron la agresión periodística por parte de algunas publicaciones conocidas o la persecución policial en las calles hacia los integrantes de *Exploding*. Para Chapman, tanto Hélio Oiticica como Lygia Clark siempre

estuvieron presentes en ese clima, David Medalla los mencionaba a menudo. Hélio manifestó su entusiasmo por las actividades que allí se desarrollaban, por su clima afectivo y el sentido comunitario con que se entablaban los vínculos interpersonales. De ahí surgiría más tarde su concepto de *Cre-lazer*, donde recupera el repertorio de imágenes procedentes de su exposición en la galería londinense Whitechapel, donde había realizado *Edén*. “Esta formidable instalación invitaba al público a sumergirse en diferentes habitáculos espaciales” (Lucero, 2018: 250-251). Por otro lado, algunos miembros de *Exploding Galaxy* visitaron el taller de Lygia en París y conocieron la emblemática *Eu e Tu*, una de sus vestimentas relacionales en vinilo unidas por un tubo flexible. Más tarde, en 1969, y en coincidencia con el espíritu colaborativo del *Exploding*, Hélio Oiticica realizó en la Whitechapel Gallery de Londres *The Whitechapel experiment*, una exposición concebida como una ambientación total. Una de las instalaciones de mayor atractivo fue *Edén*, conformada por habitáculos donde los observadores pueden alojarse, relajarse y experimentar diferentes sensaciones en relación al espacio, los colores y texturas que los conforman.

Tal como lo documentó Claire Bishop (2006) en una serie de cartas publicadas entre Lygia Clark y Hélio Oiticica hacia fines de los años sesenta, la artista manifiesta su énfasis en señalar que el proyecto (objetual, físico) abre la participación y la reflexión en el espectador, generando reacciones no previstas. Esa estrategia de reinención de la obra caracterizó gran parte de las manifestaciones artísticas que se destacaron en aquel contexto cultural. Tanto en *Signals London* como en *Exploding Galaxy* la recepción de las obras de artistas del Cono Sur, en especial procedentes de Brasil y Venezuela,

canalizó la internacionalización del arte latinoamericano y su legitimación en el circuito europeo. Dichas expresiones anidaron en principio en producciones objetuales, bi o tri-dimensionales, y con el tiempo viraron hacia proyectos que incluían la participación del espectador y el protagonismo insoslayable del cuerpo en el espacio circundante. En estas acciones surgen proposiciones visuales que asumen una función reparadora en el plano afectivo en consonancia con el post-artista (Kuspit, 2006), un sujeto social cuyas performances catárticas acuden al nido inconsciente y que pretende re-instalar la fórmula de arte/praxis vital habilitada antes por las vanguardias de inicios del siglo XX.

Son conocidas las reflexiones de Henri Lefebvre (2013) sobre la producción y construcción del espacio en la vida social contemporánea. Parte de su posición teórica aborda la actividad del “habitar” en tanto creatividad libre y expresiva, lo que nos conduce a un sentido emancipador y disruptivo de lo ciudadano que resiste a los embates de los dispositivos de dominación política, social y económica del urbanismo. De este modo, el espacio social cruza las relaciones sociales de manera simultánea a la construcción de zonas cohesivas. Así, según Lefebvre, “desde la perspectiva del conocimiento, el espacio social funciona –junto a su concepto– como instrumento de análisis de la sociedad” (2013: 93). La lectura del espacio como proceso productivo instala una red de convergencias entre las prácticas artísticas y las dimensiones sociales en una trama que reúne imágenes, arquitecturas, cuerpos, trayectos y sonidos. Cuando los espacios sociales se interpenetran, el resultado es un conglomerado visual que incluye los diversos movimientos de las subjetividades (y corporalidades) que conviven en esa geoestética urbana. Así,

“los cuerpos (cada cuerpo) y el espacio intercorporal pueden ser representados y dotados de un cierto equipo, materiales de los que parten (herencia, objetos) e instrumental del que disponen (comportamientos, condicionamientos, estereotipos, como se dice)” (2013: 256). Los fundamentos críticos y conceptuales que expone Lefebvre provienen, sin duda, de su experiencia dentro del *Situacionismo* (1957-1972) en Francia. La *Internacional Situacionista* (IS) se fundó el 28 de julio de 1957 en la región de Cosio di Arroscia, Italia, y fue la confluencia de diferentes organizaciones juveniles de rasgos marxistas que cuestionaban el sistema capitalista, la injerencia del espectáculo en las relaciones sociales o la preponderancia creciente del mercado y el consumo en la cultura contemporánea. Autores como Guy Debord, algunos de los ex-integrantes del Grupo CoBrA o el mismo Henri Lefebvre, proponían la elaboración de una teoría transformadora de la sociedad mediante acciones radicales, producciones visuales, cinematográficas y literarias que pudieran concientizar a las masas populares sobre el poder político y las matrices económicas hegemónicas, un ideario que repercutió tiempo después en los estallidos estudiantiles y obreros del Mayo francés en 1968. El concepto de “desvío” como práctica de apropiación del espacio, ha sido uno de los aportes más destacados del *Situacionismo*, dado que postula a los desvíos (urbanos, materiales, físicos) como puntos de ruptura radical en relación a las estructuras de poder. Andre Mesquita (2011) describe la práctica del *détournement* (desvío) como parte del lenguaje estético de los situacionistas, que se manifestaba en formas (poéticas o visuales) de superación del culto burgués de la originalidad y de la propiedad privada mediante el apropiacionismo de objetos, palabras, escritos o imágenes que se reconfiguraban

para dar a luz nuevas significaciones. Esa táctica operaba como un instrumento disruptivo que apuntaba a producir cambios sustanciales en el mundo circundante.

