

Libros de **Cátedra**

# Praxis artística

Camino, memorias y resistencias desde el arte

Marcos Tabarrozzi y Gabriela Butler Tau  
(coordinadores)

FACULTAD DE  
ARTES

**S**  
sociales

  
**EduLP**  
EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

# PRAXIS ARTÍSTICA

CAMINOS, MEMORIAS Y RESISTENCIAS DESDE EL ARTE

Marcos Tabarrozzi  
Gabriela Butler Tau  
(coordinadores)

Facultad de Artes



*A Mónica Caballero, maestra, amiga y referente de la estética argentina y latinoamericana*

“los latinoamericanos que estamos en la Academia y al mismo tiempo hacemos militancia política, tenemos una ganancia. Podemos reflexionar académicamente pero como hay una praxis política, siempre esa reflexión está transitada por la política, de un modo tal vez no resuelto en lo conceptual pero sí en la acción”

MÓNICA CABALLERO, TEORÍA DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

# Índice

|                     |   |
|---------------------|---|
| <b>Introducción</b> | 7 |
|---------------------|---|

*Gabriela Butler Tau y Marcos Tabarrozzi*

## **PARTE I**

### **Arte y horizonte simbólico**

#### **Capítulo 1**

|                                                            |    |
|------------------------------------------------------------|----|
| Entrevista a Mónica Caballero: "Memoria, identidad y arte" | 10 |
|------------------------------------------------------------|----|

*Marcos Tabarrozzi y Gabriela Butler Tau*

#### **Capítulo 2**

|                                                                                                                 |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| La caminata de 1900 kilómetros de las Mujeres Indígenas contra el Terricidio desde una perspectiva geo-cultural | 15 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

*Graciela Galarza*

#### **Capítulo 3**

|                                                                                 |    |
|---------------------------------------------------------------------------------|----|
| Ser/estar, universalidad situada y tiempo cultural en el cine de Leonardo Favio | 21 |
|---------------------------------------------------------------------------------|----|

*Marcos Tabarrozzi*

### **Intermedio**

|                                                                                                                      |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Septiembre siempre llega. Trabajo final para la materia desde los conceptos de memoria (Unidad 1) y poder (unidad 2) | 26 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

*Lucía Relva*

## **PARTE II**

### **Identidades, poder y arte**

#### **Capítulo 4**

|                                                                                                |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Los Feminismos: nuevas propuestas en las relaciones entre el poder y el arte, estudio de casos | 30 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

*Gabriela Paula Butler Tau*

#### **Capítulo 5**

|                                                                     |    |
|---------------------------------------------------------------------|----|
| Trazos gruesos de la identidad latinoamericana y su realidad sonora | 43 |
|---------------------------------------------------------------------|----|

*Nicolás Fernández Arana*

#### **Capítulo 6**

|                                                                          |    |
|--------------------------------------------------------------------------|----|
| ¿El final de una era? El cambio de nombre de la Facultad de Bellas Artes | 55 |
|--------------------------------------------------------------------------|----|

*María Victoria Balaguer y Rocío Soledad Pérez*

### **PARTE III**

#### **Arte como proceso histórico /arte popular / estética de lo americano**

##### **Capítulo 7**

El arte acá. Una encuesta a realizadores artísticos para tres textos colectivos \_\_\_\_\_ 66

*Marcos Tabarrozzi y Gabriela Butler Tau (compiladores)*

##### **Capítulo 8**

El folklore musical argentino institucionalizado \_\_\_\_\_ 72

*Rubén Darío Lator*

##### **Capítulo 9**

La representación del sujeto subalterno en la fotografía documental argentina.

Iluminando lo tenebroso en la obra de Adriana Lestido \_\_\_\_\_ 80

*Mariana Laura Di Bitetti*

### **PARTE IV**

#### **Fenómeno artístico**

##### **Capítulo 10**

Historias comparadas. Audiovisual, música y multimedia.

Teórico del 12 de agosto de 2014 \_\_\_\_\_ 90

*Mónica Caballero, Rubén Darío Lator, Gerardo Sánchez Olguín, Marcos Tabarrozzi  
y María Laura Peluso*

##### **Capítulo 11**

Virus como fenómeno artístico durante la última dictadura militar (1980-1983).

Análisis de su obra \_\_\_\_\_ 101

*María Laura Peluso*

##### **Capítulo 12**

La práctica artística: espacio de disputa de los sentidos y de construcción

desde lo afectivo \_\_\_\_\_ 110

*Azul Cavalieri*

**Bibliografía** \_\_\_\_\_ 114

**Lxs autorxs** \_\_\_\_\_ 116

# INTRODUCCIÓN

## Los caminos, memorias y resistencias desde el arte

*Marcos Tabarrozzi y Gabriela Butler Tau*

Pensar lo artístico en un sentido complejo, desde sus claves racionales, emocionales, sensibles y también desde sus lenguajes y praxis, ha sido el desafío histórico de la cátedra *Teoría de la Práctica* (DEHSOC-FDA-UNLP), un proyecto educativo fundado y desarrollado por Mónica Caballero desde 1987.

*Teoría de la Práctica Artística* (en adelante TPA) tiene sus bases conceptuales e ideológicas en la filosofía de Rodolfo Kusch, la filosofía latinoamericana en general (en especial la filosofía de la liberación) pero en un sentido abierto, configurando un modelo de lectura atento a las especificidades del hacer artístico y sus referentes, es decir, en un discurso desde el arte aquí y ahora, en donde el *pensar-pesar* que recupera Kusch se hace compañero de una reflexión que va más allá de la filosofía y la teoría del arte tradicionales. Entendemos que la generación de, en palabras de Nelly Richard (1997), una “teoría local” resulta un camino necesario en un ámbito latinoamericano de producción de conocimiento atravesado por agendas metropolitanas asfixiantes y por “modas” teóricas siempre ancladas a los centros intelectuales más poderosos del mundo. A la hora de reflexionar, en nuestro país la praxis artística parte de la necesidad de estudios que dirijan o redirijan la mirada hacia las especificidades de la realización artística, y las particulares apropiaciones de lo estético en este lugar del mundo. Resulta también una motivación de peso para producir interpretaciones y materiales educativos que intervengan en el campo académico.

Construir y mirar lo propio, entonces, con sentido de pertenencia, más allá de las tormentas -permanentes en Latinoamérica-, de lo global-colonial, las dependencias y las nuevas fantasías tecnológico-digitales fue uno de los objetivos de siempre de TPA. La mera acción de contextualizar en sus coordenadas situadas tanto el fenómeno artístico como algunos conceptos “universales” ligados a lo estético y lo poético en este período de abstracciones invisibilizadas, siempre funcionó como una humilde transgresión política y epistemológica de TPA.

Este libro en particular es una continuación y un desarrollo extendido del libro de cátedra “Teoría de la Práctica Artística...” (Caballero, 2016) -una de las primeras sistematizaciones de materiales pedagógicos para la materia-. Como extensión de ese material previo, propone además de conceptualizaciones, un despliegue de conceptos y casos en un momento histórico

en que el arte ha decidido tomar a su cargo, con más convicción que antaño, algunas funciones sociales como la memoria y la resistencia. Además de extendernos en discusiones contemporáneas sobre la memoria y las identidades —aporte específico de esta nueva intervención bibliográfica—, en este libro ponemos el foco en el análisis de fenómenos y experiencias artísticas recientes, para integrar nuevas preguntas.

El libro se estructura en cuatro ejes, que responden a las cuatro unidades de la materia: “Arte y horizonte simbólico”, “Identidades, poder y arte”, “Arte como proceso histórico / Arte popular / Estéticas de lo americano” y “Fenómeno artístico”, en un recorrido que va desde bases conceptuales e históricas (primeros dos ejes) a la mirada concreta sobre las características históricas, sociales y estéticas de lo artístico latinoamericano (ejes tres y cuatro).

En todos los capítulos, sin embargo, aparecen casos, fenómenos sociales y artísticos concretos, particulares, situados, desde Moira Millán y su caminata (capítulo 2) a la banda platense Virus (11), de Leonardo Favio (3) al candombe platense (5), de Adriana Lestido (9) a los feminismos artísticos (4) y el cambio de nombre de nuestra Facultad de Artes (6)

Los textos son reflexivos y de análisis, pero también aparece el recurso de la entrevista (a Mónica Caballero, a propósito de la memoria, cap. 1), la charla con estudiantes sobre lo interdisciplinar (cap. 10), la participación de ex estudiantes analizando sus trabajos finales (Intermedio y cap. 12) y el texto colectivo, con la poetización de las respuestas a una encuesta sobre el arte latinoamericano hecha a 16 artistas regionales.

La propuesta “*Praxis artística...*” entonces, presenta inquietudes y estudios actuales que se desarrollan en TPA sobre lugares productivos del arte que nos enseñan y nos desafían

En sus cuatro secciones, el libro recupera ese estilo claro y coloquial de conversación y discusión interpersonal que hemos desarrollado durante casi treinta años en el aula.<sup>1</sup>

Les invitamos a la lectura.

---

<sup>1</sup> Agradecemos el trabajo de Ángela G. Lencinas Butler en su revisión de este libro.

## PARTE I

---

### Arte y Horizonte Simbólico

# CAPÍTULO 1

## Memoria, identidad y arte.

### Entrevista a Mónica Caballero

*Marcos Tabarrozzi y Gabriela Butler Tau*

**P: Mónica, te proponemos una conversación para pensar algunas relaciones entre el arte, la memoria y la identidad. Este diálogo tiene que ver con tus trabajos previos sobre lo cultural y lo artístico desde una perspectiva latinoamericana; nos parece que sumar el concepto de memoria agrega una capa compleja y rica a esta reflexión previa tuya.**

**Mónica Caballero:** Claro. Cuando hablamos de cultura siempre está presente la memoria. Quizás con términos más convencionales como el de tradición, que puede dar lugar a la idea equivocada del pasado como algo estático. Pero en nuestras conversaciones siempre hacemos referencia a un pasado vivo, activo, que nos atraviesa. A veces sintiendo que nos determina. Lo cierto es que nos condiciona tanto a nivel personal como colectivo.

Celebrar, rememorar fechas, personas. El pasado está presente en una efeméride, en una fecha o un aniversario histórico. Puede ser un pretexto para traer a la memoria el pensamiento vivo de personas, poner en vigencia sus ideas hoy. El año pasado nos pasó, a propósito del aniversario del nacimiento de Rodolfo Kusch, discutir sus conceptos en el presente. Y en nuestra historia colectiva el calendario nos trae a la memoria situaciones y momentos también trágicos de nuestro país: prohibiciones, torturas, desapariciones. El arte en sus diferentes lenguajes, pensemos, por ejemplo, el cine nacional, cuánto ha contribuido para que a través de sus figuras retóricas sintiéramos y comprendiéramos ese pasado. El pasado incide en una producción de sentido para aquel que lo percibe.

También el psicoanálisis, tan fuerte en la cultura occidental, cavó profundo en relación con la memoria: apuntó a trabajar sobre la memoria individual como algo que sigue actuando en el presente, como traba, inhibición. Y en la medida en que no se la tematice, obstruye el desarrollo de una persona.

**P: A veces el pasado social, colectivo, es traumático –y aquí se puede establecer un puente con el psicoanálisis- e inhibe totalmente el presente y es “seguro” vivenciarlos a través de la ficción artística. Un film sobre la dictadura es un espacio conmovedor, pero también seguro para volver a vivir un trauma.**

**MC:** Siempre recuerdo “El exilio de Gardel” (Solanas, 1985) como uno de los primeros filmes que tocan de modo directo el tema de la dictadura y que a mí me permitió llorar. En realidad, actualizó algo que uno no podía describir con palabras, y la ficción logró conectar con esa emoción.

**P:** Decíamos un espacio seguro porque uno no puede llorar o quedarse paralizado en la calle o en cualquier lugar en relación con eso traumático, sin consecuencias. Estar en un lugar ficcional te permite esa emoción.

**MC:** Me gusta eso del espacio “seguro”. Sabes que lo podés hacer ahí, que es un contexto propicio. Porque ponerte a llorar en la calle a propósito de algo interno, están las miradas de los otros y también tu cuidado. En el cine, protegido y en la oscuridad, podés identificarte con el personaje y a propósito de una situación, una mirada, una frase, llorarlo “todo”.

**P:** También sucede con los datos duros, con los números que son significativos, pero también requieren el complemento de lo cualitativo, como cuando pensamos nuestros 30.000 detenidos-desaparecidos y necesitamos ver la humanidad de cada uno, que hay que recuperar. Y quizás el arte ayuda a ver esas humanidades, sueños, sus vidas, sus militancias... Podría ser un compañero, un tío, una abuela.

**MC:** Nada como las producciones artísticas (imágenes, voces, escenas) referidas a la última dictadura. Nos permitieron sentir y entender lo que había pasado. Al igual que el cine europeo a propósito del genocidio nazi. También recuerdo un film francés que transcurre en la revolución francesa, y que yo tomo como ejemplo, porque aprendí más sobre la revolución francesa, desde lo emocional, con esta película, que leyendo un libro. Ese tipo de producciones, en un lapso de una hora y media, permiten conectarte con realidades históricas desde otro lugar.

**P:** Te sensibiliza, te predispone para lecturas que quizás no vendrían en una primera instancia.

**MC:** Hay muchas películas que intencionalmente tocan la emoción en relación con pasados sociales o personales. En “Cinema Paradiso” (Tornatore, 1989), cuando el proyectorista guarda los besos censurados, se produce, por ejemplo, esa emoción.

**P:** Si, el cura-iglesia censuraba los besos de las películas y el proyectorista armaba un archivo, una memoria de eso vedado.

**Cambiando el eje.** Esas personas que vivieron lo traumático, como en el caso de la dictadura, no son la otredad, no son los que perdieron o uno de los dos demonios en esa teoría falsa. En lo simbólico lxs desaparecidxs fueron nombrados como “subversivos” pero cuando ves la foto de los militantes de “La noche de los lápices” ves personas como nosotrxs, que estaban luchando por derechos populares. La memoria como revisión histórica también.

**MC:** Si, el arte logra poner en imágenes esos momentos históricos que permite que aparezca la identificación y la idea de que te puede pasar a vos. Y no es una “guerra” o la falsedad de los “dos demonios”. Es como bien decís, la lucha por valores, por un mundo mejor. Cuando te sucede en la experiencia real, lo recuperas como algo cotidiano, naturalizado, no como extraordinario.

Qué bueno sería entonces que siguiéramos pensando el significado “Nunca más”. Volver a darle significación al “Nunca más” todos los que estamos dedicados a producir y escribir o hacer arte tenemos un desafío: ¿qué es hoy para nosotrxs “Nunca más”? ¿Qué significa? ¿Nunca más a qué? ¿A los conflictos? No, porque la vida está llena de conflictos y aquí me resultó muy revelador el texto de Elizabeth Jelin sobre “trabajar la memoria”.

**P:** Bien. Eso nos lleva a un tema importante. Algunas líneas teóricas hablan de la memoria no como algo voluntario o programático, sino como un fluir más allá de la racionalidad, como la aparición de un pasado que surge sin ser llamado. Pero en lo educativo pareciera que se requiere algo más consciente y voluntario. Como decís en el libro “Teoría de la práctica artística...” se ha dado en las últimas dos décadas el surgimiento de instituciones sobre la memoria que tienen un rol clave, que son espacios de reflexión, como la Comisión Provincial por la Memoria. Y eso viene de una intención política, no puede surgir de modo espontáneo. ¿Cómo hacer que el “Nunca más” esté presente, pero con un discurso consciente que no sea “tradicional” o vacío?

**MC:** Hoy, más que nunca, con lo que nos está pasando en lo político hay que hacer que esté presente institucionalmente la memoria. No como un acto aislado. Celebrar con fechas que sean una producción de sentido y no una efeméride formal. Los últimos años se ha vaciado de sentido cierta rememoración, y hay responsabilidades nuestras en seguir la cadena de transmisión oral y simbólica de esos sentidos, con lo que nos constituye. La memoria social e individual están interconectadas, porque siempre se producen los hechos individuales en contexto histórico, político.

La memoria es selectiva, elige recordar los buenos momentos en general, mientras que lo malo se hace traumático, pero cuando recordás tratás de recordar lo bueno. Entonces atención, esa memoria selectiva puede tratar de tapar aquellas cosas que hay que ver.

Como dice el psicoanálisis, lo que el paciente me relata no es la verdad, es una narración, un relato subjetivo. Como psicoanalista jamás se sabe la “verdad” de eso que relata el paciente, pero es ese relato el que configura su personalidad y sobre ese relato, hay que “trabajar”.

**P:** ¿Y en lo colectivo, en lo popular? Porque ahí, hay subjetividades confluyendo, datos objetivos, cosas que nos pasaron a todxs.

**MC:** Pero esos todxs no lo van a narrar del mismo modo. Ahí interviene lo ideológico, la interpretación desde donde se construye el relato, la ficción, el encuadre.

El otro día me encontré con una profesora, que es una persona conservadora, de derecha. Me dijo que tenía ganas de escribir su relato de vida. Y me decía “Yo viví plenamente el peronismo. Yo recuerdo...” Y su selección de recuerdos tenía que ver con cosas horribles del peronismo: cuando habían echado del colegio a alguien conocido de ella, o habían metido en la cárcel a un pariente. De modo increíble registró de acuerdo a su ideología, tamizado por su manera de pensar, fortalecida por lo que dijeron muchos medios de comunicación sobre el peronismo.

Esto se puede contrastar con la prohibición de pronunciar las palabras Perón y Evita, nombrarlos, o utilizar incluso dibujos o símbolos, el famoso decreto 4151. Y cómo sectores populares de cualquier modo, pese a la prohibición, mantuvieron la “memoria” de lo que había significado para ellos el peronismo. Entonces, ¿qué seleccionamos?

**P: Es como el cuento de los ciegos y el elefante, en el que van un montón de ciegos a ver un elefante y cada uno lo recorre a su manera. Alguien externo les pregunta luego cómo es un elefante y los que tocaron la trompa dicen “es rugoso, largo”, los que tocaron las patas dicen que “es como un montón de pilares”, los que tocaron la oreja dicen “es redondo y fino”. La imposibilidad de reconstruir cómo es un elefante atendiendo solo a una mirada, desde la perspectiva individual.**

**MC:** Ahí se cruza con el tema de la memoria y la interpretación. La interpretación acude a la memoria siempre, necesariamente, y al acudir a la memoria estás llamando al pasado, pero siempre desde algún lugar. El conocimiento, el relato de la historia, la interpretación no es objetiva, no es neutral.

**P: Sin embargo, hay interpretaciones que, sin ser objetivas, parecieran tener un peso y una densidad mayores para narrar lo traumático. Por ejemplo, personas que vivieron el horror en un campo de concentración, nazi o argentino. Como si en esa red colectiva de interpretaciones hubiera puntos de mayor densidad. Primo Levi o Jorge Julio López, por nombrar dos de miles de voces populares, políticas o marginales que vivieron el genocidio, parecen testimonios diferenciados en el conjunto de experiencias de un momento histórico.**

**MC:** Sin duda. Cuando vi el testimonio de Jorge Julio López reconstruyendo su paso por centros clandestinos, la comisaría Quinta o en Arana, me impactó y me llegó porque es el protagonista que vivió eso, hay una veracidad ahí.

En la contemporaneidad, a partir del siglo XX, se validaron las historias de vida, por encima de esa historia tradicional de hechos. Hubo un giro hacia lo particular, la búsqueda de protagonistas que testimonian lo que vivieron.

Esto trasladado a la cuestión de la memoria colectiva tiene alta significación.

En nuestro presente más inmediato, con violencias sociales recientes, con los femicidios, por ejemplo, el relato de mujeres y disidencias vistas en perspectiva de género, ha sido clave.

**P:** Algunas construcciones de memorias, como el “Archivo de la memoria trans”, de colectivos que fueron invisibilizados, violentados en distintos niveles, castigados en la historia argentina, están conformados por relatos de personas sobre esas violencias. Testimonios que se apartan del relato policial o jurídico, como tramas no tan visibles de la historia oficial. Uno dice víctimas muchas veces, pero son actores y actrices, sujetos históricos que sufrieron violencia y persecución.

**MC:** Está muy bien corregir ese lugar de meras víctimas. En realidad, los que hoy nos hablan son sujetos activos, no pasivos, dejaron ese lugar de sufrimiento y padecimiento para poder darnos su palabra y transmitirnos la verdad de lo que sucedió. La violencia se da en ellos como actos políticos, no actos aislados. Por ejemplo, hace unos años se decía que el femicidio era un “crimen pasional”, se lo despolitizaba.

Y aquí nuevamente este concepto de Elizabeth Jelin de trabajar la memoria. Inevitablemente si uno ha sido testigo y / o protagonista de un hecho histórico determinado, la memoria asalta, no nos pide permiso. Acontece. Y quedamos atrapados por un recuerdo que se vuelve repetitivo, traumático, que paraliza. La vuelta a “la escena tan temida” paraliza al sujeto. Por el contrario, trabajar la memoria, saca al sujeto del estado de pasividad y le permite activamente reconstruir ese pasado.

Trabajar la memoria es activamente recordarla, comprenderla, interpretarla para que no quede dormida e invada, sino que al comprender su sentido, podamos, en el presente, resignificarla y proyectar otro futuro. Y ahora sí “el nunca más” adquiere sentido.

Qué buena esta conversación. ¿Cuándo la seguimos?

## CAPÍTULO 2

# La Caminata de 1900 kilómetros de las Mujeres Indígenas contra el Terricidio desde una perspectiva geocultural

*Graciela Galarza*

Desde la geocultura, aquí y ahora, se inicia el abordaje reflexivo acerca de la caminata que realizaron las mujeres indígenas del Movimiento de Mujeres por el Buen Vivir, a inicios del año 2021. Se presenta como un gesto de denuncia al poner como eje central la noción de *terricidio* propuesta por Moira Millán (*weichafe*),<sup>2</sup> referenta mapuche de este movimiento, y al cuestionar el accionar del Estado Argentino en la preservación, cuidado y defensa de los recursos perceptibles e imperceptibles que hacen posible la vida en todas sus formas. Finalmente acercarse, dar una mirada desde el campo artístico al evento en cuestión, partiendo del espacio público como situacionalidad de la praxis artística.

### Geocultura

*Geocultura*, es una noción elaborada por Rodolfo Kusch, filósofo y pensador argentino, cuyos fundamentos se exponen en el trabajo titulado *Esbozo de una antropología filosófica americana* (2000), en el capítulo: “Geocultura del pensamiento”. La noción de geocultura puede entenderse como una formula teórica filosófica a la vez que metodológica porque es desde sus trabajos de campo que Kusch reflexiona modos de abordaje del pensamiento popular que le permitan entrar en praxis. Esta noción de geocultura demanda entonces reflexionar situados, ser parte, estar ahí y asumir un compromiso político y social.

Parte de considerar a la cultura como acervo, pero también como una actitud que posibilita crear herramientas para dar respuestas a desafíos presentes, crear símbolos, alojarnos, domiciliarnos, refugiarnos en el mundo por medio de los símbolos de la propia cultura y reactualizarlos para lograr “una zona de habitualidad en la cual uno se siente seguro” (Kusch R.,

---

<sup>2</sup> En mapudungun guerrera. Weichafe significa luchar, sería entonces quien hace la lucha.

2000, p.253) porque así se concede sentido a lo que nos rodea y nos sustenta frente al diálogo con otros.

Pensar geo-culturalmente significa que hay “una captación del hábitat por el pensamiento del grupo y este se encarga de vestir con un paisaje cultural el hábitat en cuestión” (Kusch R., 2000, p.253): se vive en la intersección entre lo geográfico y lo cultural. Y es así como se puede “ser ahí”. Y ser en comunidad sostenidos por el “suelo”: el fundamento de lo real, lo que está subsumido, lo que no tienen forma y corrompe cualquier pretensión de totalidad universal que pudiera exponerse desde un proceder puramente académico.

La propuesta del pensar desde la geocultura se puede estar dando aquí y ahora, cuando las mujeres originarias nos dicen que no se puede pensar en una relación entre naturaleza y cultura ya que ambas palabras son absolutamente ajenas a la idea de buen vivir. Son inventos de la perspectiva de pensamiento dominante, para designar esferas separadas, asimétricas, manipulables, creables solo en forma humana; y ya hoy existe un camino difícil de deshacer en lo inmediato, a mediano plazo, y/o a largo plazo. Si se parte de allí, -de separa naturaleza y cultura- se parte de una falacia; de premisas sin “suelo”, sin fundamento, sin arraigo, sin vida. Las referencias exponen claramente el valor del pensamiento condicionado por el “suelo”, por ese molde simbólico que habitan, diría Kusch. Y ellas afirman: “Allí existen fuerzas reguladoras que sostienen la vida, dichas fuerzas son la energía espiritual en ese territorio particular. Los pueblos indígenas estamos conectados con esa espiritualidad de manera cotidiana y basamos en esa relación nuestra organización comunitaria” (Alderete, 2021). Sin duda, la destrucción tanto del ecosistema tangible como del ecosistema espiritual sería posicionarse contra la vida misma.

## La caminata

Los habitantes de las ciudades inician el año 2021, enredados en una nueva cotidianidad; con los cuerpos atrapados; el pensamiento sumergido y dedicado a forzar adaptaciones virtuales de la existencia, para dar continuidad a las dinámicas culturales enraizadas en la tradición, y a otras dinámicas creadas como respuestas a la nueva normalidad que la pandemia de coronavirus había impuesto. Es en ese contexto que un grupo de mujeres indígenas organizadas en el “Movimiento de Mujeres indígenas por el Buen Vivir” dan inicio a una caminata, atravesando el territorio argentino, llevando hacia la metrópoli capitalina una denuncia urgente con la intención de alertar sobre la fragilidad del ecosistema vital que engloba a todas las formas de vida y sus interdependencias.

El 17 de marzo del año 2021 comienza a desarrollarse una marcha, a pie, una caminata que partió desde distintos lugares del país -Río Negro, Salta, Chaco, Chubut y Jujuy- para confluir en la ciudad de Buenos Aires el 22 de mayo del mismo año.

La iniciativa surge de mujeres referentes de las 36 naciones originarias que habitan suelo argentino, guardianas de los territorios, sus recursos naturales y nuestro ecosistema y cuya representante más visible es Moira Millán, *weichafe* (guerrera) y activista mapuche.

Recorrieron 1900 kilómetros para denunciar lo que denominan *terricidio*; también alertar sobre el racismo y el genocidio indígena que comenzó hace más de dos siglos y continúa, hasta nuestros días.

Este evento, en plena pandemia de coronavirus, demandó la presencialidad del cuerpo revalorizado en su condición innegable de existencia humana que tensiona la cultura pluridimensional pidiendo retornarse *cuerpa*, reconocerse *cuerpa*, y estar, como decíamos, presentes por sobre las virtualidades y siendo a la vez locación móvil. Trasladar el hábitat y su pensamiento, ocupar un espacio, domiciliarse en tránsito, atravesar domicilios por medio de la acción y la palabra. “La palabra es la casa del ser” (Kusch R., 2000, p. 263), lo que se dice es el ser consciente y en los gestos, los silencios, las miradas está lo que no se dice, está lo inconsciente, lo sin forma. Por eso caminan, para que emerja lo impensable del ser como posibilidad de gestar estrategias, para que surja la resistencia a las prácticas de muerte, haciendo el registro de la vivencia como creación presente que adelanta configuraciones futuras de un buen vivir.

Podríamos pensar que estas mujeres, a la vez que marchan, van creando el diseño imperceptible de un mapa del territorio que han pisado, que hilvana lo alambrado; las rutas; la propiedad privada hecha grafismo; y la tierra de todos que es manto óptico y misterio para los ciudadanos. Por eso, en el contexto de la reflexión geocultural, el andar, el caminar, da forma a la palabra.

## Terricidio

Moira Millán explica la noción de *terricidio* como un concepto transversal, que sintetiza genocidio, ecocidio, epistemicidio y feminicidio. Dice que es: “el exterminio sistemático de toda forma de vida tangible y espiritual” (Alderete, 2021); y que comprende el asesinato a todas las formas de vida, como una forma de exterminio que se manifiesta a lo largo y ancho del territorio del país, que incluye: la falta de agua, la contaminación, explotación de los recursos naturales; fumigación con agrotóxicos, incendios forestales y todas las prácticas que arrasan la tierra y afectan la salud y la vida.

Geoculturalmente la situación puede enunciarse como la imposibilidad de ser, resultante de la ceguera de un pensar calculador. Un pensar que solo espera resultados desde la especulación y uso del territorio. Entonces, es urgente poner en palabras lo que sucede para restituir el equilibrio.

La noción de terricidio surge como una palabra que compensa lo que Kusch nombra como “la caída”.

"La caída es el mecanismo desencadenante del decir, y entre la caída y el decir se da la articulación del horizonte simbólico. Por su parte la caída cabe entenderla en el plano del pensamiento popular, como desgarramiento o como enfrentamiento a algo opuesto que provoca la urgencia de establecer un equilibrio, una liberación o una unidad integradora (...) La palabra refiere a una compensación de la caída en el sentido de lograr un centro simbólico que supere el desgarramiento" (2000, p. 262)

Las mujeres referentas, también denuncian el racismo sistémico y las violencias que padecen. En especial aquellas dirigidas contra las mujeres y niñas de las comunidades como el chineo<sup>3</sup>.

Reclaman que el *terricidio* sea considerado un crimen de *lesa humanidad* y de *lesa naturaleza*. Ya que afecta a todxs, no sólo a los pueblos originarios, buscan concientizar a la población sobre la necesidad de un cambio de paradigma hacia el "buen vivir" -como ellas lo llaman- basado en la protección de los bienes naturales que existen en el mundo que habitamos. Por eso explican lo urgente que es "poner en palabras cómo se llevan a cabo estas múltiples formas de exterminio, para entenderlas, conocerlas y encontrar estrategias de resistencia" (Alderete, 2021).

El *terricidio* es también una noción que la perspectiva de un análisis occidental permite desglosar en distintos aspectos o disciplinas de estudio académico, y que se transforman en categorías análisis de un crimen (todas ellas interconectadas). Al *terricidio* lo componen, la noción de *genocidio* iniciado durante la "conquista del desierto", que continúa en la actualidad tomando diferentes formas de intervención estatal; la noción de *ecocidio*, que se entiende como una serie de acciones destructiva tales como incendios, desmonte, contaminación de acuíferos, talas indiscriminadas; y la noción de *epistemicidio*, que se entiende cómo eliminación del conocimiento, de las formas de entender y concebir la vida de las comunidades indígenas. Es la colonización que destruyó su cultura, su idioma, sus ceremonias, su medicina. Es la opresión y la negación de la identidad indígena y las responsabilidades de las misiones de la Iglesia católica en ello y la noción de feminicidio la define Nélida referente de Ingeniero Jacobacci, Río Negro, como:

"(...) el asesinato organizado y continuo de las empresas terricidas que atacan a las mujeres en las comunidades por motivos económicos", es también la violencia patriarcal que sufren y es el Estado que no protege ni asiste a esas mujeres. "Los hombres indígenas también ejercen violencia, el patriarcado está presente dentro de las comunidades con la misma violencia que está presente en todas partes" (Alderete, Carolina 2021)

---

<sup>3</sup> Entiéndase como violaciones sistemáticas hacia mujeres indígenas por motivos de "raza".

## Caminata como praxis artística

Cuando se ha abordado la producción artística visual con intenciones reflexivas y analíticas, muchos son los autores estudiados en el contexto académico que consideran obras artísticas contextuales a las acciones de traslado, caminatas, derivas y eventos performáticos. Sin intenciones de forzar entrecruzamientos o coincidencias -puesto que el evento no se presenta con una intencionalidad artística- quisiera igualmente, pensar los aportes posibles desde el campo estético a la caminata por el buen vivir.

Tomemos, por ejemplo, el formato artístico performance en espacios públicos, este tipo de obras asume una materialidad espaciotemporal para intentar desarmar “lugares” y abrir nuevos “espacios”. Son propuestas artísticas efímeras muy pautadas y con una clara estructura de acción cuya primera manifestación es la planificación de éstas, su duración, y la elección de los elementos *indiciales* y *atávicos*. En el caso de las derivas, «el cuerpo que yerra ‘conoce’ en/con su desplazamiento y de manera sensible construye “una cartografía de lo sentimental”» (Perlonguer en Rolnik, S. 2014) se realiza un fluir en sí del recorrido, entrando en “conexión para sanar”; así es como expresa “Neli”, mujer referente. En la caminata del buen vivir, las *cuerpas* se desplazan portando con orgullo prendas significativas que exhiben diseños y combinaciones tonales para fluir espiritualmente con el suelo profundo. Lanas teñidas, platería grabada son los soportes materiales que sintetizan el agradecimiento a la *mapu*, a la *pacha* (a la tierra) y se brindan como promesa de amor y cuidado de las vidas en movimiento en el territorio. Si bien la caminata tiene itinerario definido y planificación estratégica, eso no impide permitirse hacer derivas ocasionales -otro formato artístico-. Lo hacen, asumiendo el fluir en sí, deseantes, portando y dejando estelas visibles e invisibles que envuelven, atraviesan y estimulan los sentidos a su paso instalando un color “otro” que tiñe la habitualidad espacial.

La movilidad en su dimensión física, dentro de la praxis artística en territorio, incorpora y entrecruza otras dimensiones fundamentales que desterritorializan desde el pensamiento occidental. Estas dimensiones son: la del pensamiento, y la informacional – virtual. Presentadas aquí como aparentes elementos disociados, están imbricadas y dan forma o deforman y en última instancia; complejizan, amplificando en los múltiples formatos digitales el evento que nos ocupa. Desde el punto de vista comunicacional, la caminata puede contener paralelismos conceptuales cuyas derivas son inciertas pero su suelo es fundante sólido e innegable. Nómades son las caminantes del buen vivir cuando atraviesan los territorios siguiendo su proceso sanador y nómades son en la virtualidad. Sin embargo, las “cuerpas” son anclas vitales localizables que traslada el pensamiento de un grupo geoculturalmente establecido en su suelo.

