

ESTUDIOS CURATORIALES

teoría • crítica • historia

Las materias de la vida

El universo orgánico en el arte

16

AÑO 10 - NÚMERO 16 - OTOÑO 2023

ESTUDIOS CURATORIALES

teoría • crítica • historia

EDUNTREF EDITORIAL DE LA
UNIVERSIDAD NACIONAL
DE TRES DE FEBRERO

Directora

Diana B. Wechsler (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Comité editorial

Fabiana Serviddio (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Francisco Lemus (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Florencia Suárez Guerrini (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

Ariel Schettini (Universidad Nacional de las Artes, Argentina)

Lorena Mouguelar (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)

Consejo académico

Ana Gonçalves Magalhães (Universidad de San Pablo, Brasil) - Ivonne Pini de Lapidus

(Universidad de los Andes, Colombia) - Laura Karp (Universidad de Lorraine, Francia)

Florencia Battiti (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Editores sección Curadurías

Ángeles Ascúa (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Jonathan Feldman (Universidad Nacional de las Artes, Argentina)

Asistentes del comité editorial

Nadia Martin (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Graciela Pierangeli (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Coordinación editorial

Florencia Incarbone (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Prensa y difusión

María Laura Rodríguez Mayol (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Nadia Martin (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Diseño

Equipo Eduntref

Corrección artículos

José Loschi

Índice

Introducción

Sobre arte y materialidades

Diana Wechsler

Un color de fuego muy vivo y encendido

Materia orgánica, color y poder: el estudio interdisciplinario del rojo punzó

Gabriela Siracusano, Marta S. Maier, María Lía Munilla Lacasa, Astrid Blanco Guerrero y Valeria Careaga

Tramas y post-paisajes ensamblados

La obra de la artista textil peruana Ana Teresa Barboza

Julia González Narvarte

Emociones, materialidad y rito: una aproximación al cabello como objeto de duelo (Argentina, siglo XIX)

Sofía Maniuisis

Florisgrafía, una práctica contemporánea

Bioarte y gráfica experimental sobre pétalos de rosas

Luciano Pozo

Cuerpo-materia: potencialidades discursivas de lo orgánico en el arte contemporáneo mexicano

Eva Fernández, Paulina Macías Núñez

Lo viviente museificado

Tensiones y operaciones de “cancelación”

Claudia Valente, Cecilia Vázquez

Territorios porosos y políticos de materias-cuerpos en el arte

Ana Laura Cantera

Sobre arte y materialidades

Diana Wechsler

¿*Estudios curatoriales* dedicado a un conjunto de investigaciones ligadas a la materialidad? Tal pregunta podría formularse alguno de nuestros lectores ante el nuevo número. Sin embargo, quienes hacemos la revista creemos que el ámbito de la curaduría de investigación es un espacio propicio para alojar este tipo de cuestiones, más aún si pensamos que las exposiciones son lugares en los que se ponen a prueba numerosas hipótesis de trabajo procedentes de las disciplinas en las que se incuban nuestros proyectos: la historia del arte, los estudios visuales, la sociología cultural, la teoría de los campos de acción de la cultura, los estudios curatoriales y los de materialidad, entre otros.

Lo dicho nos lleva a recordar que desde un abordaje teórico-crítico dinámico es posible atravesar la disciplina histórico-artística con distintos vectores interpretativos que expanden los análisis de las imágenes y las tramas de las que emergen y en las que intervienen de maneras ricas y creativas, por lo que se ofrece un panorama, a priori, inagotable (o casi) de lecturas.

En esta rica encrucijada, los estudios materiales adquirieron en las últimas décadas un interés creciente. Dentro de ese marco se producen trabajos tan reveladores como precursores en el planteamiento transdisciplinar que integra, en el estudio de los objetos artísticos, los saberes no solo de la historia del arte sino también de la química, la física y, por supuesto, las redes de intercambios materiales y simbólicos y las tramas socio-histórico-culturales en las que están implicados.

Entre los precursores en esta línea de trabajo en la Argentina, las exploraciones innovadoras de Hector Schenone lo revelan como *primus inter pares*, fuertemente ligado a su vez a los estudios que en paralelo tenían lugar en Perú, México, España y algunos otros países europeos.

Situándonos más acotadamente en el ámbito de los estudios curatoriales, fue también precursora la exposición que Schenone presentó bajo el título *Salvando alas y halos* en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1989¹, donde exhibió el resultado de una exhaustiva investigación sobre pintura colonial que ponía a la vista no solo las capacidades de recuperación patrimonial de este tipo de trabajos, sino también el aporte sustancial que se realiza desde tales miradas en cruce para el enriquecimiento de los relatos históricos.

¹ Hector Schenone, *Salvando alas y halos*, Buenos Aires, MNBA, 1989.

Esta presentación no pretende hacer un recorrido exhaustivo por las curadurías que se presentan ligadas a la perspectiva material, solo tiene como propósito reponer algunos mojones que considero claves para la vinculación entre estudios materiales, relatos y curadurías en nuestro país. Después de aquella contundente puesta en escena de 1989, situada entre la historia del arte colonial, la investigación material, la restauración y la curaduría, han sido muy pocas las investigaciones en estos ámbitos –pese a todo, significativas– que llegaron al espacio de las exposiciones. Por eso me parece importante mencionar la muestra *Las entrañas del arte*² curada por Gabriela Siracusano, en la que se avanzó sobre la problemática de las materialidades en el arte moderno y contemporáneo llevando a las salas un planteo desde el anacronismo, con el material o los materiales implicados en la obra como principio indiciario, más allá de la época en la que hubiera sido producida. Así los recursos materiales fueron puestos en escena desde sus condiciones físicas, sus posibilidades de conservación y su presencia, pero además este planteo transversal en términos históricos ofreció el ingreso a lecturas múltiples ligadas a sus significaciones, al poner a la vista –entre otras cosas– que la elección material es también una elección simbólica.

La tercera muestra de esta secuencia, en la que la materialidad quedó especialmente expuesta, fue realizada en MUNTREF en 2016. Bajo el título *Itinerarios de la materialidad, la colección Hector Schenone*³ y con curaduría de Gabriela Siracusano y Juan Ricardo Rey, la exhibición cumplió varios rituales simbólicos: por un lado fue un homenaje al historiador del arte e investigador precursor fallecido en 2014, y, por otro, fue el evento que mostró públicamente la labor que venía llevando a cabo el Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura creado en el seno del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura de UNTREF. Esta exposición mostró una selección de obras del investigador pero además expuso sus exploraciones materiales, sus ensayos y apuntes, las derivas de un trabajo cuidado que experimentaba con sus propias obras para llevar los mejores resultados a la tarea de rescate patrimonial que realizara, y a la vez para fundar metodologías y estrategias con las que formó a sus discípulos –entre ellos, Siracusano–. Una verdadera arqueología del hacer y del saber.

Recordemos que el Centro Materia –como solemos llamarlo cotidianamente– fue creado por concurso para el desarrollo y la promoción de la investigación científica interdisciplinaria sobre las diversas representaciones de la cultura visual presentes en el patrimonio artístico americano y argentino, y las múltiples materialidades implicadas en ellas. De esta manera, las investigaciones acerca de la dimensión material abarcan un período amplio que va desde el arte precolumbino hasta las producciones artísticas contemporáneas.

² Gabriela Siracusano, *Las entrañas del arte*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2008.

³ Gabriela Siracusano y Juan Ricardo Rey, *Itinerarios de la materialidad. Colección Hector Schenone*, Buenos Aires, MUNTREF, 2016.

En este marco, centrar el número 16 de *Estudios Curatoriales* en cuestiones de arte y materialidad, bajo la coordinación de la Dra. Gabriela Siracusano, se convierte en un aporte necesario para el crecimiento de nuestros horizontes de trabajo.

Diana B. Wechsler

Un color de fuego muy vivo y encendido

Materia orgánica, color y poder: el estudio interdisciplinario del rojo punzó

Gabriela Siracusano, Marta S. Maier, María Lía Munilla Lacasa, Astrid Blanco Guerrero y Valeria Careaga¹

Resumen

Este artículo presenta las investigaciones interdisciplinarias para el estudio del color rojo punzó en diversos objetos del patrimonio nacional. A partir de una mirada centrada en la antropología de la materia y la arqueología del hacer contrastada con los datos que ofrece la química orgánica, se ha podido identificar por primera vez los elementos orgánicos e inorgánicos que componen este color, el cual tuvo una simbólica muy importante en un período histórico político de nuestra historia nacional como lo fue el período rosista. En este sentido, las divisas rojo punzó funcionaron no solo como un distintivo partidario sino que también participaron como elementos clave de un programa de disciplinamiento y de pedagogía política que encontró en los cuerpos una forma poderosa de inscribirse. Conocer acerca de la etimología del color, su tecnología y presencia en la vida económica del momento, resulta un aporte

¹ **Gabriela Siracusano.** Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura, IIAC, Universidad Nacional de Tres de Febrero, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), CABA, Argentina. gsiracusano@gmail.com

Marta S. Maier. Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura, IIAC, Universidad Nacional de Tres de Febrero, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Departamento de Química Orgánica, Facultad de Ciencias Exactas y Naturales, Universidad de Buenos Aires, CABA, Argentina. Unidad de Microanálisis y Métodos Físicos en Química Orgánica (UMYMFOR), CONICET - Universidad de Buenos Aires, CABA, Argentina.

María Lía Munilla Lacasa. Universidad de San Andrés, Victoria, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

Astrid Blanco Guerrero. Departamento de Química Orgánica, Facultad de Ciencias Exactas y Naturales, Universidad de Buenos Aires, CABA, Argentina. Unidad de Microanálisis y Métodos Físicos en Química Orgánica (UMYMFOR), CONICET-Universidad de Buenos Aires, CABA, Argentina.

Valeria Careaga. Departamento de Química Orgánica, Facultad de Ciencias Exactas y Naturales, Universidad de Buenos Aires, CABA, Argentina. Unidad de Microanálisis y Métodos Físicos en Química Orgánica (UMYMFOR), CONICET-Universidad de Buenos Aires, CABA, Argentina.

CÓMO CITAR: Gabriela Siracusano, Marta S. Maier, María Lía Munilla Lacasa, Astrid Blanco Guerrero y Valeria Careaga. "Un color de fuego muy vivo y encendido. Materia orgánica, color y poder: el estudio interdisciplinario del rojo punzó.", en: *Revista Estudios Curatoriales*, nº 16, otoño, ISSN 2314-2022, pp. 7-23.

a la historia de esta cromática tan identitaria del gobierno de Juan Manuel de Rosas.

Palabras clave: rojo punzó, rosismo, interdisciplina, arqueología del hacer

A very vivid and fiery colour of fire. Organic matter, colour and power: the interdisciplinary study of red punzo

This article presents interdisciplinary research into the study of the red-dish-pointy colour of various national heritage objects. From a perspective centred on the anthropology of matter and the archaeology of making, contrasted with the data offered by organic chemistry, it has been possible to identify for the first time the organic and inorganic elements that make up this colour, which had a very important symbolic role in a historical and political period of our national history, such as the Rosista period. In this sense, the red-dotted badges functioned not only as a party badge but also participated as key elements of a programme of disciplining and political pedagogy that found in the bodies a powerful form of inscription. To learn about the etymology of the colour, its technology and presence in the economic life of the time, is a contribution to the history of this chromatic identity of the government of Juan Manuel de Rosas.

Keywords: punzó, rosismo, interdisciplinarity, archaeology of making

Entre las sustancias de origen americano que fueron utilizadas con diversos fines en pinturas, esculturas, textiles y demás artefactos visuales dentro del territorio del antiguo Virreinato del Perú (y particularmente en lo referido a Perú, Bolivia y Argentina), la cochinilla se presenta como una de las más versátiles, en cuanto a su facultad para generar tonalidades tan intensas como sutiles, así como a su capacidad de encarnar los más variados significados simbólicos.

La cochinilla (*Coccus cacti* o *Dactylopius coccus*, *Dactylopius confusus* u *Opuntia exalta*, de acuerdo a las diferentes regiones donde se criaba) es un insecto de origen americano que vive en los nopales y, procesado, brinda un color rojo intenso. Llamada *nochetzli* en tiempos prehispánicos, esta especie recibe también el nombre de grana o grana fina. Provenía de varias regiones de México y Centroamérica (Guatemala y Honduras), siendo la más valiosa la de Oaxaca. Su explotación a partir de la conquista impactó fuertemente en las economías europeas. En Sudamérica se criaba en zonas de Ecuador, Venezuela, Perú y Brasil. Dentro de Argentina, en la región de Tucumán. Hacia principios del siglo XIX, el naturalista bohemio Tadeo Haenke (1751-1817) destacaba, en la sección “Comercio e Industria” del *Telégrafo Mercantil*, su aprovechamiento para el Río de la Plata y alertaba acerca de los beneficios que su adquisición podía traer a la región. Esta sustancia colorante conocida como rojo carmín ha sido identificada en los textiles andinos, en las pinturas de caballete y murales del imaginario religioso colonial en capillas, iglesias y conventos, así como en las carnaciones y detalles ornamentales en esculturas de gran valor devocional presentes en todo el ámbito andino. Junto con el uso que le daban los pintores, fue sumamente importante el que le dio la industria pañera a esta especie tributaria (Siracusano, 2005, pp. 83-94; Padilla y Anderson, 2015).

En esta oportunidad nos interesa avanzar sobre un particular uso que de ella se hizo en el actual territorio argentino durante un período de su historia. Nos referimos al vinculado a la figura de Juan Manuel de Rosas.

Como sabemos, Juan Manuel de Rosas ocupó la gobernación de la Provincia de Buenos Aires en dos oportunidades, primero entre 1829 y 1832; más tarde, entre 1835 y 1852. Después de un período complejo en el que dominaron los enfrentamientos entre unitarios y federales que ensangrentaron al territorio, Rosas asumió como gobernador bajo el título auspicioso de “Restaurador de las Leyes”. Más adelante, y luego de realizar una expedición al interior del territorio con el fin de pacificar las fronteras con el indio e incorporar tierras productivas a la provincia –llamada “Expedición al Desierto de 1833”, fue elegido gobernador por segunda vez, etapa en la que dispuso de instrumentos políticos excepcionales –llamados “facultades extraordinarias”– que le otorgaron una cuota muy alta de poder. Durante los más de veinte años de gobierno rosista, se elaboraron estrategias de diversa índole para garantizar la adhesión de sus seguidores y neutralizar la oposición de sus detractores, estrategias que marcaron la cultura material y visual de esa época. Una de ellas se relaciona con un dispositivo sumamente

significativo que acompañó y modificó los hábitos de los habitantes de Buenos Aires. Nos referimos a la obligatoriedad del uso de la “divisa punzó” con su particular color rojo intenso, a partir del decreto del 3 de febrero de 1832. Bajo la imposición de esa norma, la ciudad comenzó a teñirse de ese color rojo, que identificaba a quienes adherían al régimen federal del gobierno de Juan Manuel de Rosas. La medida alcanzó primero a los empleados estatales y luego a toda la sociedad. En su artículo 1° el decreto establecía que todos los civiles y militares e incluso los “seculares y eclesiásticos” que gozaran de “sueldo, pensión o asignación del tesoro público” debían llevar el “cintillo federal” como parte de su indumentaria. Cuando Rosas ya había asumido por segunda vez la gobernación de la provincia de Buenos Aires y concentraba la totalidad del poder público, una segunda disposición del 27 de mayo de 1835 amplió el uso de la divisa a toda la sociedad, incluidos los niños. No solo los hombres debían lucir la consigna “Federación o Muerte” en cintas rojas sobre sus pechos. También las mujeres debían exhibir su adscripción a la causa federal por medio de tocados de flores o moños rojos en sus peinados. Numerosos retratos al óleo de miembros encumbrados de la sociedad argentina dan cuenta de esta práctica. Otras prendas de uso personal también debieron sujetarse a la norma: chalecos, galeras, guantes, abanicos, peinetones, se sumaron al concierto de soportes que vitorearon al gobernador Juan Manuel de Rosas. La vestimenta y los accesorios de moda tanto femeninos como masculinos se convirtieron en elementos claves en el proceso de construcción de la apariencia federal y fueron soportes privilegiados de la retórica propagandística del rosismo (Munilla Lacasa, 2013).

A partir de una mirada centrada en la antropología de la materia (Siracusano y Rodríguez Romero, 2020) –enriquecida por la tríada que planteó Hans Belting entre imagen, cuerpo y medio (Belting, 2007)–, la lectura de todos estos detalles nos permite imaginar las formas de poder que este particular rojo contribuyó a ejercer sobre los cuerpos de quienes debían aceptar un nuevo orden político al tiempo que manifestar y exhibir esa adscripción que no dejaba mucho lugar para el disenso. El “cuerpo civil”, individual e íntimo, se convertía así en el “cuerpo rosista”, colectivo y público, sobre el que la mirada de “los otros”, principalmente la del Restaurador, ejercía un control eficaz, imposible de evadir. En particular, las divisas punzó funcionaron no solo como un distintivo partidario sino que también participaron como elementos clave de un programa de disciplinamiento y de pedagogía política que encontró en los cuerpos una forma poderosa de inscribirse.

Ahora bien, ¿de dónde provenía ese color y particularmente las telas teñidas con él, qué implicancias simbólicas tenía, y cuáles fueron los materiales y las técnicas utilizados para lograr esa tonalidad intensa que lo caracteriza? Tales interrogantes fueron los que guiaron esta investigación.

Un primer abordaje a su etimología exhibe algunos costados interesantes. La palabra punzó proviene del latín *puniceus*, que se refiere al color rojo escarlata,

color del *paludamentum* o manto que vestían los generales romanos. En francés se lo denomina *ponceau*. El *Diccionario universal* de Antoine Furetière publicado en Rotterdam en 1690 dice al respecto:

Punzó (*Ponceau*) significa también un color rojo muy oscuro. La cinta más cara es la cinta punzó (*ponceau*), teñida del color del fuego. Se le ha dado ese nombre por la flor de la punzó (*ponceau*) o amapola, que es muy roja. En París llamamos al mal francés la lengua *ponceau*, a causa de una alcantarilla (*ponceau*) en un pequeño puente, debajo del cual habitan algunas personas que hablan muy mal.

Casi un siglo más tarde, en 1788 el *Diccionario castellano* que publica en Madrid Esteban Terreros y Pando decía del rojo punzó: “Es un color de fuego mui vivo”. Resulta interesante advertir que en este diccionario también se hace mención al lenguaje deshonesto e impúdico de las palabras coloradas aludiendo a lo encendido, y seguramente al rojo punzó.

En sus *Apuntamientos para la historia natural de los pájaros del Paragüay y Rio de la Plata* publicados en 1802, Félix de Azara –naturalista español– identificaba a las habías rojas y las señalaba como una suerte de zorzales de cejas de color punzó, “el más bello, encendido y puro que pueda verse”, que habitaban las tierras del Paragüay (Siracusano, 2005, p. 94).

Es decir que, para el momento en que Rosas dispone esta singular imposición cromática, su cualidad de color vivo y encendido ya era muy aceptada tanto en Europa como en América. La industria pañera, que había aprovechado enormemente la grana cochinilla como sustancia tintorera desde su explotación americana, era la principal beneficiada. A principios del siglo xvii químicos holandeses habían comenzado a producir diferentes variedades de tintes rojos para el teñido de telas. Así, Cornelis Drebbel creó un rojo que combinaba la cochinilla con el estaño. Para entonces, el monopolio de este colorante era mexicano. La cochinilla fue utilizada principalmente para teñir uniformes militares así como para las vestimentas –chaquetas, vestidos, etc.– de los aristócratas y las élites urbanas. Los rojos escarlata ganaron popularidad en la corte francesa de Luis XIV y se usaban también en los gobelinos en París. Para fines del siglo xviii y principios del xix se sigue comerciando la cochinilla mexicana, aunque de a poco fue mermando su presencia. Para 1820 se comienza a consumir mayormente la de Guatemala y Canarias (Padilla y Anderson, 2015; Salinas, 2018).

El rojo punzó bajo el microscopio

Para esta investigación se analizaron diferentes piezas del período rosista –dos divisas, siete chalecos, dos gorros, un abanico de plumas, y una cartela impresa–, pertenecientes a las colecciones del Museo Histórico Nacional, Museo de

Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco” y Museo Histórico de Buenos Aires “Cornelio de Saavedra” –todos sitios en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires–².

Nos propusimos identificar sus soportes, así como también caracterizar las sustancias utilizadas para lograr el rojo punzó, mediante técnicas no invasivas y microdestructivas. Se trataría de la primera vez que se realizan ensayos físico-químicos para identificar los materiales de este color tan relevante para la historia de la cultura visual en la Argentina.

Breve descripción de las piezas analizadas

Divisas punzó

Las divisas punzó, los distintivos de uso obligatorio que más identificaban la adscripción a la causa federal, muestran una diversidad de leyendas impresas que van desde el lema “FEDERACIÓN O MUERTE” –o su versión abreviada “F o M”– hasta otros más encendidos en los que los opositores eran considerados “SALVAJES, ASQUEROSOS, INMUNDOS UNITARIOS”. Los “VIVA” a los federales o a “LA CONFEDERACIÓN ARGENTINA” y los “MUERAN” a los unitarios, aparecían también junto con los retratos litografiados de Rosas y de su esposa. La bibliografía refiere que la tela sobre la que se imprimían estos mensajes era principalmente la seda *moiré*, que resistía mejor los procesos de impresión y ofrecía una buena adherencia a las tintas. También se utilizaron otros tipos de textiles: la zaraza, el algodón, la sarga de diferentes fibras, y telas combinadas de seda y lana. Estas últimas texturas no permitían tanta claridad en la impresión de leyendas e imágenes como la seda (Vertanessian, 2017). El taller de César Hipólito Bacle fue uno de los talleres donde se grababan con la técnica litográfica estas cintas federales.

Chalecos y gorros

Como dijimos, la vestimenta y los accesorios de moda tanto femeninos como masculinos se convirtieron en elementos claves en el proceso de construcción de la apariencia federal. Chalecos, gorros, peinetones, guantes, galeras, abanicos y otras prendas fueron soportes privilegiados de la retórica propagandística del rosismo y ponen en evidencia la intromisión del régimen rosista en las prácticas privadas del vestir. El frac y el sombrero de copa alta o galera habían sido prendas de la indumentaria masculina muy utilizadas desde el siglo XVIII hasta la aparición de los trajes modernos. Combatidos por Rosas por tratarse de prendas de moda en naciones enemigas como Francia e Inglaterra, el frac y la galera tuvieron que sortear esa resistencia cultural y política y adaptarse a los tiempos rosistas para poder instalarse como indumentaria adecuada para las sociabili-

² Agradecemos a cada uno de los museos involucrados por habernos permitido investigar algunas de las piezas de sus colecciones.

dades urbanas (Marino, 2011; 2014). Los chalecos federales fueron realizados en seda color punzón y los sombreros llevaban en el fondo el retrato impreso del caudillo, mientras que los característicos gorros, ponchos, camisas y chiripás utilizados por los gauchos mazorqueros –como lo apreciamos en el cuadro *Gaucha federal* pintado en 1842 por Raymond Quinsac de Monvoisin– también compartían la misma coloración, aunque sobre soportes más bastos.

Abanicos

Entre los accesorios que formaban parte del guardarropa de una mujer durante la primera mitad del siglo XIX, los abanicos tuvieron una gran importancia. Su uso ya era popular en la Europa del siglo XVI y en América se expandió de la mano de la conquista y colonización. Durante el siglo XIX se renovó su confección, se aligeró su peso con nuevos materiales y se abarataron sus costos, aunque nunca dejaron de ser un accesorio de lujo. El país de los abanicos –porción de papel, piel o tela que cubre su parte superior, sobre el varillaje, de nácar o de carey– permitió la impresión de motivos decorativos mediante la técnica litográfica. En este caso, el país de plumas rojas muestra nuevamente cómo el color federal permeaba las fronteras entre lo privado y lo público (Marino, 2011; 2014).

Cartelas

Entre el corpus analizado se encuentra una cartela con el título “Derrota de la nueva línea de paquetes de vapor que han de conducir la correspondencia desde Inglaterra hasta el Río de la Plata” que anunciaba los viajes desde Southampton hacia Lisboa, Tenerife, Río de Janeiro, Montevideo y Buenos Aires, entre otros puertos, impresa por Arzac en la calle La Reconquista número 118. Estos derroteros fueron la consecuencia del convenio que para 1850 Rosas firmara con Inglaterra, por medio del cual la Real Compañía Británica de Paquetes de Vapor (con sede en Southampton) ofrecía sus servicios hasta el Río de la Plata.

Análisis de muestras extraídas de los objetos estudiados³

Para identificar los soportes y los tintes, se extrajeron muestras de los objetos mediante un bisturí. En la Tabla 1 se listan las muestras estudiadas con sus correspondientes códigos, descripción y procedencia.

³ Todos estos estudios fueron realizados en el Centro MATERIA, perteneciente al Instituto de Investigación en Arte y Cultura de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, y en el Laboratorio de Investigaciones y Análisis de Materiales en Arte y Arqueología (LIAMA) del Departamento de Química orgánica de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires.

Tabla 1. Muestras estudiadas

Procedencia	Descripción	Código
Museo Histórico de Buenos Aires "Cornelio de Saavedra"	Chaleco	MSCH784/01
	Chaleco	MSCH716/01
	Chaleco	MSCH16472/01
	Chaleco	MSCH761/01
	Divisa	MSDV833/01
	Divisa	MSDV723/01
	Cartela	MSCRT821/01
Museo Histórico Nacional	Abanico	MSAB737/01
	Chaleco	MHN-CH01
	Chaleco	MHN-CH02
	Chaleco	MHNCH2745
Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco"	Gorro mazorquero	MHN/GM01
	Gorro de manga federal	MFBGR4169

En la Figura 1 se muestran las imágenes de dos de los objetos estudiados y las zonas de toma de muestra.

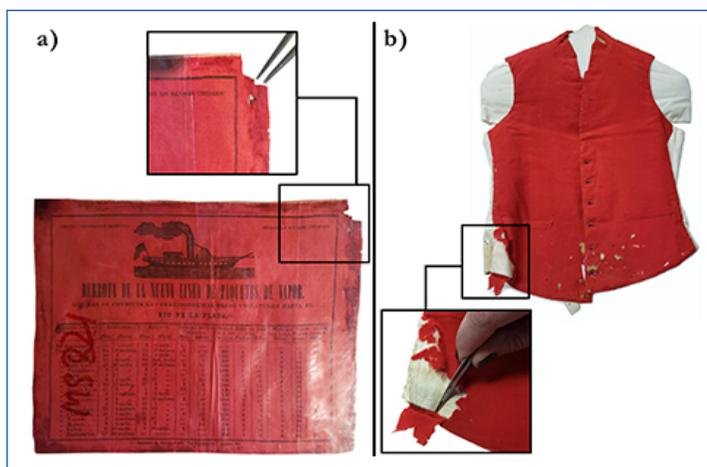


Figura 1. a) Cartela MSCRT821 y detalle de la toma de muestra; b) Chaleco MHNCH2745 y detalle de la toma de muestra.

Soportes

El material de las telas de las muestras se identificó mediante espectroscopia infrarroja por Transformada de Fourier mediante reflectancia total atenuada (FTIR-ATR). Las muestras se analizaron de manera no invasiva y sin una preparación previa. Se utilizó un espectrofotómetro Nicolet iS50 (Thermo Fisher Scientific) con un accesorio de reflectancia total atenuada con cristal de diamante. Los es-

pectros fueron adquiridos en el rango espectral de 4000-400 cm^{-1} . En las muestras de los chalecos, las divisas y la cartela del Museo Saavedra se identificó seda, mientras que en las muestras de los chalecos del Museo Histórico Nacional el soporte se identificó como lana.

La observación bajo lupa estereoscópica de la muestra extraída del pompón del gorro de manga federal del Museo Fernández Blanco (MFBGR4169) (Fig. 2a) mostró la presencia de dos hebras distintas que se separaron y analizaron por FTIR-ATR. Los espectros infrarrojos indicaron que una era lana (Fig. 2b) y la otra, algodón (Fig. 2c).

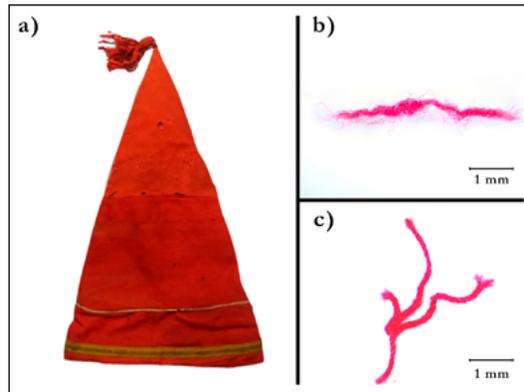


Figura 2. a) Gorro de manga federal MFBGR4169 (Largo: 63 cm. Ancho máx.: 30 cm. Buenos Aires, Argentina, ca. 1850.); b) Hebra de lana; c) Hebra de algodón.

En la Figura 3 se muestra a modo de ejemplo el espectro infrarrojo de la muestra del chaleco MSCH16472 y su comparación con el espectro infrarrojo de referencia de seda.

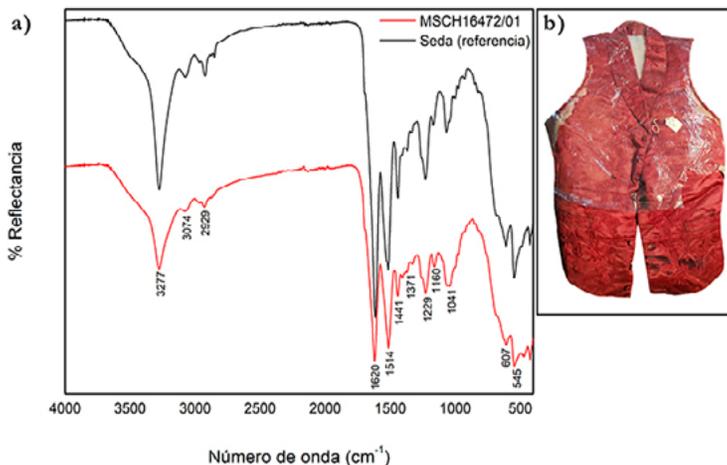


Figura 3. a) Espectros infrarrojos de la muestra MSCH16472/01 y de seda; b) Foto del chaleco.

Mordientes

La mayoría de los colorantes requiere de una sal inorgánica como mordiente para la fijación del colorante a las fibras (Cardon, 2007). Para identificar los mordientes en las muestras, estas se analizaron de manera no invasiva mediante la técnica de fluorescencia de rayos X. Se utilizó un equipo portátil Bruker Tracer III-SD. Los espectros se registraron con un voltaje de 40 kV y una corriente de 11 microamperes. Esta técnica indicó la presencia de azufre, calcio, hierro y cobre en las muestras de las plumas de dos colores del abanico (MSAB737/01) (Fig. 4), en la divisa MSDV833/01 (Fig. 5) y en la muestra de un chaleco (MSCH716/01).

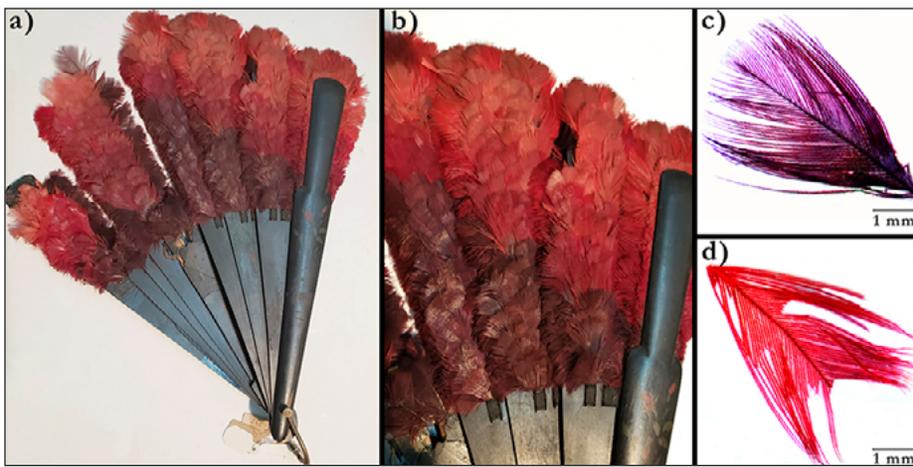


Figura 4. a) Abanico (MSAB737); b) Detalle de las plumas; c) y d) Imágenes de las plumas moradas y rojas tomadas bajo lupa estereoscópica.