Hacia 1967, año de inicio de las actividades de *Exploding Galaxy* en Londres, se desarrollaba en el *Teatro Oficina* de São Paulo la pieza teatral “O Rei da vela”, escrita por Oswald de Andrade. Surgido en 1958 y coordinado por José Celso Martinez Corrêa, el *Teatro Oficina* fue una compañía que aglutinó actores y autores de la vanguardia teatral, con ecos del *Living Theatre* y de la línea teatral de Bertold Brecht. Su director admitía la influencia de modalidades artísticas y costumbres populares como el circo, el teatro de revistas o la opereta, en pos de alcanzar una superteatralidad que supere la racionalidad brechtiana (Basualdo, 2007: 13). El proyecto del *Teatro Oficina* se desplegó de manera paralela al fenómeno del tropicalismo brasileño (1967-1968) y a la recuperación del tropo antropofágico, tal como el propio Celso (Zé, como lo llamaban sus colegas) lo afirmaba al definirlo a Oswald como sinónimo de una cultura crítica. Con el correr del tiempo, algunos protagonistas de aquel momento cultural intenso se van de Brasil hacia otros sitios. Fue el caso de Hélio Oiticica, que a comienzos de la década del setenta se trasladó a Nueva York y organizó el proyecto de las *Cosmococas*. A su regreso en 1978, invitado por Ivaldo Granato, Hélio participa de *Mitos Vadios* en São Paulo, donde realizó *Delirium Ambulatorium*, un proyecto que consistió en caminar por las calles dejándose llevar por el propio cuerpo de manera nómada, experimentando la visualidad de los barrios humildes. Ese mismo año comenzó sus actividades *Viajou Sem Passaporte* (1978-1982), surgido en la Escola de Comunicações e Artes de la Universidade de São Paulo, Brasil, se formó con estudiantes de distintas dis-

ciplinas, como artes visuales y escénicas, cine, música o comunicación social. Con convicciones trotskistas y rasgos surrealistas, los primeros integrantes de la agrupación fueron Luiz Sergio Ragnole (conocido como “Raghy”), Celso Seabra, Marilda Carvalho, Tula Melo, Beto Melo, Fernanda Pompeu, Carlos Gordon y Beatriz Caldano. Con contactos esporádicos con el TIT (Taller de Investigaciones Teatrales) de Buenos Aires y con Cucaño de Rosario, este colectivo de artistas y poetas evitaban hablar de un “arte político”, y se inclinaron más bien por un “arte revolucionario”, desplegado mediante diferentes estrategias culturales que incluían la teatralidad y la invasión situada. En 1978, llevan a cabo la *Trajetória do Curativo*, que consistió en el ingreso de cada uno de los integrantes del grupo a diferentes micros de la ciudad con un ojo tapado por un adhesivo o “curita”. De ese modo, se evidenciaban las reacciones de los pasajeros que, atónitos, observaban cómo en diferentes paradas se subían jóvenes con estos adhesivos, bajaba uno, subía otro, sucesivamente. Además de la inquietud que generaba la acción en sí, estas alusiones al cuerpo herido o lastimado vivificaban la violencia circundante de un Brasil todavía en dictadura. *Trajetória do Curativo* fue coetáneo de *Mitos Vadios* de Hélio Oiticica; ambos proyectos estético-políticos pretendían introducir transformaciones en la percepción, tanto del artista que ejecutaba la acción como del público asistente, sorteando las fuerzas represivas que gobernaban el país en tiempos de plomo. Los protagonistas de *Viajou Sem Passaporte* concebían el arte “como una fuerza capaz de transformar la vida (su propia vida y la de otros). Arriesgan modos de hacer desconcertantes, que se desenanjan respecto del estereotipo de lo que tanto las fuerzas represivas como el propio Partido entendían por práctica política”

(AAVV, 2012: 56). En ese aspecto pueden leerse como una antesala de los activismos artísticos contemporáneos, o como una zona fundamental de aquellos impulsos activos y dinamizadores que, según Ana Longoni (2015), forjaron una zona del mapa político del arte latinoamericano entre las décadas de los sesenta y ochenta.

¿Qué es lo que definen estas visualidades públicas en sus apariciones, declaraciones e intervenciones críticas? Paul Ardenne (2002) utiliza el término “arte contextual” para demarcar las realidades donde los artistas abandonan el recinto sagrado de las instituciones y la mediación artística para emplazar sus producciones en la vía pública o en los medios de comunicación, en un acto de reivindicación de la realidad “en bruto”. Por otro lado, Boris Groys (2014) adjudica el rol principal (como garantía del funcionamiento) al espectador, quien pasa a ser el sujeto capaz de decodificar los proyectos estéticos públicos y otorgarles un sentido poético-político. En dicho marco se sitúan los activismos, los que para Groys (2016) constituyen un eje central en el arte contemporáneo al cuestionarse la capacidad del arte para operar como ámbito propicio de la protesta política. Este autor diferencia el activismo artístico actual del arte crítico (visible desde las últimas décadas del siglo XX), en tanto el primero no se limita a cuestionar el sistema del arte y sus modos de funcionamiento, sino que pretende transformar la realidad, mientras el segundo se traduce en señalamientos o controversias por la neutralización y el opacamiento de la vitalidad poética que implica la institucionalización del arte.

En el terreno específico de los estudios visuales, Mieke Bal (2009) reflexiona sobre la participación y la creatividad como traducciones de modos potenciados de interpelar al

público. De ahí la posible lectura de los activismos a partir de irrupciones inesperadas, creativas y politizadoras de abordar los espacios cotidianos. Irrupciones que además generan figuras, recorridos, trayectos e impactos visibles (y vivibles). Las señas visuales reconfiguran determinadas iconologías, que, en términos de Mitchell (2016), proponen una imagen activa en el campo público en tanto circulación de estímulos estéticos y poéticos. *Trajetória do Curativo* en 1978 demarca dentro del urbanismo paulista un conjunto de gestos y movimientos corporales que trastocan la visualidad pública, y que en parte dialogan con los episodios dramáticos del Chile reciente, donde numerosos ciudadanos y ciudadanas lucían parches en la vista a raíz de los ataques violentos de la policía estatal. Respecto del acto de deambular, encontramos antecedentes en las intervenciones de Hélio Oiticica hacia mediados de los años sesenta (Lucero, 2019), por lo cual podríamos mencionar una suerte de genealogía de la interpelación, ya desde la *Internacional Situacionista* de 1957 en la *Tropicália* brasileña o la apertura de *Exploding Galaxy* en 1967, o en *Tucumán Arde* de 1968: tal sería la nómina de proyectos mencionados en la mítica revista *Robho* #5-6 de 1971 como focos de revolución artística. En estos casos se observa la presencia del “desvío” como punto de ruptura radical en relación a las estructuras de poder hegemónico, un rasgo planteado por los situacionistas que cobra cuerpo y materia en los activismos latinoamericanos de finales de los setenta.