## A modo de conclusión

La dinámica de este recorrido ha permitido sumergirnos en la geocultura del pensamiento de Kusch para observar lo actual y pertinente de la perspectiva y sus conceptos fundantes en praxis. Observamos como la noción de suelo y cultura, emergen configurando cuerpos en movimiento, en acciones y palabras de las referentes del Movimiento de Mujeres por el Buen Vivir. La caminata nos interpela porque pone en evidencia nuestro estar-siendo argentinos. Revela la necesidad de reconocer un sujeto otro en el cual mirarnos para descifrar en el dialogo intercultural la coherencia de vivir en América. Al andar hacen evidente la “incoherencia de nuestra cultura” (Kusch, 1976, p.98), los resabios de colonialismo, el racismo, que invisibiliza, los ensayos de soluciones políticas foráneas que cortan toda posibilidad de pensarse situados y por consiguiente el olvido sistemático del pensamiento popular, el pensamiento grupal por parte de la gobernanza.

Permitirse una mirada desde el campo artístico al evento en cuestión nos revela puntos de contacto con formatos de obras en espacio público, que en el ámbito académico se consideran obras artísticas contextuales. Se trata de las acciones de traslado, caminatas, derivas y eventos performáticos. Se esbozó también el impacto de los medios comunicacionales digitales que amplifican la experiencia y designan a los actantes como nómades, al menos durante la duración del evento, sin perder de vista que “toda nuestra experiencia se funda en lugares, y por más que las nuevas tecnologías sean sofisticadas y permitan acciones a distancia, nuestra experiencia es siempre locativa” (Lemos, 2011, p. 6).

## Referencias

- Alderete, C. (2021). Las mujeres indígenas reclaman terminar con el «terrorismo». *Agencia de Noticias de la Comunicación*. URL: <https://anccom.sociales.uba.ar/autor/carolina-alderete-y-belen-pardo/>
- Kusch, R. (2000). *Esbozo de una antropología filosófica americana*. Editorial Fundación Ross.
- Kusch, R. (1976). *Geocultura del hombre americano*. Editorial Fundación Ross.
- Lemos, A. (2011). Cultura de la Movilidad. G. Beiguelman y J. La Ferla (Eds.). *Nomadismos Tecnológicos. Dispositivos móviles. Usos masivos y prácticas artísticas*. Editorial Paidós SAICF (pp. 1 – 13).
- Rolnik, S. (2014). *Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo*. UFRGS Colección Cartografía.

## CAPITULO 3

### Ser/estar, universalidad situada y tiempo cultural en el cine de Leonardo Favio

*Marcos Tabarrozzi*

#### Ser y estar

La obra audiovisual de Leonardo Favio (1938-2012), cineasta y músico mendocino, referente fundamental de la cultura argentina y latinoamericana, encuentra una de sus claves, sin duda, en el tiempo. La representación de lo temporal es una característica distinta del estilo Favio y se trama como materialidad concreta de su dramaturgia, en la que el destino de sus criaturas populares está marcado por eso que no viene nunca, por un sueño de vivir mejor, un sueño político, una estrategia para vivir mejor (Kusch, 1976, p. 98) como horizonte. La espera del acontecimiento, que muchos de sus personajes padecen (por ejemplo, Fernández esperando una herencia toda la vida en *El Dependiente* -1969- o Polín soñando la fuga del internado en *Crónica de un niño solo* -1965-) estructura sus filmes en coordenadas audiovisuales (la narración es, fundamentalmente, densidad temporal) y políticas (la espera como estado del pueblo). El narrador formal, al inicio de *El dependiente*, antes de anunciar que el personaje se ha enamorado por primera vez incluso menciona la distinción, lo inusual precisamente, del acontecimiento. Dice: "Respecto a Fernández, el **acontecimiento** era aún más trascendental".

En la estética de Favio, la propuesta hacia el espectador implica una identificación -a la distancia justa, sin romantizaciones ni idealizaciones- con esa espera del acontecimiento y con el tiempo de sus complejos personajes.

Puede mencionarse también que es precisamente el tiempo el aspecto del estilo Favio que construye más claramente una imagen sobre esos dos estadios de la cultura presentados por el filósofo Rodolfo Kusch: el *dejarse estar* y la *búsqueda del ser alguien*. Estas dos categorías, remiten a una dialéctica operante en el mundo de la cultura. El *dejarse estar* convoca a la costumbre, a lo dado, al porque sí, a lo pasivo de la cultura, a una resignación del sujeto ante lo ya dado; la *búsqueda del ser alguien* o el *ser* se vinculan en cambio, a la innovación, la transgresión, lo activo, la proyección individual, una cara externa que proyectamos hacia el mundo y con la cual lo transformamos (p. 170-181). El problema latinoamericano es analizado por Kusch, a partir de una preocupación por una nación que adopta esquemas ajenos a su propio

vivir, a su estar, en búsqueda de un ser más propio de la cultura del Primer Mundo, segregando tanto su *doxa* como sus necesidades y hasta las bases del *estar*.

Esa búsqueda del ser en la narración faviana también se alegoriza como dependencia cultural y formas del sufrir. Por ejemplo, en *El dependiente*, la muerte largamente esperada de Don Vila les permitirá a Fernández y Plasini concretar su ilusión de *ser alguien*, perspectiva que luego se rompe ante el establecimiento de un nuevo círculo de dependencia, peor que el anterior, en un momento del país (1969), donde se veían los efectos de la dictadura de Onganía y su esquema de dependencia económica con Estados Unidos. O en *El romance del Aniceto y la Francisca* (1967), la promesa de prosperidad que entrevé el Aniceto y que lo lleva a separarse de la Francisca, no es otra cosa que una caída en la soledad y la muerte.

En algunos personajes de Favio de los 70 y los 80, cuando el director mendocino hace un viraje de los personajes marginales de su primera trilogía hacia una estética de mayor barroquismo y atenta a los mitos populares (*Juan Moreira* – 1973-, *Nazareno Cruz y el lobo* -1975- o *Gatica* -1993-) aparece otra variable: la posibilidad latente, nunca concretada, de *ser alguien* más allá de la costumbre o el logro del *ser alguien* brevemente, transformado en tragedia por el hecho de no querer serlo, de haber sido obligado, de querer tan solo *dejarse estar*. Este es el caso de Moreira, de Nazareno Cruz, de Gatica: el lugar del mito como encarnación de los deseos populares.

En definitiva, el quiebre de las dos instancias, el *estar* y el *ser*, traslada la situación de una cultura que tiene estas dos instancias disociadas.

## Universalidad situada

¿Por qué Favio trabaja sobre criaturas del margen, sean personajes grises o mitos populares? ¿Por qué aparecen poetizados, sobre todo en su primera trilogía, paisajes aparentemente anodinos como trasfondo de las tragedias que cuenta?

La primera asociación que se puede hacer sobre su predilección por historias relacionadas con su Mendoza natal, con personajes reconocibles de la cultura argentina y con ese “pintar la aldea” de Tolstoi, es con Lucrecia Martel, con quien comparten una mutua admiración: también a la cineasta salteña le ha interesado, en su primera trilogía, contar historias que transcurren en su provincia de origen, de “La ciénaga” (2001) a “La mujer sin cabeza” (2007). Ese situar la mirada audiovisual sobre las provincias también se destaca en el marco de una representación del cine argentino mayormente urbana y, sobre todo, porteñocéntrica. En este sentido, ese contar lo propio que aparece en Favio y en Martel se destaca como rescate de lo diverso, de otros modos de narrar la cultura.

Sin duda hay un anhelo de situacionalidad, de abrirse al mundo desde la propia historia, desde la propia identidad. Una “universalidad situada” (Casalla, 1987, p. 92) que puede nutrirse del diálogo con otras culturas y cines (en Favio hay diálogos con Bresson y con el teatro) pero no en forma de asimetría y dependencia sino de posición y mirada propia, cultural. De hecho,

los reconocimientos “internacionales” de las obras generadas por fuera de las “grandes” metrópolis de la cultura y los mercados del arte registran más situaciones de injusticia que de falta de mérito o de falta de sintonía con las modas estéticas. Son conocidos los reconocimientos tardíos de artistas argentinos siendo emblemáticos, por ejemplo, los azares que acompañaron la entrada de Jorge Luis Borges en el panteón literario mundial: para les artistas de este lado del mundo la valorización es doblemente trabajosa, porque el reparto global también está atravesado por las imposiciones de la “universalidad abstracta”.

Recientemente Vigo Mortensen, actor y director danés-norteamericano, declaró a un famoso canal francés de cine arte que *Crónica de un niño solo* de Favio era uno de sus filmes preferidos y el conductor de ese canal francés confesó jamás haber escuchado el nombre de Favio. Pareciera que es necesaria la visibilización que puede hacer un agente del centro cultural (como Mortensen) para que algunas obras de la periferia sean consideradas incluso en los más mínimos niveles de seriedad histórica. La prolija omisión del nombre de Favio, así como de otros cineastas latinoamericanos, de las historias del cine de los países centrales, corrobora y evidencia estas injusticias de la agenda geocultural del centro.

Por otra parte, el “pintar tu aldea” va más allá de cualquier pretensión folklorista o de color local: la Mendoza de Favio y la Salta de Martel no son celebraciones de postal, acríticas. Implican miradas sobre personajes y situaciones en clave de metáfora crítica, en reflexión artística sobre las distancias entre lo popular y el mundo, sobre las descomposiciones y caídas sociales.

Tampoco este contar desde aquí implica una renuncia a la masividad, que en general es patrimonio de las industrias audiovisuales hegemónicas, que logran su supremacía en función de un manejo desigual del mercado y no necesariamente por méritos artísticos o estéticos. Favio es un cineasta que, con algunos filmes como *Juan Moreira* o *Nazareno Cruz...* ha tenido una respuesta extraordinaria del público. También promulga cruces activos entre lo masivo y lo popular (entendido como lo subalterno) tanto en sus prácticas como en muchos de sus declaraciones y discursos.

Favio busca conexiones entre lo popular y lo erudito, piensa la necesidad de llegar al gran público con obras de calidad y poesía, para saltar la trampa de las “universalidades abstractas” (Casalla, 1987, p.92) de un cine hegemónico, que parecen autoafirmarse como “el” cine de contacto con el público.

## Tiempo cultural

*" Es bueno afirmar que un cine se sentirá argentino  
no sólo porque tome cuestiones argentinas o se exprese  
en nuestra lengua, sino porque esencialmente tenga un sentido narrativo  
y una pulsación emotiva que se expresen en el tiempo cultural que le es peculiar.  
Es una visión antropológica del tiempo social y del tiempo estético,*

*que no necesariamente podrán coincidir, pero sí pueden  
y deben traducirse uno en el otro"*

Fernando Pino Solanas

La representación del *estar* de las "vidas de pueblo" y ese deseo del *ser alguien*, nudo de los conflictos en el cine de Favio, conecta a los espectadores con las tensiones entre la tradición y lo pasivo de la cultura respecto de las proyecciones y posibilidades de ser en nuestro país. Este intento de representación, que se logra a través del tiempo implica, como pretende Solanas, un ritmo y un tempo cultural.

En términos de temporalidad, el estilo Favio recurre a un fluir en el plano que agota cada encuadre, que integra la idea de un tiempo interior y un estar. Esta morosidad funciona como *estrujamiento* del tiempo dramático y se manifiesta a modo de *ritmo lento*, a través de *la toma larga*, y el uso del plano secuencia sobre una puesta en escena vaciada de elementos. Se presenta un ritual de *estar* de los personajes que algunas veces es remarcado con los usos de la cámara lenta o el ralentí.

Sin embargo, esa acumulación deriva casi siempre en estallidos temporales del montaje, en el desencadenamiento de una serie de planos y sonidos breves que rompen el fluir temporal y resumen la impaciencia en esa espera de una posibilidad de *ser*.

Las consecuencias narrativas de la presión intensa del tiempo, en el devenir de un relato despojado de acontecimientos, y alineado a la percepción del tiempo individual que propone el estilo Favio, son las de una inevitable identificación emotiva con los personajes, ya que proyectamos nuestro lugar en la espera, y vamos entrando en el mundo individual de quién la vive.

La identificación impide eludir el sufrimiento vivido ante el dolor que provoca una huida, la soledad en una cama sin una mujer o la venta de un gallo. O la sospecha de un sentido oculto detrás de eso que sucede y que se prolonga en el tiempo sin explicación. En el estilo Favio la temporalidad funciona para producir una afección con la soledad y la desesperación de sus antihéroes a partir de la presión del tiempo y de la imposibilidad de escapar de él.

En el estilo Favio, la espera del acontecimiento es una situación fundamental para entender al personaje: la espera del Aniceto en su piecita (¿qué espera cuando sus dos mujeres lo han abandonado?), de Fernández aguardando que muera su jefe, de Moreira esperando la llegada de la muerte, de Rulo y Mario esperando el éxito en la gran ciudad, estructuran un devenir narrativo en el que lo que pasa no es tan importante como los personajes, sus tiempos y un ritmo cultural.

Representar esas "aldeas" propias, con tiempos culturales del pueblo o de una ciudad en donde es imposible vivir, con un lenguaje audiovisual particular, lejano al montaje analítico del *mainstream* o a las codificaciones más "frías" de muchas poéticas autorales, expresa también un lenguaje situado, sensible, al tiempo de las clases populares.

## Referencias

- Casalla, M (1987). “El banquete tecnológico universal y los hijos pobres del sur”. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro.
- Kusch, R. (1976). Geocultura del hombre americano. Rosario, Editorial Fundación Ross.
- Solanas, F (1989): La mirada Reflexiones sobre cine y cultura. (Entrevista de Horacio González). Buenos Aires, Puntosur.

## INTERMEDIO

### “Septiembre siempre llega”: Trabajo final para la materia desde los conceptos de memoria (Unidad 1) y poder (Unidad 2)

*Lucía Relva*

“Septiembre siempre llega” es un documental corto que busca narrar el trabajo de la memoria que se lleva a cabo en el Bachillerato de Bellas Artes, un trabajo inextricablemente vinculado con la última dictadura cívico militar en Argentina. Fue realizado por: Fermín Arrese Igor, Facundo Ibarra Villamañe, Sebastián González Zárate y Lucía Relva, dentro de las pautas de trabajo integrador final de la cátedra Teoría de la Práctica Artística (TPA), durante el ciclo lectivo 2023.

El proyecto comenzó con un primer acercamiento a la institución y a la *Comisión por la Memoria* de la escuela. A partir de una reunión con Leonel Fernández Pinola, decidimos tomar como eje de investigación las diversas formas que, en tres décadas distintas (los '70, los '90 y la presente), asumió la militancia estudiantil con respecto a la última dictadura.

Este proyecto se propuso para promover las actividades escolares vinculadas a la memoria, que llevó y lleva a cabo la institución a lo largo del tiempo. El eje clave siempre fue el estudiantado, entendido como sujeto de poder, y los modos mediante los cuales, a pesar de las dificultades, lograron mantener la memoria viva y en resistencia.

La idea final se terminó de esbozar una semana antes del último aniversario de la conocida “Noche de los lápices”, por lo que primero decidimos tomar registros audiovisuales, para luego darle la estructura deseada. Mi propuesta fue crear un esbozo de guion documental. Con la intención de tener un criterio previo a la hora de hacer las entrevistas y tomar las decisiones estéticas. Cabe mencionar que ninguno de los integrantes del grupo formó parte de la institución, por lo cual muchas de sus prácticas vinculadas con la memoria nos fueron sorprendiendo y conmoviendo a lo largo del proyecto.

En un principio esbozamos una escaleta y una estructura general de lo que buscábamos en el audiovisual, y a partir de eso diagramamos qué material necesitaríamos para llevarlo a cabo. Claro que hubo entrevistas o tomas que quedaron por fuera del corte final, contemplando que el tiempo apremiaba fue necesario registrar y luego meditar qué iba a aportar al resultado final. Si bien filmamos mucho material que no terminó siendo parte, esos fragmentos sumaron al contexto y a la construcción del trabajo simbólico vinculado con la institución.

De la Unidad 1 de la cátedra TPA tomamos dos textos estaban vinculados con la *memoria*. Por un lado “La memoria en el mundo contemporáneo” de Elizabeth Jelin (2002), y por otro, “Arte, memoria y derechos humanos en Argentina” de Andrea Giunta (2014). De ellas recuperamos la idea de la memoria como un trabajo elaborativo, donde debe tomarse una distancia crítica sobre el problema, para superar las resistencias que puedan generar. Luego, es necesario aceptar aquellos elementos reprimidos para no caer en un mecanismo repetitivo de la historia. A su vez, destacamos el entendimiento temporal que propone Jelin, concibe la memoria como una temporalidad compleja que articula pasado, presente y futuro. Otro punto que toma este proyecto es el trabajo de Andrea Giunta (2014) sobre la investigación de producciones ligadas a la dictadura. Para la autora, es necesario seguir cuestionando las relaciones entre nación y orden represivo; entre nación, racismo y patriarcado; y entre Estado y violencia.

En otra instancia, consideramos importante explorar el concepto de *poder* dentro del marco de la Unidad 2, especialmente a partir de la perspectiva de Ochy Curiel (2021), quien sugiere que el poder se desarrolla en un contexto comunitario. Este proyecto pretende analizar las formas de resistencia que los estudiantes del Bachillerato presentan de forma colectiva. Observamos cómo el poder se manifiesta en diversos niveles, contextos y regiones, tal como lo sugiere Foucault (1999).

Aquí la investigación adquiere interés, al examinar los conflictos de poder e intereses entre los estudiantes y las figuras de autoridad. Siguiendo las ideas de Curiel (2021), es relevante su concepto de formación de identidades en comunidad, puesto que la capacidad de identificación de los grupos sociales está estrechamente ligada a su posición en la estructura social. Esto resulta especialmente intrigante al considerar el papel de la identidad en un entorno de violencia y silenciamiento, donde la acción colectiva era desaprobada por el Estado y donde muchos rituales juveniles implicaban riesgos para la integridad personal. Así, el análisis de los acontecimientos y su relación con el pasado cobra importancia en nuestro trabajo, permitiéndonos comprender la realidad política actual de la comunidad del Bachillerato, y cómo esta promueve la formación de una identidad colectiva entre sus miembros. Nuestro enfoque también considera la actualidad política, de la institución y sus estudiantes, en relación con su historia. Consignas como: *Nunca Más*, reflejan la postura de las manifestaciones en cuanto al trabajo de la memoria y la reflexión sobre un pasado que sigue presente. Esta conexión entre relatos y hechos actuales con documentos y testimonios del pasado (entrevistas y material de archivo) nos permite comprender la formación de una identidad colectiva, tal como lo plantea Curiel, a través de las manifestaciones y trabajos comunitarios relacionados con la memoria histórica.

El proyecto reconoce el legado de múltiples generaciones que han transitado por la institución, cada una con sus propias narrativas, resistencias y conflictos de poder. Se observa cómo a lo largo del tiempo, las diversas fechas del calendario escolar adquieren significado, culminando en el presente. La propuesta es revisar este pasado, abrazando y reflexionando sobre los acontecimientos para evitar su olvido; y con este propósito en mente, nos enfocamos en el movimiento estudiantil del Bachillerato de Bellas Artes durante el mes de septiembre, utilizando

como referencia tres períodos específicos: los años 70, marcados por la dictadura cívico-militar; los años 90, caracterizados por la frivolidad; y el año 2023, el presente. Todos estos momentos se consideran con vistas a un futuro incierto, destacando la importancia de la memoria colectiva y el papel fundamental de la juventud.

El presente trabajo fu desde lo personal, un acercamiento muy enriquecedor al estudiantado del Bachillerato. En tiempos actuales, como el que nos toca vivir hoy, resulta esperanzador ver el vínculo que tiene la Argentina con la militancia. Visitar el colegio y ver el compromiso de lxs más jóvenes con la práctica política cotidiana es una bocanada de aire fresco entre tanta oscuridad. Con este trabajo intentamos transmitir esa alegría y energía que sólo la juventud ha tenido la capacidad de brindar a lo largo de nuestra historia. Pero, para llegar a esa alegría es necesario sostener un constante diálogo con aquel pasado que tantas heridas ha dejado. Sólo así, se volverá posible construir el país que deseamos y luchamos por conseguir: con más dignidad, con más justicia y más amor.

## Referencias

- Curiel, O. (2021). El poder hay que trabajarlo en comunidad. Diálogo con Ochy Curiel. En *Boletín Rosa Luxemburgo – Feminismo decolonial*. URL: [Diálogo con Ochy Curiel: “El Poder hay que trabajarlo en comunidad” - Fundación Rosa Luxemburgo \(rosalux-ba.org\)](https://rosalux-ba.org/di%C3%A1logo-con-ochy-curiel-%E2%80%9C-el-poder-hay-que-trabajarlo-en-comunidad/)
- Foucault, M. [1976] (1999). Las mallas del poder. En *Estética, ética y hermenéutica*. Paidós (pp. 235- 254).
- Giunta, A. (2014). Arte, memoria y derechos humanos en Argentina. *Artelogie*. URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/1420>
- Jelin, E. (2002). La memoria en el mundo contemporáneo. *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI (pp. 9 – 16). URL: [https://www.academia.edu/24442775/Jelin\\_Elizabeth\\_Los\\_trabajos\\_de\\_la\\_memoria](https://www.academia.edu/24442775/Jelin_Elizabeth_Los_trabajos_de_la_memoria)

## **PARTE II**

---

### **Identidades, Poder y Arte**

## CAPÍTULO 4

# Los Feminismos: nuevas propuestas en las relaciones entre el poder y el arte, estudio de casos

*Gabriela Paula Butler Tau*

### Introducción

En nuestras sociedades occidentales contemporáneas, existe un imaginario tradicional hegemónico construido sobre la distribución del trabajo y el género. Este se organiza a partir de jerarquías derivadas de estructuras sociales de poder.

Las representaciones visuales, las imágenes artístico-culturales reproducen estos condicionantes y las formaciones imaginarias sobre la otredad, el género, lo marginal o lo que está fuera del sistema. El arte es una herramienta a través de la cual podemos conocer e interpretar el mundo, y del mismo modo podemos utilizarlo para transformarlo; por lo que encontraremos experiencias que reproducen esos archipiélagos de poder, mientras que otras a través de su poética lo cuestionan, ponen el problema sobre la mesa para que ya no podamos mirar para otro lado.

Los modelos de subjetivación tradicional hegemónicos femeninos y masculinos se fundamentan en una distribución asimétrica de poder ligado a representaciones sociales estancas. En este capítulo, nos proponemos analizar algunas representaciones visuales artístico-culturales importantes en la producción y reproducción de los condicionamientos culturales de género que inciden en nuestras elecciones cotidianas como seres y artistas.

¿Qué significa esto? Las películas, las publicidades, los murales callejeros, la foto que está montada en el colectivo que tomamos para ir a trabajar, las redes sociales, y muchos otros medios de nuestra cultura visual inciden a diario infinidad de veces en nuestra visión del mundo. Vivimos en una cultura visual. Esas imágenes, artísticas o no, sintetizan, reproducen y problematizan los roles establecidos, en este mundo hetero cis<sup>4</sup> normativo que habitamos.

Entonces podemos analizar creencias, áreas de poder, imaginarios sociales propios y ajenos mediante imágenes consumidas, aceptadas y validadas socialmente. Ese análisis es fundamental para repensar qué es lo que debemos modificar en pos de lograr una mayor equidad.

---

<sup>4</sup> Abreviatura de Cisgénero, referente a una persona que se siente identificada con su sexo anatómico.

Desde la praxis artística surge con fuerza el siguiente interrogante: ¿Cómo se favorece una mayor equidad en la reproducción y representación iconográfica? ¿Qué podemos aportar desde el arte popular para deconstruir la adjudicación social de tareas por raza, religión, ideología y género?

## Poder

Para un mejor análisis primero sentamos precedente sobre qué entendemos por *Poder* o, mejor aún, lo que no entendemos como tal. Si necesitamos explicar de dónde viene la teoría contemporánea sobre este concepto, es una cita obligada el planteo del filósofo Michel Foucault (1999). Él nos habla sobre un poder que ya no responde a una escala macroscópica, centrado por las otras teorías a nivel de gobierno o del estado y que luego se prolonga hacia las capas inferiores; fue pionero en definirlo como **una relación**, un discurso, sistema de ideas, lo cual hace posible la **Resistencia**. Para él no lo ejercen solamente los estados o los capitalistas, sino los individuos y el conjunto de la sociedad. Está en todas partes y **viene de todas partes**. En su escrito hace un relato histórico de cómo se va modificando la idea tradicional y esencialista de poder como algo que se puede poseer, como un arma o una herramienta.

El autor devela que:

Lo interesante es, en efecto, saber cómo en un grupo, en una clase en una sociedad funcionan las mallas del poder, es decir, cuál es la localización de cada uno en el hilo del poder, cómo lo ejerce de nuevo, cómo lo conserva, cómo le repercute. (Foucault, 1999, p. 254)

Ese ejercicio derivó en tecnologías, es decir mecanismos, procedimientos que han sido inventados, perfeccionados y se continúan desarrollando constantemente, tomando dos formas principales bien definidas a las que llamó: Anatomo-política y Biopolítica.

En su obra *Vigilar y Castigar* analiza el Panóptico que Jeremy Bentham concibe hacia fines del siglo XVIII para ilustrarnos sobre las tecnologías de poder, desarrolladas como medios más invasivos de controlar el comportamiento: **el disciplinamiento**. Esta tecnología, que se ejemplifica claramente en el panóptico, cumplía una doble función, un entorno que eliminara la posibilidad de transgredir y en el cual corregir conductas para que vuelvan a ser **productivas** en términos capitalistas.

La tecnología que acabamos de describir se denomina Anatomo-política y se desarrolló con el fin de extraer del cuerpo humano su fuerza productiva, mediante el control del tiempo y del espacio, en el interior de diferentes instituciones como la escuela, el hospital, el taller y la cárcel o el ejército. Un caso icónico al respecto fue la novela de George Orwell, *1984*, con su personaje (*Big Brother*), Gran hermano y las películas derivadas de ésta con el mismo nombre.

La biopolítica, nace en el siglo XVIII en Inglaterra, se descubre que el poder se ejerce sobre los individuos como entidad biológica, en cuanto a natalidad y mortalidad, ya no solamente sobre los súbditos del monarca individualmente.

El poder **administra la vida**, se hace cargo de la población, maneja cuánto debe crecer o no un grupo humano determinado, como los cambios propiciados sobre las esclavas negras en el Caribe cuando se terminó su tráfico desde África, o los colonos y la “**población**”<sup>5</sup> de América.

El **sexo** es la bisagra entre esas dos tecnologías. Otro caso esclarecedor de esta articulación es el *Cuento de la criada* de Margaret Atwood (1985), (titulado en inglés *The Handmaid's Tale*), en el que se basó la serie de televisión distópica estadounidense creada por Bruce Miller, y estrenada en 2017. Se puede apreciar en la trama tanto el disciplinamiento individual, por un lado, como el control poblacional entendido como ente biológico por el otro. En esta novela, nos encontramos con el personaje de una lesbiana que es disciplinada mediante la ablación, para recuperar la conducta deseada de ser una procreadora. En la trama se hace referencia todo el tiempo a “los ojos” que están supervisando la conducta individual constantemente, con el mismo sentido que en el panóptico. Nadie sabe quiénes personifican esos ojos, ni cuándo los están supervisando o no. Por lo tanto, determina una conducta condicionada sin descanso. La novela también trata el problema del descenso de la natalidad: al quedar estéril la mayor parte de la población el régimen se hace **dueño de los cuerpos que pueden gestar**, impartiendo tareas específicas, según sexo. Esta situación de coerción para que funcionen sólo como úteros gestantes, junto a los beneficios que obtienen al quedar embarazadas, lejos de representar una ficción, nos recuerda vívidamente lo sufrido por las esclavas africanas en Europa, el Caribe y América: “las esclavas en las plantaciones coloniales americanas que, especialmente después del fin de la trata de esclavos en 1807, fueron forzadas por sus amos a convertirse en criadoras de nuevos trabajadores.” (Federicci, 2004, p. 139). La novela recrea estas tecnologías de poder llevadas al extremo, produce en el espectador un gran extrañamiento en el horror, pero también lleva a la reflexión sobre estos hechos que pueden situarse geográfica y temporalmente en la historia de occidente. Estamos entonces frente a una obra artística que reproduce los estereotipos de género en forma crítica invitándonos a un cambio en el sistema social. Una nueva mirada que pretende lograr una reflexión, la concientización de esos mecanismos que sufrimos a diario, pretendiendo destejer el entramado del poder.

La malla a la que hacemos referencia, que enlaza estas tecnologías, por más estrecha que sea, siempre tiene puntos débiles o deshilachados; en ella, encontramos agujeros, fisuras o pequeñas puertas, abiertas por las múltiples resistencias. En la praxis artística encontramos múltiples sucesos que demuestran la capacidad de oponerse; como caso podemos hacer alu-

---

<sup>5</sup> Como si no hubiera en ese territorio sociedades previas ocupándolo.

sión a la artista interdisciplinar Anna María Maiolino, que en su obra Fotopoemacao, hace frente a la dictadura brasileña y según la entrevista realizada por Benoît Loiseau, le gana.

La artista ítalo-brasileña manifiesta en nota periodística realizada por Loiseau (2020), que para ella una obra es producto de una situación: económica, social, cultural y política. “Soy mujer, soy latinoamericana, soy inmigrante y, ahora, soy vieja” (s/p). Todas estas cosas marcan la producción de un artista, sus orígenes. En la misma nota relata cómo en plena dictadura, a su regreso a Brasil de su estadía en Nueva York en la década de 1970, realizó la fotosecuencia *É o que sobra*, de la serie Fotopoemacão (1974), en la que sostiene unas tijeras, como si estuviera a punto de cortarse la lengua y otras partes del rostro. Es una obra que relata la *censura y la resistencia política*, en un momento de profunda agitación, y se siente más relevante que nunca en el contexto contemporáneo de Brasil.<sup>6</sup>

<https://hero-magazine.com/article/161330/anna-maria-maiolino-interview-whitechapel>

Figura 1: Adaptado de *Anna María Maiolino: la artista brasileña que enfrentó a dictadores y venció*. (s/p.), de Loiseau (2020), HERO. Anna María Maiolino, *É o que sobra* (lo que sobra), 1974, de la serie Foto Poemacao (foto poema acción), 1973–2017.

Específicamente en esta serie de la artista, vemos a través de su poesía visual un espejo de su profundo compromiso con “los discursos de resistencia contra las ideologías y las imposiciones sociales dominantes a través de metáforas y metonimias” (Maiolino en Jensen 2019, s/p), presente en esta obra. Cuando describe su trabajo, es explícita en su quehacer para “advertir y resistir la represión en un intento de hacer arte anticonformista, políticamente intervencionista y, por lo tanto, revolucionario, que intente recuperar lo que el ser humano tiene de esencia, dignidad...” (Maiolino en Jensen 2019, s/p).

## Representación, género y diferencias

Lo femenino y lo masculino como conceptos binarios nacen y se desarrollan en la modernidad. Su origen histórico y cultural sustenta la idea de que la división de género no es un mero orden social sino la tensión política en torno a la dominación. La problemática es extensa y compleja pero cada micro-acercamiento nos permite pensar muchas nociones cristalizadas que regulan nuestras prácticas. El entramado social trabaja en el mismo sentido que una naturaleza, debemos cuestionar, constantemente, donde se han originado las reglas que condicionan nuestros compartimientos. (Nicolás Cuello y María Laura Gutiérrez, 2017, p. 1)

<sup>6</sup> En la entrevista hacen referencia al gobierno de Jair Bolsonaro, militar retirado y el contexto político del país en 2022.

Tomando estas teorías sobre el poder, la autora de origen francés nacionalizada chilena, Nelly Richard define a un nuevo sujeto político contemporáneo, **los Feminismos**; y destaca como el instrumento más poderoso de estos movimientos a **la crítica contemporánea**. La misma, está enfocada en desmontar los artefactos culturales y las tecnologías de la representación: “para construir significados alternativos a las definiciones hegemónicas que fabrican las imágenes y los imaginarios sociales,” (p. 7) también en el arte.

Así las grandes áreas de poder como el centro: Europa y Estados Unidos, el capitalismo, el marxismo, el mundo heterosexual y el patriarcado elaboran tecnologías de la representación que reproducen esas áreas de poder, relegando a un plano localista de menor categoría a la periferia, a América y a todo lo que no encaje con esas categorías.

Según la autora, el gran aporte de los feminismos contemporáneos fue y sigue siendo la tarea de combatir formas de subordinación y marginalización social, por un lado; y por otro lado, la de romper <sup>7</sup> las oposiciones binarias de lo femenino y masculino.

Esta determinación de categorías estancas viene de la modernidad occidental en la que se armaron los Grandes relatos: liberalismo, idealismo, racionalismo, capitalismo, marxismo, cristianismo. Junto a la idea de que toda la sociedad tendía al progreso, sin embargo, ese bienestar estaba bien delimitado al hombre, occidental, blanco, heterosexual y europeo. En este momento se dan también tres rupturas:

**logos      vs.    mito**  
**ciencia   vs.   religión**  
**progreso   vs.   Barbarie**

En esta división el “logos masculino” se queda con la razón, la ciencia, el progreso y lo femenino con la otredad, lo irracional, el mito, los sentimientos y las ideologías de lo natural. Podemos agregar a estos pares dialécticos de la modernidad según Richard (2008) una brecha que se da entre **discurso y experiencia, peligrosa** en la periferia latinoamericana con respecto a las teorías internacionales del centro. El norte, el centro como la cabeza que **piensa** y la mujer, la periferia el cuerpo que **hace**. Con el tiempo estas categorías de hombre y mujer se *naturalizaron*.