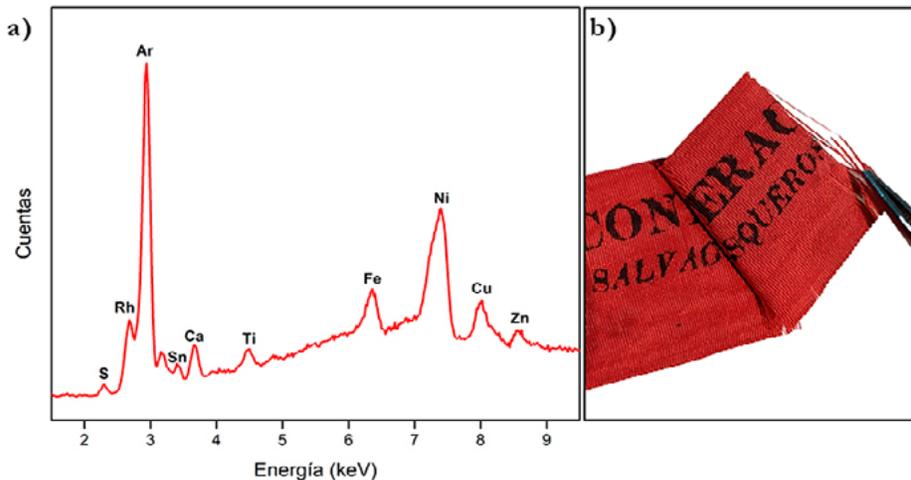


Figura 5. a) Espectro de FRX de la muestra MSDV833; b) Detalle de la divisa y toma de muestra.

Mientras que en el análisis de las muestras de los otros chalecos (MSCH761/01, MSCH784/01 y MSCH16472/01) y la cartela (MSCRT821/01) (Fig. 1), predominó el estaño junto con el calcio y el hierro y cantidades menores de cobre (Fig. 6). En la muestra del chaleco MSCH16472 se identificó, además, potasio. Estas composiciones elementales corresponden a sales de estaño, hierro, cobre y el alumbre (un sulfato de aluminio y potasio) que eran comúnmente utilizadas como mordientes para fijar el colorante a la tela (Cardon, 2007). De acuerdo con el tipo de sal utilizada como mordiente, se logra una tonalidad diferente a partir de un mismo colorante.

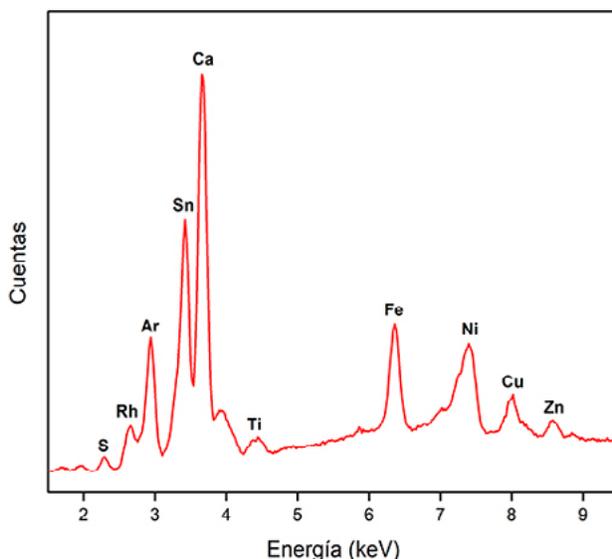


Figura 6. Espectro de FRX de la cartela MSCRT821/01.

Colorante rojo

Para identificar el colorante responsable del color rojo, se realizó un análisis por cromatografía líquida de alta resolución con un detector de arreglo de diodos (HPLC-DAD). Para ello, se seleccionó una pequeña fracción de las muestras MSCH16472/01, MSCH761/01, MSDV833/01, MSCRT821/01, MHN-CH01, MHN-CH02 y MHN/GM01 y se trató con una solución de agua:metanol:ácido clorhídrico 37% (1:1:2 v/v/v) a 100 °C durante 15 minutos. Posteriormente, se analizaron por HPLC-DAD en las condiciones descritas previamente (Careaga et al, 2023). Los resultados identificaron al ácido carmínico, compuesto producido por la cochini-lla, como responsable del color rojo punzó. En la Figura 7a se observa el cromatograma de la muestra MSCRT821/01, en donde el pico a 13,3 min corresponde al ácido carmínico, y en la Figura 7b su espectro ultravioleta con las bandas de absorción características a 275, 311, 495 y 531 nm, junto a la estructura química del ácido carmínico.

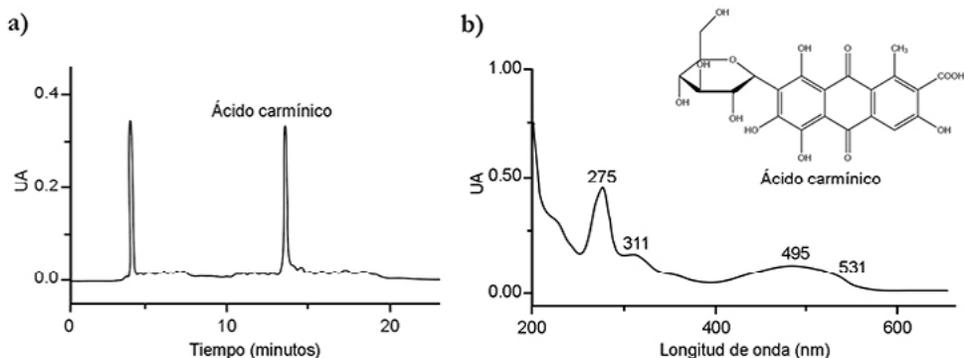


Figura 7. a) Cromatograma HPLC; b) Espectro UV de la muestra MSCRT821/01 y estructura química del ácido carmínico.

Las artes del teñir

Los resultados químicos presentados requieren ser insertados en una trama histórico-cultural que nos permita interpretarlos en el marco de las prácticas de teñido que eran ejecutadas para la época.

La práctica de teñir telas es muy antigua y siempre involucró muchos conocimientos teóricos y prácticos para obtener y procesar los colorantes, mordientes, etc. Basta leer la entrada del término “Dying” (teñido) de la Enciclopedia Británica en su edición de 1809 para comprender el alcance y relevancia del desarrollo tecnológico que requería esta industria. En más de 25 páginas se revelan conocimientos tan variados como profundos sobre la historia del teñido en la Antigüedad, las sustancias tintóreas, los mordientes, las maneras de preparar el algodón, la seda, o el lino para su coloración, y todos los secretos en torno a lograr las tonalidades más exquisitas (Nicholson, 1809).

Entre la literatura sobre el tema, los libros de secretos y manuales de artes mecánicas eran las fuentes más utilizadas para aprender a teñir todo tipo de telas y lograr el color deseado. Dentro de los más destacados se encuentra *The Art of Dying Wool, Silk and Cotton*, escrito por Jean Hellot y publicado en Londres en 1789. Entre sus consejos para teñir sedas y lanas se menciona el uso de cochinilla, cártamo, urucú o achiote, y palo brasil, junto con una solución de estaño.

Acerca de los colores escarlata, rojo naranja y cereza.

Estos colores son una variedad de rojos vívidos, resaltados por un tinte más amarillento que el carmín, son fácilmente amarillados sobre lana, o vivificados con la composición, o solución de estaño. Sobre esta sustancia produce gran brillo y solidez, la cochinilla a partir de la cual es obtenida, siendo un ingrediente esencialmente bueno. Pero está lejos de producir el mismo efecto sobre la seda, siendo esta sustancia resistente absolutamente

a tomar estos tonos de la cochinilla; hasta ahora al menos, nada ha sido publicado al respecto. [Hace diez o doce años, un tintorero produjo un terciopelo de color fuego, como dijo, tiñendo con cochinilla. Todo lo que podemos aprender de su secreto es que éste le puso una tierra de rocou fuerte, y que luego de lavarlo le puso el licor de cochinilla, sumando una pequeña cantidad de la solución de estaño]. La seda, cuando sumergida en un licor de cochinilla y realzada con la composición de estaño, capaz de producir en la lana el color fuego más radiante, se embebe solo de un débil tono acebollado, decolorado y correctamente hablando un mísero enlucido.

Por lo tanto deviene necesario hacer uso de otra droga, o de las flores de una planta llamada *Carthamus bastard saffron* o *Saffranum*. (Hellot, 1789, p. 317)

Unos años más tarde, en 1795, la Imprenta Real publicó en Madrid los *Elementos del arte de teñir* de Claude Berthollet, célebre químico francés, quien sentó las bases –junto con Lavoisier y otros– de la nomenclatura moderna de los compuestos químicos. En este libro se dan consejos y recetas para teñir seda y lana. Se mencionan las mismas sustancias que Hellot, para los rojos. En la sección correspondiente al teñido de la seda se explica que, dado que este material tiene naturalmente una sustancia como goma que le da rigidez y elasticidad, se le debe sacar dicha rigidez mediante el cocido, es decir sumergiendo la tela en agua caliente y jabón. Al respecto dice:

Se aumenta el xabon para las sedas que se han de teñir de azul, y con especialidad para las que lo deben ser de punzó, cereza, &c.: porque es necesario que para estos colores sea más blanco el fondo que para otros colores menos delicados. (Berthollet, 1795, p. 118)

En el *Tratado del arte de teñir* del sueco Scheffer, traducido al castellano y publicado en Madrid en 1806, se describe con gran detalle cómo se debe teñir la seda para lograr el rojo punzó:

Apartado XXI “Tinte de punzó ó de color de fuego en seda con la cochinilla”:

Se echará una parte de sal marina en quatro de agua fuerte, y se disolverá en la misma otra parte de estaño: se extenderá después esta composición en doble cantidad de agua, en que se macerará la seda por espacio de veinte y quatro horas: se sacará después, y se lavará en agua clara hasta que no salga esta lacticinosa. [...] Después de macerada la seda en esta disolución, debe lavarse inmediatamente, y hacerse hervir en el mismo día, para que el aci-

do no tenga lugar de producir sobre ella alguna acción dañosa. / Macerada de esta suerte la seda, se hace hervir por espacio de un cuarto de hora, en un poco de agua con cinco sextos de cochinilla [...]. Para el color carmesí ha de emplearse mayor porción de cochinilla. [...] El licor que sobra, contiene todavía mucha materia colorante, y puede servir para dar el baño ó tinte á la lana, ó para acabar de cocerla". (Scheffer, 1806, pp. 60-61)

Por último, sabemos que, contemporáneo de la implementación del decreto de Rosas que obligaba a usar este color en prendas y divisas, es el *Manual de curiosidades artísticas y entretenimientos útiles* de Munaiz y Millana, publicado en Madrid en 1833.

En la sección de tintas encarnadas –es decir rojas– da una descripción pormenorizada de tintes útiles para teñir seda, algodón y lana, tales como la rubia, la cochinilla, el kermes, la orchilla, el palo brasil y el cártamo o alazor. Entre las tonalidades a obtener se destaca la mención al rojo punzó (Munaiz y Millana, 1833, p. 47).

Conclusiones

Nuestros estudios histórico-químicos confirman el uso del carmín de cochinilla como principal colorante, y sales diversas (hierro, cobre, azufre, potasio, estaño) como mordientes en todas las piezas investigadas, para teñir y lograr distintas tonalidades sobre diferentes soportes como la seda, el algodón o la lana, tal como lo aconsejaban los manuales, tratados y libros de secretos relevados. En el caso de la seda utilizada en el período rosista sabemos que provenía del mercado europeo. Incluso aquella de las divisas era importada, para luego ser impresa en establecimientos litográficos como el de César Hipólito Bacle, que detentaba desde 1829 el título de "Impresores Litográficos del Estado". Otro caso interesante son las distintas tonalidades logradas en el teñido de las plumas del abanico analizado.

En lo referido al gorro de manga mazorquero del Museo Fernández Blanco y el chaleco del Museo Histórico Nacional, ambos de posible factura y teñido local, se destaca la presencia de lana, algodón y carmín de cochinilla, lo que estaría indicando una provisión habitual del colorante en la región rioplatense. La venta o teñido de todos estos paños rojo punzó se advierte en los anuncios de los periódicos, semanarios y almanaques de la época (Fig. 8).

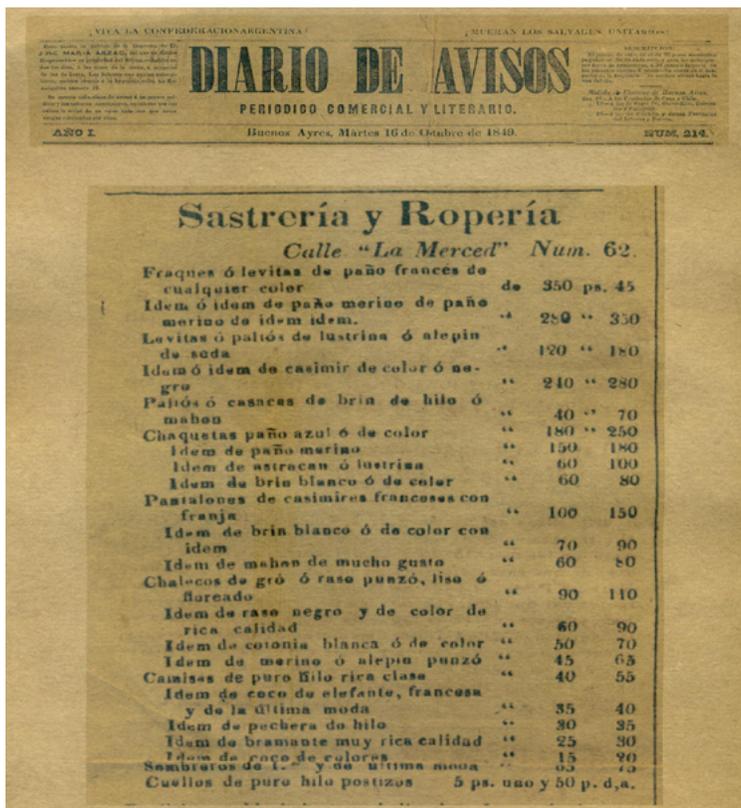


Figura 8. Diario de avisos. Periódico comercial y literario. Buenos Aires, 16 de octubre de 1849. Año I, Núm. 214. Museo Histórico de la Ciudad "Cornelio de Saavedra".

En resumen, el rojo punzó penetró en la historia de la Argentina de la mano de una decisión del poder político. Para lograr este objetivo, los materiales colorantes contribuyeron a su simbólica mediante su consumo, manipulación y aplicaciones técnicas variadas. Tanto fue el éxito de su uso en los cuerpos y demás objetos de la vida cotidiana de los habitantes del territorio argentino que su connotación política y cultural trascendió esta coyuntura, al imponerse sobre el propio término, en un desplazamiento semántico que terminó denotando un adjetivo con raigambre rioplatense⁴. Su prueba la encontramos en el *Gran diccionario de la lengua castellana* del catalán Aniceto de Pagés y Puig, quien alude al rojo punzó como un adjetivo registrado como rioplatense: "Punzó. (del fr. Ponceau, amapola silvestre y su color): m. color rojo muy vivo. -Punzó adj. Riopl. De color de amapola".

El rojo punzó, un color y una materia que se unieron para condensar las diferentes estrategias del poder político de un período importante de nuestra historia.

⁴ Las autoras agradecen el asesoramiento lingüístico de la Dra. Claudia Fernández.

Agradecimientos

Esta investigación está vinculada con la exposición *La paleta del Restaurador*, curada por la Dra. María Lía Munilla Lacasa, en el Museo Histórico de Buenos Aires "Cornelio de Saavedra". Las autoras agradecen todo el apoyo brindado por quien fuera su directora, Dra. Leontina Etchelecu.

Las autoras agradecen el apoyo financiero del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) (PIP 11220200100811CO) y la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (ANPCyT) (PICT-2019-1000). ABG agradece a CONICET por una beca doctoral. GB, MSM y VC pertenecen a la Carrera del Investigador Científico y Tecnológico de CONICET.

Referencias bibliográficas

- BELTING, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz editores.
- BERTHOLLET, C. (1795). *Elementos del arte de teñir*. Madrid: Imprenta Real, (traducción Domingo García Fernández).
- CARDON, D. (2007). *Natural Dyes. Sources, Tradition, Technology and Science*. Archetype Publications Ltd.
- CAREAGA, V. P., Blanco Guerrero, A., Siracusano, G., Maier, M.S. (2023). High performance liquid chromatography as a micro-destructive technique for the identification of anthraquinone red dyestuffs in cultural heritage objects. *Chemistry Teacher International*; 5(1):1-9. <https://doi.org/10.1515/cti-2022-0018>
- HELLOT, M., Macquer, M. y Le Pileur d'Apligny (1789). *The art of dying wool, silk and cotton*. Londres: R. Baldwin and Rater-Noster-Row.
- MARINO, M. (2011). Moda, cuerpo y política en la cultura visual durante la época de Rosas. En M. I. Baldasarre y S. Dolinko (comps.), *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina*. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- _____ (2014). Impresos para el cuerpo. El discurso visual del rosismo y sus inscripciones en la construcción de la apariencia. En L. Malosetti Costa y M. Gené (comps.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires: Edhasa.
- MUNAIZ y MILLANA, R. (1833). *Manual de curiosidades artísticas y entretenimientos útiles*. Madrid: E. Aguado (imp.).
- MUNILLA LACASA, M. L. (2013). *Celebrar y gobernar. Un estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires. 1810-1835*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- NICHOLSON, William (1809). *The British Encyclopedia, or Dictionary of Arts and Sciences* (Vol. 2). Londres: Whittingham (imp.).
- PADILLA, C. y Anderson, B. (eds.) (2015). *A red like no other: how cochineal colored the world: an epic story of art, culture, science, and trade*. Nueva York: Skira.
- PAGÉS DE PUIG, A. (1902-1932). *Gran diccionario de la lengua castellana* (de autoridades). 5 vols. Tomo I, Madrid: Establecimiento tipográfico de los Sucesores de Rivadeneyra, 1902. Tomos I-V, Barcelona: Fomento Comercial del Libro, ¿1932?

- PISELLI, F. (2019). L'art tinctorial de la soie chez macquer ou la couleur en mouvement aperçu terminologique et technique. *Dix-Huitième Siècle*, Vol. 51, (1), 159-185. Société Française d'Etude du Dix-Huitième Siècle. <https://doi.org/10.3917/dhs.051.0159>
- PONCEAU (1690). En Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes*. La Haye et Rotterdam: Leers. Root, R. (2014). *Vestir la nación. Moda y política en la Argentina poscolonial*. Buenos Aires: Edhasa.
- SALINAS, C.M (2018). Mexican Cochineal, Local Technologies and the Rise of Global Trade from the Sixteenth to the Nineteenth Centuries. En Pérez García, M., De Sousa, L. (eds.), *Global History and New Polycentric Approaches. Palgrave Studies in Comparative Global History*. Singapur: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-981-10-4053-5_12
- SCHEFFER, M. (1806). *Tratado del arte de teñir*. Barcelona: Francisco Ifern y Orion.
- SIRACUSANO, G. (2005). *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires: FCE.
- SIRACUSANO, G. y Rodríguez Romero, A. (2020). *Materia americana. El cuerpo de las imágenes hispanoamericanas (siglos XVI a mediados del XIX)*. Sáenz Peña: Eduntref.
- VERTANESSIAN, C. (2017). *Juan Manuel de Rosas. El retrato imposible: imagen y poder en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Ediciones Reflejos del Plata.

Tramas y post-paisajes ensamblados

La obra de la artista textil peruana Ana Teresa Barboza

Julia González Narvarte¹

Resumen

En este artículo me aproximaré a la obra de la artista textil peruana Ana Teresa Barboza indagando sobre los posibles significados y afectos que se desprenden de su abordaje del paisaje desde la materialidad textil: ¿qué relaciones se entablan entre cuerpos y territorios, entre sus componentes orgánicos e inorgánicos? Propongo pensar sus piezas textiles dentro de las concepciones de “ensamble”, “trance” y “post-paisaje” de Jens Andermann (2008; 2018), en tanto nociones que permiten pensar la mediación afectiva que existe entre imágenes y ambiente.

Palabras clave: Ana Teresa Barboza, arte textil, naturaleza, paisaje, ensamble, post-paisaje

Assembled wefts and post-landscapes

The work of the Peruvian textile artist Ana Teresa Barboza

Abstract

In this article I will approach the work of the Peruvian textile artist Ana Teresa Barboza, inquiring about the possible meanings and affects that emerge from her approach to landscape from textile materiality: what relationships are established between bodies and territories, between its organic and inorganic components? I propose to think about the works of Ana Teresa Barboza within Jens

¹ Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

juliagonzaleznarvarte@gmail.com

Licenciada en Artes Combinadas por la Universidad de Buenos Aires. Escribe y codirige *Revista Encuadra*, una publicación digital sobre cultura visual. Es miembro de SEGAP, seminario permanente sobre género, afectos y política. Actualmente investiga sobre espacialidades extractivas y nuevas alianzas en el cine latinoamericano contemporáneo a partir de la crisis del Antropoceno.

Fecha de recepción: 20/03/2023 – Fecha de aceptación: 25/08/2023



CÓMO CITAR: Julia González NAVARTE. “Tramas y post-paisajes ensamblados. La obra de la artista textil peruana Ana Teresa Barboza”, en: *Revista Estudios Curatoriales*, n° 16, otoño, ISSN 2314-2022, pp. 24-37.

Andermann's (2008, 2018) conceptions of "assembly", "trance" and "post-landscape", as concepts that allow us to think about the affective mediation between images and environment.

Keywords: Ana Teresa Barboza, textile art, nature, landscape, assembly, post-landscape

Introducción

“Dar su espacio poético a un objeto es darle más espacio que el que tiene objetivamente, o mejor dicho, es seguir la expansión de su espacio íntimo.”

Gastón Bachelard (2022)

En los últimos años ha habido una gran expansión y vigencia del arte textil en la ciudad de Buenos Aires. Diversos espacios de exhibición han incorporado a sus programaciones muestras de artistas que trabajan con este medio a partir de distintas técnicas y tradiciones, lo que se suma a su fuerte presencia en espacios exclusivos como el Centro Argentino de Arte Textil y el Salón de Arte Textil del Museo de Arte Popular José Hernández.

Dos ejemplos de esta presencia fueron las exhibiciones temporales que sucedieron simultáneamente en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) durante la primera mitad del 2022: *Aó: episodios textiles de las artes en el Paraguay*, una muestra plural que reunía la obra de distintos artistas textiles paraguayos, y *Destejer las piedras*, que involucraba los proyectos llevados a cabo durante los últimos años por la artista peruana Ana Teresa Barboza (Lima, 1981), en los que trabajó sobre los paisajes andinos y costeros de Perú. Me interesa analizar algunas de las obras que estuvieron presentes en esta última, teniendo en cuenta el modo en que configuran una manera específica de abordar el paisaje, atenta a la forma y a la materialidad de los elementos que la componen y al proceso del trabajo textil, particularmente del tejido y el bordado.

Veremos que en las piezas de esta artista la noción de paisaje se aleja de su concepción tradicional decimonónica como género pictórico y fotográfico en el que la protagonista era generalmente la “naturaleza”. Presentada como dócil o indomable, esta aparecía distanciada para la contemplación y sometida a la voluntad del sujeto omnipotente y portador de la mirada que era el hombre moderno occidental. El surgimiento de este género pictórico en Occidente tiene su correlato en el auge del período industrial-colonial y en la moderna epistemología dualista que separa naturaleza de cultura. En el campo de las ciencias naturales y de las humanidades, este periodo ha sido abordado como posible inicio del llamado Antropoceno, una nueva era geológica (Crutzen y Stoermer, 2000; Danowski y Viveiros de Castro, 2019) caracterizada por el impacto irreversible de las actividades humanas sobre el planeta Tierra.²

² En lo concreto, los indicios de esta nueva era se manifiestan en el aumento de las emisiones de carbono a la atmósfera (con la inmediata consecuencia del aumento de la temperatura global), la sexta extinción masiva, la deforestación y el avance de la barrera agropecuaria, la explotación irrestricta de los recursos naturales por parte del extractivismo, entre muchas otras catástrofes.

De acuerdo con aquella mirada moderna y dualista característica del período industrial –y pregnante hoy en día–, el mundo/naturaleza era objetivado y separado de la cultura, mientras el sujeto se espiritualiza al tiempo que se elimina la relación que media entre ambos (Andermann, 2018). De esta manera, “la noción más canónica de “paisaje” supone considerar la subjetividad y la mirada del sujeto que recorta un paisaje de un entorno natural” (Depetris Chauvin y Urzúa Opazo, 2019, p. 17).

La materialidad misma de los medios de representación en los que se desarrolló el paisajismo en su vertiente más realista/naturalista –pintura y fotografía– se liga a esta concepción dualista y objetivante, dado que la búsqueda de una representación fiel al referente ofrecía una imagen en tanto *ventana abierta al mundo*, en pos de una pretendida transparencia que anulaba la opacidad del medio de representación. El dispositivo, en este caso, no se ponía en evidencia, sino que su carácter mediador se ocultaba –lo que se agudiza con la fuerza indicial de la imagen fotográfica– en favor de la primacía del referente (la naturaleza).

En las antípodas de esta concepción dualista, sugiero que el paisajismo en el arte textil, y sobre todo en la obra de Ana Teresa Barboza, se revela como un dispositivo opaco de representación del paisaje, que nos permite entenderlo en tanto mediador de nuestra relación con el espacio y particularmente con la naturaleza. Como veremos, en su obra, la opacidad de la mediación es subrayada por diversos aspectos formales: en sus tejidos y bordados, los patrones formales conviven con los *accidentes* de la superficie, grumos y defectos de las puntadas e hilos; los bordes se presentan irregulares y en suspensión, y aparece una gran heterogeneidad y ensamblaje de técnicas y materiales. Al incorporar en las obras los materiales provenientes de los propios sitios retratados, se pone en evidencia la mediación material del dispositivo representacional y se produce una nueva mirada sobre la naturaleza en la que esta toma una posición materialmente activa y es revestida de un carácter agente. Deja de ser así aquel sitio objetivado por la mirada dicotómica moderna, que la entendía como mero reservorio y proveedor de recursos a ser extraídos o, en el mejor de los casos, como recodo de inspiración romántica e idealizada para el artista.

En *Tierras en trance* (2018), Jens Andermann compone una noción de trance retomando el análisis que Gilles Deleuze hace del cine de Glauber Rocha, y la entiende como una forma de composición o imaginación estética que permite descubrir una relación no colonial, objetivante o extractiva con respecto al ambiente –o, más ampliamente, con lo no-humano–. Asimismo, la idea de trance puede entenderse como posibilidad de experimentación de una temporalidad no lineal y progresiva, como un sometimiento corporal a un tiempo alternativo que involucra el quehacer artesanal en sus dimensiones corporales y afectivas. Ligado a este concepto, el autor proponía en 2008 la noción de “ensamble” para pensar la relación de los sujetos con el ambiente. Dice Andermann:

Al quitársele de esta manera al paisaje su exterioridad objetivante de imagen, lo que emerge es un entorno que se transforma en ensamble gracias a la auto-inmersión por parte de un público que, al negársele la opción de distancia contemplativa, debe recuperar (o inventarse) una habilidad multisensorial, entrando en relaciones prácticas de uso e interacción con el ambiente. (2008, p. 4)

En la obra de Barboza, tanto el concepto de trance como el de ensamble pueden ser entendidos desde la propia materialidad y confección visual. Nos encontramos entonces con obras de composición compleja en las que se ensamblan, como en un cuerpo cyborg, elementos de diversas procedencias: minerales, fibras y tintes vegetales, pelo animal y, en algunos casos, múltiples manos artesanas que se unen para tejer colectivamente. Esta incorporación en sus obras de materiales orgánicos e inorgánicos pertenecientes a distintos universos de la naturaleza subraya la potencia vibrante y agente (Bennet, 2010) de la materia a partir de su propio exceso, de la variación de sus volúmenes, densidades, texturas y temperaturas, a la vez que erosiona los límites entre materialidad y representación. Por otro lado, esta agencia de lo material permite pensar en las distintas temporalidades que se ensamblan en cada obra: una escultura de piedra e hilos se configura como extracto, fragmento de una temporalidad geológica que, como el “trance”, permite pensar un tiempo alternativo al lineal y acelerado: vemos las capas interiores de la piedra, indicios silenciosos de su proceso de formación mineral. Los tapices inacabados también dejan ver las huellas de una temporalidad en suspensión, una cronología en trance entre lo acabado y lo inacabado, lo abierto y lo cerrado, lo natural y lo tecnológico.

Por otra parte, si durante la modernidad la naturaleza se mostraba casi imperturbable, eterna e igual a sí misma, en la obra de Barboza, por el contrario, lo que vemos son paisajes móviles y dinámicos que mutan al ritmo en que mutan los propios territorios. Los espacios predilectos sobre los que la artista trabaja son los humedales: sitios costeros y territorios acuosos, ecosistemas biodiversos, dinámicos y mutantes, que incorporan en su forma la fluidez del agua. Si el capitalismo extractivista avanza y despoja de manera acelerada a la naturaleza por considerarla fuente de recursos, Barboza convoca a la materia de esos paisajes a hablar en sus tonos, sus ritmos y su vibración vital.

Primeras puntadas...

La muestra *Tejer las piedras*, que se presentó en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires entre abril y agosto del 2022, incluyó poco más de una decena de obras pertenecientes a proyectos realizados durante los últimos años por Barboza y contó con la curaduría de Verónica Rossi. La exhibición se des-

plegaba en la primera sala del museo, a pocos metros del hall de entrada, en un espacio que destacaba la triple altura de la sala y en la que se podía observar suspendido en el aire un tapiz tejido en telar que mostraba algunas líneas hidrográficas y estratigráficas del paisaje peruano imaginado por la artista. Se trataba de la obra *Quebradas que forman redes* (2022), una pieza concebida especialmente para esta exhibición.

Los espectadores debíamos descender hacia esta sala, donde finalmente podíamos transitar entre obras de distintas características: algunas cuyo volumen y posición permitían ser rodeadas, y otras más prestas a la contemplación que colgaban de las paredes respetando el tradicional montaje de las obras pictóricas. Sin embargo, en estas últimas algo comenzaba a friccionar la noción de paisaje: si el paisaje pictórico suele ser una “ventana abierta al mundo”, donde dicho mundo/naturaleza es *contenido* dentro de unos marcos específicos, aquí ese mundo/naturaleza hacía el movimiento inverso, donde su exceso de materialidad sobresalía y desbordaba los supuestos marcos a través de las texturas, volúmenes y densidades de los materiales y sus combinaciones.

Las fibras de una imagen

En el año 2017, Barboza trabajó en un proyecto colectivo llamado *Destejer la imagen*, junto con el arquitecto Rafael Freyre. De esta colaboración surgió, entre otras, la pieza *Canastas unidas*, en la que Barboza y Freyre diseñaron y los hermanos –tejedores especialistas en cestería– Samuel, Eber y David Goicochea –oriundos de Cajamarca, al norte de Perú– fueron los encargados de la confección. Se trata de una pieza realizada íntegramente en fibras vegetales de junco extraído de Huacho, y en ella se unen seis canastas en formas fluidas e irregulares. Este material que las compone se extrae de zonas húmedas de agua dulce, y su tejido artesanal está ligado a prácticas que se han transmitido de generación en generación.

De una superficie tejida de base plana, como si se tratara de una laguna de juncos, brotan tridimensionalmente seis canastas, unas completamente acabadas y definidas y otras que parecen estar en proceso. Estas se presentan en distintos tamaños, volúmenes y disposiciones y, a pesar de la resistencia del entramado, manifiestan una suerte de potencia dinámica y kinética: algunas están recostadas en distintos ángulos, como si unas manos invisibles las movieran y utilizaran para volcar o cargar contenidos. Sus bordes son indefinidos e inacabados, y en ellos se puede observar el origen –o el posible final– de cada fibra de junco.



Figura 1. *Canastas unidas* (2017). 3 atados de junco de Huacho tejido en 30 días. 300 x 310 cm. Fotografía: Juan Pablo Murrugarra.

Aquí pareciera que no vemos un objeto finalizado, sino que los artistas realizan el gesto inverso; la idea de destejer la imagen implica desarticularla en sus partes mínimas, en sus fibras, en sus puntos, en las intersecciones entre las fibras, y también implica explorar y reconectar con el proceso artesanal –manual/corporal– y colectivo de su confección. Dice Rafael Freyre (2017):

Mirar dentro del lugar es destejer su imagen. Pelar sus capas y frotar las huellas formadas por el tiempo hasta encontrar las fibras y patrones que han tomado forma. Destejer la imagen es desmembrarla en fibras sensibles al tacto. Es penetrar en la piel de la superficie visible y entender los procesos manuales y corporales con que tomaron forma. Reaprender la labor de los artesanos significa restablecer contacto con estos procesos. Entender que detrás de la imagen existe una huella dejada por el cuerpo y la naturaleza.

Por otro lado, la decisión curatorial de colgar esta pieza de manera vertical en una pared, como si se tratara de un cuadro, permite pensar las tensiones entre arte y artesanía, ya que genera una hibridación entre dos espacios: uno pictórico espectadorial que se abre a la contemplación desinteresada y otro social y colectivo que se ve en las huellas manuales del proceso artesanal.

La rugosidad de esta materia, de este entramado, expresa –como señala Giuliana Bruno (2014)– el potencial para generar un espacio de comunidad a través de la expansión de la dimensión háptica a un nivel interpersonal, entre quienes proyectan y confeccionan las tramas del tejido. Dice la autora que una superficie

“ruidosa”, o rugosa, puede transformarse en un espacio en el que las relaciones humanas, relaciones que de otro modo podrían parecer distantes en tiempos y espacio, pueden dar surgimiento a formas inesperadas de participación. Y es ahí precisamente donde aparece la potencia política de lo colectivo, en tanto se *practica* un espacio, se *produce* un paisaje, desde el vínculo afectivo entre cuerpos y territorios (Depetris Chauvin, 2019).