Referencias bibliográficas

AAVV. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.

Ardenne, Paul. *Arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación.* Murcia: CENDEAC, 2002.

Bal, Mieke. “Conceptos viajeros en las humanidades”. *Estudios Visuales # 3*, Murcia, CENDEAC, 2009, pp. 28-77.

Basualdo, Carlos. *Tropicália. Uma revolução na cultura brasileira.* São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Bishop, Claire (ed.). *Participation.* London/Massachusetts: Whitechapel/The MIT Press, 2006.

Froés Ribeiro Lopes, Ana. “Exploding Galaxy. Entrevista com Michael Chapman”. *Risco #16, revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo*, USP, pp. 110-126, 2012.

Groys, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea.* Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

---. *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente.* Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

Kuspit, Donald. *El fin del arte.* Madrid: Akal, 2006.

Lefebvre, Henri. *La producción del espacio.* Madrid: Capitán Swing, 2013

Longoni, Ana. “Otro mapa es posible. Impulsos internacionalistas en el arte argentino y latinoamericano entre los años sesenta y ochenta”. En Bernal, María Clara (ed.) *Redes intelectuales: Arte y política en América Latina.* Bogotá: Ediciones Uniandes, 2015, pp. 227-254.

Lucero, María Elena. “Resistir juntos. Desencanto y conversión estética en poéticas brasileñas”. *Alea: Estudos Neolatinos*, 20(2), 2018, pp. 244-256. Disponible en: <https://dx.doi.org/10.1590/1517-106x/2018202244256> (Consultado el 20/02/2020).

---. *Memorias de Brasil y Cuba. Gestos decoloniales, prácticas feministas.* Rosario: HyA Editora, 2019.

Mesquita, André. *Insurgências poéticas: arte ativista a ação colectiva*. São Paulo: Annablume Editora, 2011.

Mitchell, W. J. T. (2016) *Iconología. Imagen, texto, ideología*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Pedrosa, Mário [1966]. “Environmental Art, Postmodern Art, Hélio Oiticica”. En Ferreira, Glória y Herkenhoff, Paulo. *Mário Pedrosa. Primary Documents*. New York: The Museum of Modern Art, 2015, pp. 314-316.

La carne negra es la más barata del mercado

Danusa Depes Portas

FAPERJ

Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro

depesportasdanusa@gmail.com.br

¿Qué esperabas que sucediera cuando quitaste la mordaza que cubría esas bocas negras? ¿Esperabas que les cantaran aleluyas, loas, glorificaciones? Y esas cabezas que tus abuelos y tus padres habrían doblado a la fuerza al piso ¿qué esperaban? ¿que se re irguiesen con adoración en sus ojos? He aquí ellos de pie. Hombres y mujeres que nos miran de pie. Espero que ustedes, como yo, sientan la conmoción de *ser visto*. Hoy estos hombres y mujeres negros nos miran. Y nuestra mirada re entra en nuestros ojos. Antorchas negras iluminan el mundo. Y nuestras cabezas “blancas” no son más que pequeñas lámparas mecidas por el viento.

En marzo de 2020 a nivel global nos lanzaron a la terrible pregunta de Luís de Camões: “on’q’o’tô?”. El asombro traducido al español puede leerse: ¿Dónde yo estoy? ¿Dónde se puede acoger a un ser humano débil? *Lusíadas* (1572) es la prueba de que todo había sido bailado antes de que fuera escrito, en el estertor del Nuevo Mundo. Y a nosotros, baldados ángeles del Silicon Valley, de mi miserable punto no observable de observación, lanzo un vistazo a lo que uno suele designar Latinoamérica. Mis apuntes articulan tres puntos

de inflexión convergentes con temas que podrían cumplirse en dos dispositivos-clave fundamentales: *Notícias da América* (2011), *Atlântico Vermelho* (2017). Los intercesores de los artistas brasileños Paulo Nazareth y Rosana Paulino, respectivamente, miran a nosotros, ojo abatido en la denigración de la visión en el pensamiento contemporáneo.

I.

La actualidad nos exige una imaginación teórica en el campo transdisciplinario de los Estudios Visuales. Me dedico a investigar un fenómeno que W.J.T. Mitchell (1995) enmarca por el término *pictorial turn*, ya sea a pensar el problema ontológico de la idea heterodoxa de *imagen*, ya sea a escudriñar la configuración del conocimiento en prácticas institucionales que todo ello conlleva. Me parece importante también, para el tema, marcar el diagnóstico que hace de este fenómeno el crítico de arte Hal Foster (1996), en el cual desdibuja los límites de la Historia del Arte, y desde allí no pensamos en el *museo* sino en la *imagen* como archivo de heterocronías. Foster, en su dictamen en la edición de *October 77*, reemplaza la noción de *historia* por la de *cultura*, y la de *arte* por la de *visual*. Es decir, la idea de historia del arte es suplantada por la de cultura visual.

Hal Foster bajo, la consigna “The Archive without Museums”, sostiene su argumento inspirado en Michel Foucault (1968), un arqueólogo de lo visual, atento al carácter diferencial de los diversos *scopic regimes* (Jay, 1988), prácticas visuales dispares, y posiblemente contradictorias, en una época. En mi inflexión, para Foucault, ver fue un arte de intentar ver lo que es impensado en nuestro ver, abrir todavía no vistos

modos de ver. Mi texto es sobre ello: actos de ver. Es igualmente importante remarcar que en todo el despliegue de Foucault sobre el poder, el poder del ojo, incluso, pasa a dominar lo que es visto. En el caso del *régimen escópico moderno*, las prácticas visuales alternativas (re)existieron y pudieron ser nutrientes, pero no pudieron restaurar la absoluta inocencia del ojo. ¿Por qué? Porque *el ver y el hablar –lo visible y lo decible–* siempre están ya totalmente inmersos en relaciones que ellos suponen y actualizan. No hay nada fuera del dispositivo, como sostiene Foucault. Fundamental es entrar en él y desarmarlo. En otros términos, producir lo que el teórico Nicholas Mirzoeff (1990) designa *contravisualidad*, en su obra esencial de cultura visual, haciendo un escrutinio del aparato que se produce por la confluencia de las culturas visuales imperiales en la *plantation*: el ocularcentrismo militar-cartográfico, el saber protoetnográfico eurocentrado, la génesis del sistema mercantil moderno-colonial.