Sin embargo, según la autora, «no podemos abordar los signos “mujer” y “género” sin entrar en diálogo con esa aguda producción teórica del feminismo más reciente que cruza la filosofía, el psicoanálisis y la deconstrucción, la crítica cultural.» (p.30)

Y continúa, «Los signos “hombre” y “mujer” son construcciones discursivas que el lenguaje de la cultura proyecta e inscribe en la superficie anatómica de los cuerpos, disfrazando su condición de signo (articulados y contruidos) tras una falsa apariencia de verdades naturales, ahistóricas» (p.31)

---

<sup>7</sup> En sus escritos Nelly Richard utiliza el término *fisurar*.

Alude a cómo estas categorías son aparentemente necesarias, universales, incuestionables y nos hacen creer que la biología es el destino. La crítica feminista desarrolla, en contraposición a esto, el concepto de identidad relacional como algo que se construye constantemente.

En América latina la posición de la mujer debe estudiarse con respecto a las relaciones globales de poder. Ya que, acá, además de ser mujeres somos periféricas, tal vez no somos blancas, puede ser que pertenezcamos a una clase social oprimida o no seamos heterosexuales y todo eso se va sumando a ese estereotipo.

Richard (2008) habla de la representación discutiendo estos esencialismos, que definen desde los grandes centros intelectuales hegemónicos codificando del mismo modo lo femenino que lo latinoamericano como una gran totalidad. Cree que no se puede pensar sin antagonismos o como algo cerrado. Trae a colación una industria de la literatura, que argumenta historias con miradas muy sencillas. Miradas tranquilizadoras de lo que significa ser mujer en América Latina, siempre desde una estética naturalista que, equivocada pero adrede, se equipara con la misma realidad. Richard cuestiona todo esto y dice que debemos pensar desde un lugar descentrado que desplace esos sentidos monolíticos de lo que significa ser mujer en esta industria cultural.

En distintos medios masivos podemos ver lo que significa ser mujer latina. Así como en las telenovelas del tipo de “*Marimar*” entre otras, en la que el estereotipo de la cenicienta moderna está al orden del día: una mujer humilde, sin estudios, que solo espera a su príncipe azul que le saque de su indigencia del existir, mujer en Latinoamérica, y pueda subir un peldaño social. Como contraposición a ese estereotipo iconográfico, podemos traer el caso de la directora de cine y guionista argentina que se destacó como creadora de películas con temáticas referidas a la emancipación, reivindicación de la mujer y a la libertad: María Luisa Bemberg.

Sus primeros cortos, tanto *El mundo de la mujer* (1972) como *Juguete* (1978), plantean justamente una crítica y reflexión sobre los roles establecidos sobre ser mujer en la periferia.

Ambos audiovisuales fueron filmados en una feria de la Sociedad Rural Argentina ubicada en Palermo. El primero se rodó en la exposición “La mujer y su mundo”, el relato de la locutora fue extraído del libro azul de “Para ti” ... “Guía para saber cuál es la mujer ideal para cada hombre, cómo debe hacer para conquistarlo y conservar el amor...”, también utilizaron el cuento de la “Cenicienta” del disco homónimo de Walt Disney.

<https://youtu.be/2EBA8fp-mdE?si=DpPFvnWnpEDgQVQw>

La pieza audiovisual es una aproximación irónica a la feria montada para exponer productos ligados al mercado femenino, según las acertadas palabras de Andrea Giunta (2019). Mientras las imágenes muestran peinados elaborados, maquillajes exagerados, certámenes de belleza, desfiles mezclados con aparatos para adelgazar, se escucha el relato de los textos nombrados, para reforzar el ridículo frente a esas imágenes, estereotipia en lo normativo de lo que se espera ser mujer.

“La ironía que se desprende de la compactación del montaje de textos e imágenes que deviene paródicas, ridículas, hizo de este un film de militancia política. Con ese sentido era utilizado, como instrumento de concienciación, cuando se transmitía en escuelas, iglesias evangélicas, casas particulares y asociaciones.” (Giunta, 2019, p. 102).

Bemberg con este film deconstruye el estereotipo normativo; pero también, mediante la crítica y sobre todo con el cuadro final, desarticula el estereotipo de representación romántico y vacío de lo que es ser mujer. En una entrevista que puede verse en el tráiler oficial de *María Luisa Bemberg: el eco de mi voz*. (Maci, 2021, trailer), dice que en todas sus obras trata sobre la libertad, por tanto, es literal el uso de la última imagen de una mujer arreglada, maquillada y peinada que aparece tras las rejas; esas rejas representan la imposición de toda esa identidad, ese rol establecido por una sociedad capitalista hetero cis<sup>8</sup> normativa que aplana las diferencias y reprime los deseos.

En su segundo cortometraje se centra en los juguetes ofrecidos en una feria para niños que también se presenta años después en la Sociedad Rural Argentina. En el film se ve un recorte de testimonios seleccionados a partir de 70 entrevistas realizadas a chicas y chicos de 9 y 10 años. Se plantea indagar sobre las pautas de conducta impuestas por la educación convencional y los resultados obtenidos. Se educa a las niñas de manera específica, con muy diferentes objetivos vitales, y los juguetes reflejan esa discriminación: los juegos creativos, los que despiertan la imaginación (trenes, autos, juegos para armar, hombres en el espacio), se destinan a los varones. Mientras tanto, cocinitas, muñecas, secadores, equipos de cosmética, todo el mundo doméstico para las niñas. La directora expone con este film según Giunta (2019), “hasta qué punto el evento comercial promovía, desde la infancia, estereotipos masculinos y femeninos que se erigían como cárceles simbólicas de las sensibilidades y de los roles sociales.” (p.103).

En el film podemos leer: “Los juguetes y los cuentos no son inocentes, son la primera presión cultural” (Bemberg, 1972, video) y las imágenes muestran un ámbito hogareño, de lo privado para los juguetes de las niñas, mientras se forma en ciencias, y en ámbito de actividades que se desarrollan en lo público para los niños.

En este corto la imagen final se refiere a la libertad de una niña en expansión que podemos contraponer al final anterior de una mujer en cautiverio.

Las relaciones entre arte y feminismo permitieron una reformulación política de las representaciones, central en la tarea de la reescritura de una historia del arte todavía hoy formulada desde parámetros patriarcales. En los sesenta, la política cercaba la corrección de las imágenes. (Giunta, 2019, p.106)

---

<sup>8</sup> Abreviatura de Cisgénero, referente a una persona que se siente identificada con su sexo anatómico.

Sin embargo, la obra de Bemberg da cuenta de una nueva mirada, de una ruptura, marca un quiebre con los modos de representación dominantes en el cine argentino.

## Feminismo decolonial: el poder y el arte

Según la entrevista hecha a Ochy Curiel (2021), extraída del boletín *Rosa Luxemburgo*, el término feminismo Decolonial, fue propuesto por María Lugones, que trabajó con la educación popular y participó en el proyecto “modernidad colonialidad”, lo que hace es criticar al feminismo blanco y hegemónico.

El feminismo decolonial es así un concepto que se elabora en el marco de un estado, de instituciones y de una sociedad de blancos, imperialistas, burgueses y patriarcales. Es también un concepto que ambiciona dar cuenta de la condición concreta de las mujeres no blancas a través de las urgencias que les son propias teniendo en cuenta la imbricación de las relaciones de clase, de raza y de género. (Bouteldja en López Rodríguez, 2018, s/p)

Curiel (2021) nos enumera los cuestionamientos de esta nueva mirada política, otro de ellos es la crítica a la lógica eurocéntrica, racista y heterosexista de la lectura de las realidades del mundo y la política.

Por otro lado, en su texto Rolando (Vazquez 2015), retoma esa idea de que la colonialidad controla la representación del mundo, gracias a ello nos centramos en él como imágenes, entonces lo visual se vuelve fundamental para la estética. La decolonialidad por esto no utiliza este término y se basa en la “*aíesthesis*”. “Lo que buscarían frente a esto las *aíesthesis* decoloniales es romper este predominio y traer a la presencia o al espacio de reconocimiento lo que queda invisibilizado, olvidado bajo ese predominio” (Vázquez, 2015, s/p).

Entonces continuando con el pensamiento del autor, definimos al artista decolonial como alguien que pone su centro y energía en lo que el orden de dominación ha negado o ha silenciado.

... vivenciar en el espacio de nuestras comunidades de diálogo y aprendizaje las experiencias de estos pasados negados, principalmente los pasados de la colonización, de la esclavitud, de la deshumanización con los que ellos están conectados. Ellos hacen vivir y traen al espacio de convivencia otros tiempos, tiempos a los que el orden/moderno colonial no nos da acceso. A través de su obra nos permiten relacionarnos a esos pasados que, como he dicho, han sido silenciados o ignorados dentro del canon de la historia y la estética occidental. (Vazquez, 2015, s/p)

Otras cuestiones fundamentales que caracterizan al giro decolonial, según Curiel (2021) es la comprensión de lo que significan las formas de poder de la colonialidad, del ser, del género, de la naturaleza y las otras formas culturales. La importancia de la recuperación de lo oral. Y en cuanto al arte la intrincación en lo cotidiano dice que no es una cuestión solamente del artista experto, «sino que la gente está en “el arte”», es una situación cultural comunitaria. Están en contra del separatismo y critican la lógica del “sujeto mujer universal”, planteando la triple opresión de la cual sólo se puede salir en comunidad, (o sea yo no me salvo sola).

Traemos un caso local de Artes Audiovisuales, para ejemplificar algunos puntos fundamentales que tienen en cuenta lxs artistas con una mirada diferente al proyecto civilizatorio de la colonialidad: *CON LA FUERZA DEL RÍO*.

Trailer: [https://www.youtube.com/watch?v=gZKKMkZtC5c&ab\\_channel=CafLaPlata](https://www.youtube.com/watch?v=gZKKMkZtC5c&ab_channel=CafLaPlata) Película: <https://bafilma.gba.gob.ar/audiovisuales/largometrajes-peliculas/con-la-fuerza-del-rio>

Se estrenó en el 35° Encuentro Plurinacional de San Luis, en octubre del 2022. Si bien el film no se encuadra dentro de las obras de artistas que participan de la escuela decolonial de verano en Middelburg coordinada por Walter Mignolo y Vazquez; la seleccionamos fundamentalmente por la forma de producción y de representación. Y aunque la mayoría de las integrantes pertenecen a la academia (FDA - UNLP), ya sea como egresadas o estudiantes, Curiel (2021) explica que no puede hacerse feminismo decolonial desde las instituciones creadas por la modernidad; ellas se reconocen como grupo y parte del territorio en la concepción y realización de la obra:

- **Trabajan con personas reales** y documentan su paso por el evento que, durante tres días, tiene lugar en la ciudad de La Plata -territorio Querandí- el 34° Encuentro Plurinacional de Mujeres, Lesbianas, Trans, Travestis, Bisexuales y No Binaries.

- **Utilizan un relato en primera persona de las otredades**, revalorizando desde el feminismo esa idea de testimonio de que, si estamos visibilizando lo oculto por el poder, debemos darle mayor importancia a esas individualidades situadas que conforman lo colectivo.

- **Buscan representar las comunidades preexistentes a la conquista**. Dándole entidad a esas luchas silenciadas por los ganadores.

- Se condujeron en un gran proceso de producción con 40 personas trabajando, en que no hubo un director que llevara adelante la “jefatura”. **Las decisiones se tomaron de manera colectiva**, el qué contar y cómo contarle fue elaborado por el grupo, en comunidad.

- **Relato Local y situado, con una visión política**. Apropriadose de su visión, para no dejar a que otro la filtre desde su perspectiva foránea. Aprovecharon la oportunidad de documentar la historia sin tiempo, el film comienza con una ceremonia en el río, es decir anteponiendo la preexistencia de una cultura que se vincula con la naturaleza de manera respetuosa: mujeres originarias la llevan adelante para pedir permiso al territorio que albergará el evento masivo que está por celebrarse.

¿Dónde habitaron ese encuentro? ¿qué aportaron? la cámara hace de “testigo de la diferencia”: **Valentina** y su colectivo travesti/trans, trabajadora sexual; Romi que forma parte del Frente de Organizaciones en Lucha y de las mujeres sindicalistas unidas; **Urraca Negra** es una rapera Mapuche urbanizada, que denuncia las violencias hacia los pueblos originarios a través del canto; **Táta María** migrante brasileña, milita por una economía feminista, ecológica y autogestiva. Ellas son algunas de las diferencias representadas opuestas al estereotipo hetero-cis normativo impuesto por la dominación.

Entrevistamos a Agostina Long (Agostina Sarmiento Parlatore) como parte integrante de “la colectiva”, nos habla del momento histórico que se desarrolla en el taller de pueblos originarios y debaten sobre la importancia de la declaración de *Plurinacionalidad* del encuentro. La Abuela Kihili Kunturpillku, en la reunión da cuenta, interpela, reflexiona sobre el blanqueamiento de las jóvenes, las últimas generaciones a las que el relato colonial desdibujó, invisibilizó, sesgó y cercenó sus raíces.

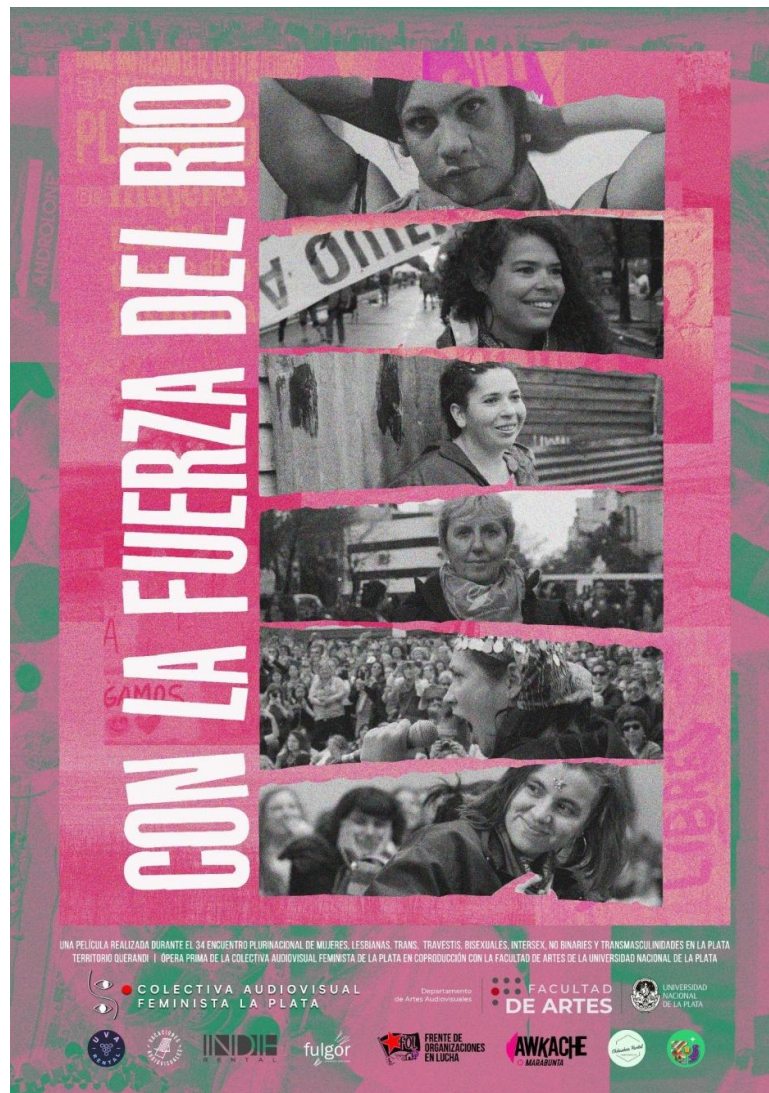


Figura 4.1. Nota. Afiche *Con la Fuerza del Río*. 2022



**Figura 4.2.** Nota. Urraca Negra, cantando en el encuentro.



**Figura 4. 3.** Nota. Valentina posando para la cámara en el backstage.



**Figura 4.4.** Nota. Postales del encuentro.

## Referencias

- Argentina.gov.ar (2022). *El legado de María Luisa Bemberg en el cine nacional*. <https://www.argentina.gob.ar/noticias/el-legado-de-maria-luisa-bemberg-en-el-cine-nacional>
- Bemberg, M. L. [Before Bemberg: Argentine Women Filmmakers] (1972). *El mundo de la mujer*. [Video]. Youtube. <https://youtu.be/2EBA8fp-mdE?si=DpPFvnWnpEDgQVQw>
- Bemberg M. L. [MariaLuisaBemberg] (1978). *Juguetes*. [Video]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=N5AjjBv\\_2bo](https://www.youtube.com/watch?v=N5AjjBv_2bo)
- Butler Tau, G. P. (S/F). Proyecto de Investigación y Desarrollo: La reproducción y puesta en crisis de estereotipos de género, (iconografías y jerarquías sexo genéricas) en las áreas de la salud y el arte. Estudio de casos en el ámbito territorial de la escuela de Ciencias de la Salud de la UNO. En *Instituto de Cultura Popular y Pensamiento Nacional*. Universidad Nacional del Oeste (UNO). URL: <https://institutos.uno.edu.ar/wp-content/uploads/2023/07/PID-RI-09-2022-Butler-Tau-Gabriela.pdf>
- Colectiva Audiovisual Feminista La Plata. (CAF).(2022). *CON LA FUERZA DEL RÍO*. [Video]. Bafilma. URL: <https://bafilma.gba.gob.ar/audiovisuales/largometrajes-peliculas/con-la-fuerza-del-rio>
- Cuello, N. y Gutiérrez, M. L. (2017). *Mujeres Públicas. La lengua incómoda del feminismo*. En Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa. URL: <https://www.aacademica.org/nicolascuello/48.pdf>
- Curiel, O. (2021). El poder hay que trabajarlo en comunidad. Diálogo con Ochy Curiel, en *Boletín Rosa Luxemburgo – Feminismo decolonial*. URL: [Diálogo con Ochy Curiel: “El Poder hay que trabajarlo en comunidad” - Fundación Rosa Luxemburgo \(rosalux-ba.org\)](https://rosalux-ba.org/di%C3%A1logo-con-ochy-curiel-%E2%80%9C-el-poder-hay-que-trabajarlo-en-comunidad-%E2%80%93-fundaci%C3%B3n-rosa-luxemburgo)
- Federicci, S. (2004). *Calibán y la bruja. Mujeres cuerpo y acumulación originaria*. Editorial traficantes de sueños. URL: <https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Caliban%20y%20la%20bruja-TdS.pdf>
- Foucault, M. [1976] (1999). Las mallas del poder. En *Estética, ética y hermenéutica* Paidós. (pp. 235- 254)
- Giunta, A. [2018] (2019). Artistas entre activismos. Clemencia Lucena y María Luisa Bemberg, una aproximación comparativa. En *Feminismo y Arte Latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Grupo editor siglo veintiuno (pp. 96 - 106).
- Jansen, C. (2019). *The Mothers Who Started a Revolution in Latin America*. ELEPHANT.URL: [The Mothers Who Started a Revolution in Latin America - ELEPHANT](https://www.elephantbooks.com/en/9781911280000/the-mothers-who-started-a-revolution-in-latin-america)
- Loiseau, B. (2020). Anna María Maiolino: la artista brasileña que enfrentó a dictadores y venció. *HERO* (s/p). URL: <https://hero-magazine.com/article/161330/anna-maria-maiolino-interview-whitechapel>

- López Rodríguez, J. V. (2018). Convergencias, divergencias y posicionamiento entre lo decolonial, lo descolonial y lo poscolonial desde miradas feministas del Sur. En *Analéctica*, 5(31). URL: <https://doi.org/10.5281/zenodo.4408518>
- Maci, A. [Patagonik] (2021). *María Luisa Bemberg: El eco de mi voz*. Trailer Oficial. URL: <https://youtu.be/YkUFLjygzbg?si=bOT-o5sOwBkakjO7>
- Richard, N. (2008). Presentación y Experiencia, teoría y representación en lo femenino latinoamericano. En *Feminismo, género y diferencia(s)*. Palinodia.
- Vazquez, R. y Barrera Contreras, M. (2016). Aesthesis decolonial y los tiempos relacionales Entrevista a Rolando Vázquez. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 11(18), 76–93. <https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2016.1.a06>

## CAPÍTULO 5

# Trazos gruesos de la identidad latinoamericana y su realidad sonora

*Nicolás Fernández Arana*

### Introducción

Hasta el siglo XX, la noción de identidad no mantenía el uso práctico que hoy le atribuimos al término como *categoría de pertenencia*; su uso extendido quedaba restringido para señalar elementos iguales dentro de las matemáticas o la lógica ( $A=A$ ). Así, observamos que la apelación a una *identidad* social, étnica, regional, nacional o continental es de un uso relativamente reciente (Cardoso de Oliveira, 2006). Su expansión y difusión dentro de las ciencias sociales acontece luego de la segunda guerra mundial, acompañando el proceso de descolonización de África y Asia, en el empoderamiento de colectivos de contestación cultural y política, de movimientos migratorios, feministas, ambientalistas, religiosos e indígenas (Castells, 2008).

Es en la década del cincuenta cuando comienza a usarse el término identidad desde la Psicología Social en Estado Unidos, como una herramienta conceptual para estudiar la problemática de los inmigrantes y las dificultades de su “integración” a la nueva sociedad de residencia. (Chiriguini, 2008, p. 62)

Siguiendo esta línea, el desarrollo del pensamiento poscolonial -que tiene sus inicios tras la publicación de *Orientalismo* de Edward W. Said en el año 1978- instaura una línea decisiva para reflexionar sobre la identidad cultural de América Latina. En consecuencia, Aníbal Quijano (2000) y, posteriormente, W. Mignolo (2007), ambos exponentes del pensamiento decolonial hablarán de la *invención de América* por parte de la Europa colonial y comprenderán a la *modernidad/colonialidad* como dos caras de un mismo proyecto de dominación. Más allá de los debates y particularidades de esta corriente de pensamiento, lo que está en evidencia es que cualquier aproximación a la identidad latinoamericana no puede obviar la existencia, aún actual, de una matriz colonial de poder. En este esquema, la identidad valedera es aquella que impone e imparte la metrópoli europea; es la cultura del conquistador que, a través del espada primero y la geopolítica después, se nos presenta como el modelo privilegiado a seguir.

Consecuentemente, el proyecto antropológico clásico del siglo XIX miraba a las diversas culturas nativas de América (*Abya Yala*) desde una relativa homogeneidad, con fronteras más o menos claras y una identidad exclusiva. Así, se pretendía el archivo de las diversidades culturales en riesgos de extinción (clasificadas como *sobrevivencias*) y un abordaje metodológico que eludía el hecho colonizador. De esta manera, el antropólogo argentino Grimson (2010) ha observado que: “en la medida en que las fronteras se encuentran definidas de manera tan fija, los grupos humanos aparecen cosificados, con lo cual se presupone la existencia de una esencia cultural y se reifican procesos que son históricos” (p. 4).

Desde este punto de vista, el sincretismo característico de algunas de las manifestaciones culturales latinoamericanas estaría siempre bajo el signo de la falta, de una imposibilidad de *ser idéntico a sí mismo*, ya que estarían dadas por la eminencia de la mezcla y, por ende, portadoras de una impureza de origen. Por esta razón, desde una perspectiva clásica “toda apropiación e hibridación cultural es una pérdida de identidad” (Grimson, 2010, p. 3). Desde una mirada crítica a esta perspectiva la antropóloga Chiriguini (2008) expone que, “no podemos hablar de la identidad de un grupo definida de una vez y para siempre. No existen identidades auténticas y otras que no los son. No son más auténticos los indígenas del siglo XVI que los actuales.” (pp. 75-76).

Esta forma de pensar la identidad fue catalogada por diversos autores como objetivista, metafísica, esencialista, sustancialista o fijista-purista (Chiriguini, 2008; Escobar, 2004; Ramos, 2003) y en Latinoamérica se expresa en dos posturas extremas: los europeístas y los “indianistas”. Ambas corrientes parten de una concepción unidimensional, purista y maniqueísta, que no podrían dar cuenta por sí mismas de la complejidad de una identidad Latinoamericana (Ramos, 2004).

Si hibridaciones y mestizajes han colocado desde siempre a las formaciones latinoamericanas bajo el signo de la impureza, ¿Por qué buscar la clave de su identidad en una romantización de la pureza del origen como garantía autóctona de valores inalterables? (Richard N., 1994, p. 6)

La complejidad del tema de la identidad Latinoamericana es inmensa y su abordaje requeriría un trabajo más prolongado. Muchos interrogantes podrían desprenderse como punto de partida. Pero nos centraremos en los siguientes, con el objetivo de desentrañar algunas características conceptuales en su razón de ser, y apoyándonos principalmente en la perspectiva que expone la antropóloga M. C. Chiriguini en su capítulo: “Identidades socialmente construidas” (2008).

¿A qué hacemos referencia cuando apelamos a una identidad latinoamericana? ¿Cuáles son los lugares comunes que permitirían hablar de tal identidad? ¿Dónde encontrar la identidad común de casi todo un continente en el océano heterogéneo de las identificaciones? ¿Existen prácticas musicales que ilustren una posible identidad latinoamericana?

Para adentrarnos en estas reflexiones en el campo del arte y de la música en particular, nos referiremos a la práctica del *candombe* y la localizaremos específicamente en nuestra ciudad,

La Plata. Así comprenderemos este fenómeno desde una perspectiva que entiende a la identidad cómo un hecho relacional y dinámico. Esto nos llevará a trazar una parábola que nos ayude a repensar algunas nociones generales de la compleja identidad latinoamericana.

## El vocablo de América Latina

Retomando las palabras de la antropóloga argentina María C. Chiriguini (2008), sabemos que cada denominación identitaria es también el resultado del juego no inocente de intereses internos y externos en pugna. Por ende, la noción de identidad guarda relación con las disputas de poder sumado a la potestad de quién enuncia y representa. De esta manera, sabemos que, es en el siglo XIX donde surge la noción de América Latina en un contexto geopolítico complejo. El panorama involucraba, por un lado, al proyecto expansionista de Francia de Napoleón III, y por otro, a la política exterior de los EE. UU. sintetizada en la *doctrina Monroe*, y su máxima “América para los americanos”. En vistas de encontrar un denominador común que fortaleciera el proceso de integración frente al expansionismo estadounidense, el neologismo *América Latina* va a ser acuñado por primera vez por el chileno Francisco de Bilbao y el colombiano José María Torres Caicedo en 1856. Para las comunidades americanas, la inscripción retórica en una tradición milenaria y europea -como es la latina-, permitió dar una cohesión identitaria que sirvió de escudo *filosófico-espiritual* común ante la avanzada del gigante del norte. Esto llevará al investigador mexicano Rubén Torres Martínez a pensar que “el concepto de «América Latina» fue en sus orígenes más bien defensivo y de repliegue antes que propositivo” (2016, p. 6).

Podemos entrever que no existía una necesidad endógena de nombrar o condensar a nuestra diversidad cultural desde la latinidad (*idiomática/religiosa/científica/artística*). Más bien, fue un signo emergente de la retórica de la época que enfatizaba el antagonismo *sajón vs latino*. En todo caso, esta representación era atributo y potestad exclusiva de algunas clases dirigentes criollas/amERICANAS y se asentaba aun proyectivamente en una matriz ideológica-colonial.

Sin embargo, dado el contexto geopolítico, la formulación francófona de *América Latina* poseía gran utilidad y se iría propagando en parte gracias al beneplácito de la Francia imperial. Aunque, con una connotación diversa a los deseos pan-latinistas de Francia de establecer un imperio suyo en América. El nuevo neologismo abogaba por la integración de los antiguos virreinos. Así, la identidad en estas tierras fue sintetizada y demarcada en oposición al carácter sajón, convirtiéndose (*sine qua non*) en la *alteridad* necesaria. Nuestra apelación originaria a una identidad latina es ante todo un anhelo de unión que ilustra la dinámica circunstancial de los procesos identitarios. Como afirma Chiriguini (2008) “para definir la identidad de un grupo no interesa enumerar un conjunto de rasgos culturales particulares, sino encontrar entre esos rasgos los que son empleados por los miembros del grupo para afirmar y mantener una distinción cultural” (p. 74).

Al fin y al cabo, la manera en que nos representamos a nosotros mismos o cómo nos representan los demás, son asuntos que se vinculan con la noción de identidad. Una identidad apelativa que no está determinada por sí misma al margen de su contexto histórico, ni presenta algún atributo o esencia inmutable. No es azaroso que, en el siglo XXI, España siga refiriéndose a los Estados-nacionales de los antiguos virreinos como *Hispanoamérica*, y utilice *Iberoamérica* para incorporar a Brasil a la denominación. En la misma sintonía vemos las intencionalidades políticas de los EEUU al autodenominarse “*América*” y no “*América sajona*”, como podría haber sido. Así pues, nombrándose al igual que el continente, pretende abarcar nominalmente otros territorios soberanos, a los cuales trata como su *patio trasero*.

De lo mencionado hasta aquí, podemos deducir un rasgo general de las formaciones identitarias que se oponen al *enfoque esencialista*: la necesidad de un *otro* a partir del cual afirmar la diferencia. En otras palabras, las formaciones identitarias no son autosuficientes (no basta con ellas mismas). De igual manera que no tendría razón de ser una lengua exclusiva para sí (comprensible solamente por uno mismo) tampoco adquiere validez una identidad aislada de los otros, una identidad exclusiva para uno mismo (Ramos, 2003). Aquí la identidad funciona como *distinción*, como aquello que delimita y subraya determinados rasgos culturales que solo son visibles frente a un otro diferente. En esta dirección, Chiriguini (2008) observa que “no es el aislamiento sino, por el contrario, el *contacto* lo que constituye el proceso identitario” (p. 74).

Si bien la *latinidad* en América poseía una connotación mestiza y sincrética, el lugar de enunciación seguía operando bajo las dinámicas sociales de la dependencia colonial. En este sentido, el peligro de sustancializar los rasgos identitarios (nominales) puede llevar a que la representación colectiva homogeneice simbólicamente la diversidad y se desacrediten las desigualdades internas (Chiriguini, 2008). En nuestro caso en particular, el historiador colombiano Carlos Mario Manrique (2022) hace mención a las críticas que ha recibido el vocablo de *América Latina* por parte de un sector de la intelectualidad decolonial que proponen reemplazarla por el término de *Abya Yala*, utilizado antiguamente por el pueblo Kuna de Panamá y Colombia para hacer referencia al territorio habitado antes de la llegada de Colón. El jurista Humberto Podetti (2023), siguiendo una construcción secuencial de nuestra identidad, propone el término *indoiberoafroamericanos*. Entre otros muchos términos que se plantean en los debates académicos, de alguna u otra manera, la acepción más extendida hacia la hermandad de las antiguas colonias sigue vigente en la denominación de América Latina o Latinoamérica. Por esta razón, es la que seguiremos utilizando para nuestro trabajo.

Si bien la complejidad del tema de la identidad latinoamericana nos excede, nos resulta relevante subrayar, por un lado, el *espíritu unionista* de la formación del vocablo de *América Latina* y, por otro, reconocer la necesidad de una *alteridad sajona* con la cuál distinguirse. Aquí resulta pertinente insistir en el carácter simbólico, contextual, arbitrario y hasta contradictorio de las configuraciones identitarias.

## El Estado Nación y sus raíces culturales

La nueva reconfiguración de los jóvenes estados latinoamericanos, luego de las revoluciones independentistas, llevó a un reordenamiento de la *identidad legítima* dentro del nuevo esquema de representación. De esta manera, en el siglo XIX se sucedieron movimientos estéticos-políticos que buscaron achicar la brecha identitaria dentro de la diversidad cultural del continente. En rasgos generales, las élites dirigentes latinoamericanas en su afán de invención de una nación singular y monolítica (inexistente) han mantenido un acercamiento sesgado, discriminatorio y racista hacia aquellas prácticas culturales que no eran dignas de un ideario de Nación a la europea.

Cómo dice Jaureche (2015) en *Los profetas del odio y la yapa*, la idea no era desarrollar América según las condiciones preexistentes en América (*Abya Yala*); aportando nuevos conocimientos; consensuando prácticas; y enriqueciendo la cultura local como quien abona la tierra para que crezca un árbol. Aquí, se quiso introducir un injerto o prácticamente trasplantar el árbol para hacer Europa en América y arruinar (es decir, *hacer ruinas*) a todo lo nativo que era obstáculo para tal propósito. Por esta razón, a lo que respecta a los bienes culturales: todo hecho propio, singular o local, era sentido como *bárbaro* en contraposición a todo hecho ajeno o importado, que por serlo era proyecto de *Civilización*.

En este sentido, los procesos estatales que darán forma a las identidades latinoamericanas se mantendrán en una tensión entre lo que es *propio* (que suele ser no reconocido), y lo que es *ajeno* (un modelo deseable de civilización). Este desarrollo dependiente de Europa y ambivalente entre *lucha* y *colaboración* ha signado varios de los complejos procesos políticos-sociales de la región (Ramos, 2003).

Si pensamos en la educación artística en particular, este esquema se acentúa aún más por ser históricamente la *dimensión estética* una plataforma para la representación de la identidad. Dicha identidad será buscada y necesitada para la cohesión de los propios Estados Nacionales Latinoamericanos, que deben su existencia a los valores ilustrados (*libertad, progreso y razón*) surgidos en Europa en respuesta a las monarquías absolutistas. Estos ideales revolucionarios acaparán la subjetividad de la época y tendrán como correlato determinadas prácticas culturales que pretenderán emanar una sensibilidad universal. Nos referimos aquí, concretamente a la cristalización de las formas bellas (*bellas artes*), atributos específicos de ciertas artes agrupadas por Charles Batteux en 1746. Así es que en pleno siglo XIX el Arte Moderno Europeo se encuentra perfectamente delimitado y será un modelo anhelado o de referencia para la burguesía latinoamericana.