La práctica textil va generando, entonces, una trama o *malla* (Morton, 2018) que permite relacionar la labor de confección de una pieza con el tejido de los vínculos *naturoculturales* (Haraway, 2016). Un cuerpo-obra es tejido y confeccionado, mientras que, en esa tarea colectiva artesanal, quienes tejen forman y refuerzan un cuerpo social. Así, en el tejido artesanal, el valor no recae únicamente en el producto acabado sino sobre todo en el proceso mismo en el que surge o se refuerza un cuerpo social, un tejido social, un devenir ensamblado con otros cuerpos y materiales.

De píxeles y puntadas

“La relación es la unidad más pequeña de análisis.”

Donna Haraway (2016)

Los humedales son territorios dinámicos presentes globalmente que se caracterizan por la presencia de agua como elemento determinante de su biodiversidad y de las relaciones interespecíficas que en ellos se desarrollan. Puede tratarse de agua dulce o agua de mar, y las especies –animales, vegetales, fúngicas y todas sus posibles asociaciones– que los habitan se adaptan a períodos cambiantes y alternados de inundaciones y sequías, por lo que podrían considerarse territorios anfibios e híbridos entre lo acuático y lo terrestre. Tal característica le otorga a estos ambientes un dinamismo particular que los convierte en grandes reservorios de vida alrededor de los cuales la humanidad se ha asentado históricamente, y en donde naturaleza y cultura se entrelazan. No obstante, como señala la Convención de Ramsar sobre los Humedales (2018), se estima que su presencia y extensión ha disminuido abruptamente durante las últimas décadas, con pérdidas del 35 % desde 1970. Por esto, además de su dinamismo interno, hoy en día los humedales se caracterizan también por el desplazamiento exógeno a raíz del avance de la frontera agrícola, la urbanización, la deforestación, y otros factores que amenazan su conservación.

Ana Teresa Barboza recorrió estos sitios en zonas costeras y andinas de Perú y los fotografió para la confección de algunas de las obras pertenecientes a la serie *Detrás del textil* (2018), que articula piezas que reflexionan sobre la cuestión del paisaje y sus transformaciones.



Figura 2. *Urdir* (2018). Tejido en telar con hilo de algodón, fibra de oveja y alpaca teñido con tintes naturales, bordado sobre fotografía digital en papel de algodón. 110 x 180 cm. Fotografía: Juan Pablo Murrugarra

En su blog, la artista dice que en su recorrido por estos sitios se encontró con comunidades que “conservan prácticas textiles tradicionales como la crianza de animales para el uso de sus fibras, el hilado a mano, el teñido con tintes naturales o el tejido en telar” (Barboza, 2017). Por otra parte, al entrelazarse la fotografía con el tejido se generan tensiones entre la función indicial de la imagen fotográfica y la práctica performativa del espacio que conlleva el tejido.

La obra *Urdir*, perteneciente a este proyecto, fue realizada en tejido en telar con hilo de algodón y fibras animales teñidas con tintes naturales, que se entrelaza con fotografía digital impresa en papel de algodón. El paisaje fotografiado muestra una costa rocosa; a su izquierda y arriba se observa un entramado textil realizado en telar y hacia abajo los hilos sin tejer caen en un ovillo que desciende hasta el suelo.

La fotografía recorta un trozo de *naturaleza* como en el paisajismo canónico, pero en el movimiento de ensamblaje con otros elementos Barboza genera una otra arqueología posible frente a ese documento fotográfico: un acercamiento alternativo al entorno que trabaja la fotografía en tanto documento-archivo desde dentro, no como resto inerte de un pasado sino como monumento (Foucault, 2002) que se genera desde la agencia y desde el vínculo afectivo entre humanos

y territorio. Así, Barboza utiliza la fotografía volcándola “hacia un materialismo visual, que involucra la performance y lo háptico” (Cortés Rocca y Horne, 2021, p. 10) como modos afectivos de aproximación al entorno.

Se escribe así una historia alternativa de la naturaleza en la que el *ensamble* es la forma predilecta para pensar el vínculo entre cuerpo y territorio. En este sentido, aparece en la imagen la posibilidad de una percepción háptica que, lejos de los mapas y de las cartografías abstractas, se torna central en la *navegación* de los territorios cercanos (Marks, 2002).



Figura 3. *Urdir* (2018). Tejido en telar con hilo de algodón, fibra de oveja y alpaca teñido con tintes naturales, bordado sobre fotografía digital en papel de algodón. 110 x 180 cm.
Fotografía: Juan Pablo Murrugarra

Urdir se ubica en el límite, en el *trance* entre materialidad y representación donde, parafraseando a Jens Andermann, se hace presente la marca de un cuerpo, en forma de puntada, que imprime la imagen con la acción física y gestual de la que surgió (Andermann, 2018, p. 19).

Si los humedales son sitios que hibridan y entrelazan numerosas formas de vida, la obra de Barboza introduce convivencias entre distintos materiales orgánicos e inorgánicos en una trama continua que va de lo aparentemente inerte a lo expresamente vivo. En sus palabras:

Excavamos la corteza de la tierra para encontrar los sedimentos y descubrir el proceso discontinuo de la estratigrafía. Cada estrato es como la fibra de un tejido mineral. El vegetal se fosiliza y se sedimenta en forma de resto mineral; el mineral es absorbido por las plantas y se vuelve el alimento para el animal. Uno deviene la huella del otro en un tejido continuo. (Barboza y Freyre, 2017)

Por otra parte, si bien la obra habilita la posibilidad de ser montada como una pieza pictórica, los marcos tradicionales se esfuman gracias a la fuga de los materiales con respecto a la imagen: el ovillo de hilos sin tejer cuelga hacia el piso y cae revelando los distintos pesos y densidades materiales que componen la pieza y la huella performática del tejido. Estos límites entre tensión y distensión, entre imagen fotográfica e imagen tejida, responden así a distintos grados de obediencia gravitacional, a un paisaje que se presenta en trance.

La trama mineral

“La historia humana está infundida en el tiempo geológico.”
Jussi Parikka (2021)

De la crudeza interior de una roca brota, como si se tratase de un animal herido, un “chorro” vivo de hilos retorcidos que cuelgan sobre un pequeño estante de vidrio. La temporalidad geológica se hace presente en los depósitos sedimentarios que condensan los miles de años que tomó la formación de esta roca. En *Hilo continuo* (2017), una pieza que también pertenece al proyecto *Destejer la imagen*, una piedra de ónix cortada transversalmente se combina con hilos de lana y oveja teñidos con tintes naturales, como si se intentara destejer o descomponer en sus partes mínimas y vitales el paisaje del que proviene la roca. La pieza presenta una heterogeneidad no solo por el origen diverso de los materiales que la forman, sus pesos y densidades, sino también por su temporalidad, como si se volcara a la aventura de encontrar el hilo secreto que conecta y entrama la continuidad vital entre lo orgánico y lo inorgánico, la intimidad ctónica del magma terrestre con la vida animal y vegetal de su corteza.



Figura 4. *Hilo continuo* (2017). Piedra ónix de Huancayo, lana de oveja y alpaca teñida con tinte natural, vidrio. 70 x 25 x 40 cm, con hilos colgando 150 cm alto.
Fotografía: Juan Pablo Murrugarra

Al desnudar visceralmente el interior de la roca y ponerlo en relación con materiales animales y vegetales, *Hilo continuo* pone en cuestión la distinción entre el adentro y el afuera, la pesadez y la liviandad, lo orgánico e inorgánico, y revela una coexistencia de memorias y archivos: la memoria geológica de la roca y una memoria del presente que se teje de manera afectiva y material con el entorno.

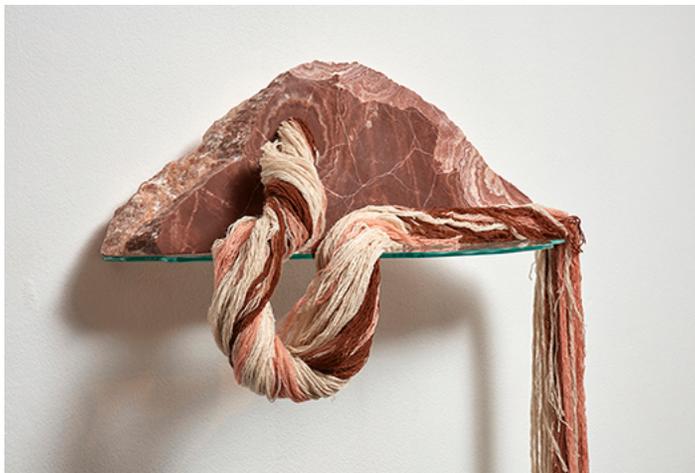


Figura 5. *Hilo continuo* (2017). Piedra ónix de Huancayo, lana de oveja y alpaca teñida con tinte natural, vidrio. 70 x 25 x 40 cm, con hilos colgando 150 cm alto.
Fotografía: Juan Pablo Murrugarra

El hilo continuo que da título a la pieza es expresión de la relación de necesidad ontológica y co-constitutiva entre naturaleza y cultura, que podríamos pensar bajo el concepto de Donna Haraway de *naturocultura*, en el que “ninguno de los compañeros preexiste al acto de relacionarse, y este acto nunca se da de una vez y para siempre” (Haraway, 2016, p. 11).

Unas últimas puntadas para tejer el post-paisaje

Para concluir, quisiera introducir una última categoría que engloba todas las piezas analizadas en este artículo. Se trata de la noción de “post-paisaje”, concepto también trabajado ampliamente por Jens Andermann (2018). Esta noción permite entender el paisaje que surge más allá de la representación, donde las propias materialidades y cuerpos involucrados en la obra exceden la categoría tradicional del género paisajístico.

En este sentido, las obras aquí analizadas generan nuevas formas de acercamiento a la naturaleza, al entorno y a lo no-humano dando cuenta de que el paisaje no es inherente a la naturaleza sino que, en tanto recorte, forma parte de los procesos políticos de apropiación y configuración del entorno y de sus usos para la construcción de imaginarios del estado-nación, para la explotación extractivista o para inspiración poética.

Si el proyecto moderno occidental se ocupó –y ocupa– de masacrar y desgarrar la piel de la tierra, al tejer y bordar, Barboza repone una epidermis vital que se posa sobre una naturaleza rasgada y dañada por siglos de explotación extractiva. En este trabajo textil, se configura un lenguaje-piel a base de puntadas, que se posa sobre el paisaje señalando su tránsito, su fragilidad y su no-definición. Sus post-paisajes se muestran, entonces, siempre propensos a la mutación, a la apertura, a la suspensión propia del trance. Por otro lado, aquí el ambiente entrelaza en un *hilo continuo* crudeza y fragilidad: la presencia voluminosa, dura y excesiva de algunos materiales, junto con los suaves y livianos hilos de colores tenues generados por la propia vegetación de los sitios de Perú en los que fueron realizadas.

Las obras de Barboza reconfiguran las relaciones entre individuo y paisaje, “haciendo entrar lo orgánico dentro del marco que antes domesticaba el espacio y establecía una delimitación clara de lo natural”, y en este gesto permiten repensar nuestros sentidos del espacio (Depetris Chauvin y Urzúa Opazo, 2019, pp. 14-15).

Al poner en evidencia la mediación material, lo que se genera es precisamente la apertura a un espacio liminal que enfatiza la función mediadora del paisaje y permite un vínculo afectivo capaz de generar relaciones e interacciones alternativas específicas –e interespecíficas– entre humanos y ambiente. Si tradicionalmente el paisaje ha sido conceptualizado como imagen o como entorno, las categorías de ensamble y de post-paisaje de Andermann permiten deshacer esa

división al establecer una relación dinámica entre ambos que erosiona al mismo tiempo la distinción dicotómica entre naturaleza y cultura. Como vimos, en la obra de Barboza, cada puntada es una nueva relación, un nuevo afecto en nuestro vínculo con el paisaje, una forma otra de devenir con el entorno.

Referencias bibliográficas

- ANDERMANN, J. (2008). Paisaje: Imagen, entorno, ensamble. *Orbis Tertius*, 13(14). http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3749/pr.3749.pdf11.
- _____. (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- BACHELARD, G. (2022 [1957]). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BARBOZA, A.T. y Freyre, R. (2017). *Destejer la imagen*. Recuperado de: <https://www.anate-resabarboza.com/p/destejer-la-imagen.html>
- BENNET, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press.
- BRUNO, G. (2014). *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. University of Chicago Press.
- Convención de Ramsar sobre los Humedales (2018). *Perspectiva mundial sobre los humedales: estado de los humedales del mundo y sus servicios a las personas*. Secretaría de la Convención de Ramsar. https://www.ramsar.org/sites/default/files/flip-books/ramsar_gwo_spanish_web.pdf
- CRUZEN, P. y Stoermer E. (2000). *The Anthropocene. En The future of nature*. Yale University Press. <https://doi.org/10.12987/9780300188479-041>
- DANOWSKI, D. y Viveiros de Castro, E. (2021). *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Buenos Aires: Caja Negra.
- DEPETRIS CHAUVIN, I. (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Latin American Research Commons. <https://library.oapen.org/bitstream/id/f92ce853-bbbf-4e02-8d5e-32e3c9d1f88a/geografias-afectivas.pdf>
- DEPETRIS CHAUVIN, I. y Urzúa Opazo, M. (Eds.) (2019). *Más allá de la naturaleza. Prácticas y configuraciones espaciales en la cultura latinoamericana contemporánea*. Universidad Alberto Hurtado.
- FOUCAULT, M. (2002 [1969]). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- HARAWAY, D. (2017 [2003]). *Manifiesto de las especies de compañía: Perros, gentes y otredad significativa*. Córdoba: Bocavulvaria Ediciones.
- LINDO, L. F. (2022, 15 de junio). Ana Teresa Barboza: Tejer las piedras, sentir con el cuerpo [Entrevista]. <https://artishockrevista.com/2022/06/15/ana-teresa-barboza-entrevista/> (consultada 18/03/2023)
- MARKS, L. (2002). *Touch: sensuous theory and multisensory media*. University of Minnesota Press.
- MORTON, T. (2018 [2010]). *El pensamiento ecológico*. Barcelona: Paidós.
- PAIKKA, J. (2021 [2015]). *Una geología de los medios*. Buenos Aires: Caja Negra.

Emociones, materialidad y rito: una aproximación al cabello como objeto de duelo (Argentina, siglo XIX)

Sofía Maniuisis¹

Resumen

Proponemos una aproximación a la producción de piezas en cabello durante la Argentina decimonónica. Mediante fuentes de la época, veremos la circulación de esta práctica en los distintos ámbitos sociales y su uso y rol en las dinámicas de duelo. Siguiendo ideas de la Cultura Material de las Emociones y la Antropología del Arte, analizaremos la obra del pintor afroporteño Rosendo Mendizábal, quien se destacó en la ejecución de cuadros con cabello. Explorar la iconografía y materialidad de su obra nos permitirá encontrar nuevas categorías teóricas para seguir desentrañando su especificidad.

Palabras clave: muerte, afectos, objetos conmemorativos, duelo, iconografía, cultura visual

Emotions, materiality and ritual: an approach to hair as an object of mourning (Argentina, 19th century)

Abstract

We propose an approach to hair work in 19th-century Argentina. Following sources of the period, we will see the circulation of this practice in different social classes, and its role in mourning rituals. Following ideas from the Material

¹ CIAP/UNSAM-CONICET, Argentina.
smaniusis@unsam.edu.ar

Sofía Raquel Maniuisis es profesora y licenciada en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Doctoranda en Historia con mención en Historia del Arte en la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín. Su línea de investigación se orienta a las artes y la cultura visual en Argentina durante el siglo XIX, con especialización en las imágenes conmemorativas y de duelo. Es becaria doctoral CONICET radicada en el CIAP (Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - Universidad Nacional de San Martín).

Fecha de recepción: 01/04/2023 – Fecha de aceptación: 22/08/2023

CÓMO CITAR: Sofía MANIUISIS. "Emociones, materialidad y rito: una aproximación al cabello como objeto de duelo (Argentina, siglo XIX)", en: Revista Estudios Curatoriales, n° 16, otoño, ISSN 2314-2022, pp. 38-57.

Culture of Emotions and the Anthropology of Art, we will analyze the work of the Afro-Porteño painter Rosendo Mendizabal who excelled in the execution of hair work pieces. Exploring the iconography and materiality of his work will allow us to find new theoretical categories to continue unraveling its uniqueness.

Keywords: death, affections, commemorative objects, mourning, iconography, visual culture

Los modos en los que la materialidad ha estado al servicio de preservar el cuerpo, o su última semblanza, han variado a lo largo de la historia occidental conforme al dispositivo. Según Hans Belting (2007), “el muerto siempre será un ausente, y la muerte una ausencia insoportable, que, para sobrellevarla, se pretendió llenar con una imagen” (p. 178). Sea como máscaras mortuorias que a través de la fidelidad del yeso inmortalizan el último gesto, como fotografías *post mortem*, como retratos al óleo *après le cadavre*, o como un póstumo mechón de cabello atesorado en un guardapelo. Es precisamente este último el que nos convoca en este trabajo.

Como ha quedado plasmado en las publicaciones de la época, durante el siglo XIX el pelo era trabajado en piezas de uso personal como joyería, alfileres y guardapelos, así como cuadros genealógicos de familia. No se trataba solamente de artefactos de uso afectivo, sino que también servían como anclajes materiales para la memoria. Dada la capacidad de mantener su estructura original aun separado del cuerpo, el cabello era y es visto como un simbolismo de la vida que perdura. El cabello, como metonimia del sujeto ausente, tenía la capacidad de reconstruir una imagen del cuerpo en una forma ideal que pudiera perpetuarse más allá de la muerte (Harmeyer, 2012, p. 35).

El objetivo de este trabajo consiste en realizar una primera aproximación a la realización de piezas en cabello durante el siglo XIX en la Argentina. A tal fin, se contextualizará esta práctica a nivel internacional, para luego poner foco en el caso local. Tomaremos como figura central al pintor afroporteño Rosendo Mendizábal, quien incluyó entre las décadas de 1830 y 1860 en su producción artística la ejecución de cuadros y joyería con pelo. Dado que su técnica consistía en realizar composiciones paisajísticas mediante la incorporación de cabello humano distribuido estéticamente, analizaremos su obra a través de los elementos iconográficos y materiales que influyeron en su producción.

Mediante el abordaje de fuentes periodísticas y literarias de la época, veremos cómo esta práctica era parte de la cultura visual de ese tiempo y circulaba en los distintos ámbitos sociales, además de formar parte de las dinámicas rituales del duelo y el luto. A través de un engranaje teórico afín a la Cultura Material de las Emociones y la Antropología del Arte, intentaremos analizar cómo la agencia² (Gell, 2016) de estos objetos influye en las dinámicas afectivas que involucran artista, comitente, objeto y retratado. Pensadas como reliquias seculares o históricas, nos proponemos entenderlas dentro de los rituales sociales funerarios en los que se articulan. Asimismo, volviendo el foco sobre la materialidad y el uso, proponemos una categoría distinta a la de reliquia que nos permita seguir desentrañando su agencia y eficacia.

² Alfred Gell entiende como *agencia*, una proyección del poder que un individuo u objeto es capaz de producir sobre su entorno. El esquema de relaciones entre los actores implicados en esta teoría consiste en: el índice (el objeto), el artista, el destinatario o receptor y el prototipo (el retratado).

Iconografía y materialidad al servicio de las emociones

Como una estrategia más efectiva para la salvación del alma que las plegarias, la iconografía del *memento mori* funcionaba como herramienta para reflexionar sobre la muerte acechante y arrepentirse. El repertorio iconográfico de las *vانيتas* que consistía en calaveras, cuerpos *in transi*, sepulcros (a la vez que muchas veces incluía fragmentos de dientes o huesos de un individuo), comenzó a disminuir a finales del siglo XVIII, con un refuerzo en imagen del vínculo entre portador y fallecido. Dientes y huesos comenzaron a reemplazarse por las iniciales del ser querido, así como la fecha de su muerte o un mechón de su cabello. Este foco más sentimental hacia el vínculo compartido y la individualización del fallecido ya no suponía solamente un discurso moralizante, sino un recordatorio de emociones, un *memento moveri* (Daly Goggin; Fowkes Tobin, 2013, pp. 33-34).

El cambio que este discurso simbólico presentó se vio acompañado por la necesidad de nutrirse de un nuevo acervo iconográfico que permitiera evocar esta dimensión sentimental. Es así que nos encontramos con varias publicaciones que circulaban en las bibliotecas decimonónicas, algunas a modo de catálogos de compras, otras como instructivos, o como modelos a replicar en distintos formatos y materiales. Estos ejemplares publicados por peluqueros y joyeros circulaban a nivel internacional y brindaban no solamente una instrucción técnica de cómo bordar o trenzar cabellos, sino que también proponían una iconografía a la moda. Publicaciones tempranas como la realizada por Garnet Terry: *A Complete Round of Cyphers for the Use of Engravers, Hair Workers* (1795), o el *Album illustré de dessins en cheveux* de J. Marcellin (1888), circulaban en distintas bibliotecas. La publicación seriada para damas *Godey's Lady's Book*, que se extendió desde 1830 hasta 1896, proponía entre sus artículos de moda y factura el consumo de joyería con cabello (Kliot, 1996). Uno de los empresarios capilares que tuvo el privilegio de contar con un espacio publicitario en dicha revista fue Marc Campbell, quien publicó *Self-Instruction in the Art of Hair Work* (1867). Publicaciones de este tipo tenían como objetivo principal la publicidad de los negocios de peluquería y joyería, otros tantos sumaban una dimensión educativa con un instructivo paso a paso para la realización de las piezas en el propio hogar. Según el propio Campbell, esta dimensión personal no solo permitía una cercanía afectiva con la materialidad, sino que también resguardaba al usuario de una potencial estafa con el cabello de otros individuos (Campbell, 1867, pp. 8-9) (Fig. 1). A través de las ilustraciones podemos vislumbrar que no solo fueron un medio de divulgación o un instructivo, sino que también enseñaban en aquel entonces a los individuos a construir una memoria familiar.

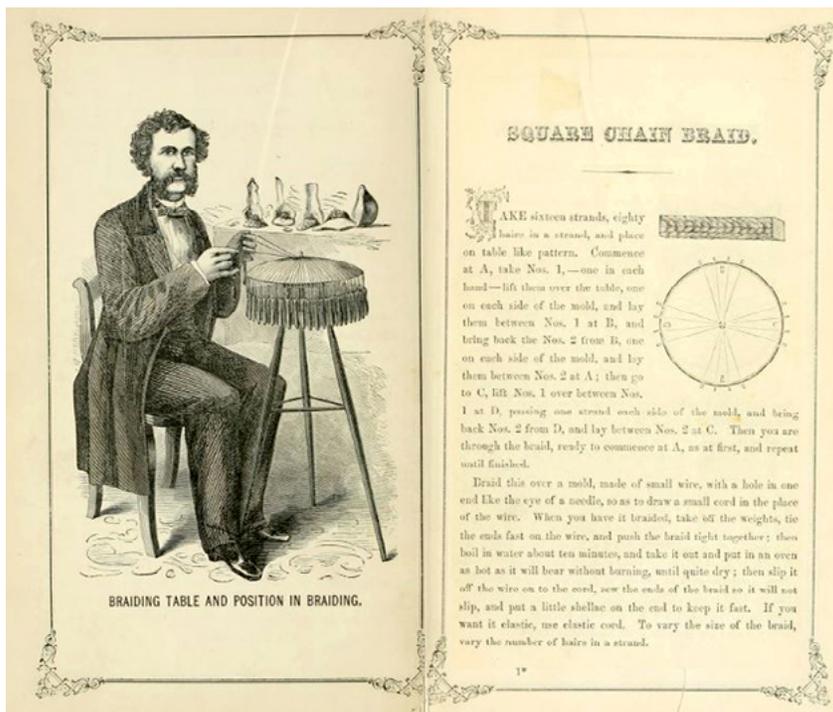


Figura 1. Campbell, M. *Self-Instruction in the Art of Hair Work, Dressing Hair, Making Curls, Switches, Braids and Hair Jewelry of Every Description*, Nueva York: Campbell, 1867. pp. 12-13. Extraído de: <https://archive.org/details/selfinstructorin00camp/mode/1up>

Este tipo de publicaciones tenía un rol clave dentro de la sociedad de la época, en cuanto instruían a las jóvenes para no ser ociosas y perfeccionar sus labores. Tal es el caso del libro de Henry Mayeux *La composition décorative: texte et dessins* (1885), que se encuentra en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Dicho ejemplar no solo aborda la parte teórica e histórica del arte decorativo, sino que dedica la segunda parte del texto a la explicación práctica de cómo proceder a hacer bordados, relieves y piezas de joyería. En efecto, la sociedad de la época incentivaba la instrucción de las niñas de distintas clases sociales en las labores de la aguja, no solo para poder desarrollarse en tareas domésticas o proveer para el hogar, sino también para que las más aristocráticas aprendieran una destreza y porque así podían mostrar el encanto y elegancia de sus manos a algún pretendiente mientras trabajaban (Colón Hernández, 2021). Como evidencian las distintas publicaciones seriadas para la mujer que circulaban en la época (*La moda* [1837], *Manual de la moda elegante* [1879]), ellas estaban potencialmente capacitadas para bordar y ornamentar desde distintos accesorios.

Se trataba de una práctica cuya circulación habitaba tanto el ámbito doméstico como el comercial, con distintos niveles de elaboración según la mano interventora. Veremos a continuación cuáles eran las distintas técnicas para la realización de estos objetos y cómo se propagó a las distintas clases sociales.

El mechón de cabello: técnica y circulación

Si bien se trataba de una labor que podía realizarse en el ámbito privado, su mayor circulación era a través del trabajo de profesionales en las artes. Joyeros, plateros, orfebres, peluqueros, retratistas y miniaturistas solían incluir en sus servicios el trabajo con pelo. Como veremos más adelante, muchos de estos profesionales publicitaban sus labores en las gacetillas de la época con una co-tización de las piezas en función de las herramientas y técnicas que el artista debía aplicar en el encargo (Sheumaker, 2007, p. 2).

El cabello como materia prima podía ser utilizado de múltiples maneras. Siguiendo el manual de Speight, A. (1871) *The lock of hair: its history, ancient and modern, natural and artistic; with the art of working in hair, illustrated by numerous designs*, vemos que pueden agruparse en cuatro tipos: la primera consiste en pulverizar y disolverlo como pigmento en goma arábica o aceites; de esta manera se utilizaba como pintura. La segunda técnica involucraba el uso de un delgado fierro que se calentaba para moldear o enrollar el mechón de cabello, y una paleta que permitiera trabajar sobre este aplanándolo o pegándolo. Otra manera consistía en trenzar el cabello, para luego colocarlo sobre un alambre recubriendo su superficie. Esto permitía trabajar el cabello realizando distintas formas y composiciones, por lo general florales. La última consistía en una mesa de trabajo circular, sobre la cual se podía colocar el cabello e ir trenzando con distintos patrones, lo que favorecía una amplia variedad de piezas de joyería.

Muchas veces estas distintas técnicas se combinaban en un mismo diseño, como parte de una pieza de joyería realizada enteramente con cabello, o el reverso de una miniatura. Susana Fabrici, en su minucioso trabajo sobre este tipo de retratos en la Argentina, sostenía que, “teniendo en cuenta la fragilidad de la pintura, el corte y ajuste del vidrio y del aro metálico que la rodea, etcétera, la tarea de enmarcado es propia de un relojero o joyero” (Fabrici, 2014, p. 41), a quien por lo general se le encargaba. Según la autora, era este último el que incluía al dorso del retrato-miniatura las leyendas, iniciales y recuerdos, o quien lo convertía en guardapelo.

Un ejemplo de este tipo de piezas lo encontramos en el Museo Nacional de Arte Decorativo (Fig. 2). Se trata de una miniatura al óleo sobre marfil realizada por Jean Philippe Goulu, de Doña Julia Fernández (1825). En la imagen podemos ver los elementos que Fabrici señala como parte de la factura: el delicado retrato, el vidrio, el aro metálico, una anilla para poder cargarlo al cuello (quizás como la que la propia Julia posee escondida tras el escote de su vestido). Asimismo, al dorso de la pieza nos encontramos con el monograma de la retratada: *J. F. L.*, tejido y decorado con filigranas en cabello negro, el cual podría ser el de la misma Julia, siguiendo la costumbre de la época.



Figura 2. Goulu, Jean-Philippe, *Julia Fernández*, miniatura sobre marfil, 5,9 x 4,9 cm. Museo Nacional de Arte Decorativo - Inv. 601. Extraída de: https://conar.senip.gob.ar/pawtucket/index.php/Detail/Object/Show/object_id/74011

Como vemos, dada la especificidad del diseño y del cuidado que tales piezas requerían, su uso y circulación terminaba circunscripto a quien pudiera permitirse este tipo de comisiones. Sea para atesorar junto a sí la semblanza y la presencia de un ser amado ausente, o como reliquia familiar, esta práctica terminó desbordándose al culto laico de los héroes nacionales y a las prácticas de la sociabilidad de la élite. Muchas de estas piezas, a medida que se acercaba el cambio de siglo y los primeros centenarios nacionales, terminaron siendo donadas a instituciones museísticas como *reliquias históricas* (Maniúsis, 2022, p. 69).

Dado que atesorar el cabello proporcionaba marcos de referencia a la hora de lidiar con cuestiones de la vida cotidiana como la distancia, la muerte, o el suceso inesperado, generó que el resguardo de un mechón o elemento personal se pusiera en práctica en otros sectores de la sociedad (Strange, 2005). A nivel nacional, nos encontramos con esta costumbre por fuera de la élite, en la investigación de Julián Arroyo. Si bien el autor se dedica a analizar los informes policiales de suicidios, así como las cartas y escenarios que los fallecidos dejan, se ha topado con casos en los que, junto a la fatídica despedida, la persona pedía que el remitente “no la olvidara, que conservara sus cabellos en un sobre” (2020, p. 13).

En efecto, el tener consigo parte del cabello de una persona querida generaba una percepción de intimidad, cercanía y afecto que difícilmente otros dispositivos podrían provocar. Desde joyería, relicarios austeros, o mechones de cabello, la práctica se propagó a lo largo de la Argentina decimonónica. Cabe analizar,

por lo tanto, cuáles eran los artistas que en el ámbito nacional dominaban dicha técnica.

Entre artesanos, artistas y peluqueros

Los lectores de *La Gaceta Mercantil* del 20 de marzo de 1849, entre notificaciones de ventas de terrenos, gratificaciones por devolución de bienes personales perdidos, y una amplísima variedad de avisos, se encontraron con la siguiente entrada:

Henriqueta Schweizer, retratista al óleo recién llegada de Europa, tiene el honor de ofrecer (...) sus servicios en el arte de retratar al óleo. (...) También se ofrece para hacer cualquier dibujo con cabellos sobre marfil, así como paisajes y figuras (*La Gaceta Mercantil*, 20 de marzo de 1849).

El francés Augusto Siebs, también radicado en Buenos Aires para 1849, instaló su taller en la calle Parque n°. 65 donde ofrecía una amplísima gama de trabajos artísticos que iban desde relieves en mármol, decoración para jardines, lápidas y trabajos con pelo (Cutolo, 1985, p. 96). En efecto, durante marzo y abril de 1849 tanto Siebs como Schweizer se encontraban publicitando sus trabajos con cabello en *La Gaceta Mercantil*.

No solo podemos encontrar los avisos de artistas particulares, sino que también empresas capilares hacían sus anuncios. Tal es así que, hacia la segunda mitad del año 1850 en el mismo diario, la Peluquería Argentina ofrecía sus productos y servicios de peinados, pelucas, casquetes, rulos añadidos, así como pulseras y cordones de reloj en cabello. Los dueños se proponían el poder realizar encomiendas y pedidos tanto de clientes dentro de la Ciudad de Buenos Aires, como de cualquiera que viviera en el “campo o en el pueblo (...) sin tener que tomarse la molestia de aproximarse a su establecimiento” (*La Gaceta Mercantil*, 18 de junio de 1850).

Si bien era común que las personas ofrecieran servicios o vendieran bienes a través de los anuncios, muchos de estos eran publicados solo en un número, o si el interesado lo solicitaba, alguna que otra vez. No es el caso de las publicaciones que nos competen, dado que se mantuvieron durante meses, en algunos casos participando del mismo número (por ejemplo, Schweizer y Siebs en *La Gaceta Mercantil* del 27 de abril de 1849). No se les presenta bajo el título de curiosidades, ni como algo excepcional por parte de los artistas: el trabajo con cabello tiene la misma –e incluso menor– jerarquía en el texto que el retrato al óleo o la efigie escultórica que se ofrecía. Esto nos habla de una práctica que era comúnmente solicitada y estandarizada, en la que podemos identificar una figura que se destaca.

Como bien señala María de Lourdes Ghidoli en su tesis, reconstruir la biografía de Rosendo Mendizábal implica navegar a través de documentos, indicios e imaginación histórica (2015, p. 312). Según la autora, habría nacido el 1 de marzo de 1810 y sido bautizado en la parroquia de Nuestra Señora de la Merced. Hijo de Pasqual Mendizábal y Encarnación Galván, pardos libres que traspasaron esa condición a sus hijos. Es posible que Mendizábal se haya formado en el Aula de Dibujo de la Universidad de Buenos Aires, dado que era el lugar de formación para los pintores de la época (p. 313).