Filósofos del sentido del acontecimiento como Michel Foucault, aportaron lo singular como respuesta a lo universal. Esto nos trae Foucault: la búsqueda de los supuestos axiológicos en el fondo del pensamiento hegemónico occidental, para ser alguien, con lo profundo del relato de creencias americanas que simbolizan la vida. Lo profundo de pensar con Foucault no es por lo que hizo, sino por lo que se puede generar desde su umbral, aportado al pensamiento americano una metodología que cambió la contemplación por la escucha, donde la palabra del otro recobra sentido en lo colectivo, cuestionando, interpelando al mundus académico y vislumbrando sentido en la sabiduría para el mero estar, en la vida nomás. Todavía pensar (la imagen) de(-sde) América no es un hecho baladí. Los proyectos artísticos contemporáneos

brasileños de Paulo Nazareth y Rosana Paulino nos interpe-
lan sobre parámetros estéticos, el contexto histórico y la co-
yuntura institucional que las enmarca. Me gustaría plantear,
por ende, que la tarea capital de ellos es generar condiciones
intelectuales estratégicas para que su enunciación tenga lu-
gar, para abrir la enunciación de la visualidad otra, para la
visualización de una enunciación otra.

En primer lugar, es decisivo remarcar todo el proble-
ma ontológico de la idea heterodoxa de *imagen* para esta
inflexión, y pensarla con W.J.T. Mitchell (1995), para quien
cualquier análisis crítico de la cultura visual es entender que
los llamados “medios visuales” son en verdad formaciones
mixtas que combinan el sonido, la vista, el texto, la imagen,
etc. En segundo plano, como destaca el historiador mexicano
Joaquín Barriendos (2011), vislumbrar, por homología, que
en la historia de América la imagen constituyó uno de los me-
canismos fundamentales de occidentalización. La tesis cen-
tral en su premisa es de que en América, durante los siglos
XV y XVI, se experimentan y producen una serie de dispo-
sitivos de dominación articulados en red que alcanzarán su
perfeccionamiento en la época clásica de Ilustración duran-
te el siglo XVII. La proliferación de una cultura visual rica
en hibridaciones y mestizajes permitió que se convierta en
un verdadero laboratorio intercultural de imagen. Barrien-
dos plantea la noción de *colonialidad del ver* para abarcar un
complejo entrelazamiento entre la extracción colonial de la
riqueza, los saberes eurocéntricos, las tecnologías de repre-
sentación y la reorganización del orden de la mirada que se
produce con la nueva cultura visual trasatlántica inaugurada
con la conquista de América y la invención del canibalismo
de Indias.

A continuación, la empresa moderno/colonial activa un dispositivo en el cual todos los actos y prácticas enseñan, habitúan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas, lo que la antropóloga Rita Segato (2018) designa, bajo el signo de la trata y la explotación sexual practicadas en estos días, *pedagogías de la crueldad*. Quizás ello explique el hecho de que toda empresa extractivista que se establece en los pueblos de América para producir *commodities* destinados al mercado global, al instalarse desde la conquista, trae consigo burdeles y el cuerpo-cosa de las mujeres que allí se ofrecen. Por lo tanto, cuando estos factores se conjugan, se produce una compleja epistemología visual, insembrada por patrones de colonialidad inscritos en las formas del poder, del saber, del ser. Hoy por hoy, las contemporáneas formas de organización de la economía del espectáculo no hacen sino afianzar el imperialismo cultural. Sea como sea vivimos una suerte de analfabetismo visual en plena era de la iconofilia electrónica.

II.

El libro del filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez, *Crítica de la razón latinoamericana* (2011 [1995]), es uno de los más sutiles, profundos, sugerentes y desafiantes análisis de los discursos de la alteridad que han sido desarrollados y enunciados desde Latinoamérica. De hecho, al proceso de hacer otros del Otro le corresponde una lógica, una razón. Es decir, Castro-Gómez exhibe cómo la *épistème* hace posible que la ciencia se ubique en un punto de observación no observado; por ende constituye el punto que hace invisible la actividad de representación del observador. Por su primacía sobre el

resto de los sentidos, la vista es motivo por el que la visualidad *per se* se ha convertido en una potente herramienta para comunicar y controlar al ser humano, en su vida más íntima y/o pública. El poder es precisamente ejercido a través del acto de localizarse uno mismo en el espacio social. El Otro no puede hablar, ni representarse a sí mismo, porque se ve por medio de los ojos del dominador, de la cultura que domina. El otro se alteriza a sí mismo y a otros. El Otro solo puede verse a sí mismo en la retina del ojo de su amo. El Otro se hace otro del uno que se ha hecho la medida de la sociedad, mientras que no sanciona que otros se vean a sí mismos como más o menos que la mera negación de los que se toma por la norma, lo normal. El Otro se hace a sí mismo y a otros otro, y en el proceso se localiza en el espacio social ya como el subalterno de alguien, o como amo o dominante. El asunto de la subalternidad, de la dominación, de la subyugación y control, no es solamente una cuestión de la alteridad, de la orientalización, o inclusive de la occidentalización, sino también, y principalmente añadiría yo, de desentrañar la capacidad de futuridad del otro y no permitir la posibilidad de que los que son excluidos y marginalizados se representen a sí mismos en sus propios términos. Cuando pretendemos representar a todos, nosotros abrogamos para nosotros la función de hablar por todos en términos de nuestro propio patrón mientras que ocluimos donde estamos nosotros mismos.

Así que uno de los logros de Castro-Gómez consiste en haber desarrollado una crítica de esta lógica. La crítica allí se usa en el sentido foucaultiano de la excavación de las condiciones de posibilidad discursiva, histórica e institucional de ciertos discursos y pronunciamientos acerca de la naturaleza de la experiencia e identidad latinoamericana. Esto ya an-

ticipa el alcance y profundidad del ejercicio genealógico de Castro-Gómez. El libro critica en gran medida que los intelectuales (letrados) se hayan transformado en curadores de los museos de alteridad y árbitros de la diferencia. Ellos se han adjudicado para ellos mismos la función de autenticar la alteridad y otredad. Castro-Gómez concluye este *tour de force* recalcando que en oposición a la creencia que el intelectual en la sociedad latinoamericana siempre ha opuesto el estado, en realidad ha sido su más importante funcionario.