Desde el plano musical, vemos como este esquema de dependencia cultural aparece entre los compositores locales. En palabras del musicólogo chileno González (1993) “la herencia artística europea es absorbida por el compositor latinoamericano desde el comienzo mismo de su educación musical y es profundizada más tarde, durante sus estudios de perfeccionamiento en el extranjero” (p. 179).

Esta reproducción incipiente de los bienes culturales musicales de la tradición europea en suelo americano es lógica y atendible si pensamos que se fundó en un territorio conquistado y posteriormente colonizado por sus vencedores (*matriz colonial de poder*). De esta manera, en la música de tradición escrita, la burguesía local (criolla) quería imitar las condiciones culturales del viejo mundo y terminó por sentir “lo propio” a través de una imagen cultivada en sentido europeo (Gonzales, 1993).

En síntesis, este breve abordaje conceptual nos servirá para comprender a grandes rasgos cómo el estudio de la composición musical ha tenido un sesgo europeizante y academicista que aisló a las formas sonoras de otra realidad social (quizás por una voluntad científicista), por fuera de las instituciones. Sin embargo, ha habido otra historia en las prácticas culturales de la región, aquella llevada adelante por los marginados, los invisibilizados, los pobres, los mulatos, los mestizos, los nativos o los afrodescendientes (los subalternos). Otras historias y costumbres que no han gozado de la legitimidad de representación que los hombres de Estado impartieron (o imparten) desde el siglo XIX.

Desde el desinterés purista propio de las costumbres populares, a lo largo de todo el proceso de colonización iniciado en el siglo XV, se irán conformando manifestaciones musicales híbridas como resultado del encuentro de las tres vertientes fundamentales de nuestra transculturación (Ortiz, 1940). A sabiendas del reduccionismo del caso, las mencionamos como aquellas tradiciones provenientes del África subsahariana, de los Nativos de América o Abya Yala y de la Europa occidental (latina). Este proceso complejo de influencias culturales asimétricas dará forma a costumbres novedosas, que no constituyen la mera suma de prácticas yuxtapuestas, si no que surgen elementos nuevos como resultado a lo que Ortiz denomina neoculturación.

Podemos ilustrar esta tensión de cruces, resistencias y apropiaciones de la siguiente manera:

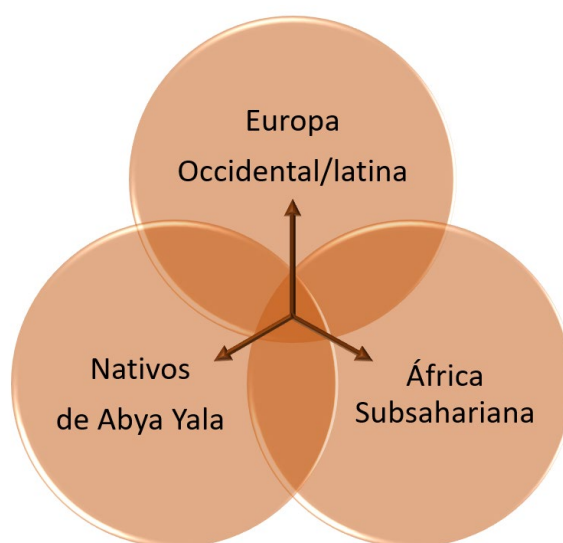


Fig. 5. 1

En este sentido, la identidad latinoamericana no es ni “india” ni “europea” ni “africana” ni la suma de todos ellos. Es una creación civilizacional nueva que emergió “en” y “de” la colonización, creció en la independencia-dependencia y se está renovando en la globalización. Compromiso ideológico que, como todo compromiso, es ambivalente, muchas veces contradictorio, ora dominador, ora liberador. No es exclusivamente burgués ni exclusivamente popular. Depende de las relaciones de fuerzas de la época (Ramos, 2003, p. 123)

## Hacia un posible lugar de la identidad musical latinoamericana

A lo largo del siglo XX se cristalizaron y legitimaron fenómenos culturales que se habían mantenido al margen de los proyectos políticos-estéticos del Estado-Nación. Estos procesos de reconocimiento y consolidación de identidades musicales colectivas son procesos complejos de negociación y disputa que no están exentos de invisibilizar y marginar otras expresiones; como es el caso argentino del *chamame*, y su consideración temprana como un género menor relegado al divertimento de las clases bajas.

Luego de la primera construcción retórica (y problemática) del ideario de Nación desde la narrativa indigenista del siglo XIX, se dará paso a los nacionalismos del siglo XX. Sin embargo, en ellos actuarán diversos procesos de blanqueamiento y estilización de las músicas mestizas, indígenas, negras y populares. En el caso colombiano, los géneros del bambuco o el pasillo son lavados de la reminiscencia afro para pasar a ser emblema de una *nación blanca*. Mismo proceso discursivo que validará al danzón como baile nacional cubano, o como sucederá con la cueca chilena que se convertirá símbolo del mestizaje de lo indio y europeo, despojando la herencia africana de la danza (Madrid, 2010).

(...) las músicas indígenas y negras que alimentaron los nacionalismos musicales latinoamericanos fueron utilizadas para recordar a estas comunidades como parte idealista del discurso nacional, mientras se las relegaba al olvido en la realidad de la vida cotidiana dentro de ese Estado Nación (Madrid, 2010, p. 233)

Ya en la segunda mitad del siglo XX, en el ámbito académico la revuelta multidisciplinar de los años '70, permitirá renovar los horizontes de la musicología y expandir la cosmovisión del hecho musical. En estos debates, diálogos e incumbencias de la disciplina Gonzales (2021) describe la transformación identitaria de la música del Brasil:

Desde la década de 1980, los estudios del samba, por ejemplo, cuestionan las ideas homogeneizadoras y esencialistas sobre la cultura brasileña, pro-

blematizando categorías como origen, expropiación cultural y autenticidad. De este modo, la identidad empieza a ser entendida como un concepto cambiante y hasta contradictorio. Rechazado por su origen negro hasta la década de 1920 y promovido la siguiente década por el Estado-nación como música nacional, el samba manifiesta muy bien el concepto de identidad musical dinámica que promueve la musicología latinoamericana de comienzos del siglo XXI. (Gonzales, pp. 58-59)

Situación similar al derrotero de la cultura gaucha en Argentina, donde primero fue denostada y luego vuelta emblema de lo nacional. En este sentido, podemos constatar que las “fronteras”, que separan a las distintas identidades colectivas de una comunidad, están siendo valoradas o marginadas en el ejercicio de una relación de poder. Como sostiene Chiriguini (2008), sus límites se encuentran en una reformulación constante: “todo cambio en la situación social puede producir desplazamientos en las fronteras identitarias” (p. 75). A su vez, esta cualidad fluida, de los elementos utilizados para reafirmar las identificaciones de grandes poblaciones, presenta un carácter simbólico y/o aspiracional que hace énfasis en ciertos rasgos culturales y opacan otros, para generar un sentido de pertenencia que ayude a la cohesión del grupo (o satisfaga a la correlación de fuerzas). La música, como las artes en general, participará en la elaboración de los imaginarios colectivos de las comunidades Latinoamericanas y se mantendrá en la ambivalencia de ser construcción discursiva y reflejo de prácticas previamente constituidas.

Es relevante que desde nuestra situacionalidad podamos corroborar las idas y vueltas de este proceso de institucionalización de identidades colectivas. Es posible plasmarlo, entre otras cosas, en la modificación del nombre de la actual Facultad de Artes de la U.N.L.P (antiguamente Facultad de Bellas Artes) poniendo en cuestión el corpus ideológico, teórico y europeo del antiguo nombre; también, en la creación de una carrera universitaria en *Música Popular* en la misma institución, legitimando como conocimiento válido de un estudio académico a los bienes culturales vernáculos históricamente relegados. Aquí también podemos referir al surgimiento de programas estatales de orquestas populares infanto-juveniles<sup>9</sup> con instrumentos autóctonos como el bombo legüero, el cajón peruano, el charango, el ronroco, quenenas, sicus o pincullos y de la consecuente incorporación en la formación orquestal de géneros como el huayno, la baguala, la chacarera, la cumbia, por nombrar solo algunos.

Reforzando este proceso local de reconocimiento de prácticas vinculadas con la historia latinoamericana, es que entendemos la consolidación de las comparsas de candombe en la ciudad de La Plata y sus alrededores. Esta identidad musical se fue apropiando poco a poco de las plazas, los parques, los bulevares, los adoquines y las calles. El docente e investigador Sergio Javier Mola, menciona el surgimiento de las primeras comparsas: El rejunte (1993), La

---

<sup>9</sup> En el 2006, impulsado por Rolando Goldman, se crea el programa social de Orquestas Infantiles y Juveniles Andrés Chazarreta; orientada a la música popular Latinoamericana.

cuerda (2000/2001), Las Lonjas 932, Tambores Tintos y La minga (2004); y sitúa como hito en el año 2005 a la primera llamada o desfile de tambores en el barrio de Tolosa denominada *candombe del 25*. Recuerda Andrea Lucero, integrante de la comparsa Oieloó, que la fecha de esta *llamada* conmemora la primera aparición pública del candombe en la ciudad de Buenos Aires en 1836, cuando Juan Manuel de Rosas invitó a la comunidad afroamericana a participar de los festejos de la Revolución de Mayo. En palabras de Lucero, “Ese día salieron más de seis mil negros a tocar candombe a la Plaza de Mayo. Políticas posteriores prohibieron estas manifestaciones y comenzaron la construcción de una Nación que exaltó lo europeo.”<sup>10</sup>

De esta manera, la llamada del 25 recupera una historia y una identidad sonora de la región que bien puede ser síntoma o manifestación de una identidad latinoamericana más profunda, latente y local. El crecimiento exponencial de este evento autogestivo por parte de las comparsas platenses llevó de reunir a 4 grupos en su primera presentación, a nuclear en la actualidad a cerca de 30 agrupaciones tanto locales y regionales, como del Uruguay. Recientemente, en el año 2021, el Consejo Deliberante de la ciudad decretó de interés cultural municipal el Candombe del 25 de mayo, visibilizando y dando un gran impulso al fenómeno candombero.

Nos interesa ponderar y comprender estos sucesos, ya que nos ilustra la dinámica más genuina de las identidades como transformaciones y emergencias en lugares, contextos y tiempos concretos; sugiriendo que las identidades no se inventan en el vacío, sino más bien se anclan en experiencias previas significativas para el ecosistema cultural.

Más aún, si pensamos a las prácticas del candombe en sentido amplio, desde su integralidad, no siendo solo gramática musical, sino experiencia, mística, valores que se entonan con costumbres pedagógicas y organizativas que le restituyen un espesor cultural que contrasta con el enfoque restringido de lo musical para la tradición euro-occidental.

## Reflexiones finales

De manera análoga a como Foucault (1999) aborda la problemática del poder, inscribiéndola en una urdimbre de acciones intersubjetivas (las denominadas mallas del poder), podemos establecer un paralelismo con el enfoque relacional de las identidades. Al no existir un único poder central, tampoco sostendremos la idea de una única identidad latinoamericana. En este sentido, la emergencia del candombe platense sería solo una manifestación de dicha identidad que siempre va a ser parcial, dinámica y singular. Debemos hablar así, tanto de diversos poderes, como de diferentes identidades que se relacionan y se mantienen en disputa o tensión. De igual forma en que el poder no es una propiedad, la cualidad de la identidad no puede transferirse como un bien, más bien acontecen en el mismo acto de su ejecución. En otras palabras,

---

<sup>10</sup><http://www.revistaelpasajero.com.ar/index.php/musica/1083-candombe-en-la-plata-lo-que-no-callan-los-tambores>

al descartar la condición metafísica o esencial de las identidades, sostenemos que las mismas (al igual que el poder) existen en acto. Se traducen en formas singulares de pensar o sentir el mundo y son la emergencia de todas nuestras prácticas sociales/culturales. De forma contraria, ¿Qué habría de sustancial en sentir la identidad desde un club deportivo, sino fuera por el seguimiento de los partidos, por ir a la cancha o por tener ropa del club? ¿Y qué pasaría con el sentido de la identidad desde lo Nacional? ¿Y si pensamos desde la identidad candombera?

Cuando reflexionamos hacia la idea de una identidad para América Latina, retrotrayéndonos a nuestro pasado virreinal, al propio origen del término latinoamericano o a las estructuras institucionales de los nuevos Estados, nos percatamos que nuestra condición más palpable se describe en la *-herida colonial*<sup>11</sup>- acometida entre los márgenes del poder racial de occidente. Como si fuéramos el producto involuntario de proyectos imperiales de antaño (o reciente), que lograron una relativa independencia política, pero que siguen siendo de hecho una cultura bastarda. De manera que, a los ojos imperiales, nuestra identidad se ubica en el crisol de una “*occidentalidad rebajada*” en las “*áreas flecos*” (Gonzales, 2021) de la hegemonía mundial. “Esa hibridez retrata a la modernidad latinoamericana en cuanto producto inestable de sedimentaciones variadas que combinan formaciones disimiles” (Richard, 1994, p. 6).

Desde este lugar, lo Latinoamericano sería un representante de la occidentalidad impura, inexacta o contaminada. Siguiendo esta línea, la teórica chilena Nelly Richard, hace una caracterización por parte de los centros hegemónicos de “*lo latinoamericano*” como aquello que ape- la al espacio de la experiencia, del cuerpo, de la naturaleza, de lo salvaje, de lo mítico y lo pre- simbólico. En palabras de la autora:

La mejor forma de burlar la construcción metafísica - y esencializante- de lo “otro” (latinoamericano) como lo remoto y lo primitivo, es decir, como lo exótico, quizás sea la de insistir en la serie de sustituciones y apropiaciones, de préstamos y reconversiones, de conflictos y negociaciones, que hacen de la cultura y de la identidad latinoamericana tramas de signos propios y ajenos. (1994, p.6)

Pero como diría el filósofo argentino Guido Fernández Parmo (2020), el *ser* de toda identi- dad no está del lado de lo que *permanece* sino de lo que *acontece*. Así es que las identidades nítidamente recortadas o nítidamente opuestas son las formas detenidas del *ser*. Nuestra pers- pectiva relacional y dinámica de las identidades nos sugiere que el *ser* de lo identitario es de- venir conflictivo, movimiento de contrarios y transformación constante, siendo la propia idea de

---

<sup>11</sup>En palabras de W. Mignolo (2007): “Los condenados se definen por la herida colonial, y la herida colonial, sea física o psicológica, es una consecuencia del racismo, el discurso hegemónico que pone en cuestión la hermandad de todos los que no pertenecen al mismo locus de enunciación (y a la misma geopolítica del conocimiento) de quienes crean los parámetros de clasificación y se otorgan a sí mismos el derecho a clasificar.”

América Latina un proyecto en creación donde reconocemos un origen común, una condición cultural híbrida/mestiza, y que la representamos desde una identidad antropofágica.

## Referencias

- Cardoso de Oliveira, R. (2006). *Os caminhos da identidade: ensaios sobre etnicidade e multiculturalismo*. UNESP.
- Castells, M. (2008). *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra.
- Chiriguini, M. C. (2008). Identidades socialmente construidas. En *Apertura a la Antropología. Alteridad-Cultura-Naturaleza Humana*. Proyecto Editorial.
- Escobar, T. (2004). La identidad en los tiempos globales. En *El arte fuera de sí*. FONDEC y CAV / Museo del Barro.
- Foucault, M. [1976] (1999). Las mallas del poder. En *Estética, ética y hermenéutica*. Paidós. (pp. 235- 254)
- González, J. P.(1993). Modernidad y Posmodernidad en el compositor chileno contemporáneo. En *Revista Música v.4 n.2* (s/p).
- González, J. P. (2021). *Pensar la música desde América Latina*. Goumet Musical Ediciones.
- Grimson, A. (2010). Culture and Identity: two different notions. En *Social Identities vol. 16 nº 1* (pp. 63-79).
- Hernández Fox, L. y Manrique C. M. (2022). *Un nombre para la América al sur del río Bravo*. Editorial de la Universidad Externado de Colombia.
- Jaureche, A. (2015). *Los profetas del odio y la yapa (colonización pedagógica)*. Ediciones Corregidor.
- Madrid, Alejandro L. (2010). Música y nacionalismo en Latinoamérica. A. Recásens Barberá y C. Spenser Espinosa (Eds.). En *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Editorial Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España SEACEX y Ediciones Akal (pp. 227-235).
- Mignolo, W. (2007). 1. América: la expansión cristiana y la creación moderna/colonial del racismo, 2. América Latina y el primer reordenamiento del mundo moderno/colonial. En *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Editorial Gedisa.
- Ortiz, F. (1940). *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*. (s/f) URL: <https://drive.google.com/file/d/13OckseAXJCmje5o3u-SjDgLFn03Hqrnl/preview>
- Parmo, G. F. [Guido Fernandez Parmo] (2020) . *La identidad latinoamericana: El negro de m...* 1 [Video]. Youtube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ARU6tBSdkzA>
- Podetti, H. (2023). Presentación. Humanismo Teándrico y Eutopía para el Siglo XXI. En *La identidad latinoamericana Problemas y destino de una comunidad* C M. Graciela (Compiladora).olección de la Unidad Sudamericana. (s/p)

- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Lander, Edgar-do (comp.) En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. CLACSO. (s/p)
- Ramos, V. H. (2003). ¿Existe una identidad latinoamericana? Mitos, realidades y la versátil persistencia de nuestro ser continental. En *Utopía y Praxis Latinoamericana. Año 8 N° 21* (pp. 117-126).
- Richard, N. (1994). La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación. En AA. VV. *Arte, historia e identidad en América Latina: Visiones corporativas*. Instituto de Investigaciones Estéticas – UNAM.
- Torres Martínez, R. (2016). Sobre el concepto de América Latina ¿Invención francesa? En *Cahiers d'études romanes* 32 (pp.89-98).

## CAPÍTULO 6

# ¿El final de una era? El cambio de nombre de la Facultad de Bellas Artes

*María Victoria Balaguer y Rocío Soledad Pérez*

### Introducción

En este capítulo narraremos y analizaremos minuciosamente el proceso de cambio de nombre de la “Facultad de Bellas Artes” al actual *Facultad de Artes*, y cómo esta modificación está estrechamente relacionada con el último golpe de estado cívico - eclesiástico - militar que abarcó el período de 1976 a 1983 en Argentina. De esta manera, el tema mencionado tiene especial vinculación con los ejes de **identidad, poder y modernidad**, los cuales serán abordados por distintos autores.

Para dar comienzo a esta introducción, vamos a referirnos al término **identidad** haciendo hincapié en el enfoque relacional hecho por la autora argentina María Cristina Chiriguini, el cual, - siendo un concepto contemporáneo- nos permite poner en cuestión la imposición del nombre Facultad de **Bellas Artes**. Para Chiriguini (2008), la identidad es un proceso de identificación que los sujetos se apropiaron históricamente para atribuir sentido a un grupo social (p.61).

Uno de los grandes pensadores de fines del siglo XIX, Friedrich Nietzsche, propone que no es la razón lo que importa sino el **poder** y quién lo exhibe. Con relación al concepto de poder, lo abordaremos por medio de dos pensadores: por un lado, el filósofo e historiador francés Michel Foucault, quien en su texto (1999) considera que el poder en términos negativos es la prohibición, es el que dice “no debes” (p.236); por otro lado, citaremos a la escritora centroamericana Rosa Ynes Curiel Pichardo, más conocida como “Ochy Curiel”, quien plantea la colonialidad como un patrón de poder hegemónico que se estableció en el proyecto de la modernidad iniciado con el colonialismo; como último eje, vamos a hablar de la **modernidad** y de uno de los grandes paradigmas modernos, occidentales y europeos de esta era: qué es el **arte** y lo que este significa, para lo cual tomaremos como referencia a las pensadoras argentinas Mónica Caballero y Esther Díaz.

Parafraseando a Mónica Caballero (2016) podemos decir que en este proceso de la modernidad el arte se legitimaba a partir de un discurso sobre su **espiritualización**, es decir, el contacto del artista con la belleza divina se reflejaba en otras categorías como: obras maestras, artista genial e inspirado, y el público considerado reverente. En la educación artística que pre-

dominó en Latinoamérica, sobre todo en las artes plásticas, fue muy significativo este paradigma. En esa época los artistas viajaban para finalizar sus estudios en los grandes centros artísticos de países de Europa; como por ejemplo Francia, España e Italia (p. 40).

A lo largo de este capítulo trataremos de dilucidar si el cambio de nombre de la actualmente llamada *Facultad de Artes* logró superar los paradigmas de la “Era Moderna”, sin dejar de lado su trágico pasado histórico, planteándonos, a su vez, el siguiente cuestionamiento: ¿el cambio de nombre legitima el final de una Era?

## Historia del nombre a través del tiempo

A comienzos del siglo XX existía el Instituto de Artes y Oficios y Artes Gráficas, dirigido a través del Ministerio de Instrucción Pública de la Nación, y el 12 de agosto de 1905 se trasladó al ámbito nacional de la Universidad Nacional de La Plata, y se fusionó el Instituto de Artes. En ese mismo año se creó la carrera de *Dibujo* en el Museo de La Plata y al año siguiente se cambió la denominación de Instituto por el de Academia de Dibujo y Bellas Artes, siendo parte también del Museo.

En el año 1924 se conformó la “Escuela Superior de Bellas Artes”, ubicada en la antigua sede del Teatro Argentino. La Escuela poseía contenidos de Bellas Artes y dibujo técnico. Dos años más tarde, en 1926, se comenzó a edificar un edificio propio que culminaría 10 años después frente a Plaza Rocha.

En 1961, con la nueva reforma en los planes de estudio, se introdujeron las carreras de Plástica y Música, y los diseños con carácter experimental de Diseño y Comunicación Visual, y Diseño y Arte Industrial. Además, se constituyó el Departamento de Cinematografía con la carrera de *Realizador*.

Luego de más de una década, en el año 1973, se convirtió en Facultad de Artes y Medios Audiovisuales pero en 1975 se decretó la intervención del Departamento de Cinematografía. Ya se percibía que algo se estaba gestando cuando se le cambia el nombre nuevamente y adopta el de *Facultad de Bellas Artes*. Cinematografía se cerró definitivamente en 1978 por el clima de represión que se vivía, y se prosiguió a la clausura de la carrera de Cine.

El golpe de Estado también fue un golpe de guerra que se fue dando en distintos países de Latinoamérica. Eran golpes dirigidos y orquestados por Estados Unidos: en Chile al gobierno socialista de Allende, en Argentina al gobierno de Perón, y lo mismo en Brasil y Paraguay, ya que Estados Unidos percibía a los gobiernos de estos países como mandatos con fuerte ideología “comunista”. Fue un clima de época donde Costa Rica, República Dominicana, El Salvador, Perú y Uruguay siguieron en la lista.

Posteriormente, en 1980 cerraron las carreras de Mosaico y Vitral, y al año siguiente las de Mural, Violín, Canto, Guitarra y Piano.

## Identidad como resultado de una construcción social

Para comenzar, en este apartado haremos hincapié en primer lugar: la identidad en términos generales, y luego de manera particular. Así también, su relación con los cambios de nombre que adoptó la actual Facultad de Artes, a lo largo del tiempo.

Siguiendo las ideas de la autora María Cristina Chiriguini (2008), podemos decir que existe un enfoque esencialista, el más clásico, que define a la identidad como lo que permanece inalterable a través del tiempo, lo idéntico a sí mismo, lo que perdura conforme a ciertos rasgos. En segundo lugar, podemos mencionar el enfoque relacional que, opuesto al anterior, considera las identidades únicamente en términos de la dinámica social que caracteriza a los grupos sociales, en tanto sostiene que la noción de identidad es una construcción colectiva y de muchas voces, abierta y continuamente en construcción (p. 61).

Chiriguini (2008) escribe en su texto que:

La noción de identidad es el resultado de una construcción social y su definición estará relacionada con el enfoque teórico que se privilegie. También comparte con otras nociones el hecho de ser históricamente construida. (p. 62)

Como nos representamos a nosotros mismos y cómo nos representan los demás son cuestiones que nos vinculan con la noción de identidad. Una primera aproximación a su definición nos dice que la identidad es un proceso de identificaciones históricamente apropiadas que le confieren sentido a un grupo social. Decimos que la identidad implica la pertenencia a algo -un *nosotros*- y simultáneamente la diferencia con un algo que no somos -un *otro*- que conforma un universo cultural distinto. (p. 64)

Recuperamos de la autora Chiriguini (2008) la noción de que la identidad individual se construye mediante la identidad social del grupo de pertenencia. El proceso identitario es complejo por el cual las identificaciones se elaboran colectivamente en el contexto de la familia, la escuela, el club y la calle, y también en el plano de las subjetividades según la experiencia individual, dotando la diversidad al grupo social de pertenencia. De esta manera, se puede decir que la identidad individual es una identidad social (p. 65).

Adentrándonos a la temática de este capítulo, el abrupto cambio de nombre de la Facultad, en 1974, lo que buscaba era que el arte sea únicamente sinónimo de belleza, dejando por fuera el verdadero objetivo del artista que es *comunicar*, es decir, contarle al mundo su pensamiento, su idea, su posición política, etc.

Para situar el concepto de identidad en Argentina podemos decir que durante el período de la última dictadura cívico -militar- eclesiástica se privilegió el enfoque moderno de la obra de arte teniendo en cuenta que se buscaba la noción de belleza junto con la contemplación divina de la misma. Esta búsqueda de la belleza en ese determinado contexto histórico no se acepta-

ba como identidad, dado que, como menciona María Cristina Chiriguini, “asumir una identidad supone una toma de conciencia, de valores y prácticas” (p. 69).

Para concluir, y en relación con la identidad como construcción social y al arte, podemos decir, siguiendo a Esther Díaz (1999), que la aspiración era de orden puramente racional, “la formación de una unidad internacional en la vida, el arte y la cultura” (p. 23).

## El Poder no es sólo jurídico

Tomaremos las palabras de Foucault (1999) en relación con el término de *poder*. Quien brinda un concepto jurídico del poder, el cual consiste en la prohibición, en la ley, en el hecho de decir “no”, es decir, el “**no debes**”.

Los psicoanalistas, los psicólogos y los sociólogos conciben que el poder es esencialmente la regla, la ley, la prohibición, la que marca el límite entre lo permitido y lo prohibido.

Foucault hace referencia a Kant respecto a que la ley moral: el “no debes”, la oposición “debes/no debes” es la matriz de la regulación de la conducta humana (p. 237).

La burguesía y la monarquía establecieron desde el final de la Edad Media hasta el siglo XVIII, una forma de poder que se daba como discurso y como lenguaje del vocabulario y del derecho. Cuando por fin la burguesía se separó del poder monárquico, lo hizo utilizando precisamente ese discurso jurídico -que sin embargo había sido potestad del absolutismo- y lo volvió contra la propia monarquía (p. 238).

Foucault realiza la siguiente lectura del pensamiento de Marx, en el libro II de *El capital*:

No existe un poder, sino varios poderes. Poderes quiere decir formas de dominación, de sujeción, que funcionan localmente, por ejemplo en el taller, en el ejército, donde hay relaciones serviles. Todas estas son formas locales, regionales que tienen su propio modo de funcionamiento. Todas estas formas de poder son heterogéneas. Así pues, no debemos hablar del poder si queremos hacer un análisis del poder, sino que debemos hablar de los poderes e intentar localizarlos en su especificidad histórica y geográfica.

La sociedad no es un cuerpo unitario en el que se ejerza un poder y solamente uno, sino que en realidad es una yuxtaposición, un enlace, una coordinación y también una jerarquía de diferentes poderes. (Foucault, 1999, p. 239)

Las sociedades europeas desde el siglo XII al XVIII han sido sociedades jurídicas en las cuales el problema del derecho era fundamental: se combatía y se hacían revoluciones por él (p. 251).

Hasta el siglo XVIII la relación de poder del amo con el súbdito era simplemente una forma de sujeción que permitía al poder quitarle los bienes, las riquezas y eventualmente su cuerpo y su sangre (p. 245).

A partir del siglo XIX, en las sociedades que se presentaban como sociedades de derecho, con Parlamentos, legislaciones, códigos y tribunales, había un mecanismo de poder completamente distinto que:

No obedecía a las normas jurídicas y no tenía como principio fundamental la ley, sino más bien el principio de la norma, y ya no tenía como instrumento los tribunales, la ley y el aparato judicial, sino la medicina, los controles sociales, la psiquiatría y la psicología. Estamos por tanto en un mundo disciplinario, en un mundo de la regulación. (Foucault, 1999, p. 252)

Desarrollando las ideas de Foucault, definiremos la disciplina como elemento fundamental: cuando hablamos del poder en esta era, en este momento y lugar, la disciplina es el mecanismo de poder por el cual controlamos los elementos más tenues, y por estos alcanzamos los átomos sociales: los individuos. Había técnicas de individualización del poder: por ejemplo, cómo vigilar a alguien; cómo controlar su conducta, su comportamiento, sus aptitudes; cómo intensificar su rendimiento; y cómo multiplicar sus capacidades (p. 243). Otro lugar donde vemos aparecer la irrupción de esta nueva tecnología disciplinaria es en la educación; por ejemplo, en las escuelas primarias se observa que los individuos son individualizados en la multiplicidad (p. 244).

En relación con la educación, especialmente en la educación artística, vemos reflejado el concepto de *biopolítica*<sup>12</sup> de Foucault en el cambio de nombre de la Facultad. En tanto que el organismo gubernamental que regía en el período de dictadura buscaba determinar qué se estudiaba en dicha casa de estudios, e imponer la búsqueda de la belleza. Esto quedó reflejado en los planes de estudio, donde se observaba que las materias, llamadas del “pensar”, fueron quitadas de la currícula, y las carreras donde el artista podía mostrar su posición política fueron cerradas directamente.

El significado de poder según la autora latinoamericana Ochy Curiel, es que este se construye en comunidad. Siguiendo la idea de la escritora (2021), la modernidad es una historia lineal, la cual como proyecto civilizatorio es fundamental en Europa, caracterizada por ser eurocéntrica, racista y ligada a la colonización. Según Curiel (2021), el giro decolonial sostiene que el proceso colonial: “generó que Europa fuera centro y ver a ese otro y ese Otro -es con mayúsculas porque es muchas cosas- no tiene razón, no tiene espiritualidad, no tiene alma [...]” (p. 5)

Entonces, cuando estamos hablando de la Modernidad, una de las cosas que dice el giro decolonial es que es imposible explicar la Modernidad occidental en función de esto que acabo de decir, sin la colonialidad. ¿Qué es la colonialidad? La colonialidad no es más (en palabras de Anibal Quijano) que un pa-

<sup>12</sup> Cuando se habla de *biopolítica* se hace referencia a los problemas del hábitat, las condiciones de vida en una ciudad, la higiene pública, entre otros, en donde los grandes organismos administrativos, económicos y políticos se encargan de regular a la población.

trón de poder que no solamente se hizo en un lugar, sino que estas relaciones entre ese proyecto moderno que se inicia con el colonialismo genera una serie de jerarquías raciales, sociales, sexuales, geopolíticas que se extienden hasta el resto del mundo hasta el día de hoy (Curiel, 2021, p. 5)

## Modernidad como ideología

Vamos a referirnos a la **Modernidad**, la cual es una categoría que se origina en Europa a partir del surgimiento del **Renacimiento** (movimiento cultural europeo del siglo XV y XVI) que comprende hasta el siglo XIX, y se vincula a los procesos históricos y sociales de ese momento. Mónica Caballero (2016) comenta que el Renacimiento deja de lado el medievo, y recién en este momento es cuando se asocia al arte con la belleza. A partir de este movimiento cultural la “dimensión estética va a ser institucionalizada como arte a tal punto que ya en el siglo XIX se integra definitivamente la expresión Bellas Artes como una esfera de producción de belleza” (p. 44).

La autora Esther Díaz menciona en su texto *¿Qué es la posmodernidad?* (1999):

El espíritu de las luces (comprendido en el siglo XVIII) defendió la noción de sujeto y la idea progresista de la historia. Concibió la cultura conformada por tres esferas: la ciencia, la moralidad y el arte. Estas esferas se validaban, respectivamente, por medio de la *verdad*, la *rectitud moral* y la *belleza*. Además, convergían al orientarse por el ideal de la unidad de la ideología del Progreso; en tanto y en cuanto la razón gobierna las acciones humanas, la humanidad se dirige hacia su perfección. Los tres ámbitos podrán así confluir en una unidad plena camino a la universalidad de la razón. (p. 19)

Algunos términos del discurso de la modernidad se refieren a leyes universales que sirven para explicar la realidad, algunos de estos son: racionalidad, universalidad, verdad, progreso y continuidad entre muchos otros (Díaz, 1999).

A partir de estas definiciones nos situamos en por qué la actualmente denominada *Facultad de Artes* se llamaba “Facultad de Bellas Artes”. Este nombre ya nos ancla en un periodo determinado de la historia que es la Modernidad, donde lo que se buscaba es que el *arte* fuera bello y que el espectador tuviese una actitud pasiva y contemplativa de la obra. Por ningún medio esta debía *comunicar* y hacer *partícipe al público*.

En una entrevista el actual decano Daniel Beliche – realizada por Rocío Cereijo el día 6 de diciembre de 2019- relata que, a través de la iniciativa presentada por la gestión de la entonces llamada Facultad de Bellas Artes el 3 de diciembre de 2019 el Consejo Superior de la Universidad Nacional de La Plata aprobó por unanimidad el cambio de nombre de dicha casa de estudios.