Los primeros indicios de su actividad como artista los encontramos en *La Gaceta Mercantil* de 1837 bajo el anuncio de Academia de Dibujo:

Rosendo Mendizabal retratista, profesor de dibujo y de pintura, tiene el honor de avisar al público, que ha abierto en su domicilio (...) una academia de dibujo (...), como también para enseñar a hacer cifras y toda clase de paisajes con pelo (*La Gaceta Mercantil*, 8 de agosto de 1837).

Vinculado con la política y posteriormente masón (González Bernaldo, 1999, pp. 283-284), participaba activamente de publicaciones como *La Tribuna* y realizó donaciones a causas benéficas, como también al Asilo de Vagabundos, según se rescata de la crónica del mismo diario, en donde se alaba el talento y la modestia del artista recalcando que su producción no tiene rival en lo que respecta a trabajos con pelo (Fig. 3).

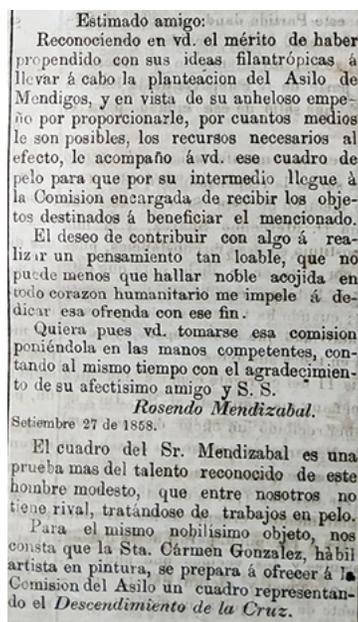


Figura 3. *La Tribuna*, "Un cuadro de pelo para el Asilo", 28 de septiembre de 1858, detalle. Fotografía de la autora.

Vicente Cutolo señala que “este tipo de cuadro era muy apreciado, siendo un verdadero trabajo de filigrana, muy delicado, obra de un artesano más que de artista: fruto de una paciencia infinita” (Cutolo, 1985, p. 537). Resulta interesante cómo los términos *artesano* y *artista* alternan su valor en función del trabajo que este tipo de materialidad implica. Si tenemos en cuenta la elaboración de las distintas técnicas que repasamos más arriba, el engranaje de agencias que se da entre comitente y sujeto (a través del objeto) cobra un nuevo matiz, especialmente si pensamos en la figura del artista como íntimo interventor de la materialidad del evocado.

La producción de Mendizábal cobró tal popularidad que, para 1851, inauguró en la calle Santa Rosa nº 42 “una galería de cuadros de pelo, de un orden hasta ahora desconocido, representando paisajes en alto y bajo relieve y flores enteramente al aire (...)” (*El Agente Comercial del Plata*, 20 de junio de 1851). Según indica esta descripción, Mendizábal seguía las mismas técnicas, modelos de diseño y patrones iconográficos que se podían encontrar en los álbumes y manuales de la época (Speight, 1871). Asimismo, trabajaba tanto con piezas para uso personal como broches, alfileres y relicarios, así como con cuadros de familia. En la misma galería, también se exhibían “cuadros genealógicos de familia, con los cabellos ordenados de la manera correspondiente al parentesco” (Urquijo, 1952, p. 88).

En efecto, este último tipo de producción terminó formando parte de la sociabilidad privada de las élites. En la colección del Museo Histórico Nacional, nos encontramos con los cabellos de Juan María Gutiérrez (1809-1879) y su familia (Fig. 4), trabajados con alambre recubierto que permite la combinación de distintos tipos de cabello bajo una gran variedad de flores, hojas y ramilletes. Cada uno de estos elementos se encuentra organizado dentro de un *shadow box* acorde a las costumbres técnicas e iconográficas de la época (Cole-Kink, 2018, p. 5). Como vemos, distinto a los guardapelos de menor dimensión, este tipo de piezas no funcionaba como un recordatorio portátil y personal. Si consideramos sus dimensiones, esta clase de obras presentaba el linaje familiar de manera física, ya que se ubicaban en los espacios de visita de los hogares con el fin de reunir y presentar a los miembros ya ausentes (Colón Hernández, 2021). Este tipo de obras solía acompañarse por un documento llamado *key* (llave) que funcionaba como un mapa para identificar la pertenencia identitaria de cada cabello presente. Bajo este gesto, se reunía la línea familiar tanto en nombre y vínculo genealógico como en materialidad, más allá del tiempo y la ausencia.



Figura 4. Adorno con cabellos de Juan María Gutiérrez y su familia.

Cabello trenzado y torneado, alambre, 33,5 x 28,5 x 5,1 cm. Segunda Mitad del siglo XIX, Museo Histórico Nacional, Argentina.

En: https://conar.senip.gob.ar/pawtucket/index.php/Detail/Object/Show/object_id/33428

Si bien se trata de una obra sin atribuir, los cabellos de la familia Gutiérrez nos acercan al tipo de producciones que Mendizábal proponía en su galería. Las piezas que aún se conservan atribuidas a él son fascinantes al igual que poco conocidas. Citando a W. J. T. Mitchell, “son objetos de difícil categorización, en ocasiones al margen de la historia del arte. Se encuentran a fortuna de su propia temporalidad, pero pueden resignificarse” (p. 157).

Parte de la resignificación de Mendizábal fue en el año 2008, cuando la muestra *Las entrañas del arte. Un relato material. (s. XVII-XXI)* en la Fundación Osde exhibió una de sus obras. Luego, como ya mencionamos, María de Lourdes Ghidoli en su tesis aborda distintas figuras afroporteñas claves en nuestra historia pero invisibilizadas con el tiempo; entre ellas, trata a Mendizábal presentando su producción y trayectoria política. Dada la importancia que el trabajo con cabello tuvo tanto a nivel internacional como nacional durante los siglos XVIII y XIX, resulta interesante detenernos ante las obras del artista y realizar una primera aproximación a ellas, y así reconocer cómo materialidad e iconografía se entretrejan en una misma imagen.

Iconografía y materialidad eficaz

La primera obra que abordaremos se trata de *Tumba de Juan Gregorio Barañao* (c. 1870) (Fig. 5). Vemos un paisaje con montañas y arbolado a la vera de un río, cruzado por un puente, que conduce a una tumba con el nombre del difunto: Juan Gregorio Barañao. El evocado en cuestión fue un funcionario de la provincia de Entre Ríos, en donde ocupó distintos cargos como subordinado del general Justo José de Urquiza (Cutolo, 1985, p. 319). En la obra no encontramos a Barañao solamente en nombre, sino que cada uno de los detalles de la obra están confeccionados con su cabello.



Figura 5. Rosendo Mendizábal, *Tumba de Juan Gregorio Barañao*, c. 1870, óleo y cabello, 61,5 x 71,5 cm. Complejo Museográfico Enrique Udaondo. Luján, provincia de Buenos Aires, Argentina.

Para el breve análisis que proponemos, nos valdremos de diccionarios y manuales iconográficos de acceso público como el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot, y el de Jean Chevalier Alain Gheerbrant. Tanto el río como el puente y la presencia de barcas están asociadas no solo con la muerte, sino con el paso, el tránsito de un estado a otro. Remontándose a la antigüedad, la barca se asocia al viaje del sol por el cielo y como símbolo de viaje o travesía cumplida por los espíritus de los muertos. Asimismo, el río como corriente de la vida y de la muerte, como flujo de las formas y el puente como aquello que media entre dos mundos separados (Cirlot, 1992, pp. 98, 375).

Por otro lado, el tipo de vegetación seleccionada está relacionada con lo funerario. El ciprés es un símbolo de duelo, asociado a este contexto ya que en épocas

griegas estaba consagrado a Hades. El sauce, por su parte, también se relaciona con la muerte y el luto, quizás por su morfología que evoca lágrimas o tristeza (Chevalier; Gheerbrant, 2008, pp. 695, 2187).

Finalmente, sin pasar por alto el elemento que más señala la muerte de Barañao que es su tumba, nos detendremos ante un detalle presente en otra de las obras de Mendizábal que nos resulta llamativo: las tres montañas, vinculadas al hemisiciclo: nacimiento, cenit y ocaso de la vida humana (Cirlot, 1992, p. 329).

Como vemos, en cada uno de los elementos presentes en la obra de Mendizábal se hace referencia a la muerte. No solo por la presencia de la tumba del difunto, sino que cada elemento figura como una puntada que sostiene y conserva la significancia de la obra. Ahora bien, cuando consideramos el hecho de que cada uno de estos elementos está realizado, en efecto, con cabello del propio difunto referido, el poder, la agencia de esta imagen, se resignifica.

En el catálogo que acompañó la muestra antes mencionada, Gabriela Siracusano reflexiona sobre la materialidad y el cuerpo de las obras, con énfasis en el rol que esta tiene en el resultado final como una imagen eficaz. Sostiene que el poder templar “un material que se ajuste íntimamente a la intención y necesidad de aquello que se quiere expresar, es tal vez una de las causas que pueden hacer del objeto creado un objeto eficaz (...) modificando sentimientos y conciencias. Un conjunto de ideas hechas cuerpo” (Siracusano, 2008, p. 12). El propio Mendizábal en sus anuncios sostenía que “siendo el pelo uno de los recuerdos de más estimación, [esta técnica era] el único medio de conservarlo sin que el tiempo tenga influencia en su destrucción (...)” (*El Agente Comercial del Plata*, 20 de junio de 1851). Las obras de Mendizábal son en efecto objetos eficaces, que en cada uno de sus aspectos nos devuelven la metonimia del difunto representado, y a su vez, dan un soporte –un cuerpo– que resiste el devenir temporal más que el biológico.

La obra que fue exhibida en *Las entrañas del arte...* pertenece al Museo Isaac Fernández Blanco y se titula *Paisaje con Iglesia* (1854). Se trata de una composición similar a la de *Tumba de Juan Gregorio Barañao*, con la diferencia de que está trabajada con los cabellos del matrimonio compuesto por Luisa Lacasa de Suárez y Don Francisco Suárez y Villoldo. Además, se acompañó la pieza con otras dos obras: un daguerrotipo *post mortem* de Albin Favier, y el retrato al óleo realizado por Jacobo Fiorini basado en el anterior. Propuesto como una tríada iconográfica (Siracusano, 2008, p. 24), en la que la fallecida se encontraba presente bajo tres dispositivos y materialidades distintas, nos habla también de cierto carácter performativo en la práctica. No solo el cabello se entendía como un medio para comunicar el lenguaje de lo sentimental, en línea con las costumbres de la clase media, sino que también la fotografía *postmortem* permitía capturar aquella última semblanza de la persona, y como fue el caso de Luisa Lacasa de Suárez, tener un modelo para retratarla. El rol que la identidad

y la figura tenían en la sociedad decimonónica de élite encontró su medio performativo para hacerse material a través de este tipo de producciones (Renken, 2021, p. 2).

Rito, liminalidad y emociones

Gran parte de la performatividad que acabamos de mencionar se debe precisamente a que esta práctica está inserta en el ritual social del duelo, como una suerte de objeto transicional que permitía transitar la pérdida. La historiadora Deborah Lutz llama este tipo de objetos *reliquias seculares* que funcionan como trazos, evidencias de una vida y cuerpo finalizados y desaparecidos, enmarcando el duelo. En este contexto, la muerte como agente, a la vez que transforma personas en cosas, también activa objetos inanimados dándoles una nueva vida o funcionalidad social (Lutz, 2011, pp. 128-129).

Para Louis-Vincent Thomas, historiador y antropólogo especializado en la muerte, los ritos en general son “conductas corporales más o menos estereotipadas, (...) que se basan necesariamente en un conjunto complejo de símbolos y de creencias”, mientras que los ritos funerarios son comportamientos que “supuestamente guían al difunto en su destino *post mortem*, [pero tienen] como objetivo fundamental superar la angustia de muerte de los sobrevivientes” (Thomas, 1992, p. 115). Si bien desde lo material el difunto se presenta como el foco y el protagonista de estos engranajes, es el doliente el sujeto del rito, quien como sujeto social “adquiere derechos y obligaciones de tipo ‘estructural’ (...) esperándose de él que se comporte de acuerdo con ciertas normas de uso y patrones éticos” (Turner, [1989] 2013, p. 104).

Estas normas y patrones de conducta, en el contexto funerario, se encuentran segmentadas en *duelo* y *luto*. Existe una diferencia específica entre el *duelo*, como vivencia dramática de la muerte de un ser querido, y el *luto*, cuya función es ritualizar “los afectos encarnándolos en lo social” (Thomas, 1992, pp. 121-122).

Esta división entre la regulación pública y las emociones privadas la podemos ver quizás en cómo aparecen referenciadas estas prácticas en la literatura o prensa de la época. Tenemos por un lado la proliferación de modas, estilos y accesorios en cuanto a luto en las revistas de aquel entonces, como podemos ver tomando por caso una de las más populares, *PBT* (Fig. 6), o inclusive ya adentrándonos en la primera década del siglo xx, en catálogos de tiendas como *Harrods* o *Grandes Almacenes Tienda San Juan* (Fig. 7). Sin embargo, cuando se habla de duelo o de guardapolos, aparece como un momento privado, solitario, en el que lo principal es el vínculo entre el sobreviviente, su dolor y la pieza material. En la novela seriada *El velo negro*, publicada en la revista *El Salón de la Moda*, la protagonista –una madre que perdió a su hija– se encuentra reflexionando en la intimidad de sus aposentos mientras ponía en orden sus vestidos y

prendas de luto. El relato finaliza de la siguiente manera: “Guardó con piadoso recogimiento el velo negro al lado de sus más preciados tesoros, aquellos tesoros que besaba cien veces al día, el retrato de Rosa, un mechón de sus hermosos cabellos y un puñado de flores que se habían secado sobre su sepulcro” (*El Salón de la Moda*, 9 de junio de 1884, p. 95). Como vemos, tenemos por un lado las vestimentas regladas para el luto (social), y por otro, los tesoros materiales moldeados por las emociones del duelo.



Figura 6. PBT, Año xiv, Núm. 662, pág. 9. Fotografía de la autora.



Figura 7. Cadenas, collares, prendedores y aros para el luto, *Grandes Almacenes Tienda San Juan*, c. 1910, p. 53. Fotografía de la autora.

Así, tanto en la práctica como en la literatura los objetos cumplen un rol clave, al dar forma a las emociones y viceversa. Zaragoza Bernal sostiene que las emociones y el mundo no matizan nuestra experiencia en él, sino que la crean. En definitiva, que no son una reacción ante el mundo, sino que el mundo es construido a través de nuestras emociones (2015, p. 34). Más allá de que nuestras vidas y nuestro sistema social emocional esté atravesado por las imágenes y los objetos, existe una relación tangible, en donde la cultura material vehiculiza sentimientos e ideas (Turkle, 2007). Las autoras Stephanie Downes, Sally Holloway

y Sarah Randles analizan la dimensión material de los objetos y las emociones, y su dimensión háptica (*feeling*), pensándolo precisamente desde el inglés: la acepción táctil del término y por otro los modos recíprocos en los que el contacto con los objetos condiciona las emociones o sentimientos en las personas (Downes; Holloway; Randles, 2018, pp. 1-9).

Hay, en efecto, una dimensión táctil en estos objetos de duelo, por ejemplo, en el tener junto a la piel un relicario, o un guardapelo, el atesorar íntimamente la última carta de un ser querido, o el anillo de matrimonio del cónyuge fallecido. Permite mantener ese contacto con el ser querido más allá de la ausencia, conectando ambos sujetos de manera física y figurativa, evocando tanto a la persona como la relación que los unía. Aún más cuando se trata de cuadros familiares como los que visitamos en este trabajo: se trata de una manifestación material de sujetos y cuerpos re-unidos, sea en un arreglo floral de sus distintos cabellos, o portándolo en el propio cuerpo como pieza de joyería (Hind, 2020, p. 33).

Tanto la acción de cortar el cabello como el material en sí, encapsulan el momento de la pérdida. Mientras marca una ausencia, establece una presencia, una extensión de la persona: no solo representa al individuo, sino que es el individuo (Renken, 2021, p. 13). A su vez, es un objeto que nace materialmente por y desde la muerte, con el objetivo de habitar el mundo de los vivos. Pensando este tipo de piezas no solo desde su funcionalidad, sino también desde lo específico de su materialidad, tomaremos prestado el concepto de *liminal* desarrollado por el antropólogo Victor Turner. Al hablar de los sujetos y los objetos que transitan los rituales de paso, afirma que como “seres transicionales (...) no son ni una cosa ni la otra; o tal vez son ambas al mismo tiempo; (...) ‘entre y en mitad de’ todos los puntos reconocibles del espacio-tiempo de la clasificación estructural” (Turner, [1980] 2013, p. 108).

Como mencionamos de la mano de Mitchell, creemos que este tipo de objetos curiosos, raros, al margen de la historia del arte, cayendo en los intersticios de las catalogaciones y los inventarios institucionales, son en efecto objetos liminales respecto a la materialidad. Es esa cualidad lo que los vuelve agentes en el engranaje de artista, comitente y retratado; la que nos puede dar indicios de por qué y cómo funciona su eficacia.

Si nos detenemos a pensar en la pluralidad de elementos que terminan siendo catalogados como reliquias históricas (desde un tintero, un arcón, un pañuelo), nuestras piezas siempre destacan del montón generando extrañeza. Fabrici, a la hora de hablar de las piezas con cabello y la intimidad que evocaban, mencionaba que “hoy se descubren al abrirlas con el pudor de quien invade el ámbito privado” (2014, p. 26). Esa agencia no radica solamente en su función conmemorativa ni en su concepción como reliquias, ya que allí no está su unicidad. Se trata de piezas que en cada uno de sus aspectos (material, funcional, iconográfico) nos devuelven la metonimia del difunto representado, dando un soporte (un

cuerpo) que resista al devenir temporal. Puede que su especificidad sea esa, conectar la vida y la muerte a través de una imagen que, desde lo material, participa de lo muerto, pero existe y perdura para y por los vivos.

Reflexiones finales

Existe una sombra acechante en la fortuna de este tipo de piezas. Estos objetos dieron forma a rituales y fueron formados por los mismos. Oscilando entre el ámbito privado y el público, entre mecanismos de conmemoración y culto afectivo, son piezas cuyo valor marca un ocaso. Dado que los objetos y las personas no solo operan en mutua relación, sino de maneras específicas según los espacios y los contextos históricos, cuando los rituales cambian o se abandonan, los objetos que formaban parte de ellos parecen desactivarse. Se vuelven objetos olvidados, temidos, curiosos, pero cuya latencia les permite ser capaces de una nueva serie de significaciones. En primera instancia, es la muerte y las emociones humanas en torno a la misma las que vehiculizan y resignifican constantemente la cadena de significados de estos objetos a lo largo de sus distintas vidas.

Atesorados por los comitentes, eran estimados por personas específicas, y a medida que estos también fallecían, su valor emocional también se desactivaba. Se convertían en objetos extraños, cuyas narraciones íntimas y sagradas se perdían y se tornaban en secretos materializados, ante los cuales el coleccionismo se terminó presentando como una continuación de su ciclo vital. Tanto las emociones que los conformaron, como lo liminal de su materialidad, provocan y conllevan un abanico nuevo de emociones cuando son visitadas en el presente, sea que estén detrás de una vitrina, en un acervo digital, o bajo nuestras manos.

Referencias bibliográficas

- ARROYO, J. (2020). "Adiós querida mía, adiós tesoro": Las acciones comunicativas de los suicidas apasionados en Buenos Aires durante el último tercio del siglo XIX. *Trabajos y Comunicaciones* (52) e. 117.
- BELTING, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Akal.
- CAMPBELL, M. (1867). *Self-Instruction in the Art of Hair Work, Dressing Hair, Making Curls, Switches, Braids and Hair Jewelry of Every Description*. Nueva York: Campbell.
- CHEVALIER, J. y Gheerbrant, A. (2008). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder & Herder.
- CIRLOT, J. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- COLE-KINK, J. (2018). *Victorian Hairworks: Relics of Remembrance*. Grinnell Historical Museum.

- COLÓN HERNÁNDEZ, H. (14 de junio de 2021). El recuerdo en materia: Los cuadros de cabello femenino de la Casa Cautiño en Guayama. *Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte*, Humanidades.
- CUTOLO, V. (1985). *Nuevo diccionario biográfico argentino Tomos I – VII*. Buenos Aires: Elche.
- DALY GOGGIN, M. y Fowkes Tobin, B. (ed.) (2013). *Women and the Material Culture of Death*. Londres: Routledge.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2011). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- DOWNES, S., Holloway, S., Randles, S. (comps.) (2018). *Feeling Things: Objects and Emotions through History*. Oxford: Oxford University Press.
- ENRIQUETA, B. S. (9 de junio de 1884). "El velo negro (conclusión)". En *El Salón de la Moda*, año 1, n° 12.
- FABRICI, S. (2014). *El retrato en miniatura en la Argentina: los rostros en la intimidad de los afectos*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- GARRET, T. (1795). *A Complete Round of Cyphers for the Use of Engravers, Painters, Jewelers, Hair Workers, &c. Consisting of six hundred examples*. Londres: Garnet.
- GELL, Alfred (2016). *Arte y agencia: una teoría antropológica*. Buenos Aires: SB.
- GHIDOLI, M. (2015). *Invisibilización y estereotipo. Representaciones y autorrepresentaciones visuales de afroporteños en el siglo XIX*. (Tesis de Doctorado en el Área de Teoría e Historia de las Artes, UBA. Directora: Dra. Marta Noemí Penhos). <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/2970>
- . (2016). *Estereotipos en negro. Representaciones y autorrepresentaciones visuales de afroporteños en el siglo XIX*. Rosario: Prohistoria Ediciones.
- GONZÁLEZ BERNALDO, P. (1999). *Civilité et Politique aux origines de la Nation Argentine. Les Sociabilités à Buenos Aires. 1829-1862*. París: Publications de la Sorbonne. <http://books.openedition.org/psorbonne/47128>
- HARMEYER, R. (2012). Objects of immortality: Hairwork and Mourning in Victorian Visual Culture. *Proceedings of Art of Death & Dying Symposium*, n° 1. Houston: University of Houston.
- HIND, H. (2020). 'I twisted the two, and enclosed them together': hairwork, touch, and Emily Brontë's *Wuthering Heights*. *Victorian Review*, vol. 46, n° 1.
- KLIOT, J. (ed.) (1996). *Art of Hair Work: Hair Braiding and Jewelry of Sentiment*. Berkeley: Lacis.
- LUTZ, D. (2011). The Dead Still Among Us: Victorian Secular Relics, Hair Jewelry, and Death Culture. *Victorian Literature and Culture*, vol. 39, n° 1 127-142. Cambridge University Press.
- MANIUISIS, S. (2022). "Difuntos, deudos y dispositivos: agencia y simulacro en objetos dionisíacos de duelo". En: Castiglione, C. y Barile, C. (comp.), *Morir no es poco II: Estudios sobre la muerte y los cementerios desde la post pandemia*. Buenos Aires: Autores de Argentina.
- MARCELLIN, J. (1888). *Album illustré de dessins en cheveux*. París: Imprimerie H. Aumont.
- MARQUETA, V. (1889). *Mis disparates*. Tucumán: Tipogr. de El Deber.
- MAYEUX, H. (1885). *La composition décorative: texte et dessins*. París: A. Quantin.

- MITCHELL, W. J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?* Buenos Aires: Sans Soleil.
- RENKEN, S. (2021). The Performativity of Hair in Victorian Mourning Jewellery. *The Coalition of Master's Scholars on Material Culture*, junio 4.
- s/t (8 de agosto de 1837). *La Gaceta Mercantil*.
- s/t (20 de marzo de 1849). *La Gaceta Mercantil*.
- s/t (23 de abril de 1849). *La Gaceta Mercantil*.
- s/t (27 de abril de 1849). *La Gaceta Mercantil*.
- s/t (18 de junio de 1850). *La Gaceta Mercantil*.
- s/t (20 de junio de 1851). *El Agente Comercial del Plata*.
- SHEUMAKER, H. (2007). *Love Entwined: The Curious History of Hairwork in America*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- SIRACUSANO, G. (2008). *Las entrañas del arte. Un relato material (s. xvii-xxi)*. Buenos Aires: Fundación Osde. <https://es.scribd.com/doc/117106890/OSDE-Las-entrañas-del-arte-siracusano>
- SPEIGHT, A. (1871). *The Lock of Hair: its History, Ancient and Modern, Natural and Artistic; with the Art of Working in Hair, Illustrated by Numerous Designs*. <https://archive.org/details/TheLockOfHairItsHistoryAncientAndModernNaturalAndArtisticWith/speight-a-lock-1871-BK001331-LowRes/mode/1up>
- STRANGE, J. (2005). *Death, Grief and Poverty in Britain 1870-1914*. Cambridge: University Press.
- THOMAS, L. (1992). *La muerte*. Barcelona: Paidós.
- TURKLE, S. (2007). *Evocative objects. Things we think with*. Cambridge: MIT press.
- TURNER, V. (2013). *La selva de los símbolos: aspectos del ritual ndembu*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- URQUIJO, J. (1952). Artistas poco conocidos de la época de Rosas. *Boletín del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades*, nº 1-7, El Instituto.
- ZARAGOZA BERNAL, J. (2015). Ampliar el marco. Hacia una historia material de las emociones. *Vínculos de Historia*, nº 4.

Florisgrafía, una práctica contemporánea

Bioarte y gráfica experimental sobre pétalos de rosas

Luciano Pozo¹

Resumen

El presente escrito es una ampliación de un trabajo recientemente publicado². Busca enmarcar la reflexión investigativa de la *praxis* artística de un proceso personal que deviene en un método y en una práctica de investigación poética y material. Me interesa presentar en este trabajo el cruce teórico entre la práctica gráfica que he denominado *florisgrafía* como procedimiento gráfico original de autoría propia y su relación con el campo del bioarte. Se presenta el procedimiento florisgráfico como una práctica contemporánea emergente dentro del campo de la *praxis* artística, en relación con la utilización de soportes orgánicos y su íntima relación con el bioarte. No pretende este trabajo realizar una definición estanca sobre la noción de florisgrafía, sino presentarla como una práctica artística contextual y contingente.

Palabras claves: florisgrafía, obra gráfica, producción, poética, bioarte, pétalos de rosa

¹ Universidad Nacional del Noroeste de la Provincia de Buenos Aires - UNNOBA. Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín - E-IDAES UNSAM lucianopozo3@gmail.com <https://www.lucianopozo.com/>

Luciano Pozo. Licenciado en artes (EH, UNSAM), maestrando en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (E-IDAES, UNSAM). Aborda temas como la conformación del campo cultural y la primera institución de Bellas Artes de Junín (Buenos Aires), y desde la investigación de las artes, el desarrollo de la florisgrafía y las artes gráficas experimentales. Cursa la Diplomatura en Humanidades Ambientales en el cruce entre el Arte y la Tecnología en UNTREF. Ha recibido la beca Activar Patrimonio del Ministerio de Cultura de la Nación y múltiples premios en salones y bienales nacionales e internacionales. Ha participado en la New York Latin American Art Triennial 2022. Obtuvo el premio FIG BILBAO en la II edición del OPEN BA, Intercambio Internacional de Gráfica Emergente, 2023.

² Véase: Luciano Pozo. Florisgrafía: modos de hacer en la producción gráfica. Investigación de soportes alternativos y orgánicos en la práctica artística contemporánea. *Revista Arte y Diseño A&D*, n° 9, dic. 2022. Recuperado de: <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/ayd/article/view/26738>

Fecha de recepción: 29/04/2023 – Fecha de aceptación: 22/08/2023

CÓMO CITAR: Luciano POZO. "Florisgrafía, una práctica contemporánea. Bioarte y gráfica experimental sobre pétalos de rosas", en: Revista Estudios Curatoriales, n° 16, otoño, ISSN 2314-2022, pp. 58-75.

Florisgrafía, a contemporary practice

Bioart and experimental graphics on flower petals

Abstract

This writing is an extension of a recently published work. It seeks to frame the investigative reflection of the artistic praxis of a personal process that becomes a method and a practice of poetic and material research. I am interested in presenting in this work, the theoretical crossover between the graphic practice that I have called florisgraphy as an original graphic procedure of my own authorship and its relationship with the field of bioart. The florigraphic procedure is presented as an emerging contemporary practice within the field of artistic praxis, in relation to the use of organic supports and its intimate relationship with bioart. This work does not intend to make a tight definition of the notion of florigraphy, but to present it as a contextual and contingent artistic practice.

Keywords: florisgraphy, graphic work, production, poetics, bioart, rose petals

Gráfica y bioarte

Expansiones técnicas y experimentales en el arte

"Lxs artistas no hacemos obras. Inventamos prácticas."

Silvio Lang (2022)

El Massachusetts Institute of Technology (MIT) propuso que la convergencia entre diferentes disciplinas puede proporcionar un variado espectro de conocimiento aplicable a múltiples sectores de la ciencia (Sharp et al., 2011). Es importante mencionar que el trabajo del MIT no alude a la producción artística y su posibilidad de brindar conocimiento, pero este trabajo entiende que hacer converger y dialogar las diferentes disciplinas y prácticas artísticas genera nuevos senderos dentro de la innovación y la experimentación artística. En consonancia con lo mencionado, se entiende que dentro de las prácticas artísticas de la contemporaneidad es necesario desarrollar un abordaje multidimensional, en diálogo experimental, material, poético y científico. Las prácticas artísticas brindan conocimiento experiencial, emocional y sensible.

La investigación artística es un fenómeno complejo y multiforme. Toda obra tiene un fundamento teórico y un método (Ariza Ampudia, 2022). La experimentación práctica es el ejercicio para construir conocimiento mediante la creación de piezas artísticas, la búsqueda de nuevos materiales y discursos en consonancia con un posicionamiento filosófico, estético y artístico³.

Hank Borgdorff (2005) postuló la noción de *investigación en las artes*, denominada como *perspectiva de acción*, en referencia a la relación que existe entre sujeto y objeto en tanto creación, investigación y producción de conocimiento, ya sea estético, práctico o artístico. Los conceptos y teorías están entrelazados con las prácticas artísticas contemporáneas.

Este trabajo se centra en la práctica y en el desarrollo de un proceso gráfico desde una vertiente que se relaciona con la poética de la imagen y la concepción misma de la obra, en tanto la imagen no tiene otro fin más que una poética y/o catarsis artística aristotélica y nietzscheana⁴. Desde este posicionamiento autorreferencial, se abordará la particular forma de afrontar un proceso creativo y estudiar una práctica gráfica en emergencia, la cual he denominado *florisgrafía*.

Es importante delimitar que cuando se hace referencia a procedimientos gráficos, obra gráfica o grabado se está hablando de un amplio espectro procedimen-

³ Al respecto, Ariza Ampudia explicita que la relación entre el mundo académico y la investigación relacionada con las artes es más bien el nuevo perfil del artista contemporáneo (pp. 2-3).

⁴ Al respecto sobre la relación entre la poética aristotélica y la catarsis nietzscheana, véase Alfredo Abad (2016, pp. 153-165).

tal y técnico que incluye múltiples procesos, ya sean digitales como manuales, mecánicos o artesanales, que intervienen en la realización de una estampa gráfica, lo que da como resultado una imagen de origen múltiple y/o una estampa única e irrepetible. Al referirse al grabado, Silvia Dolinko (2002) explicita que se alude generalmente a la producción gráfica impresa a través de diversos recursos (p. 13).

Las prácticas artesanales y tradicionales del grabado como procedimientos plásticos han posibilitado un amplio desarrollo metodológico y técnico, que como *savoir-faire* confiere la capacidad de ensayar sobre otros soportes, procedimientos y poéticas visuales. Desde este lugar experimental es posible llevar adelante una investigación técnica y poética dentro del campo del grabado y sus vertientes expandidas o experimentales.

Es conocido ya que el campo artístico e investigativo del grabado ha dado múltiples procedimientos originales para la creación de obras, estampas e imágenes. En Argentina el caso de la experimentación de Antonio Berni para la realización de los xilocollage⁵, Juan José Cartasso con el desarrollo del neograbado⁶ y la simplificación técnica y procedimental para desarrollar estampas. Desde 1958 Luis Seoane experimenta e investiga posibilidades expresivas adhiriendo materiales a una matriz xilográfica. En el prólogo de su carpeta *Doce cabezas* (1958) editada por Bonino explicita: —¿Qué importan las técnicas de grabado?, en referencia al purismo que muchas veces el campo del grabado pretende contener y conservar. Keith Howard (2004)⁷ acuñó el término de *grabador contemporáneo* para referirse a grabadores que tienen un compromiso con métodos y prácticas que minimizan los riesgos para la salud y que comparten conciencia ambiental utilizando elementos biodegradables. Estas prácticas e investigaciones llevaron al desarrollo de nuevos procedimientos como el grabado electrolítico o anódico, el grabado electroquímico o a la utilización de mordientes salinos; también se han desarrollado tintas al agua para serigrafía y litografía sin agua⁸, el llamado grabado verde o la litografía sobre poliéster. Este es un brevísimo recorte de experimentación del grabado en la segunda mitad del siglo XX⁹, pero sirve para repensar la renovación técnica de la gráfica en la contemporaneidad. No se pretende en esta introducción hacer un corrolato o un recorrido histórico sobre el grabado y su experimentación material o técnica.

⁵ Para ampliar véase: Silvia Dolinko (2012, pp. 191-234).

⁶ El artista en su taller. Cartasso y la técnica que trae una transformación en el grabado (1967, p. 6).

⁷ Keith Howard es director de investigación del área de grabado del Rochester Institute of Technology School of Art, en 2004 publicó un libro sobre la impresión no tóxica o contemporánea.

⁸ Para ampliar sobre grabado menos tóxico véase: Pablo Delfini (2021).

⁹ Para ampliar véase: Fernando Davis (2004).

Umberto Eco en *Obra abierta* enuncia un esquema para comprender aspectos y estructuras diferenciales y/o nuevos del mundo:

[...] frente al universo de las formas perceptibles y de las operaciones interpretativas, la complementariedad de revisiones y soluciones diversas; la justificación de una discontinuidad de la experiencia, asumida como valor en el lugar de una continuidad convencionalizada; la organización de diferentes decisiones exploratorias reducidas a una unidad ley que no prescriba un resultado absolutamente idéntico, sino que, por el contrario, las vea como válidas precisamente en cuanto se contradicen y se completan, entran en oposición dialéctica generando de este modo nuevas perspectivas e informaciones más amplias (1992, p. 186).

Esta búsqueda, experimentación e investigación arroja los primeros resultados y apunta a pétalos de flores que se transformaron en un soporte receptor¹⁰ de imagen impresa. Es el objetivo primero de este abordaje demarcar la pluralidad de procesos y técnicas posibles de ejecución en las prácticas gráficas expandidas. En este sentido, María Del Mar Bernal-Pérez (2016) enuncia el complejo panorama contemporáneo para adjetivar las prácticas gráficas.

La experimentación condujo a investigar e indagar en las transferencias gráficas sobre diferentes soportes receptores. Es entonces que este modo de hacer se encuentra atravesado por una simbiosis cultural entre la tecnología, la naturaleza y la gráfica expandida. Vale mencionar que a lo largo de este trabajo se utilizará la noción de imagen, estampa u obra gráfica para referirse al producto final obtenido a partir de la práctica gráfica expandida. Conceptualizar y darle entidad artística a la investigación material y experimental fue posible gracias al sustento teórico de la noción epistemológica de *gráfica expandida*, que propició el desarrollo de un nuevo método de seriación de imagen.

El concepto de expansión, o campo expandido, tiene desde finales del siglo pasado una presencia creciente en el campo de la praxis artística y de la historia del arte (Krauss, 1996). Con él se quieren definir aquellas propuestas que, en cada una de las diferentes disciplinas y medios artísticos, persiguen superar las convenciones históricas y las dimensiones físicas de aplicación, intervención y presentación, así como su adaptación al contexto en que se manifiesta¹¹.

Este trabajo toma la noción de *gráfica expandida* (Dolinko, 2017) y la entiende como aquella cualidad fluida que posibilita pensar las prácticas artísticas situadas como una hermenéutica sustentada en la explicación y en la experimenta-

¹⁰ En tanto los pétalos y otros materiales se convirtieron en receptores de una imagen gráfica a través de una impresión. El proceso se caracteriza por la utilización de una matriz que transfiere una imagen a un soporte receptor que puede ser de índole variada, ya sea natural como un pétalo de flor o artificial como papel, madera, cartón, lienzo y un amplio etc.

¹¹ Para ampliar véase: Juan Martínez Moro (2017).

ción gráfica con los materiales, los soportes y en consonancia con una poética. Al respecto Dolinko (2018) argumenta que la noción de gráfica expandida posibilita considerar diversas prácticas y modalidades en torno a la imagen impresa; la definición involucra una toma de posición terminológica, al contraponer la más amplia categoría de *obra gráfica* frente a la ortodoxa –y tantas veces taxativa– denominación del *grabado*¹²:

Esta noción permite considerar de manera inclusiva a diversas prácticas en torno a la imagen impresa. A la vez, involucra una toma de posición terminológica, al poner en juego la más amplia denominación de obra gráfica por sobre la tradicional –y tantas veces ortodoxa y taxativa– definición de grabado como disciplina artística. La noción de gráfica expandida puede implicar, por una parte, cuestiones de orden material o de dispositivos en función del desarrollo de recursos y técnicas, y en oposición al más acotado repertorio histórico del grabado; por otra, puede relacionarse con posibles intervenciones en el espacio (p. 342).

Estas primeras definiciones sobre lo expandido y su inclusión dentro del campo del grabado permiten pensar la práctica gráfica desde una cualidad fluida. Me refiero a fluida en tanto existe una posibilidad práctica, poética e investigativa relacional. Esto alude a la relación entre la matriz y la naturaleza del soporte que recibe una impresión. Estas dos cuestiones, imagen a transferir y soporte receptor de imagen, fluyen de forma polivalente, por lo que la impresión tiene factores determinantes, tipos de tintas, presión, soporte que recibe la imagen, etc.

La búsqueda de nuevos discursos plásticos, de nuevas posibilidades expresivas, llevó a la investigación de soportes de impresión no tradicionales y orgánicos dentro de la disciplina del grabado, el arte impreso y la gráfica contemporánea.

Bios en las prácticas artísticas

La noción de *bioarte* se presenta en la reflexión sobre el desarrollo de la *florisgrafía*. Es una práctica gráfica que depende del soporte vegetal y orgánico que recibe la impresión. A Eduardo Kac y Edward Steichen se les atribuye la utilización en los noventa y principios de los dos mil de los conceptos de *bioarte*, *arte biotecnológico*, *life art*, *living art* o *arte transgénico*. Tales conceptos han sido utilizados para entablar relaciones o referirse a las interacciones entre arte, biología y tecnología¹³. Estas relaciones han generado vínculos y espacios exploratorios para la creación de prácticas, técnicas y obras de arte. *Bioarte* como categoría o noción artística y filosófica en este trabajo es entendida de forma fluctuante o

¹² En este artículo, Dolinko argumenta la noción de gráfica expandida mediante un estudio de casos particulares latinoamericanos y argentinos.

¹³ Para ampliar sobre bioarte y su historización, véase: Daniel López del Rincón (2013).

flexible, en términos de Jens Hauser (2008); no puede ser una categoría rígida que defina o delimite algo o una cosa, sino todo lo contrario. Es una categoría que nutre y contribuye a la comprensión de una práctica artística emergente y a la investigación de nuevos medios de expresión:

Of course, biology's ascent to the status of the hottest natural science has generated not only an inflationary use of biological metaphors within the humanities, but also and above all, a range of biotech procedures that provide artists with new means of expression that they appropriate (p. 84).

Modos de hacer. Nuevos horizontes gráficos: *Florisgrafía* e impresión sobre soportes alternativos y orgánicos

El espacio de trabajo para el desarrollo de este modo de hacer fue el taller de grabado o *atelier*, pero también el laboratorio como espacio práctico y exploratorio que complementa y enriquece las instancias de investigación y de exploración material y técnica. El presente trabajo indaga en esas fronteras entre arte y biología. Estos espacios generan intercambios metodológicos: por un lado, un hacer poético, y por el otro un hacer científico exploratorio que busca resolver cuestiones técnicas de impresión sobre pétalos de flores en función de una manipulación estética.

La relación entre el campo disciplinar y técnico del grabado, en continuo lazo con el término *gráfica* –más abarcativo en términos contemporáneos y experimentales–, y el trabajo con materiales naturales –bioarte– permite entablar una relación reflexiva en torno a la noción de campo expandido, lo que da como resultado una práctica gráfica expandida/experimental que he denominado *florisgrafía* (Fig. 3).

Esta noción de definición o no definición propuesta por Rosalind Krauss permite pensar lo expandido desde la necesidad, donde se produce una mixtura de procesos que se aplican dentro del arte, ya sea desde la práctica misma como desde la reflexión y conceptualización.

El gráfico (Fig. 1) se basa en la teoría de los grupos e ilustra las referencias y marcos teóricos-metodológicos que constituyen la *florisgrafía* como una práctica gráfica experimental. En la intersección de esos campos y nodos conceptuales surge esta como un algo. Es una noción que reflexiona sobre un modo de hacer, sobre una metodología, sobre una poética particular y sobre la materialidad.

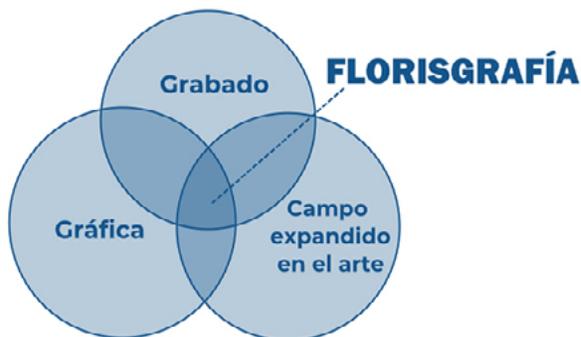


Figura 1. En la intersección de las diferentes nociones conceptuales se encuentra la florisgrafía como práctica artística.

Los gráficos de las (Fig. 1 y 2) se presentan en una relación simultánea. Ambos demuestran lo que abarca la florisgrafía como práctica gráfica y artística.

El gráfico de la Fig. 2 puede ser entendido en relación con cómo se lee artísticamente la *florisgrafía* en tanto práctica, según el énfasis que se haga en sus varios aspectos; atendiendo las nociones de bioarte, gráfica, experimentación. Al hablar de cuestiones técnicas o metodológicas, el abordaje de la *florisgrafía* se puede acercar a las puntas de la gráfica o del grabado. Al abordar la relación de la práctica con la naturaleza se puede acercarse a la noción de bioarte. Es por eso que es una práctica expandida, experimental y viva. *Florisgrafía* no pretende ser una categoría, una definición ni mucho menos un método estanco. Es una posibilidad expresiva abierta a diálogos poéticos, materiales y metodológicos en relación con la praxis artística.

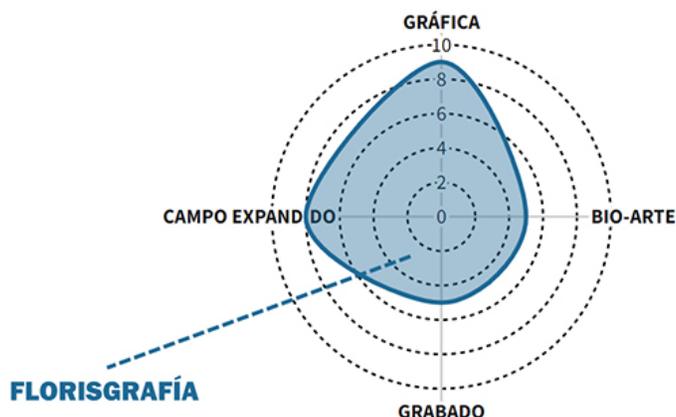


Figura 2. Gráfico radar. Permite una lectura plural y contingente de la práctica florisgráfica.¹⁴

¹⁴ Gráfico radar: muestra y compara datos multivariados. Realizado con AI Data Visualization & Storytelling <https://app.flourish.studio/projects>

Toda la producción teórica, poética y artística de esta investigación está ligada a la transferencia a partir de un solvente vegetal sobre pétalos de flores. Dicho proceso gráfico lo he denominado florisgrafía¹⁵, como una práctica gráfica inexistente que explora nudos procedimentales inexplorados hasta el momento. No obstante, el soporte que recibe la imagen es orgánico y arterial, una especie de carne vegetal que encarna y materializa la identidad en una imagen¹⁶. Florisgrafía como procedimiento y metodología e impresión es plural y sus resultados son variados (Fig. 3, 4, 5 y 6).



Figura 3. Luciano Pozo, *Siempre Venus* (2020). Florisgrafía sobre pétalo de rosa. Matriz offset, tinta vegetal, impresión a partir de palmpress.



Figura 4. Luciano Pozo, *Siempre Venus* (2022). Florisgrafía sobre pétalo de rosa. Matriz offset, tinta vegetal, impresión a partir de palmpress, mecanografía.

¹⁵ Este procedimiento gráfico lo he desarrollado durante 2020. Es el resultado de una investigación poética, artística y disciplinar con relación al grabado y su expansión metodológica. En la actualidad la reflexión estético-filosófica lleva el proceso florisgráfico al campo disciplinar del bioarte, el grabado y la gráfica.

¹⁶ El pétalo de flor como receptor de imagen responde a una búsqueda conceptual y poética, es por ello que se la menciona como una carne vegetal. La imagen impresa sobre su superficie responde a un autorretrato compuesto por una fotografía y un collage del rostro de la Venus de la obra *El nacimiento de Venus*, de Sandro Botticelli.



Figura 5. Luciano Pozo, *Identidad* (2022). Florisgrafía sobre pétalo de rosa, tinta vegetal, impresión dactilográfica.



Figura 6. Luciano Pozo, *Florecer*, (2022). Florisgrafía sobre pétalo de rosa, sistema braille.

Umberto Eco (1992, p. 22) explicitó que una obra abierta afronta de lleno la tarea de darnos una imagen de la discontinuidad; no la narra, es *ella*. A través de la categoría abstracta de la metodología científica y la materia viva de nuestra sensibilidad, esta aparece como una especie de esquema trascendental que nos permite comprender nuevos aspectos del mundo. La conceptualización de la *obra abierta* y la noción de *gráfica expandida* permiten arrojar luz sobre la experimentación gráfica, imbricando relaciones ontológicas, conceptuales, poéticas, prácticas, e investigativas sobre un modo de hacer en la producción gráfica contemporánea. *Florisgrafía* es una práctica gráfica contemporánea que se desprende ontológicamente de un sentir. Es un procedimiento experimental que se



Figura 7. Luciano Pozo. *Como una flor en el barro* (2022).
Exposición en Fundación Casa Pronto, Junín, Buenos Aires.

materializó a través de la imagen impresa y que se dio a conocer en una exposición denominada *Como una flor en el barro*, en el espacio de Fundación Casa Pronto, Junín, Bs. As., con curaduría del arquitecto Julio Lascano (Fig. 7)¹⁷.

Florisgrafía¹⁸

Florisgrafía como práctica gráfica experimental surge de la conceptualización y de la necesidad de nombrar algo que no existía como procedimiento dentro del campo del arte en general y dentro del campo gráfico en particular¹⁹. Es por ello que su denominación conceptual se compone en relación con su soporte receptor de imagen –pétalo de flor– y al medio o campo disciplinar que lo constituye como práctica artística dentro del mundo del grabado y de la gráfica contemporánea.

La noción de *florisgrafía* etimológicamente está compuesta del gr. ἄνθος = ánthos, que significa ‘flor’, y γραφή, del verbo griego *graphein* = *escribir, grabar*.

(f) Hacer un grabado sobre pétalo de flor²⁰

Florisgrafía es el término por el cual describo, menciono y denomino a este modo de hacer y al proceso gráfico de desarrollo y constitución de la praxis artística. El mismo responde a imbricaciones poéticas y epistemológicas en cuanto al hacer. Este modo de hacer florisgráfico es una práctica artística contemporánea que se desprende de la noción de gráfica expandida, desde la investigación, experimentación y desde la necesidad poética de crear una práctica que epistemológicamente responda a la cons-

¹⁷ Melina Navarro (2022).

¹⁸ Nombre por el cual entiendo al procedimiento gráfico que vengo desarrollando desde octubre de 2020 a partir de la investigación de las artes.

¹⁹ Para ampliar, véase Luciano Pozo (2023).

²⁰ Esta definición conceptual la propuse por la necesidad de nombrar una práctica gráfica experimental inexistente. La misma etimológicamente se compone del léxico griego de Anatole Bailly (1895). *Dictionnaire grec-français*. Hachette.

titución del ethos del arte gráfico. [...] La primera experimentación de florisgrafía data de noviembre de 2020. [...] El soporte receptor del primer ensayo florisgráfico fue un pétalo de rosa blanca. (Pozo, 2022)

El soporte receptor de imagen gráfica de este procedimiento es de índole orgánico, pétalos de rosas. Es necesario explicitar que los pétalos de rosas (*rosaceae*) aceptaron un tipo de impresión gráfica a través de la transferencia de imagen que se realiza a partir de un solvente vegetal. Esta experimentación técnica y disciplinar posibilitó un mundo posible dentro de la imagen gráfica seriada y multiejemplar. Los pétalos utilizados como soportes receptores de la imagen gráfica son de la cosecha de rosales orgánicos de Laplacette, Buenos Aires.

Al trabajar con un nuevo soporte que recibe una imagen gráfica, se presentan ciertos interrogantes y desafíos técnicos. En primer lugar, la fragilidad del soporte receptor. El pétalo de rosa es un receptor orgánico que requiere una manipulación delicada, que implica paciencia y maestría técnica para trabajarlo en el campo de la gráfica. En la (Fig. 8) se puede observar parte del procedimiento de impresión. Se visualiza el pétalo ya habiendo recepcionado la imagen gráfica a través del proceso químico, donde la tinta de la matriz *offset* entra en contacto con el solvente vegetal y mediante el procedimiento de *palmpress* se transfiere la imagen desde la matriz de papel al pétalo de rosa. La imagen describe la escala y la delicadeza de la manipulación del proceso. Se puede observar la utilización de unas pinzas de plástico quirúrgicas que son empleadas para manipular tanto al pétalo sin dañarlo como a la matriz de papel, que tiene una medida de 7 x 10 centímetros.

Demasiada presión puede dañar el pétalo o, en su defecto, largar líquidos conocidos como nectarios que son los que producen el aroma de las flores. El contacto entre el líquido natural de la flor y el solvente es incompatible químicamente, por lo que la florisgrafía como método no es aplicable con efectividad. En consecuencia, sus resultados son variados, imágenes espectrales, incompletas, pétalos dañados y un sinfín de resultados posibles.

Dadas las características de esta práctica gráfica y de este modo de hacer tan particular dentro del grabado y el campo de la gráfica experimental se anuncia de forma sintética la metodología²¹ de impresión florisgráfica:

- Boceto: se debe digitalizar para luego ser impreso sobre *offset* a través de tecnología láser y utilizando tintas orgánicas.
- La matriz es el resultado de la impresión sobre papel. Por lo tanto, se puede utilizar solo una vez. Este proceso corresponde al espectro de los monotipos. La matriz entra en contacto con

²¹ El método y procedimiento de impresión florisgráfico sobre pétalos de flores ya fue abordado en una publicación anterior. Véase: Luciano Pozo (2022).

el solvente vegetal y se produce una reacción química. La tinta del papel se humedece, toma consistencia y es transferida al pétalo.

- Solvente vegetal²² para el proceso de estampación.
- Procedimiento de estampación: se utiliza un lienzo de hilo 100% natural de calidad para generar presión suavemente. El lienzo debe ser vaporizado con el solvente, y mediante la fricción/presión manual se transfiere la imagen al soporte receptor orgánico.
- Impresión palmpress: se realiza suavemente, con cuidado y ejerciendo una presión constante, amable sobre el papel offset. El papel debe tener la impresión láser frente a la superficie del soporte receptor: pétalo de rosa.

Para trabajar las cualidades materiales de este soporte orgánico fue necesario experimentarlo, investigarlo y realizar pruebas, con resultados gráficos estables y erróneos.



Figura 8. Luciano Pozo, Procedimiento florigráfico de impresión (2020).

En la composición natural de las rosas existen micro y nanoestructuras en la superficie de cada uno de sus pétalos, los cuales generan adherencia del agua. Es ahí donde mediante esa primera investigación biobotánica se llega a la utilización de un solvente vegetal para realizar el procedimiento gráfico. Cabe mencionar que esas micro y nanoestructuras son perceptibles de forma microscópica

²² Aguarrás vegetal refinado utilizado explícitamente con fines estéticos y poéticos. El solvente vegetal utilizado está compuesto por una mezcla de hidrocarburos terpénicos, mayormente alfa y beta pinenos obtenidos de diferentes tipos de resinas de pinos.

(Fig. 9, 10 y 11), por lo cual los resultados se obtuvieron con la indagación e investigación botánica de las ciencias naturales. Estas micropapilas caracterizan la rugosidad y la sedosidad de los pétalos de las rosas. Donde se encuentran esas microestructuras es donde la florisgrafía como método gráfico es aceptada.

Las imágenes de experimentación y observación microscópicas del pétalo impreso permiten visualizar los estomas, que son dentro de la botánica las membranas celulares que constituyen la epidermis de la planta. Se observa la interrelación entre un pétalo no impreso y uno ya habiendo recepcionado el proceso florisgráfico. Estas estructuras de protección de los pétalos son las que en su superficie reciben las tintas gráficas, que posteriormente posibilitan la adherencia de la imagen.

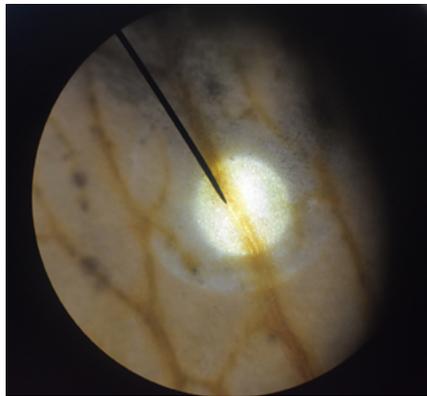


Figura 9. Luciano Pozo, Pétalo de rosa sin impresión florisgráfica visto microscópicamente a través de tecnología: Microscopio CelestronLabs Cm400 Foco Micrométrico Led Gtía (2022).

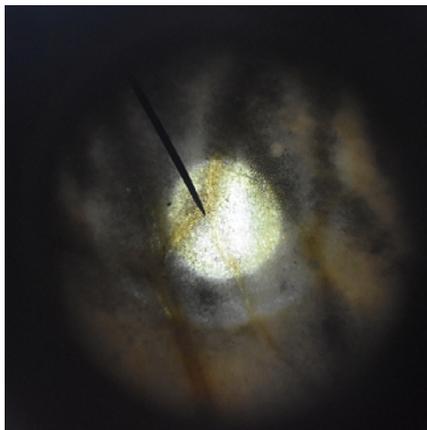


Figura 10. Luciano Pozo, Pétalo de rosa con impresión florisgráfica visto microscópicamente a través de tecnología: Microscopio CelestronLabs Cm400 Foco Micrométrico Led Gtía (2022).



Figura 11. Luciano Pozo, Pétalo florisgráfico en microscopio (2022).

Florisgrafía es la transformación poética de la materia. Hacer un impreso sobre un pétalo de flor, modificar su estructura natural, generar una expresión alternativa. Es una búsqueda conceptual que pretende reflexionar sobre los límites técnicos, procedimentales, metodológicos, filosóficos y estéticos dentro del campo de las prácticas contemporáneas.

... porque la realidad que nos toca, la que yo tengo hasta hoy, no es una realidad que me satisfaga. Creo que la razón que me mueve o por lo menos debería moverme es el hecho de modificar la materia que trabajo y, a través del oficio que he elegido, modificar la realidad que me circunda, lo que conlleva una modificación de mí mismo.²³

²³ Entrevista a Víctor Grippo realizada por Manuel Amigo y Jorge Brega (1981), reproducida en Marcelo Pacheco (cur.), *Grippo. Una retrospectiva. Obras 1971-2001*, 2004 (p. 179).

Consideraciones finales

Florisgrafía como una práctica artística experimental ha permitido generar desde 2020 distintos resultados. La impresión gráfica sobre pétalos de rosas ha permitido construir obra dentro de un espectro poético variado. *Florisgrafía* no solo hace referencia a la inclusión de una impresión a tinta, sino también a la posibilidad de generar volumen, incisiones o huellas a través de múltiples posibilidades técnicas. *Florisgrafía* es hoy una práctica en expansión que se conceptualiza, se amplía y genera conocimiento poético, artístico y técnico, en tanto su investigación y experimentación es posible. El gráfico (Fig. 12) permite ilustrar lo que la investigación en las artes significa como metodología de aplicación de conocimiento y, en su defecto, para la construcción de nuevos procedimientos dentro del campo expandido de las artes visuales.

Mediante necesidades poéticas, expresivas y nudos temáticos inexplorados desde el campo del grabado y de la gráfica, se posibilitó la experimentación y el desarrollo de una investigación desde el arte; explícitamente desde el arte impreso y desde la gráfica, con un sustento teórico como la noción de *gráfica expandida*. Este marco teórico de reflexión sobre la historicidad de la disciplina, como una transformación y/o desborde de la práctica contemporánea, pudo devenir en un modo de hacer que se denominó *florisgrafía*, el cual permite pensar en las derivas poéticas que aún se pueden construir. El campo de la gráfica contemporánea se desarrolla a la deriva, en este convergen la producción y la reflexión teórico-filosófica-estética, en advenimiento a la tradición y la renovación metodológica, disciplinar y experimental, lo que abre paso a la innovación gráfica y técnica.

Esta práctica fue gestada a partir de una necesidad poética por la cual lo ontológico de la práctica y de la idea propició el desarrollo, la ejecución y la investigación. Toda práctica artística posee diligencias, y la *florisgrafía* como proceso gráfico de investigación responde a una experimentación constante. En primer lugar, estética, ya que busca una impresión sobre pétalos naturales. En segundo lugar, material y procedimental, ya que íntimamente presenta circunstancias metodológicas y técnico-poéticas inseparables. Estas necesidades poéticas y físicas y el desarrollo reflexivo persiguen o se sustentan en la singularidad/particularidad de la investigación. Toda reflexión procedimental deviene de un pensamiento visual para lograr una determinada práctica artística.

La praxis es un proceso y tiene múltiples instancias. *Florisgrafía* no es una noción definitoria estanca, es más bien contextual y contingente, abierta a nuevas expansiones metodológicas, estéticas y filosóficas.

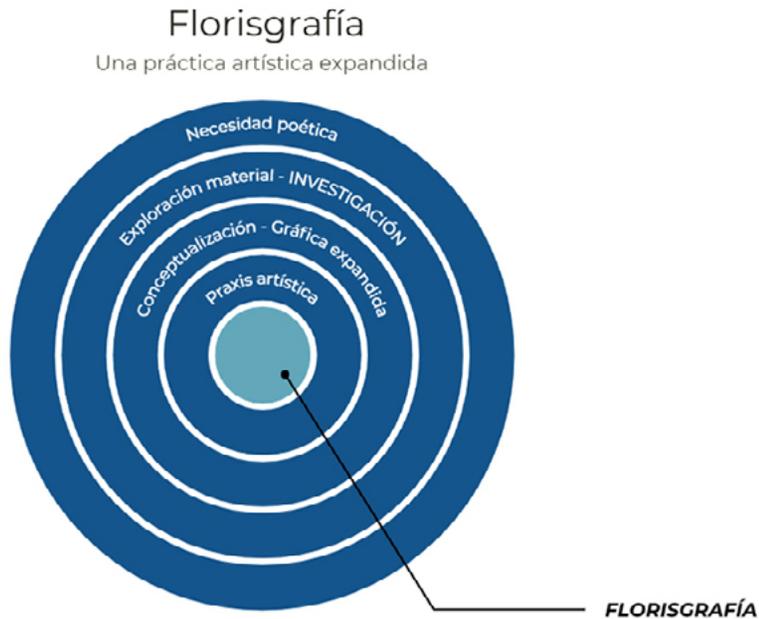


Figura 12. Síntesis visual del proceso de conceptualización y de creación de la práctica florisgráfica como técnica gráfica expandida/experimental.

Referencias bibliográficas

- ABAD, A. (2016). Compasión, temor y catarsis. La lectura nietzscheana de Aristóteles. *Estudios Nietzsche*, (16), 153-165. <https://doi.org/10.24310/EstudiosNIETen.vi16.10821>
- AMIGO, M. y Brega J. (1981). "Víctor Grippo", *Nudos*, año 4, n° 10, Buenos Aires, reproducida en Marcelo Pacheco (cur.), *Grippo. Una retrospectiva. Obras 1971-2001*, 2004 (p 179). Buenos Aires, Fundación Malba <https://www.malba.org.ar/catalogo-grippo-una-retrospectiva/>
- ARIZA AMPUDIA, S. V. (2021). De la práctica a la investigación en el arte contemporáneo, producir conocimiento desde la creación. *Arte, Individuo y Sociedad*, 33 (2), 537-552. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7817818>
- BERNAL PÉREZ, M.d.M. (2016). Los nuevos territorios de la gráfica: imagen, proceso y distribución. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28 (1), 71-90. <https://idus.us.es/handle/11441/49851>
- BORGdorff, H. (2005). El debate sobre la investigación en las artes. Encuentro Arte como Investigación en Felix Meritis, llevado a cabo en Ámsterdam, Holanda.
- DAVIS, F. (2004). Discursos y poéticas del Nuevo Grabado. II Jornadas de Historia del Arte Argentino, La Plata.
- DELFINI, P. (2021). *Grabado Menos tóxico (el libro del blog)*. Buenos Aires: Publica libros. <http://grabado-menos-toxico.blogspot.com/>

- ECO, U. (1992). *Obra abierta*. Buenos Aires: Planeta.
- El artista en su taller. Cartasso y la técnica que trae una transformación en el grabado (1967). *Diario Clarín*, Buenos Aires, p. 6.
- DOLINKO, S. (2002). *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- . (2012). El caso Berni. En *Arte Plural el grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973* (pp. 191-234). Buenos Aires: Edhasa.
- . (2017). Apuntes sobre una gráfica expandida. Pontificia Universidad Católica del Perú. Facultad de Arte y Diseño; *Rinoceronte*, 8, 2-5. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/79301>
- . (2018). Gráfica expandida: sobre algunas relaciones entre espacio público, imágenes y textos. En Heidrun Krieger Olinto, Karl Erik Schollhammer y Danusa Depes Portas (org.), *Linguagens visuais: literatura, artes, cultura* (p. 342). Rio de Janeiro: PUC-RJ.
- HAUSER, J. (2008). "Observations on an art of growing interest. Toward a phenomenological approach to art involving biotechnology." *Tactical biopolitics: art, activism, and technoscience* (p. 84). Howard, K. (2004). *The Contemporary Printmaker: Intaglio-type & Acrylic Resist Etching*. Grande Prairie, Alberta: Printmaking Resources.
- KRAUSS, R. (1996). La escultura en el campo expandido. En *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial.
- LANG, S. (2022). *Lxs artistas no hacemos obras. Inventamos prácticas*. Montevideo: Publicación Studio.
- LÓPEZ DEL RINCÓN, D. (2013). Historiando el bioarte o los retos metodológicos de la Historia del Arte (de los medios). *Artnodes Revista de Arte, ciencia y tecnología*, 13. <https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/148929>
- MARTÍNEZ MORO, J. (2017). Grabado en expansión. Medios históricos y nuevas perspectivas. Cátedra de dibujo de la Universidad de Cantabria.
- NAVARRO, M. (27 de agosto de 2022). Nuevos horizontes: nace la florisgrafía. *Diario Democracia*. <https://www.diariodemocracia.com/locales/junin/268252-nuevos-horizontes-nace-florisgrafia/>
- POZO, L. (2022). Florisgrafía: Modos de hacer en la producción gráfica. Investigación de soportes alternativos y orgánicos en la práctica artística contemporánea. *Revista Arte y Diseño A&D*, (9), 54-68. Recuperado a partir de <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/ayd/article/view/26738>
- . (2023). Florisgrafía Investigation of Alternative and Organic Supports in Contemporary Artistic Practice. Global Community Bio Summit 6.0. <https://biosummit.live/bio-creation-station-3/florisgrafia>
- SEOANE, L. (1958). *Doce cabezas*. Buenos Aires: Bonino.
- SHARP, P.A., Cooney, C.L., Kastner, M.A., Lees, J. (2011). *The Third Revolution: The Convergence of the Life Sciences, Physycal Sciences, and Engineering*. Washington D.C.: MIT.

Cuerpo-materia: potencialidades discursivas de lo orgánico en el arte contemporáneo mexicano

Eva Fernández¹, Paulina Macías Núñez²

Resumen

En este artículo el objetivo es problematizar, desde el campo curatorial, el uso de materiales orgánicos en obras de arte y proyectos –como en la exposición *45 cuerpos* de la artista mexicana Teresa Margolles– para crear imágenes con la fuerza para potenciar el discurso político de lo efímero, lo evanescente y lo transitorio en espacios museales y en el campo del arte en general. Para ello, primero realizaremos una introducción que versa sobre la potencialidad de la materia orgánica en el arte contemporáneo; en segundo lugar, describiremos el caso de la exposición mencionada, que incorpora los hilos de sutura de los cuerpos violentados en su puesta museal y curatorial, y finalmente analizaremos la importancia del discurso curatorial para repensar las prácticas artísticas y visuales que podrían trastocar el modo de operar y funcionar del campo curatorial latinoamericano.

Palabras clave: materia orgánica, curaduría, Teresa Margolles, activismo curatorial

¹ Universidad Autónoma de Querétaro, Facultad de Filosofía, México.
eva.fernandez@uaq.mx

² Museo Regional de Querétaro del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
paulina_macias@inah.gob.mx

Eva Fernández. Doctora en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad (UAQ-México), coordinadora ejecutiva de la Jefatura de Investigación y Posgrado de la Universidad Autónoma de Querétaro y profesora de tiempo completo de la misma universidad. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (nivel candidata) y responsable del Laboratorio de Investigación y Producción Visual del Centro de Investigaciones Interdisciplinarias, UAQ.

Paulina Macías Núñez. Directora del Museo Regional de Querétaro del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) desde febrero de 2022. Magíster en Estudios Antropológicos en Sociedades Contemporáneas (UAQ-México), curadora, gestora cultural, profesora, traductora y escritora. Imparte materias de Humanidades, Literatura y Arte desde el 2013 hasta la actualidad.

Fecha de recepción: 31/04/2023 – Fecha de aceptación: 06/11/2023

CÓMO CITAR: Eva FERNÁNDEZ, Paulina MACÍAS NÚÑEZ. "Cuerpo-materia: potencialidades discursivas de lo orgánico en el arte contemporáneo mexicano", en: Revista Estudios Curatoriales, nº 16, otoño, ISSN 2314-2022, pp. 76-88.

Body-matter: discursive potentialities of the organic in Mexican contemporary art

Abstract

The objective of this text is to problematize, from the curatorial field, the use of organic materials in art pieces and projects to create powerful images that promote political discourses related to what is ephemeral, evanescent and the transitorial in museums and in the art field, in general. To do so, we will first discuss on the power of organic materials in the contemporary art field, then we will describe the case of the exhibition *45 bodies* by Teresa Margolles, that incorporates suture thread used on autopsies of bodies deceased on violence related deaths in her artistic proposal, and finally we will analyze the importance of curatorial discourse to rethink artistic and visual practices and its potential to overturn the way the Latin American curatorial field operate.

Key words: organic material, curatorship, Teresa Margolles, curatorial activism

“¿Cómo cambiarían las respuestas políticas a los problemas públicos si nos tomáramos en serio la vitalidad de los cuerpos (no-humanos)?”
Jane Bennett (2022)

En su *Atlas Mnemosyne*, Aby Warburg (2012) promueve, sin querer, una transformación en la historiografía del arte que tiene sentido a partir de vincular el mundo del arte, el mundo cultural y el mundo subjetivo –entendido como las individualidades de los sujetos–. Warburg aboga por dilucidar esa naturaleza polisémica que tendría la imagen, vinculada en este trabajo a la materialidad orgánica de las obras y a su contexto de exposición, que le conferirían ese valor de *imagen-síntoma* que propuso el autor. Porque parece imposible no pensar que cada obra de arte, cada objeto cultural o cada acto/producción artística no esté atravesado por una composición de estadios temporales que desestabilizan la función unívoca de la estética del arte. El uso de un soporte, de una técnica o un organismo vivo en la producción artística, ya activa esa huella del síntoma que atraviesa su propio contexto. La búsqueda, creemos, ya no va por la contemplación o la conservación de las obras –las imágenes– a partir de sus soportes, materiales, técnicas o productores, sino que el énfasis –desde Warburg y, podríamos sugerir, desde el arte contemporáneo– está puesto en el vínculo y en todo lo que ello produce. En este sentido, pensamos que toda materia orgánica constituye un proyecto político, una intencionalidad sostenida desde el campo curatorial que busca activar políticas de la disidencia y de la resistencia, en algunos casos.

¿Pero qué es la materia orgánica? ¿Cuál es el sentido de lo orgánico en el arte establecido como una política que detone éticas y estéticas diferenciadas? Al arte gestionado desde la materia orgánica y las imágenes que este suscita, las entendemos como actantes en el sentido utilizado por Bruno Latour –fuente de acción– y retomado por Jane Bennett (2022), como una suerte de dispositivo de funcionalidad: “Un operador es aquello que, como consecuencia de su particular ubicación dentro de un ensamblaje y de la casualidad de estar en el lugar y en el momento justo, marca la diferencia, hace que sucedan cosas, se convierte en la fuerza decisiva que cataliza un acontecimiento” (p. 45).

En este artículo, el objetivo es problematizar desde el campo curatorial el uso de obras de arte con materiales orgánicos en la exposición *45 cuerpos*, de la artista mexicana Teresa Margolles, que aboga por promover discursos curatoriales y museográficos a partir de una impronta de la imagen como fuerza para exponer el activismo político de lo efímero, lo evanescente y lo transitorio. Para ello, primero realizaremos una introducción que versa sobre la potencialidad de la materia orgánica en el arte contemporáneo; en segundo lugar, describiremos el caso de la exposición mencionada, que incorpora los hilos de sutura de los cuerpos violentados en su puesta museal y curatorial, y finalmente anali-

zaremos la importancia del discurso curatorial para repensar las prácticas artísticas y visuales que podrían trastocar el modo de operar y funcionar del campo curatorial latinoamericano.

Materia/soporte/registro

Tal vez haya una clave escondida en la tensión entre la idea de soportar o contener una obra de arte y la de ser su medio, es decir, la materia para crearla y la posibilidad de registro de una experiencia artística o estética que deviene en lo que queda de un acto que fue o que es arte, para aproximarnos de manera más íntima a este.

Pensemos, primero, en la idea del soporte o del medio. En su historia del arte, Gombrich (2012) sostiene:

No sabemos cómo empezó el arte, del mismo modo que ignoramos cuál fue el comienzo del lenguaje. Si tomamos la palabra arte para significar actividades como construir templos y casas, realizar pinturas y esculturas o trazar esquemas, no existe pueblo alguno en el globo que carezca de arte. Si, por otra parte, entendemos por arte una especie de lujosa belleza, algo que puede gozarse en los museos y las exposiciones, o determinada cosa especial que sirva como preciada decoración en la sala de mayor realce, tendremos que advertir entonces que este empleo de la palabra corresponde a una evolución muy reciente... (p. 38).

En los orígenes de la historia –occidental y oriental– los cuadros, estatuas y piezas artísticas eran pensados como objetos con una función específica. Eran casas para habitar, jarros para llenar o estatuas para representar, y aunque probablemente no tenemos elementos para interpretar la función de todas las piezas creadas en la antigüedad, sí podemos saber que el soporte de las representaciones, decoraciones y creaciones estaba relacionado con una funcionalidad.

Incluso, si pensamos en el arte rupestre, esta afirmación se sigue sosteniendo. Carlos Viramontes, arqueólogo especialista en esa materia en el centro occidental de México, ha encontrado y registrado millares de manifestaciones rupestres en el norte del bajío de este país. Una de las variables que se considera en una base de datos que contiene sus hallazgos es la ubicación y las características de las rocas en las que se han encontrado. Esa observación lo ha llevado a plantear la hipótesis que afirma que las manifestaciones de arte rupestre, más allá de tener un probable significado particular, están relacionadas con el paisaje y el ritual. La producción rupestre en Querétaro y Guanajuato (zona que Viramontes ha estudiado de manera extensiva) responde más bien a un momento ritual en el que se materializaba su significado en una imagen sobre las piedras. Esta prác-

tica, además, les permitía a sus creadores entender, apropiarse y ser parte del paisaje que los contenía. Así, Viramontes ha identificado las improntas de las manos que se encuentran en sitios alejados –y de difícil acceso como montañas escarpadas–, mientras que las escenas colectivas se hallan un poco más al alcance de todos. Estos ensayos rituales sobre la naturaleza posicionan a estas imágenes –desde su contexto de creación y, posteriormente, su funcionalidad en las sociedades que las produjeron– como archivos activos de las posibilidades de significación de la materia.

El soporte artístico, probablemente ese origen incierto del arte, estuvo relacionado con su función y fue posicionándose a través de la historia hasta llegar, en el siglo XV junto con la invención del óleo, al gran lugar común que es todavía el lienzo. Y la evolución con relación al soporte en el mundo del arte no se detuvo ahí, aunque la potencia de esa ventana bidimensional haga parecer que sí, pero detengámonos aquí por un momento. Aprovechemos la mención del óleo y su invención para aproximarnos a la idea del material con el que se produce (crea) el arte. John Dewey en 1934 reflexionaba:

Todo lenguaje, cualquiera que sea su medio, implica lo que se dice y cómo se dice, o sea, la sustancia y la forma. La gran cuestión concerniente a la sustancia y la forma es: ¿la materia llega primero ya hecha y viene después de la investigación para descubrir la forma en que incorporarla? o ¿todo el esfuerzo creador del artista es una aspiración para dar forma a la materia? (p. 120).

En *La fuente* de Duchamp aparece un tema importante de reflexión sobre la pregunta que se hace Dewey. El artista, justamente, piensa en la potencia cultural y vital que existe en un cuerpo no humano como lo es un mingitorio y, partiendo de esa fuerza, al darle la vuelta y llevarlo al museo, esa potencia se desborda para decir algo distinto que lo que dice al ser lo que es. Duchamp, de cierta forma, mira con afecto la pieza de porcelana hecha en serie y condenada a recibir los desechos humanos y le da un vuelco al sentido (literal) para que este objeto se exprese activando su materialidad. En *La fuente*, la materia llega primero, ya hecha y, al tiempo, necesita el esfuerzo creador del artista para darle forma (o en este caso, sentido).

Ahora, ya bien entrado el siglo XX, la comprensión del arte y su propósito, probablemente gracias al cambio de paradigma que propusieron las vanguardias, se tornó radical junto con su producción y distribución. Más allá de una imitación de la naturaleza, de una expresión con una función específica o de un intento de llegar a la perfección, los artistas comenzaron a entender el arte como aquello que permite “... revelar las preguntas que han sido ocultas por las respuestas” (Baldwin, 1962, p. 2) o eso que “no reproduce lo visible, sino que hace visible” (Klee, 1920, p. 1). Incluso, hubo quienes llevaron la definición al extremo, como Joseph Beuys, que afirmó: “Hasta el acto de pelar una patata puede ser una obra

de arte si es un acto consciente” (1969). Kurt Schwitters –dadaísta– afirmaba que “todo lo que escupe el artista es arte” y Piero Mazoni llevó al extremo el sensacionalismo y la comprensión del arte al enlatar su caca y mostrarla bajo el título *Mierda de artista* (1961).

Este cambio de paradigma promovió que artistas y espectadores, productores y consumidores, comprendieran el arte como mucho más que un objeto o un soporte. Comenzaron a entenderlo más bien como un acontecimiento o una experiencia, que transforma al artista y que intentaría trastocar, también, al espectador a través de la presentación y exposición de fragmentos o registros de la experiencia del artista. En este cambio de paradigma los materiales poco a poco se volvieron expresivos, como en el caso de la obra de Manzoni.

En tanto acontecimiento, entonces, el acto artístico sucede y es a través del registro que puede ser evocado o compartido al público. Teresa Margolles, artista mexicana, comprende con claridad este mecanismo y a través de su apropiación del *ready made* hace denuncias de la situación de violencia en México. En todas sus exposiciones integra evidencias y objetos que contienen la huella causada por el narcotráfico, por las prácticas heteropatriarcales que actúan con sadismo sobre la mujer y por la agresión constante que sufren los migrantes. “Las obras de Margolles, en la radical reducción de su presencia física, nos presentan objetos relacionados directamente con el cuerpo muerto: por ejemplo, el agua empleada en el lavado de cadáveres, hilos con los que se han suturado las incisiones realizadas durante la autopsia” (Müller, 2006, p. 11).

También, por otro lado, existe un caso en México que de cierta forma contiene la idea de registro al mismo tiempo que constituye un acontecimiento: la obra de Paula Santiago, que intentaremos recuperar sin detenernos exhaustivamente. Las piezas que esta artista crea consisten, principalmente, en pequeñas esculturas que representan la ropa de bebé, los huipiles y los yelmos, recreaciones de ropas rituales –hechas delicadamente con papel arroz– cocidas con pelo y decoradas con sangre. Frágiles representaciones de la corporalidad que Paula Santiago usa –materiales de su propio cuerpo– para dejar vestigios de la existencia de la materia orgánica, al mismo tiempo que para promover acontecimientos.

En ambos casos, la integración de materia orgánica hace más poderosa la evocación a la que aspiran las piezas, porque si bien Margolles encuentra la potencia de mostrar un muro baleado dentro de un museo, sus piezas buscan ser mucho más sensibles, problemáticas y provocadoras al usar tejidos del cuerpo y todo lo que eso conlleva: la ilegalidad de conseguirlos, la provocación de olores, contaminaciones y asco que traen con ellos.

Jean Bennett (2022) se pregunta, en la introducción del libro *Materia vibrante*, “¿Cómo cambiarían las respuestas políticas a los problemas públicos si nos tomáramos en serio la vitalidad de los cuerpos (no-humanos)?” (p.10) Y propone

que este cambio de paradigma suscitaría un movimiento, incluso político, que nos llevaría a actuar distinto, de manera más respetuosa y considerada frente al mundo que nos rodea. Sin embargo, este cambio de paradigma requiere la desarticulación de dicotomías profundamente arraigadas para hablar de esta materia vibrante, por lo que es imperativo romper con los binomios orgánico-inorgánico y vivo-muerto para entender esa posibilidad de agencia que tendría todo lo que existe.

En esta línea de pensamiento, el uso de materia orgánica en la obra de Margolles se efectiviza cuando la artista entiende el poder de la materia antes de su expresión. Se cuele una suerte de respeto, comprensión y reverencia a la materia orgánica y ello le permite exponenciar su potencial expresivo.

Poéticas de la materialidad

La poética de la materialidad como una ética orgánica. La crudeza de la materialidad como una estética activa y política. Estas dos afirmaciones podrían ser, de alguna manera, las potencias de una fuerza revitalizada y militante que encuentra en el arte contemporáneo su aliado para la resistencia. La teórica neerlandesa Mieke Bal, en su libro *Tiempos trastornados*, retoma el ejemplo de la artista colombiana Doris Salcedo para contextualizar la dificultad que implica tornar (a) la materialidad en una apuesta política, práctica que Salcedo logra, ejecuta y convierte en intervenciones que se agencian políticamente en cada uno de sus trabajos. Bal dice: “su arte (...) está dedicado a la percepción material (y, por tanto, duradera en el tiempo) y subjetiva (es decir, desde un punto de vista) del dolor. (...) Salcedo trabaja a partir del proceso de duelo colectivo e individual, las secuelas de la violencia” (2016, p.77). Y cuando Bal describe el trabajo de Salcedo, paradójicamente, parece que se estuviera refiriendo al trabajo de Teresa Margolles.

En *45 cuerpos*³, exposición que se presentó en el Museo de la Ciudad de Querétaro entre el 15 de febrero y el 15 de mayo de 2016, se aborda una problemática cotidiana en México: la violencia, la muerte y la naturalización de estos actos de transgresión a la vida asentada en el anonimato de los desaparecidos.

La artista mexicana sintetiza y pone sobre la mesa –a través de la obra, de la materia y de su cualidad/soporte– una discusión que, para muchos y muchas, es urgente trascender y llevar más allá de la reflexión y las buenas intenciones.

45 cuerpos tiene un discurso avasallante y enunciativo –aludiendo a la propuesta de Michel Foucault de la potencialidad que tendría el discurso y sus posibili-

³ Es importante mencionar que *45 cuerpos* es la tercera versión de una pieza muy importante de Teresa Margolles que se presentó por primera vez, hace más de diez años, en el Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, en Düsseldorf, Alemania. En esa presentación el título fue *127 cuerpos* y en el 2011 tuvo una segunda versión en el Museo de Arte de Zapopan, México.

dades de materialización– que transitó hacia la sala del museo y se convirtió en “...una tumba para exhibir restos sobrantes de hilos con los que, después de la autopsia, se cosieron 45 cuerpos de personas que sufrieron una muerte violenta en diferentes estados del país” (Excelsior, 2016). Una nota sobre la exposición explica:

Es por ello que el título de la muestra apela directamente a los cuerpos que simbólicamente están representados por cada uno de esos trozos de hilo que cruzaron una y otra vez la carne inerte para cerrar sus restos tras la autopsia. Los fragmentos de sangre ennegrecida que cada tanto pueden apreciarse en el anudado cordón de 24 metros de largo se vuelven testigos de esa realidad que cruza México, pero que hay que ver con detenimiento para poder observar (Excelsior, 2016).

Y *45 cuerpos* no solo alude a una ausencia del cuerpo violentado o transgredido desde la contemplación o el análisis visual. En esta exposición, el olor de la sangre y su transposición inmediata –semiótica– a la idea de la muerte sostiene un discurso orgánico que provoca en el espectador un tránsito silenciador.

Vanessa Joan Müller, directora del Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen de Düsseldorf, donde en 2006 se presentó *127 cuerpos* (una versión extendida de la obra a la que nos referimos) en el marco de la *Quadriennale 06 / Art City Düsseldorf*, dedicada a un amplio espectro de miradas del arte sobre el cuerpo humano, afirma sobre la exposición en su texto incluido en el catálogo:

La rigurosidad formal a la que somete sus obras crea un aparente distanciamiento y, con todo, la apariencia frágil que éstas presentan no puede sustraerse a las implicaciones sociales de la muerte anónima y cotidiana. A través de su minimalismo, Teresa Margolles consigue una máxima presencia de lo corporal. (Müller, 2006, p. 11).

Es decir, hablar de ausencia es apelar a la economía de los objetos para hacer que el discurso aparezca, que esa materialidad se torne en una activación política que pugne por evidenciar la presencia de la muerte y la violencia exacerbada. Judith Butler (2006) dice: “el cuerpo implica mortalidad, vulnerabilidad, agencia: la piel y la carne nos exponen a la mirada de los otros pero también al contacto y a la violencia” (p. 40).



Figura 1. Museo de la Ciudad, *45 cuerpos*.

Al entrar en la sala del Museo de la Ciudad en donde se exhibía *45 cuerpos*, aparecía solamente una línea tensada de hilos amarrados de un extremo a otro, que oscilaba entre un color ambarino y un color coral. La línea recibía al espectador de frente impidiéndole el paso, como una frontera o un límite que no permitía avanzar. Ese trazo material en el espacio, atravesado por una luz dura –muy cálida– que lo iluminaba teatralmente de manera directa, no se difuminaba ni dirigía a ningún otro lado más que a la línea que permanecía rígida e inmóvil. No había nada más que ver, pero el espectador no se iba, permanecía tenso junto a la línea de hilos amarrados, también en tensión. La sala estaba llena de un olor agrio y un poco dulzón, perturbador y persistente, de baja intensidad; no penetraba pero persistía y la fijación del aroma comenzaba a incomodar. Olía a algo común, cercano, metálico, pero no siempre distinguible. El tiempo frente a ese trazo de hilos en el espacio permitía encontrar en el olor terco vestigios de sangre, de carne, de humanidad. Los hilos olían a la muerte y nos trasladaban a ideas como la violencia, el dolor y el vacío.

Cada uno de los hilos de sutura utilizados en la muestra de Margolles eran la dimensión material de un cuerpo. La unión material, simbólica y efectiva de la corporalidad –evidenciada y representada por distintos hilos que contenían restos de sangre que, desde su cualidad orgánica, apelan a la muerte– da cuenta de una problemática que no podría haber sido revelada o presentada en un espacio museal sin esa intencionalidad crítica y acuciante de la mirada de la artista. Gabriela Siracusano, en su libro *El poder de los colores*, es muy contundente al afirmar:

...hundirse en la más pura condición de la materia, revolver entre sus entrañas, manipular sus elementos, reconocer sus estados e identificar las posibilidades de usos pasados para luego, desde esa perspectiva, poder vincular estos “enunciados” materiales con aquellos “enunciados” –visuales y escritos– que, de manera a veces dispersa, darían cuenta de matrices epistémicas discontinuas... (2005, p.18).

Las fibras –que entretejen cuerpos con identidad, muerte y materia– sostienen un enunciado muy revelador aunado a la función de la luz teatral en el espacio del Museo de la Ciudad. Porque la sola presencia del objeto material y su disposición potencia un discurso. En este sentido, la discursividad orgánica se establece desde la elección y disposición de la materia en el espacio. Entonces, “... habría que mencionar que la curaduría de una exposición no es una acción programática ni estática. Está claro que cada dispositivo de exposición tiene características singulares, pero sobre todo, el curador realiza un recorte de los objetos que tiene enfrente, toma decisiones (Fernández, 2021, p. 5).

Es así que la mirada de Teresa Margolles, podríamos sugerir, es una mirada curatorial porque legítima, a través de su práctica artística, la exposición de la materia como vínculo provocador de una problemática que ella quiere poner sobre la mesa. Aparece la decisión curatorial de mostrar aquello que cuesta exhibir, porque promueve sensaciones, experiencias y agencias disímiles en los espectadores, y de sostener un discurso incómodo:

Sus instalaciones no reproducen el cadáver como tal, ni mediante la mimesis ni mediante la abstracción, sino que lo presentan de manera directa, abstracta, desde el punto de vista formal, de manera muy sencilla y radical, a través del empleo de los restos físicos de los muertos como material de trabajo. Por su transformación en organizaciones espaciales reducidas, aparentemente ingravidas, agudiza la discrepancia entre el material empleado y la forma que se le aplica; una distancia y con ella una posibilidad de distanciamiento que, sin embargo, vuelve a arrebatarle al visitante a través de una explicación detallada del origen del material que es parte integrante de todos sus trabajos. (Dander, 2006, p. 158)

En esa práctica artística-curatorial encontramos vestigios, desde nuestra interpretación, de lo que Cuauthémoc Medina (2015) sugiere en el artículo “Curando desde el sur: una comedia en cuatro actos” como una “práctica curatorial responsable”. Si bien la discusión que sostiene el curador mexicano se vincula con el trabajo que se realiza en el campo curatorial latinoamericano, pone el énfasis en promulgar una práctica desde el Sur que interpele y dé cuenta de la realidad –y los imaginarios– que conforman la cultura mexicana. La muerte, la violencia,

el narcotráfico y todos los lugares comunes se entretejen y son el derrotero para cuestionar, resistir y trabajar colectivamente en transformaciones que posibiliten –desde la materialidad– reconfigurar mundos.

Un poco en este sentido, Maricarmen Ramírez (2008) también cuestiona la posición del curador, al que compara con un broker. Quizá lo que nos interesa remarcar de sus reflexiones está centrado en recuperar esa capacidad, esa práctica y esa activación crítica para llevar al espacio del arte las urgencias contemporáneas. Dice:

La segunda serie de interrogantes corresponde al potencial de los curadores de arte para articular una práctica crítica en el tipo de escenario aquí esbozado. Debido a la dinámica reductora de los mercados transnacionales y del problemático impacto que ejercen sobre las prácticas curatoriales, ¿vale la pena plantear la cuestión de una práctica curatorial crítica? (p. 23).

Margolles se inscribiría, entonces, en el tipo de artistas que ejercen una práctica curatorial crítica, sin posicionarse conscientemente desde ese lugar. La artista, en la pieza *45 cuerpos*⁴, apeló a la potencia de la politización y activación afectiva de la materia. La poética –y su potencial narrativo– está desplegada en su obra apelando a las sensaciones y a la experimentación del público en ese contacto con la muerte y la violencia. Hay una transposición de la fuerza de la materia orgánica que se traduce en un discurso visual, estético y curatorial que transgrede la tranquilidad y la calma, la inquietante sacudida de realidad del México de Margolles se subvierte en una crítica contundente al sistema activada desde las prácticas artísticas.

Reflexiones finales

Luego de haber realizado un recorrido a través de algunos usos emblemáticos de la materia orgánica en las prácticas artísticas –situando obras y artistas que marcaron el ritmo de la historiografía del arte– sostenemos que su presencia en las obras de arte contemporáneo es un dispositivo de funcionalidad para activar la crítica.

Si pensamos que la curaduría es una actividad del campo del arte que se relaciona con acciones y proyectos que incluyen la observación, la atención, la contextualización y la selección, entonces Teresa Margolles desarrolla una práctica artística que se acerca al acto curatorial pero vinculada con la realidad violenta que se vive en su país. Así, llevar al espacio museal elementos orgánicos a pe-

⁴ Esta versión en el Museo de la Ciudad del estado de Querétaro no tuvo un o una curadora, sino que contó con el apoyo de un comisario, Antonio de la Rosa, quien supervisó la instalación de los 45 hilos y la iluminación artística que daba sentido a la pieza de Margolles.

sar de los protocolos tradicionales con la intención de arrojar la cruda realidad, con una disposición que juega con el lenguaje del arte contemporáneo –desafiando retos de importación, de conservación, e incluso de venta–, es un acto de activismo.

Margolles tiene una mirada comprometida e investigativa que comprende, desde la agencia, las posibilidades de la materia y por eso la transforma en una obra de arte expresiva. Pensada desde la ética que propone Bennett, es una mirada curatorial que tiene en cuenta el poder del uso de la materia orgánica, ahora inerte pero antes viva, que comienza a andar el camino de la propuesta enunciada en *Materia vibrante* que lleva a la consideración de la agencia –como un dispositivo de funcionalidad– y el poder de todo lo que existe para entender y relacionarnos de manera distinta con nosotros mismos y nuestro entorno.

Además, la artista mexicana activa la tensión social, cultural y política sobre una problemática de gran escala no solo en el escenario mexicano –a pesar de la falta de transparencia con las cifras de desaparecidos, se calculan 100.000 a causa de la violencia– sino también a nivel mundial, que con los años y la persistencia ha sido normalizada y que al ser llevada a los museos y las bienales se desplaza a otro campo. Esta operación le devuelve atención y gravedad al fenómeno, sobre todo porque el campo del arte es un campo con poder y visibilidad en donde se establecen agendas, se plantean discusiones y se intensifican las improntas pedagógicas y de gestión de valores.

Al trastocar la definición y la operación del *ready made*, ella convierte la evidencia criminal y forense en un tipo de arte evidenciado, desde los elementos empíricos y sensoriales, que sostiene ese discurso político a partir de la denuncia pública.

La normalización de la muerte no es un dato baladí. En *45 cuerpos* se problematiza su exponencialidad y los números alarmantes que no siempre son de dominio público. La mirada de lxs artistas no está ajena a la realidad, no está dormida, sino que habita la dimensión del contexto local.

Trae la morgue a la sala del museo y la arroja al gran público, subvierte el acto violento, doloroso y de transgresión del cuerpo en un acto sublime. Esta transposición de la artista mexicana es lo que nosotras entendemos como activismo curatorial. Si se adopta este tipo de mirada en el campo curatorial latinoamericano nos encontraríamos ante expresiones, exposiciones y puestas en escena más responsables, más recíprocas y situadas con la realidad que las constituye.

Referencias bibliográficas

- AIRA, C. (2016). *Sobre el arte contemporáneo*. Bogotá: Random House Mondadori.
- BAL, M. (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Barcelona: Akal.
- BALDWIN, J. (1962). *The Creative Process*. Creative America. Ridge Press.
- BENNETT, J. (2021). *Materia vibrante*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- BUTLER, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- DANDER, P. (2006). *Teresa Margolles. 127 cuerpos*. Düsseldorf: Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen.
- DEWEY, J. (1934 [2008]). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- HERNÁNDEZ, E. (2016). 45 cuerpos. Excelsior. [excelsior.com.mx/blog/cubo-blanco/45-cuerpos/1092070](https://www.excelsior.com.mx/blog/cubo-blanco/45-cuerpos/1092070)
- . (2020). Prácticas emergentes, espacio curatorial y emplazamiento sur. En *El ornitorrinco tachado. Revista de artes visuales*, [S.L.], n° 12. <https://doi.org/10.36677/eot.v0i12.14957>
- GOMBRICH, E. (1950). *La historia del arte* (16° reimpresión, 2012). China: Phaidon.
- KLEE, P. (1920). Artistic Credo. <https://www.arthistoryproject.com/artists/paul-kee/creative-credo/>
- Entrevista a Joseph Beuys en 1969 publicada en *Artforum*. <https://www.artforum.com/print/196910/an-interview-with-joseph-beuys-36456>
- MÜLLER, V. J. (2006). *Teresa Margolles. 127 cuerpos*. Düsseldorf: Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen.
- RAMÍREZ, M. (2008). Mediación identitaria: los curadores de arte y las políticas de representación cultural. En *Revista Ramona*. ahira.com.ar/ejemplares/ramona-no-86
- SIRACUSANO, G. (2005). *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas (siglos XVI al XVIII)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- VIRAMONTES ANZURES, C. y FLORES MORALES, L. M. (2017). *La memoria de los ancestros. El arte rupestre de Arroyo Seco, Guanajuato*. Secretaría de Cultura. Instituto Estatal de la Cultura. INAH. Guanajuato: Ediciones La Rana.
- WARBURG, A. (2012). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.

Lo viviente museificado

Tensiones y operaciones de “cancelación”

Claudia Valente¹, Cecilia Vázquez²

Resumen

Presentamos el análisis de dos episodios de “cancelación” motivados por la presencia de entidades vivientes en dispositivos estéticos expuestos en el circuito artístico de Buenos Aires durante el año 2022. Las tensiones entre las materialidades de lo vivo, las instituciones del campo del arte y los públicos de redes sociales provocaron la obturación de la puesta en convivencia biosemiótica. En este accionar, la poética de lo viviente que habilitaría la desantropomorfización del pensamiento para activar la revisión del binomio cultura / naturaleza no encontró lugar en el circuito artístico.

Palabras clave: bioarte, naturaleza, cultura, cancelación, museos, redes sociales digitales

¹ Instituto del Desarrollo Humano, Licenciatura en Cultura y Lenguajes Artísticos, Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires, Argentina.

cvalente@campus.ungs.edu.ar, claudia.valente.8@gmail.com

² Instituto del Desarrollo Humano, Licenciatura en Comunicación, Universidad Nacional de General Sarmiento / Universidad de Buenos Aires, Argentina.

cvazquez@campus.ungs.edu.ar

Claudia Valente es Artista, docente e investigadora. Doctoranda en “Artes y tecno estéticas” de la UNTREF. Magister en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas (UNTREF). Licenciada en Artes Visuales (UNA). Profesora Nacional de pintura (UNA). Investiga sobre los modos de construir poéticas vinculadas a la vida en tiempos de urgencia ambiental, focalizando en el bioactivismo artístico desde una perspectiva estético semiótica.

Cecilia Vázquez es Licenciada en Ciencias de la Comunicación y Doctora en Ciencias, ambas por la FCS-UBA. Investigadora docente y profesora Adjunta en el IDH UNGS. Investiga sobre modalidades de visibilidad pública de acciones artísticas colectivas activistas, producción cultural y política. cvazquez@campus.ungs.edu.ar

Fecha de recepción: 31/03/2023 – Fecha de aceptación: 20/10/2023

CÓMO CITAR: Claudia VALENTE, Cecilia VÁZQUEZ. “Lo viviente museificado Tensiones y operaciones de “cancelación””, en: Revista Estudios Curatoriales, nº 16, otoño, ISSN 2314-2022, pp. 89-108.

The living in the museum

Tensions and operations of “cancellation”

Abstract

We present an analysis of two episodes of “cancellation” motivated by the presence of living entities in aesthetic devices exhibited in the artistic circuit of Buenos Aires during the year 2022. The tensions between the materialities of the living, institutions of the art field and the publics of social networks caused the blockage of a biosemiotic coexistence. In this action, the poetics of the living that would enable a deanthropomorphization of thought found no place in the art circuit and could also have activated a revision of the culture / nature binomial.

Key words: bioart, living signs, biosemiotics, cancellation, museums, massive and digital media

Introducción

Los casos de cancelación que registramos en esta investigación nos permiten abordar la necesidad y la urgencia de repensar la relación arte-vida y la posibilidad de su inclusión en los espacios del circuito del arte. Se trata de dos bioinstalaciones, la primera pertenece a Joaquín Sánchez, *Sí, quería* (2001-2022), que formó parte de la exposición *Aó. Episodios textiles de las artes visuales en el Paraguay* y fue curada por Lía Colombino y presentada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). La otra es una de las versiones del proyecto *La persistencia del presente* (2019-continúa) del artista Pablo Logiovine, ganador del 1° premio en la categoría Bioarte del Premio Fundación Itaú 13° edición, que fue expuesto en el Centro de Arte de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). De modo sintomático, aún en tiempos de urgencia ecológica, la cancelación ejercida por “los públicos” desde sus cuentas de redes sociales, acatada por las instituciones artísticas desde su lectura de comentarios en redes sociales o por las reglamentaciones de los espacios de exhibición, lograron obturar un debate necesario para actualizar los sentidos que se ponen en juego cuando se define relación arte-naturaleza. Asimismo, la cancelación también limitó en parte el reconocimiento de la convivencia entre seres vivos y objetos materiales, como en el caso de la obra de Sánchez, o por no poder acceder directamente a la exhibición completa de la exhibición de Logiovine.

Este trabajo se aproxima a la complejidad de la convivencia biosemiótica a partir del análisis de los eventos de cancelación desde distintas perspectivas. En la primera parte, se analiza la materialidad viviente y sus efectos en las construcciones de sentido en cada proyecto artístico atravesado por los testimonios de artista, jurados y curadores que dan cuenta de los hechos y decisiones que impidieron las exhibiciones completas. La segunda parte analiza complementariamente, desde un enfoque socio-semiótico y comunicacional, algunos de los aspectos involucrados en la problemática para recuperar los hilos del debate generado a partir de la “cancelación”.

Lo viviente en las prácticas estéticas

Entender la incorporación de entes “vivos” como posible materialidad estética, lleva a considerarla como “medio soporte: un nuevo plano de inmanencia que tiene a la vida misma como extensión” (Andermann, 2018, p. 344). Ello implica superar la zona de exclusividad que la categoría del bioarte fijaba, en sus inicios, a la experimentación con material biológico o al devenir *cyborg* de los cuerpos (Haraway, 1995). Actualmente las poéticas de lo viviente abarcan lo que Costa (2020, p. 369) describe como “la relación entre las especies: la capacidad de intervenir e inferir en los procesos de la naturaleza, allí donde han sido transfigurados por la cultura y el desarrollo humano”. Las producciones que analiza-

remos en este trabajo se sitúan en esa evolución de la categoría del bioarte. Una referencia ineludible al respecto es la de las investigadoras de Colectiva Materia (2022), dedicadas en Argentina al estudio de las prácticas artísticas vinculadas a lo viviente desde una perspectiva filosófica, materialista y posthumanista. Ellas recuperan la noción de *agencia*, diseñada por Deleuze y Guattari (1975) para comprender cómo los modos de existencia interespecíficos se articulan en el arte. Más específicamente, en *Mil Mesetas* (Deleuze y Guattari, 2004) observan el *agenciamiento maquínico de los cuerpos* (p. 94) al plantear la interrelación entre los cuerpos y todo lo que ellos agencian; y el *agenciamiento colectivo de enunciación* (p. 81), referido a los actos y los enunciados y a las “transformaciones incorpóreas que se atribuyen a los cuerpos” (p. 92). Colectiva Materia (2022) extiende estas categorías a los diversos “modos de existencia que pueblan la tierra” (p. 1), y con este posicionamiento a los “seres vivos más-que-humanos”.³ Es decir, “no como entidades celestiales o espirituales sino como los seres que habitan el planeta junto con los humanos” (Abram, 2010, p. 9). A esta operación de nominación se agrega la de considerar que en los mensajes de orígenes multiespecíficos “las especificidades semióticas involucradas en las configuraciones de mundos no son estancas, y se producen en una coexistencia de fronteras permeables y cambiantes” (p. 4).

Cuando dicha convivencia se produce en discursividades del arte se generan tensiones e interacciones entre los mensajes humanos, sus lenguajes, las distintas materialidades y retóricas, y los signos producidos por los “más-que-humanxs”. Más precisamente, entendemos que para acceder a un agenciamiento de lo viviente se requiere un proceso de desantropomorfización que habilite el desarrollo de producciones sensibles a los lenguajes humanxs y de lxs otrxs vivientes puestos en relación desjerarquizada. Este proceso demanda también que los espacios del circuito artístico se abran a la experimentación y reflexión sobre este tipo de propuestas.

Arañas en retirada

El 8 de abril del año 2022 se inauguró en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires la exposición *Aó. Episodios textiles de las artes visuales en el Paraguay* curada por Lía Colombino, actual directora del Museo de Arte Indígena del Museo del Barro.

En la conferencia inaugural del evento, Colombino junto a Damián Cabrera, escritor, curador e investigador en la misma institución paraguaya, tejieron un relato embebido en la conciencia territorial e histórica con la que trabajan. En diálogo

³ Usaremos la expresión no-humano a lo largo del texto siguiendo la bibliografía referida. Sin embargo, buscamos otros modos posibles de referir esa inmensa otredad de seres otros entre sí que solo se sostiene en la hipótesis excepcionalista (Colectiva Materia, 2022).

empático, ellos analizaron la problemática cultural enfatizando el vínculo fluido del mundo humano con la naturaleza desde un enfoque decolonial. Relativizaron las relaciones jerárquicas que el mundo artístico asigna a los centros y a sus periferias para recuperar la vivencia de artistas que se nutren de un paisaje constituido por aromas, comidas, climas y tensiones culturales. Paisaje aplanado históricamente por la explotación de los suelos y sus recursos, la cual uniformiza las diversidades culturales y naturales.



Figura 1. Joaquín Sánchez, *Sí, quería* (2021). Exhibida en *Aó. Episodios textiles de las artes visuales en el Paraguay*, MALBA (2022).

Fotografía extraída de Infobae. <https://www.infobae.com/cultura/2022/05/12/por-presion-de-las-redes-el-malba-debio-retirar-aranas-de-una-obra-de-arte/>



Figura 2. Joaquín Sánchez, *Sí, quería* (2021). [Fotografía (detalle)]. Prensa MALBA. Recuperado de: https://www.instagram.com/p/CdWcecVv5V6/?utm_source=ig_embed&ig_rid=96fd4872-7d21-464b-914c-f975eee2b205

Durante la conferencia, también dedicaron un tiempo importante a explicar la técnica del ñandutí (tejido de araña), bordado que en el contexto de esta exhibición aparece integrado a la instalación *Sí, quería* de Joaquín Sánchez (Barrero Grande, Paraguay, 1975). Más allá de que las herramientas para este bordado hayan sido importadas entonces desde España y no se encuentren registros de él en los textiles de la cultura guaraní-tupí precolombina, lo cierto es que el ñandutí nació en los espacios de labor compartida por las mujeres, lugar de intimidad que guarda en secreto el posible origen mestizo del bordado. Gustavo González (1967) en sus investigaciones sobre el ñandutí señala que el primer registro documental de ese nombre es del año 1838. Indica que “sus orígenes quedan a la sombra” encubriendo un proceso de “aculturación introducida por las españolas de la época colonial” y que en realidad la designación en lengua guaraní presenta diseños formales semejantes a las cribas y soles propios de los bordados españoles de la época. Desde otra perspectiva podríamos interpretar como un gesto fagocitador el hecho de nombrar con lenguaje propio un diseño transculturalizado para resignificarlo desde la zoología local.

Así, la objetualidad de la propuesta incorporó un vestido de novia, perteneciente a la madre del artista, que presenta a la altura del pecho la figura de un corazón realizado con encaje ñandutí. El vestido se encontraba dentro de una vitrina que aisló el espacio por algunos días para constituir el hábitat de algunas arañas migradas desde la Reserva Ecológica Costanera Sur de la Ciudad de Buenos Aires. Así fue como se originó el diálogo, dentro de un marco vidriado en el espacio museístico, entre objetos y arañas.

La carga simbólica del ñandutí se redimensiona en el diálogo con el vestido de novia que perteneció a la madre del artista. Lía Colombino (2022) profundiza la lectura de esta relación e indica que:

Este corazón anatómico de encaje que Joaquín Sánchez pone sobre el vestido refiere a la historia del textil y de las mujeres en el Paraguay. Ñandutí quiere decir tela de araña y es por eso que están estas laboriosas arañas aquí. Pero el tejido también tiene que ver con otra cuestión: implica un espacio propio de pensamiento, un espacio donde a las mujeres no se las molesta, donde pueden tener cierta autonomía. Una autonomía que a su vez es económica: el ñandutí es un encaje que ayuda a la emancipación económica de las mujeres.

En las palabras de Colombino, se entiende que las arañas tejiendo en tiempo real cumplen la función de resignificar el origen biomórfico del bordado.

Por otra parte, la instalación *Sí, quería* plantea tensiones que se manifiestan en el dispositivo formal. Por ejemplo, en el uso de la vitrina, objeto museístico que se originó con el fin de proteger el material exhibido y que, en este caso, funciona para demarcar el territorio habitable por la araña ante los objetos culturales. El peso de la vitrina se acentúa en el contexto de una muestra de arte textil en la que las otras obras no presentan un marco-objeto. Este dispositivo impone una distancia particular con el espectador que es simbólica y retórica.

A un mes de iniciada la muestra y a partir de los reclamos que el MALBA recibe por parte de su público en redes digitales (debate que quedó registrado en el Instagram de la institución, entre el 7 y el 9 de mayo del año 2022)⁴, deciden retirar a las arañas vivas de la obra de Sánchez. La institución argumenta haber elegido una especie arácnida de gran reproductibilidad –por lo que no constituía un impacto sobre el medio ambiente haber llevado algunas al museo–, también declara haberlas hidratado y alimentado a diario bajo la supervisión de un biólogo y que el tamaño de la vitrina y la estructura interna estuvieron anatómicamente diseñadas para su labor (MALBA, 2022).

Estos argumentos que podrían haber sido suficientes hace unos años para sostener la exhibición de la obra tal como estaba prevista por el artista entran en crisis en el escenario actual, en el que la urgencia ecológica es un tema instalado en los medios de comunicación y en el circuito del arte. Como contraste, recordemos la instalación de Tomás Saraceno en el MAMBA⁵ aclamada por la crítica y

⁴ MALBA / @museomalba (7 de mayo de 2022). Joaquín Sánchez (Barrero Grande, Paraguay, 1975), "Sí, quería" forma parte de la exposición *Aó. Episodios textiles de las artes visuales en el Paraguay*. [Instagram] https://www.instagram.com/p/CdQ5ifsrUvE/?utm_source=ig_embed&ig_rid=5788b2b4-9ce7-4e22-9dd9-dbf5a39f9b21

⁵ Se trata de la exhibición *Cómo atrapar el universo en una telaraña*, realizada del 7 al 30 de abril de 2017 en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires.

acompañada por una masiva asistencia de público. En este sentido, podríamos también reponer otras historias míticas en torno a operaciones semejantes en el pasado, que cuentan que las hormigas se escaparon del *Laberinto* (1974) que diseñó Luis Bénédict o que algunas de las 7.000 arañas *Parawixia bistriata* que Tomás Saraceno transportó del Chaco al MAMBA, en ocasión de montar la instalación *Instrumento Musical Cuasi-Social IC 342* (2017), terminaron tejiendo en los conductos de ventilación del museo.

Por su parte, y en contraste, en el caso de *Sí, quería*, las arañas de la especie *Tricho Nephila clavipes* generan una controversia al llegar al museo en un momento en el que la perspectiva posthumanista entra en el debate público, buscando hackear progresivamente el paradigma antropocentrista de la modernidad. El público, por su parte, pareciera no estar percibiendo la convivencia biosemiótica entre las arañas y el humanx.

Caracoles que nunca llegaron

La segunda de las obras seleccionadas para repensar la relación arte-vida y la convivencia biosemiótica a partir de proyectos artísticos creados para ser exhibidos en espacios institucionales del circuito artístico es *La persistencia del presente*, del proyecto *La incomodidad de lo que nos rodea*, de Pablo Logiovine.

La obra consiste de un biosistema artificial en el que una colonia de caracoles, de la especie *Rumina decollata*, devora papeles impresos de procedencias significativas para la construcción de sentido de la propuesta. Esta relación de fagocitación y transformación entre organismos vivos y objetos culturales tuvo varias versiones durante el desarrollo de investigación artística antes de constituir la instalación presentada al premio Itaú y descrita en la publicación *Arte Online* de este modo:

una colonia de caracoles que, día tras día, mastica y come parte de un libro con 17 acuarelas del pintor Fortuny sobre la historia de los uniformes policiales en Argentina. La acción persistente de los caracoles redefine las capas de sentido que las ilustraciones proponen sobre las fuerzas del orden, en un proceso del que ellos mismos salen transformados, convertidos en creadores. En contraposición, un algoritmo computacional intenta recomponer lo comido: imagen y palabra procuran volver a la vida, ya siendo otras. La persistencia del presente navega entre dos operaciones no humanas. Los moluscos y un programa informático dialogan en un proceso continuo sin fin. Luego de cientos de horas, el algoritmo logra redibujar, ordenar la página, comida por la colonia, y reconfigura un nuevo territorio donde no rigen las fuerzas humanas.

La bioinstalación de Logiovine utiliza un terrario, dispositivo con orígenes en el campo de la ciencia, que funciona como observatorio de biosistemas. Podríamos decir que, si bien este terrario porta la retórica de la biología, al no tener tapa desaparece el límite entre los caracoles y el espacio espectacular. De hecho, esta fue una de las razones –que los caracoles pudieran escapar– para que se los retirara de la obra expuesta en el Premio Itaú. Ya que, si bien la nota publicada por *Arte Online* el miércoles 29 de junio de 2022 anuncia que la instalación está “compuesta por 16 páginas de libro enmarcadas, un terrario de caracoles y un video”, el día de la inauguración en la ciudad de la Plata faltaba el terrario con los caracoles.

En la página del artista figura un texto curatorial de Marcelo Terreni (2021) para una versión anterior de *La persistencia del presente*. Este paratexto resulta muy interesante para el análisis de la función antropomórfica del artista que diseña el sistema y de los roles diversos que cumplen los vivientes más que humanos en este complejo. Terreni interpreta el proyecto como “la puesta en escena de una operación mental” diseñada por Logiovine, quien “erige sus terrarios, construye un ecosistema hecho de imágenes previamente seleccionadas y criaturas motivadas por instinto a saciar su hambre y, con la paciencia del etólogo, se sienta a esperar. Llegado un momento decide que ya está bien, que ya es hora de fijar un límite al desplazamiento de sentido”. En esta escena “Los buenos salvajes se mantienen ajenos al fin último de sus acciones que representan dos voluntades en fricción: la de la colonia de moluscos comandada por un gesto aparentemente instintivo y la de Logiovine, que transforma ese patrón innato en una operación simbólica cargada de múltiples significados. Así es que imagina a los caracoles al mismo tiempo como cocreadores y desconocedores de la “una subjetividad implantada, una puesta en relación de símbolos ajena a sus acciones, más o menos automáticas”. El texto de Terreni expone claramente la tensión entre las construcciones teóricas biosemióticas y posthumanistas que sostienen la producción de arte con lo viviente y las condiciones de reconocimiento en el marco de una matriz de lectura semiótica.



Figura 3. Pablo Logiovine, *La persistencia del presente* (2022).

Foto registro de bioinstalación: Prensa Arte Online. <https://www.arte-online.net/Notas/La-persistencia-del-presente-de-Pablo-Logiovine#:~:text=Se%20trata%20de%20una%20instalaci%C3%B3n,el%20Centro%20Cultural%20San%20Mart%C3%ADn.>



Figura 4. Pablo Logiovine, *La persistencia del presente* (2022).

Exhibida en el Centro Universitario de Arte, UNLP. Foto registro de bioinstalación: Fundación Itaú. Recuperado de: <https://www.facebook.com/FundacionItauAr/photos/a.10161109881628906/10161709258888906>

Para entender el caso, comenzaremos revisando la categoría Bioarte del Premio Fundación Itaú en su 13° edición, ya que en ella se determinó que la obra *La persistencia del presente* del artista Pablo Logiovine fuera la que obtuviera el Primer premio. La selección se hizo en el marco de las resonancias del suceso de cancelación del MALBA relatado en el apartado anterior. María Menegazzo Cané (2023), creadora y curadora de la categoría, comenta que durante la jura de premiación, y en conocimiento de lo que había sucedido en el MALBA cuatro semanas antes, consultó a los jurados su opinión acerca de la exposición de lo vivo en un espacio museístico. Cada uno de los jurados compartió sus argumentos a favor de exponer la obra tal como el artista la había presentado, con mención a la colaboración entre humano/animal y evitando pensar la obra desde la idea de dominación moderna. También señaló que en la obra de Logiovine los terrarios estaban abiertos y los caracoles podían salir de allí de manera natural.

Sumado a ello, si se observan en detalle bases generales del concurso (13ª edición Premio Itaú de Artes Visuales 2021-2022), la convocatoria ya planteaba una contradicción cuando indica que:

por ser un premio adquisición cuyas obras pasan a formar parte de la Colección Itaú de Arte Contemporáneo, no se admitirán performances, happenings, intervenciones sitio específicas, u otras obras de carácter efímero. Tampoco se admitirán bocetos. Por el mismo motivo, todas las obras deberán ser estables y perdurables (p. 2).

Lo particular de la convocatoria fue que, al anexar, tal como lo hacen desde hace seis años, una categoría nueva –de Bioarte en esta instancia–, se la definió como “práctica artística que incluye organismos vivos manipulados por medio de procedimientos tecnológicos” (p. 7). Más aún, se aclaraba que podrían incorporarse “materiales biológicos (de origen vegetal o animal en sus diversas escalas)”(p. 7). De esta manera, entre las bases generales y la categoría de bioarte se abría un espacio de potenciales contradicciones dado que el material biológico está en permanente transformación. En las bases, además, los organizadores se amparaban cuando se enuncia que la información era exclusiva de la Categoría Arte y Tecnología: Bioarte. Lo que allí no estaba indicado estaba regido por las Bases y Condiciones de la Categoría General del Premio. Se anunciaba así el conflicto por venir.

En respuesta a los sucesos, Logiovine (2023) señala que “es necesario debatir la ampliación de la sensibilidad y empatía por lo vivo y seguir cuestionando cuál es nuestra relación con lo no humano”, también se pregunta cómo se podrían desdibujar (seguir desdibujando) las fronteras que se trazaron y que definen el mundo de lo exclusivamente humano. El artista considera que, al ser retirado el terrario de la instalación, la obra perdió su carácter instalativo y su lado biológico. “El terrario aportaba lo vivo (la sensación de estar ante algo vivo) que no era

sólo la colonia de caracoles ya que a esto se sumaba la gran cantidad de tierra, plantas y otros seres como ciempiés, bichos bolitas, babosas, entre otros” (Ibid.).

En el mismo sentido, Menegazzo Cané (2023) indica que:

existe una diferencia sustancial entre la obra premiada y la modificada. Podemos decir que la obra se compone de tres partes: las páginas del libro enmarcadas; el video y el terrario con caracoles. Si bien estas partes configuran un juego dialéctico, tanto en su versión original como modificada, la *presencia* de los caracoles guarda una enorme distancia con su reproducción en términos de percepción por parte del público. Los caracoles que devoran láminas, y el video mostrando un algoritmo que las recompone, son elementos que contrastan la actividad biológica con la actividad tecnológica. Cuando los caracoles son mostrados por medio de una filmación, ese contraste pierde fuerza. La presencia de los caracoles habilita de manera más directa reflexiones en torno a la autoría; a la posibilidad de repensar jerarquías y a la ampliación de la idea de cultura como producto exclusivamente humano.

Además, la curadora planteaba que “la exhibición de lo viviente traería seguramente múltiples reacciones por parte del público, pues desafía la noción de obra de arte como algo inerte. Y eso seguramente habilitaría una producción crítica sustancial, que considero necesaria, en pos de superar el binomio humano-naturaleza.” (Ibid.).

El registro de los testimonios del artista, la curadora y una de las jurados permite entender la complejidad de una problemática aún no resuelta. Logiovine en la misma entrevista observaba que:

en los últimos años (pandemia por medio) se desarrolló una nueva sensibilidad por lo no humano y dentro de este nuevo mundo las agrupaciones por los derechos de los animales y en especial el movimiento vegano cobraron mucha fuerza, creció en la misma medida que la necesidad de lxs artistas por exponer y pensar proyectos vivos.

Finalmente, el artista considera que su obra superó la capacidad y posibilidades expositivas del Centro de Arte de la Universidad de La Plata, lugar donde se exhibió la obra.

Lucía Stubrin (2023), miembro del jurado del premio Itaú, agrega como otro aspecto problemático la tensión que genera creer que cualquier acercamiento a un no humano constituye una violencia o control, y señala la necesidad de entender el cuidado que se toma en las prácticas artísticas para lograr diálogos con otras especies que podrían llevar a la comprensión de modos distintos de relación y

convivencia hasta ahora desconocidos entre especies. Recuperando el bioarte como lenguaje, afirma que comprender esto implicaría que se puedan dar comunicaciones diferentes a los paradigmas de la modernidad. Asimismo, plantea la necesidad de transformar la mirada que habilita el bioarte como espacio para observar el complejo cruce de diferentes miradas.

Lo viviente en el museo

No obstante la inespecificidad de los dispositivos estéticos que incorporan lo viviente, la potencial retórica de las materialidades, objetos y discursos que aportan los diversos campos disciplinares se potencian o relativizan según los espacios de exhibición. El ingreso al museo de este tipo de signos inclina la balanza hacia los paradigmas estéticos propios del ámbito.

A propósito de este tema, podemos recuperar el planteo de Andermann (2018, p. 398) sobre los proyectos que comprenden formas vivas, cuando señala que el verdadero desafío es poder interpretar “el régimen de administración de lo viviente” inscripto en las configuraciones bio cibernéticas que presentan en directo “los procesos invisibles y dinámicos de la vida”. En este sentido, los casos analizados permiten constatar lo que indica el autor acerca del problema que enfrentan las tendencias contemporáneas del bioarte y el arte ecológico. En efecto, este tipo de obras no solo refieren al lugar central que se concede a los regímenes modernos de “ambientación”, de captura, almacenaje y ordenamiento, de experimentación y transformación de lo viviente, sino a la posibilidad de crear dispositivos en los que pueda dialogar la vida.

Siguiendo el argumento para conceptualizar este tipo de bioarte, citamos lo que Costa (2020, p. 400) denomina “invasión del laboratorio”, en la que se produce la réplica de los procedimientos científicos del viaje y la colección. Esta operatoria agrega a los discursos biosemióticos una dimensión biopolítica, en tanto que los discursos y enunciados específicos que “no llegan a volverse ciencia, pero tampoco son tan claramente asimilables al arte en cuanto a sus procedimientos y afiliaciones formales, ni, finalmente, se reducen únicamente a mensajes políticos de militancia ecológica o de crítica hacia la biotecnología. Ciencia, arte y política se confunden así en una deliberada puesta en indeterminación del soporte que, a pesar de su pertenencia biotemática o biomedial, participa y también se desmarca de esos tres ambientes de enunciación” (Ibid.).

Por otra parte, recuperando otro núcleo conceptual, Colectiva Materia (2022) genera una categorización en torno al análisis de los dispositivos utilizados para museificar la materia viva. Siguiendo su planteo, en los proyectos que estudiamos pudimos identificar algunas de las modalidades que ellas indican para pensar la relación entre los imaginarios y el mundo natural. Un primer modo podría pensarse “bajo la lógica del diorama, donde tanto lo vegetal como lo animal

convocados en el dispositivo artístico aparecen como soporte simbólico de determinadas cargas referenciales” (p. 10). El diorama fue un dispositivo implementado por los museos de ciencias naturales a principio del s. XX que consistía en escenografías para la reproducción de espacios naturales fijados en un tiempo histórico que podían incluir taxidermia y plantas artificiales a fines de brindar la narrativa literal sobre un momento de lo natural perdido. Un segundo modo de relación entre el arte y lo viviente lo encontramos en la incorporación de animales o seres vivos a obras de arte que “hacen eco de la naturaleza como un capital simbólico y material” (pp. 11-12) pero que utilizan “lo natural” con el “objetivo último de formular una pregunta relevante para el nosotros humano que conforma el público del museo” (p. 12).

Finalmente, aparecen las configuraciones estéticas que incorporan lo viviente para desencadenar procesos diversos de semiosis entre entidades humanas y más que humanas, abordaje que “habilita una diversificación de esa idea de lo natural o de la naturaleza que, de otro modo, quedaría planteada de una forma demasiado abstracta porque se refiere a una totalidad unificada, a todo aquello que cae del otro lado de las fronteras del mundo humano” (p. 12). En suma, la entrada de lo “viviente” al museo demanda reconfigurar los modos de exhibición que condicionan el discurso ético e ideológico para evitar la obturación de los diálogos urgentes que venimos indagando hasta aquí.

Llegado este punto podemos plantear que cuando aparecen dispositivos museísticos que incorporan lo viviente se vuelve indispensable revisar sus resonancias éticas e ideológicas. Y en consonancia, para evitar la obturación de los diálogos urgentes que venimos indagando hasta aquí, necesitamos profundizar el análisis en la controversia que se generó en redes sociales digitales a propósito de las cancelaciones.

Cancelación ¿y después?

La cancelación es un fenómeno relativamente reciente, también considerada como una cultura, porque es una práctica compartida y extendida entre distintos grupos o sujetos individuales. Se dirige a cualquier evento, práctica o persona y a todo tipo de actividades. La “cultura de la cancelación” surge como reacción a aquello que resulta problemático, moralmente condenable o produce gran indignación. Cancelar es hacer desaparecer aquello que se considera injusto o inadecuado para no tener que lidiar con ello. De este modo, la cancelación se utiliza, por lo general, en contra de personajes públicos, aunque también se produce en comunidades de personas comunes, a quienes se les retira el apoyo público, en base a los estándares de corrección política y del sentido común del momento. Así, se cancela cuando se busca silenciar ideas que no se comparten, ya que, si los propios sesgos no se afirman, la disonancia cognitiva se hace intolerable.

A medida que aumenta la incomodidad en relación con la propia burbuja ideológica, los sujetos individuales y los grupos se van cerrando sobre sí mismos.

En contraste, entre los promotores de acciones canceladoras se argumenta que cuando no se puede hacer justicia, la justicia social es el instrumento para llevarla a cabo. El problema y el riesgo de delegar la justicia a estas voces que son a veces anónimas, que se amparan en cuentas o perfiles que pueden ser falsos, es que no se respeta la presunción de inocencia. Ser denunciado públicamente implica culpabilidad sin posibilidad de defensa y con la intención noble de hacer justicia se producen actos injustos.

Ahora bien, de manera complementaria a lo que ya hemos expuesto, es pertinente retomar las controversias que generaron las “cancelaciones” de obras de bioarte atendiendo a dos sentidos. Por un lado, la cancelación promovida por la acción del público a través de la publicación de comentarios en la cuenta de Instagram del MALBA en contra de la presencia de material viviente en la obra de Sánchez.⁶ Por otro lado, la cancelación institucional asociada que llevó a la decisión de exhibir parcializada una obra premiada, como es el caso de Logiovine, ganador del Premio Itaú 2022, así como también a modificar la manera en que era exhibida la obra de Sánchez, retirando de esta el contenido vivo.

En este sentido, desplegar la cronología entre ambas cancelaciones permite establecer una primera aproximación para entender la circulación de los significados que el público puso en juego insistentemente. Con argumentos que peticionan por los derechos de los insectos y moluscos, cuestionaban la artísticidad de la obra, condenaban el accionar de artistas y las decisiones curatoriales, entre otros motivos que fueron elaborando la cancelación.

La obra de Sánchez fue inaugurada en abril de 2022, con buenas repercusiones en la prensa y ningún comentario negativo en Instagram.⁷ Unos días después y dentro de la difusión de la muestra colectiva, aparecen apenas dos menciones entre veintiséis comentarios (en general celebratorios de la muestra de arte textil entre la que se encontraba la de Sánchez)⁸ denunciando como abuso, maltrato, explotación, “no arte”, la presencia de arañas vivas en la obra. Pero no generan repercusión ni viralización. Los medios tradicionales apenas reproducen la gacetilla de prensa que el propio museo pone en circulación, como sucede habitualmente. No es hasta mayo cuando se produce la reacción del público en redes sociales, con acusaciones de todo tipo de violencias contra las arañas, momento en que las mismas se retiran de la obra. Posteriormente, y alertados

⁶ Comentarios disponibles en: <https://www.instagram.com/p/CdWcecVv5V6/> y <https://www.instagram.com/p/CdQ5ifsrUvE/> Fecha de consulta 29/3/23.

⁷ Comentarios disponibles en: <https://www.instagram.com/p/CcB0J5nDfZK/> Fecha de consulta 29/3/23.

⁸ Comentarios disponibles en: <https://www.instagram.com/p/Cc-5pDvrV9a/> Fecha de consulta 29/3/23.

por la fuerte cancelación que circula en Instagram, es que el jurado del premio Itaú decide exhibir la obra de Logiovine pero con modificaciones, sacando a los caracoles, como se detalló en este mismo trabajo.

Sin lugar a dudas, hay un contexto, entendido como condición de posibilidad, que abre una arena de disputas en las que se revisan significados en torno a lo humano, a lo “más que humano”, a la ética involucrada en el quehacer artístico y al rol de las instituciones en su definición. En dicho contexto, que mejor podríamos llamar con Grimson “configuración cultural” (2011), entran en contacto y en conflicto un conjunto espeso de representaciones, símbolos y prácticas que le dan significado a la vida social. La configuración cultural es un proceso en continuo desarrollo y transformación, influenciado por un haz de factores y actores, incluidos los religiosos, políticos, económicos y tecnológicos. En este proceso dinámico, diverso, heterogéneo y plural se negocia y construye el sentido constantemente, a través de interacciones entre diferentes actores sociales. De allí la necesidad de centrarnos en el creciente desarrollo de debates posthumanistas en la era del antropoceno, en el análisis de los efectos de los logros de ampliación de derechos como los que impulsan los feminismos, las disidencias sexuales y otros movimientos activistas por la diversidad donde se ubican los planteos antiespecistas que son los que motivaron la cancelación. Todo este impulso militante, activista, no es homogéneo y antepone la cancelación como modo de regulación de un proceso en curso que es complejo y se extiende por todos los rincones del mundo de la vida.

Precisamente, entendemos la cancelación como síntoma de un momento de profunda revisión y redefinición del sentido de lo viviente en la cultura contemporánea, motorizado por esos debates. Dentro de ese proceso, el giro al punitivismo es un signo de época que obtura más que habilita la discusión pública.

En este sentido, no es casualidad que las dos obras exhaustivamente analizadas en el apartado anterior propongan una aproximación al diálogo interespecie, en sentido material, un tópico ineludible de la cultura contemporánea. Tal es el caso de la obra de Sánchez, que problematiza a través de dicho diálogo el trabajo cotidiano feminizado, por vía de una continuidad entre la labor de las arañas y las humanas, enmarcada en la institución del matrimonio presentada mediante el vestido de casamiento bordado. O como propone Logiovine al incluir materialidades que refieren a instituciones estatales como las ilustraciones en un manual de uniformes de la policía que es devorado lentamente por caracoles detritívoros.

El debate en redes sociales digitales

Al profundizar en las reflexiones sobre la capacidad de regulación del sentido que tienen los medios de comunicación y las redes sociales en este caso, la pre-

sencia de material viviente en la obra de arte nos lleva a interrogarnos más allá de las cancelaciones producidas. ¿En qué términos y en qué espacios es posible discutir hoy el vínculo entre cultura y naturaleza que venimos analizando? ¿Cómo opera “la moral de los medios” (Silverstone, 2010) representada por las decisiones curatoriales cuando acepta (no sin contradicciones y resistencias a la propia cancelación) regular la convivencia biosemiótica entre entes vivientes y “más que humanos” decidiendo cambiar las obras de los artistas, dando lugar a la cancelación? Y el sistema del arte, encarnado en las propuestas curatoriales de museos o en los premios como legitimadores del arte, ¿qué tipo de diálogos podría promover entre humanos y no humanos?

Para aproximarnos a estas cuestiones de la cancelación de obras necesitamos ubicarnos en el marco de la reflexión comunicacional desde un punto de vista sociosemiótico y pragmático. En otras palabras, el caso de cancelación de obras puede ser analizado como una controversia en la que se enfrentaron diferentes intereses, valores y visiones de mundo, atravesados por relaciones de biopoder. En este caso, entraron en conflicto los planteos de los artistas a través de sus obras, en contacto con los límites y posibilidades que ofrecen las instituciones artísticas y los intereses de distintas agrupaciones activistas y/o defensoras de los derechos de los seres vivos y de la naturaleza. Es importante señalar que la forma en que se producen y se consumen los contenidos mediáticos en la cultura digital contemporánea (principalmente mediante la participación a través de comentarios) influye en la configuración de la agenda que se pone a consideración pública.

En efecto, si focalizamos en la noción de mediatización digital, podemos identificar algunos modos específicos en que se produce sentido a partir del uso de plataformas mediáticas. Según los planteos de Mario Carlón (2016) y Carlos Scolari (2008), la mediatización digital es la manera en la que se da en las sociedades contemporáneas una intervención activa del público en la comunicación, a través de la publicación de comentarios, compartir o reaccionar ante publicaciones de distintos perfiles o cuentas en redes sociales. Claramente, no es una novedad el hecho de que los medios digitales desde su extensión a la vida cotidiana transformaron la forma en que nos comunicamos y consumimos cultura. Esta transformación tiene consecuencias muy significativas en la configuración de visiones del mundo. Como pudimos ver a partir de los casos analizados, a pesar de las buenas intenciones de Lía Colombino –curadora de la muestra exhibida en el MALBA– y de Lucía Stubrin –miembro del jurado del premio Itaú– para abrir la discusión y el debate sobre los límites de lo humano y la revisión de categorías sobre lo viviente, la cancelación en el arte operó como en otros ámbitos, evitando el debate y cerrando la posibilidad de repensar el estatuto de lo humano en relación con el mundo natural. Siguiendo a Carlón (2016), el punto es que tal como sucede en la era post masiva de los medios digitales, de tipo post broadcasting, donde es posible comentar y compartir contenidos por parte

de los usuarios de redes y plataformas, y donde aparece un sentido antropocéntrico de la comunicación, justamente por el hecho de poder producir y “subir” opiniones y contenidos se da un tipo de circulación de la información que, de manera ascendente, como explica Carlon, el público logra instalar y amplificar temas en los medios tradicionales produciendo una incidencia mayor en la comunicación pública.

En palabras de Colombino (2022), en referencia al poder configurador de los medios, “no se tiene tanto miedo a las redes como a los medios a los que les importa medir cantidad de audiencia sin medir las consecuencias de su accionar”. La curadora manifestó su sorpresa ante la repercusión que tuvo la cancelación de la obra, que trascendió a la prensa internacional –como es el caso de CNN–. Una cancelación a medias, ya que la vitrina que contenía el vestido bordado con ñandutí permaneció exhibida, pero sin las arañas como ya se ha mencionado. De modo que quedarse solo en la denuncia de la cancelación o acatar lo que el público exige es perder una oportunidad para extender la discusión más allá del arte, porque justamente es en las redes donde se produce la cancelación.

Al reponer la voz de los actores involucrados a partir de las entrevistas realizadas, junto con el análisis de las actitudes reactivas y también conciliadoras de las instituciones artísticas, emerge también la incertidumbre ante un fenómeno en curso, de difícil acceso y definición, que es preciso empezar a nombrar y dar lugar para entender los significados que se despliegan en las sociedades posthumanas contemporáneas sobre lo humano y lo “más que humano”.

A modo de reflexión abierta

La crónica sobre la problemática de incorporar entidades vivientes desarrollada en este trabajo da cuenta de la necesidad de actualizar paradigmas sobre la relación arte-naturaleza y de analizar los modos en que estos se materializan en las producciones artísticas.

Más allá de que la deriva y cancelación en cada una de las bioinstalaciones parecieran, por el relato de los actores, estar directamente conectadas con las reacciones del público en las redes (MALBA) o con las condiciones del cronograma del museo (Centro de Arte de la Universidad Nacional de La Plata), nos dedicamos a pensar sobre cómo la crisis del paradigma que define la relación arte-naturaleza se cristaliza en dispositivos estéticos y en la materialidad de los lenguajes.

En la matriz de los discursos encontramos la convivencia biosemiótica de las distintas entidades vivas. Es aquí donde se generan tensiones e interacciones entre la decodificación de los mensajes humanos, sus lenguajes, materialidades y retóricas, y la percepción de los signos producidos por los más-que-humanxs. En este sentido, aportamos ejemplos de tales relaciones analizando la obra de

Sánchez, cuando la convivencia de la araña tejiendo en tiempo real se asimila al tejido ñandutí, así como también en la obra de Logiovine, cuando las imágenes que registran la historia de los uniformes de fuerzas armadas son devoradas por los caracoles. Las operaciones retóricas se temporalizan y quedan abiertas a un devenir de transformación infinito, en el cual lo más-que-humano interviene de algún modo en las producciones de lenguaje de origen humano para formular zonas vedadas a la decodificación.

Es así que al incorporar lo viviente en el circuito artístico, más allá de las tensiones entre los signos y sus formatos, se produce un llamado a desantropomorfizar el pensamiento. El debate que generaron los casos estudiados y que fue cancelado es necesario y se producirá con mayor fluidez si se generan dispositivos técnicos y de exhibición donde, como señala Colectiva Materia (2022, p. 7), “diferentes y divergentes formas de sensoria se encuentren”. Una suerte, quizás, de “laboratorio de experimentación sensible”, donde puedan producirse “los procesos invisibles y dinámicos de la vida” (Andermann, 2018, p. 398).

De modo que, si artistas, curadores, instituciones del circuito y público pudieran encontrar la manera de elaborar consensos y acuerdos para generar mejores y más respetuosos modos de relacionamiento, se abriría una oportunidad para que como humanos podamos reconocer en esos otros más que humanos una alteridad diferente, ni subordinada ni dominante. Por todo esto, consideramos que antes de emprender cruzadas canceladoras, se debería revisar, entre otras cuestiones, el origen del rechazo, el grado de condicionamiento que se tiene por el entorno, los prejuicios, la corrección política, o si se tiene una visión lo suficientemente profunda de los acontecimientos.

Apostamos a la posibilidad de que el humanx pueda de a poco ceder el centro, atendiendo a la diversidad constitutiva del mundo, para habilitar el surgimiento de una arena de discusiones más horizontal y sustentable para el buen vivir.

Referencias bibliográficas

- 13ª edición Premio Itaú de Artes Visuales (2021-2022). Bases y condiciones. http://www.premioitau.org/uploads/store/concurso/6/bases_doc/9128545b0842b1c7547c-71f5a1059362.pdf (Fecha de consulta 20/3/23).
- ANDERMANN, J. (2018). *La naturaleza insurgente. Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- ARTE ONLINE. La persistencia del presente, de Pablo Logiovine. <https://www.arte-online.net/Notas/La-persistencia-del-presente-de-Pablo-Logiovine> (Fecha de consulta 28/3/23).
- CARLÓN, M. (2016): *El marco teórico: una perspectiva no antropocéntrica de la mediación. Después del fin: una perspectiva no antropocéntrica sobre la post-tv, el post-cine y youtube*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.

- COLECTIVA MATERIA (2022). Interrupciones e interferencias multiespecie. La redistribución de la agencia en las prácticas artísticas contemporáneas., *Heterotopías*, Revista del Área de Estudios del Discurso de la Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, vol. 4, n° 8. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias>
- COLOMBINO, L. (7 de mayo de 2022). [Citada en el Instagram del MALBA]. https://www.instagram.com/p/CdQ5ifsrUvE/?utm_source=ig_embed&ig_rid=9225c40a-4634-4e8e-98f4-5b76e20a50a9
- COSTA, F. (2020). Tecno-poéticas de lo viviente. Cuando el artefacto se hace carne (y viceversa). En Scarnatto, M. y De Marziani, F. A. (comp.): *Investigar en cuerpo, arte y comunicación. Perspectivas e intersecciones en la producción de conocimiento*. Ciudad de México: Editorial Teseo/UNLP.
- DELEUZE, G. y Guattari, F. (1978 [1975]). *Kafka. Por una literatura menor*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- _____ (2004 [1988]). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Trad. José Vázquez Pérez). Valencia: Pre-Textos Ediciones.
- GONZÁLEZ, G. (1967). *Ñandutí (Col. Biblioteca de Estudios Antropológicos del Ateneo paraguayo)*. Asunción: Artes Gráficas Zamphirópolis.
- _____ (17 de enero de 2021). *Ñandutí: Historia de una aculturación*. *Diario El Nacional*. <https://www.elnacional.com.py/cultura/2021/01/17/nanduti-historia-de-una-aculturacion/>
- GRIMSON, A. (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- ISTVÁN E. (1985). *Breve historia de las vitrinas*. Unesco Biblioteca digital. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000066384_spa
- HARAWAY, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- _____ (2019). *Simpoesis. Simbiogénesis y las artes de seguir con el problema. Seguir con el problema* (Trad. H. Torres). Bilbao: Ediciones Consonni.
- _____ (2022). *Introducción. La persistencia de la visión. Visiones primates*. (Trad. Colectiva Materia). Hekht Ediciones.
- MALBA / @museomalba (9 de mayo de 2022). [Instagram del museo]. https://www.instagram.com/p/CdWcecVv5V6/?utm_source=ig_embed&ig_rid=96fd4872-7d21-464b-914c-f975eee2b205
- MENEGAZZO CANÉ, M. (08 de febrero de 2023). [Entrevista con las autoras de este trabajo].
- LOGIOVINE, P. (2023). [Entrevista con las autoras de este trabajo]. Por presión de las redes sociales, el Malba debió retirar arañas de una obra de arte (12 de mayo de 2022). Infobae.
- SCOLARI, C. (2008). *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la comunicación digital Interactiva*. Madrid: Paidós.
- SILVERSTONE, R. (2010). *La moral de los medios de comunicación. Sobre el nacimiento de la polis de los medios*. Madrid: Amorrortu.
- STUBRIN, L. (2 de marzo de 2023). [Entrevista con las autoras de este trabajo].
- TERRENI, M. (2021). La incomodidad que nos rodea. Página web de Pablo Logiovine. <https://www.pablologiovine.com/proyectos-obras/la-incomodidad-de-lo-que-nos-rodea/>

Territorios porosos y políticos de materias-cuerpos en el arte

Ana Laura Cantera¹

Resumen

El siguiente ensayo propone analizar los aspectos simbólicos políticos del uso de la sangre menstrual en obras artísticas latinoamericanas que se presentan en línea con debates contemporáneos de los movimientos ecofeministas de la región. Se plantearán las implicancias formales, sociales y biopolíticas que esta materialidad arrastra desde las relaciones de poder y opresión, que la convierten en un fluido político que indaga, visualiza y problematiza los cuerpos-territorios.

Palabras clave: sangre menstrual, agencia material, activismo, arte, biopolítica, cuerpos-territorios

Porous and political territories of body-materials in art

Abstract

The following essay proposes to analyze the political symbolic aspects of the use of menstrual blood in Latin American artistic works which converge with contemporary debates of ecofeminist movements in the region. The formal, social and biopolitical implications of this materiality will be problematized from the relations of power and oppression, which turns it into a political fluid that visualizes and reflects about bodies-territories.

Keywords: menstrual blood, material agency, activism, art, biopolitics, bodies-territories

¹ Doctorado en Artes y Tecnoestéticas, Universidad Nacional de Tres de Febrero, Sede Posgrados, Argentina.

acantera@untref.edu.ar

Ana Laura Cantera. Magíster en Artes Electrónicas y Doctoranda en Artes y Tecnoestéticas por la Universidad Nacional de Tres de Febrero, y licenciada y profesora en Artes Visuales por la Universidad Nacional de las Artes. Es directora del Grupo de Investigación y Desarrollo en Biopoéticas y Nuevos Materiales en el Laboratorio de Arte Electrónico e Inteligencia Artificial de la UNTREF y docente de posgrado en dicha institución y en FADU-UBA. Trabaja sobre las relaciones entre el arte, la tecnología y las entidades no humanas desde cuestiones territoriales latinoamericanas y perspectivas decoloniales.

Fecha de recepción: 01/05/2023 – Fecha de aceptación: 20/10/2023

CÓMO CITAR: Ana Laura CANTERA. "Territorios porosos y políticos de materias-cuerpos en el arte", en: Revista Estudios Curatoriales, nº 16, otoño, ISSN 2314-2022, pp. 109-119.

“La materialidad es un flujo, un continuum indivisible de devenires.”

Henri Bergson (2006)

“Pensé que yo era sólida. Lo sólido es más fácil de contener.”

Silvia Ramos Montes

Las agencias de la materia orgánica en las obras artísticas siempre han generado controversias por su disrupción en el sistema de conservación y sus variaciones en el tiempo. Las obras que las contienen conllevan acciones, procedimientos e ideologías que buscan producir diálogos y problematizaciones sobre cómo pensamos el umbral en el que se ancla la materia orgánica. Siempre habita el mundo de los grises: no está viva, pero procede del mundo viviente; parece inerte, pero no termina de serlo. Podemos decir que se constituye como un agente memorial que mantiene la identidad biológica de su origen, pero a su vez acciona en el tiempo variando sus relaciones con el entorno. La materia orgánica es una entidad intermedia que se manifiesta y expresa mediante un movimiento constante que va tejiendo significantes y matrices simbióticas con el sistema-obra al que pertenece.

Trabajaré con dos obras que tienen como materia prima la sangre menstrual: en primer lugar, la pieza *9 meses de tejido/tiempo muerto*, de la artista colombiana Silvia Ramos Montes; en segundo lugar, *Tejidos desde el útero*, de autoría propia. Me interesa abordar en ambos casos cómo la materia orgánica de este tipo se constituye como un agente político textual y como un símbolo que encierra historias de censura, sometimiento, explotación, dominio y mercado. Se analizarán las implicancias formales, biológicas, sociales y culturales que arrastra esta materialidad y que la llevan a ser una sustancia porosa de indagación y problematización de los territorios-cuerpos, como así también las metodologías de creación que convierten a ambas obras en estrategias activistas de indagación colectiva.

La sangre menstrual no es solo materia sino también identidad y memoria biológica. Es un material expulsado por el cuerpo, un residuo, un resto; es la no reproducción humana. Está conformada por células madre, mucosas y tejido endometrial, partes de óvulos no fecundados, plasma, líquido linfático (vitaminas, minerales, proteínas y nutrientes), flujo vaginal, coágulos y restos de menstruaciones pasadas, bacterias, anticuerpos e incluso metales pesados y contaminantes. Con esta conformación vinculada a la visualización de los cuerpos con útero, ¿cómo podemos pensar que puede ser un fluido neutro? ¿Cómo su aparición en obras de arte la convierten en materia activista?

A nivel formal, la sangre cuando es expulsada está condenada a la transformación: cromáticamente, desde que entra en contacto con el exterior del cuerpo matriz, la sangre menstrual toma coloraciones marrones producto de la oxida-

ción del hierro que contiene la hemoglobina de los glóbulos rojos. Asimismo, la paleta de color nunca es homogénea por tantos componentes que involucra este tipo de fluido: podemos observar negros, rojizos, rojos amarillentos, rosas y anaranjados, propios de la salud del cuerpo contenedor. Esto provoca que cada expulsión tenga sus particularidades tanto cromáticas como de texturas y que cada fluido manifieste identidades múltiples y únicas. La diversidad es una característica desechada en el sistema mundo que nos encontramos, donde todo tiende a la universalización, y esta evidencia también contribuye a la politización de este tipo de materia.

La sangre menstrual se encuentra en una frontera porosa de categorización. Si bien es evidente que es orgánica, al contener células madre también roza la frontera con lo vivo, aunque tampoco pueda ser catalogada como tal². Desde este punto, es una materia formalmente evolutiva que en un primer momento se transforma rápidamente una vez desprendida del útero y, luego, más paulatinamente una vez que llega la instancia de muerte de dichas células. Podemos concebirla como una materia activadora emocional (Rognoni y Ayala García, 2018) sumamente simbólica: involucra visualizar cuerpos y procesos que históricamente fueron excluidos e invisibilizados, ocultados, oprimidos y avergonzados desde la violencia sistémica y cultural. La menstruación como proceso se vincula a la regulación de los cuerpos dóciles³ (Foucault, 2002, p. 132), originalmente de mujeres, impuesta por el Estado desde diversas políticas públicas para controlarlos, objetualizarlos y ser funcionales a las lógicas del mercado, lo que implica productividad más allá de las necesidades biológicas. La conversión del cuerpo en artefacto maquínico bajo el paradigma de docilidad-utilidad (p. 134) deja a la menstruación en un lugar de obstrucción y debilidad, en cuanto requiere ser regulada y anulada mediante productos farmacéuticos (anticonceptivos) que anulan la ovulación, cosifican el sistema-cuerpo y lo homogenizan con respecto a los cuerpos masculinos. A lo largo de la historia ha tomado diferentes significaciones de acuerdo a la evolución biopolítica de las construcciones sociales y las relaciones de poder. La menstruación ha estado asociada a mitos y estigmas que siguen perdurando en la contemporaneidad y que de a poco se visualizan como estrategia de desguace contrahegemónico: la sangre-residuo ha sido clasificada en el mundo occidental con connotaciones negativas como sucia, abyecta, asquerosa, impura, inmoral, que llevan a ocultarla o hacerla desaparecer; y en pocos casos también como sagrada y contenedora de poderes sobrenaturales. ¿Pero cuál es la política de la sangre menstrual? ¿Cuál es la razón por la que este tipo de sangre provoca más rechazo incluso que la sangre derramada por violencia?

² Para este tema, ver el caso de las células HeLa extraídas del cuerpo de Henrietta Lacks y reproducidas aun de manera posterior a la muerte de su progenitora.

³ Foucault se refiere a los cuerpos dóciles como objetos manipulables a los que se les da forma, se los somete, se los educa; que obedecen y que responden al sistema.

Las prácticas artísticas que involucran esta materia como elemento poético expresivo, “(...) inserta[n] la menstruación en la discusión más amplia sobre la igualdad de género, nos empodera[n] para neutralizar el estigma, normaliza[n] nuestros cuerpos y revoluciona[n] la forma en que la sociedad ve los cuerpos que menstrúan” (Lewis, 2020, p. 804). En algunos casos son catalogadas como arte menstrual o arte del período⁴, aunque en la mayoría de las ocasiones involucran proyectos que utilizan la sangre a modo de tinta sin aprovechar las particularidades que acarrea esta materialidad. Si bien tal denominación resulta reduccionista, es interesante que aparezca una intención de prestar atención a estas propuestas y la materia corporal. En la misma línea, pero ampliando la propuesta, Valadez Ángeles (2019) propone el término de menstruativismo para integrar los procesos menstruales, el arte y el activismo. Su concepción es más bien una herramienta que se plantea como una

crítica a las estructuras de pensamiento jerárquico, de lo masculino sobre lo femenino y del patriarcado, mientras, por otra parte, promueve la reflexión y acción de las mujeres en la relación con sus cuerpos por medio del arte como vía para promover cambios (p. 13).

La obra *9 meses de tejido/tiempo muerto* (Fig. 1 y 2) está realizada mediante una “colección” de manchas que la artista realiza a partir de reunir su sangre menstrual durante nueve meses, el tiempo en que se desarrollaría una nueva vida en caso de fertilización. En cada ciclo, Silvia Ramos Montes utiliza sus fluidos corporales para teñir trozos de papel de algodón que luego interviene desgarrándolos y cosiéndolos entre sí para conformar lo que ella denomina mapas por su estética cartográfica, pero que excede la analogía. Cada trozo funciona como una sutura que repara simbólicamente su cuerpo y, de modo extensivo, todos los cuerpos. Las acciones que la artista utiliza como procedimiento creativo son parte de una estrategia para, según la autora, entender y recuperar su cuerpo arrebatado y utilizar la sangre como una bandera de batalla y conquista colectiva que enlaza a las mujeres en sus luchas por la apropiación corporal. El fluido menstrual se convierte en recurso, materia prima, estímulo social y también en cuerpo entero. El mismo no está representando, está ya puesto ahí mismo, en el acto poético que es el acontecimiento obra. La artista utiliza su mismo cuerpo para hablar sobre los otros cuerpos mediante una de sus materias más polémicas. Su construcción estética, que tiene muy en cuenta los aspectos formales, resalta las expresividades y desahogos sociales que aúnan sentimientos comunes a los cuerpos menstruantes de mujeres y cuerpos disidentes. La obra funciona como una obra comunitaria, aunque esté realizada solo por Silvia Ramos Montes. Es un grito político sororo que desde el silencio y la emoción funcio-

⁴ Algunas fuentes dan inicio al movimiento a partir de la obra de la artista feminista Judy Chicago en 1971.

na representando las voces colectivas, desarmando las relaciones de poder sobre los cuerpos menstruantes impregnados de violencias y cientos de años de ocultamiento. El cuerpo de la mujer es una historia de colonización y su sangre menstrual una de sus herramientas de sometimiento. La metodología de visualizarla, darle funcionalidad y además convertirla en arte, desplaza el tabú y contribuye a la decolonización y normalización de un proceso fisiológico que transita casi la mitad de la población mundial durante aproximadamente cuarenta años.

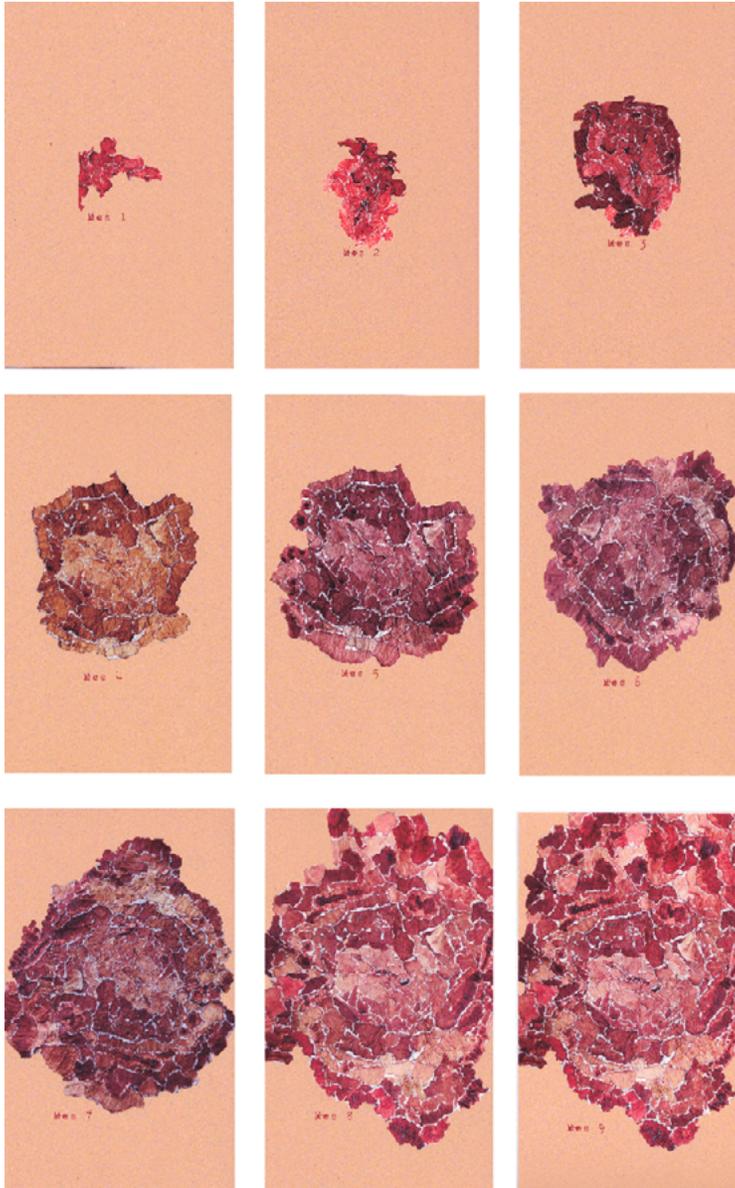


Figura 1. Silvia Ramos Montes, *9 meses de tejido/tiempo muerto* (2020).
Gentileza de la artista.

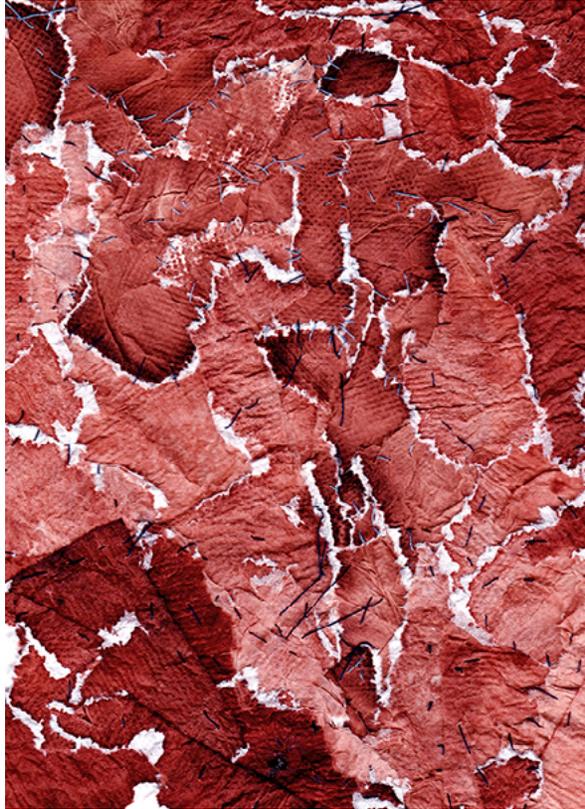


Figura 2. Silvia Ramos Montes, *9 meses de tejido/tiempo muerto* (2020), detalle. Gentileza de la artista.

Por otro lado, *Tejidos desde el útero* (Fig. 3 y 4) es un objeto tejido realizado mediante hilos orgánicos/biológicos producidos artesanalmente mediante la extrusión de una pasta de alginato de sodio (polisacárido natural extraído de las algas pardas) y sangre menstrual⁵ extraída mediante el dispositivo copa⁶. La materialidad que conforma la obra es un enredo interespecie entre el reino animal (humano) y el protista (algas), que se integran conformando un solo material homogéneo pero de múltiples significantes. Son fluidos humanos en comunión con algas. Son testigos simpoiéticos⁷ (Haraway, 2019) que devienen

⁵ Se puede visualizar el proceso en <https://www.analauracantera.com.ar/tejidos>

⁶ Es necesario remarcar que este dispositivo es el único que permite recolectar la sangre menstrual y su visualización. Su ingreso en el mercado en el 2000 (aunque inventada por Leona Chalmers en 1937) posibilitó conocer de otra manera el cuerpo, como también escapar del asbesto y glifosato que contienen las toallas femeninas y los tampones, ambas sustancias altamente cancerígenas y tóxicas, nocivas para la salud vaginal y uterina (Universidad Nacional de La Plata: https://www.exactas.unlp.edu.ar/articulo/2015/10/21/encuentran_glifosato_en_algodon_gasas_hisopos_toallitas_y_tampones)

⁷ Donna Haraway utiliza el término *simpoiésis* para caracterizar las configuraciones de mundos de manera conjunta, creando ensamblajes, conexiones y enredándose colectivamente entre especies diversas.

juntos en una narrativa simbiótica, conllevando historias de resistencia y narrativas de extractivismos⁸.

La obra está tejida con la técnica de crochet como práctica simbólica tradicional femenina y en comunión con las generaciones pasadas que han hecho de esta actividad un acto de resistencia y subsistencia. El tejido se convierte en activista y toma forma de “estética del compromiso cívico” (Springgay, 2010) volviéndose militante desde la provocación de su materialidad, su visualización y su simbología política. Se resignifica la práctica vinculada a las abuelas alejada de la tesis de progreso (p. 116) y se convierte en una “(...) actividad relacional y encarnada [que] invita a (...) interconectar y entrelazar sujetos: (...) Tejer se convierte en una pedagogía de interrelaciones” (p. 114) que apunta a construir nuevas visibilidades y relaciones sororas. Desde este aspecto, el término *knittivism* (Springgay, 2010) y el de *activismo textil* (Sánchez et al., 2019) se presentan como propuestas militantes que permiten sacar del espacio privado el acto de tejer, como así también desplazar el imaginario social de simple pasatiempo de señora de tercera edad. El tejido involucra un entrelazamiento de acciones y narrativas simbólicas como enlazar, anudar, destejer, cortar, abrigar, entre otros, que conllevan afectividades tanto individuales como sociales colectivas. Asimismo, el acto de tejer con la propia sangre menstrual supone re-tejer la historia personal a modo de autobiografía: permite entretejer historias intergeneracionales con coágulos, memorias y no fertilizaciones. La recolección de la sangre implica amigarse con los fluidos del propio útero y su uso perpetúa la memoria biológica desde su cambio de estado y su objetualización. Su manipulación mediante hilos sólidos permite atrapar lo fugaz, lo escurridizo, lo transitorio, y así imprimir la historia del propio cuerpo. *Tejidos desde el útero* se plantea como un enredo vivo de temporalidades, cuerpos y memorias que busca repensar lo privado y lo público, lo personal y lo político, lo interno y lo externo, y propone visualizar procesos biológicos de cuerpos menstruantes bajo el lema “Menstruar es político”⁹.

⁸ Extractivismos de cuerpos-territorios y de entornos. La demanda excesiva del alginato para la industria alimenticia y textil y la precarización de las metodologías de la extracción de las algas pardas está provocando la devastación en las regiones donde se explotan.

⁹ Para profundizar sobre este recomiendo el artículo “Menstruar también es político” de Eugenia Tarzibachi, publicado en la revista *Bordes: Revista de política, derecho y sociedad*. http://revistabordes.com.ar/wp-content/uploads/2018/02/4_Menstruar_es_politico.pdf



Figura 3. Ana Laura Cantera, *Tejidos desde el útero* (2021).
Crédito de la imagen: <https://www.analauracantera.com.ar/tejidos>



Figura 4. Ana Laura Cantera, *Tejidos desde el útero* (2021).
Detalle de los hilos extruidos antes del proceso de secado.
Crédito de la imagen: <https://www.analauracantera.com.ar/tejidos>

Sostengo que el acto de tejer de la obra *Tejidos desde el útero* y el acto de coser de la pieza *9 meses de tejido/tiempo muerto* son estrategias de reparación personal y social como asimismo activaciones comunitarias y públicas desde lo gestual simbólico. Tejiendo y cosiendo se enreda, se ata, se une, se gestan relaciones y a su vez tensiones (literales y metafóricas). Son metodologías activistas de “construcción de colectividad, orientadas a promover causas sociales o como formas de denuncia o protesta” (Sánchez et al., 2019, p. 1). En ambas obras la materia vibra¹⁰ y genera configuraciones de mundos y relaciones con el entorno a partir de su interacción. En este sentido, pierde su concepción de pasiva aunque sea considerada orgánica o incluso inerte: la sangre menstrual se oxida, se mezcla, se endurece, se resquebraja e induce vínculos. Su agencia es puro proceso y performance: una vez expulsada se vuelve autónoma y actúa desde su fuerza vital (Bennet, 2022, p. 25)¹¹ excediendo su condición de simple materia y convirtiéndose en actante¹² (Latour, 2005, p. 84). Posee la capacidad de emanar afectividades, colocar a los cuerpos menstruantes en zonas de disputa sociopolítica y abrir las discusiones sobre la soberanía de los cuerpos. Esta materia se convierte en materia-cuerpo, no solo porque es un producto corporal, sino porque es un cuerpo en sí mismo que funciona rompiendo estigmas sociales en el ámbito artístico desde su descentralidad no-hegemónica. El uso de la sangre en la historia del arte no es nuevo, pero sí la que se desprende de nuestros úteros. Esto provoca que las obras elegidas para este análisis a veces conmuevan y generen sororidad, otras veces espanten, y en ocasiones incluso sean escrachadas en espacios de exhibición. Este factor demuestra que no solo el arte activa y potencia diálogos muchas veces lejanos en la esfera pública, sino que molesta e incomoda a sectores en general responsables o cómplices de la opresión de los cuerpos menstruantes.

Conclusión

Este ensayo funciona como un estudio de caso de lo que denomino poéticas sésiles, para referirme a aquellas producciones artísticas arraigadas al territorio e intrínsecamente influidas por este, en las que la materia problematiza el lugar donde pertenece o perteneció. En los casos analizados, se trabaja bajo el concepto de cuerpo-territorio difundido por corrientes (eco)feministas, en el que la corporeidad está intrínsecamente atravesada por el contexto geográfico,

¹⁰ Jane Bennet se refiere a la materia vibrante (vibrant matter).

¹¹ Bennet utiliza el término de vitalidad para hacer referencia a “(...) la capacidad de las cosas (...) no sólo para obstaculizar o bloquear la voluntad y los designios de los humanos, sino también para actuar como cuasi agentes o fuerzas con sus propias trayectorias, inclinaciones o tendencias (2022, p.10).

¹² Latour hace referencia a los agentes actantes como entidades tanto humanas como no-humanas que tienen la capacidad de mover hacia la acción, producir efectos y alterar acontecimientos.

biopolítico y socioeconómico. En Latinoamérica, el término es utilizado como una herramienta de lucha y resistencia ante las actividades neoextractivas y las violencias vinculadas a la “patriarcalización de los territorios” (Haesbaert, 2007, p. 278) y del cuerpo como primer territorio de extracción. Los cuerpos y los territorios son completamente dependientes e indisociables entre sí, como también análoga la vulnerabilidad que expresan ante las políticas opresivas de los sistemas gubernamentales actuales. Los procesos estructurales de dominio y control imprimen en el cuerpo las consecuencias de los procesos colonizadores vinculados a la salud y las políticas de los órganos. En este sentido, Sofía Zaragocin (2019) propone una geopolítica del útero (p. 81) y la posibilidad de generar diversas territorializaciones y resistencias de acuerdo a cada órgano. Desde este planteo, la sangre menstrual, como producto del útero, se convierte en una materia-cuerpo que territorializa relacionalidades. Su uso en las esferas del arte no solo visualiza esos trazados espaciales simbólicos, sino que coloca a la materia en el primer plano de resistencia y reflexión crítica.

Referencias bibliográficas

- BENNET, J. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- BERGSON, H. (2006). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus.
- FOUCAULT, M. (2002). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- HAESBAERT, R. (2007). Del cuerpo-territorio al territorio-cuerpo (de la Tierra): contribuciones decoloniales. *Revista de Cultura y Representaciones sociales*, 15 (29), 267-301.
- HARAWAY, D. (2019). *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- LATOUR, B. (2008). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- LEWIS, J. (2020). To Widen the Cycle: Artists Engage the Menstrual Cycle and Reproductive Justice. En C. Bobel et. al. (Eds.), *The Palgrave Handbook of Critical Menstruation Studies*. Palgrave Macmillan.
- ROGNOLI, V. y Ayala García, C. (2018). Materia emocional. Los materiales en nuestra relación emocional con los objetos. *RChD: Creación y Pensamiento*, 3(4). <https://doi.org/10.5354/0719-837X.2018.50297>
- SÁNCHEZ, E., Pérez-Bustos, T. y Chocontá-Piraquive, A. (2019). ¿Qué son los activismos textiles?: Una mirada desde los estudios feministas a catorce casos bogotanos. *Athenea Digital*, 19(3), 1-24.
- SPRINGGAY S. (2010). Knitting as an Aesthetic of Civic Engagement: Re-conceptualizing Feminist Pedagogy through Touch. *Feminist Teacher*, 2 (20), 111-123. <https://www.jstor.org/stable/10.5406/femteacher.20.2.0111>
- VALADEZ Ángeles E., (2019). *Menstruativismo: una herramienta para la agencia de las mujeres menstruantes*. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

ZARAGOCIN, S. (2019). La geopolítica del útero: hacia una geopolítica feminista decolonial en espacios de muerte lenta. En D.T. Cruz y M. Bayón Jiménez (Eds.), *Cuerpos, territorios y feminismos. Compilación latinoamericana de teorías, metodologías y prácticas políticas* (pp. 81-97). Quito: Ediciones Abya Yala.

Recursos

<https://todoesredondo.my.canva.site/>

<https://www.analauracantera.com.ar/tejidos>