El capítulo sexto, el cual cierra el libro, nos instala problemáticamente en las teorías más recientes *de y acerca de las Américas*: Walter Dignolo, Rodolfo Kusch, Leopoldo Zea, Enrique Dussel. En este capítulo, el tema es la posibilidad de una crítica del Occidente con base en un punto de vista diferente al ofrecido por el Occidente mismo. Haciendo un uso muy creativo de la teoría de sistemas de Niklas Luhmann, el filósofo colombiano sugiere que lo que tenemos frente a nosotros son ejemplos de reflexiones de *segundo grado*, las cuales todavía operan dentro del discurso autopoietico del Occidente, o de la Modernidad. En cambio, y esto es lo que debemos buscar, si tenemos en cuenta la crítica demoledora ejecutada por Michel Foucault (1968) de la *épistème* moderna, el reto es desarrollar una observación de *tercer grado*, en la que no solamente se pone al descubierto la existencia de observaciones que habían sido marginalizadas y condenadas al silencio, sino también del orden epistemológico que hizo posible a estas observaciones observarse a sí mismas y reconocerse (a contra-luz) como alteridad. En la reedición de su libro, quince años después, Castro-Gómez rectifica pequeños detalles, y además indica oportunamente la *genealogía de las prácticas* como alternativa para abordar el tema de la denegación de la

visión en contrapunto a patrones de colonialidad inscritos en las formas del poder, del saber, del ser en América.

El historiador Joaquín Barriandos, a partir de debates con pensadores del colectivo Modernidad/Colonialidad, entre ellos fundamentalmente Castro-Gómez, en los años 2000, reemplaza ideas de nombres significativos de los Estudios Visuales y propone que los aportes sobre cultura visual pensados desde Latinoamérica sean llamados a reintroducir también la historia en el pensamiento de la imagen y a plantear la discontinuidad geográfica que asedia al campo de la visualidad. Para el historiador mexicano, alineado a Nicholas Mirzoeff, la *colonialidad del ver* se produce por la confluencia del expansionismo transatlántico de las culturas visuales imperiales, el ocularcentrismo militar-cartográfico, el saber proto-etnográfico eurocentrado y la génesis del sistema mercantil moderno-colonial. Cuando estos factores se conjugan, se produce una compleja epistemología visual. Todavía la visualidad *per se* ha sido una problemática poco estudiada. El debate sobre las matrices de poder generadas por la colonización en los campos del conocimiento, la cultura, las representaciones, y su constante reestructuración a través de las diferentes olas de modernización y occidentalización por las cuales ha pasado Latinoamérica, permite articular, a la vez, una serie de contribuciones conceptuales para entender la heterogeneidad histórica estructural del régimen de *visibilidad y decibilidad* en la región.

III.

When People Become Products (Nazareth, 2019). Paulo Nazareth es objeto de Paulo Sérgio da Silva, nacido en Santo Antônio

das Figueiras, en la provincia de Minas Gerais. Nazareth es una referencia a Nazareth Cassiano de Jesús, indígena de la etnia Borum, madre de su madre Ana Golçalves da Silva, nativa del Valle del Río Doce, en Minas Gerais. Desde niño Paulo da Silva trabajó como cuidador de cerdos, casero, vendedor ambulante, panadero y barrendero. Renunció a su trabajo como limpiador para dedicarse a las Artes en el período del gobierno de Lula cuando el acceso a educación estaba asegurado por un sistema de cuotas raciales. En 2005, se graduó en la Escola de Belas Artes / UFMG.

En 2011, participó de Art Basel, en Miami (EUA), con el trabajo *Noticias de América*, una de sus obras más reconocidas en el mundo. Paulo Nazareth cruza América Latina a pie, hace dedo, sin lavarse los pies hasta que llegara a su destino. El personaje conceptual de Paulo Nazareth es un trotamundos, un caminante. Coagulando un conjunto de relaciones con el mundo, él genera otras relaciones, y así sucesivamente, hasta el infinito. Ello a partir de dos componentes: el escenario material de la vida y los comportamientos que provoca, y que lo alteran, registrados diariamente en un *blog*, imagen-texto, bajo la consigna: “Vendo mi imagen de hombre exótico” (Nazareth, 2011). Las obras de Paulo Nazareth pueden aproximarse a esta idea en la cual el artista se convierte en una especie de arrendatario de la cultura, un término utilizado por Michel De Certeau (1990) en *L'invention du quotidien*.

La performance nos encuadra en el campo de la mirada lacaniana, donde todos estamos dentro de la moldura, mirándonos a los ojos; así es que la imagen cambia los límites. Una vez más, quien lo mira fuera de la moldura es uno que ve sin ser visto. La impronta artística de Paulo Nazareth puede ser aproximada a lo que el curador Nicolas Bourriaud (2002) de-

nomina micro-utopías cotidianas: los artistas se insertan en las relaciones sociales para extraer formas de dar funciones poéticas a estas relaciones, y este es el enfoque de Paulo Nazareth con sus performances.

También se puede buscar una relación entre el trabajo performático de Paulo Nazareth y del etnógrafo, porque la etnografía no solo estudia la performance; ella también es una especie de performance. Algunos comentaristas señalan que realizan etnografía al registrar dramas sociales, acciones rituales y otras formas de comportamiento reiterado. El etnógrafo estudia los aspectos teatrales normalmente asociados con la representación teatral, puesta en escena, la creación de tramas dramáticas y el significado cultural. En esta aproximación con la etnografía, la performance de Paulo Nazareth puede verse como una parodia de la etnografía. El sujeto del análisis en la performance no es el artista, sino el público que con Paulo Nazareth interactúa. Por supuesto, la historia y la práctica de la etnografía occidental se parodian en la performance, pero la performance puede considerarse etnográfica en sí misma.

Lo que el trabajo de Paulo Nazareth exhibe es una *epistemología política de la visualidad*, en los términos de la coetánea editada por José Luis Brea (2005). Es decir, repasando el aporte de W. J. T. Mitchell allí, no hay hechos –u objetos, o fenómenos, ni siquiera medios– de visualidad puros, sino *actos de ver* extremadamente complejos que resultan de la cristalización y amalgama de un espeso trenzado de operadores (textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, mnemónicos, mediáticos, técnicos, burocráticos, institucionales, etc.), y un no menos espeso trenzado de intereses de representación en liza: intereses de raza, género, clase, diferencia cultural,

grupos de creencias o afinidades, etc. No solo el más activo mirar y cobrar conocimiento y adquisición cognitiva de lo visionado, sino todo el amplio repertorio de modos de hacer relacionados con el ver y el ser visto, el mirar y el ser mirado, el vigilar y el ser vigilado, el producir las imágenes y diseminarlas o el contemplarlas y percibir las, y la articulación de relaciones de poder, dominación, privilegio, sometimiento, control, que todo ello conlleva (Brea, 2005: 17-25).

Homologando este argumento me gustaría presentar mi segundo intercesor: *Atlântico Vermelho*, de Rosana Paulino, una exposición presentada en el Padrão dos Descobrimentos, Lisboa, 2017, por la artista visual afrodescendiente y PhD. por Escola de Belas Artes/ USP. *Atlântico Vermelho* se compone de una instalación y un libro de artista, “Natural History?”, que presenta dibujos, collage, impresión digital y costura. Paulino sutura fragmentos de historia natural y fragmentos de información sobre la ciencia del hombre, imágenes de fauna y flora entrelazadas con las poblaciones que la Historia y la Ciencia han tratado de hacer desaparecer. Ella usa también el archivo de su propia familia, remplazando el valor denegado de la carne más barata del mercado en el Archivo de la Historia del Arte. *Atlântico Vermelho* ratifica que no es posible *el ver* fuera de un marco de reconociones que condicionan culturalmente la organización del orden de visibilidades en que nos movemos, sino que nuestras propias actuaciones en ese campo, proyectadas siempre en un ámbito de sociabilidad, de interacción, participan efectivamente en su (de)construcción dinámica.

Me gustaría marcar dos planos de consistencia, para concluir, haciendo un breve recorrido por el antecedente de

W. J. T. Mitchell (Brea, 2005). El primero se refiere a los procesos de subjetivación y el papel que en ellos desempeña, justamente en la producción y el consumo de imaginario –como registro de plasmación, o imprimación, de lo escópico–. El segundo, defendería aquí también el carácter inherentemente intersubjetivo de las imágenes en su darse en el mundo, y cómo ellas son siempre inscriptoras de la presencia del otro, cómo ellas registran inexorablemente el proceso de la construcción de identidad en un ámbito socializado, comunitario. Así es la naturaleza inexorablemente social del campo escópico. Es decir, el engranamiento de lo que es visible –como de lo que es pensable y cognoscible– con la constelación de elementos que constituyen la arquitectura abstracta de un orden del discurso dado, de una *épistème*.

Referencias de imagen y de texto

Barriandos, Joaquín. “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”. *Nómadas*, Universidad Central, Bogotá, 35 (2011): 13-29.

Bourriaud, Nicolás. *Relational Aesthetics*. París: Presses du réel, 2002.

Brea, José Luis et al. *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2005.

Castro-Gómez, Santiago [1995] *Crítica de la razón latinoamericana*. 2ª ed. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, 2011.

De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien*. Paris: Gallimard, 1990.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1968.

Foster, Hal. “The Archive without Museums”. *October*, The MIT Press Journals 77 (1996): 97-119.

Jay, Martin. “Scopic Regimes of Modernity”. En Foster, Hal (Ed.) *Vision and Visuality.* Seattle: 1988, pp. 3-23.

Mirzoeff, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture.* London: Routledge, 1990

Mitchell, W.J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation.* Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

Nazareth, Paulo. *Notícias de América.* Disponible en: <http://latinamericanotice.blogspot.com/>, 2011 (Consultado el 28/10/2020).

---. *When People Become Products*, 2019. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=6_2zR_aw2fE (Consultado el 28/10/2020).

Paulino, Rosana. *Rosana Paulino*, 2020. Disponible en: <https://www.rosanapaulino.com.br/> (Consultado el 28/10/2020).

Segato, Rita Laura. *Contra-pedagogías de la crueldad.* Buenos Aires: Prometeo, 2018.

CONFERENCIA

Notas sobre activismo, espacio público y Revolución (*)

Rubén Chababo

Universidad Nacional de Rosario

Director del Museo Internacional de la Democracia

En un encuentro como este, en el que todo apunta hacia lo visible, me interesa hablar no solo sobre lo que no se ve, sino sobre lo que se calla, sobre aquello que puja desde el silencio por quebrar la barrera de lo audible y de lo visible.

Enuncio estas palabras en clave situada. Lo hago en América latina y en el doblez de un nuevo siglo que carga la memoria de las catástrofes y derrumbes precedentes y que, sin poder deshacerse de ellas, ya enfrenta otras nuevas que son, podríamos decirlo, acumulación de las pasadas. El siglo XX fue el siglo de las grandes revueltas y revoluciones, de los hechizos por hacer de la Utopía un territorio de posibilidad para millones de personas. También, el de la transformación de esos sueños utópicos en pesadilla: Orwell ya lo había anticipado en su literatura, Camus lo denunciaba en sus ensayos y Nadezhda Mandelstam, por solo nombrar un puñado de escritores, en sus escritos.

Primero un rodeo: antes de escribir estas notas revisité una muestra singular que ha recorrido las principales capitales del mundo. Se trata de *Forensis*, a través de la cual el visitante puede ver con sus propios ojos aquello que el poder

se obstina en negar. Un bombardeo en Gaza, la pulverización de un pueblo en Afganistán por obra y gracia de un *drone*. Hechos, acontecimientos, que solo duran la fugacidad de un rayo y que nadie ve, o solo lo ven (y lo sienten) las víctimas que padecen esos atropellos. La muestra logra hacer visible lo que los perpetradores se obstinan en negar. *Forensis* no vuelve a esas masacres objeto estético, no estetiza el horror, sino que lo exhibe como prueba ante el Tribunal de nuestros ojos, y nos muestra, por ejemplo, que muchos de los edificios atacados por drones llevan una especie de firma, un pequeño agujero en el techo. La razón, pudieron deducir los investigadores al chequear los sitios web de fabricantes de armas, es que los misiles arrojados por el drone están equipados con un fusible de retardo. Los pocos milisegundos entre el impacto y la detonación permiten al misil penetrar a través del techo de las casas e ingresar en las habitaciones arrojando sus partículas asesinas. Pero lo que *Arquitectura Forense* señala es que esta extraña modalidad prolifera porque a simple vista, desde la calle, no se percibe que la casa ha sido bombardeada. Visto desde arriba, ese diminuto agujero es el único rastro visible que deja el drone. ¿Es posible hacer justicia cuando las pruebas son tan sutiles? Pero este agujero también pone en evidencia una segunda cuestión que es central a la geopolítica y los derechos civiles: ese agujero es el umbral de detectabilidad, es decir, el pequeño margen que tenemos como sociedad para darnos cuenta de que efectivamente el crimen ha sucedido.

¿Qué vemos de las nuevas catástrofes? ¿Alcanzan todas un mismo nivel de visibilidad? ¿El dolor del semejante recibe una atención pareja? Sabemos que no, que es imposible atender a todos los dolores, conmovernos por todas las catás-

tros; pero entonces reduzco el campo de búsqueda a mi región, al territorio común que habitamos, y entonces, para ver cuánto de ese dolor perfora la indiferencia pública, reviso de manera paciente los índices de las ponencias presentadas a Congresos y Seminarios, los temarios de las webinar dedicadas a los derechos humanos en América latina tratando de verificar en dónde está puesta la mirada de nuestro campo académico a la hora de narrar nuestros desencantos, nuestras catástrofes. Proliferan las ponencias sobre las revueltas en Chile, sobre los estragos del bolsionarismo, sobre la implacable violencia neoliberal que asola la vida de nuestras sociedades, sobre la violencia del narco dominando nuestras tramas urbanas; abundan los textos que hablan de nuestra dictadura, muchos textos sobre el movimiento LGTBI, sobre el feminismo, sobre los feminismos, nuevamente más ponencias sobre nuestras dictaduras, sobre lo que ya se dijo tantas veces sobre nuestras dictaduras, y más sobre los nuevos feminismos, y también, claro, sobre la revuelta chilena. Y casi nada, o nada, sobre Cuba. No digo sobre el barroco antillano, sobre la poesía de Lezama Lima y el grupo origenista, o la labor de Casa de las Américas, eso abunda, no digo sobre la obra inconmensurable de Virgilio Piñera o la de Wilfredo Lam, Portocarrero o Amelia Peláez, sino sobre la dimensión de la catástrofe autoritaria que no cesa, que no deja de suceder, ese agujero que, como nos enseña la muestra *Forensis*, está allí, esperando ser develado y que nadie ve, o pocos, solo algunos, se atreven o quieren ver.

Sigo con mi reflexión: mientras escribo estas notas, mientras reviso *Forensis*, leo las pruebas de galera del próximo libro de Víctor Vich, un texto que publicará CLACSO junto a la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Ro-

sario, y que está dedicado a la gestión cultural. Un libro en el que, como en el anterior ensayo *Deconstruir la cultura*, el autor pone su aguda mirada sobre los dilemas que el campo cultural enfrenta hoy, en especial en América latina, algo que hace con la sabiduría y la sagacidad que caracteriza la labor crítica de Vich. Pero luego de repasar esas páginas no puedo dejar de preguntarme y asegurar: si ese libro cayera en manos de un artista cubano contemporáneo, de un gestor de la cultura habanera o villaclareña, seguramente para ellos esas páginas serían lo más parecido a un documento escrito en sánscrito.

Porque de todo aquello de lo que habla Vich, y que puede ser pensado y aplicado a los campos culturales latinoamericanos más diversos, con todas sus potencialidades y limitaciones, sea el de Medellín, Oaxaca, Rosario, San Pablo o Lima, poco, más bien nada, puede aplicarse a Cuba, un lugar donde la gestión de la cultura está, desde hace décadas, en manos absolutas del Estado, un país en el que la plaza pública, pero también la calle, los teatros, los cines, los artistas, solo pueden cumplir su función en la medida en que la burocracia política autorice lo que allí se va a decir. Sin editoriales independientes, sin prensa libre, sin foros de discusión que no sean aquellos que el Estado permite y regula, el margen de invención y de intervención se angosta al punto de volverse inexistente. Las ciudades cubanas son desde hace años ciudades mudas, sin *stenciles*, sin *graffitis*, sin marcas visibles de rebeldía o desacuerdo. Y cuando esos exabruptos de la imaginación aparecen, su supervivencia en los muros es el de la brevedad seguida de prisión. No hay en la isla ni monumentos reinterpretados, ni intervenciones espontáneas, ni plazas ocupadas en las que se despliegue ningún desparpajo que no esté anticipadamente controlado. Quiero decir, en la

isla soñada de la Utopía, la idea de gestión cultural no es más que una absurda y beckettiana negociación entre artistas y Estado en la que la última palabra, pero también la primera, la tiene, siempre, absolutamente siempre, el Estado.

Si hago esta breve disquisición no es en absoluto para decir o afirmar que la cultura, tal como la entendemos, esté muerta o ausente en la isla, sino para señalar el gran contraste que existe con lo que sucede en otras ciudades latinoamericanas en las que la posibilidad de enunciar la disidencia, incluso en contextos muy adversos, posee otras dinámicas, muy diferentes y distantes a lo que se vive en Cuba desde hace años.

Cuba es el territorio de nuestro continente donde más sujeta está la imaginación artística, donde el gran ojo del aparato estatal modela las intervenciones públicas con mayor eficacia. Y, paradójicamente, es el territorio o el país erigido por décadas en paradigma de lo que una revuelta puede lograr hacer, y que proyecta hacia afuera una idea de sí mismo que no se corresponde en absoluto con lo que ocurre fronteras adentro, donde desde aquel famoso discurso en el que se enunció la forma del dogma cultural bajo la consigna *Dentro de la Revolución todo, fuera de la Revolución nada*, la vida para los artistas que no comulgan con la ortodoxia de esa cita se convirtió en una pesadilla escasamente reconocida por gran parte del campo cultural y académico tanto latinoamericano como europeo, encolumnado detrás de la etiqueta progresista, con las consecuencias que eso tiene para los condenados a prisión, al exilio o al ostracismo.

Desde 1959, todas las “organizaciones de masas” han sido estatizadas y no hay ninguna forma de autonomía – política, social o cultural– que no sea motivo de sospecha o

blanco de la acusación de “hacerle el juego al imperio”. Una parte de las izquierdas globales sostiene un discurso que en lo esencial puede sintetizarse así: “mientras haya bloqueo, mientras haya imperio, toda disidencia es potencialmente contrarrevolucionaria”. Y esta idea alcanza, dramáticamente, para profundizar el aislamiento y la soledad en la que sobreviven los artistas inorgánicos.

Y sin embargo podemos preguntarnos: ¿cómo se manifiesta hoy el inconformismo, la rebeldía, la disidencia en ese campo fuertemente normativizado? ¿Cuáles son esas voces, o esos cuerpos que intentan quebrar la pesada loza de la mirada panóptica? María Elena Lucero le ha dedicado una interesante cantidad de páginas a la obra de Tania Bruguera y Ana Mendieta, dos artistas que se atrevieron a quebrar, con sus intervenciones, las reglas normadas de un arte literal y previsible. Y así como aún perdura en la memoria la silueta de Mendieta *perforando* la tierra, nadie que no esté interesado en lo que sucede en la isla a nivel artístico podrá olvidar aquella *performance* de Tania Bruguera, una *performance* que nunca tuvo lugar, cuando pretendió instalar un micrófono en la Plaza de la Revolución para que la gente expresara libremente sus ideas. Como ella misma lo dijo, la abrupta intervención de la Seguridad del Estado fue la que terminó de construir el sentido de esa obra que buscaba visibilizar la censura de un régimen que le tiene tanto temor a los cuerpos sin control y en especial a la palabra pública.

No hay tiempo aquí para extendernos. Mi presentación no pretende ser una indagación exhaustiva de un campo tan complejo como el que Cuba ofrece en tiempo presente, sino señalar de qué modo ese campo social, político y artístico se ha visto alterado por la irrupción de las nuevas tecnolo-

gías, capaces de registrar y de viralizar aquello que acontece en el espacio público y que no puede ser sujetado por el ojo del Estado. Así, en los dos últimos años, el cerco represivo ha podido ser vulnerado, y de ese modo, Luis Manuel Otero Alcántara y, entre otros, los artistas nucleados en torno al colectivo San Isidro, han podido hacerse visibles como nunca antes había ocurrido. La *performance* reprimida, el *graffiti* borrado, la reunión pública desbaratada, el joven travestido y rápidamente detenido, logran lo que no lograron en décadas los artistas precedentes que debían esperar a pasar sus manuscritos de manera clandestina o salir al exilio para recién allí hacer visible una obra construida en las sombras.

El activismo artístico y político que hoy se cuece en la isla, los artistas que hacen del activismo una de las formas que asume la resistencia, nunca imaginaron que la alianza con las tecnologías digitales habría de ser de un valor tan inestimable. Tampoco el régimen pudo imaginar, tan solo unos pocos años atrás, esa avanzada de características inéditas y que tiene la capacidad de horadar con tanta eficacia los dogmas con los que una comunidad fue obligada a convivir a lo largo de sesenta años. El resto de esta historia puede ser seguida en las redes sociales, allí donde el nuevo campo artístico sube de manera frenética sus creaciones que duran en la isla muchas veces la fugacidad del segundo, pero en la red el tiempo de la eternidad.

Nadie vio, o solo unos pocos, a Tania Bruguera caminar a paso firme en la Plaza de la Revolución allá en 1994 cuando tuvo la valentía de confrontar su acto artístico con el régimen. Ninguna pantalla televisiva reprodujo el momento que la Seguridad del Estado detenía, una y diez veces, a Luis Manuel Otero Alcántara portando la bandera de Cuba, lleva-

do a prisión y sometido a juicio. Nadie vio aquello que hoy sí puede verse en las redes. Por eso, así como la irrupción del celular obliga a pensar las dinámicas de la resistencia a las dictaduras de una manera impensada años atrás, y en este sentido la Primavera árabe vale como ejemplo, la web hoy le ha impreso, a la resistencia artística y política en Cuba, una fuerza que reduplica, o mejor dicho potencia, el alcance de su inconformismo y rebeldía.

Vuelvo a *Forensis*, vuelvo a ese hueco en el techo de las casas dinamitadas. Las casas están intactas, sus moradores muertos, y el único indicio del asesinato es ese agujero que solo revela, visto desde la altura, la dimensión de la violencia para aquel que esté dispuesto a verlo.

¿Quién está dispuesto a ver la dimensión de la violencia que la dictadura cubana ejerce desde hace décadas sobre sus artistas sin temor a, e incluso a riesgo de, ser etiquetado injustamente como un militante de la derecha? ¿Quién está dispuesto a acompañar, desde el campo académico, a estos activistas para ayudar a darles más visibilidad a sus rostros cuando intentan asomarse, con sus obras efímeras, a través de ese hueco que está allí, a la vista de todos, y que tantos se resisten a ver?

Sobre este silencio, sobre esta indiferencia, sobre la incomodidad que esta revuelta social y artística genera, tanto en la academia como en el amplio campo cultural y político latinoamericano, es sobre lo que me interesa hablar y reflexionar hoy en esta mesa.

(*) Nota del autor

Esta ponencia fue leída en el panel “Activismos en la cultura visual. Modos de interpelar lo real”, organizado en el marco

del *III Simposio sobre cultura visual y teorías de la imagen* en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, un Viernes 8 de abril de 2021, exactamente 3 meses antes de que tuviera lugar la revuelta popular del 11 de julio en San Antonio de los Baños, estallido que fue violentamente reprimido por el aparato estatal con centenares de ciudadanos detenidos, muchos de los cuales, al revisar estas notas, permanecen en condición de desaparecidos. Como era previsible, el estallido del 11 de julio no mereció ninguna solidaridad por parte de los principales movimientos y partidos de izquierda latinoamericanos y europeos, los que optaron, salvo contadas excepciones, por avalar y justificar la represión del régimen castrista. Por su parte, la comunidad universitaria argentina volvió a demostrar la aplicación de un doble estándar a la hora de condenar las graves violencias de Estado al sostener un silencio de carácter cómplice frente a la gravedad de los hechos que tenían y siguen teniendo lugar en la isla de Cuba.

PUERBLO UNIDO
RESISTE. LUCHA.



ReLaT
Red de Estudios Visuales
Latinoamericanos



CONICET



I E C H



hya

Facultad de
Humanidades
y Artes_UNR

UNR

Universidad
Nacional
de Rosario