Daniel Belinche cita la orden del día, del 9 de agosto de 2019 cuando se realizó la reunión en el Consejo Directivo y donde se fundamenta el cambio de nombre:

El arte no se dedica exclusiva, ni fundamentalmente, al estudio de la belleza, y en este mismo concepto de América Latina, en otros horizontes y en las multiplicidades y complejas hibridaciones de la misma entraña centroeuropea donde surge esta restricción, abarca hoy la ponderación de lo bello en otros colores, formas, cuerpos, géneros e ideas que se singularizan en una concepción más basta. La belleza como modelo universal, abstracto, racional y proporcional no es sino un esquema de una concepción histórica y cultural determinada, teorizada por las élites que consideraban todo aquello que no coincidiera con ese paradigma como bárbaro, informe, subalterno (Cereijo, 2019)

Siguiendo su relato, durante dicha entrevista, Daniel Belinche explicó que:

El adjetivo que encabezaba el nombre de la Facultad hasta esta semana fue incorporado en el contexto de la última dictadura cívico militar. En el marco del último genocidio argentino, estudiantes, docentes, y no docentes sufrieron la persecución, desaparición, tortura y asesinato, la intervención y el cierre de carreras, entre otras violaciones a los derechos humanos. (Cereijo, 2019)

Además, el decano brindó más detalles y agregó:

Hay dos cuestiones, por un lado, una actualización de la matriz teórica del arte, que hace mucho tiempo que no es más la belleza, el racionalismo centroeuropeo o el Renacimiento. Acá se hacen desde diseños de barcos a gigantografías, música popular, sonido. El arte trabaja con el tiempo, el espacio, las formas, los materiales, las representaciones, la retórica, la figura, los ritmos; genera una dimensión poética de la vida, presenta cosas de una manera opaca y en eso se distingue de la comunicación porque muestra y no muestra.

Por otro lado, lo político: esta idea de retomar debates que fueron obturados brutalmente como en pocos lugares. Cuestionar la categoría de bellas artes como un objetivo. A nadie se le ocurriría hablar de “eficiente” ingeniería, “buena” arquitectura o “bella” literatura. Se podría cambiar el nombre y no cambiar nada más; pero creo que ya hemos hablado de ese cambio. Hay una experiencia institucional que es previa al cambio de nombre.

También el decano hizo un racconto del cambio de nombre de la Facultad:

Bellas Artes empezó a funcionar en el siglo pasado, en el Observatorio, con la Escuela de Dibujo. Ahí había un cierto anacronismo, porque en la escuela de Dibujo se enseñaba el Arte Plástico, mientras que en los países centrales estaba la vanguardia. Esta tensión permaneció hasta los años setenta, que es cuando se abre diseño, Cine y se contemporaneizan los objetos de conocimiento. Tiene un crescendo con la resistencia peronista y la izquierda marxista para proponer que en los setenta pase a llamarse Facultad de Artes y Medios Audiovisuales.

Luego es intervenida, se saca el bachillerato y lo mandan al piso de arriba. La dictadura lo vuelve a llamar Bellas Artes, cierran las carreras de Cine, Mosaico, Vitral, Mural, Violín, Canto, Guitarra y Piano. Es intervenida y ponen a un abogado como decano primero y luego a Jorge López Anaya [...].

La belleza no es neutra. Lo que se llamó “Bellas Artes” es un concepto localizable en la Modernidad, que tuvo una evolución posterior al Renacimiento que se expresa en los países centrales europeos. (Cereijo, 2019)

La orden del día del Consejo Superior (Anuario 2019), expresa:

QUE la belleza como objeto de conocimiento derivado de la separación de la estética como una rama autónoma de la filosofía ha extinguido su vigencia ya desde la aparición de las vanguardias, la industria cultural, el diseño, el cine, fotografía, entre finales del siglo XIX y XX, y que sería estéril intentar definir en términos de las condiciones socio históricas actuales los rasgos, las condiciones formales y materiales que definirán este concepto.

QUE la idea de “Bellas Artes” proviene de la tradición occidental, que si bien constituye uno de los acervos culturales que nutren las concepciones contemporáneas del arte, no los agota en ninguna de sus posibilidades.

QUE durante la última dictadura militar, que secuestró, desapareció o que asesinó a decenas de estudiantes, graduados, docentes y no docentes de nuestra Facultad, las prácticas represivas, la eliminación de los derechos constitucionales, el arancelamiento, la persecución a los militantes populares junto a otras medidas aberrantes y antidemocráticas coincidieron con el período de vigencia de esa denominación. (Portal 0221.com.ar)

Para concluir este apartado, lo que queda evidenciado en la orden del día del Consejo Superior (Anuario 2019) fue que ponerle la denominación de Facultad de Bellas Artes no sólo buscaba forzar una idea concreta de la forma de hacer arte, sino que también le imponía la categoría hegemónica de belleza de la modernidad.

## Conclusión

Ante todo lo expuesto anteriormente, podemos finalizar este capítulo diciendo que cuando se le cambió el nombre a la Facultad no se volvió atrás: nunca se quiso ocultar el trágico período de dictadura que atravesaba el país.

Se le puso un nombre nuevo para que sea un verdadero inicio, pero recordando nuestro pasado. El primer hecho que se hizo como Facultad de Artes fue el acto de entrega de los legajos reparados en el año 2019, a familiares de estudiantes, graduados y trabajadores que fueron detenidos, desaparecidos y/o asesinados por el terrorismo de Estado. Este evento tuvo como objetivo: dejar constancia en los legajos los motivos reales que determinaron la interrupción del desempeño estudiantil y laboral de todos aquellos que fueron víctimas de la última dictadura - cívico eclesiástico - militar.

En lo que respecta a las artes plásticas, en los años del período de la dictadura se podía observar que los artistas trabajaban de manera colectiva y no de manera individual. Entrados los años '70 los artistas empiezan a exiliarse, a autocensurarse. En la música podemos tomar como ejemplo el rock nacional que en sus canciones aludían al contexto social que se vivía entonces a través del uso de la metáfora y, al igual que en las artes plásticas, diversos artistas musicales sufrieron censuras en sus letras y muchos otros tuvieron que exiliarse a otros países por miedo a ser perseguidos y reprimidos como muchos de sus compañeros.

En lo referido al cine, en esa época la carrera de Cinematografía en la Facultad estaba cerrada: con los militares en el poder la censura, la represión, el exilio y la desaparición de cineastas despejaron el camino para que un cine cómplice a los intereses del gobierno militar dominara la cartelera de estrenos nacionales. En general, la producción cinematográfica en nuestro país durante la dictadura no disminuyó, pero sí cambió sus ejes temáticos: pasando a ser estas, comedias ligeras o que enaltecían los valores familiares, religiosos, del trabajo y el orden.

Tuvieron que pasar más de cuatro décadas para que la Facultad pueda llamarse Facultad de Artes, y se pueda resolver la pregunta que nos planteamos al comienzo del capítulo. A partir del 2019 queda cerrada la herida que estuvo abierta y que muchos desconocen.

Queda como tarea pendiente para nosotros, estudiantes y docentes, educar a la sociedad en general para que sepan que ser artistas no puede ser asociado a estereotipos de bohemia, inspiración, "hipismo" / "ser hippie" ni a una condición semidivina atravesada por una creatividad mágica. Para producir una obra original no es necesario ser un **genio**, como quería la modernidad. Por lo tanto, el ser humano no nace artista o público, **se hace**.

Mantenemos nuestra firme creencia de que artista no se nace, el artista se forma, estudia y por tal motivo existe la Facultad de Artes.

## Referencias

- 0221.com.ar (2019). Reivindicación histórica: *la Facultad de Bellas Artes volvió a llamarse “Facultad de Artes”*. Portal 0221.com.ar. <https://www.0221.com.ar/nota/2019-12-31-9-14-0-reivindicacion-historica-la-facultad-de-bellas-artes-volvio-a-llamarse-facultad-de-artes>
- Caballero, M.(2016). El arte como proceso histórico. En *Teoría de la Práctica Artística. Fundamentos para una mirada situada del campo estético y cultural*. Edulp. (s/p)
- Cereijo, R. (2019). Daniel Belinche: «Es simbólico un cambio de nombre, pero es también una materialidad». *Diario contexto*. URL: <https://www.diariocontexto.com.ar/daniel-belinche-es-simbolico-un-cambio-de-nombre-pero-es-tambien-una-materialidad/>
- Chiriguini, C. M. (2008). Identidades socialmente construidas en *Apertura a la Antropología. Alteridad-Cultura-Naturaleza Humana*. Proyecto Editorial. (s/p)
- Curiel, O. (2021). El poder hay que trabajarlo en comunidad. Diálogo con Ochy Curiel. En *Boletín Rosa Luxemburgo – Feminismo decolonial* 19 nov 2021. URL: <https://rosalux-ba.org/2021/11/19/dialogo-con-ochy-curiel-el-poder-hay-que-trabajarlo-en-comuni-dad/#:~:text=19%20Nov%202021%20Di%C3%A1logo%20con,hay%20que%20trabajarlo%20en%20comunidad%E2%80%9D&text=Compartimos%20un%20intercambio%20que20sostuvimos,interrogantes%20sobre%20el%20feminismo%20decolonial.>
- Díaz, E. (1999). ¿Qué es la posmodernidad? En *Posmodernidad*. Biblos (pp.17- 43)..
- Foucault, M. [1976] (1999). Las mallas del poder. En *Estética, ética y hermenéutica*. Paidós (pp. 235- 254)

## **PARTE III**

---

### **Arte Como Proceso Histórico / Arte Popular / Estéticas de lo Americano**

## CAPÍTULO 7

### El arte acá, una encuesta a realizadores artísticos para tres textos colectivos

*Marcos Tabarrozzi y Gabriela Butler Tau (compiladores)*

*"Pensar el arte desde una mirada situada nos lleva a mirar lo cercano, el aquí y ahora"*

Mónica Caballero

*"Feliz iniciativa la de construir colectivamente, textos, palabras, ideas en momentos que lo colectivo parece tan esquivo"*

Marisa Alonso

#### Introducción, premisa y participantes

El equipo de TPA propuso esta encuesta a realizadores artísticos de distintas disciplinas y lugares, para pensar la realidad y las potencias de lo artístico en nuestra región y en nuestro tiempo. De la encuesta participaron los siguientes realizadores, investigadores y docentes en arte (se incluyen las siglas de sus nombres tal como figurarán en los textos):

Gabriela Butler Tau, docente-investigadora PBA: **GBT**

Betiana Burgardt, realizadora audiovisual (documental y animación), transmedial y transdisciplinar: **BB**

Paula Mesa, música, docente, PBA: **PM**

Leandro Rodríguez, realizador audiovisual, PBA: **LR**

Adriana Sosa, realizadora audiovisual y teatrista, PBA: **AS**

Eugenia Luases, artista visual, CABA: **EL**

Pía Ríos Armelín, escultora, PBA: **PRA**

Nicolás Alessandro, realizador audiovisual, PBA: **NA**

Mario Borgna, realizador audiovisual, SANTA CRUZ: **MBG**

Laura Villasol, música, docente de Teoría del Arte: **LV**

Marisa Alonso, investigadora audiovisual, PBA: **MA**

Daniel Reinoso, músico, PBA: **DR**

Christian Silva diseñador, PBA: **CS**

Martín Bastida, realizador audiovisual, PBA: **MB**

Marcelo Galvez, realizador audiovisual, PBA: **MG**

Francisco Di Stefano, productor cultural, PBA: **FDS**

## Texto 1. ¿Qué puede lo artístico en Latinoamérica?

- Interpelarnos colectivamente. **EL**
- Representar una idea del mundo, imaginación de futuro, espesor de lo que somos y podemos ser. **LR**
- Puede o debe guillotinar la repetición. **MB**
- Confundir creativamente. **CS**
- Abrir mundos. **PRA**
- Ofrecer palabras, imágenes o sonidos para narrar lo que nos ocurre. **MA**
- Acercarse a los más diversos relatos sociales. **NA**
- Multiplicar nuestra vida, como la naturaleza, pero a través de otros medios. **MBG**
- Transformar nuestras vidas. **BB**
  - La realidad (y visibilizar la desigualdad). **GBT**
  - El modo de ver y de habitar nuestro territorio. **MG**
- Revisando la historia aprendida. **PM**
- Transformarnos y transformar, ser trinchera y constructor de nuevo(s) mundo(s). **FDS**
- Sembrar cielos y abrazarnos en nuestros miedos. **AS**
- Mantenernos vivos. **DR**
- Encender y apagar el fuego. **LV**

## Texto 2. Las estéticas latinoamericanas se caracterizan por....

- La alienación y las matas de pasto en los resquicios de las baldosas. **MB**
- Ser identidad, territorio, nombre, sitio, destino. **AS**
  - Crisol de miradas y multiplicidad de voces. **MBG**
  - Multiplicidad, hibridación. **LV-PM**
- Ser situadas, producir sentido. **EL-PRA**
- Su resiliencia como sentido fundamental de su propósito. **LR**
- Ser creación colectiva. **BB**
- Por lo que tienen para contar. **MA**
- Las complejidades de la vida simple. **NA**
- La convivencia entre tradición y experimentación. **DR**
  - La variedad y el eclecticismo. **CS**

- Sus identidades pluriculturales. **MG**
- La denuncia y resignificación política. **GBT**
- Ser creadoras, (re)inventarse e inquietar. **FDS**

## **Texto 3. Una reflexión sobre las relaciones entre lo artístico y lo popular**

### **Entretejido**

- Lo popular y lo artístico se dan en una relación de construcción identitaria. **EL**
- Entretejido político productivo y decolonial originario. **GBT**
- Los pilares de nuestra identidad. **DR**
- Una retroalimentación permanente. Arte, arte, arte. **PRA**
- Fuertes vínculos, sostenidos en el tiempo ya que el arte ha posibilitado que todxs nos podamos expresar sin limitaciones ni diferencias sociales. **NA**
- Relaciones cotidianas: el arte desde casa, del mantel al baño. **LV**
- Las representaciones artísticas son faros, establecen coordenadas de un imaginario de orden. **LR**
- No hay duda que permiten transformar el mundo y nuestro mundo, que todxs nos podamos expresar sin limitaciones ni diferencias sociales. **NA**
- El arte con-mueve por eso lo consideran peligroso. **EL**

### **Pasado colonial**

-Son relaciones complejas, plenas de tensión y enfrentamientos, atravesadas por lo que nos vincula a un pasado más colonial. Marcadas por una temporalidad y una espacialidad, definidas por entornos políticos, incluidas dentro de debates que a veces se dieron y otras veces se soslayaron. **MA**

### **Soberanía**

-Hay que profundizar estas relaciones y focalizar como estos vínculos influyen en la soberanía de un país. Cuando extranjerizas las percepciones, sensaciones y subjetividades, se produce la "desterritorialización y la multiplicación de individualidades sin patria".

Construir en el arte desde lo regional y colectivo es generar lazos situados que nos permitan abrazarnos y conocernos entre quienes construimos un territorio común de sueños y esperanzas. **BB**

## Diversidad

-La diversidad de nuestras poblaciones amerita que se piense en las características locales. Puedo pensar que en un imaginario general el arte está más relacionado con las producciones artísticas centro-europeas y esa categoría de arte no se usa tanto para las producciones "populares". **PM**

## Semillero

-Como no tengo formación en antropología puedo hablar exclusivamente desde mi experiencia empírica, lo que reduce mi reflexión a la ciudad de La Plata, Argentina. Aquí la importante producción artística, en cualquiera de sus ramas, de origen popular, tal vez activada por el hecho de que hay un gran semillero, qué va desde colegios con orientación en arte (Bachillerato de Bellas Artes) como carreras terciarias provinciales (Escuela de Teatro, Conservatorio de Música, Escuela de Danzas Tradicionales y de Danzas Clásicas, etc.), pasando por infinidad de talleres privados (fotografía, danzas, estética, música, etc.) y universidades nacionales de arte (UNLP).

Esta gran cantidad de estudiantes de arte se suma desde una diversidad de territorios de donde provienen, tanto del país como de países limítrofes, genera una mixtura entre sus saberes heredados y las diversidades académicas.

Creo que de estos elementos fundantes surgen expresiones artísticas muy diversas y considero que la diversidad es la esencia del Arte Popular Platense, entendiendo por tal al arte que surge del pueblo. **AS**

## Verdadera libertad

-La posición política consiste en entenderse desde un enfoque no elitista, sin perseguir el reconocimiento de una minoría, sino comprendiendo la perdurabilidad de la sensibilidad visceral.

En Argentina y Latinoamérica, en este tiempo, y a diferencia de otras regiones, el arte puede cambiar realidades, mejorar nuestra vida y hacerla trascendente. Deberíamos verla como la multiplicación de la naturaleza por otros medios. Es difícil no considerar el arte, lo popular y sus expresiones en el contexto de esta realidad amenazante. Los artistas contemporáneos enfren-

tan el desafío de representar una vida más allá del futuro individual y egoísta fomentado por los poderes concentrados.

En última instancia, el desafío para los artistas radica en pensar en lo colectivo de lo popular como una herramienta que nos permita sobrevivir como especie. Y ofrecer el goce estético como espacio de libertad colectiva, que es en definitiva la verdadera libertad. **MBG**

## Una creatividad

-Me cuesta mucho definir/ pensar/ entender "lo popular" en este contexto disperso y fragmentado: ¿son las redes sociales, Gran Hermano, los videojuegos, etc.? Lo artístico tampoco me resulta fácil de dimensionar. Me parece que las limitaciones y falencias de nuestras realidades muchas veces promueven un tipo de creatividad original y distinta que al mismo tiempo nos define. **CS**

## Deuda

-Lo popular ha peleado y pelea por tener un lugar en el arte y en Latinoamérica, por la imposición imperial del Norte, ha llevado años poder conocer y darle lugar. Aún al día de hoy son escasas las producciones del arte popular que tienen relevancia en las masas, a pesar de contar con mayores herramientas para la producción y difusión del arte. Si el arte popular se trata de aquellas expresiones, tradiciones, narrativas, estéticas que nacen y representan a la diversidad cultural que tiene nuestra vasta Latinoamérica hoy el campo del arte y la cultura tiene una deuda por reconocer: dar un lugar de preponderancia a lxs artistas y productores culturales que crean y resisten desde sus trincheras.

La academia tiene una responsabilidad muy grande en conocer y divulgar las experiencias populares del arte y la cultura latinoamericana, no alcanza con hablar de patria grande o de vanagloriar esas banderas si no hay una praxis estética-política que vaya en consonancia. **FDS**

## Su gracia, sus desdichas, su lucha y sus victorias

-Hoy daría la sensación de que lo artístico y lo popular van siempre yuxtapuestos, si entendemos al arte popular como la búsqueda de lo masivo con una obra que no requiera una compleja decodificación. Percibo en el artista una avidez por alcanzar a la mayor cantidad de gente (consumidores) con una obra (producto) llana que a su vez está atomizado por las redes sociales. Sin embargo, los términos han ido evolucionando y lo que hoy se entiende por ese signifi-

cante, anteriormente estaba relacionado con la tradición. El arte popular en función a nuestra historia como pueblo, con su gracia, sus desdichas, su lucha y sus victorias. Pero lo pretérito y el presente conviven. Y cuando en este tiempo vemos que el arte es atacado por el gobierno nacional, podemos distinguir que no todo el arte se encuentra ante la misma situación, sino aquel arte (popular) que reflejaba, y que aún hoy lo hace bajo otras condiciones, la realidad social. Para los que pensamos que el arte no sólo debe ser entretenimiento y evasión, esto es medular poder comprenderlo para organizar la defensa. En regiones tan castigadas como la nuestra, siempre será una tentación para los mandamases del mundo. **MB**

## Compromiso y memoria

-Pensando en el cine, que es mi disciplina, considero que independientemente de las relaciones industriales que le dan origen, un film concibe un campo de significaciones cercano a “lo popular” cuando logra que su material expresivo interpele a la sociedad con causas profundamente humanas. Muchos filmes latinoamericanos son concebidos bajo esta perspectiva ligada al compromiso y la memoria, con ejercicios de una fuerte testimonialidad que atraviesa los contextos nacionales en un complejo entramado de sentidos. Creo que desde ahí nace una relación sólida entre lo artístico y lo genuinamente popular. **MG**

## CAPÍTULO 8

### El folklore musical argentino institucionalizado

*Rubén Darío Lator*

Hablar de un folklore musical argentino institucionalizado es hablar a su vez de la contextualización, descontextualización, recirculación y resignificación de sus producciones al ser trasladadas de sus contextos de referencia y origen hacia otros contextos y ámbitos de circulación. Sin duda, algo ocurre con estas producciones cuando esto sucede, algo cambia y nada vuelve a ser igual, dando lugar a una determinada *institucionalización* o *institucionalizaciones* de nuestro folklore, que es precisamente lo que motiva el desarrollo de este escrito.

Al considerar las producciones del folklore argentino -como el conjunto de danzas, músicas y literatura que lo constituyen como género- es necesario aclarar, que valen tanto si concebimos al mismo desde la correspondencia entre las distintas regiones de nuestro país con cada una de las especies o danzas o subgéneros que lo constituyen, como si consideramos a nuestro país como una *única unidad geográfica* en la que se encuentran presentes y circulan todas las especies musicales de nuestra música folklórica. Más allá de que no influye de una manera notoria y determinante en los procesos que proponemos de entrada. Las fronteras culturales son las que realmente importan y, en la mayoría de los casos, exceden los límites geográficos convencionales. Por lo cual, siempre estarán presentes los procesos de contextualización, descontextualización, recirculación y resignificación, adquiriendo funciones sociales distintas en cada caso.

Sin duda, estos procesos tienen implicancias en distintos aspectos del folklore que serán mencionados y abordados brevemente, ya que, el propósito es plantearlos para continuar profundizando. Aún así, focalizaremos fundamentalmente, en lo que hace al pasaje de las producciones del folklore desde sus contextos de origen y referencia hacia otros contextos y ámbitos de circulación, tratando de analizar y reflexionar sobre lo que allí ocurre.

El folklore musical argentino es sin duda un aspecto fundamental desde el cual poder concebir la identidad de nuestro país y América Latina. Se encuentra ligado fundamentalmente al contexto del “campo” o “el interior”, y se constituye como un género musical, representativo de nuestra cultura. Puede concebirse como parte de la conformación de nuestra identidad, resultando en un largo proceso, de la conjunción y síntesis de influencias de las culturas originarias, africanas, criollas y europeas.

En este sentido y desde un enfoque relacional es posible y debe poder entenderse al folklore argentino desde su propia identidad como género, y en términos de dinámica social e histó-

rica, como una construcción colectiva, relacional, abierta, sujeto a los cambios y transformaciones en el devenir histórico. Es decir, debe poder concebirse como un Folklore vivo y en constante movimiento.

La contraposición de este enfoque implica concebirlo en términos esencialistas, lo que correspondería a un enfoque *tradicional*, caracterizado por ciertos rasgos esenciales que se “deben” conservar y “deben” permanecer inalterables: un folklore *estanco* y *nostálgico*, detenido en el paisaje y en un tiempo y espacio que ya no volverán. Estos dos enfoques o tendencias, a su vez, se corresponden a la hora de realizar un mayor énfasis en el aspecto musical: con el *folklore de proyección*, estilizado o de raíz folklórica u otras denominaciones que se pudieran leer y escuchar, y el *folklore tradicional*. Desde nuestra mirada y coincidiendo con Jorge Cardoso (2006), cuando habla del origen de esta música, se constituye como “una trama viva, cambiante, imprevisible, heterogénea”.

Es importante entender este dinamismo de un folklore en constante movimiento y transformación ya que nos ayuda a comprender mejor sus resignificaciones y diferentes funciones que adquiere conforme los nuevos contextos y ámbitos de circulación. Los conceptos e ideas en los cuales haremos énfasis son los de: **dimensión estética**; **arte**; y **arte popular**. Teniendo en cuenta que nos brindan el marco teórico y las herramientas conceptuales para poder comprender de una manera situada a nuestra propia realidad, conforme a nuestra historia, a los procesos de contextualización, descontextualización, resignificación y apropiación. Por otra parte, nos debemos a esos conceptos por historia e identidad tal como lo venimos diciendo.

El concepto de Arte conforme la tradición europea nos remite a una particular forma de institucionalización de la *dimensión estética*, propia de la cultura europea. La misma se consolida en la Modernidad en el siglo XVIII con una especial forma de concebir las producciones *artísticas* como obras maestras, creadas por un *artista inspirado* producto de un *genio creador*. La obra, fundamentalmente, se presenta como un objeto *reverencial* y como una *revelación* y, en la autonomía de su forma, desligada de todo tipo de funcionalidad que no sea la de un objeto para ser contemplado. La dimensión estética, por su parte, sería “antropológicamente universal”, ya que toda cultura puede acceder a través de los sentidos al universo de lo sensible, otorgándole significado, concepción, funcionalidad. (Jiménez, 1992)

En resumen, institucionaliza conforme a sus necesidades como un simple hecho de cultura. Por lo cual, en nuestro caso, nos basamos en un concepto superador y abarcativo de nuestra realidad como es el concepto de *arte popular* que nos brinda el autor paraguayo Ticio Escobar (2004). El folklore argentino, es originariamente popular, ya que designa “la posición asimétrica de ciertos sectores con relación a otros y considerando los factores plurales que intervienen en las situaciones de subordinación” (Escobar, 2004).

Se construye como forma de expresión de la opresión, marginalidad, discriminación, exclusión desde los ámbitos políticos, económicos, culturales, sociales; y es muestra cabal de lo profundo y complejo del hombre-mujer en relación con el mundo, su entorno, su cosmovisión y su universo

simbólico. Desde ya, aquí también deben ser consideradas las comunidades originarias, la subalternidad puesta de manifiesto a partir de la conquista: la colonialidad y la poscolonialidad.

La historia de nuestro folklore es la de la conquista y liberación de estas tierras y de parte de Latinoamérica por ser una región que excede los límites geográficos establecidos. Ya que llevó implícito el proceso de apropiación y síntesis de las culturas para producir desde un *aquí* y un *ahora*.

La apropiación de elementos musicales, poéticos y coreográficos de las músicas europeas, la rítmica de las culturas africanas, los instrumentos, la cosmovisión de los pueblos originarios y criollos logran ser sintetizados en este género. Asimismo, pueden y deben incluirse aquí elementos rituales y religiosos que también se hacen presentes.

Siguiendo con el desarrollo, podemos afirmar que la institucionalización de nuestro folklore en forma o formas que lo conocemos es producto de un proceso relacionado con su descontextualización, resignificación, funcionalidad de sus producciones y recorrido histórico. A este respecto también hay que hablar de los lugares, los medios de circulación y difusión y los elementos e instituciones que lo legitimaron y lo legitiman hoy en día. Se presenta como una música que se origina desde una fuerte influencia y raíz de las culturas originarias y africanas, en las que la Institucionalización de la *dimensión estética*, relacionada con la *música*, la *danza* y la *poesía* era totalmente distinta a la *concepción europea*, se puede decir que dicho proceso de Institucionalización para nuestra música fue totalmente diferente.

El arte se considera un hecho comunicacional en el que necesariamente deben intervenir un Artista/Gestor Cultural, un Objeto/Obra/Producción y un Público/Pueblo que contempla, se identifica, absorbe y se apropia de eso.

Vale también como aclaración que no se pone el foco en este trabajo, sobre aspectos estilísticos, técnicos e interpretativos o clasificaciones específicas. Hablamos de análisis, reflexión y arribo a pequeñas conclusiones sobre el traslado de las obras/producciones folklóricas desde contextos de origen y de referencia hacia otros y lo que ocurre finalmente con eso. Sin embargo, adquiere una gran importancia la figura del intérprete/ejecutante, quien materializa y reinterpreta esas producciones, músicos, bailarines y poetas “recreándolas” y resignificándolas en nuevos contextos.

Será interesante poder ver críticamente, qué tipo de representaciones se van construyendo y cuáles prevalecen en este sentido y desde ya, si favorecen u obstaculizan la retroalimentación necesaria para la integración y el equilibrio de nuestra identidad y la forma particular de concebir nuestra música folklórica.

La tesis que se propone es que: en el traspaso de las producciones folklóricas y tomando a las mismas como resultado de la síntesis de música, danza y poesía desde sus contextos de origen y referencias hacia otros contextos y circuitos, adquieren significaciones y funciones diversas. Ese proceso de descontextualización y resignificación dará como resultado distintos tipos de *institucionalización* del folklore musical argentino.

A este respecto, consideramos que son válidas las siguientes preguntas:

¿Qué ocurre realmente cuando las producciones del folklore argentino acontecen fuera de sus lugares de origen?, ¿qué aspectos se mantienen?, ¿qué aspectos se modifican?, ¿mantienen la misma significación y sentido?

Creemos que puestas a consideración en distintos contextos cambia desde ya *la obra, las funciones, las representaciones y los sentidos*.

Podemos decir que adquieren nuevos significados desde lo artístico pero que *pierde* en función de una producción de sentido desde una estética operatoria de Rodolfo Kusch, siendo que ya no viene a satisfacer determinado sentido para un pueblo, comunidad y/o sociedad en particular, habiendo sido gestado culturalmente, por un “gestor cultural” (Kusch, 1995) que fue capaz de plasmar un sentido del pueblo y a su vez esa producción es absorbida por este, porque este (el pueblo) precisamente se reconoce allí.

¿Qué ocurre entonces al *exponer, exhibir, hacer circular* estas mismas producciones por ejemplo en los festivales del interior de nuestro país o en los teatros de la Ciudad de Buenos Aires o en las peñas folklóricas de la ciudad de La Plata?

La respuesta, aunque obvia, sería que adquieren otros sentidos en los que pierden por un lado y ganan por otros. Aún así, se presentan aristas de análisis que vuelven complejo el asunto en términos de identidad y en términos de estética y arte.

¿Cuánto queda y permanece en las producciones folklóricas cuando pasan a otro ámbito de circulación?, ¿tienen realmente el mismo sentido?, ¿cuánto llega en ese proceso de descontextualización de aquel sentido original?, ¿qué elementos discursivos son necesarios para poder brindar esa misma obra/producción hacia otros, de forma tal que logre transmitir los mismos “sonidos”, “aromas”, “imágenes” y “cosmovisión” del lugar en el que se originó?, ¿qué elementos debe tener en cuenta el “gestor cultural” / “compositor” para lograr esto mismo a partir de una producción/composición “original”?

A este respecto y aunque parezca una contradicción, podríamos decir que ciertos aspectos esenciales perduran y son precisamente los que mantienen viva y significativa las producciones, aunque haya una pérdida de contenido.

Debemos poder considerar como camino necesario y obligado, aquel que nos brinde el acceso a la información del contexto de referencia, en cuanto a lo político, lo social, lo económico, lo ritual, etc. A este respecto, bien vale apoyarse sobre el aspecto de la *dimensión estética*.

Podríamos también decir, que todas las opciones de reinterpretación, resignificación y representación de las producciones son válidas.

El concepto de **musicar** de Christopher Small (1999), puede ser un poco más esclarecedor y un aporte más que interesante en tanto y en cuanto piensa en un sentido más amplio la experiencia musical. Puesto que, la concibe desde la dimensión social e incluyendo aspectos como el sonido ambiente, el intercambio y reacción del público, etc., destacando la música también como una práctica social. Para este autor, la música, concebida como verbo **musicar** hace referencia a tomar parte en una *actuación musical*. En palabras del autor:

Eso significa no sólo tocar o cantar, sino también escuchar, proporcionar material para tocar o cantar; lo que llamamos componer, prepararse para actuar, practicar y ensayar, o cualquier otra actividad que pueda afectar la naturaleza de ese encuentro humano que llamamos una actuación musical. (Small, 1999)

A estas alturas sabemos sobradamente la diferencia que existe entre las producciones estéticas originarias y latinoamericanas -en dónde no se evidencian aspectos y concepciones ligadas al *arte* como Institución propia de la *modernidad europea*- y aquellas en las cuales prima la autonomía de la forma, la inspiración y el áurea creativa de las *obras artísticas*. Bajo esta línea entenderíamos a las obras como entendemos objetos únicos e irrepetibles que se presentan como revelaciones que ponen en obra la verdad.

Sin embargo, la originalidad, creatividad y puesta en obra de la verdad podría decirse que están presentes en las producciones musicales del folklore argentino no así su dimensión individual, como producto de un genio creador, inspirado y como un objeto para ser contemplado y reverenciado.

El folklore, como dijimos, siendo parte del *arte popular*, es fundamentalmente colectivo.

Bien sabemos también que el concepto mismo de *arte popular* surge como una necesidad de poder nombrar desde una situacionalidad de esta región, a las producciones estéticas-artísticas representativas de nuestra cultura.

Aquí es necesario detenerse y tal vez pensar, cuándo, dónde y por qué las producciones folklóricas se vuelven artísticas o se institucionalizan desde una mirada del Arte Occidental. En el teatro (museo) en el cual predomina la actitud reverencial y contemplativa del público como manipulación de una forma sensible, aunque abstracta (el sonido), y produciendo la manifestación de nuevos sentidos de lo real (obra artística en términos occidentales), podría decirse que se vuelve más “artística”. Esa misma producción en su contexto de origen, y en función de una estética operatoria, adquieren en el colectivo, un sentido que es resultado de todo un entramado (social, cultural, religioso, etc.)

Solo para mencionar -ya que debiera poder tener un tratamiento específico- aparece como un aspecto no menor: el tratamiento y la *resignificación* de la obra a manos de las *industrias culturales*.

En el proceso de descontextualización, necesariamente las producciones folklóricas *adquieren* el sentido de *obra* en términos del **arte** desde la concepción de la **modernidad** y/u otras miradas posibles que se propondrán a continuación.

Mientras circulan en sus contextos de origen, mantienen las características, funcionalidades y sentidos dentro de una estética operatoria, destacándose la figura del gestor cultural en contraposición con la figura del artista, y siendo *propiedad* del pueblo, de todos. Aquí es de vital importancia aclarar que, en ese sentido, cada integrante de esa comunidad o pueblo se siente parte de la obra, dado que la misma fue hecha, plasmada, ideada en función de satisfacer muchas necesidades individuales que forman lo común, lo colectivo.

Esa misma producción, en un teatro o en una peña, ya deja de ser en particular y en lo colectivo para “una”, para “esa” comunidad en particular, y pasa a dirigirse para “unx”, para “todxs” o para “ningunx” en particular.

Se destaca de esta manera el carácter individual de la obra –*modernidad*– y se constituye en pérdida de sentido en cuanto al paisaje, la socialización y los aspectos rituales y coreográficos.

Llegando a las conclusiones, propondremos tres formas posibles de institucionalización conforme a tres contextos que pudieran presentarse:

- **Institucionalización en el contexto de origen/referencia:** siendo allí parte de un entramado complejo en el cual la producción se concibe como “producción de sentido” para esa comunidad. Habla de ella misma: de todxs y por todxs, de aspectos sociales, rituales y de su propia realidad como el instrumento colectivo que unifica e identifica. En este sentido prevalece lo colectivo en cuanto identificación y cohesión social.
- **Institucionalización en contextos culturales y medios de difusión:** mediación de las industrias culturales que definen los imaginarios y representaciones sociales en conjunto a los circuitos de festivales, peñas y eventos artísticos. Esto produce en palabras de Escobar (2004) “culturas populares en registro masivo”.
- **Institucionalización en el contexto académico:** el sentido que adquieren las producciones puestas a disposición en el ámbito académico para su enseñanza y transmisión en contextos de la Educación Formal e Informal. En este caso, se formaliza, se objetivan y aíslan sus elementos formales, discursivos y técnicos para la enseñanza y uso de sus materiales.

Desde ya, cada una de estas Formas de Institucionalización propuestas, pueden y deben necesariamente poder ser desarrolladas con mayor nivel de profundidad. Cada una de ellas revela aspectos que hacen a nuestro **folklore musical argentino**. Deberíamos, a su vez, poder pensar el folklore retomando la cuestión de la *identidad*. Hacernos la pregunta de qué tipo de folklore nos sirve a los fines, precisamente, de reforzar nuestra identidad y nuestra proyección y diálogo con el resto de los pueblos.

## Conclusiones

A continuación, algunas conclusiones que simplemente deben ser interpretadas como un nuevo punto de partida y que invitan a seguir pensando sobre los procesos de descontextualización y la producción de nuevos sentidos de las músicas populares salidas de sus contextos originales y puestas en función de otros contextos. Tal vez esto mismo, tenga que ver con el necesario e inevitable proceso de evolución en el transcurrir del tiempo, del género musical folklore. Desde ya, el reverso es precisamente lo erróneo de concebir al mismo en forma esencialista, como un espacio autónomo y ahistórico. Como ya lo hemos mencionado, lo indígena,

lo africano y lo europeo, han conjugado lo que hoy en día conocemos como folklore y que constituye para nosotros un *modo de ser* posible dentro de lo diverso y complejo de nuestro país y nuestro continente.

Tal vez, tendríamos que empezar a pensar que una misma música, en términos de *texto musical*, por decir; una **chacarera**, interpretada, bailada, escuchada y contemplada en su contexto de origen: el monte santiagueño; no tendrá el mismo sentido que la misma chacarera, interpretada/ejecutada, bailada, escuchada y contemplada en una peña folklórica de la ciudad de La Plata; en un festival de asistencia masiva de público; en una unidad académica o en un teatro.

Los sentidos y significados serán diferentes, ya que en esos contextos o escenarios se relacionan entre los aspectos musicales (materiales de la música), emocionales, sonidos del entorno, etc. Allí habrán nuevas revelaciones y significaciones. Serán los aspectos fundamentales de la chacarera los que siempre estarán presentes y a los que se podrán volver: como el centro de gravedad —como la tónica hablando en términos armónicos desde lo musical— y de resguardo de aspectos esenciales de nuestra identidad desde los cuales seguir proyectándonos.

Los aspectos sociales, emocionales, rituales, musicales serán distintos. El elemento (la chacarera), podrá ser el mismo, en términos de textualidad, pero desencadenará y adquirirá a su vez en ese juego dialéctico, significados y sentidos diferentes.

Pareciera ser que, en dicho proceso, camino, recorrido o “traslado” o simplemente “devenir” del folklore, este mismo se apoya tanto en lo “estético” como en lo “artístico”, siendo uno y otro, siendo ambos o no siendo ninguno del todo.

Dicho esto, queda seguir pensando y buscando aquello que nos permita concebirlo, interpretarlo, contemplarlo y aprovecharlo para proyectarnos como cultura y como pueblo.

## Referencias

- Caballero, M. (2016). El arte como proceso histórico. En *Teoría de la Práctica Artística*. Edulp.
- Cardoso, J. (2006). *Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay*. Editorial Universitaria de la UNM.
- Escobar, T. (2004). Introducción y cap. I. La cuestión de lo artístico. En Juan Acha, Adolfo Colombres y Ticio Escobar. *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2004.
- Jiménez, J. [1986] (1992). La dimensión estética y el arte. *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Tecnos.
- Kusch, R. [1955] (1995). Anotaciones para una estética de lo americano en *Revista BOA, FBA UNLP*, n° 15. (s/p)

- Kusch, R. (1976). Tecnología y cultura y La cultura como entidad. En *Geocultura del hombre americano*. Fernando García Cambeiro. (s/p)
- PSJM (2016). Arte y populismo. URL: [https://psjm.es/wp-content/uploads/2019/04/Arte-y-populismo\\_PSJM.pdf](https://psjm.es/wp-content/uploads/2019/04/Arte-y-populismo_PSJM.pdf)
- Shiner, L. [2001] (2004). Introducción, Los griegos no tenían una palabra para arte, y La navaja del aquinate. En *La invención del arte. Una historia cultural*. Paidós.
- Small, C. (1999). El Musicar: Un ritual en el espacio social. En *Revista Transcultural de Música*.(s/p)

## CAPÍTULO 9

# La representación del sujeto subalterno en la fotografía documental argentina. Iluminando lo tenebroso en la obra de Adriana Lestido.

*Mariana Laura Di Bitetti*

### Introducción

Para comenzar este capítulo vamos a aproximarnos a una definición de lo subalterno y de lo popular. Adolfo Colombres (2010) define la cultura popular como aquella creada por las clases subalternas, por los de abajo, en respuesta a sus propias necesidades: “Eduardo Galeano define la cultura popular como un complejo sistema de símbolos de identidad que el pueblo preserva y crea”. (p. 49)

De esta manera no hay una sola cultura popular, no hay una homogeneización de las pautas, costumbres, necesidades de los pueblos. No hay una identidad esencial y homogénea. Encontramos varias culturas populares con su propia identidad.

Existen varios equívocos con este término, suele ser confundido con lo masivo, pero lo popular puede denominar tanto a las culturas etnias, mestizas, originarias como a sectores de las culturas populares urbanas. El sujeto subalterno puede estar representado tanto por las mujeres presas, por las víctimas de violencia de género, como por las poblaciones indígenas. Ya que, este término implica un complejo entrecruzamientos de sentidos, apropiaciones, miradas, construcciones sociales, luchas políticas.

Usamos el término popular para nombrar la posición asimétrica de ciertos sectores con relación a otros y considerando los factores plurales que intervienen en las situaciones de subordinación. Estas a su vez son entendidas a partir de distintas formas de opresión, explotación, marginación o discriminación realizada en diferentes ámbitos (políticos, económicos, culturales, sociales, religiosos, etc.) en perjuicio de sectores que resultan así excluidos de una participación efectiva en cualquiera de tales ámbitos. (Escobar, 2008 p. 34-35)

Por lo tanto, al hablar de lo popular, de lo subalterno, nos referiremos aquellos grupos sociales que están invisibilizados: lo oculto, lo opuesto a lo hegemónico. Escobar (2008), plantea que esta categoría no es exacta, no es una esencia, sino que es variable, histórica y no se define solo por esa oposición con lo hegemónico, que sería lo visible. La identidad de los grupos subalternos se da en el estar de su propia realidad, de su hábitat, que como dijimos es complejo y variable. Es una construcción y al representarlos desde la fotografía se reconstruyen esos sentidos, se ponen en diálogo, en relación con su contexto sociohistórico, y con el público. Además de las condiciones de los sectores subordinados, y de la posición que ocupan frente a las clases dominantes los sectores populares, deben ser abordados “... desde la consideración de cómo se sienten, su historia común y como se expresan a partir de ella: como experimentan, perciben y asumen su lugar social como base de identificación colectiva.” (Escobar, 2008, p. 107)

La fotografía ha influido significativamente en la forma en que se concibe y practica el arte contemporáneo. Amplía las posibilidades comunicativas y creativas; desafía las convenciones tradicionales; y proporciona nuevas formas de explorar la identidad, la realidad y la participación del espectador. Especialmente, la fotografía documental y el ensayo fotográfico pueden expresar aspectos y características propias de la identidad de determinado grupo social - quienes producen sus propias formas culturales-, hablar desde su realidad o sentir como propias las generadas por otros sectores.

En este capítulo, vamos a analizar la obra de Adriana Lestido centrando nuestro análisis en los sujetos subalternos: principalmente Mujeres. A quienes representa en las distintas series de sus ensayos fotográficos, desde una poética y sensibilidad profunda. Aunque podríamos decir que actúa como mediadora de estas mujeres, que no hablan por sí solas sino a través su cámara, en su trabajo se ausenta de la imagen y genera la sensación de que nadie toma esa foto. Según Armesto Pritsch (2017) el lugar de lo subalterno, popular, está dado mayormente en el cine, por el sujeto representado. Son muy pocas las obras cinematográficas donde el sujeto subalterno es el sujeto de enunciación, en su artículo “Cine documental y subalternidad. Niveles de enunciación y modos documentales” desarrolla cinco categorías para pensar los diferentes niveles de mediación y el lugar que allí ocupa el subalterno.

Las obras de Lestido podrían relacionarse con el cine trans-culturado donde la fotógrafa trata a estas mujeres, convive con ellas y les da su espacio de enunciación a partir de las imágenes. Un espacio cuidado, donde no deja de ser mediadora, pero actúa de manera sigilosa para que las imágenes hablen por sí mismas, en toda su crudeza. Sus elecciones estéticas, la forma en la que concibe sus imágenes, el blanco y negro de sus fotos, están logradas para acentuar este sentido. Pritsch (2017) lo define como:

(...) un cine que asume la mirada del subalterno se coloca desde dicha posición, aunque el realizador no necesariamente se encuentre en dicha condición. El subalterno hasta cierto punto puede llegar a constituirse como sujeto

de enunciación, aunque con las limitaciones que implica la mediación de un director/autor que no pertenece a su clase. (s/p)

## Adriana Lestido: Luces y sombras, lo visible y lo invisible

“Y es que hay una angustia original que sostiene lo perfecto y suprime lo imperfecto, y que regula las apetencias de tal modo que lo sombrío y tenebroso sea desplazado a un segundo plano.”

(Kusch, 1955, s/p)

Lestido es una fotógrafa y directora de cine, nacida en Buenos Aires el 7 de enero de 1955. Sus fotografías se destacan por ser en blanco y negro, y sobre todo por documentar las relaciones íntimas humanas desde una perspectiva social. Comenzó su carrera como fotoperiodista en la década de 1970, trabajando para diversos medios de comunicación en Argentina.

Su contribución al mundo de la fotografía documental ha sido fundamental para mostrar la complejidad de la vida de los sujetos subalternos, especialmente mujeres y comunidades marginadas, y también para generar conciencia sobre problemáticas sociales propias de nuestro país. Su obra poco a poco fue transformándose hacia la fotografía documental más profunda y reflexiva. En su carrera ha abordado temas como la maternidad, la marginalidad social y la vida cotidiana de mujeres, entre sus proyectos más destacados están **Mujeres presas** y **Madres e hijas**, en los que centraremos este análisis.

En la teoría postcolonial y los *estudios culturales*, se entiende que la comunicación hegemónica refleja las perspectivas y valores del poder dominante en una sociedad. Los sujetos subalternos suelen estar marginados de este discurso hegemónico y sus voces son silenciadas o distorsionadas. Lestido, a través de su fotografía, desafía esta hegemonía al dar visibilidad a individuos y grupos que suelen ser excluidos de la narrativa dominante. Su trabajo resalta la vida cotidiana de estos sujetos subalternos, iluminando sus oscuras realidades. En sus luces y sombras, en sus fotos en blanco y negro opera como dice Kusch (1995) la iluminación de ese *aspecto tenebroso* de nuestra realidad prevalece lo vital, la vida misma.

Cuando Kusch (1995) habla sobre *lo tenebroso* se refiere a todo el sustrato vital de América; la vida misma; lo subalterno; lo popular; el indígena y su espacio; las necesidades humanas. Cuando se refiere a *lo luminoso* se relaciona con la razón; la forma apartada del contenido propio del arte occidental. Así, opone el arte occidental: donde prima la forma, al arte indígena-popular: donde no se puede separar la forma del contenido; de las funciones; de lo social; lo político; lo económico. Así el arte oscila entre lo tenebroso, las sombras, y lo vital, lo luminoso, la forma. La forma estructura todo ese aspecto vital en un canon socialmente comprensible.

## Madre e hija en Plaza de Mayo: su obra fundante

La obra de Lestido está atravesada por su historia personal, vivencias y compromiso social y político. Sus primeros ensayos surgen de una necesidad humana, de un compromiso con la sociedad.

Se trata de percibir con el cuerpo. No se trata de lo que se ve sino de lo que no se ve, se trata de captar otro plano. La imagen me tiene que devolver algo, enseñar algo. Lo más profundo. Transmitir la esencia de la situación en una sola imagen. (Canal Encuentro, 2023)



**Figura 9.1.** Nota: © Adriana Lestido. Madre e hija en Plaza de mayo 1982.

[https://www.adrianalestido.com.ar/es/madre\\_hija\\_plaza\\_de\\_mayo.php](https://www.adrianalestido.com.ar/es/madre_hija_plaza_de_mayo.php)

La foto con la madre y la hija en plaza de mayo es reconocida por Lestido como su imagen fundante, de la cual se desprenden sus trabajos posteriores. En 1982 era colaboradora en el diario *La Voz* de izquierda, un trabajo que no le resultaba sencillo por ser mujer. En noviembre de ese año fue a cubrir una marcha de madres de Plaza de Mayo en Puente Alsina. Había una nena con su madre llorando, ambas con pañuelo blanco, todos los fotógrafos se pusieron a fotografiarla. Lestido cuenta que no pudo levantar la cámara y entonces cuando empezó el acto todos los fotógrafos se fueron al escenario: “yo me quedé, no fue algo que lo pensé, había algo en esa nena y con el pañuelo y en la madre que no pude despegar de ahí.” (Canal Encuentro, 2022)

**Figura 9.2. Nota.** © Adriana Lestido. Resignificación de la imagen Madre e hijas en diferentes soportes.

© Perfil. Puede verse en del siguiente enlace:

<https://share.google/images/U1IVdSuzT2cFFKqJx>

Esa fotografía se convirtió en un símbolo de lucha, de resistencia. Tiene, además, la particularidad de acercarse a los gestos de la madre y la niña, bajo el grito “**vivos los queremos**”. La fotografía fue muy difundida dentro de los movimientos feministas en la Argentina, y las marchas por la memoria, se convirtió en un emblema de los derechos humanos. Tuvo una gran resonancia en todos lados. Se pueden ver con la imagen grabada o pintada: pines, remeras, murales y carteles. Somos testigos de cómo la obra cobró vida propia, fue creciendo con el tiempo, y fue apropiada por la gente. Se convirtió en un símbolo de lucha.

La fotografía vuelve a desaparecer de escena, el pueblo en sus luchas hace propia esa imagen, la adopta porque es necesaria, se sienten representados en la fuerza de esos gritos, esa imagen representa **memoria**. La colgamos en nuestras historias de Facebook los 24 de marzo, muchos no saben quién es su autora.

## Mujeres presas, Madres e hijas.

Su obra se propone como mediadora para visibilizar a aquellos que son marginados e ignorados cómo las mujeres presas en el penal 8 de La Plata. Dice Lestido en una entrevista con canal encuentro (2023), que le importa lo que les pasa a las mujeres que están presas, la dimensión humana de esas mujeres. A través de sus fotografías, Lestido crea un vínculo con las mujeres, está presente aquí y ahora, la cámara se funda con la imagen.

Su obra está atravesada por su historia, por su fuerte vínculo con su madre, por la ausencia y por su compromiso social y político.

Según Eduardo Grüner (2000) el arte, tiene la capacidad de desarticular visiones institucionalizadas, revelar diferencias posibles y resaltar la singularidad de cada obra y de la vida misma. La comunicación en el arte no es un hecho evidente, sino un desafío. En este sentido la comunicación artística apunta a la *dialéctica* entre lo visible y lo invisible, explorando realidades ocultas y desafiando la transparencia del mundo que nos quieren imponer. Se puede analizar la obra de Lestido a partir del texto de Grüner “El arte y la otra comunicación” (2000), ya que ambos enfoques comparten la idea de que la comunicación artística es un desafío y una exploración constante.

Lestido, a través de su fotografía, tiene la capacidad de desarticular visiones institucionalizadas al centrarse en las realidades de estas mujeres. Su obra desafía las representaciones convencionales y busca dar visibilidad a aquellos que a menudo son ignorados por los medios hegemónicos.

Las fotografías de Lestido pueden revelar diferencias posibles al mostrar la diversidad de experiencias humanas y de los vínculos, a través de sus retratos, la artista presenta la complejidad de la condición humana, revelando historias individuales, rasgos particulares de identidad, y contextos sociales que pueden desafiar las normas preconcebidas y resalta la singularidad de cada vida, los gestos, las costumbres, deja abierta una hendidura para que podamos espiar los secretos, dolores y existencias de los seres que fotografía. Cada imagen se convierte en una narrativa visual única que destaca la individualidad de los sujetos y sus experiencias.

A través de su lente, la artista puede revelar aspectos de la realidad que permanecen invisibles o marginados. Sus imágenes, desafían la transparencia superficial del mundo al ofrecer una perspectiva que va develando poco a poco aspectos de la vida de las personas que fotografía. Según Lestido (Canal encuentro, 2022) la imagen es profunda, no se trata de lo que se ve sino de lo que no se ve, de lo oculto, de lo que se puede captar a través de diferentes planos y nos devuelve la imagen. Le importa lo que le pasa a esas mujeres, la dimensión humana.

**Figura 9.3.**

*Nota:* © Adriana Lestido. *Estela* de Mujeres Presas (1991-1993)

Puede verse en del siguiente enlace:

<https://www.artsy.net/artwork/adriana-lestido-estela-from-mujeres-presas>

Otro: [https://www.adrianalestido.com.ar/en/mujeres\\_presas.php](https://www.adrianalestido.com.ar/en/mujeres_presas.php)



**Figura 9.4.** *Nota.* © Adriana Lestido. Mujeres encarceladas 1991-1993

Puede verse en del siguiente enlace:

[https://www.adrianalestido.com.ar/en/mujeres\\_presas.php](https://www.adrianalestido.com.ar/en/mujeres_presas.php)

En la serie *Mujeres Presas*, Lestido evoca la ausencia de los hombres, visibiliza a las mujeres y remarca lo invisible: no hay hombres en sus fotos, solo el vínculo con sus hijas. Es en esa ausencia donde encontramos la fuerza de su obra, madres e hijas, madres presas vínculos

humanos tangibles y visibles, distintas composiciones que refuerzan este sentido. En algunas de ellas se puede ver el tatuaje del nombre de su marido, novio, compañero, amante” Andrés te amo”, (Figura 9.3), “Darío te amo” (Figura 9.4).

Las paredes de la cárcel tienen una fuerza singular, se vuelven protagonistas de la escena, vacías, desgastadas, como soportes de una cruda realidad. Es una imagen tenebrosa que no se separa de su entorno, que se vuelve profunda, que no resuelve su relación con el espacio.

Para Lestido la reacción de las mujeres presas al ver sus fotos, va más allá de que en la cárcel no hay espejos, ni imágenes de sí mismas. En el momento en que se enfrentaban a su imagen se hacían conscientes de lo que les estaba pasando. Las fotos, en la cárcel, eran sagradas. Les llegaban las imágenes y para ellas tenía otro peso, no solamente la imagen de sus hijos -que para muchas era la primera vez que podían tener imagen de sus hijos-, sino la de ellas, verse ellas, se veían. Esa posibilidad de verse, de reconocerse y ser vistas. Podemos afirmar que la obra tiene una conexión profunda con las personas, con lo que les pasa, con sus conflictos, con la comunidad, un compromiso político.

**Figura 9.5. Nota.** © Adriana Lestido. Madres e hijas (1995-1999)

Puede verse en del siguiente enlace:

[https://www.adrianalestido.com.ar/es/madres\\_e\\_hijas.php](https://www.adrianalestido.com.ar/es/madres_e_hijas.php)

Fotografía 12 en orden de aparición

La serie “Madres e hijas” retrata las relaciones íntimas de la maternidad. En esta foto, Lestido captura a una madre que sostiene en brazos a su hija, ambas miran hacia arriba, pareciera estar en la calle ya que el fondo se ve borroso. Se puede ver esta misma ausencia, acentuada por la difuminación del fondo como borrando cualquier tipo de contención social, el enfoque y la mirada hacia arriba generan mayor dramatismo. Lestido cuenta que su interés frente a las relaciones entre madres e hijas viene de su vínculo con su madre, vínculos que considera complejos y la atraviesan en lo más íntimo. (Canal encuentro, 2022)

La utilización del blanco y el negro en las fotos acentúa esta dualidad entre lo visible y lo ausente. El manejo de la luz crea un ambiente tal que la claridad torna cálida y cercana a la escena. La piel se vuelve tersa, familiar, dulce y acogedora. En contraposición, el negro suele ser tan profundo que habilita la construcción de ese vacío al que siempre pareciera hacerse referencia, generando una representación siniestra de la ausencia (De Simone, 2016).

Es muy interesante como esta dualidad entre lo tenebroso y lo luminosos se puede vivenciar en la obra de Lestido que representa: la oscuridad, el dolor de las mujeres en la cárcel, la ausencia, los vínculos complejos entre madres e hijas. Esta representación al ser en blanco y negro juega con esta tensión, entre la oscuridad, que bajo la mirada de la lente accede a la luz, a la forma, a la mirada del otro, haciéndose visible en su entorno, en ese recorte de la realidad que construye la artista con su cámara.

Según la fotografía le interesa la ausencia del color, mas no el uso del blanco y negro en si. El color viste en cambio el blanco y negro desnuda a la imagen, la presenta en forma cruda, en toda su complejidad, en toda su vitalidad.

En el arte, la fotografía se traduce en formas, en imágenes o en signos comprensibles, lo que fue excluido, relegado, invisibilizado como algo **tenebroso** frente a la **inteligencia social**. (Kusch, 1995)

Para concluir volvemos a mencionar las imágenes de la serie **Mujeres presas**, cuenta Lestido (Canal Encuentro, 2022) la reacción de las mujeres al ver sus fotos, -más allá de que en la cárcel no hay espejos, ni imágenes de sí mismas-, en el momento en que se enfrentaban a su imagen se hacían conscientes de lo que les estaba pasando.

Podemos afirmar que las obras tienen una conexión profunda con las personas, con lo que les pasa, con sus conflictos, con la comunidad, un compromiso político. Lestido, y toda su obra se convierten en una poderosa herramienta para visibilizar, humanizar y dar voz a los sujetos subalternos, desafiando las narrativas hegemónicas y cuestionando las jerarquías de poder en la representación visual. Construyendo imágenes que representan nuestro horizonte simbólico, que actúan como poderosos símbolos de identificación para los sectores populares que se sienten representados.

## Referencias

- Artishock (2023) Adriana Lestido. Donde todo empieza. *Artishock*. URL: <https://artishockrevista.com/2023/07/27/adriana-lestido-donde-todo-empieza/>
- Colombres, A. (2010). *Sobre la cultura y el arte popular*. Buenos Aires. Ediciones del sol.
- De Simone, C. (2016). *Adriana Lestido ; El registro de La ausencia*. Artes Críticas. URL: [https://repositorio.una.edu.ar/bitstream/handle/56777/996/De%20Simone\\_Adriana%20Lestido.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://repositorio.una.edu.ar/bitstream/handle/56777/996/De%20Simone_Adriana%20Lestido.pdf?sequence=2&isAllowed=y)
- Escobar, T. [1986] (2008). Prólogo a la segunda edición y Capítulo 1. En *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Santiago de Chile, Metales Pesados.
- Grüner, E. (2000). El arte, o la otra comunicación. En *Actas de la 7ª Bienal de La Habana*, Buenos Aires, Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto (JEIDAP).
- Kusch, R. [1955] (1995). "Anotaciones para una estética de lo americano" en *Revista BOA, FBA UNLP*, n° 15, pp. 11-11.
- Lestido, A. (s/f). *Fotografías*. URL: <http://www.adrianalestido.com.ar/es/fotografias.php>
- Ministerio de Cultura de la Nación y Canal Encuentro [Canal Encuentro] (2022). *La mirada de Lestido. Una necesidad humana* [Video]. Youtube. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=L13\\_WNmQYMM&list=PLZ6Tlj4tHEIubTk-uoOS4a6TH8pXycqwxw](https://www.youtube.com/watch?v=L13_WNmQYMM&list=PLZ6Tlj4tHEIubTk-uoOS4a6TH8pXycqwxw)

Ministerio de Cultura de la Nación y Canal Encuentro [Canal Encuentro] (2022). *La mirada de Lestido. Contar con Imágenes* [Video]. Youtube. URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=GvIMFaZXqxc&list=PLZ6Tlj4tHElubTk-uoOS4a6TH8pXycqwx&index=2>

Ministerio de Cultura de la Nación y Canal Encuentro [Canal Encuentro] (2022). *La mirada de Lestido. Fotografíar para ver* [Video]. Youtube. URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=4FKou1nnfno&list=PLZ6Tlj4tHElubTk-uoOS4a6TH8pXycqwx&index=3>

Pritsch A. F. (2017). La mirada de los otros. Reflexiones sobre cine y subalternidad en el Río de La Plata. En Revista *El Ornitorrinco Tachado. Revista de artes visuales*, [S.l.], n. 5, p. 35-49.

Solanas F. (1989). La dialéctica de la mirada. En *La mirada. Reflexiones sobre cine y cultura*. Buenos Aires, Puntosur.

## **PARTE IV**

### **Fenómeno Artístico**

## CAPÍTULO 10

### Historias comparadas: audiovisual, música y multimedia. Teórico del 12 de agosto de 2014

*Mónica Caballero, Rubén Darío Lator, Gerardo Sánchez Olguín, Marcos Tabarrozzi y Maria Laura Peluso*

#### Lenguaje audiovisual ¿dónde está el sentido de un film?

**Mónica Caballero:** en esta clase trataremos de generar una reflexión desde los distintos lenguajes. El lenguaje audiovisual, el musical y el multimedial, pensando algunos conceptos como la interpretación, el fenómeno artístico y la comunicación: conceptos que tienen lecturas con algunos puntos en común y algunas diferencias en los tres lenguajes.

**Marcos Tabarrozzi:** Acabamos de ver la escena de la ducha de “Psicosis” (Hitchcock, 1960). Es un ejemplo un tanto convencional, pero nos sirve para charlar sobre cómo se construye sentido en una obra de arte. Particularmente, me parecía muy interesante una reflexión que vi en las redes sociales acerca de esta escena, sobre como volvimos a mirar estas imágenes mucho tiempo después de que fueron realizadas, en nuestros tiempos de perspectiva de género y políticas de género. Circuló hace poco por las redes sociales una frase que decía algo así como “*La escena más famosa del cine: no lo sabíamos, pero era un femicidio*” y de repente volvimos a mirar “Psicosis” y esta escena, que ya era un lugar de culto y la escena más copiada de la historia del cine, permitía otra interpretación.

Por supuesto hay otras, muchísimas, entradas diversas sobre la escena. Hay, por ejemplo, un artículo de Fabio Benavidez que analiza el montaje de esta escena y algunas relaciones posibles con el arte de Picasso (s/f).

También se la estudia como un modelo de montaje y como estrategia de manipulación y presunción de lo que es el espectador en el arte audiovisual, Hitchcock decía “el cine es una sala vacía que tengo que llenar”, manifestando una concepción del público como lugar a conquistar, desde la emoción que puede generar el lenguaje. Hitchcock es un paradigma muy interesante, que atraviesa los finales de la etapa clásica, pero la trasciende; ciertos cineastas modernos y ciertos teóricos franceses dicen que Hitchcock es un maestro de la etapa clásica, que venía de una etapa anterior de los sesenta, pero que fue una anticipación del cine moderno.

Entonces, al volver a ver este film y esta escena lo hacemos desde el presente; por ejemplo, tomando el concepto de femicidio cincuenta y siete años después de la realización, decimos el asesinato más famoso de la historia del cine era un femicidio.

Por supuesto, este tipo de resignificación es, como dicen Mónica Caballero y Fernando Davis (2016), un patrimonio de todas las obras y las artes (aunque el cine tiene un carácter masivo que expande estas posibilidades). Las lecturas posteriores a la realización de la obra se agregan al sentido de una obra, se suman a ella y la hacen mutar. Una obra nunca es igual, siempre es posible modificarla desde la interpretación, las nuevas interpretaciones la actualizan, la reviven. Por eso el término “femicidio” permite ver de otra manera a “Psicosis”, y comprender como era imposible pensarlo en los sesenta desde esa categoría. Pero hoy la tenemos y podemos agregarla a esa lectura, aunque no haya sido parte de la concepción original.

Por supuesto, la experiencia de ver el film hoy que en 1960 debe también situarse, contextualizarse. En 1960 el film produjo una conmoción sociológica, afectó la cultura masiva e introdujo temas de debate de todo tipo: era la primera vez que se veía un asesinato de esa manera en una película tan extraña, en donde el protagonista es precisamente el psicópata. José Pablo Feinmann tiene algunas lecturas sobre esta renovación y este clima que generó el film de Hitchcock a principios de los 60’.

Algunas cuestiones formales de la escena también pueden considerarse como parte de estas relaciones entre lenguaje y construcción de sentido: como la elección del blanco y negro en relación con la sangre o la decisión de ese tipo montaje totalmente artificial para la representación, porque la escena está formada por “pedacitos” visuales de esa acción, por una enorme cantidad de planos. Un cineasta formalista realista lo pensaría en un solo plano (un plano secuencia, donde el plano fluya sin cortes) entendiendo que: en el montaje, como decía Bazin, no tiene que haber trampa, le tiene que hacer caso al mundo real. Pero si yo, como Hitchcock, filmo el cuchillo primero, la ducha después, el agua que se va de esta manera, la cara de ella, ese espiral sobre el ojo -que es una foto-.es decir, pedacitos de artificio que nos dan una sensación de realidad pero que están juntados artificialmente, tomando la tradición del clasicismo e incluso de las vanguardias rusas.

## Caín

El sentido entonces aparece construido por nuestras lecturas del film, pero también el cine tiene un contexto de origen que produce un marco de relación con él. Theodor Adorno, el teórico alemán, dice por ejemplo (con intenciones de parafrasearlo) que el cine tiene la “marca de Caín en la frente”, es decir, el signo del dinero en su génesis; el cine era la máquina integrada a la industria cultural, dedicada a completar la explotación y la alienación de la sociedad moderna, a oprimir el tiempo de ocio. Claro, Adorno solo concebía un arte autónomo, dedicado a la exploración, la experimentación y a una “libertad” en donde ni si-

quiera algunos fenómenos como el jazz moderno podían entrar: Adorno fue un gran cuestionador del jazz y muchos defensores del arte masivo del siglo XX lo acusan de defender una especie de concepción elitista del arte.

Pero sí es evidente que el cine, en gran parte de la historia, tiene esta marca del dinero y tiene esa cuestión de “la sala por llenar”. Es un arte que surge en el marco de una industria y una industria que se hace sinónimo de dinero. Incluso, cuando el cine se vuelve un arte más reflexivo y consciente de sí mismo, el espectador y el dinero empiezan a resonar como motivos y comienzan a aparecer en la imagen, de manera más reflexiva. Gilles Deleuze es un ejemplo de alguien que habla también de los filmes que incorporan este tema del dinero como parte de sus preocupaciones, como tema del mismo film, el dinero que falta para hacer una película se hace parte de la película misma.

Hitchcock, por otra parte, consideraba la posibilidad de que existiera un cine mucho más autónomo, más de arte y ensayo, pero pensaba en términos de industria y de trabajo y de dinero y la cuestión del público se convertía, en este sentido, en una obligación. Y en tanto se dedicó a elaborar el problema del espectador como parte de su arte, en este arte masivo e incluso, a veces, popular. Porque el gran sueño del cine puede haber sido, en gran parte del siglo XX, arte y al mismo tiempo lograr un contacto más amplio, que excede los circuitos del arte.

La “marca de Caín” pero también el cine en algún momento logro algo que otras artes no podían alcanzar, el contacto con formas populares. El ejemplo máximo de esto fue Chaplin: la imagen del mimo, del circo, cuestiones que venían más bien del arte no “culto”, que se metieron en el cine, que construyeron inevitablemente algo artístico que se conectaba con las masas, el pueblo, los medios de difusión.

El cine siempre mantuvo ese deseo en gran parte del siglo XX, aunque muchos autores como Adorno afirmen que el cine fue *comido* por la industria cultural, que no hay posibilidad de que sea un arte que llegue a las clases subalternas, más allá de su deseo.

## Cinefilia

Cuando hablamos de la cuestión del fenómeno artístico (López Blanco, 1995) y de cómo el sentido se construye socialmente, no podemos dejar de pensar la cinefilia como práctica cultural.

Una práctica cultural, una relación educativa, estrecha, amorosa y afectiva con los films, con las obras. Aunque puede relacionarse con una construcción del cine moderno, de los años 50 en adelante, también la encontramos hoy en formas diversas. Puede ponerse de ejemplo el fanatismo por “Volver a futuro” (Zemeckis, 1985) o el cine clase b de los setenta o una película de Fischerman del 69.

La idea del cine como modo de aprender de la vida, de relacionarse con el mundo, de recuperar años perdidos, de vivirlos en un tiempo presente. Como si fuera una segunda escuela.

En la cinefilia, más allá de la materialidad de las obras, el cine se carga de interpretaciones que surgen del amor, del fanatismo, del culto.

Algunos autores como Grüner (2000) dudan de que esta relación sea tan pura, porque—nuevamente— la industria cultural está martillándonos todo el tiempo sobre cómo debe ser ese afecto o queriendo forzar esa relación afectiva.

Pero la cinefilia en algún momento de los años sesenta significó que las películas no eran solo desafíos de la forma y la exploración, en términos modernos, sino también una filiación, un amor del mundo por el cine.

## **Autores, cine político y exploración audiovisual**

El cine, por otra parte, no tiene el recorrido de las artes visuales o las artes musicales, que tienen sus antecedentes en la *techné* o la *mousiké* de la Antigüedad Griega y complejos vaivenes en la historia europea medieval y moderna. Incluso la periodización que se utiliza en algunas historias del cine (clásico, moderno, posmoderno, barroco, contemporáneo, etc.) reproduce los nombres y características de períodos que duraron siglos en otras artes y algunas décadas en el cine. El cine, en este sentido, “toma prestadas” algunas categorías en sus propios desarrollos y etapas.

En estos préstamos y en esta relación del cine tanto con el arte como con lo que no es artístico, autores como Badiou ven la idea de la “impureza” del cine

Parafraseando a Jacques Ranciere, por ejemplo, podríamos decir que las artes visuales y la música se radicalizan entre las primeras y segundas vanguardias del siglo XX, cuestionando todos los lugares comunes de la institución artística moderna...esos lugares quedan sin dueño y el arte que los toma es el cine

El cine arte incorpora todas las categorías del arte de la modernidad: la idea del genio creador, de obra maestra, el público contemplador, la *auraticidad* de las obras. El cine arte se aleja de las prácticas más radicales, pensando por ejemplo Duchamp o pensando en Cage. La música y las artes visuales problematizan esos conceptos del arte moderno pero el cine toma todas esas cuestiones.

Por eso en pleno cine moderno aparece la idea del “autor”: en este nuevo contexto termina siendo un “refrito” del concepto de artista de genio creador de la Edad Moderna. Y aquí hay que advertir: el concepto de autor se hace problemático en la contemporaneidad, es un problema para la cultura: Foucault decía en 1969 que asistimos a la muerte del autor porque entendemos que el arte, y la literatura son fenómenos colectivos, una construcción con un público, hoy diríamos, empoderado.

El cine sin embargo permanece con esa idea de autor, de culto, de la “obra maestra”, más del siglo XIX que de hoy. Categorías finalmente auráticas.

Estas cuestiones son las que intenta desarmar uno de los intentos culturales más complejos e importantes que tuvo la historia del cine: el cine político, cine militante. Quiere que se borre la idea de una enunciación con nombre y apellido, porque es funcional al sistema imperante. Quiere pensar la idea de lo colectivo, construir un público que sea participe.

## Lenguaje musical

### Partitura

**Rubén Darío Lator:** ¿Quiénes son de música? Hay varios. Bueno, a ver si pueden decir que es este papel.

**Alumnx1:** ...una partitura de Bach

**RDL:** Si. Vamos a escucharla Suite n°1 de Bach, una de las obras obligadas en algunos de nuestros repertorios.

Si yo preguntara, que es la partitura, la idea es construir entre todos, un registro, pero si tuvieran que pensar una definición, ¿qué dirían?

**Alumnx 2:** un tipo de escritura, de anotación-

**Alumnx 3:** tiene datos e información

**Alumnx 4:** una convención.

**Alumnx 5:** una manera de archivar la música

**RDL:** Una manera de archivar, registrar, de escribir, un código, una manera de definir.

Todas las cosas que dijeron son ciertas. Ahora vamos a ver qué tipo de concepción tenemos y analizar algunas particularidades de la música que se relacionan con nuestra materia, Teoría de la Práctica Artística.

Justo lo que quiero plantear es esta manera de concebir la partitura.

Los de música saben que la partitura puede tener mucha información y toda esa información se relaciona con la interpretación. Que se pone en juego ahí. Pero todo esto sabemos que no es la música. ¿O sí? (Empieza a sonar la Suite no.1 in G mayor de Bach BWV1007 en dos versiones: la primera interpretada por Masiky, y la segunda interpretada por Yo yo Ma)

Que capacidad tienen los dos para llegar, para transmitir.

Para cada uno de ellos la partitura representaba cosas distintas, intereses. Hay diferencia entre ambos. Hay aspectos que quedan más relacionados al intérprete y otros que aparecen como más definidos, de los cuales no se sale.

**Alumnx 6:** el tempo es distinto.

**Alumnx 7:** -pareciera que el primer músico se encuentra más apegado a la partitura

**RDL:** Ambos están tocando las mismas notas, más allá del cómo.

**Alumnx 8:** toman diferentes decisiones

**RDL:** Decisiones, por ahí va el tema. Esas decisiones son una puesta en juego de diferentes recursos, lo que hace que una versión sea diferente a la otra. Son aquellos aspectos que quedan librados a esos criterios interpretativos de aquel que está traduciendo, llevando a sonido esa información.

Podemos decir que hay determinados aspectos que tienen que ver con esas posibilidades interpretativas. Pero, como dice Umberto Eco (1993), eso se da dentro de un campo de posibilidades definidas. No es que hay infinitudes de interpretaciones, no es que pueden salirse de la obra, sino deja de ser la obra.

Esa “definitud”- eso que aparece como algo definido - es en realidad una gran oportunidad para desplegarse musicalmente.

Lo definido por una estructura, por la forma, por las alturas, por cierta armonía funcional, pero hay una cantidad de recursos que son más libres; por ejemplo, el tempo, la dinámica, la frase, los silencios y las pausas.

## Un nuevo eslabón

Al esquema de artista-obra-público podemos agregarle, al menos en la música, a la figura del intérprete ejecutante, como un eslabón que está entre la obra y el público.

Porque no podemos decir en música que la obra o el objeto artístico-musical sea la partitura. Tenemos que ampliar esa mirada: se da un doble proceso interpretativo entre el artista y la obra, el intérprete y el público, atravesada por las mismas condiciones de producción y circulación: la construcción de sentido.

Seguimos hablando del fenómeno artístico como algo comunicacional introduciendo este eslabón tan importante del intérprete ejecutante, entre el hecho musical en sí y el público.

**Mónica:** que interesante, porque el intérprete tiene algo de compositor y algo de ejecutante.

**RDL:** hay que pensar al intérprete como compositor, como un rol activo, porque está tomando decisiones y tiene esos espacios de intervención en donde de alguna manera aplica su propio criterio compositivo, que es el que le dará la identidad a la obra: la va a actualizar, la va a resignificar. Aparece sin duda la intencionalidad del artista intérprete en esos espacios de interpretación. Son esos momentos de libertad, donde el intérprete pone su sello personal.

Distintas corrientes de composición pensaron la partitura como el control casi total de la mayor cantidad posible de los componentes musicales. Esto pone la figura del intérprete, como en un segundo lugar, dudando de su valor. Por eso es importante pensar que hace al objeto artístico-musical.

El objeto artístico musical se constituye en una trama compleja porque tiene un discurso sensible como es la partitura, ese registro, ese punto esquemático de referencia. El discurso denotativo es la analogía, ese código, lo que se te está sugiriendo y el discurso connotativo que es la interpretación y que representa eso para mí y que significado le voy a dar yo intérprete, la

intencionalidad. Sin duda el intérprete tiene una función activa de esa actualización de la obra, en donde se ponen en juego su personalidad, recursos musicales y sus propios criterios interpretativos. Que es para él eso.

Por eso empecé preguntando qué representa una partitura para cada uno. Por lo que fueron diciendo para algunos representa un límite y para otros es desde donde construir. Peligro y oportunidad, como decía Fernández Cox.

**Alumnx:** -ahí quiero contar una experiencia propia. En la carrera de guitarra, muchas veces te dicen cuáles son las decisiones interpretativas que tenés que tomar, qué carácter expresivo se tiene que dar, y si uno pone sus propios gustos personales este' dicen que no.

Me pasó que, al interpretar una obra, tomé decisiones y me dijeron que no podía hacer eso, que no tenía la libertad, y que tenía que respetar una interpretación que se venía pasando de generación en generación.

**Alumnx:** a veces también en estos casos parece que hay estereotipos interpretativos que, dependiendo las carreras o el profesor, hay que respetar.

**RDL:** ahí muchas veces entran en juego las características que tiene un estilo, un género. Ahí está lo del margen y la definitud: tenemos un campo donde yo me puedo mover, a veces hay cosas que voy a tener que respetar y otras que no tanto.

Por último, fíjense el ejemplo de “El arriero” de Atahualpa Yupanqui.

Tenemos la partitura con cierta información, las notas, los compases, una estructura, un tiempo, los acordes. Y la versión de Yupanqui está atenta a esa información.

Pero cuando escuchamos la introducción en otra versión, la versión de “Divididos”, se mantiene la estructura (mismo compás, armonía), pero cambia el fraseo y la instrumentación. Ahí se ve la intervención del intérprete.

## Lenguaje multimedial. Múltiples materialidades significantes

**Gerardo Sánchez Olguín:** Buenas tardes, mis primeras palabras son de agradecimiento por la invitación. Yo voy a ser bien breve, para plantear algunas cuestiones importantes en la noción de multimedia, que da cuenta de un fenómeno que nos es muy próximo y que nos está afectando de manera muy integral en todos los aspectos. No hay zona de producción cultural que no se viera afectada por la irrupción de las tecnologías digitales, ya sea modificando o cambiando las condiciones de producción, los procesos, las herramientas que se producen o los modos a través de los cuáles se acceden a los bienes culturales o a cualquier obra artística que hoy en día circula en internet, o redes sociales, en el llamado ciberespacio.

Preparé varias ideas que me gustaría poner en común. La idea es generar una reflexión, las voy a ir nombrando y leyendo y replantearnos nuestras propias prácticas en ese marco contemporáneo.

Como se trabaja en la mayor parte de los contenidos de la materia, nos estamos enfrentando a un fenómeno que se presenta en el marco de la contemporaneidad. Donde hay un fenómeno artístico que se piensa diferente a la institución romántica moderna, pero aún debemos seguir refiriéndonos a lo artístico moderno para comprender el presente. Y en este presente hay un consenso en que el fenómeno artístico no responde a una esencia ontológica, que ya se definen como artísticas por sus cualidades inmanentes, sino por un fenómeno discursivo. Por eso las obras ya no son ese reservorio que acceden a esa categoría de arte por sus particularidades, sino que son fruto de un estado de situación, de una serie de cosas *que se dicen* sobre esos objetos y entonces socialmente son construidos como artísticos o ingresan a la categoría de lo artístico. Por lo tanto, también son objetos que responden a cierta contingencia, a ciertos condicionamientos históricos y sociales, y siempre todo objeto se constituye en esa relación.

Y por supuesto, esto que estamos describiendo es lo que está aconteciendo en la contemporaneidad, donde hay un movimiento que va de la cultura de masas a la cultura de redes, que es lo que estamos viviendo ahora. ¿Tenemos en el auditorio gente de multimedia?

Me interesaría no sé si se lleguemos a ahondar mucho, pero si por lo menos plantear la inquietud, que nos preguntemos qué es lo que entendemos nosotros como multimedia.

¿Alguien que se anime en poner en común alguna concepción del auditorio de cómo se concibe esta zona de prácticas, esta disciplina? ¿Una idea de lo multimedial?

**Alumnx1:** aunque pasa por el uso de la tecnología, lo multimedial también pasa por la interdisciplinaridad, que no tiene que ver siempre con tecnologías digitales.

**Alumnx2:** una espacialidad virtual...

**GSO:** Bien. Lo multimedial no refiere a un fenómeno estable, no es una categoría que circule con estabilidad en lo que designa. Cuando hablamos de arte multimedial, a lo que primero remite esta palabra, es a la idea de múltiples materialidades significantes....

Y la cuestión de la tecnología informática tiene que ver con la aparición de ese dispositivo que permite gestionar de manera inédita en la historia de las máquinas de comunicar de representar, la posibilidad de representar con un mismo aparato o artefacto estas distintas materialidades.

Esto nos da la pauta de, como dice el compañero, lo que definiría lo multimedial: esta cuestión de múltiples materialidades: hablamos de imagen, hablamos de sonido, que tienen su propia tradición, su propia historia, que responde a distintas líneas de desarrollo. No perdamos de vista que el propio objeto multimedial de la contemporaneidad se define en la conjunción de estas líneas distintas de desarrollo.

Podríamos pensarlo como punto culminante en la historia del esfuerzo por alcanzar una mimesis, una multiplicidad, una imagen múltiple que sea accesible, tenga cierta inmediatez y que finalmente logre -a través de los distintos dispositivos digitales- construir esta idea de virtualidad, de lograr una representación. Pero no solo mostrar y representar sino empezar a simular realidades que adquieren otra entidad. Y esta entidad está dada por la posibilidad de

ingresar variables que se mantienen en un espacio que puede ser accedido desde distintos puntos. Si nos detenemos a pensar de que estamos hablando cuando hablamos de lo virtual, que es lo que diferencia una *representación*, en el sentido mimético más tradicional, a una *presentación* en el sentido más de las artes contemporáneas; de las performances por ejemplo y de todo el desplazamiento del siglo XX de lo que es la representación más mimética, a partir de las vanguardias, hacia obras artísticas que tienden a cuestionar, a poner límites a la propia categoría de lo artístico, y generar objetos que se distancian de la representación pasando a *presentar*, con un carácter performático. Es la historia del arte moderno a partir de las vanguardias.

## Simular, interactuar, conectividad, ubicuidad, inteligencia artificial

Y a partir de estas tecnologías aparece la posibilidad de **simular**, de generar un mundo que tiene cierta estabilidad, y al cual se puede acceder desde distintos espacios: esa es una idea fuerte. Entonces tenemos que lo que define a lo multimedial sería esta característica de múltiples materialidades. La otra idea fuerte tiene que ver con la **interactividad**, que es el resultado de la posibilidad de procesamiento de información: información que puede ser ingresada a través de distintas instancias de entrada y salida, lo que llamamos las interfaces.

En ellas hay una instancia de entrada de información, lo que llamamos como *input*. Y esta entrada de información puede provenir de distintos tipos de materialidades, no solo de las interfaces más tradicionales que son el mouse o el monitor como instancias de salida. Tenemos interfaces de salida y otra información que es procesada por una serie de algoritmos (algoritmos invisibles y memoria), y una serie de interfaces de salida, que pueden ser el monitor, los parlantes, proyector.

O últimamente aparece un dispositivo como el *Arduino*, que permite manejar voltaje y entonces se pueden controlar motores, se puede controlar luces, movimiento, ventiladores: se expande el rango de materialidades posibles.

Y en esto aparece también la cuestión de la **conectividad**, que es otro elemento fuerte de las tecnologías digitales, que no es otra cosa que la posibilidad de transferir información entre distintos dispositivos. Si a todo le sumamos la aparición de los dispositivos móviles, redes inalámbricas tenemos esto que aparece también con fuerza, la idea de la **ubicuidad**. La virtualidad adquiere una consistencia como una realidad que nos afecta, porque parte de nuestras vidas se desarrollan ahí: aparece la cuestión de las redes sociales, del ciberespacio....

A partir de la conjunción de estas distintas posibilidades de la informática aparecen ideas que son propias de este nuevo universo de posibilidades, que le añaden cualitativamente otras posibilidades al fenómeno más allá de la conjunción de distintos medios. Aparece la idea de las realidades mixtas, la combinación de la realidad virtual con la llamada realidad aumentada, que es no solo la construcción de un mundo de síntesis, que uno puede digamos acceder a través

de las interfaces de imagen o de tacto, sino que también la posibilidad de combinar la realidad material física y la superposición de datos digitales. Entonces aparecen los medios locativos, con diseño de aplicaciones que, a través del dispositivo móvil, puede mapear y ubicar espacialmente la posición del espectador y entonces producir contenidos en relación a esa posición. La posición pasa a ser una de estas variables de entrada de información y la interfaz, que manifiesta lo tangible. Puede ser visual, ya sea proyectando variantes en el espacio (las capas de información digital), puede manifestarse también de manera auditiva.

Otra idea es la de la **inteligencia artificial**, que es la posibilidad de calcular y de generar cálculos y tomar decisiones, resolver problemas –que es también otra zona importante-. Entonces aparecen también objetos específicos de lo que serían las artes multimediales, que entran en tensión con todo nuestro esquema de clasificación de objetos que heredamos de la modernidad.

Hablamos de instalaciones interactivas, videojuegos, o espectáculos escénicos.

## Arte multimedial

A la hora de pensar lo que sería hoy en día el arte multimedial se nos presenta un recorte que tenemos que hacer: distinguir qué es lo artístico de lo no artístico, es decir, diferenciar los distintos modos de instituir la diversidad de prácticas estéticas y poéticas:

Primero. Algunos se aproximan más a la industria cultural, como el cine más comercial o los videojuegos o un montón de aplicaciones que tiene un uso más comercial o más práctico utilitario y

Segundo. Todos los objetos que focalizan en la dimensión estética y poética que a veces está más cerca de lo institucional, pero qué consideramos como artísticos. Entonces ahí están las instalaciones interactivas, que efectivamente establecen circuitos de circulación en las llamadas artes con nuevas tecnologías, también participan en circuitos más tradicionales.

Ahora vamos a ver unos segundos de una instalación interactiva, de una escala monumental que es de 2005: *Under scan*, de Rafael Lozano Hemmer. Lo que propone esta obra es una suerte de intervención de un espacio público, con una serie de proyecciones que se presentan en una plaza: el espacio recorrido por los transeúntes de la ciudad. Y la instalación logra que en la sombra que proyectan los transeúntes al circular por la plaza, se proyecten unos videos que fueron previamente grabados a partir de la convocatoria en la localidad donde se presenta la obra. Por ejemplo, si la obra se presentará acá en La Plata lo primero sería una convocatoria en donde se invitaría a los ciudadanos de la ciudad a ser grabados en la Plaza. Y todos los transeúntes del espacio público de la plaza iban descubriendo estos registros que dejaron los propios habitantes de la ciudad, donde se presentaban así mismos. Estos registros fueron hechos desde un punto de vista tal, que parecía que el espectador lo mirara desde arriba.

Había una base de datos con los videos de esas personas y había un sistema de registro de los movimientos a través de cámara.

Acá aparece la idea de control: no solo desde lo artístico somos controlados y rastreados en nuestras interacciones digitales, hay muchos usos artísticos de esa situación de la contemporaneidad. Había un sistema que registraba la posición de las personas en el espacio y cuando se detenía en la sombra de esa persona, se proyectaba el video. El requisito era el video, que tenía cierta duración y tenía que empezar con la persona acostada en una posición, podía desarrollar lo que quisiera y debía terminar en la misma posición. Se proponía un parámetro de acciones con margen aleatoriedad que permitía un ingreso de información.

## Para concluir

Lo que aparece en este tipo de obras es la cuestión del registro, de una materialidad. En algunos casos la cuestión de una base de datos, que está almacenando información, (por ejemplo, videos o los algoritmos que están gestionando la manifestación visible). La cuestión del monitoreo, que permite utilizar como variables de entrada de información lo que esté aconteciendo. La cuestión de la aleatoriedad también, lo que habilita a que haya cuestiones contingentes, que empiece a aparecer el azar: esto es lo que las tecnologías digitales permiten de manera diferente a todas las otras tecnologías de la historia de los medios de la representación.

Y también hay una permanente participación del público: la interactividad es el gran concepto que hace referencia a la participación del público.

Muchas gracias.

## Referencias

- Caballero, M. (2016). El arte como proceso histórico. En *Teoría de la Práctica Artística. Fundamentos para una mirada situada del campo estético y cultural*. La Plata, Edulp.
- Eco, H. (1993) [1962]. La poética de la obra abierta. *Obra Abierta*. Barcelona, Ariel.
- Grüner, E. (2000). El arte, o la otra comunicación. En *Actas de la 7º Bienal de La Habana*, Buenos Aires, Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto (JEIDAP).
- Lopez Blanco, M. (1995). *Filosofía y Estética. Notas para una introducción a la estética*. Centro de Estudiantes de Bellas Artes, FULP.

## CAPÍTULO 11

### Virus como fenómeno artístico durante la última dictadura militar (1980-1983). Análisis de su obra

*María Laura Peluso*

#### Un fenómeno artístico entra en movimiento

Como menciona López Blanco (1995), el arte existe, ya que todos de cierta manera formamos parte de él. El arte es comunicación porque transmite un mensaje por medio de sus diferentes lenguajes. Para describirlo en general, es necesario hablar desde su historicidad: dónde se produjo, para quiénes, bajo qué contexto histórico social. Pensarlo como algo cerrado, no es posible. No puede mantenerse quieto ni estable. El sentido y el valor se dan, desde lo dinámico, en un espacio de transgresión y transformación incesante.

Para qué haya arte, es necesario que alguien produzca algo (López Blanco, 1995) pero el sentido y el valor del arte se dan en el movimiento social, no en la figura de un creador (Caballero, 2016).

Adorno, decía que lo característico del arte, es la denuncia. Una obra de arte está allí para provocar una incomodidad. Es la expresión de una verdad concebida subjetivamente, que excede cualquier intención puramente individual y al ser una fuerza de resistencia escapa a la representación objetiva (Fernández, 2022).

Resistencia es la palabra que caracteriza la obra de Virus: una banda que vino a incomodar, no solo desde su estética, sino también en sus letras, melodías y sonoridades por momentos sutiles, pero a su vez furiosas y críticas. Virus debutó en enero de 1980, en plena resistencia contracultural a la dictadura militar.

En la década del '70 se produce un cambio en la ideología del rock como movimiento: no solo va a representar a la juventud de la clase trabajadora, sino también a la juventud de la clase media. A partir del golpe de 1976, debido a la ausencia de agrupaciones sociales que permitan la participación de los jóvenes en espacios públicos, el rock se convierte en el único ámbito en donde los jóvenes se podían expresar. En la época de Malvinas, el rock adquiere una dimensión significativa a causa de la restricción política de la música extranjera. Durante el proceso, se dejó de lado los debates acerca de quiénes representaban la verdadera ideología del género musical. La tensión estaba puesta exclusivamente en la búsqueda de la identidad. Virus trató de enseñar que la excelencia abarcaba una tota-

lidad de aspectos que no se circunscriben únicamente a lo musical, sino que además podía integrarse la moda, el *make-up*, las nuevas tecnologías, los diseños de imagen y las puestas en escena elaboradas sin que eso afectara lo sonoro.

## Un cantante farsante como artista

Durante la década de los setenta y principio de los ochenta, el rock había perdido su esencia inicial, pasaba por un adormecimiento que amenazaba su dinámica. Todo se cerraba entre la canción contestataria y la fusión instrumental. En el exterior, el punk buscaba ordenar el caos: la New Wave estaba en su momento culminante. En Argentina la información llegaba fragmentada y tardía. Pero eso no impidió el cambio que se estaba gestando.

Bajo aquel contexto, surge Virus como producto de la *unión* de dos grupos: uno de estilo *punk* que se llamó "las violetas" y otro de *ritmos latinos* que lo bautizaron "Marabunta".

Virus sería, para el contexto de restauración democrática, quien impuso el culto al cuerpo; el goce; el baile; la liviandad y el descompromiso. Se los consideraba los abanderados del hedonismo. Pero nada de lo que se intenta imponer sobre la banda resulta ser verdad ni logran abarcar lo que fue realmente.

El poder en Virus radicaba en sus letras, que vencieron la melancolía del rock argentino con la velocidad de sus ritmos, el sarcasmo y el romanticismo de lo que fue la *new wave*.

La resistencia se encontró en proponer una nueva mirada del rock, despojándose de lo esperable. Porque como se mencionó con anterioridad, esto también hace que hablemos de fenómeno artístico: el replantearse ideas impuestas buscando nuevos significados, correrlos de las certezas y las comodidades. El *sacudón* no solo fue corporal, en una época donde estaba prohibido lo referente al cuerpo y la sexualidad; sino también de la conciencia.

La banda fue capaz desde la sutileza, de marcar una nueva mirada en él en el contexto que se estaba viviendo. Fueron en contra de las movidas políticas para perpetuarse, contra sus símbolos y contra su letal solemnidad (Duizeide, 2019).

Bajo el contexto que se estaba viviendo: ¿era correcto salirse de las canciones de protesta? Nunca buscaron ser correctos. Siempre pretendieron enfrentar al régimen impuesto desde 1976 con letras donde la búsqueda del placer era un tema preponderante. Pero el placer no los hace hedonistas, sino que se centra en una idea que trasciende la autosatisfacción. Era la búsqueda de la *libertad*, era el salir de lo prohibido a través del bienestar que, a su vez, era una herramienta de provocación frente a un estado opresor.

Desde la aparición de virus en las esferas del rock se produce un quiebre, en primer lugar, porque sus temas no podían ser tocados en una marcha de protesta y proponían el baile. Y, por otro lado, la estética del grupo rompía con la de los grupos de los años '70.

La banda era un grupo de hermanos que distaban de las características de los músicos que hasta el momento habían aparecido. Era una rara imagen de presentación para una banda de rock. Era gente con cara de estar en peligro, de poner en peligro a otra gente (Duizeide, 2019).

## Una lenta evolución

Las obras de arte -según Adorno e incluso Jiménez (1992)- tuvieron que adecuarse a las necesidades del mercado, sino se mantendrían aferradas a una sociedad que no es la actual. El arte se reconcilia con lo cotidiano, pero desde su aspecto mercantil. Quizás esa fue una de las razones por las que el resto de las bandas no vieron con buenos ojos el ingreso de Virus en la industria.

La mayoría de los músicos del momento se encontraban bajo estereotipos esperados de la época, no solo desde lo musical sino también desde lo visual. Muy pocos grupos aportaron un quiebre sonoro revolucionario, por fuera de un pop primitivo o hacia una furia que también tenía mucho que ver con las fases iniciales del rock. La bisagra en cuestión, esa que no la aportó ninguna otra banda salvo “Sumo”, fue en gran medida mérito de Virus. Oriundos de La Plata, creada a fines de los años ‘70 al fusionarse adoptó su formación con ese nombre en 1980, quedando integrado por Federico Moura (voz), Julio Moura (guitarra), Marcelo Moura (teclados y coros), Mario Serra (batería), Ricardo Serra (guitarra) y Enrique Mugetti (bajo).

El 11 de enero de 1981 Virus debutó con un show en el Club Asociación Universal de La Plata. Este fue el año más trascendente en la historia del grupo, porque hicieron su presentación ante el gran público de Buenos Aires. El fin de semana de la primavera, se produjo el célebre Prima Rock '81. Un festival en el que se presentarían varias bandas que buscaban romper con el esquema tradicionalista ya impuesto en el campo musical. Todas ellas recibieron por parte de los colegas más reconocidos y del público, el rechazo. Porque ¿quién tenía licencia para ponerse a bailar en plena dictadura?, ¿cómo podían subir al escenario bandas integradas por mujeres o por varones que no cuadraba dentro de lo esperado en el género? Virus buscaba ser disruptivo en un momento histórico que no lo estaba permitido.

“Si el arte del futuro fuese, como es de desear, positivo, se volvería muy aguda la sospecha ante la pervivencia real de la negatividad. Esa sospecha está ahí siempre, lo retrógrado siempre amenaza, y la libertad, que equivaldría ciertamente a liberación respecto del principio de la propiedad, no puede dejarse poseer. Pero, ¿qué sería el arte en cuanto forma de escribir la historia, si borrara el recuerdo del sufrimiento acumulado?” (Adorno, 1983, pp. 339)

Dado el contexto, resulta lógico que la reacción del público se haya repartido entre el rechazo y la oposición. Formaban parte de la mitología del rock los naranjazos arrojados al grupo por

quienes se decidieron a “enfrentarlos”. La represión logró paralizar los cuerpos y las mentes, que parecían ya haberse habituado a dicha inmovilidad. Virus pretendía desde la poética y en sus ritmos aquel: “Sólo quiero sacudirte/para que veas las cosas como son/sólo quiero sacudirte/para que adoptes tu decisión” (“El rock en mi forma de ser” 1981). Los productos de música no se vinculaban al baile, a la moda y a lo comercial. El rock ofrecía el recital en vivo, que permitía un sujeto social crítico del sistema. Virus logró mezclar todos los recursos que hasta ahora no se combinaban.

Para Foucault, el paso entre una sociedad disciplinaria a una de control reside en los mecanismos de gobierno y la forma como estos se distribuyen. La forma en la que la música se realizaba hasta el momento, era lo que el gobierno de turno usaba como control. La banda busca generar en sus colegas y audiencia, el disfrute de la frivolidad porque es una forma de combatir la mediocridad. Permitirse el goce, el disfrute también es una forma de combate. La actividad pasa a ser la respuesta para escapar del agujero interior. (Corbetta, 2019)

Es necesario hacer un paréntesis y mencionar, que los hermanos Moura habían vivido muy de cerca la persecución, la tortura y la desaparición hacia su hermano mayor el 8 de marzo de 1977, por un grupo de tareas que lo esperaba en la casa familiar en Gonnet. Eso tampoco, se le perdonaba a la banda, cómo ante la tragedia vivida de cerca tenía ganas de hacer música alegre. A lo que Jacoby -letrista de la banda- respondía: “En medio de la tragedia, bailar y disfrutar de estar juntos puede ser vivido también como un acto político de tremenda potencia disruptiva”. Ellos no hacían música para victimizarse ante lo ocurrido; por el contrario. Hay una anécdota que cuenta Marcelo Moura luego de tocar en el festival Prima Rock: “nos cagaron a naranjazos. Literalmente nos cagaron a naranjazos. Yo bajé del escenario llorando. Y Federico me dice: - boludo, ¿no te diste cuenta de que mientras nos tiraban naranjas bailaban?” (Giordano, 2021)

Grüner (2000) menciona que: el arte no operará con la transformación que el mundo requiere, pero que puede generar nuevas formas de comunicación, que vayan contra la lógica de lo visible. En relación, muchos años después Federico Moura volvería sobre aquel momento en una entrevista con Pipo Lernoud para la revista Cantarock:

“Todos nos acostumbramos a reprimirnos, a que las pulsaciones de vida dentro nuestro cuerpo queden reducidas al mínimo, porque hemos pasado una época en la que el terror se te metía dentro del living de tu casa, la paranoia te entraba bajo la piel (...). Habíamos decidido imponer el grupo, porque era un desafío de vida muy poderoso. Siempre la música de Virus fue parte de nuestra realidad dicha de una manera directa, como un puñetazo con humor. Sentíamos que teníamos un sonido nuevo y que creíamos que era necesario renovar la música argentina”. (Giordano, 2021)

## El rock es mi forma de ser: la obra

La capacidad de las obras de arte para ir *más allá* del tiempo en que fueron producidas tiene que ver con su fuerza para sintetizar, quitando los elementos que pudieran ser ocasionales. Las obras son un *devenir*. La comunicación en el arte apunta una dialéctica entre lo visible y lo invisible.

Virus fue furor en Argentina. Fusionó los temas actuales con la metáfora. Hoy en día escuchar una canción de la banda, sigue siendo tan actual como lo fue en 1982. La banda tomó como propia la tecnología musical, el uso de sintetizadores, bases de secuencias MIDI; rompió con los esquemas de la típica formación voz, bajo, batería y guitarra.

### Wadu Wadu (1981)

Una semana después del Prima Rock '81, el conjunto entró a los estudios para grabar Wadu Wadu que sería el primer disco de Virus en las calles. Porque la crítica, también es lo que hace que un artista y/u obra se legitimen. Al festival asistieron importantes empresarios de la música. Entre ellos estaba Horacio Martínez, que entendió que el mercado necesitaba un producto novedoso como Virus, y les consiguió un primer contrato por cuatro discos. Wadu Wadu (1981), instaló la síntesis con canciones que no llegaban a los tres minutos. Federico fue el artífice y portavoz de esa idea pop, un cantante influido por Billie Holiday, Carmen Miranda y Ney Matogrosso.

Fue registrado en condiciones técnicas precarias, pero a su vez poseía un sonido profesional para los estándares de la época. Fueron 15 canciones cortas, algo impensado para un disco de rock argentino. Guitarras marcadas por los efectos, ensambladas de manera ajustada, y un pulso que oscilaba entre canciones, pero siempre de manera enérgica. “El tiempo del relax y el pastoreo ya pasó. Ahora es tiempo de energía. A mí me gusta la gente agresiva, pero no agresiva que venga y me pegue una trompada, sino la gente que va al frente con todo, pero bien”, explicaba Federico Moura. (Gorrais, 2017)

La poesía de Virus se explora con burlas al discurso publicitario (Súper color); al despilfarro de la clase media (Loco, Coco); a los preceptos más conservadores de las relaciones humanas y afectivas en canciones como Amor o Acuerdo y Caliente Café; o al divismo impostado de las figuras rockeras (Todo este tiempo perdido). Inauguró una forma lúdica de expresarse e interpelar al público, manejando la ironía y los juegos de palabras que siempre estaban relacionados a la crítica cultural y social.

## Recrudece (1982)

Recrudece es el nombre del segundo disco de Virus. Desde su primera canción, es un disco enigmático y complicado de definir. Si bien, sigue teniendo la rítmica alegre, el uso de sintetizadores, entre otros elementos de Wadu Wadu, su atmósfera es distinta. Sus letras están más destinadas a contar la realidad de manera más cruda. Las condiciones de producción se dan en una instancia de tensión, ya que fue elaborado durante el transcurso de la guerra de Malvinas y publicado luego de la renuncia de Galtieri. Parte de la crítica dura, se basa en que fue uno de los pocos casos en los que el colectivo de artistas decide no callarse y lanzar bombas contra todo el contexto del momento. *Recrudece* quizás no funciona del todo bien por la naturaleza tan variada de los temas, con una producción que se vuelve monótona y con la ausencia de la energía general del debut. (Ganora, 2019)

Expone una faceta aguerrida y provocadora. A diferencia del anterior álbum, presenta una lírica más coherente: se retoman vivencias urbanas, se registran las propias discusiones de la cultura rock del momento, se resalta el rol de la crítica y se marca el propio rol del régimen. El álbum contiene once canciones breves con la mirada contextual de las líricas que postula una dimensión política y destaca la lucha por el posicionamiento que presentaba Virus: intentaba marcar su lugar en el ambiente luego del maltrato de cierto sector de la prensa como también de algunos colegas.

## Agujero interior (1983)

Este disco marca el final de la guerra y un despertar en democracia. Nos deja con un álbum con baterías con eco, líneas de sintetizadores, pulso contagioso, la voz de Federico en su mayor esplendor. El placer en Virus se sigue planteando como una forma de lucha. No busca transmitir la idea de placer por sí mismo sino el de permitirse el goce. Este se traduce como acción, movimiento, locura y sobre todo como medio liberador.

“Hay que Salir del Agujero Interior” sería un himno del rock argentino que dispara guitarras energéticas, incluye secuencias de sintetizadores que son utilizadas para amenizar versos que hablan sobre la necesidad de vivir a pleno la sexualidad. Un planteo sintetizado se da en el mítico estribillo y el remate que parafrasea al título: “a la vida hay que hacerle el amor, sin drama con locura y pasión/ jugar con la imaginación, sin tener que pedir perdón/ hay que salir del agujero interior”. Virus se apropia de las herramientas de poder, como el lenguaje, para salir del discurso dominante.

A partir de ese álbum, la ilegibilidad se vuelve legible, las letras y discos que vendrán, ya no deben esconderse bajo metáforas. Se diversifica la capacidad de acción al liberar el lenguaje de las ataduras del poder, creando un nuevo decir, permitiendo la pluralidad de voces y la potencialidad de minorías.

El arte, diría Grüner (2000), es un proceso de transformación para pensar las potencialidades futuras del mundo. Las obras de Virus se fueron modificando con el transcurrir de los años y los contextos, pero nunca perdieron su idea de lucha, sin armas, sin discursos políticos hegemónicos; sino a través del movimiento, de la acción y del placer.

## Un público sorprendente

“No hay que negar abstractamente la tradición,  
sino criticarla desde una actitud  
no simplista a partir del estado actual de las cosas:  
tal es la forma en que el  
presente continúa el pasado” (Adorno, 1983 p. 61)

Si nos abstraemos del contexto histórico en los que se formó la banda, de la realidad de cada uno de los integrantes, de la trayectoria académica de sus letristas, del uso de la metáfora en las canciones y del intento en la búsqueda de la verdad en sus obras, llegar a este punto no tendría, sentido. Nosotros no asimilamos toda la cultura que nos rodea, sino una parte de ella ya que no tenemos acceso a todas las áreas de la cultura. Pensar la categoría “público” supone plantearlo en un universo cultural amplio, con todas sus instancias morales y políticas.

Cuando se nos impone la disciplina a manera de autodisciplina, cada uno verá y personificará al verdugo y al súbdito con lo que fue asimilando a través de toda su historia, y ya no será posible o se le dificultará poder salir de esas costumbres y/o situaciones que se nos mostraron como incorrectas. Virus no solo era una agrupación renovadora de los ochenta en términos musicales; sino que sus letras ofrecían críticas al momento político, social y cultural, pero volaban por debajo del radar de la censura. No bajaban línea, condenaban e invitaban a dejar atrás el miedo, la muerte, la tortura y el terror con humor, sensualidad y baile. Pero el público de los 80 no estaba acostumbrado a eso. Venían de años de ser silenciados, donde le dijeron cómo expresarse, como vestirse, hasta se metieron con sus cuerpos: despojándolos de toda libertad.

Con la llegada de la democracia aparece el resurgimiento de las individualidades y el estallido de la juventud. Fue el momento de mayor efervescencia, de gente en las calles, de manifestaciones y festivales. Todo estaba cambiando generacionalmente. La nueva mentalidad hizo que el rock fuera el vehículo para desterrar antiguos miedos y artilugios evasores de la realidad. Virus llegaba de La Plata, a veces en el mismo micro que “Los Redonditos de Ricota”. Sus propuestas siempre eran diferentes, el público los empezó a asimilar, comenzó a aceptar de buen gusto los distintos discursos, ritmos o vestuarios. Comenzaron a compartir escenarios con otras bandas de manera natural y sin agresiones.

Con el final de la dictadura, se empezó a comprender que era necesario recuperar lo que fue censurado por tantos años. Que el miedo solo servía para paralizar y silenciar mentes, y que era posible una nueva mirada a esta música que proponía el disfrute.

## No lloren, crezcan

Virus es y será Federico Moura. Fue quien apostó desde el día uno al futuro de la banda, el que entendió que en la poética de las letras estaba la verdadera lucha y su mayor arma.

En los shows del grupo participaron pintores, escenógrafos, actores, fotógrafos, videastas y vestuaristas. Federico innovó en materia de la moda. Usaba prendas que no eran el estilo de la época. La apariencia en la banda era tan importante como su música. La transgresión no niega lo prohibido, lo completa (Díaz, 2012). Moura fue transgresor, no tuvo miedo de plantear una realidad distinta a la que los argentinos estaban acostumbrados.

Dicen que con la muerte de Federico Moura se cerró la década del 80. Él sabía sobre su muerte y batalló hasta el final siempre con música. Su mejor muestra permanece en las once canciones de “Superficies de placer” que es un legado para las generaciones futuras, un disco adelantado de una banda incomprendida por sus modos de transmitir el arte. En la búsqueda del refinamiento entre lo electrónico y lo analógico, se describe el fin de una época con sabiduría. En sus letras es posible rastrear décadas de intolerancia y a la vez funciona como un hermoso símbolo de combate y resistencia.

En el texto “Ángel extraviado” de Polimeni se lo describe de esta manera:

Federico era una teoría en pie sobre el arte popular: no le gustaba que lo encasillaran en el rock o el pop, pero a la vez se atrincheraba en sus límites. Estuvo siempre como preparándose para lo que nunca haría. Utilizaba recursos cursis con aires de duque. Hacía de la ausencia una estética. De la sustracción de elementos, una declaración de principios y de la ambivalencia un mérito. Creía más en la teatralidad que en la autenticidad. Ninguna de sus canciones buenas puede entenderse del todo con una sola lectura, aunque parezcan fáciles y la memoria las retenga [...] Murió cantando un tango, despacito; flaco como Discépolo, en una casa pintada de blanco en San Telmo, al concluir la primavera. De existir, estaría en el cielo de los sutiles (Sanchez, 1998)

## Referencias

Arenas, M. (1997). “Irreverencia y elegancia”. En *Metacultura*. URL: <http://metacultura.com.ar/irreverencia-y-elegancia/>

- Caballero, M. (2016). El arte como proceso histórico. En *Teoría de la Práctica Artística. Fundamentos para una mirada situada del campo estético y cultural*. Edulp. (s/p)
- Corbetta, M. V. (2019). La búsqueda del placer en Virus: algo más que simple hedonismo. Ponencia en *Primeras jornadas de rock*. URL: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JROCK/IJROCK/paper/view/3994>
- Duizeide, J. B. (2019). *Federico Moura. Ironía y Romanticismo*. Editorial Sudestada.
- Fernández, J. C. (2022). La objetivación de lo inobjetivable: convergencia entre arte y filosofía en Teoría Estética de T. W. Adorno. En *Signos Filosóficos vol.23 no.46 (s/p)*. URL: [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1665-13242021000200090#:~:text=Para%20Adorno%2C%20las%20obras%20de,escapa%20a%20la%20representaci%C3%B3n%20objetiva](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-13242021000200090#:~:text=Para%20Adorno%2C%20las%20obras%20de,escapa%20a%20la%20representaci%C3%B3n%20objetiva).
- Foucault, M. [1976] (1999). Las mallas del poder. En *Estética, ética y hermenéutica*. Paidós. (pp. 235- 254).
- Ganora, E.(2019). Cuando Virus le dijo No a la dictadura argentina. *La Tercera*. URL: <https://www.latercera.com/culto/2019/01/01/virus-dictadura-argentina/>
- Giordano, D. (2021). Mientras nos tiraban naranjas bailaban. *La Capital*. URL: <https://www.lacapital.com.ar/cultura-y-libros/mientras-nos-tiraban-naranjas-bailaban-n2663772.html>
- Gorrais, J. I. (2017). Rock y literatura: lo ilegible o legibilidades nómadas en el proyecto creador de Virus. En *TRANS*. URL: <http://journals.openedition.org/trans/1545>
- Grüner, E. (2000). El arte, o la otra comunicación. En *Actas de la 7ª Bienal de La Habana*, Buenos Aires, Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto (JEIDAP)
- Jalil, O. (2017). El legado de belleza, lucha y redención de Federico Moura. En *La Nación*. URL: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/el-legado-de-belleza-lucha-y-redencion-de-federico-moura-nid2067735/>
- Jiménez, J. [1986] (1992). La experiencia artística como proceso. En *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Tecnos.
- Lopez Blanco, M. (1995). *Filosofía y Estética. Notas para una introducción a la estética*. La Plata, Centro de Estudiantes de Bellas Artes, FULP.
- Sánchez, F. (1998). Por qué se extraña tanto a Federico. En *Página 12*. URL: <https://www.pagina12.com.ar/1998/98-12/98-12-21/pag18.htm>
- Secul, G. y Eduardo, C. (2017). El disco sin hits de Virus. *Revista Anfibia*. URL: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/69223>
- Suárez, D. (2007). Wadu Wadu del grupo VIRUS. Memoria y coyuntura en el discurso del rock argentino. *La Trama de la Comunicación*, vol. 12, pp. 321-342. URL: <https://www.redalyc.org/pdf/3239/323927555018.pdf>

## CAPÍTULO 12

# La práctica artística: espacio de disputa de los sentidos y de construcción desde lo afectivo

*Azul Cavalleri*

En el presente capítulo desarrollaré la experiencia de un trabajo grupal que realizamos con Julieta Comini y Valentina Lopez Lanciotti para Teoría de la Práctica Artística en el año 2023. Lo que presentamos finalmente fue un pasacalle que colgamos en el Parque Saavedra en La Plata, con la pregunta “¿Qué sentido construye tu palabra?”, acompañado de un [video](#) en donde compartimos lo que para nosotras significa la construcción de sentidos en el audiovisual.

En principio, la idea del trabajo surge desde una necesidad imperiosa por reivindicar una manera de habitar el mundo que sea pausada, y no se alinee con un modelo social e industrial; que prepondera lo individual; la enajenación; la productividad al servicio del mercado. Es por esto que utilizamos como dispositivo el pasacalle, que generó una situación de detenimiento, frenar no solo el cuerpo o la mirada, sino también el acelere rutinario que nos mantiene día a día productivxs, yendo de un lado a otro.

Detenerse a observar era parte del juego que queríamos jugar, y que se contradice con la lógica que corre hoy en día. Rodolfo Kusch, en *Geocultura del hombre americano* (1976), dice que:

El sentido profundo de la cultura está en que ésta puebla de signos y símbolos el mundo. Y que este poblamiento es para lograr un domicilio en el mundo a los efectos de no estar demasiado desnudo y desvalido en él (p.117).

El hacer artístico puede pensarse de la misma manera, y el elegir como campo de batalla la calle, no es azaroso. ¿Dónde circulan las producciones artísticas? Intervenir el espacio público con una producción artística tenía que ver con el deseo de disputar los espacios en los cuales suelen circular las obras, donde también se construyen signos y símbolos. Al volver a Kusch comenzamos a pensar en torno a nuestra cultura, los elementos que la conforman, y los espacios en los que circula. La posible pregunta **¿Hacia dónde estás mirando?**, buscando hacer alusión a los espacios que elegimos para ver o *consumir obras de arte*. No es lo mismo poner el foco o interesarse por museos del arte o instituciones aca-

démicas, que considerar espacios no tan legitimados de circulación como pueden ser centros culturales, espacios populares, la calle, etc. En ese sentido nos parecía fundamental pensar de qué manera lo íbamos a comunicar, entonces, pensando en los términos que aporta Eduardo Grüner (2000), la cultura es ese campo de batalla donde se configuran sentidos que modifican nuestro entorno y es por esto que decidimos hablar desde un lugar anónimo, dejando lugar a interpretaciones, buscando que quien lea lo haga con curiosidad y atención, corriéndonos de toda “comunicación universal”

(...) generar alternativas de otra “comunicación”: una comunicación que, por así decir, atente contra la lógica férrea de la falsa “unidad” de lo Visible que gobierna actualmente, permitiendo que aflore la pregunta, la interrogación crítica sobre los enigmas del mundo, mostrando que este mundo no es, realmente, ese “espejo” transparente que los “poderes terrenales” quisieran hacernos creer. Una comunicación que restituya lo Visible como conflicto de la visión, la cultura como campo de batalla entre lo “comunicable” y lo “incomunicable”. Que denuncie aquella “transparencia” como un disfraz de la opacidad de las “manos invisibles” que diseñan un punto de vista único al que todos tendríamos que someternos. (...) (Grüner, 2000, p. 3).

Durante todo el transcurso nos dimos cuenta que había un eje ordenador que enmarca todo el trabajo: nuestros *modos de hacer*, y la *responsabilidad* que eso implica. Como trabajadoras del campo artístico, a la hora de producir sentido: ¿cómo hablar de nuestros modos de hacer? Haciendo. Esa pareció ser la respuesta que más sentido tuvo para nosotras, hacer un audiovisual que tenga la forma que para nosotras es más honesta, y que la postura frente a la importancia del sentido que producimos está implícita en los diálogos, en el tratamiento del sonido, el montaje, etc. Por ende, empezamos a pensar en un film que sostenga el discurso narrativo que veníamos imaginando, y represente un modo de hacer propio. ¿Cómo puede crearse el espacio propio que necesitamos para vernos representadas, cómo hacemos del medio audiovisual un instrumento para transmitir lo que sentimos? Luigi Pareyson (Givone, 1994) propone pensar esta vinculación con los términos *forma formata* y *forma formans* en donde se hace referencia a la obra como resultado y el desarrollo de realización de esa obra. Damos cuenta en todo este proceso, que desde el momento en que la obra empieza a ser pensada por nosotras, también, comienza a tomar una forma propia. Mientras la creamos y la imaginamos, la obra ya construía un sentido y una lógica propia. La obra se forma desde que se la piensa y cuando ya está finalizada contiene en sí misma todo el proceso de gestación. Es por esto que el autor sostiene:

(...) formar significa inventar la obra y al mismo tiempo el modo de hacerla; lo que explica por qué la actividad artística es a la vez libertad y necesidad, tra-

bajo del artista y voluntad de la obra, aventura y determinación: en una palabra, tanteo y realización ordenada (...) (Givone, 1994, p. 7).

Por otra parte, nos parece interesante lo que expone Pareyson sobre quien mira e interviene con su propia percepción en la obra: “(...) La interpretación, como actividad, es deseo de conocer y esfuerzo de atención, y por tanto mirada vigilante y atenta, investigación escrutadora y no fácilmente contentable, búsqueda abandonada a la incertidumbre del tanteo (...)” (Givone, 1994, p.4).

Un gran aporte a la perspectiva de nuestro trabajo fue el libro *Curaduría afectiva* de Kekena Corvalán (2021) -aunque en el campo del audiovisual no se habla de curaduría<sup>13</sup> cuando lo podríamos hacer-, este texto nos permite retomar nuestra posición frente al mundo. “Si el arte contemporáneo consiste en plantear enunciados, y consagrarlos, nosotrxs vamos a pararnos del lado de las enunciaciones” (Corvalán, 2021). Y, aquí, distinción esencial, si el enunciado es un elemento individual, las enunciaciones, son siempre colectivas.

Por lo tanto, la curaduría afectiva “es un modo particular de organizar relatos sobre la voz colectiva, relatos que recuperan lo que se demora, lo que puede perderse amenazado por el relámpago de un instante de peligro” (Corvalán, 2021, p. 19). He aquí la aparición de los cruces que existen con otras disciplinas tan cercanas como las artes visuales que por supuesto es sumamente potenciador pensar transversal y en red con otras prácticas artísticas.

Todos estos interrogantes que desarrollamos a lo largo del proceso, se acrecientan sabiendo que estamos en los años finales de la carrera, la incertidumbre por nuestro futuro como profesionales se hace cada vez más presente, y las respuestas a nuestras preguntas parecen no estar en ningún lado. Cuando desarrollamos este trabajo, el clima político que se vivía era otro. Y si bien nos encontramos con los mismos interrogantes, hoy nos toca, más que el espacio a la pregunta, la organización entre compañerxs para accionar. Porque hay una *batalla cultural y simbólica* en donde tenemos que seguir dando la disputa con los sentidos comunes, puesto que evidentemente hemos retrocedido en discusiones que parecían saldadas. Pero acá estamos las juventudes, con la vitalidad y la potencia necesaria para poner cabeza, cuerpo y corazón por lo que nos mueve e inquieta.

---

<sup>13</sup> Dicho de manera llana y accesible, es la tarea de poner en relación, diálogo, orden, relato un conjunto de piezas artísticas que suelen tener su origen en las artes visuales, pero que están en cruce con la música, la literatura, el teatro... Sería un ejercicio de expansión, buscando y creando sentido. Una acción fronteriza, en el mejor de los casos, que propone un lugar de autoridad y delimitación de esa frontera cada vez que se actualiza narrativamente. (Corvalán, 2021)



## Referencias

- Corvalán, K. (2021). *Curaduría Afectiva*. Cariño Ediciones.
- Givone, S. [1992] (1994). Interpretación y libertad. Conversación con Luigi Pareyson. En G. Vattimo (Ed.). *Hermenéutica y Racionalidad*. Grupo Editorial Norma.
- Grüner, E. (2000). El arte, o la otra comunicación. En *7º Bienal de La Habana*. Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto.
- Kusch, R. (1976). Cultura y Lengua. En *Geocultura del hombre americano*. Fernando Garcia Cambeiro.

## Bibliografía

- Andruetto, M. T. (2021). Ponencia de cierre. Congreso Internacional de la Lengua Española 2019. En *Ecos de la lengua*. Ediciones de la Terraza. (s/p)
- Aristóteles (1985). *Ética Nicomaquea*. Gredos.
- Azpiroz Cleñan, V. [2017] (2022). Etnonacionalismo mapuche y ciudadanía argentina. Convivialidad. En *Pueblos Indígenas y educación n° 68*, Abya-Yala y UPS. (s/p)
- Caballero, M. (2016). El arte como proceso histórico. En *Teoría de la Práctica Artística. Fundamentos para una mirada situada del campo estético y cultural*. Edulp. (s/p)
- Caballero, M. (2016). Hermenéutica. Interpretación, verdad y cultura. En *Teoría de la Práctica Artística. Fundamentos para una mirada situada del campo estético y cultural*. Edulp. (s/p)
- Caballero, M. (2016). Praxis. En *Teoría de la Práctica Artística. Fundamentos para una mirada situada del campo estético y cultural*. Edulp. (s/p)
- Casalla, M. (1987). El banquete tecnológico universal y los hijos pobres del sur. En E. A. Azcuy. *En Identidad cultural, ciencia y tecnología. Aportes para el debate latinoamericano*. Fernando García Cambeiro. (s/p)
- Chiriguini, M. C. (2008). Identidades socialmente construidas. En *Apertura a la Antropología. Alteridad-Cultura-Naturaleza Humana*. Proyecto Editorial. (s/p)
- Curiel, O. (2021). El poder hay que trabajarlo en comunidad. Diálogo con Ochy Curiel. En *Boletín Rosa Luxemburgo – Feminismo decolonial*. URL: <https://rosalux-ba.org/2021/11/19/dialogo-con-ochy-curiel-el-poder-hay-que-trabajarlo-en-comuni-comuni-dad/#:~:text=19%20Nov%202021%20Di%C3%A1logo%20con,hay%20que%20trabajarlo%20en%20comunidad%E2%80%9D&text=Compartimos%20un%20intercambio%20que%20sostuvimos,interrogantes%20sobre%20el%20feminismo%20decolonial>.
- Delgalo, L. (1988). Los componentes estéticos de la práctica social. Notas para el estudio del arte prehispánico. En *Boletín de Antropología Americana*, n° 18 (s/p).
- Escobar, T. [1986] (2008). Prólogo a la segunda edición y Capítulo 1. En *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Metales Pesados. (s/p)
- Fernández Cox, C. (1991). Modernidad apropiada. Modernidad revisada. Modernidad reencantada. En *Summa* n° 289 (s/p).
- Foucault, M. [1976] (1999). Las mallas del poder. En *Estética, ética y hermenéutica*. Paidós. (pp. 235- 254)
- Giunta, A. (2014). Arte, memoria y derechos humanos en Argentina. En *Artelogie. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique Latine*. URL: <https://doi.org/10.4000/artelogie.1420>

- Grüner, E. (2000). El arte, o la otra comunicación. En *7º Bienal de La Habana*. Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto.
- Identidad Marrón (2021). Introducción, Manifiesto Marrón, Nociones sobre qué es ser Marrón/Marrona, Puertas de Cristal, Políticas públicas marronas, indígenas y antirracistas, Marrón / Indígena: ¿Hay diferencias entre ser marrón y ser indígena? y ¿Desde dónde se vincula lo marrón e indígena? En *Marrones escriben. Perspectivas antirracistas desde el Sur Global*. UNGS, UM e IM.
- Jelin, E. (2002). La memoria en el mundo contemporáneo. En *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI. (pp. 9 – 16). URL: [https://www.academia.edu/24442775/Jelin\\_Elizabeth\\_Los\\_trabajos\\_de\\_la\\_memoria](https://www.academia.edu/24442775/Jelin_Elizabeth_Los_trabajos_de_la_memoria)
- Jiménez, J. (1986). La dimensión estética y el arte. En *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Tecnos. (s/p)
- Jiménez, J. (1986). La experiencia artística como proceso. En *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Tecnos. (s/p)
- Kosik, K. [1963] (1967). Praxis. En *Dialéctica de lo concreto (Estudio sobre los problemas del hombre y el mundo)*. Grijalbo. (s/p)
- Krenak, A. (2021). Nuestra historia está entrelazada con la historia del mundo. En *Artes Visuales, Prácticas artísticas en un planeta en emergencia*. URL: <https://www.cck.gob.ar/nuestra-historia-esta-entrelazada-con-la-historia-del-mundo-por-ailton-krenak/10195/>
- Kusch, R. (1976). Tecnología y cultura y La cultura como entidad. En *Geocultura del hombre americano*. Fernando García Cambeiro. (s/p)
- Kusch, R. [1955] (1995). Anotaciones para una estética de lo americano. En *Revista BOA, FBA UNLP, n° 15 (p. 11)*.
- Kusch, R. (1976). Cultura y lengua. En *Geocultura del hombre americano*. Fernando García Cambeiro. (s/p)
- Lopez Blanco, M. (1995). *Filosofía y Estética. Notas para una introducción a la estética*. La Plata, Centro de Estudiantes de Bellas Artes, FULP.
- Mosquera, G. (1999). Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural. En J. Jiménez y F. Castro (Eds.). *Horizontes del arte latinoamericano*. Tecnos. (s/p)
- Pareyson, L. [1966] (1987). La contemplación de la forma. En *Conversaciones de estética*. Visor. (s/p)
- Pritsch Armesto, F. (2017). La mirada de los otros. Reflexiones sobre cine y subalternidad en el Río de La Plata. En *Revista El Ornitorrinco Tachado. Revista de artes visuales*, [S.l.], n. 5, p. (35-49).
- Richard, N. (2008). Presentación y Experiencia, teoría y representación en lo femenino latinoamericano. En *Feminismo, género y diferencia(s)*. Palinodia. (s/p)
- Solanas, F. (1989). La dialéctica de la mirada. En *La mirada. Reflexiones sobre cine y cultura. Entrevista de Horacio González*. Puntosur. (s/p)

## Lxs autorxs

### **Mónica Caballero**

Es Licenciada y Profesora de Filosofía, especializada en Estética. Profesora Titular de las cátedras “Teoría de la Práctica Artística de la Facultad de Bellas Artes (UNLP). Es Profesora de Posgrado del Doctorado en Arte y de la Maestría en Educación Artística (FHA-UNR); de la Especialización en Periodismo Cultural (FPyCS –UNLP) y del Programa de Actualización en Sociología del Diseño (FADU-UBA). Docente investigadora - categoría I - ha dirigido y dirige proyectos de investigación acreditados, becarios y tesis de grado y posgrado. Evaluadora de CONICET, evaluadora externa de la CONEAU y Evaluadora Nacional e Internacional de Proyectos de Investigación. Es fundadora y directora de la cátedra libre “Rodolfo Kusch”. Ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales y participado en congresos en América, Europa y Asia. En el área de Educación Solidaria, la cátedra a su cargo ha desarrollado en la última década quince proyectos de extensión, voluntariado y convenios con ONG, y obtuvo menciones en el “Premio Presidencial a las prácticas educativas universitarias solidarias” (2008 y 2010).

### **Marcos Tabarrozzi**

Es Magíster en Estética y Teoría de las Artes por la Facultad de Artes. Su tesis de maestría, titulada “Crisis de consciencia. La aparición del pueblo en cuatro filmes del cine moderno argentino 1959-1988” exploró las representaciones de lo popular en la obra de Favio, Torre Nilsson, Solanas y Agresti.

Es además Licenciado en Investigación y Planificación Audiovisual y Profesor en Comunicación Audiovisual (FDA-UNLP). Profesor Titular en “Teoría de la Práctica Artística” y “Realización 4” (DAA-FdA-UNLP) y desempeña tareas docentes en la UNQ y la UNPA, en grado y posgrado.

Es coordinador editorial de los libros “Huellas e historias del cine platense 1955-1978” (2021), “Lo que dice el viento. Miradas sobre el cine regional y el cine santacruceño” (2025) y “Ausencia-Presencia. Arte por Jorge Julio López” (UNQ, 2026, en prensa).

Ha participado en congresos nacionales e internacionales, y dirige el proyecto de investigación “Obras, testimonios y políticas del arte audiovisual en la Fda UNLP 1960-2000...” (Cipma, Ipeal, Fda, UNLP)

Es realizador audiovisual documental (director de “Todxs somos López” -2018- y de “El brillo de tu mirada” –en pre-producción-) e investigador categoría II.

## **Gabriela Butler Tau**

Prof. en Artes Plásticas, con orientación en Escenografía y Dibujo. Facultad de Artes (FDA) Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesora Adjunta en Teoría de la Práctica Artística (FDA, UNLP) y en Universidad Ciencia y Sociedad, Universidad Nacional del Oeste (UNO). Es autora y coordinadora en los siguientes libros: “Artistas en los barrios: gestores culturales significando las identidades y conflictos comunitarios” (2008 Edulp) entre otros. Participó de los siguientes proyectos de I+d: “Universidad y territorio: restablecimiento del sentido identitario colectivo” (2019) y “La reproducción y puesta en crisis de estereotipos de género, en las áreas de la salud y el arte. Estudio de casos (UNO, 2023) Directora de Investigación en Instituto de Cultura Popular y Pensamiento Nacional, (UNO). Investigadora categoría III, radicada en el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL) FDA. Su trabajo de docencia-investigación y extensión se relaciona con el Arte, la Educación Superior, el Género y la Salud.

## **Mariana Di Bitetti**

Lic y Prof. en Artes Plásticas, con orientación en Grabado y Arte Impreso, Facultad de Artes (FDA) Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Jefa de Trabajos Prácticos en Teoría de la Práctica Artística (FDA, UNLP). Cursa la Especialización en Género (FPyCS UNLP). Coordinadora de proyectos de extensión y vinculación, entre ellos Los barrios se llenan de Artistas. (2020). Participación en proyectos de voluntariado y extensión universitaria entre ellos “Artistas en los barrios” (entre 2010-2014), “Los barrios se llenan de Artistas” y “Arte y comunicación comprometido con nuestra Historia reciente (tallerista, 2019). Docente nivel secundario y primario.

## **Graciela Galarza**

Licenciada y profesora en Artes Plásticas con orientación Grabado y Arte Impreso, Universidad Nacional de La Plata (FdA UNLP). Docente ayudante de la materia Teoría de la Práctica Artística para Artes Audiovisuales, FdA UNLP. Coautora del libro “La obra. Inabarcable, interminable, mutante, migrante, platense”, 2021. Docente de la materia Grabado Complementaria (FdA, UNLP) 2008-2017. Participante Expositora/ conferencista en Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP), FdA-UNLP en 2012, 2014, 2016. Expositora en congresos nacionales sobre arte público (UNLP, UNT) y sobre la creación (Brasil)

## **Rocío Pérez**

Profesora de Artes Plásticas con orientación en Escenografía, Facultad de Artes (FDA). Es docente ayudante de la cátedra Teoría de la Práctica Artística FdA UNLP. Tiene trabajos como escenógrafa en obras de teatro y cine. Ha sido coordinadora de siete proyectos de extensión y voluntariado entre 2008 y 2015.

### **Rubén Darío Lator**

Profesor en Música (Orientación Guitarra) en Facultad de Artes UNLP. Docente Ayudante Teoría de la Práctica Artística y Docente en Nivel Primario y Secundario del Sistema Educativo de la Provincia de Buenos Aires.

Ha sido Director en el Nivel Primario.

Es músico y ha participado en distintos Proyectos Musicales (grabación de discos)

### **Nicolás Pedro Fernández Arana**

Es profesor de Música con orientación en Guitarra (FdA UNLP). Docente ayudante de la cátedra de *Teoría de la Práctica Artística* (FdA Unlp). Actualmente se desempeña como docente en dos orquestas infanto-juveniles. Expositor en el marco de la 4° JEIDAP, FDA – UNLP. Fue compositor del 5° al 8° *Encuentro entre Compositores e instrumentistas*, 2016-2019. FdA-UNLP y seleccionado en la Convocatoria en composiciones corales: “Proyecto Voces Actuales” con la obra “Transiciones” (2016), FdA-UNLP.

### **Gerardo Sánchez Olguín**

Gerardo Sánchez Olguín, Profesor y Licenciado en Artes Plásticas, orientación dibujo; Profesor de Producción Multimedia, FDA, UNLP y Magister en Crítica de Arte, ATCA, UNA.

Profesor Adjunto de la cátedra Producción de Textos A y Ayudante Diplomado de las cátedras Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación Contemporáneos y Géneros y Estilos Audiovisuales, FDA, UNLP. Integra equipos de investigación en el ámbito de la educación artística. Consultor y productor audiovisual y multimedial.

### **María Laura Peluso**

Estudiante avanzada de las carreras de profesorado y licenciatura de Educación Musical. Fda UNLP. Pasantía en la Cátedra de Teoría de la práctica artística desde el 2019 al 2021. Adscrita de la cátedra desde el 2022.

Es intérprete musical.

### **Victoria Balaguer**

Licenciada en Artes Plásticas con orientación en Escenografía, Facultad de Artes (FDA).

Ha presentado ponencias en JEIDAP (Fda UNLP), entre otros foros académicos. Investiga el lugar del teatro durante la última dictadura cívico-militar. Es adscrita de la cátedra Teoría de la práctica artística desde 2020.

### **Azul Cavallieri**

Estudiante de Artes Audiovisuales, orientación Fotografía y de Artes Visuales orientación Grabado y Arte impreso (Fda UNLP). Tiene antecedentes de gestión cultural: organizadora del 7mo Foro Cultura Latente, Fda UNLP (2022) y el 8vo Foro Cultura Latente (2023). También

organizó y moderó el panel “Nuestro Cine en la Batalla Cultural” con Lucrecia Martel y fue coordinadora de voluntarios del Festival REC 2023)

### **Lucía Relva**

Actualmente se encuentra cursando el último año de la carrera Licenciatura en Artes Audiovisuales con orientación en Realización, de la Facultad de Artes UNLP, y trabajando en su tesis de grado. En esta misma Facultad, participa en las clases como adscripta de la cátedra Dirección de Actores desde 2023. Oriunda de La Plata, co-creadora y trabajadora en Livin Rum espacio multimarca, autogestivo y donde se realizan diversas actividades culturales.

### **Ángela G. Lencinas Butler**

Correctora del libro de cátedra

Tabarrozzi, Marcos

Praxis artística : caminos, memorias y resistencias desde el arte / Marcos Tabarrozzi ; Gabriela Paula Butler Tau ; Coordinación general de Marcos Tabarrozzi ; Gabriela Paula Butler Tau. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata ; La Plata : EDULP, 2026.  
Libro digital, PDF - (Libros de cátedra)

Archivo Digital: descarga  
ISBN 978-950-34-2681-4

1. Arte. I. Butler Tau, Gabriela Paula II. Tabarrozzi, Marcos , coord. III. Butler Tau, Gabriela Paula, coord. IV. Título.  
CDD 700

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata  
48 N.º 551-599 / La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina  
+54 221 644 7150  
edulp.editorial@gmail.com  
www.editorial.unlp.edu.ar

EduLP integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2026  
ISBN 978-950-34-2681-4  
© 2026 - EduLP

**S**  
sociales

  
EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA