

ESTUDIOS CURATORIALES

teoría · crítica · historia

Investigaciones en foco:
estudiantes, tesistas y graduados
de posgrado

Coordinación: Dra. María Cristina Rossi

18

AÑO 11 - NÚMERO 18 - OTOÑO 2024

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

Editorial

Diana B. Wechsler

Introducción

María Cristina Rossi

Prácticas artísticas y autogestión en Rosario

Redes de afecto a través del archivo de Virginia Negri

Ángeles Ascúa

Residencias de arte: el valor de lo diverso

Arte-investigación para *curar* proyectos autogestionados

Graciela De Oliveira

De la revuelta a la exhibición

Circulación artística del proyecto de performance *Yeguada Latinoamericana* (2019-2022)

Ivón Figueroa Taucán

Pedagogía del (des)guace

Electrohacedoras: arte y activismo tecnológico

Laura Nieves

Diseño, historicidad y el espacio-memoria

Reflexiones en torno a dos experiencias situadas

Diego Fernando Machin

El lugar de la joyería en el campo artístico

Estrategias y prácticas curatoriales en la BLJC

Mercedes Lucía Maiorano

Editorial

Diana B. Wechsler

Este número de REC está destinado a dar visibilidad a proyectos curatoriales y análisis teórico-críticos incubados en el marco de la Maestría en Curaduría en Artes Visuales de la UNTREF. A través de los trabajos reunidos por María Cristina Rossi, editora de este dossier, líneas de investigación diversas permiten poner en foco aspectos que marcan hoy el trabajo curatorial y –con este– el campo del arte contemporáneo.

La complejidad de los casos estudiados exhibe la variedad de formas y de estrategias puestas en juego desde los espacios del arte para interpelar a la comunidad.

Con una vocación por resituar “el arte en la vida” (poniendo la cuestión en una ecuación de la modernidad que creemos que sigue vigente), los ensayos aquí reunidos ofrecen la oportunidad de acercarse a las maneras en que las diversidades, la cuestión medioambiental y las prácticas socioculturales, entre otros aspectos, se despliegan y son puestas a prueba en su capacidad de articularse con y en proyectos artísticos para convocar sentidos e invitar a la reflexión.

Introducción

María Cristina Rossi

Investigaciones en foco ofrece un conjunto de ensayos en los que se aprecia la apertura de los intereses de los estudios curatoriales actuales a través de seis investigaciones propuestas por estudiantes avanzados o recientemente graduados. Los textos seleccionados confirman que se trata de un área que se ha convertido en un verdadero laboratorio para la puesta a prueba de hipótesis centradas no solo en el estudio de la producción de artistas, grupos y movimientos, sino también en la travesía de los objetos, en las reactivaciones que permiten las políticas de accesibilidad de los archivos, y en la exploración de una variada agenda de problemas que recorre desde las crisis provocadas por la globalidad, el cambio climático o el impacto tecnológico hasta los conflictos derivados de los procesos migratorios, las reacciones frente a los femicidios, las desigualdades, discriminaciones o disidencias en general.

En este sentido, la elección de la exposición *Memoria trolx. Redes de afecto, prácticas artísticas & autogestión* –que despliega archivo personal de la artista Virginia Negri– le permitió a Ángeles Azcúa mapear las iniciativas que articulaban la gestión institucional y la práctica independiente en el campo de las artes visuales rosarinas desde los años 2000. Su texto reconstruye la complejidad de un entramado cultural que propuso otras formas de visibilización, formó nuevos públicos y activó la circulación comercial del arte. A partir de la teoría de los afectos, esta autora pone el foco de su trabajo sobre la red de afinidades que hizo posible el surgimiento de iniciativas autogestivas que tuvieron un rol decisivo en la cultura local del período.

La estancia del artista guatemalteco Edgar Calel en la Argentina y la posterior experiencia desarrollada en Guatemala constituyeron el punto de partida para el estudio de Graciela De Oliveira sobre el carácter procesual de las producciones artísticas que se pueden gestar en las residencias de arte. En estos espacios, fuera de su contexto habitual, los artistas logran una inscripción en la trama social que activa los procesos creativos propios del arte de investigación. De Oliveira hilvana una detallada reflexión que recupera las experiencias que desarrolló entre 2010 y 2020, para plantear las potencialidades de estos proyectos autogestionados.

El texto de Ivón Figueroa Taucán está centrado en la performance *Yeguada Latinoamericana*, proyecto creado y dirigido por Cheril Linett, que desde 2017 convoca a feministas sexodisidentes para cuestionar los regímenes clasistas,

patriarcales, coloniales y especistas. La autora, que asume el doble rol de socióloga-investigadora y performer de activa participación en las *Yeguas*, propone un seguimiento de las obras que pertenecen al proyecto y, a la luz de las herramientas metodológicas proporcionadas por la sociología, examina la circulación de las cinco intervenciones que tuvieron lugar durante el período del estallido social que se produjo en Santiago de Chile entre octubre de 2019 y marzo de 2021.

También en el caso de “Pedagogía del (des)guace. Electrohacedoras: arte y activismo tecnológico” se trata de un estudio realizado por una de las integrantes del grupo, que desde su presentación adopta un posicionamiento “encarnado”. A partir de las prácticas de reciclaje tecnológico, el Colectivo de Artivistas Feministas Electrónicas Electrohacedoras se propone generar una alteración en el régimen de habitualidad que la tecnología introduce con sus productos. En este ensayo, Laura Nieves revisa los proyectos artísticos que fueron surgiendo en el trabajo colectivo, y advierte que su pedagogía del desguace está concebida como una práctica política que intenta recuperar los espacios “expropiados” para producir –según una expresión de la misma agrupación– devenires sensibles que habiliten territorios para la liberación.

Desde una perspectiva comparativa, el texto de Diego Fernando Machin propone un análisis situado de dos exposiciones presentadas simultáneamente en la ciudad de Buenos Aires: *Uso y función: Objetualidades poético-políticas de la ESMA*, presentada en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, y *Del cielo a casa. Conexiones e intermitencias en la cultura material argentina*, exhibida en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires-MALBA. A partir del tratamiento de los diseños y su historia, el texto pone a prueba la incidencia de la carga simbólica de un espacio testimonial, vinculado a la memoria sobre la represión durante la dictadura cívico-militar, y el espacio neutro del museo privado.

A partir de la iniciativa de un grupo de joyeras y gestoras argentinas, en 2016 se fundó la Bienal Latinoamericana de Joyería Contemporánea. Teniendo en cuenta que las joyas son objetos híbridos, muchas veces situados en el cruce de los campos del diseño, el arte y la artesanía, el estudio de Mercedes Lucía Maiorano señala las iniciativas de autogestión de los colectivos de productores regionales, que mientras se dedican a la producción, tratan de formar públicos y difundir la actividad. En este marco subraya el rol de la Bienal, que a través de diferentes estrategias vincula a los productores de la región, genera espacios de exhibición con oportunidades para la exploración curatorial, facilita las interacciones y contribuye a la legitimación de la joyería contemporánea dentro del campo del arte.

Este dossier se proyecta, entonces, sobre las nuevas condiciones de producción, nuevas sensibilidades y políticas de resistencia, sobre las diferentes formas de autogestión o vías alternativas para su circulación, tópicos que ratifican que los desafíos actuales promueven el desarrollo de prácticas que se expanden por

fuera del ámbito institucional e involucran soportes, materialidades y recursos no tradicionales, al tiempo que sus abordajes dan cuenta de la productividad de nuevas conceptualizaciones y cruces interdisciplinarios.

Prácticas artísticas y autogestión en Rosario

Redes de afecto a través del archivo de Virginia Negri

Ángeles Ascúa¹

Resumen

Este ensayo aborda las acciones involucradas en torno a *Memoria trolx. Redes de afecto, prácticas artísticas & autogestión* de Virginia Negri. La exposición curada por Ana Wandzik propuso una manera singular de trabajo: consistió en la organización y despliegue del archivo personal de Negri para su posterior ingreso a la Colección Castagnino+macro de Rosario. Este archivo documenta una serie de espacios independientes y autogestionados que emergieron en la ciudad a partir del 2000 y que se convirtieron en una herramienta clave para reconstruir y preservar la memoria reciente de la ciudad.

Palabras clave: artes visuales, archivo, autogestión, Rosario, curaduría

Artistic practices and self-management in Rosario

Networks of affection through the archive of Virginia Negri

Abstract

This essay addresses the actions involved around *Memoria trolx. Redes de afecto, prácticas artísticas & autogestivas* by Virginia Negri. The exhibition curated by Ana Wandzik proposed a unique way of working: it consisted of the organization and display of Negri's personal archive for its entry into the Colección Castagnino+macro. This archive documents a series of independent and self-managed spaces that emerged in the city after 2000, becoming a key tool to reconstruct and preserve the recent memory of the city.

Keywords: visual arts, archive, self-management, Rosario, curatorship

¹ CIT Rafaela UNRaf / CONICET. angelesascua@gmail.com

Licenciada en Bellas Artes (UNR), Magíster en Curaduría en Artes Visuales (UNTREF), actualmente realiza el Doctorado en Artes (UNA) mediante una beca doctoral del Centro de Investigaciones y Transferencia Rafaela, CONICET / UNRaf. Su obra ha tenido una destacada intervención en exposiciones tanto en el país como en el exterior, además de encontrarse en colecciones públicas y privadas.

Fecha de recepción: 31/05/2024 – Fecha de aceptación: 29/07/2023



CÓMO CITAR: Ángeles ASCÚA. "Prácticas artísticas y autogestión en Rosario. Redes de afecto a través del archivo de Virginia Negri", en: *Revista Estudios Curatoriales*, nº 18, otoño, ISSN 2314-2022, pp. 8-28.

Este ensayo aborda las acciones involucradas en torno a *Memoria trolx. Redes de afecto, prácticas artísticas & autogestión* de Virginia Negri, exhibición que se desarrolló en el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario desde el 6 de mayo al 7 de agosto de 2022, cuya curaduría estuvo a cargo de la artista y editora Ana Wandzik. La exposición consistió en la organización y despliegue del archivo personal de Negri, compuesto de materiales documentales en formato físico y digital de su práctica artística realizada entre los años 1999 y 2022, para su posterior ingreso a la Colección de Arte Argentino Contemporáneo perteneciente a los museos Castagnino+macro de la ciudad santafesina. Es notable la materialidad de este archivo que incluye la cuenta de Instagram [@vir.negri](https://www.instagram.com/vir.negri), aún activa.

Durante el periodo señalado proliferaron una gran cantidad de experiencias colaborativas, espacios independientes y autogestionados en la ciudad que establecieron nuevas formas de circulación y visibilidad para el arte contemporáneo, en los cuales Negri intervino de diferentes modos. Debido a su naturaleza alternativa y dinámica, son espacios de difícil clasificación e historización. Considero que lo valioso del archivo de Negri es la posibilidad de documentar estas formaciones culturales que accionaron en el campo rosarino de las artes visuales a partir de los años 2000 y que se convirtieron en una herramienta fundamental para reconstruir y preservar la memoria reciente de la ciudad.

Memoria trolx no solo se destacó por el valor de la organización y registro de este archivo significativo y su potencial deriva para el futuro, sino también por la manera singular en que se abordó su curaduría, organización y puesta en escena, para construir lo que Wandzik señaló como una gran red de afecto.

Los amig(s) del museo

Durante el 2022 el macro desarrolló un programa que tituló *Amig(s) del museo. Obras de la colección histórica y contemporánea*. Duró cinco meses y fue presentado como una exposición que ponía en escena la trama afectiva que sustentaba las prácticas artísticas. La propuesta estaba estructurada en siete núcleos que se articulaban piso a piso, cada uno presentaba un proyecto curatorial específico. En el texto de presentación se hace referencia al desarrollo de Jacoby y Krochmalny (2007) en torno a las “tecnologías de la amistad”, a través del cual señalaban el modo colectivo en que los artistas contemporáneos argentinos producían y gestionaban.

En el mismo texto se indica que la muestra se propone como una exploración de la historia moderna del arte, capaz de revelar una trama compleja de afectos y afinidades que modelaron obras y acciones. En esa línea, se destaca la emblemática pieza *Con los pintores amigos* (1930) de Augusto Schiavoni, en la cual el artista rosarino se retrató a sí mismo junto a sus contemporáneos Manuel Musto, José de Bikandi y Alfredo Guido alrededor de una mesa. La obra fue

la protagonista de la muestra que se presentó en la sala del primer piso, estaba acompañada por otras de la colección moderna y contemporánea del museo en las cuales era posible apreciar la presencia de camaradería como un programa ético y estético. Se encontraban allí una serie de retratos ejecutados por colegas, como el busto en bronce *El pintor Julio Vanzo* de Lucio Fontana, *El pintor Xul Solar* de Pettoruti, los célebres retratos de Feliciano Centurión, Marcelo Pombo o Gumier Maier de Alberto Goldenstein o *Temporada* de Rosana Shojett, las fotografías de sus compañeros de la Beca Kuitca del 2003-2004. Esta selección estuvo al cuidado de Georgina Ricci y Leandro Comba.

Otra cualidad que caracterizó a *Amig() del museo* fue que ponía el foco en la manera posible de nombrar a los sujetos involucrados en el programa. Para eso utilizaron un sistema de paréntesis que aparece incluso en el título de la muestra, lo que genera interrogantes o “gestos de apertura” acerca del espacio de enunciación. Estos recursos grafológicos fueron introducidos por la especialista en género y diversidad Malena Oneglia, antropóloga, quien en los créditos de la exposición figuró como “Curador() asesor() invitad()”. La investigadora explica que las matrices gramaticales de nuestras lenguas suponen siempre una postura política, ética e ideológica, con las cuales construyen universos de sentido con consecuencias tanto materiales como simbólicas. Esta propuesta aparece en sintonía con los debates suscitados alrededor del uso del lenguaje inclusivo y con la aparición de manuales para su correcto empleo, como la guía impulsada por el Instituto Nacional de Asociativismo y Economía Social dependiente del Ministerio de Desarrollo Productivo del gobierno nacional en 2021.

La figura del *amigo del museo* es tradicional en este tipo de instituciones, designa a aquellos individuos comprometidos en contribuir con apoyo moral o financiero a los museos, su desarrollo e influencia pública. Estos individuos actúan de manera voluntaria y no remunerada y operan bajo el reconocimiento oficial de la institución correspondiente, están interesados en la puesta en valor de su patrimonio, refuerzan los proyectos de gestión y facilitan la ejecución de sus objetivos (WFFM, 1996). A través de esta muestra el macro propuso una ambivalencia entre dicha noción y el sentido tradicional de la amistad. En esa ocasión, la amistad era entendida como una potente posibilidad política de ejercicio social que nos interpela desde las producciones y prácticas de los artistas. Como parte de este programa, ocurrieron una serie de exhibiciones tangenciales en las diferentes salas del macro, que complementaban o aportaban otras perspectivas a dicho núcleo.

A propósito de esta muestra, el texto firmado por el director artístico del museo Roberto Echen comienza declarando: “estamos en una instancia de refundación de un museo”. Echen fue uno de los responsables de la gestación de la Colección de Arte Argentino Contemporáneo, trabajó para el Museo de Arte Contemporáneo rosarino desde antes de su nacimiento hasta el 2011, cuando se apartó

de la institución para continuar con su labor en otra dependencia municipal hasta el 2021, cuando retornó al Museo para ocupar el cargo de director artístico. Esta exposición es de los primeros programas desarrollados durante su segunda gestión. El planteo refundacional de Echen se inscribe también con su visión del arte abordada en el libro *Es contemporáneo?: Ars auro gemmisque prior* (2010), según la cual, si se piensa en la existencia de una corriente en el arte de Rosario, lo que es posible localizar como marca del arte contemporáneo es su dispersión, es decir la no existencia de una línea dominante y la posibilidad de contaminación de las diversas formas artísticas. El autor entiende que todo objeto y todo acto puede devenir artístico, lo que significa para él que el arte no sería ya un problema de factura o de recurso tecnológico, sino un modo de vincularse con los objetos, con los sucesos y, sobre todo, con el otro; situación que permite comprender el enfoque curatorial que valora las relaciones intersubjetivas y afectivas como parte esencial del proceso artístico y la importancia en que redonda la posibilidad de su historización.

Virginia Negri y su memoria trolx

Como parte de *Amig()s del Museo*, en el sexto piso del macro se presentó *Memoria trolx. Redes de afecto, prácticas artísticas & autogestión* de la artista Virginia Negri, acompañada por su –tal como se indica en los créditos– “editora curadora amiga” Ana Wandzik. No se trató de una selección de productos acabados, la exposición se desarrolló como un trabajo en proceso. La audiencia estaba advertida a través de un graffiti ubicado junto a la entrada que decía “la muestra se encuentra en permanente construcción hasta el cierre”. La sala se transformó en una oficina en la cual los visitantes podían encontrar a la autora y a la curadora trabajando en vivo en la selección, clasificación y registro de un grupo de materiales relacionados al obrar de Virginia Negri en el contexto de Rosario, desde el año 2000 hasta la fecha de apertura de la muestra. La finalidad de la exposición fue donar ese archivo al museo, que incluyó la cuenta de Instagram [@vir.negri](#). Desde entonces, el museo está habilitado para acceder y hacer uso de esta, ambos comparten la contraseña. La curadora aclara que dicha cuenta no está cerrada, como tampoco el archivo, por lo que se sigue alimentando con material relativo a imágenes y textos. Este acervo documenta la historia, actividades y obras de la artista, así como las redes establecidas con otros autores, grupos e instituciones, lo que incluye una variedad de elementos que registran su trayectoria artística atravesada por sus conexiones afectivas. Durante *Memoria trolx* un conjunto de esas fotografías, libros, catálogos, manuscritos, cuadernos, piezas originales, crónicas periodísticas fueron desplegadas formando un gran diagrama de nombres extendido en la pared sobre un graffiti gigante que decía “Soy con ustedes”.



Figura 1. Virginia Negri, vista de *Memoria trolx. Redes de afecto, prácticas artísticas & autogestión* (2022). Museo de Arte Contemporáneo de Rosario.

Virginia Negri nació en Nogoyá, Entre Ríos en 1980. En 1999 se estableció en Rosario para estudiar la Licenciatura en Bellas Artes en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Poco tiempo antes, en 1995, había asumido la intendencia de la ciudad el Dr. Hermes Binner, cuya gestión impulsó la recuperación de la ribera del Paraná y en consecuencia el proceso de gentrificación de la zona, acción que implicó la construcción de nuevas avenidas y parques que se convirtieron de manera paulatina en lugares de encuentro ciudadano. Como parte de esas políticas se gestó el museo que alberga esta muestra, cuya historia fue abordada por numerosos investigadores. Este proceso por el cual la ciudad se orientó hacia el río Paraná signó la mirada de los artistas de la generación de aquellos años, la sensibilidad litoraleña atravesó el repertorio de imágenes de estos autores y eso contribuyó a la configuración de un *ethos*, a la forma de ser de los individuos y sus colectividades, con una emergencia formal y temática en los proyectos que surgieron en el momento. Esta nueva configuración de la ciudad también predispuso el encuentro y la sociabilidad, situación que podría ser establecida como uno de los factores que propiciaron el auge de las prácticas artísticas colaborativas en las cuales Negri intervino activamente.

Para la escena de las artes visuales rosarina el vínculo con sus pares fue fundamental en su formación. La gente más importante era ese grupo de amistades que practicaban la observación aguda, la confrontación y la crítica como contexto

para el desarrollo de su trabajo, lo que generó un sustrato fértil para que emergieran obras significativas producto de estos intercambios. En la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario, Virginia Negri era compañera de la pintora Constanza Alberione, también de Analía Regué, con quien compartiría inquietudes en torno al arte urbano. Allí conocería además a los artistas Mariana Telleria, Adrián Villar Rojas, Maximiliano Rossini o Juan Hernández y a la curadora de su exposición *Memoria trolx*, Ana Wandzik. En los talleres de esta escuela, aunque existía una matriz de trabajo planteado por el equipo docente, se formulaba como un lugar de construcción horizontal. En estas materias, era habitual que los estudiantes de arte presentaran su trabajo para ser sometidos a una crítica colectiva, es decir, se propiciaba un espacio en el que los alumnos mostraban sus obras en desarrollo para que los compañeros y el equipo docente las analizaran y comentaran. En dicho esquema no existía una jerarquización entre los involucrados, si no que todos compartían un lugar común en donde la opinión de unos y otros era de igual importancia, situación que demandaba una actitud comprometida de los participantes frente al trabajo del otro. Esta relación desjerarquizada también se exteriorizaba en la dinámica espacial del taller, donde los alumnos se reunían en grandes mesas colectivas creando una escena pedagógica que desplazaba la estructura fuertemente individual y verticalista de las aulas tradicionales.

De manera similar, se problematizaba la dirección lineal y teleológica de la historia del arte, que encontraba un quiebre a partir de un abordaje instructivo que buscaba recomponer el pasado de manera retrospectiva. El programa de esta carrera proponía comenzar desde la actualidad y el siglo XX para luego continuar el recorrido hacia atrás, lo que denota un privilegio por las prácticas del presente, como también un enfoque centrado en Latinoamérica y específicamente en los artistas de Rosario. A propósito de esa misión, la artista Claudia del Río, docente de esta institución, señala: “Siempre en crisis con lo enseñable, ese flan que se acomoda cada año, cada oportunidad a sus interlocutores, a esa audiencia activa, siempre más cerca de colaborar en la producción de escenas que de una enciclopedia” (2016, p. 61). Pero ¿qué significa producir una escena? Trazar nuevas genealogías, construir alianzas, amparar la vida artística de la ciudad. Entre los docentes de Virginia Negri resalta la figura de Noemí Escandell, quien impartió clases en esa casa de estudios entre los años 1985 y 2007 en las cátedras-talleres Pintura I, II, III y Dibujo III. A través de su obra Escandell exploró de manera perspicaz múltiples lenguajes, ya sea pintura, objetos, instalaciones, acciones, y cuando no le alcanzaron inventó sus propias categorías, como los *handings works from hand to hand*, herederos de la tradición gráfica y el volante político. Escandell realizó muchas obras en colaboración, integró el memorable Grupo de Vanguardia de Rosario y también fue coautora de Tucumán Arde. Sin duda, esas experiencias se reflejaron en su labor pedagógica, mediante una concepción del arte como una pulsión visceral que nos conecta indefectiblemente

con los demás para construir comunidades que nos agiten (Ricci, 2019). Esa lógica constructora de escena y comunitaria se replicará en la obra de Virginia Negri y se pondrá de manifiesto en su archivo.

Cruzando la calle, frente a la Facultad de Humanidades, funcionaba 70 veces 7, un espacio que coordinaron Federico Leites y Andrea Luculano entre los años 2002 y 2004, donde se realizaban charlas, muestras, seminarios. Como Negri, muchas artistas iniciaron sus primeras experiencias expositivas ahí. La artista fue invitada por Alberione y a partir de eso entabló vínculo con Leites, con quien desarrollaría en el futuro diferentes proyectos. Como las formaciones culturales autogestivas que emergieron en la ciudad, 70 se trataba de un verdadero laboratorio. En ese momento, Negri junto a su compañero de entonces, Juan Ceballos, experimentaban con la generación de imágenes producto del contacto de diversos elementos transparentes y la luz de una máquina ampliadora o en filmico a través del uso de diapositivas. Las sugerentes figuras eran proyectadas sobre diversas superficies como las realizadas para la acción *diapo por diapo*, cuando desde la terraza de 70 proyectaron sus creaciones sobre la cúpula de la Facultad de Humanidades, un modo de entablar vínculos entre los espacios oficiales y los alternativos. Ese ida y vuelta caracterizó el campo rosarino de las artes visuales del momento.

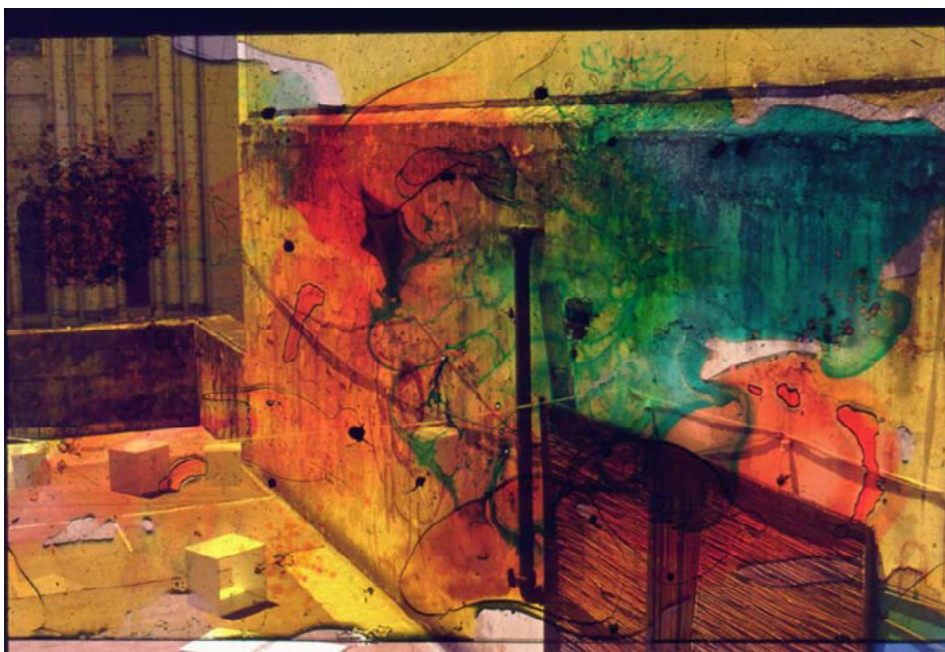


Figura 2. Virginia Negri. Diapositiva en la que se ve la terraza de 70 veces 7 y parte de la fachada de la Facultad de Humanidades y Artes. Archivo *Yegua de Troya*, Colección Castagnino+macro.

Redes de afecto y autogestión

En Rosario a partir de los años 2000 proliferaron una serie de organizaciones emprendidas por artistas visuales, independientes y autofinanciadas, constituidas para llevar adelante diversas metodologías de trabajo, compartir agendas o mantener espacios comunes. En sus prácticas, sus integrantes combinaban su producción individual con la gestión cultural desde distintas perspectivas, por lo que se definieron como autogestivas. Adoptaron una lógica horizontal en la toma de decisiones, priorizando lo colectivo sobre lo individual. Este fenómeno se vio influenciado por la crisis política, económica e institucional del 2001, a partir de la cual la autogestión se consolidó como estrategia y se caracterizó por extraer recursos de las formas cooperativas que surgieron en el momento, como también de la protesta social (Giunta, 2009).

La curadora rosarina Nancy Rojas considera que estos espacios independientes impulsados por artistas visuales surgieron para imponer una perspectiva crítica respecto a las dificultades que el ámbito artístico argentino venía evidenciando relacionadas con la posibilidad de comercialización de la obra contemporánea y la necesidad de experiencias de formación, discusión y diálogo. Tales circunstancias perfilaron la condición expansiva de lo que propone denominar una *cultura de la gestión* (Rojas, 2015), un modelo social destinado a trabajar con relaciones corporativas entre sujeto y utopía, manipulado en función de acciones artísticas pensadas y dirigidas. Concluye que en el entorno del arte contemporáneo, estos *otros espacios* han llegado a cumplir un rol destacado, al influir en los debates del momento y propiciar un cambio en la figura del artista, cuestionando la naturaleza y función de su rol.

Estos espacios independientes que surgieron en Rosario se enfocaron en la reunión con otros e inscribieron sus modos de producción en un contexto que favoreció y acompañó el proceso. En base a estas reuniones y derivas se organizó *Memoria trolx*. Continuando con la lógica del “soy con ustedes” que diagramaba la exposición, el archivo se organizó a partir de los vínculos establecidos entre la artista y sus congéneres. Así, este singular acervo incorporado a la colección del Museo Castagnino+macro da cuenta de la presencia de un entramado de espacios autogestivos que determinaron el campo de las artes visuales rosarino, con la propuesta de nuevas formas de circulación y visibilidad de la producción artística local. En esta línea, se destaca la agrupación sinérgica de espacios independientes del Pasaje Pam –un estrecho camino céntrico que atraviesa la manzana y une dos calles: la peatonal Córdoba a la altura 954 y la calle Santa Fe– que organizaba *Cultura pasajera*, una exposición que se desarrolló periódicamente desde el año 2004 y que se caracterizó por convocar en cada una de sus ediciones a distintos autores para que realicen proyectos *site-specific*. Esta propuesta acercó el arte contemporáneo a una audiencia más amplia, aprovechando la afluencia de transeúntes que diariamente atraviesan el

corredor, y formó un nuevo público para estas producciones. Como parte de este ciclo, en *Mi cielo sobre vos* (2007) Virginia Negri colocó una tela celeste gigante, tensada, en el espacio aéreo entre la planta baja y el primer piso, que cubrió por completo el patio central del Pasaje Pam. La tela estaba intervenida con palabras y frases superpuestas pintadas con aerosol de distintos colores, grafitis acerca del desamor. Sobre la tela había arrojado varios objetos como pastillas, cassettes, monedas, lentejuelas, juguetes que proyectaban su sombra hacia la parte baja del pasaje. Lo mágico fue que, en un momento, de ese cielo empezó a nevar: a caer nieve, en agosto, en el microcentro de Rosario. A través de las fotografías que integran el archivo, es posible visualizar a los concurrentes cubiertos de la penetrante lluvia blanca; cuentan que convivieron por días con los restos de micropelotitas de telgopor.



Figuras 3 y 4. Virginia Negri. *Mi cielo sobre vos* (2007). Cultura Pasajera, archivo *Yegua de Troya*, Colección Castagnino+macro.

En la planta alta del pasaje funcionó Oficina 26, el taller de los artistas Pauline Fondevila y Ariel Costa, que habilitaban su espacio de trabajo para que otros artistas realizaran exposiciones. Las puertas estaban siempre abiertas para recibir visitantes mientras ellos trabajaban, lo que permitía no solo disfrutar de las exposiciones, sino también presenciar sus procesos creativos. Ahí llevaron adelante una completa agenda de eventos relacionados con el arte contemporáneo, como seminarios, talleres, clínicas de obra, intercambios internacionales además de exhibiciones. Allí Negri desarrolló en el 2011 *El nombre de la muestra es este poema*. Con la tela celeste de *Mi cielo sobre vos* y la colaboración del diseñador Juan Manuel Brandazza realizaron una serie de trajes y atuendos que vistieron sus amigos durante la inauguración de la exposición, junto a Renata Minoldo realizaron una serie de objetos que también portaron los participantes. En la pared de Oficina, Negri realizó un mural a partir del registro del *Cielo* del 2007 con la colaboración de la artista visual Florencia Caterina. De esta manera engendraron una especie de desfile sin guion ni orden; esos amigos devenidos en performers parecían salidos de la pintura y transformados en

una obra viviente. “Si comúnmente en un desfile hay apertura y cierre, siendo estos los polos de un relato conceptual y visual con dirección preestablecida, este es un desfile horizontal y de base, hay tantas direcciones como amigos montades” (Wandzik, 2019).



Figura 5. Virginia Negri. *El nombre de la muestra es este poema* (2011). Oficina 26, archivo Yegua de Troya, Colección Castagnino+macro.

En otra planta alta pero de calle Salta al 1800, Wandzik y su compañero Maxi Masuelli combinaron su hogar y espacio de arte Ivan Rosado. Fue un periodo intenso de exposiciones, ediciones, talleres, lecturas y recitales de música. A lo largo de su trayectoria, el proyecto fue adoptando diferentes formas e incorporó el funcionamiento de una galería de arte, una librería y un sello editorial. Fue una constante el interés por mostrar obras de artistas históricos locales en diálogo con autores contemporáneos, generando una temporalidad distinta a la narrativa lineal tradicional y planteando nuevas referencias y genealogías. Allí, Negri presentó *Fuego de noche* (2011), una selección de pinturas de paisajes nocturnos litoraleños realizados sobre cuadernos, para el cual también editaron un fanzine. En ese lugar, además, organizó talleres, reuniones y presentaciones de Rosario Bléfari, Fernanda Laguna, Guo Cheng y Damián Ríos, entre otros. Paulatinamente la editorial Ivan Rosado conformó un catálogo especializado y hasta el día de hoy realiza publicaciones fundamentales para la escena artística nacional; forma parte de dicho catálogo *Desnudo total y escándalo*, el poemario de Negri publicado en 2012, con una reedición en 2020; todas estas experiencias están registradas dentro del acervo organizado y exhibido durante Memoria trolox.



Figuras 6 y 7. Virginia Negri. *Fuego de noche* (2011). Ivan Rosado, archivo *Yegua de Troya*, Colección Castagnino+macro.

En el marco del Club del Dibujo, un espacio de encuentro que abarcó eventos, intercambios y entrenamiento dedicados a la reflexión, práctica y difusión del dibujo, Claudia del Río desarrolló situaciones pedagógicas fuera del ámbito tradicional como el proyecto *Pieza Pizarrón*, que invitaba a artistas y al público a dibujar o reflexionar en un ambiente interactivo. Negri colaboró activamente en estas propuestas, como se observa en el archivo a través del registro de acciones como *Senderos* (2013), *Club del dibujo ambulante* (2014) o en *La novela del dibujo* (2009).



Figura 8. Acción del Club del Dibujo (2015). Archivo *Yegua de Troya*, Colección Castagnino+macro.

También se puede rastrear Yo soy Gilda, un sello editorial que puso en circulación material de corte visual, ensayístico y poético-ficcional de autores cercanos a sus editoras, las artistas Lila Siegrist y Georgina Ricci. Entre sus publicaciones se encuentra el doble tomo *Una constelación infinita* y *Nunca enviados* de Negri (2014). Además, se encuentra material vinculado a Triple X, el “espacio de acción mutante” que Negri dirigió junto a Juan Manuel Brandazza en el barrio Refinería de Rosario entre el 2011 y el 2013, o de Embrujo, la galería de arte que gestionó en la ciudad del 2014 al 2016, que produjo una variedad de encuentros, acciones, muestras, performances, lecturas y eventos, propiciando la reunión de artistas como un ritual de celebración.



Figura 9. Taller de escritura creativa a cargo de Rosario Bléfari, en la foto junto a Federico Leites y Julia Enriquez, de fondo *Perspectivas desde el mundo sobrenatural* de Diego de Aduriz (2011). Triple X, archivo *Yegua de Troya*, Colección Castagnino+macro.



Figura 10. Clínica de obra con Mariana Telleria y Adrián Villar Rojas, *intensivo y extremo* (2012). Triple X, archivo *Yegua de Troya*, Colección Castagnino+macro.

Estas formaciones culturales, en tanto que son una forma laxa de asociación esencialmente definida por teorías, prácticas compartidas y relaciones sociales inmediatas que con frecuencia no se distinguen fácilmente de las de un grupo de amigos que comparten intereses comunes, estarían más cercanas a la producción cultural (Williams, 1981). Por su naturaleza breve y la rapidez en que estos grupos culturales se configuran y disuelven, sumado a la complejidad intrínseca en esa ruptura o fusión interna, su estudio y las vicisitudes metodológicas implicadas pueden resultar desconcertantes. Sin embargo, estas formaciones culturales autogestivas de Rosario tuvieron una influencia decisiva en el medio local; como se mencionó, algunas propusieron nuevas formas de circulación y visibilidad de la producción artística rosarina, atrajeron nuevos públicos, abrieron sus espacios de trabajo para que los utilicen otros y se ocuparon de saldar las faltas que percibían en el medio a través del desarrollo de estrategias para la activación de un mercado del arte que se encontraba aletargado (Montini, 2007), o bien mediante la producción de ediciones que documentaron y analizaron esta generosa escena cultural. También ensayaron espacios adecuados para la transmisión de saberes y enriquecieron la red de artistas al entablar intercambios con otros territorios. A pesar de su carácter alternativo, presentaron relaciones variables y a veces solapadas con las instituciones formales generando una influencia significativa en el medio. Por todo lo descripto, es posible concluir que

su aporte fue significativo en el desarrollo del campo cultural rosarino. Aprender de estas formaciones culturales, sus características y su diversidad será trascendental para una comprensión asertiva de las cualidades comprendidas en el campo de las artes visuales de Rosario del momento, para lo cual el archivo de Negri significa una valiosa herramienta.



Figura 11. Imágenes de la inauguración de *La enciclopedia del náugrafo* (2016), Pauline Fondevila. Embrujo, archivo Yegua de Troya, Colección Castagnino+macro.

Si se piensa la historia de las artes visuales de Rosario de los años 2000, la creación de la Colección de Arte Argentino Contemporáneo que devino en la construcción del Museo de Arte Contemporáneo configura un momento cumbre de la ciudad. Múltiples reseñas, crónicas, testimonios, ensayos e investigaciones abordaron ese episodio que ya podría ser considerado como un canon, en tanto modelo de características ideales. Este archivo viene a proponer nuevas lecturas posibles sobre el momento centrado en estas otras organizaciones que operaron en simultáneo y también signaron el campo cultural local.



Figura 12. Virginia Negri, vista de *Memoria trolx. Redes de afecto, prácticas artísticas & autogestión* (2022). Museo de Arte Contemporáneo de Rosario.

Prácticas entre el archivo y la entropía

La historiadora del arte española Carmen Bernárdez (2013) señala una tendencia en las prácticas artísticas contemporáneas caracterizada por la acumulación de objetos. Según estén organizados o no, las categoriza como archivistas o entrópicas. En el cuerpo de obra de Virginia Negri se puede observar lo que Bernárdez señala como prácticas de lo entrópico, aquellas que involucran una profusión de objetos heteróclitos acumulados, de gran variedad de materiales, presentados deliberadamente de manera (aparentemente) inconexa e incluso implicando procesos de deterioro. Así se observan en una serie de instalaciones desplegadas en el suelo tituladas *mucho + q' vos (y yo)* que Negri desarrolló en el 2009, en la que se podían encontrar cuadernos, cintas de colores, botellas de aerosoles usadas, juguetes en miniatura, restos de galletitas, golosinas, píldoras y antibióticos, botones, cassetes, un reloj despertador roto, teclas arrancadas de un teclado, pilas de cuadernos, de libros, de fotos, una guirnalda de luces y un foco de luz negra, polvo de brillantina o jibré derramado.

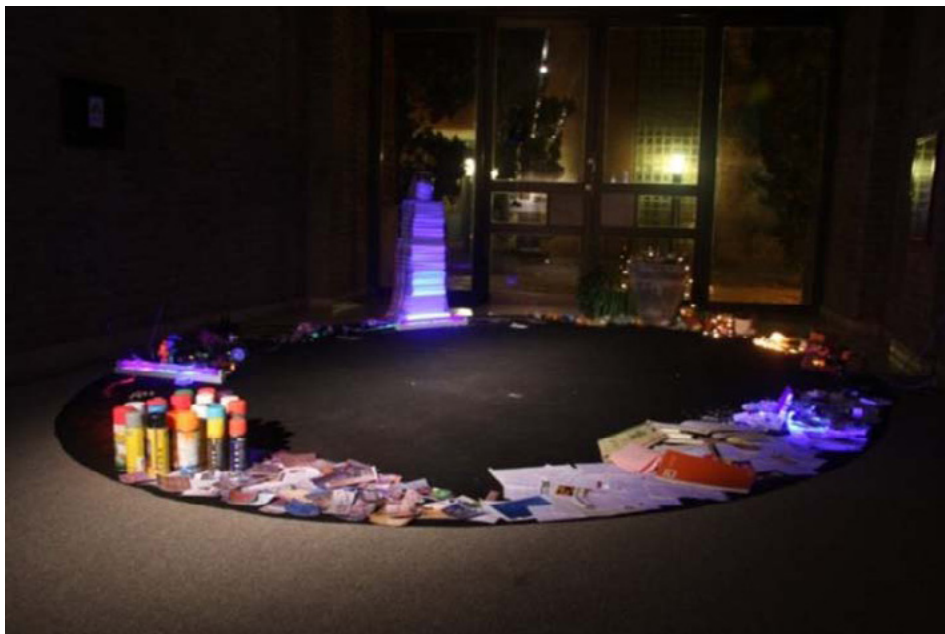


Figura 13. Virginia Negri, *Mucho + q' vos (y yo)* (2009), expuesta en *Bienvenidos a la luna*, curada por Max Cachimba, Centro Cultural Parque de España, Rosario.

Del mismo año es la serie *You Play Rock, I Fuck Rock* en la que exhibió su colección de posters de Slash y los Guns N' Roses y una serie de fotografías autorretratos en las que se la ve cubierta por ellos. Una de esas fotos es la tapa de la segunda edición de *Desnudo total y escándalo*, en el cual afirma “mis poemas son malos/ porque no los dejo ser buenos/ no quiero buenos poemas/ quiero que la poesía/ me regale su compañía” (Negri, 2020). Bernárdez señala que las obras pertenecientes al paradigma-entropía ofrecen niveles muy altos de ininteligibilidad, no porque los objetos que las integran no sean reconocibles o familiares, sino por la manera en que están combinados y dispuestos, por ejemplo, directamente sobre el piso. Esta situación de ininteligibilidad a su vez se manifiesta en el estado en el que se encuentran esas cosas: pueden estar sucias, usadas, rotas o desarmadas. También mal escritas. En este sentido, es pertinente la adhesión a lo que Negri refiere con su “mala poesía”, aquella con errores de ortografía o disfuncional, errante, más liberada de protocolos y ceremonias abstractas que mala (Wandzik, 2019).

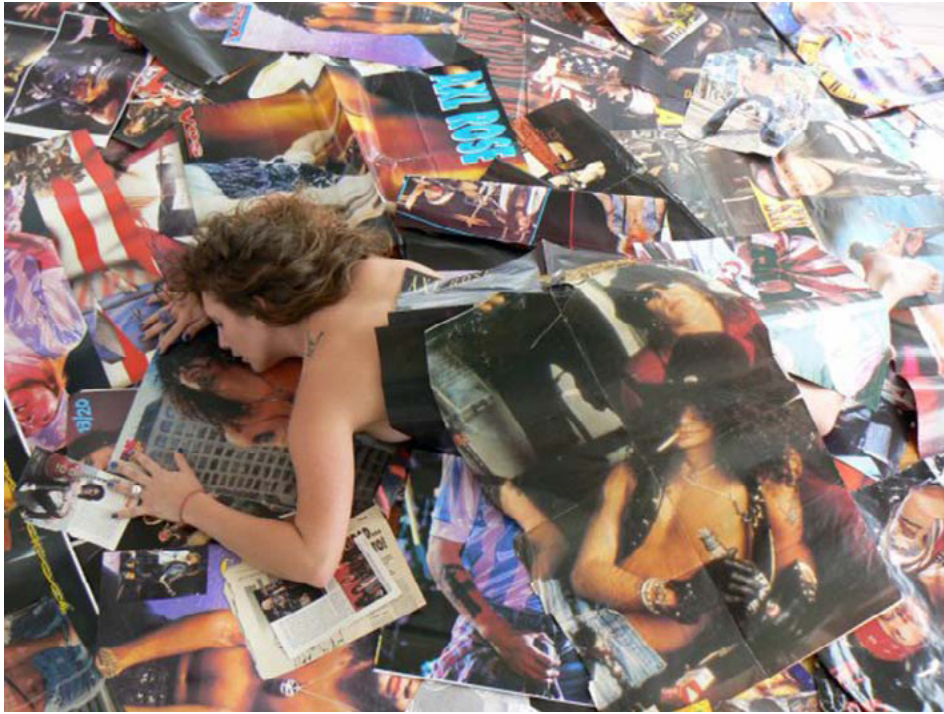


Figura 14. Virginia Negri, *You Play Rock, I Fuck Rock* (2009).

Esos escritos nacieron de los miles de mensajes de texto que Negri publicaba en un blog y que forman parte del proyecto *Te espero conectada*. En el 2004, cuando en Argentina se estandarizó la misma tecnología para todos los aparatos celulares, el SMS –*Short Message Service*, en español: mensaje de texto– era el servicio más popular y masivo de todos los que brindaba la telefonía móvil. Los SMS se caracterizaban por tener un límite máximo de 160 caracteres que contribuyó al uso generalizado de abreviaturas de lo más variadas y creativas. Entonces Negri guardaba los mensajes en su teléfono y aquellos que le resultaban más singulares los publicaba en un blog bajo las etiquetas *mensajes recibidos*, *enviados*, *nunca enviados*, siguiendo la estructura por la cual habían sido concebidos. Como era habitual en esas plataformas, el blog también se enriqueció por el material suministrado por cómplices anónimos que alimentaron con sus SMS el sitio web. De esa forma, llegó a recolectar miles de mensajes que publicó en su blog sin firma: el espacio tradicionalmente solitario del autor y su obra se vio desplazado por el trabajo en red. Años más tarde, el caudal de mensajes fue editado para devenir en las publicaciones *Te espero conectada* (Belleza & Felicidad, 2009) y el doble tomo *Una constelación infinita* y *Nunca enviados* (Yo soy Gilda, 2014). Encuentro que en estas obras se percibe cómo los textos de Virginia Negri alteraron el modo monologal normativo de la voz poética, generando una subjetividad colectiva donde junto a las palabras de la artista interviene otras voces construyendo una literatura posidentitaria (Goldsmith, 2015).

A partir de esos textos que una vez circularon de manera privada por la red de teléfonos móviles de Rosario, Negri comenzó a pintar grafitis en las paredes de la ciudad. Paulatinamente se fueron superponiendo la profusión de frases y la desprolijidad propia del arte callejero, generando una trama visual compleja, un *horror vacui*, de la cual era difícil recomponer dichos fragmentos. Bernárdez señala que en la acumulación entrópica tanta profusión y confusión de cosas parece introducir mucho ruido: todo se mezcla y la vista se pierde, dispersa, tratando de hilar alguna historia que dé sentido a todo eso. Esta aventura del exceso propone asumirla como parte de una obra que se aproxima al juego o al ritual más que a la tradición de las bellas artes, y que propone vivirla más como experiencia que como pura contemplación, gracias a ese ruido capaz de abrir puertas al conocimiento y a la ampliación de la sensibilidad.

Opuestos a la lógica del producto dado y concluido, estas acumulaciones entrópicas implican procesos dinámicos. La premisa de guardar porque para algo va a servir es propia del artista *bricoleur*, cual además de recolectar su práctica también implica un proceso de apropiación y construcción que proporciona a los despojos recuperados una segunda vida liberada de la esclavitud funcional de su existencia anterior, como sucedió en los mencionados *Mi cielo sobre vos* (2007) y su remasterización para *El nombre de la muestra es este poema* (2011).

Los proyectos que responden al paradigma-archivo adoptan la forma de dispositivos documentales o series de objetos e imágenes clasificados según criterios determinados y constituyen un importante capítulo de la reflexión teórica actual. Las obras que involucran la práctica archivística, creadas y presentadas como propuestas artísticas y discursivas emancipadas de la función documental o administrativa para transformarlas en monumentos, generan nuevas perspectivas. Bernárdez (2013) señala que este arte de archivo tiene una relación más cordial con la institución museo por ser más instituyente que su opuesto entrópico, el cual tiene menos presencia, plantea múltiples problemas a la hora de su despliegue físico, o rechaza abiertamente la posibilidad de insertarse en ese tipo de espacios vinculándose más a la crítica institucional.

La adopción de un archivo de Negri permite al macro no solo preservar una parte significativa de su obra, sino que además ofrece una narrativa coherente y accesible de la escena local de las artes visuales de los años 2000 en su conjunto. En esta práctica archivística desplegada por Negri y Wandzik, la sinergia se logra a través de la organización y la relación entre los elementos recopilados. Cada mensaje de texto, cada fotografía y cada objeto acumulado no solo se preserva, sino que se recontextualiza dentro de un todo cohesivo. Esto crea una narrativa y una experiencia más rica y compleja de lo que cualquier elemento individual podría ofrecer por sí solo. A la vez, este archivo ofrece también nuevas perspectivas y dimensiones críticas dentro del espacio museístico, el cual puede presentar la obra de Negri no solo como un conjunto de objetos documentales, sino

como un dispositivo discursivo que genera nuevas interpretaciones y reflexiones sobre la comunicación, la identidad y la memoria colectiva. Por lo tanto, mientras que las prácticas entrópicas de Negri son constitutivas de su acción artística, el carácter estructurado del archivo permite una incorporación más efectiva y enriquecedora al patrimonio rosarino. Esta elección facilita la conservación y la exhibición, al tiempo que proporciona una plataforma para la reflexión crítica y el diálogo, en línea con los objetivos de este organismo público.

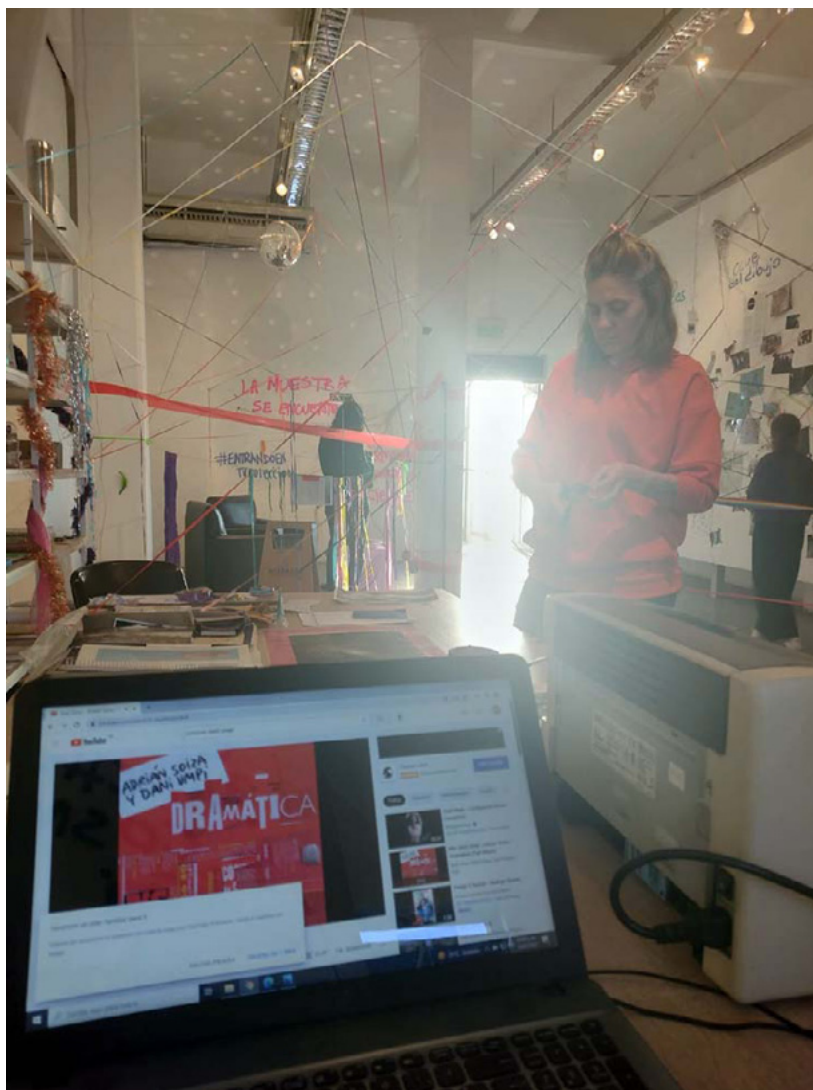


Figura 15. Ana Wandzik trabajando en *Memoria trolox. Redes de afecto, prácticas artísticas & autogestión* (2022). Museo de Arte Contemporáneo de Rosario.

Reflexiones finales sobre un archivo emocional

Ana Wandzik es artista visual y había trabajado en el archivo de Graciela Carnevale; esto sumado a su experiencia en el campo editorial, su inteligencia, sensibilidad y profesionalismo, cuenta Negri: “es lo que me llevó a pensar en ella como una persona con quien podía abrir este archivo emocional” (Enriquez, s/f).

Parte importante del trabajo consistió en reunir los diferentes métodos de registro: las fotos físicas, las realizadas con cámara analógica, digital o de celular. Esos materiales que circulaban cotidianamente por las redes, en plataformas de internet, fueron reunidos en un back-up. Como estructura organizativa, decidieron centrarse en proyectos y no en autores individuales, para no anclarlo en ninguna persona en particular. Generaron un sistema de carpetas que fueron nombradas con el año y el grupo, espacio o acción al que estaban vinculados, dentro de cada una se describen los autores que estaban involucrados al proyecto, las actividades realizadas y un detalle tanto de los objetos físicos y digitales que conforman esa unidad del archivo. En la entrevista que le realizó Julia Enriquez para *El Flasherito*, Negri comenta que se pueden localizar sus participaciones no siendo parte de un grupo, más bien orbitando, o entrando en aquellos lugares, “participando de taquito o mega involucrada”.

Una semana antes del cierre de *Memoria trolx. Redes de afecto, prácticas artísticas & autogestión*, se organizó una activación: Negri realizó una convocatoria abierta para nutrir e intervenir el diagrama afectivo desplegado en las paredes. Los participantes podían aportar su propio material, Wandzik imprimía en el momento aquellas contribuciones. De este modo se evidencia que lo que donó al museo es un método de trabajo, su ontología afectiva, proyectos e imágenes que nos permiten redescubrir y reconectarnos con el mundo material y emocional de la ciudad de entonces. Estos documentos nos invitan a volver a aquella escena energética y expansiva que transformó los escenarios domésticos, urbanos, comerciales y nocturnos de la ciudad. El cuerpo de objetos físicos y digitales que Negri y Wandzik procesaron y que conforman este archivo decidieron titularlo *Yegua de Troya*, bajo esa denominación ingresó a la Colección Castagnino+macro de Rosario.

Referencias bibliográficas

- BERNÁRDEZ, C. (2013). Archivo y entropía. Arnaldo, Javier (ed.), Modelo Museo. El coleccionismo en la creación contemporánea. Grupo de investigación SUMA, Universidad + Museo, Editorial Universidad de Granada, 2013.
- DEL RÍO, C. (2016). *Ikebana política*. Rosario: Ivan Rosado.
- ECHEN, R. (2010). *Es contemporáneo?: Ars auro gemmisque prior*. Rosario: Ediciones Castagnino/Macro.

- ENRIQUEZ, J. (s/f). Y aún yo te recuerdo. *El flasherito*. <http://flasherito.com.ar/y-aun-yo-te-recuerdo/>
- GIUNTA, A. (2009). *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- GOLDSMITH, K. (2015). *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra.
- KROCHMALNY, S. (2007). Tecnologías de la amistad. 3 banquetes de artistas y filósofos. *Ramona* (69).
- MONTINI, P. (julio 2007). Mercado de arte y coleccionismo en Rosario. *Ramona* (72), pp. 23-28.
- NEGRI, V. (2009). *Te espero conectada*. Falta ciudad: Belleza & Felicidad.
- (2012). *Desnudo total y escándalo*. Rosario: Ivan Rosado.
- (2014). *Una constelación infinita y Nunca enviados*. Rosario: Yo soy Gilda.
- RICCI, G. (julio de 2019). Apología de Noemí Escandell. *Revista REA*. <http://revistarea.com/apologia-de-noemi-escandell/>
- ROJAS, N. (2015). El almacén del tiempo como laboratorio. En Baeza, F., del Río, C., Tartaglia, L. y Villanueva, S., *Construcción de un museo*. Rosario: Ediciones Castagnino/macro.
- TANZI, F. (2011). El círculo vicioso del arte. En L. Siegrist, G. Ricci, P. Montini (Eds), *Anuario, registro de acciones artísticas, Rosario 2010* (pp. 160-161). Anuario.
- VIGNOLI, B. (5 de agosto de 2020). El esperado regreso de la Virgen Negra. *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/282947-el-esperado-regreso-de-la-virgen-negra>
- WANDZIK, A. (6 de enero de 2019). La nieve en Rosario. *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/166311-la-nieve-en-rosario>
- WFFM - World Federation of Friends of Museums. (1996). *Code of Ethics*. 9th International Congress. Oaxaca, Mexico.
- WILLIAMS, R. (1981). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.

Residencias de arte: el valor de lo diverso

Arte-investigación para *curar* proyectos autogestionados

Graciela De Oliveira¹

Resumen

Este artículo trata sobre el proceso transitado en dos residencias de arte –de Argentina y Guatemala (2014-2015)– que, a través de un *arte-investigación*, retoma materiales de archivos para cruzarlos con teorías sociales y generar oportunidades epistémicas interdisciplinarias. Aquí, la diversidad cultural es expresada con registros visuales y el texto caracteriza el proceso de trabajo en las residencias, donde una curaduría autogestionada pasa el trabajo personal a uno micro-social y en el proceso incorpora saberes particulares a los debates actuales de la práctica artística latinoamericana.

Palabras clave: Arte-vida, residencias de arte, arte-investigación, autogestión, cosmovisión maya, interdisciplina.

Art Residencies: The Value of the diverse

Art-investigation to *cure* self-managed projects

Abstract

This article deals with the process of two art residencies – from Argentina and Guatemala (2014-2015) – that, through an art-research, takes up archival materials to cross-reference them with social theories and generate interdisciplinary epistemic opportunities. Here, cultural diversity is expressed through visual registers and the text characterizes the work process in the residencies, where a self-managed curatorship moves from personal to micro-social work and in

¹ UNSAM. gdeoliveira@unsam-bue.edu.ar

Arquitecta (UNC, 1992). Formada en arte en residencias y talleres independientes (desde 1993). Especialista en Antropología Social (UNC, 2018). Doctoranda de Ciencias Humanas (UNSAM, actual). Coordina el proyecto de arte-investigación *Demolición/Construcción* (ÓN/ÓN desde 2007). Dirige Casa/Estudio B'atz', residencia para artistas e investigadores (Unquillo, desde 2012). Su último libro *¿El arte de demoler?* ha sido publicado en 2020 por Ed. documentA/ Escénicas (Córdoba).

Fecha de recepción: 28/05/2024 – Fecha de aceptación: 22/07/2023



CÓMO CITAR: Graciela DE OLIVEIRA. Residencias de arte: el valor de lo diverso. Arte-investigación para *curar* proyectos autogestionados”, en: *Revista Estudios Curatoriales*, nº 18, otoño, ISSN 2314-2022, pp. 29-47.

the process incorporates particular knowledge to the current debates of Latin American artistic practice.

Keywords: Art-life, art residencies, art-investigation, self-management, Mayan worldview, interdisciplinarity.

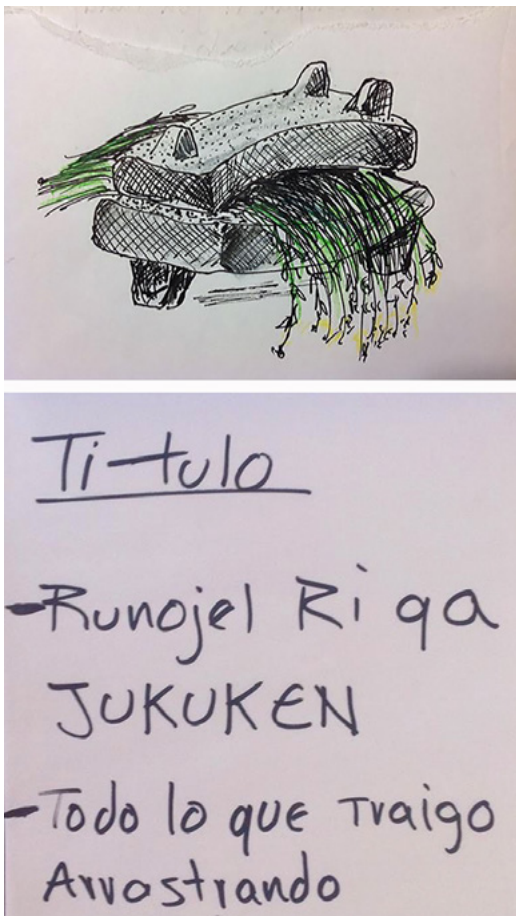


Figura 1. Boceto de Calel, pieza *Qaka'* 2014. Archivo ÓN/ÓN.

Introducción

El presente artículo pone en valor lo diverso de un proceso artístico compartido en encuentros producidos en residencias de arte. Este proceso inicia con la estadía del artista guatemalteco Edgar Calel (noviembre-diciembre 2014) en la residencia de arte Casa/Estudio B'atz', ubicada en Cabana, sierras de Córdoba (Argentina). Continúa en un dispositivo artístico de formación de cinco semanas (enero 2015) en una escuela de fotografía de la ciudad de Guatemala (Guatemala). Y hace el cierre con la inauguración de un espacio para prácticas artísticas contemporáneas en Casa Kit Kit Kit (febrero 2015), casa que Calel hereda de su abuela en Comalapa (Guatemala).

Ambas casas, en Cabana y Comalapa, tienen particulares historias y nombres mayas y sus propuestas artísticas se vinculan con un modo de arte-vida: participa la familia, hospedan artistas, intercambian prácticas y saberes, no requieren la realización de obras de arte, ofrecen lugares para la introspección, se abren a

la experimentación y a la interdisciplinaridad. Haré una síntesis de la estadía de Calel en Casa/Estudio B'atz' y del dispositivo en Guatemala citando textos ya publicados (De Oliveira 2015; 2022), necesarios para contextualizar la experiencia en Comalapa, en la que me centraré. Estas prácticas artísticas son parte de una práctica de *arte-investigación* interdisciplinar sobre residencias de arte, que actualmente desarrollo para mi tesis de doctorado en Ciencias Humanas (UNSAM).

El trabajo de campo está realizado como una *obra en progreso* –entre 2010-2020– e implica un proceso metodológico que se apoya en distintos modos del quehacer artístico –entre pensadores locales, teorías sociales y filosóficas de las ciencias humanas, prácticas y ensayos artísticos– y para una experimentación transdisciplinar *etno-gráfica-metodológica*. *Etno*, en referencia a comunidad. *Gráfica*, refiere al método de trabajo en campo que usa el dibujo como un mecanismo de comunicación, tanto como el lenguaje *gráfico* de archivos visuales en el desarrollo de la investigación.

Esta combinación de textos e imágenes tiene el objetivo de comunicar esas vivencias en coherencia con la estrategia metodológica *etno-gráfica* del trabajo de campo. Prácticas que contribuyen a la formación artística y que explicaré a continuación.



Figura 2. Casa/Estudio B'atz, biblioteca. Archivo ÓN/ÓN.

Casa/estudio B'atz', Cabana (noviembre-diciembre 2014)

Casa/estudio B'atz' es una residencia para artistas e investigadores ubicada en Cabana, una villa serrana del municipio de Unquillo, provincia de Córdoba (Argentina). A Cabana –*cabana*, en lengua comechingona y prehispánica de la provincia de Córdoba, significa mirador– la población llega en el último siglo y,

según la historia oficial, los primeros en instalarse en esta zona son familias de puesteros de estancias, quienes junto a gauchos de pueblos aledaños llevan a cabo domas y carreras cuadreras, hace décadas. Actualmente la población constituye un grupo humano heterogéneo y particular (extranjeros, intelectuales, ecologistas, artistas). En 2014 es declarada reserva ecológica, allí caballos y otros animales autóctonos andan sueltos y pastando en los bordes de las calles y hay varias pensiones equinas. Esta convivencia humana y no humana diversa de natives y llegades (Viveiros de Castro, 2008) torna complejo el análisis teórico de este poblado a partir de una identidad comunitaria que funcione como un "retrato de grupo" (Didi-Huberman, 2014). En este contexto geográfico y multicultural surge Casa/estudio B'atz', un espacio para la investigación artística que, de vivienda familiar, pasa a ser una residencia de arte en 2012.

El artista guatemalteco Edgar Calel fue a la residencia en noviembre de 2014 y, a su llegada, hacía unos meses que coincidíamos cuatro mujeres: Beatriz (poeta argentina llegada de Italia, escribía para una publicación y se planteaba la posibilidad de regresar al país); Julieta (estudiante de diseño industrial recién llegada de Misiones –Argentina–, en período de adaptación); Eliane (fotógrafa y escritora de Belo Horizonte –Brasil–, quien llega unas semanas antes que Calel y trabaja sobre la memoria de la militancia política de los 60-70). En mi caso, vivo en Unquillo desde el año 1999 y coordino la residencia desde 2012, donde recibo y trabajo con quienes van llegando. Por otra parte, en aquel momento pasaba mucho tiempo allí abocada a mi proyecto de tesis para la maestría en antropología social (UNC). Casa/Estudio B'atz' trabaja con artistas e investigadores interdisciplinarios, no publica programas o convocatorias para postular, sino que ofrece estadías de uno a seis meses (a veces hasta un año) para realizar un período de introspección personal, apertura interdisciplinaria del proceso de obra, intercambio de experiencias en reuniones entre quienes coinciden en tiempo y espacio.

Cuando Calel se integra a la residencia (noviembre 2014) viene de una estadía de seis meses en Brasil, donde estuvo trabajando con artistas locales en varias comunidades indígenas. En principio propuso centrar su residencia en el desarrollo de bocetos para composiciones e instalaciones artísticas a partir del vasto material obtenido en las comunidades brasileñas, con el objetivo de regresar otros seis meses a ese país (tiempo de estadía que la visa le autorizaba) y empezar a trabajar con una galería de arte que lo invita a exponer y difundir su obra.

A la mañana siguiente de su llegada, afligido, nos contó que su abuela paterna (recientemente fallecida mientras él estaba en Brasil) le habla en sueños sobre el trabajo pendiente que debe hacer, como nieto e hijo mayor de la familia. Calel nace (1987) y vive en Comalapa, comunidad maya Kaqchikel del altiplano guatemalteco, en cuya cosmovisión *los sueños contienen mensajes de los ancestros*. Nos explicó que su abuela le dejó una casa, ubicada en el centro del pueblo, sobre la cual deberá tomar una decisión de cómo continuar allí el trabajo por ella iniciado. Al tercer día le pidió permiso a sus ancestros y a los residentes para hacer un

ritual, nos invitó a participar y nos ofrecimos a ayudar. Fuimos al pueblo a comprar velas, frutas y resinas aromáticas, dispusimos esos elementos sobre la mesa del comedor. Antes del atardecer, cada participante tomó algo de esos elementos y Calel eligió un lugar en el patio donde colocamos las frutas en un círculo sobre la tierra y las velas de distintos colores, según sus indicaciones y mientras él recitaba palabras en kaqchikel. Decidimos no filmar, ya que se trataba de un ritual y no de una acción artística, pero sí tomamos algunas fotografías con su autorización.

Esa noche antes de irnos a dormir Calel nos recomienda prestar atención a nuestros sueños y al día siguiente hablamos de sus posibles mensajes. Él vuelve al lugar del ritual, donde observa detenidamente las huellas de la fogata en el suelo y explica que necesita interpretar el mensaje de la mancha de las velas derretidas mezcladas con las cenizas. Después, cubre su cuerpo con esas cenizas como acción de purificación. A partir de ese momento el trabajo requerido por la abuela de Calel pasa a ser el tema central de su residencia. Ante su solicitud de abrirse a una reflexión interdisciplinar y mi gran interés por la cultura maya, me ofrecí de interlocutora y él, día a día, fue desarrollando un proceso abierto y compartido.

En las semanas siguientes leemos el *Popol Wuj* (Colop, 2008), el libro de la mitología y la historia del pueblo maya k'iche' hasta la llegada de los españoles en el siglo XVI. El pueblo k'iche' y el Kaqchikel fueron aliados hasta un tiempo antes de la conquista española. También estudiamos el Tzolkin, calendario maya de



Figura 3. Casa/Estudio B'atz', Ritual de Calel, 2014. Archivo ÓN/ÓN.

260 días, cuyos meses tienen veinte nahuales (días), y nos detuvimos en sus significados (Rupflin-Alvarado, 1995). Leemos además algunos autores contemporáneos que aportan a comprender-explicar un proceso multicultural, como Viveiros de Castro, Didi-Huberman, Camnitzer, entre otros. Calel imparte un taller de cosmovisión maya y arte contemporáneo, pinta palabras en kaqchikel con tinta sobre retazos de cartón y nos traduce cada contenido que imparte primero en Cabana. Se toma unos días para conocer Buenos Aires, donde una amiga guatemalteca que vive allí le organiza el mismo taller. En la segunda semana de diciembre define su regreso a Guatemala que deja suspendido el trabajo en Brasil. Me propuso que haga la curaduría de un proyecto que pretende implementar en Comalapa en la casa que le dejó su abuela. Sin pensarlo mucho acepté acompañarlo, de todos modos y casualmente tenía previsto viajar a Guatemala, ciudad a la que estaba invitada para participar en un taller de formación interdisciplinar en enero y lo convoqué a sumarse. Consiguió un vuelo el 21 de diciembre y acordamos en continuar hablando por mail para luego reencontrarnos allá.



Figura 4. Casa/Estudio B'atz', residentes 2014. Archivo ÓN/ÓN.

Proceso de curaduría de todo lo que traigo arrastrando

Al pensar en una curaduría para tan particular –tan personal– proyecto, entre los bocetos que Calel dejó en la residencia retomé una frase escrita para la realización de una pieza. La frase se encontraba junto a un dibujo de dos morteros de piedra apareados y decía: *todo lo que vengo arrastrando* (en kaqchikel y en español). Esa frase contribuyó en gran parte a varias decisiones tomadas en mis investigaciones hasta la fecha, porque desde aquel momento me llevó a pensar sobre las dificultades que implica vivir la multiculturalidad cuando se *arrastran* memorias de sociedades que niegan la historia colonial y dificultan la creación de nuevos lenguajes o la reconfiguración de la noción de conocimiento. Calel se propuso construir un lenguaje en el cual encontrarse para cimentar su propia subjetividad y poder regresar a casa. Ese regreso es personal y tiene que ver con su historia de vida (Kilomba, 2019; Ahmed, 2021).

La frase de Calel me plantea varias cuestiones éticas con respecto a proponer una curaduría para su proyecto, porque “curar” el proceso de molienda que lo llevó a hacer un homenaje a la memoria de su abuela, en el sentido de gestión cultural enlazado a un evento artístico, me resultaba una intervención que corría el riesgo de agregar más de lo que su familia y comunidad ya venía *arrastrando* por las intervenciones ladinas en su cultura.

La pieza del boceto de Calel terminó llamándose *Qaka'*, que en kaqchikel designa a la piedra de moler (mortero) y a los molares del maxilar. La realizó después del proyecto de la casa de su abuela con morteros reales y con hierbas de uso cotidiano en su comunidad, para una exposición en Antigua (Guatemala) de la cual me envió la invitación. Aproveché para preguntarle más sobre el significado de *Qaka'* y me dijo que para la cultura maya *comer a las orillas del fuego y de la piedra de moler es un acto sagrado y de gestos sagrados, porque es ahí donde alimentamos nuestro cuerpo y espíritu*. Lo que esta pieza señala son *las conexiones que hay entre los elementos que hacen parte de la casa (el mortero), el cuerpo (molares) y la vida cotidiana* (notas de campo, diciembre 2014).

Luego de este acompañamiento y las charlas con Calel, cuyo proceso creativo se propuso como una molienda de *todo lo que venía arrastrando*, entiendo cómo cada elemento que trabajó se fue conectando a sus orígenes y a su cultura. Tomé una decisión y le escribo: *Veo todo bien, pero yo voy a participar como testigo y luego haré un relato de tu apropiación de la casa de tu abuelita, creo que es una acción muy personal y no quiero interferir en el homenaje familiar que harán a ella*. Y él respondió: *tú eres la persona que viene de otro punto para abrir y desatar otros regalos que heredamos nosotros acá* (e-mail, enero 2015). Me propuse estar allá para ayudar con los preparativos y para tratar de entender –y luego explicar– la construcción que él estaba componiendo sobre el legado de su abuela.

Guatemala (enero-febrero 2015)

En la escuela de fotografía La Fototeca, en ciudad de Guatemala, coordiné el dispositivo interdisciplinar “Crear y transformar(se)” junto al artista guatemalteco González Palma, que iniciamos los primeros días de enero de 2015. El dispositivo duró cinco semanas y trabajamos sobre el mismo encuentro como oportunidad de conocerse entre pares del arte local y sobre los sentidos de “abrir” el proceso creativo para dar a conocer entre sí las inquietudes de artistas contemporáneos de diversas disciplinas del arte: visuales (fotografía y audiovisual), plásticas (pintura, escultura, cerámica), performance, danza, investigación y otras.

Nos detenemos varios días en el recorrido autoral de la obra como un proceso continuo y en la diferencia entre hacer arte y prácticas artísticas, distinciones que vengo trabajando desde el año 2008 en investigaciones anteriores (De Oliveira, 2020) y vuelvo a traerlas a este dispositivo para dejar claro que podemos realizar ambas, pero las que profundizan el diálogo con el contexto social de pertenencia son las prácticas artísticas. Prácticas que pueden transformarnos en agentes sociales y políticos para aportar otros modos de hacer o de ver los efectos de las propuestas institucionales, públicas y privadas, con opinión, acción e intervención. Los referentes teóricos con los que venía trabajando sobre esta distinción de prácticas son Brian Holmes (2008) y su conceptualización de dispositivo artístico (equivalente a prácticas artísticas); así como Peio Aguirre (2005), quien retoma la conferencia “El autor como productor” de Walter Benjamin (1934) para definir cómo las prácticas artísticas se diferencian de hacer arte. Esta última refiere a la obra autoral y las prácticas artísticas son las que producen encuentros interdisciplinarios que sitúan la acción artística en otros espacios, aun fuera del circuito hegemónico del arte, que se van polinizando (De Oliveira, 2020). Esto último tiene la posibilidad concreta de entenderse en el grupo con el proyecto de Calel y el intercambio multicultural que abre su manera de hacer y practicar arte. Calel participó de estos encuentros con la presentación de su proyecto para Comalapa y nos convocó a todos a la inauguración prevista para el mes siguiente.



Figura 5. Calel en Comalapa, 2015. Archivo ÓN/ÓN.

Comalapa: Casa Kit Kit Kit (febrero 2015)

A diferencia de Cabana, Comalapa es un pueblo del altiplano guatemalteco atravesado por historias amerindias milenarias, que luego de siglos de colonizaciones conservan su cosmovisión y, como es sabido, son objeto de innumerables estudios antropológicos, fotorreportajes, como de la explotación turística. Cuando llegué, a mediados de febrero, para integrarme a los preparativos de la casa de la abuela de Calel, percibo a Comalapa –por la comida, las costumbres agrícolas y porque mucha gente usa trajes típicos de telar bordados– como una comunidad aparentemente homogénea.

En la estadía previa en Guatemala confeccioné e imprimí una publicación que encuadernamos en Comalapa con las hermanas de Calel. El texto y las fotografías de esa pequeña revista cuentan sobre lo compartido en Casa/Estudio B'atz' (he referido partes de ese texto en los títulos anteriores) y abre algunos de esos diálogos transversales que tuvimos sobre la afectación de los diferentes niveles de encuentros: Calel en sueños con su abuela, entre los residentes, la bibliografía compartida y mi propia afectación al encontrarme con un pensador de una cultura que tanto me interesa. Con respecto a qué significa “afectarse”, Marcio Goldman (2003) reflexionó sobre la afectación personal en el trabajo etnográfico cuando él mismo se vio afectado por creencias de grupos candomblé a los que estudiaba, sentimientos que lo llevaron a plantearse el peso de la implicación del investigador con la gente y el lugar del grupo humano que se investiga. Para alivianar el peso de mi implicación en el ritual familiar y comunal es que decidí compartir el proceso previo –lo vivido “con” Calel en Cabana– presentando y distribuyendo la publicación entre el público, lo que me permitió charlar con los representantes de la Universidad Maya kaqchikel de Comalapa –institución que imparte estudios sobre idioma, indumentaria, sistemas de salud, sistemas jurídicos, gastronomía, epigrafía, cosmovisión, matemática, astronomía, ingeniería, agricultura, relación con la Madre Naturaleza– así como con parientes y vecinos que llegaron al evento. Al ser parte de ese proceso, esperaba también ser curada en mi rol de blanca (ladina) invitada, con el trabajo pedido por la abuela de Calel.

Por lo dicho, con este artículo –centrado en la inauguración de la casa Kit Kit Kit– propongo una síntesis sobre una investigación que está sustentada en la manera que tiene Calel de trasladar la cuenta de los días y los calendarios mayas en su *obra en progreso*. El sistema precolombino de calendarios de la cultura maya es de los más desarrollados de América. El *Haab* (calendario solar), cuenta de 365 días separados en 20 meses, al que también llaman *cuenta larga* porque marca eventos mitológicos e históricos de todos los tiempos. Y aquí cabe contar que la residencia Casa/Estudio B'atz' es un espacio que debe su nombre al día de inauguración, 12 de diciembre de 2012, día 8 B'atz'. B'atz' significa hilo, inicio y la fuerza 8 es la del nuevo comienzo con arte y alegría. Esta fecha corresponde al final-comienzo de un ciclo de 5200 años llamado *Baktún*, el ciclo

más extenso del calendario *Haab*, cuyo inicio corresponde al 11 de agosto de 3114 a.C. en el calendario gregoriano.

Otro, de *cuenta corta*, es el *Tzolkin*, un calendario sagrado donde el año tiene 260 días de 13 meses, cada mes con 20 *nahuales* (días) que establecen la energía de cada día y el rol de cada integrante de la comunidad a partir de la fuerza de su *nahual* de nacimiento (la fuerza va de 1 a 13, sin que se repita una combinación de *nahual* y su fuerza en todo el año). Además, los *nahuales* guían la vida cotidiana y el trabajo comunitario, la energía y fuerza de cada día rige el quehacer agrícola, el ceremonial religioso y las costumbres familiares. Cada vida tiene un rol por el día del *nahual* de nacimiento (Rupflin-Alvarado, 1995). Tal cosmovisión produce una fuerza colectiva que explica la persistencia de esta cultura después de siglos de dominación de todo tipo y que Calel trae como uno de los designios que implica su trabajo como hijo de esa comunidad y lo lleva a transformar la casa de su abuela en un espacio de arte contemporáneo al que llama *Casa Kit Kit Kit*: nombre de un ritual que realizan en su comunidad para pedir prosperidad, implica un canto y unos pasos de baile que quienes no lo conocíamos pronto aprendimos. Y *Oyonik* (llamado) titula Calel el evento de inauguración, primer proyecto de *Casa Kit Kit Kit* abierto a la comunidad, que ocurre el 21 de febrero, día de su *nahual*, 3 E, *nahual* del camino cuya fuerza 3 tiene que ver con el trabajo de los hijos, los frutos, los resultados.

En lo compartido con Calel, al estudiar más sobre el *Tzolkin* y los *nahuales* –que, como dije, implica trabajar sobre la misión personal, tanto como la tarea comunitaria cotidiana– me propongo definir mi rol allá a partir del servicio que implica el *nahual* de mi nacimiento, que corresponde al 7 *Tijax*. *Tijax* es el *nahual* del curandero, cuya particularidad es la de realizar *operaciones espirituales* (*separar el bien del mal*) con el filo del pedernal de obsidiana; y la fuerza 7 (recordando que las fuerzas van del 1 al 13) tiene la misión de pasar un trabajo material a lo espiritual como un movimiento integrador. Entonces, antes de viajar, le escribí a Calel que: *curar (punto) es una aspiración Tijax (aún en desarrollo)*, acción para un *tiempo/específico* que desarrollaría allá.

En síntesis, el proyecto con Calel en Comalapa implicó residir en su casa y desarrollar un formato de tiempo compartido en la casa de su abuela (ahora *Casa Kit Kit Kit*), donde pasábamos todo el día. En ese lugar la matriarca guardaba y preparaba las semillas para las siembras, y él debía continuar ese trabajo, pero con la energía de su *nahual*. Calel, en un proceso de reconexión, llevó este concepto a toda su obra, en la que hizo una traslación de diversos objetos –distintivos de su cultura– a sus proyectos de arte y exposiciones, consistentes en una traducción gráfica contemporánea –instalaciones visuales como la pieza *Qaka'*– de la cosmovisión maya para darla a conocer, como lo hicieron antes sus ancestros inscribiéndolas en los grifos y estelas.



Figura 6. Inauguración Casa Kit Kit Kit, Comalapa, 2015. Archivo ÓN/ÓN.

Formación interdisciplinar en residencias de arte

El formato residencia de arte, antes que nada, propone una descontextualización, pues extrae a los artistas de sus talleres tanto para dar a conocer sus prácticas como para que entren en contacto con otras maneras de hacer. Entre residencias, los artistas llevan y traen imágenes de mundos, realizan múltiples estudios para avanzar con sus procesos creativos. Si bien cada residencia es particular en su propuesta, podríamos decir que muchas de ellas son espacios

para el aprendizaje y percepción de la diferencia en proyectos de autonomía, ponen en discusión las relaciones entre diversas prácticas y, principalmente, abren un espacio que permite “imaginar lo que aún no es” (Heras, 2009, p. 90) compartiendo el proceso de eso que cada una va imaginando.

Pero ¿cabe preguntarnos si la residencia de arte es un nuevo formato artístico cuando, como da cuenta la vida-obra de Leonardo da Vinci allá por el 1500 (Boucheron, 2018), artistas de todas las épocas se trasladan permanentemente, autogestionando oportunidades laborales que conjugan con múltiples actividades y encuentros que aportan a su formación?

Esta investigación se fundamenta en residencias en las que he participado, las cuales puedo caracterizar –para ser conceptualizadas como categorías de estudio– por el proceso fehacientemente transitado en ellas. Propongo una ruptura con la historización sobre su origen: lo nuevo se da en todas las épocas, en cada encuentro, por la situación y el contexto geográfico y sociopolítico con las personas particulares y sus cotidianidades. Y es en general lo no previsto que se experimenta en esos encuentros lo que permite a les artistas instalarse en la trama social del lugar, generar lazos y prácticas diversas que, además, pueden llegar a transformarle en un agente político, un actor social que desarrolla un aprendizaje en un proceso abierto (Benjamin, 1934, en Aguirre, 2005; Holmes, 2008).

Las residencias que caracterizo en este ensayo son parte de una investigación interdisciplinaria desarrollada en Argentina, Brasil y Guatemala entre los años 2010-2020, que revisa “los aportes de pensadores que, desde formaciones diferentes (...), resultan pertinentes como fuentes desde las cuales construir conceptos analíticos que orientan la interpretación de lo cotidiano, el día a día del aprendizaje de la autogestión” (Heras, 2009, p. 93). Los intercambios de saberes que se implementan en esas residencias tienen sus lógicas de organización en la autonomía no solo de sus prácticas artísticas, sino en sus autogestiones económicas y pedagógicas. El proceso de renovación y aprendizaje que le artista experimenta en cada residencia también colabora en el desarrollo de su obra personal, en cuanto oxigenan los procesos que están en estado latente para otro tipo de agenciamientos (Guattari y Rolnik, 2013, p. 225).

El modo básico de trabajo en cada residencia –que se extiende a todos los encuentros que esta investigación viene estudiando– genera prácticas que nos permiten pensarnos *desde aquí* (Mosquera, 2010) para hablar de culturas en plural y de la experiencia subjetiva de cada artista o investigadorx en singular. En el prólogo de *Caminar con el diablo* (Mosquera, 2010, pp. 12-13), Jean Fisher afirma que Mosquera caracteriza el “campo de los discursos artísticos contemporáneos, no basado en la diferencia sino *desde la diferencia*” –que él identifica como el paradigma “desde aquí”– “donde la realización de la identidad es por medio de la acción y no de la representación y tiene como resultado nuevos sujetos culturales”. Como el ritual de Calel y su familia que, al abrir una casa

ancestral para actividades multiculturales de arte contemporáneo, produce una “activación de imaginarios sociales locales” desde la ancestralidad de esa casa.

En la residencia de Cabana hicimos estudios mayas que devolvieron a Calel a su *desde aquí*. Combinamos esos estudios con otras teorías sociales para generar un proyecto interdisciplinar y multicultural para Comalapa. Nos interesó dar a conocer dinámicas culturales de su comunidad y abordar temas locales que pudieran provocar proyectos de arte contemporáneo. Esto nos llevó a plantear un trabajo con “enfoque colaborativo”, que, según Heras (2014, p. 139), “tiene consecuencias sobre qué se prioriza investigar, qué se considera conocimiento, quiénes lo generan, cómo y para qué. Plantea, por ello, cuestiones específicas porque el enfoque es distintivo”.

Con respecto a un planteo socioantropológico de pertenencia de lugar y como metodología de campo, hacer el trabajo sobre la contabilización de los días y los nahuales que mencioné antes, con un pensador de Comalapa de la cultura maya, es anuente a la visión de que cada comunidad tiene sus propios intelectuales y saberes. “El punto de vista crea el sujeto”, señala Viveiros de Castro (2008, p. 82), quien integra a sus estudios conceptos tales como perspectivismo, cuestiones indígenas en plural y conexiones transversales, entre otros, que generan lo que se ha dado a llamar la antropología americanista. Este modo de trabajar –que cruza conceptos locales con los de estudios formales que hablan del mismo objeto– tiene un referente artístico dado a principios del siglo XX por la antropofagia oswaldiana y su Manifiesto antropófago, que según Viveiros de Castro (2008, p. 264) “como movimiento cultural, como teoría político-estética-metafísica” es de las mayores contribuciones anticolonialistas que generamos en Sudamérica porque ubica a los pueblos indígenas hacia el futuro y propone “una relación que no es metonímica, directa, sino una relación metafórica, donde los indios aparecen como una especie de alternativa a Brasil, una manera otra de pensar o estar en América”.

Viveiros de Castro (2008; 2010) realiza incursiones antropofágicas con otros investigadores brasileños que dan cuenta sobre la deuda conceptual que tiene la antropología con los pueblos que estudia y esto los lleva a plantear una pregunta esencial: ¿qué pasa cuando preguntamos a los indígenas qué es la antropología? Al reunir estudios sociales con prácticas artísticas podemos extrapolar esta pregunta en torno a lo que esta investigación elabora desde la perspectiva de un saber en construcción: ¿qué pasa cuando le preguntamos a les artistas qué son las ciencias humanas?

En este artículo –y en la investigación que lo abarca– se ensayan algunas posibles respuestas, como vengo exponiendo en la misma caracterización del proceso de trabajo con Calel en las residencias mencionadas.

Oportunidades epistémicas que ofrecen estas residencias

Como reflexiones finales, propongo por un lado que las contribuciones teórico-metodológicas del trabajo en estas residencias de arte constituyen prácticas educativas particulares al respecto de procesos creativos y transformaciones de espacios domésticos en espacios para el arte. Y, por otra parte, proporcionan alternativas a los proyectos autorales porque sus propuestas, basadas en la curiosidad por lo diferente, producen polinizaciones entre saberes y prácticas locales que son elaboradas en el mismo montaje, expresan y proponen acciones concretas en los mismos contextos estudiados. Además, generan materiales que son posibles de ampliarse en otras investigaciones, en las que pueden presentarse obstáculos metodológicos, por ejemplo, en el abordaje y uso de datos visuales, si el proceso de trabajo no se realiza en un diálogo local en campo e interdisciplinar en sus estudios.

Lo deliberado de integrar imágenes al texto con mínimas referencias descriptivas pretende apelar a la imaginación de las personas que acceden a hacer una lectura visual. Rivera Cusicanqui (2015) en sus estudios sobre Bolivia explica sobre la cultura visual milenaria que tienen los grupos humanos originarios. Ejemplo de esto son los calendarios mayas que, si bien están transcritos a textos, son traducciones de representaciones gráficas de antiguos glifos y estelas. El proceso de paso de lo gráfico al texto permite la socialización de la información. Pero las imágenes originales contienen en sí mismas una información patrimonial que no es posible traducir en su totalidad, entonces la apropiación o la expoliación de ellas no es completa por parte de quienes no pertenecen a esa cosmovisión. Basada en esta idea de no dar toda la información, la metodología que adopté en el trabajo de campo obtiene información a través de una práctica que es en principio gráfica y de pocas palabras, adecuada para generar un diálogo en soportes visuales, como los que genera Calel con sus bocetos. Los registros visuales expuestos en este ensayo permiten mostrar fenomenológicamente lo compartido en el proceso transitado con Calel, pero los detalles de los rituales no son analizados, sino solo expuestos en la poética de sus imágenes. Las categorías socioculturales de análisis, integradas en este desarrollo, permiten darle sentido al encuentro con Calel en los ámbitos en los que aún este proceso no está incluido: en el de los actores locales y la investigación artística, social y cultural.

En estas residencias de arte lo central es trabajar con la diversidad de los encuentros. Al traer a un estudio interdisciplinar esas convivencias, planteo un intercambio que propone la propia vida como trabajo y que transita una brecha entre discursos teóricos y prácticas locales (Heras, 2011a; Ahmed, 2021; Rivera Cusicanqui, 2015). Si bien en estas residencias se introdujo el tema de investigación en relación con las experiencias de miradas y escuchas, no hay una teoría a reforzar que trabaje sobre algo que esté comprobado previamente. Es lo pro-

cesual el aporte significativo para comprender estas prácticas autoeducativas y una escueta composición de fotografías completa y transmite directamente el espíritu de esas vivencias.

En 2023 y sobre esta experiencia con Calel compuse un audiovisual como ponencia para el ISA Congress of Sociology (Melbourne-AU), cuya propuesta gira en respuesta a la mesa en la que participé y a la pregunta: *¿Por qué necesitamos estas imágenes que producen intercambios entre prácticas?* Algunas respuestas están esbozadas en este ensayo y advienen del proceso transitado con Calel, en Cabana y Comalapa; otras, en el audiovisual, en el que se aprecian los haceres desarrollados en ambas cotidianeidades.

En Comalapa, Julio (hermano de Calel) se ofreció a hacer un registro de lo que ocurrió en la Casa Kit Kit Kit, le dimos un dispositivo de captura y fue el material que usó en el audiovisual. Lo que muestra esta filmación es un día festivo, el sonido de la marimba colma lo visual e invita al vecindario a entrar a la casa de la abuela de Calel, que por décadas fue un lugar privado y de silencio. Esto nos lleva a imaginar un arte-vida que “pone atención a los enfoques, métodos y técnicas que en esas interacciones se dan” y nos permite interpretar los intercambios, sus procesos y articulaciones, en una conjunción de textos e imágenes “que hablan desde –y se gestan en– esos espacios” (Heras, 2009, p.98).

Vincular los registros visuales de los encuentros en Comalapa y Cabana con una investigación en humanidades permite dar cuenta de dos maneras puntuales de trabajar en residencias de arte. Casa/estudio B’atz’ propone cruzar el propio proceso con estudios interdisciplinarios, en introspección y desenfocados de la obtención de una obra (de arte). Al ahondar en la práctica identitaria de los residentes el encuentro se piensa como una posibilidad de abrirse a otros saberes para experimentar un arte-vida. En Casa Kit Kit Kit la práctica artística se hace pública, interviene en la misma trama social, donde las vivencias cotidianas localizadas se amplían con el proceso artístico transitado.

Y como nos enseñó Stuart Hall, quien retoma a Grossberg (2014) con las lecciones de sus estudios culturales, este tipo de intervenciones y sus posteriores incursiones interdisciplinarias nos permiten, sobre todo, conectarnos a las vidas y a las realidades desde donde la gente vive sus vidas. Al comprometerles con su propia realidad, quien se pone en riesgo es quien investiga; y, en ese proceso, es posible que cambie también sus premisas y su propia manera de darle sentido al encuentro con otre como una posibilidad política. Grossberg (2014) valora además que Hall impulsa un trabajo de investigación que promueve contar las mejores historias posibles y la construcción de esos relatos “con” sus protagonistas. El proceso de trabajo del regreso a casa de Calel es un ejemplo de esa toma de posición en un trabajo gestado en residencia de arte.

Por otra parte, explicar la *obra en progreso* de Calel, que liga el arte con la vida, significa dar a conocer las complejidades de cómo se llega a la realización de

este tipo de proyectos artísticos. Son propuestas que se sostienen por iniciativas autogestionadas que artistas singulares ponen en marcha al organizar residencias que las albergan y, al hacerlo, conectan aspectos de diferentes órdenes: el doméstico, el profesional, el comunitario y casi todos los niveles de la vida. La inauguración de Casa Kit Kit Kit podría plantearse como un proceso de estudios multiculturales, pero la decisión casi intuitiva en su implantación va generando una curaduría en latente potencia. Y como proponen algunos autores (Ahmed, 2021; Rivera Cusicanqui, 2015; Guattari y Rolnik, 2013), cuando la subjetivación de quien investiga es parte de la investigación, la “curaduría” puede ser un proceso de curación a través de las historias personales de quienes participan en ella, que los lleva a una práctica y reflexión sobre lo microsocioal.



Figura 7. Dibujo de Calel, Casa/Estudio B'atz', 2014. Archivo ÓN/ÓN.

Subjetivación es sinónimo de arte-vida y pertenencia social, que en Calel aflora en otro de los bocetos que realiza para el proyecto en Comalapa en su estadía en Cabana, que, junto a otros, dejó en Casa/Estudio B'atz' y son el material de campo en que me baso para caracterizar su manera de trabajar. Se trata ahora del dibujo de una oreja (el pabellón que preserva y aguza el oído), donde plantea cierta violencia en la relación de la imagen con el texto, que para él es el título. Las palabras en kaqchikel y en español están mezcladas como lo están las situaciones de violencia en Comalapa y llegan a nuestros oídos por distintos medios. Contar y escuchar buenas historias de estas comunidades del altiplano implica poner en valor una cosmovisión que continúa expuesta a la violencia de grupos blancos, como por ejemplo las que actualmente generan los evangélicos al querer imponer su religión en esas comunidades.

Cuestiones en las que no me detendré en este ensayo, sino que lo menciono solo para reponer lo que Mosquera (2010) plantea respecto de que “la cuestión de lo intercultural comienza en casa”, con la pregunta: “¿Cómo va a enfrentar la América Latina el diálogo horizontal de las culturas si apenas lo ha resuelto dentro de países donde gran parte de la población permanece ajena al proyecto nacional supuestamente integrador?” (p. 24).

Podría decir, para dar un cierre amable a este artículo, que queda mucho por escuchar de los saberes de estos pueblos si logramos ir “curando” propuestas artísticas que promuevan el valor de lo diverso; pero, tomando nuevamente palabras de Mosquera, “el comportamiento intercultural no consiste solo en aceptar al Otro para intentar comprenderlo y enriquecerme con su diversidad, conlleva que aquel haga igual conmigo, problematizando mi autoconciencia” (p. 35).

Referencias bibliográficas

- AGUIRRE, P. (2005). VV.AA, *Inventario, n° 12: El estatus del artista*. Madrid: Ed. AVAM.
- AHMED, S. (2021). *Vivir una vida feminista*. Buenos Aires: Caja Negra.
- BOUCHERON, P. (2018). *Leonardo y Maquiavelo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Libros del Zorzal.
- DE OLIVEIRA, G. (2020). *¿El arte de demoler?* Córdoba: Ediciones documentA/Escénicas.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- GOLDMAN, M. (2003). Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografía, antropología e política em Ilhéus, Bahia. *Revista de Antropologia*, 46(2), 445-476.
- GROSSBERG, L. (2014). Stuart Hall: diez lecciones para los estudios culturales. Conferencia en el congreso Cultura en América Latina. Universidad Autónoma de México.
- GUATTARI, F. y ROLNIK, S. (2013). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- HERAS MONNER SANS, A. I. (2009). Procesos de aprendizaje en proyectos de autonomía: un marco interdisciplinar para su estudio. *Revista IRICE*, 20, pp. 89-101.
- (2011a). Pensar la autonomía. Dispositivos y mecanismos en proyectos de autogestión. *Intersecciones en Comunicación*, (5), pp. 31-64.
- (2014). Lógica colaborativa y generación de conocimiento colectivo. Alcances y tensiones en las relaciones investigación-sociedad. *Población & Sociedad*, 21, 2, pp. 137-150.
- HOLMES, B. (2006). El dispositivo artístico o la articulación de enunciaciones colectivas. *Brumaria*, n° 7, 145-166.
- KILOMBA, G. (2019). *Memórias da plantação - Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Gabogó.
- MOSQUERA, G. (2010). *Caminar con el Diablo. Arte, internacionalización y culturas*. Madrid: Exit.

RIVERA CUSICANQUI, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.

RUPFLIN-ALVARADO, W. (1995). *El Tzolkin es más que un calendario*. Guatemala: CEDIM.

VIVEIROS DE CASTRO, E. (2008). *Encontros*. Río de Janeiro: Beco do Azougue.

— (2010). *Metafísicas caníbales*. Buenos Aires: Katz editores.

De la revuelta a la exhibición

Circulación artística del proyecto de performance *Yeguada Latinoamericana* (2019-2022)

Ivón Figueroa Taucán¹

Resumen

El estallido social chileno de 2019 fue una revuelta que puso en su centro la producción de imágenes. En ese contexto de protestas callejeras y violaciones a los derechos humanos, el proyecto de performance *Yeguada Latinoamericana*, creado y dirigido por Cheril Linett, realizó cinco obras. Esta investigación se propone comprender los procesos que han permitido a estas performances circular exitosamente en el campo artístico de América Latina y Europa, desarrollando una sociología de la curaduría que toma el estallido social chileno como eje de análisis.

Palabras clave: Sociología del arte, performance, curaduría, artificación, estallido social, *Yeguada Latinoamericana*.

From revolt to exhibition

Circulation of the *Yeguada Latinoamericana* performance project (2019-2022)

Abstract

The social outburst of 2019 in Chile was a revolt that put the production of images at its center. In the context of street protests and human rights violations, the *Yeguada Latinoamericana* performance project, created and directed by Cheril

¹ Facultad de Artes, Universidad de Chile. ivon.figueroa@ug.uchile.cl

Socióloga y diplomada en Educación, Memoria y Derechos Humanos. Actualmente realiza el Magíster en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile, como becaria ANID, con el proyecto "La museificación de octubre. Estrategias de mediación para exhibir el archivo de performance *Estallido Social Chileno* en una galería de artes visuales". Desde 2018 es performer e investigadora del proyecto *Yeguada Latinoamericana*. Se dedica a la investigación en arte contemporáneo, disidencias sexuales y derechos humanos. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8265-4520>.

Fecha de recepción: 01/06/2024 — Fecha de aceptación: 29/07/2024



CÓMO CITAR: Ivón FIGUEROA TAUCÁN. "De la revuelta a la exhibición. Circulación artística del proyecto de performance *Yeguada Latinoamericana* (2019-2022)", en: *Revista Estudios Curatoriales*, n° 18, otoño, ISSN 2314-2022, pp. 48-63.

Linett, executed five works. This research aims to understand the processes that have allowed these performances to circulate successfully in the artistic field of Latin America and Europe, developing a sociology of curatorship that takes the Chilean social outbreak as an axis of analysis.

Keywords: Sociology of art, performance, curatorship, artification, social outburst, Yeguada Latinoamericana.

***Yeguada Latinoamericana* en el estallido social**

Yeguada Latinoamericana es un proyecto de performance que la artista santiaguina Cheril Linett creó el 2017 y ha continuado dirigiendo hasta la actualidad. Desde 2018 soy performer de esta iniciativa en la que ella convoca

a feministas sexo disidentes para participar de acciones en espacios públicos con el objetivo de subvertir, criticar y desafiar los regímenes clasistas, patriarcales, coloniales y especistas, por medio de la performance como lenguaje, práctica y expresión artística (Linett, 2021, p. 13).

La propuesta se caracteriza por el uso de una prótesis de cola de yegua adherida a la ropa interior o inserta en el ano de las performers para confrontar directamente a las fuerzas de orden, especialmente la policía y las iglesias. En el plano político, *Yeguada Latinoamericana* se posiciona desde un feminismo disidente “en contraposición a ciertos feminismos hegemónicos, blancos y heterosexuales que utilizan las tetas y las vulvas como símbolos” (Linett, 2021, p. 19), haciendo de la cola una extensión del ano hacia la calle.

Hasta el momento, son más de veinte las obras que pertenecen a este proyecto. Entre ellas hay performances, videoperformances y fotoperformances. Estas acciones ocurren una única vez, no son replicables. Los espectadores son quienes se encuentran con la *Yeguada* accidentalmente en la calle o acceden a los registros que circulan en redes sociales, pues no se extiende una convocatoria previa. Las performances son ejecutadas por un grupo semiestable de performers que se ha conformado con el paso de los años, la mayoría cuenta con formación profesional en artes escénicas y participan de entrenamientos específicos facilitados por la directora en función de las necesidades de cada propuesta.

El estallido social chileno fue un ciclo de protestas callejeras y multitudinarias iniciadas el 18 de octubre de 2019, detonadas por el llamado de los estudiantes secundarios a evadir el pasaje del metro en la Región Metropolitana, tras un alza en el precio del transporte público. Se levantaron demandas estructurales que exigían una dignificación en la educación, salud, pensiones, medioambiente y recursos naturales, empleo y trabajo, modelo económico, participación ciudadana y una Nueva Constitución, entre otras (Eguiguren et al., 2020). La revuelta se extendió ininterrumpidamente hasta la primera quincena de marzo del 2020, con el inicio de las cuarentenas por COVID-19 a nivel nacional.

Para detener las movilizaciones, el expresidente Sebastián Piñera decretó estado de emergencia constitucional y sacó a las Fuerzas Armadas por diez días a las calles, las cuales iniciaron niveles de violencia estatal nunca vistos en democracia. Carabineros de Chile empleó una estrategia de uso indebido de la fuerza con una especial responsabilidad en los mandos, caracterizada por haber infligido

dolores y sufrimientos graves a la población manifestante, con la intención de castigarla, dispersarla y con ello desarticular las manifestaciones. Para restablecer el orden público se asumió como coste necesario el daño a la integridad de las personas (Amnistía Internacional, 2020, p. 7).

Durante la revuelta, el proyecto *Yeguada Latinoamericana* realizó cinco performances con un equipo fluctuante entre siete y diecinueve performers: *Estado de Rebeldía I*, el 20 de octubre; *Estado de Rebeldía II*, el 22 de octubre; *Estado de Rebeldía III*, el 25 de octubre; *Comunicado*, el 29 de noviembre; y *Desorden y Matria*, el 29 de noviembre. Las tres primeras ocurrieron en medio de las protestas callejeras y las dos últimas en el hogar de la autora –que es también centro de operaciones de la Yeguada– el cual, en ese entonces, estaba ubicado a solo cuerdas de la Plaza Dignidad, epicentro de las protestas santiaguinas.

A la fecha, estas imágenes han circulado en diversos espacios artísticos a través de sus registros fotográficos y audiovisuales. Las imágenes desprendidas de las cinco performances en cuestión han sido parte de libros especializados; revistas, festivales y exhibiciones de arte contemporáneo; muestras de pornografías críticas y festivales de postporno; festivales y muestras de cine; y un archivo digital de performance. Han recorrido países de América Latina –Chile, México, Argentina, Ecuador– y Europa –España, Alemania, Polonia–, gracias a agentes que han gestionado su ingreso a espacios de mediación artística y construido valoraciones situadas sobre las obras.

Investigaciones previas han abordado estas performances a partir de su significación política feminista (aliwen, 2019; Ramírez, 2020), su carácter activista (Freire, 2021), su valor por tener autoría de mujer (Brodsky y Flores, 2021) y sus vinculaciones con el género y la raza (Cofré, 2021). Sin embargo, mi propuesta tomará otro rumbo. En lugar de estudiar la estructura interna y las implicancias político-contextuales de las obras, profundizaré, a través de la sociología del arte, en los procesos por los que pasaron estas imágenes desde su creación como acto de protesta hasta su circulación en espacios artísticos.

Circulación artística y artificación

La filósofa feminista Alejandra Castillo afirma que la revuelta de octubre “se planteó en y desde las imágenes” (cit. en Glavic y Pinto, 2020). Es decir, no tomó lugar solo en las calles, sino que fue objeto de una duplicación digital simultánea en las pantallas. En ese contexto, el arte y particularmente la performance adquirieron mayor visibilidad y fuerza disruptiva, tanto en el espacio público como en las estrategias de circulación en medios digitales. Constituyeron “un flujo de imágenes que competían con aquellos discursos mediáticos que buscaban inseminal el terror en la comunidad en lucha” (Pradenas y Linett, 2021, p. 41).

Entre esas imágenes destaca la presencia de la performance, entendida como un género artístico caracterizado por lo transitorio y la fugacidad de la puesta en escena (Fischer-Lichte y Roselt, 2008), en cuya práctica se disuelven los límites disciplinares del teatro, las artes visuales, la danza y la literatura. Es una acción con sentido estético, hecha por artistas, la cual, “mediante una intencionalidad, se constituye como obra” (González et al., 2016, p. 29). Sus elementos articuladores son el lugar del cuerpo, la acción y la relación que entabla con los límites del arte o de otros campos de acción.

La gestión del registro en los procesos creativos dota a la performance de iterabilidad exhibitiva. Es decir, formatos como la fotografía, el video y el libro le otorgan cualidades que “permiten una fijación del acontecimiento, deviniendo en la posibilidad de acceder innumerables veces al cuerpo allí fijado” (Valenzuela-Valdivia, 2022, p. 39). Una de las formas de acceder al cuerpo fijado es su circulación, entendida para efectos de este estudio como la exhibición, adquisición o publicación de una obra en instituciones del arte, procesos que le dan “la posibilidad de fidelizar o traicionar su discurso primigenio (Valenzuela-Valdivia, 2022, p. 58). Siguiendo a Valenzuela-Valdivia, estudiar la circulación implica adentrarse en las características del fenómeno exhibitivo de las obras, que se manifiestan en dónde y bajo qué formatos circulan.

El camino que recorre un objeto o práctica hasta ser reconocida en los circuitos artísticos ya ha sido estudiado por la sociología, principalmente por Roberta Shapiro y Natalie Heinrich, quienes trabajaron el concepto de artificación como “un proceso dinámico de cambio social a través del cual nuevos objetos y prácticas emergen y las relaciones e instituciones son transformadas” (2012, p. 1). Es un proceso de procesos que opera a nivel simbólico, material y contextual, que permite a ciertos objetos y prácticas ser construidos y definidos como obras de arte. Dado que su enfoque epistemológico es descriptivo y pragmático, las estrategias para estudiar la artificación implican observación metódica, investigación de campo y la mayor acumulación posible de datos empíricos para mapear el proceso.

Las autoras proponen diez procesos constituyentes de artificación: “desplazamiento de su contexto inicial, renombramiento, recategorización, cambio institucional y organizacional, mecenazgo, consolidación legal, redefinición del tiempo, individualización del trabajo, diseminación e intelectualización” (Shapiro y Heinrich, 2012, p. 4). Esos procesos serán considerados indicadores exploratorios y guías de esta investigación, pero no me limitaré a su aplicación directa al caso de estudio.

En palabras de Shapiro y Heinrich, “los artefactos diseñados para propósitos políticos pueden ser reconstruidos como arte cuando su función primaria como propaganda comienza a declinar” (2012, p. 8). En consecuencia, la teoría de la artificación es especialmente adecuada para abordar el caso propuesto, pues en ella toman relevancia los fines políticos iniciales del objeto y la transformación de su función con el paso del tiempo. Según las autoras, otras circunstancias

favorables para una artificación consolidada son la censura, los conflictos con la ley, las redes de cooperación, la presencia de un discurso crítico asociado al objeto, las iniciativas de vanguardia, el soporte gubernamental y el apoyo de políticas culturales.

Metodología

Trabajé con un caso seleccionado por muestreo intencional: las cinco performances del proyecto *Yeguada Latinoamericana* realizadas en el periodo del estallido social. Aquel período fue delimitado entre el 18 de octubre del 2019, con el inicio de la revuelta, y el 15 de marzo del 2021, con la puesta en marcha de las primeras medidas públicas para detener el COVID-19 a nivel nacional (MINSAL, 2020), extendiendo la mirada hacia la circulación de *Yeguada Latinoamericana* en espacios de mediación artística hasta mayo de 2022.

La información fue producida a través de entrevistas en profundidad individuales, aplicadas a agentes clave del caso, quienes autorizaron vía consentimiento informado que los datos proporcionados sean asociados a su nombre en todos los insumos derivados de esta investigación. Entrevisté a dos tipos de agentes, diferenciadas según los momentos de la actividad artística (Heinich, 2002):

- a) Creadora y directora de las performances: Quien creó las ideas, dirigió su ejecución y se vincula directamente con los espacios de mediación artística. Se trata de Cheril Linett, autora del proyecto *Yeguada Latinoamericana*.
- b) Mediadores: Definiendo mediación como “todo lo que interviene entre una obra y su recepción” (Heinich, 2002, s.p.), identifiqué como mediadores a aquellos agentes que incidieron en la circulación de las obras en espacios artísticos, principalmente curadores y programadores. Para esta investigación conté con la participación de Gloria Cortés, curadora del Museo Nacional de Bellas Artes; Elisa Massardo, curadora de la exposición *Del Cuerpo a la Carne*; Nicola Ríos, director de Excéntrico Fest y co-curador de Distrito Porno; y Marcela Moraga, co-curadora de la exposición *Museo de la Democracia*.

Nuevas vidas para la performance de protesta

Tras ser ejecutadas, las cinco performances del proyecto *Yeguada Latinoamericana* en cuestión ingresaron a diversos espacios de mediación artística en Europa y América Latina. A continuación, analizaré comprensivamente los discursos que justifican el interés de curadores y programadores por las obras, agrupando los espacios en circuitos según el lenguaje artístico que les es característico.

En la primera sección, *Circuito de cine porno**, consideraré la programación de la videoperformance *Comunicado* en Excéntrico Fest (Chile, 2022), Distrito Porno

(Argentina, 2022) y Post Pxrn Film Festival Warsaw (Polonia, 2022). En la segunda sección, titulada *Circuito europeo de arte contemporáneo*, estudiaré la exhibición de las obras en las exposiciones *Museo de la Democracia* (Alemania, 2021) y *Del Cuerpo a la Carne* (España, 2022). En la tercera sección, llamada *Museo Nacional de Bellas Artes*, analizaré la adquisición de la primera performance del proyecto, realizada el 2017, por parte del Museo, así como la incidencia del estallido social en aquel hito de reconocimiento.

Circuito de cine porno*

Se evidencia que la videoperformance *Comunicado* es la única de las obras que ha sido recurrentemente programada en festivales y muestras de cine porno*. Fue seleccionada en la convocatoria 2022 de Excéntrico Fest, una muestra de pornografías críticas que toma lugar en Santiago y Valparaíso dirigida por Nicola Ríos, quien además es co-curador del ciclo Distrito Porno de Buenos Aires, Argentina, donde la pieza también integró la programación. Por otro lado, *Comunicado* fue parte de la primera versión del Post Pxrn Film Festival Warsaw, en Polonia. Los curadores de dicho festival la conocieron a través de una itinerancia virtual de Excéntrico Fest y se pusieron en contacto con Nicola Ríos para extender la invitación a la directora de la pieza.

Excéntrico Fest marca el inicio de su circulación en espacios de cine porno*. Se trata de una muestra de pornografías críticas que tuvo su primera edición en enero de 2020. Para este espacio las pornografías críticas son, en primera instancia, una comunidad que une a personas del trabajo sexual, la performance, el cine alternativo, las disidencias sexuales y los feminismos. Su objetivo es transformar las políticas de recepción de los trabajos audiovisuales que emergen de esta comunidad, mediante un espacio brindado para mostrarlos. Apuestan por que, a través de lenguajes sexualmente explícitos, se pueda hablar de algo más que la sexualidad, como el racismo, el capacitismo, el machismo, etc. En cuanto a lo crítico, identifican tres claves: la representación ética, la producción justa y la distribución accesible.

Cabe preguntarse entonces, ¿cuál es la pertinencia de una obra como *Comunicado* en circuitos que definen su curaduría desde lo pornográfico? Nicola Ríos afirma que el texto que acompaña a las imágenes es un elemento políticamente pornográfico, al hacer explícitas las acciones del terrorismo de Estado durante la revuelta y declararse en resistencia ante ellas. Además, valora los movimientos de la cámara en esta videoperformance filmada en la habitación de la directora, la cual recorre y expone los cuerpos de las performers con un nivel de detalle que no se alcanza a apreciar en las acciones callejeras:

Lo que hace este video es construir una composición, pero no en contexto callejero. La cámara sube, baja, se aleja, se acerca, recorre, recorre, recorre la fibra

de los cuerpos y después se aleja. Crea un espacio de detención para mirar esa composición a través del ojo de la cámara. Yo creo que es uno de los valores, porque, según entiendo, el resto de las performances se trata de composiciones tan efímeras como lo que dura antes de que llegue la policía (Nicola Ríos, director de Excéntrico Fest).



Figura 1. *Comunicado / Yeguada Latinoamericana*. Performance por Cheril Linett (2019).
Fotograma del registro audiovisual por Andrés Valenzuela (2019).

Desde la primera versión de la muestra hubo una decisión política por posicionar lo ocurrido durante el estallido social en circuitos internacionales, a través de comunicados e itinerancias virtuales como la que tuvo lugar en Polonia. A diferencia de Excéntrico, que se sitúa en las pornografías críticas, el Post Pxn Film Festival Warsaw define su curaduría desde el postporno:

Una reelaboración crítica de la pornografía clásica que se expande a las imágenes que se escenifican, a los modos de trabajo y producción, difusión y diseminación. Se trata de prácticas que tensionan la relación entre lo colectivo y lo personal, entre lo público y lo privado, transgrediendo los espacios tradicionalmente asignados a lo sexual (Egaña, 2017, p. 365).

Los curadores del festival europeo, quienes también se interesan en producciones que dialogan con procesos políticos, conocieron *Comunicado* durante una itinerancia virtual de Excéntrico y no pudieron comprender el texto inmediatamente, pues no contaba con subtítulos al polaco ni al inglés. No obstante, identificaron en esta videoperformance elementos visuales que hacen dialogar el lenguaje sexualmente explícito con códigos de resistencia que emergen del

estallido social. Se logra así transmitir el sentido de la obra mediante un discurso visual, a pesar de las barreras lingüísticas:

Me sigue llamando la atención que, desde Polonia, sin haber entendido el texto, lo hayan pedido. Uno diría entonces que hay algo codificado en las imágenes que está siendo transmitido. Y esa elocuencia visual es interesante. Como si se pudiese prescindir del discurso en algún minuto y hubiese también un discurso visual (Nicola Ríos, director de Excéntrico Fest).

Circuito europeo de arte contemporáneo

Casi todas las performances del proyecto *Yeguada Latinoamericana* que tuvieron lugar en la revuelta circularon en exposiciones europeas de arte contemporáneo durante 2021 y 2022. La primera de ellas fue *Museo de la Democracia* en la Nueva Sociedad para las Artes Visuales (nGbK) de Berlín, Alemania, donde la artista chilena Marcela Moraga seleccionó el registro fotográfico de *Estado de Rebeldía II* en su rol de co-curadora. La segunda exposición fue *Del Cuerpo a la Carne* en el Museo C.A.V. La Neomudéjar de Madrid, España, donde la curadora chilena Elisa Massardo seleccionó todas las obras del estallido con excepción de *Estado de Rebeldía I*. Tal como se señalará más adelante, este circuito europeo de arte contemporáneo puso en valor elementos muy diferentes a los del circuito porno* al momento de programar las obras.

Museo de la Democracia fue una exposición ideada en noviembre de 2019 por un grupo de chilenos y una española viviendo en Alemania. El título es una ironía hacia una de las propuestas programáticas de Sebastián Piñera, quien propuso la creación de un Museo de la Democracia que le hiciera contrapeso político al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Para el equipo curatorial, si la democracia se encierra en un museo es porque está muerta, porque es una reliquia, una antigüedad. La iniciativa fue movilizadora por una afición común del grupo al observar las violaciones a los derechos humanos en el estallido social chileno desde el extranjero. Sin embargo, centrar la exhibición solo en el caso de Chile no habría sido interesante para el público alemán. Por ende, decidieron incorporar procesos políticos similares que estaban ocurriendo en el resto de América Latina, como el estallido social en Colombia, las protestas indígenas en Ecuador, las movilizaciones contra Bolsonaro en Brasil y los movimientos feministas en Argentina. Les interesó exhibir piezas visuales que expresaran esta contingencia de revoluciones culturales, de imágenes, acciones y protestas en el espacio público del sur global.

Estado de Rebeldía II fue la obra seleccionada para ser parte del *Museo de la Democracia*. El primer elemento que resultó de interés para el equipo curatorial fue que, a pesar de ser una pieza autoral, en ella no acciona una artista en solitario,

sino que lo hace junto a un grupo diverso de performers que colaboran con su creación y son visibles en la obra. Aquel elemento se vincula con un criterio que apuntaba a exhibir obras que aporten perspectivas situadas del movimiento feminista y las disidencias sexuales en el espacio público. El segundo elemento de relevancia en este proceso de valorización fue que, según su percepción, el registro fotográfico de *Estado de Rebeldía II* transmite una estética publicitaria análoga a la que cosifica el cuerpo de las mujeres para comercializar productos, pero invirtiendo ese imaginario sexual desde el feminismo. Por eso, decidieron que el soporte exhibitivo sería una gran impresión digital en PVC, materialidad derivada del plástico ampliamente utilizada en la publicidad callejera.



Figura 2. *Estado de Rebeldía II* en el Museo de la Democracia. Performance por Cheril Linett (2019). Registro fotográfico por Lorna Remmele (2019). Fotografía del montaje museográfico por Benjamin Renter (2021). Cortesía de la exposición del Museo de la Democracia.

El tercer elemento considerado de valor por este espacio de arte contemporáneo fue la ambigüedad contextual del registro fotográfico, ya que en él no se identifica con claridad si la acción tuvo lugar en medio de una protesta o simplemente en la calle, lo que abre un espacio a la imaginación que no existe en el registro audiovisual:

Te queda la pregunta y esa pregunta a mí me gustaba mucho más que ver un video, porque en el video ya tienes mucha más información. Acá te lo tienes que imaginar. Ese juego con la imaginación de lo que te está transmitiendo la imagen que, como te

decía, tú no sabes si es una protesta o es una performance que se determinó en un lugar específico a una hora específica. Ese límite que no sabes si es o no, me gustaba mucho de la foto (Marcela Moraga, co-curadora del *Museo de la Democracia*).

Por otra parte, *Del Cuerpo a la Carne* fue una exposición inaugurada en mayo de 2022 en el Museo C.A.V. La Neomudéjar de Madrid, España, curada por Elisa Massardo. Esta iniciativa fue la primera exposición individual de Cheril Linett e incluyó gran parte de su cuerpo de obra, visibilizando su carácter procesual. En palabras de la curadora, “esta fue una exposición grupal de las obras. Estaban todas puestas en su conjunto y no competían entre sí. No había una que fuera más importante que otra”.

Ella considera que el trabajo de Cheril Linett es reconocido y tiene gran valor en el campo del arte contemporáneo desde antes y de forma independiente al estallido social, por desplegar una metodología que no se había visto previamente, liderando y colaborando con equipos numerosos siendo directora y performer a la vez; y por equilibrar una visualidad potente con conceptos críticos bien elaborados. El apoyo de políticas culturales, el soporte gubernamental, las redes de cooperación y el discurso crítico asociado al objeto (Shapiro y Heinich, 2012) destacan en este hito de artificación.

Las performances del proyecto *Yeguada Latinoamericana* fueron expuestas en la sala principal de La Neomudéjar, incluidas entre ellas todas las acciones realizadas durante el estallido social, excepto *Estado de Rebeldía I*. Al tratarse de un registro audiovisual en baja resolución y ser la primera salida de la Yeguada en la revuelta, no cumplía con los parámetros estéticos que buscaban mostrar:

Más allá de lo casero que puede ser por la imagen que no está en alta calidad, tiene que ver con los encuadres, con ciertas escenas que se muestran y que luego no son tan oficiales. No tiene que ver con la obra misma, sino con la experiencia que se va agarrando. Con la experiencia de maduración en la revuelta, tanto de Cheril como todo lo que implicó el estallido mismo. Falta que se viera esa madurez que se vería después (Elisa Massardo, curadora de *Del Cuerpo a la Carne*).

Las obras en exhibición tuvieron una recepción positiva tanto en el *Museo de la Democracia* como en *Del Cuerpo a la Carne*, sin presentar mayores polémicas. La fuerza del grupo de performers, el contexto del estallido social, la fortaleza para denunciar los abusos de la policía en el espacio público y el riesgo físico asumido en cada acción generaron aceptación y entusiasmo en las audiencias de los espacios, particularmente entre personas migrantes.

El circuito europeo de arte contemporáneo muestra gran interés por la perspectiva poscolonial y el quehacer de artistas y movimientos culturales de territorios

que fueron colonizados. Por el contenido crítico de la propuesta, la presencia de *Yeguada Latinoamericana* en un museo adquirió un sentido especialmente irreverente en España, origen geopolítico de la colonización de América Latina.

Museo Nacional de Bellas Artes

En junio de 2021, el Museo Nacional de Bellas Artes –en adelante MNBA– adquirió dos registros fotográficos realizados por Lorna Remmele de la performance *Yeguada Latinoamericana* (2017), la primera del proyecto, donde cinco yeguas vestidas con jumpers verde olivo desafiaron a un piquete de policías mirándoles directamente a los ojos y mostrando la cola en el contexto de una marcha disidente sexual. Esta es, hasta el momento, la única venta de obra que ha consentido la artista, pues posibilita la investigación y democratiza el acceso a ella. En sus palabras:

no me interesa la venta de obras a galeristas ni coleccionistas privados. Me interesa que, si ocurre una venta, más que porque sea una venta, sea una adquisición por un museo público donde esa obra va a seguir estando para muchas personas más (Cheril Linett, creadora y directora de *Yeguada Latinoamericana*).

Cuando una obra es adquirida por el MNBA pasa a ser un Monumento Histórico a través de la ley 17.288 sobre Monumentos Nacionales, gracias al Decreto N°192 de 1987, firmado por el dictador Augusto Pinochet. La curadora de arte moderno, Gloria Cortés, fue una de las gestoras de la compra y afirma que el hecho de que el proyecto *Yeguada Latinoamericana* sea parte de la colección del Museo representa un quiebre y una fractura al interior de una de las instituciones más canónicas y masculinizadas del país. En términos simbólicos, es un reconocimiento al proyecto completo y sus equipos de trabajo.

Este hito se enmarca en líneas de adquisición que el MNBA ha abierto para llenar vacíos de su colección y poner en discusión ingresos de corte político. Desde hace un tiempo, la institución se ha visto interpelada por una ciudadanía que ha exigido una redefinición de lo público, especialmente después de la revuelta, por lo que el MNBA debía dar señales de escucha. En ese contexto comenzó a hacer mucho más sentido la urgencia de ingresar obras como *Yeguada Latinoamericana*:

Esto ocurrió el 2017 y desde entonces ha sido consistente la presencia de la Yeguada. Hoy día se está discutiendo en los congresos feministas. O sea, congreso feminista, congreso en que está la Yeguada y eso es un síntoma. Si no ponemos ojo a ese síntoma, no estamos viendo una oportunidad de ser parte de ese proceso, de adelantarnos al proceso (Gloria Cortés, curadora del MNBA).

Decidieron adquirir la primera performance del proyecto en lugar de una de las obras del 2019, porque marca el inicio de ruta de la Yeguada mucho antes del estallido. Es, además, una apuesta por una pieza cuyo valor económico podría dispararse con el paso del tiempo. En términos de Shapiro y Heinich (2012), podemos afirmar que esta revalorización de una obra previa, a partir del estallido social, es resultado de un proceso de artificación dado por el declinamiento de la función política primaria de esta performance con el paso de los años. Es decir, si hoy puede estar en la colección del MNBA es porque su potencia disruptiva se ha transformado en parte del valor social de la obra.

Nuevas lecturas podrán emerger de *Yeguada Latinoamericana* (2017) ahora que se inserta en una genealogía de lucha y arte político que está presente en la colección del MNBA, junto a piezas creadas por anarquistas y feministas que datan de fines del siglo XIX hasta la actualidad. Entre estos artistas encontramos a Abelardo Bustamante, Benito Rebolledo Correa y Laura Rodig. No está en sus planes exhibirla en el corto plazo, pues, en el contexto actual de empoderamiento de una elite de ultraderecha conservadora, obras como esta en un museo público pueden detonar ataques con repercusiones en la gestión de la institución y su equipo.

La artista y la curadora coinciden en que el feminismo y el estallido social son procesos instrumentales para las instituciones del arte. Son contenidos que requieren en su parrilla programática y eclipsan el trabajo de les artistas que son encasillados bajo aquellos términos. En esa línea, la curadora pone en duda que el MNBA siga siendo el único espacio de consagración artística:

Yo creo que no, creo que los artistas ven que este es un espacio de consagración por lo que significa simbólicamente. Pero también digo que ya se perdió ese estándar de lo que es consagratorio. Hemos estado comprando artistas, especialmente mujeres, y en eso también cabe la Yeguada. Mi línea de adquisición son los feminismos, para no hablar solo de mujeres en términos binarios. Pero también estamos comprando artistas del 1900 que no conoce nadie (Gloria Cortés, curadora del MNBA).

Hacia una sociología de la curaduría

Esta investigación expresa dos posicionamientos que confluyen en mi praxis como investigadora: el de socióloga y el de performer de *Yeguada Latinoamericana*. Desde ese doble punto de vista, decidí involucrarme en la circulación artística de las obras. Un proceso del que no hago parte desde mi rol como performer –próximo a la interpretación escénica–, pero en el que sí pude profundizar como socióloga, aventurándome a la exploración de una sociología de la curaduría que toma al estallido social chileno como eje de análisis.

Si bien contar con un equipo de trabajo compuesto por feministas sexodisidentes, accionar durante el estallido social e innovar en los lenguajes artísticos fueron elementos de interés para los espacios de mediación, el valor de estas obras no se agota allí, sino que se enriquece por las especificidades programáticas de cada circuito. Mientras el circuito europeo de arte contemporáneo se interesa en piezas visuales como *Estado de Rebeldía II*, que dejan espacio a la imaginación de los públicos, el circuito de cine porno* pone su foco en *Comunicado*, una obra que emplea un lenguaje sexualmente explícito en los acercamientos de la cámara a los pliegues de los cuerpos y un texto que evidencia el terrorismo de Estado durante la revuelta. Es interesante que tanto los espacios que se conciben desde las pornografías como el que lo hace desde el postporno, relevan los componentes éticos tras las producciones como las políticas de representación, los modos de trabajo, producción, difusión y diseminación.

En la circulación de estas performances se expresan varios procesos constituyentes de artificación. Entre ellos el desplazamiento de su contexto inicial, pues las acciones pasan de la calle a la neutralidad de espacios creados para la exhibición de obras; el renombramiento o cambio terminológico, al aclarar públicamente que *Yeguada Latinoamericana* es un proyecto de performance y no un colectivo feminista; el apoyo de políticas culturales y soporte gubernamental, mediante el FONDART adjudicado para la exposición en España; el discurso crítico asociado al objeto, que es parte de las valoraciones levantadas por los agentes de mediación; y la individualización del trabajo, pues tras su ejecución es exclusivamente Cheril Linett quien gestiona la circulación de las imágenes en trato directo con los espacios. Todas estas son estrategias conceptualizadas por Shapiro y Heinich (2012) para describir empíricamente el paso de una práctica cultural al campo del arte y que están presentes en el proyecto *Yeguada Latinoamericana*.

Sobre la adquisición de la primera performance del proyecto por parte del MNBA, propongo volver a la reflexión de Gloria Cortés, quien afirma que esta institución no es el único horizonte local de consagración artística, incluso si inviste a las piezas que ingresan a su colección como Monumento Histórico –lo que califica como consolidación legal y recategorización en términos de la artificación–. ¿Qué otros hitos de reconocimiento en el campo del arte son posibles para una obra catalogada como Monumento Histórico tras ser adquirida por el museo más importante del país? ¿Qué nuevas vidas quedan para estas performances al margen del coleccionismo privado?

Para terminar, propongo continuar y complejizar el mapeo comprensivo de la vida de estas obras tras su ejecución desde la perspectiva teórica de la artificación, estableciendo como horizonte identificar procesos situados de legitimación en el campo del arte más allá de las instituciones canónicas. Asimismo, dejo constancia de que esta investigación solo se hizo cargo de la circulación de las performances en el campo artístico, sin considerar otras circulaciones

que podrían resultar de alto interés sociológico. Por ejemplo, su viralización en prensa y redes sociales; y las apropiaciones que la campaña del Rechazo hizo de estas imágenes para el plebiscito de entrada –2020– y el plebiscito de salida –2022– del proceso constituyente en Chile, torciendo el sentido político que las originó.

Agradecimientos

Este artículo es un producto de mi Memoria de Título en la carrera de Sociología de la Universidad de Chile, realizada en el marco del proyecto Fondecyt Regular N°1210997, *Sociología visual del “estallido”: estudio sobre medialidades, temporalidades, contagio y violencia de las imágenes en la reciente movilización popular en Chile*. Agradezco a Marisol Facuse por guiar mi investigación y a Cheril Linett por facilitarme el acceso a información y experiencias vitales para estudiar estas cinco obras. Asimismo, extiendo mis agradecimientos a Gloria Cortés, Elisa Massardo, Nicola Ríos y Marcela Moraga por aceptar ser entrevistadas durante este proceso.

Referencias bibliográficas

- ALIWEN (2019). #RenunciaPiñera. Arte chileno urgente durante estado de excepción. En Gaspar, F. y Jarpa, G. (ed.), *Los futuros imaginados* (pp. 74-85). Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Chile.
- ALIWEN y QUEZADA, L. (ed.) (2021). *Yeguada Latinoamericana de Cheril Linett. Acciones, archivo y escrituras críticas (2017-2021)*. Valparaíso: Trío Editorial.
- AMNISTÍA INTERNACIONAL (2020). *Ojos sobre Chile: violencia policial y responsabilidad de mando durante el estallido social*. <https://www.amnesty.org/es/wpcontent/uploads/sites/4/2021/05/AMR2231332020SPANISH.pdf>.
- BRODSKY, V. y FLORES, M. (ed.) (2021). *Mujeres en las artes visuales en Chile (2010-2020)*. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.
- COFRÉ, C. (2021). Estéticas desobedientes: género y raza en la Yeguada Latinoamericana. En *Lecturas sobre las artes visuales chilenas recientes* (pp. 16-26). Santiago de Chile: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.
- CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES DE CHILE (1987). *Decreto N°192 de 1987. Declara Monumentos Históricos las colecciones de todos los museos dependientes de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos*. Ministerio de Educación Pública. https://www.monumentos.gob.cl/servicios/decretos/192_1987
- EGAÑA, L. (2017). Postporno. En *Barbarismos queer y otras esdrújulas* (pp. 364-373). Barcelona: Bellaterra Edicions.
- EGUIGUREN et al. (2020). *Demandas prioritarias y propuestas para un Chile diferente. Sistematización de 1.233 cabildos ciudadanos*. México: Unidad Social. <https://www.ulagos.cl/wp-content/uploads/2021/04/Demandas-prioritarias-y-propuestas-para-un-Chile-diferente.pdf>

- FISCHER-LICHTE, E. y ROSELT, J. (2008). La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia teatral. En *Revista Apuntes*, n.º 130, pp. 115-125.
- FREIRE, M. (2021). Para una historia del arte expandida: arte y activismo feminista. En *La reconfiguración de la historia del arte en el horizonte ampliado de la cultura popular y de masas. Actas del VIII Encuentro de Historia del Arte* (pp. 113-127). Departamento de Teoría de las Artes de la Universidad de Chile.
- GLAVIC, K. y PINTO, I. (2020). Alejandra Castillo. En *laFuga*, n.º 24. <https://lafuga.cl/alejandra-castillo/994>
- GONZÁLEZ, F., LÓPEZ, L. y SMITH, B. (2016). *Performance art en Chile. Historia, procesos y discursos*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- HEINICH, N. (2002). *Sociología del arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- LINETT, C. (2021). Proyecto Yeguada Latinoamericana. Performance y feminismo disidente. En aliwen y Quezada, L. (ed.). *Yeguada Latinoamericana de Cheril Linett. Acciones, archivo y escrituras críticas (2017-2021)* (pp. 12-25). Valparaíso: Trío Editorial.
- MINISTERIO DE SALUD (15 de marzo de 2020). Presidente anuncia suspensión de clases y reduce actos públicos. <https://www.minsal.cl/presidente-anuncia-suspension-de-clases-y-reduce-actos-publicos/>
- PETERS, T. (2020). *Sociología(s) del arte y de las políticas culturales*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- PRADENAS, R. y LINETT, C. (comp.) (2021). *Anarcografías del cuerpo. Performances de Cheril Linett (2015-2021)*. Valparaíso: Trío Editorial.
- RAMÍREZ, J. (2020). *Significación política feminista en las performance de "La Yeguada Latinoamericana"* (Tesis para optar al título profesional de Psicóloga). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile.
- SENADO (s/f). Estado de Excepción Constitucional. [https://www.senado.cl/appsenado/index.php?mo=transparencia&ac=doctoInformeAsesoria&id=3911#:~:text=1\)%20B%C3%A1sicamente%20los%20Estados%20de,la%20finalidad%20de%20proteger%20otro](https://www.senado.cl/appsenado/index.php?mo=transparencia&ac=doctoInformeAsesoria&id=3911#:~:text=1)%20B%C3%A1sicamente%20los%20Estados%20de,la%20finalidad%20de%20proteger%20otro)
- SHAPIRO, R. y HEINICH, N. (2012). When is artification?. En *Contemporary Aesthetics*, n.º 4. <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=639>
- VALENZUELA-VALDIVIA, S. (2022). *Del cuerpo al archivo. Foto, video y libro-performance en Chile (1973-1990)*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Pedagogía del (des)guace

Electrohacedoras¹: arte y activismo tecnológico

Laura Nieves²

Resumen

Electrohacedoras (2017-2024) es un colectivo de activismo artístico y feminista que busca democratizar el acceso a la tecnología y empoderar a mujeres y disidencias a través de la autoproducción de herramientas tecnológicas, inspiradas en prácticas feministas y decoloniales. Entre sus proyectos destacados están *Bidones lumínicos* (2018-2020) y el *Dispositivo de Emergencia Sonora/Sorora* (2020-2023). Estos proyectos transforman el espacio público con un enfoque feminista y creativo basado en las prácticas tecnológicas del *circuit bending*, reciclaje tecnológico y los electrotexiles.

Palabras claves: Arte, Feminismo, Artivismo, Arte Electrónico, Tecnología.

Scrapping pedagogy

Electrohacedoras: Art and Technological Activism

Abstract

Electrohacedoras (2017-2024) is a feminist art collective and activist collective that seeks to democratize access to technology and empower women and dissidents through the self-production of technological tools, drawing inspiration from feminist and decolonial practices. Her featured projects include *Luminous Bidons* (2018-2020) and the *Sound/Sorora Emergency Device* (2020-2023).

¹ Soy parte del colectivo de activismo artístico Electrohacedoras. Mi escritura no es ni nunca pretendió ser objetiva, es una escritura encarnada en el cuerpo. (N. de A.)

² CIDIPROCO-UNDAV. lnieves@undav.edu.ar (Argentina, 1975). Magíster en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas. Diseñadora Industrial UBA, se formó en Artes Visuales en Barcelona y Buenos Aires. Actualmente cursa el Doctorado en Artes y Tecnoestéticas de la UNTREF. Es Docente-Investigadora Categoría III en grado y postgrado en las universidades nacionales UNDAV y UNTREF. Forma parte del Colectivo de Artivista Feministas Electrónicas Electrohacedoras, y del proyecto "Suelectrónica de género". Su obra artística participó de varias muestras colectivas nacionales como ArteBA, Salón Nacional, MUNTREF, Centro Cultural Recoleta, CCK, así como internacionales en Colombia, Francia, México, Uruguay. [@launieves](https://www.launieves.com) www.launieves.com

Fecha de recepción: 24/05/2024 – Fecha de aceptación: 30/07/2024



CÓMO CITAR: Laura NIEVES. "Pedagogía del (des)guace. Electrohacedoras: arte y activismo tecnológico", en: Revista Estudios Curatoriales, n° 18, otoño, ISSN 2314-2022, pp. 64-74.

These projects transform public space with a feminist and creative approach, based on the technological practices of circuit bending, technological recycling and wereables.

Keywords: Art, Feminism, Artivism, Electronic Art, Technology.

Pedagogía del desguace: Es comúnmente considerado como el fin de algo, pero para nosotres es el inicio de imaginarios posibles. Implica desmontar para conocer, para imaginar, para proponer, para reconstruir.

Electrohacedoras

El 3 de junio de 2015, centenares de miles de mujeres nos encontramos en las calles de Buenos Aires y otras ciudades de Argentina. Nos sorprendimos mutuamente por la aparición de esas cuerpAs inesperadas en el espacio público. Ese miércoles por la tarde se le puso “voz, palabras, escena, imagen y cartel” (Veronelli, 2015, p. 51) a muchas consignas contra las múltiples violencias hacia las mujeres. Gritamos Basta! Un grito dolido contra la violencia feminicida. “Basta a la producción sistemática de vidas desechables, despojadas hasta la muerte, encarceladas o fusiladas por las fuerzas de seguridad, violadas y asesinadas por la mano firme de los hijos sanos del patriarcado” (López, 2019, p. 12). Nos movilizamos, sacamos nuestros cuerpos a la calle para exorcizar el miedo que llevamos escrito en él desde hace siglos. Y se produjo una irrupción feminista, la visibilidad de un sujeto político que continúa siendo marea hasta la actualidad. Conjuramos el Ni Una Menos y se desató el hechizo del alumbramiento colectivo.

En este contexto de Argentina, abrazado por el recorrido histórico de los encuentros nacionales de mujeres (ahora encuentros plurinacionales de mujeres y disidencias), se reconfiguró nuestro papel como sujetos en la esfera pública. A partir de las movilizaciones feministas del Ni Una Menos (desde el 2015), el paro nacional de mujeres en octubre de 2016, la lucha por la aprobación de la ley para la despenalización del aborto (2018), se gesta el proyecto #ElectroHacedorasMilitantes (2017-2024). Este proyecto de activismo artístico y feminista busca democratizar el recurso tecnológico para empoderar las voces de mujeres y disidencias en las movilizaciones, incentivando la autoproducción de herramientas con una visión crítica sobre el uso y consumo de las tecnologías. Si la tecnología está asociada al espacio de la masculinidad, las Electrohacedoras (EH) revelan una intención de colonizar dicho espacio como ejercicio de lucha política con el fin de transformar las condiciones de existencia proponiendo un modo feminista de apropiación creativa de las tecnologías.

Con base en las prácticas tecnológicas del circuit bending, reciclaje tecnológico, electrotexiles y wearables, este colectivo conformado por las artistas electrónicas Piren Benavidez Ortiz (Argentina), Marlin Velasco (Venezuela) y Laura Nieves (quien escribe) se gestó en el ámbito de la Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas de la UNTREF y formó parte del laboratorio de producción artístico-tecnológica Espacio Nixso (proyecto autogestivo para la divulgación, educación y producción de dispositivos tecnoartísticos con perspectiva latinoamericana). Esto alimentó las prácticas pedagógicas del colectivo, que son el hilo conductor de todos sus proyectos artísticos.

Como artistas mujeres y latinoamericanas, subalternas en el campo de la producción tecnológica, uno de los principales desafíos del colectivo es alterar el régimen de habitualidad que la tecnología quiere introducir con sus objetos, detrás del cual se sostiene el sistema de dominio patriarcal. Los procesos y dispositivos técnicos han ido configurando los espacios y los tiempos de un mundo con el objetivo de sustituir al indómito mundo de la naturaleza, pero bajo las reglas de quienes detentan el poder: hombre occidental, blanco, heterosexual. Un mundo que basa su fuerza en la teoría del conocimiento, la objetividad y universalidad.

Como señala Griselda Pollock en su libro *Visión y diferencia* (2013),

... el sexismo estructural de la mayoría de las disciplinas académicas contribuye de manera activa a la producción y perpetuación de una jerarquización de género. Lo que aprendemos del mundo y sus pueblos obedece a un patrón ideológico que se condice con el orden social dentro del cual ese conocimiento es producido (p. 19).

Este patrón ideológico, que la autora describe como *paradigma dominante*, es el que “define los objetivos compartidos dentro de una comunidad científica” (2015, p. 21); qué se estudia o no, quién puede investigar o no, qué tipo de conocimiento es válido. ¿Cómo podemos desde nuestras prácticas artísticas agrietar este paradigma masculino que sostiene a la ciencia moderna y a la historia modernista del arte como los únicos referentes a considerar? Hay que cambiar los modos en que se generan y circulan los saberes, liberarlos de las ataduras académicas y clasistas patriarcales.

Las primeras acciones de Electrohacedoras para agrietar este paradigma fueron en el 2017. A partir de la realización de talleres abiertos a mujeres de todas las edades, buscaron deconstruir la llamada “tecnología capitalista y patriarcal”, comenzando con *la creación de conocimiento colectivo y colaborativo*. Estas actividades se desarrollaron en Espacio Nixso (un galpón que alberga un pasado industrial patriarcal). Como *brujas tecnológicas* se congregaron alrededor de una mesa y empezaron a mezclar, como si fuera una pócima, materiales electrónicos con objetos vinculados al espacio de lo doméstico, con el fin de crear artefactos que hagan estallar las palabras subalternas.

Deconstruimos así no solo la idea de que la electrónica es un territorio masculino, sino también, con un giro paródico, nos (des) hacemos de los mandatos de buena ama de casa que forman parte del dogma de cuidado y limpieza del hogar. (EH)

Como consecuencia de estos encuentros y talleres se materializó el primer proyecto artístico del colectivo, *Bidones lumínicos* (2018-2020). Partiendo de la limitación de recursos materiales, intervinieron envases de productos de limpieza

con palabras y luces para iluminar las consignas en la vía pública. ¡Ahora sí nos ven! Panfleto lumínico, el bidón pasa a ser el material de agitación, de provocación, de circulación de la palabra en las vigilias por la despenalización del aborto. “Palabras que encarnan, que ponen al cuerpo rígido y en estado de pelea, lo pone memorioso y en esa rememoración aparecen las capas de violencia atravesadas, las humillaciones y los deseos” (López, 2019, p. 9). Poniendo la creatividad al servicio de la política; usando potencia desestabilizadora de la estética en función de una toma de posición, como artistas y activistas las Electrohacedoras proponen una denuncia catártica y pedagógica para lograr el resquebrajamiento de los silencios impuestos.

Nos quieren sumisas, disciplinadas, aisladas. Pero con esta fogata electrónica hacemos estallar el canon de las artes y las ciencias. (EH)



Figura 1. Bidonazo (2020). Registro de muestra *Para todes tode*, CCK.
Foto: Electrohacedoras.

Aquelarre electrónico

Históricamente las mujeres fueron excluidas en el reparto del “conocimiento”. El mundo tecnológico siempre ha sido de dominio masculino y sobre esta plataforma se fundamenta todo el pensamiento y la construcción social de la humanidad: la mujer recluida en el mundo de lo doméstico y vinculada a la naturaleza, el hombre aliado de la ciencia destinado a ocupar el espacio público, que es el espacio de la cultura y de la política.

Pero aunque actualmente esté “naturalizado” y sea considerada una verdad única, no fue siempre así. Según Silvia Federici: “En la ‘transición del feudalismo al capitalismo’ las mujeres sufrieron un proceso excepcional de degradación social que fue fundamental para la acumulación de *capital* y que ha permanecido

así desde entonces” (2015, p. 223). Este fue el comienzo de la campaña de terror contra las mujeres. En los siglos XVI y XVII, continúa Federici, la persecución de parteras, curanderas, *brujas*, además de sembrar miedo como estrategia de dominación, tuvo como uno de sus principales fines la expropiación de los saberes ancestrales sobre el uso medicinal de las plantas y la naturaleza. Todo en pos de la *masculinización de la práctica* médica profesional, apoyada en el surgimiento de la ciencia moderna. Así se reemplazó la cosmovisión orgánica que se tenía de la naturaleza por una *visión científica mecanicista* que produjo el *(des) encanto del mundo*. Y en esa visión, la *mujer-bruja* era la representante del lado salvaje, incontrolable, alborotador de la naturaleza. Había que eliminarla, recluirla, domesticarla.

La acusación de brujería cumplió una función similar a la que cumple en la actualidad la acusación de “traición”, “terrorismo” o “asociación subversiva”. El fin era quebrar la resistencia de las poblaciones y castigar todo tipo de protesta. Pero al igual que en la época de la conquista, fueron las mujeres latinoamericanas quienes más tenazmente defendieron el antiguo modo de existencia, y son hoy las principales enemigas de las estructuras del poder; reencarnadas en todas las brujas, son las que toman las calles para reescribir su propia historia.

La lectura de *Calibán y la bruja* de Federici marcó profundamente el rumbo de Electrohacedoras. La conocieron accidentalmente en el 2015 en un encuentro en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA y allí comprendieron que su visita, más allá de la promoción del libro, tenía que ver con salir de la academia y pisar el territorio, pisar el espacio público. Esta fue una de las semillas que movilizó a las artistas a conformarse como colectivo de activismo artístico y finalmente salir a la calle en el 2018.

¿Seremos capaces como artistas tecnológicas, de producir acontecimiento para desafiar el orden jerárquico impuesto no solo en el mundo del arte, sino en nuestra propia vida social moldeada por el mito de la superioridad científica- patriarcal- occidental ?
(EH)

¡Ahora sí nos ven!

Nos contaron una historia y nos dijeron que sus lógicas eran las únicas, por naturaleza. Como *la historia la escriben los que ganan*, nuestra historia, la de las mujeres latinoamericanas, es la historia de un ocultamiento, de un silenciamiento. Crecimos creyendo que el miedo y el silencio eran nuestro lugar en ella. “El silenciamiento de nuestras mujeres sirvió para allanar el camino al desarrollo de un régimen patriarcal más opresivo” (Federici, 2015). Es por esto que la puesta en circulación de la voz de las mujeres en el espacio público ha sido un objetivo fundamental de los programas feministas desde sus comienzos, y que han re-

tomado las EH en sus proyectos: *Bidones lumínicos* (2018-2020), *Dispositivo de Emergencia Sonora/Sorora* (2020-2023), *Esfera pública* (2023-2024). Sacar a la calle lo que había estado encerrado, dar voz a las que han sido silenciadas.



Figura 2. 8M 2022. Registro de acciones en la calle junto a otros colectivos artísticos. Fotografía: Electrohacedoras.

Salir a la calle es una de las prácticas propias de las artistas de los años 70 y es parte de la búsqueda que como artistas hacemos de las referentAs en el arte feminista. Aquí no hay *linaje paterno* como cuestiona Mira Schor, somos parte de una genealogía de artistas mujeres latinoamericanas que (des)arman los estatutos de la tradicional autonomía del arte anteponiendo la acción social, a partir de la generación de propuestas estéticas vinculadas con la *ritualidad*, la *performance* y el *uso del cuerpo*.

Josephine Withers, en su texto “Feminist Performance Art” (1994), determina: “Desdibujar y problematizar de otro modo los límites entre el arte y la vida es uno de los motivos generadores de todo performance” (p. 158). Esto lo vemos reflejado en los movimientos de las artistas de EEUU en los años 70, con referentes como Judy Chicago, Suzanne Lazy, Faith Wilding o Adrian Piper. Pero me interesa enlazar la genealogía latinoamericana que se vincula con esta, y allí se encuentra la artista Monica Mayer, sus performance disruptivas y colectivas dan cuenta de la experiencia mexicana en esos años. Andrea Giunta relata parte de esta experiencia en su libro *Feminismo y arte latinoamericano* (2018, p. 140): las artistas mexicanas, a través del performance, “introdujeron corporalidades desobedientes que han sido anuladas por el cuestionamiento hacia el feminismo de los años setenta y que se mantuvieron en el arte latinoamericano hasta tiempos recientes” (p. 140).

Giunta también cita el seminario que Carla Stellweg realizó en 1975 y, dentro de los distintos puntos de vista que surgieron en aquel momento, se cuestiona cuán legítimos son los valores del arte si los mismos los establecen los sectores dominantes, de los cuales están excluidas las artistas como mujeres y como latinoamericanas. María Laura Rosa reformula esto desde nuestra región: “la construcción de la historia del arte en Latinoamérica ha estado determinada por la historia del arte europeo, juzgada con parámetros extranjeros carentes de análisis que abarquen las particularidades propias de cada región” (2007). ¿Será la causa de que, incluso en el feminismo, nuestras referentes teóricas y artísticas están en su mayoría en los centros de poder económico? ¿Cómo afecta a las prácticas artísticas tecnológicas cuyos materiales y herramientas se producen en esos territorios? Así como en aquellos tiempos las artistas cuestionaban el poder cultural que excluía (y aún excluye) a las artistas mujeres de la historia del arte, esta exclusión es mucho más feroz en la actualidad cuando se vincula a prácticas tecnológicas, campo de acción vedado a la mujer desde el advenimiento de la ciencia moderna. ¿Cómo podemos nutrirnos de esa potencia disruptiva de los años 70 para modificar el reparto tecnológico en la actualidad?

Aprendiendo de las referentAs, podemos leer el trabajo de las Electrohacedoras desde la lupa de Suzanne Lacy (2019). Ella plantea un arte como práctica social, que sale fuera de los estudios de lxs artistas, para llevarse a cabo en el espacio público involucrando a diferentes actorxs y con una propuesta que surge de una problemática social y política. La *pedagogía del desguace* es una metodología que llevan adelante las EH, una acción política que busca recuperar el espacio en la producción de conocimiento colectivo que les fue expropiado a las mujeres con el advenimiento de la ciencia moderna. El proyecto *Dispositivo de Emergencia Sonora/Sorora* (2020-2023) surge en el 2020 en el marco del aislamiento obligatorio como consecuencia de la pandemia de COVID-19. Producto del encierro en los hogares, la tasa de femicidios en Argentina aumentó en los primeros meses: un femicidio se comete cada 33 h en el país. Con el objetivo de visibilizar esta problemática social, sumada al impedimento de ocupar el espacio público y tomar las calles, las EH pergeñaron un megáfono de producción casera para que las voces de las mujeres en sus encierros siguieran siendo escuchadas. Se armaron de los materiales que tenían disponibles –los envases de lavandina– y a partir de encuentros virtuales de trabajo llegaron a producir un dispositivo y un fanzine para hacerlo circular por las redes y lograr así que desde distintos puntos del país y el mundo se sumaran a esta emergencia sonora/sorora. Como reclamaba Lacy, la experimentación y la elección del material van de la mano de la propuesta conceptual. Y esta es trabajada en colectivo, rechazando la idea de genio solitario.



Figura 3. *Dispositivo de Emergencia Sonora/Sorora* (2022). Registro de instalación Ágora Electrofeminista en la muestra *Arte en Territorio*, Centro Cultural Haroldo Conti. Foto: Electrohacedoras.

Vemos así cómo las prácticas pedagógicas del colectivo refuerzan su vínculo con las prácticas de los feminismos de los 70, generando espacios de conversación, construcción de relaciones y colaboración que intentan *reactivar la dimensión estética de la vida colectiva que nos fue expropiada*. Por eso se activan talleres abiertos, alrededor de la mesa, impulsadas a desafiar los mandatos del paradigma *tecnocientífico* sobre cómo deben ser utilizados los dispositivos técnicos y cuáles son las aplicaciones que tenemos habilitadas como subalternas tecnológicas. Y en un mundo donde *tecnológicamente hablando* estamos rodeadas de prácticas y discursos universalistas “que manipulan la información y que disfrazados de promesas sobre la comunicación total, la transparencia y la regeneración de la democracia, logran tan solo, instaurar y legitimar nuevas formas de dominación social” (Jazzo, 2008, p. 45), es imprescindible construir alternativas artístico-sociales tecnológicas contrahegemónicas. “El arte político no solo muestra la victimización sino que ofrece un camino para el empoderamiento” (Lazy, 2010).

Son las actoras que participan de estos talleres quienes se apropian de las herramientas tecnológicas para poner en juego sus propias experiencias. Estas prácticas artísticas y pedagógicas van gradualmente sustituyendo la *forma* por el *contenido*, el *cómo* por el *algo*, creando obras colectivas que interfieren en la cartografía vigente. Apelan a hacer visible lo no decible (bidones) y decible lo no visible (megáfono), para que pueda ser integrado en el mapa de la existencia vigente. Y en ambas acciones hay cuerpo. Cuerpos de las mujeres que toman la calle para denunciar las prácticas sociales, la desigualdad, la violencia. Esos

cuerpos son vectores de acción. Se filtran por los intersticios de la máquina hegemónica para generar un cortocircuito y fundar nuevos modos.

Nos cansamos de la reclusión y de la institución. Salimos a la calle para conformar una nueva subjetividad política, colectiva y amorosa. Nos movilizamos. Tomamos el espacio público y lo estallamos en un ritual callejero para conformarnos como sujetos políticos con voz propia. Aquelarre. (EH)

Pedagogía del (des)guace (Conclusión)

El colectivo ElectroHacedoras apela a (des)montar el régimen científico-patriarcal-occidental del arte tecnológico contemporáneo mediante rituales en ese espacio sagrado (la calle) donde el cuerpo como material altamente politizado niega su cosificación. Un puro estar en las circunstancias. Son parte de las prácticas situadas de colectivos de activismo artístico de mujeres y disidencias dentro del arte latinoamericano, se apropian del ritual como procedimiento latente en nuestros territorios invocando un cambio, una sanación colectiva. Un hacer/pensar que propone no tener que adaptarse a las formas falocentristas del arte, sino intentar ejercitar otros modos y discursos que puedan interferir en ese canon y dar cuenta de un arte feminista propio de nuestro territorio.

Los primeros acercamientos de artistas feministas a las nuevas tecnologías son de la mano del videoarte y la estética de la imagen audiovisual. Desmontan los cánones de la imagen, pero siguen aún operando el dispositivo tecnológico como es dado. Las Electrohacedoras meten mano, desguazan y configuran una caja de herramientas que permita producir piezas de arte tecnológico en condiciones subalternas al paradigma de racionalismos burocráticos y omnipotencias tecnocráticas. Producen dispositivos técnicos de protesta desde una realidad de mujeres latinoamericanas que cuestionan el capitalismo, el patriarcado, la violencia (des)plegada sobre los cuerpos, con una inversión y desarme de las herramientas y materialidades que dicho paradigma produce.

No estamos aquí para reproducir los objetos de la dominación, sino para producir devenires sensibles que habiliten el territorio para nuestra liberación. (EH)

Apelan al *aquelarre electrónico* que está brotando en Latinoamérica como parte de “un imaginario colectivo emancipatorio” (Longoni, 2021, p. 13) que se viene activando en distintos momentos históricos. Se apropian de la ritualidad como procedimiento para hacer aflorar un pensamiento crítico que habilite nuevas formas de revelar y (des)velar la realidad que nos habita, no como solución empírica sino como modo de elaborar una mirada autónoma a los esquemas trasplantados. Ritualizar como forma de enfrentar el miedo, ese sentimiento de inferioridad y opresión que nos acompaña desde hace siglos. Un ritual que nos

permita salir del espacio doméstico, habitar la calle y hacer de nuestro grito colectivo un modo de reapropiación del espacio público.

Retomando la lectura del texto de María Laura Rosa, podemos concluir que las Electrohacedoras son parte de “la lucha de las artistas mujeres por denunciar el plano de desigualdad en el que se encuentran en sus distintas sociedades, tanto por mujeres como por artistas”(2007). En este caso, en la era de la IA las EH invocan al desarme de la máquina para habilitar el espacio de creación de nuevos mundos posibles.

Referencias bibliográficas

- CARVAJAL F. [et al] (2021). *Incitaciones transfeministas*. Córdoba: DocumentA/Escénica.
- DICCIONARIO LABOR_BUENOS AIRES (2022). Proyecto de Paula Valero realizado en coproducción con Leonor Martín en el área de Artes Visuales del Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti / Programa Arte en Territorio y a través del programa ACERCA del Centro Cultural de España en Buenos Aires.
- EXPÓSITO, M., Vidal A., Vindel J. (2012). Activismo artístico. En *Perder la forma humana*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- FEDERICI, S. (2015). *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- GIUNTA, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. 1° ed. Buenos Aires: Siglo XXI.
- JASSO, K. (2008). *Arte, tecnología y feminismo: nuevas figuraciones simbólicas*. México: Editorial Universidad Iberoamericana.
- LÓPEZ, M. P. (2019). *Apuntes para las militancias: feminismos: promesas y combates*. La Plata: EME.
- ROSA, M. L. (2007). *Transitando por los pliegues y las sombras. Sobre el arte de género en Latinoamérica. La Batalla de los Géneros (cat. expo.)*. Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 15 de septiembre-9 de diciembre.
- SCHOR, M. (2007). Linaje paterno. En Cordero Reiman, K. y Sáenz, I. (comp.), *Crítica feminista en la Teoría e Historia del Arte*. México: Universidad Iberoamericana, Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM, CONACULTA.
- VERONELLI, A. (2015). Los varones el tres de junio. En *#NiUnaMenos: Vivas nos queremos*, pp. 51-53. VV. AA. Buenos Aires: Milena Caserola.
- WITHERS, J. (1994). Feminist Performance art: performing, discovering, transforming ourselves. En Broude, N.; Garrard, M. D; Brodsky, J., *The power of feminist art : the American movement of the 1970s, history and impact*, p. 158. Nueva York: H.N. Abrams.

Diseño, historicidad y el espacio-memoria

Reflexiones en torno a dos experiencias situadas

Diego Fernando Machin¹

Resumen

El artículo analiza las muestras *Uso y función: Objetualidades poético-políticas de la ESMA* –presentada en el Centro Cultural Conti– y *Del cielo a casa. Conexiones e intermitencias en la cultura material argentina* –exhibida en el Museo MALBA– con el objeto de poner en relación dos abordajes curatoriales en torno al diseño, teniendo en cuenta las relaciones entre el espacio museográfico, la cultura material y la construcción de la memoria, según los conceptos de espacio testimonial o neutral.

Palabras clave: Diseño, espacio, contexto, memoria, política, historicidad.

Design, Historicity and Space - memory

Reflections on two situated experiences

Abstract

This article addresses the design of two museum spaces: the exhibitions “Use and function: Poetic-political objectualities of the ESMA”, at the Conti Cultural Center, and “From heaven to home. Connections and intermitencias in Argentine material culture”, at the MALBA Museum. The main objective is to relate two ideas about Design, regarding the spatio-temporal context of the exhibitions. The analytical perspective focuses on understanding History, Material Culture

¹ Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires, Argentina.
diegofmachin@gmail.com

Arquitecto, Archivo Nacional de la Memoria. Especialista en Docencia para Arquitectura y Diseño por la FADU-UBA. Ex becario de la Maestría en Historia y Crítica por la FADU-UBA. Docente de Historia de la Arquitectura y Proyecto Arquitectónico (FADU-UBA y Universidad Nacional de Moreno). Ha dirigido y dirige proyectos de investigación sobre Historia de la Arquitectura. Desarrolla la arquitectura junto a la pintura y la fotografía, integrando los distintos campos de conocimiento del área proyectual.

Fecha de recepción: 27/05/2024 – Fecha de aceptación: 19/07/2024



CÓMO CITAR: Diego Fernando MACHIN. “Diseño, historicidad y el espacio-memoria Reflexiones en torno a dos experiencias situadas”, en: *Revista Estudios Curatoriales*, nº 18, otoño, ISSN 2314-2022, pp. 75-91.

and Memory as vectors of meaning able to characterize the testimonial space and the neutral space.

Keywords: Design, Space, context, memory, politics, historicity.

Historia del diseño - memoria del diseño

El diseño tiene historia y la historia tiene diseño. Y junto a la memoria y el espacio como categorías constituidas, arman una constelación de significados donde hasta la misma idea de temporalidad pareciera entrar en crisis. Es decir, rescatar al diseño en tanto instrumento potente para comunicar nos lleva a pensar en el poder que tiene. Si, a su vez, pensamos en esa idea de diseño aplicada en un contexto particular, las significaciones se anclan en un presente, que remite a un pasado pero que asimismo se carga de sentido de manera proyectiva, hacia un futuro. Las dos muestras a las que va a referir este artículo se presentaron en el marco de los cuarenta años de la recuperación de la democracia, como sustrato común: *Uso y función: Objetualidades poético-políticas de la ESMA*, en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti; *Del cielo a casa. Conexiones e intermitencias en la cultura material argentina*, en el Museo MALBA. También es cierto que *la recuperación de la democracia* es un hecho histórico bastante amplio, un paraguas lo suficientemente grande como para dar cuenta de distintos espacios y distintas ideas en torno a él.

En este marco, interesa indicar algunos hitos sobre la idea del diseño y su origen en tanto disciplina académica. Verónica Devalle (2017) afirma que, en Argentina, existe un acuerdo generalizado en sostener que la primera vez que aparece el término “diseño” en una publicación es en el Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU) de la UBA en 1949.

En referencia al Plan de estudios, los alcances del diseño se discutirían en la materia Visión de la currícula, a partir de la reforma del 56 y 57. Y sobre los orígenes del diseño, la ligazón a la historia del arte, la tecnología y la arquitectura aparecen en la génesis de su conformación. Es así que la construcción de la historia de los diseños en la Argentina como campo abarca dos ramas. Por un lado, las producciones teóricas y metodológicas que analizan la especificidad del proyecto. Y por el otro, trabajos históricos y críticos.

Entonces, y sobre esta idea, Devalle destaca el carácter dinámico del término. Y allí se deja entrever las dificultades para definir el campo, el cual se debe reformular para actualizar sus postulados: quien hace historia de los diseños, en general, se enfrenta al desafío de construir una historia de un objeto en construcción. El diseño como término genérico, los diseños como singularidades, se encuentran en plena efervescencia en términos de definir su especificidad, en la que se enmarca no solo su proyección sino su historia.

Espacio *testimonial* y espacio *neutral*: reflexiones en torno a dos espacios de muestras

El carácter maleable de la definición del diseño, por lo tanto, es lo que nos lleva a pensar en que podemos hablar de fronteras porosas en la delimitación del objeto. Y es esta misma porosidad la que permite englobar al diseño, y a su historia en campos tan diversos, bajo la perspectiva del uso de los espacios de muestras. O del museo como lugar en donde exhibir producciones artísticas, como cuestión genérica que engloba y reúne bajo la idea de hacer accesible a un público ciertas producciones materiales que son narradas bajo los criterios curatoriales que la determinan.

El museo vendría a ser así, desde la arquitectura, el programa edilicio en el cual se trabaja con la idea de la transmisión y difusión cultural. Esto de por sí ya implica cierto encuadre: si es de gestión pública, o de gestión privada. Y la idea de los espacios que funcionan como soporte a la hora de montar una muestra: en este caso, el origen público o privado es un condicionante para ello.

Los dos casos traídos para analizar, *Uso y función: Objetualidades poético-políticas de la ESMA* (Figs. 1, 2 y 3) y *Del cielo a casa. Conexiones e intermitencias en la cultura material argentina* (Figs. 4, 5 y 6), son muestras que coexistieron en el tiempo: de marzo a julio de 2023. Y en las memorias de las obras, se puede ver intenciones comunes a abordar, tales como: la cuestión patrimonial, la idea de recuperar una temporalidad específica, y la mirada puesta sobre los objetos. Este último punto nos hace pensar además en la historia material como fuente, que también se sirve de la historia del diseño.



Figura 1. Sala Franco Venturi. *Faro metabolista*, 2023 (cabina de vigilancia de los módulos de alojamiento). Estudio A77 Gustavo Diéguez y Lucas Gilardi. Fotografía propia.



Figura 2. Sala Franco Venturi. *Flores en la ESMA*, 2015 (vegetación del Predio de la ex-ESMA). Gabriel Díaz. Fotografía propia.



Figura 3. Sala Franco Venturi. Obra: *Convexa*, 2023 (adoquines de madera de caldén). Juan Pablo Rosset. Fotografía propia.



Figura 4. Diagrama gráfico con texto curatorial de la muestra. Fotografía propia.



Figura 5. Interior de la sala. Fotografía propia.



Figura 6. Reconstrucción de la vidriera de la tienda Harrods. Fotografía propia.

Roger Chartier, como historiador de la cultura, se pregunta sobre las tensiones con las cuales se encuentra el historiador, acostumbrado a manejar categorías en principio estables e invariables. Y toma las palabras de Paul Veyne, quien dice que “la historia es la descripción de lo individual a través de los universales” (Chartier, 1992, p. 71). Esto designa las primeras tensiones con las que se enfrenta el conocimiento del historiador: los objetos históricos no son tales fuera de las prácticas en que ellos se inscriben; ni son campos de discurso o de realidad definidos de una vez y para siempre. Entonces, las cosas no son más que objetivaciones de prácticas determinadas, de las cuales se debe actualizar las determinaciones. Y solo al identificar las particiones, las exclusiones, las relaciones que constituyen los objetos que estudia, la historia podrá pensarlos como constelaciones individuales.

Sobre esta idea planteada por Chartier, podemos decir que los objetos que integran las muestras adquieren sentido en tanto encuentran una constelación propia que las determina. Los objetos aparecen “objetivados” en un espacio nuevo, generado ad-hoc, en un contexto determinado. Por lo tanto, aquí hay una postura acerca de cómo entender la historia en general, y también la historia del diseño en particular. Y si ligamos la historia junto al espacio y el tiempo, siguiendo la propuesta de Sigfried Giedion, podríamos establecer que hay una dicotomía en términos de espacio. Como categoría constituida, producto de los objetos ligados a las prácticas diferenciadas, derivan el espacio testimonial, por un lado, y el espacio neutral por el otro. Es entonces donde llegamos al punto de abordaje propuesto para este trabajo: el espacio testimonial está cargado de sentido por los sucesos que allí ocurrieron. Aquí, el predio de la ex ESMA como espacio emblema de la última dictadura cívico-militar. Y el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti como una de las instituciones que integra el predio, gestionado desde la esfera pública, en el marco de la promoción y difusión de las políticas de la memoria. Puesto en diálogo, está la categoría del espacio neutral como soporte de una selección de objetos que, curaduría mediante, simbolizan la cultura material de una época. El Museo MALBA, de origen privado, cuyo edificio fue el resultado de un concurso de arquitectura de proyección internacional. Y en cuyas salas podrían montarse muestras de cualquier tipo, sin verse afectada esta idea planteada del espacio neutral. La hoja en blanco a ser escrita. Ciertamente, la organización espacial del museo y las salas que lo integran están pensadas de esta manera.

De la comparativa entre ambos espacios, un centro cultural en un caso, y un museo en el otro, encontramos una similitud: el diseño utilizado como dispositivo transmisor de memoria, para generar un efecto que pone en acción a la historia como cuestión sustancial, transversal a ambos programas arquitectónicos y curatoriales. En un caso, ligado a condiciones políticas contextuales, como lo fue la ESMA, y el otro evocando a los objetos que enriquecieron la cultura material y contribuyeron al armado de la identidad visual del siglo XX, que prevalece hasta hoy.

Las exposiciones

La exposición *Uso y función: Objetualidades poético-políticas de la ESMA* tuvo lugar en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti entre marzo y julio de 2023. Esta se montó en la Sala Franco Venturi, que ocupa el ala izquierda del edificio, en la parte posterior de la planta baja. La curaduría estuvo a cargo de Lorena Fabrizia Bossi, coordinadora del área de Artes Visuales, quien destaca que la muestra pone en relación objetos patrimoniales, con la idea de promover la interacción entre artistas.

El texto curatorial expone una pregunta que deja expuesta una inquietud, transversal a todos los edificios que integran el predio de la ex-ESMA: ¿cómo habitar hoy una arquitectura pensada para la educación y formación militar, que fue uno de los Centros Clandestinos de Detención Tortura y Exterminio más emblemáticos del país, y que actualmente es un Espacio de Memoria? Ensayando una posible respuesta a esta pregunta, tomo lo planteado en la introducción sobre la perspectiva de la construcción de sentido: la historia, la memoria y la cultura material. En sí, la muestra es un vector de sentido, que pone en relación objetos diseñados en un espacio determinado, que a su vez está cargado de significaciones previas. También, el tipo arquitectónico de hangar-taller de reparaciones –uso previo del recinto antes de pensarse allí un lugar de exposiciones– plantea una cuestión interesante acerca de la relación contenido y continente. La sala funciona como el contenedor de objetos que se ponen en relación según un fin determinado. El abordaje analítico de este espacio propone tomar la memoria como el vector, la línea que traza relaciones entre los objetos producidos para la muestra. Estudiar el recorrido propuesto, la disposición en el espacio, las escalas de las intervenciones: en este sentido es destacable el *Faro metabolista*, diseñado y montado por el Estudio A77. La intervención fija un contrapunto vertical en el espacio, ubicado en el tercio posterior hacia la izquierda de la sala. El faro toma un elemento existente en el predio –una cabina de vigilancia de los módulos de alojamiento– y lo resignifica generando un nuevo contexto. Aparece allí también la idea de explorar los límites entre el arte y la arquitectura: el módulo tiene dimensiones, materialidad, forma, y plantea una relación con la historia a través del metabolismo como hecho o corriente de la historia de la arquitectura. Podríamos trazar también una línea con los contextos de producción industrial, el diseño, y la idea de la serie y la repetición: este faro está formado por una cabina de vigilancia, cuya producción es seriada. En este contexto, la pieza se vuelve única (por su disposición en el espacio, como faro vigía dominando las visuales de la Sala Franco Venturi). El color amarillo y la estructura de soporte lineal naranja también forman un contrapunto entre la presencia del color en la base neutral que da la tipología de hangar de la sala de exposición. Y es aquí, en el diálogo entre diseño y modos de producción, donde se establece una relación con la muestra del Museo MALBA.

Sobre la idea del espacio *testimonial*, aparece un vínculo con el texto curatorial, que plantea que *Uso y Función* toma lo testimonial y lo desborda; hace foco en los objetos y sus huellas. Esta muestra no pretende ser exhaustiva a nivel histórico, sino que alude a los objetos a través de núcleos significativos. De tal forma, los artefactos de arte –a través de su singularidad y complejidad– enlazan temas centrales y periféricos.

Desde este lugar, el punto de vista es la construcción de una perspectiva a partir del testimonio. Y gráficamente, el desborde de ese testimonio posibilita la interpretación a partir de la propuesta objetual. El espacio en sí es testimonio, con su tipología y materialidad, y a su vez aloja objetos que son generados a partir del testimonio. El lugar histórico aparece a través del fragmento, de la lupa puesta en los objetos y su interpretación: *Flores en la ESMA*, de Gabriel Díaz, o *Convexa*, de Juan Pablo Rosset, son ejemplos claros de mirada situada en el foco del *hacer con la historia* a través de la observación.

La exposición *Del cielo a casa. Conexiones e intermitencias en la cultura material argentina*, en el MALBA, plantea una idea distinta acerca del diseño de la muestra. La historia y la memoria aparecen aquí ligadas a la cultura material que testimonia una época, la segunda mitad del siglo XX. El diseño se muestra en relación con los objetos de consumo, la producción en serie, los ámbitos de representación y socialidad, el espíritu de la época –en palabras de Sigfried Gideon, el *zeitgeist* de su tiempo–. El texto curatorial que acompaña la muestra destaca la cantidad de piezas expuestas –alrededor de 600–, que incluyen objetos, obras de arte, fotografías e instalaciones. El punto de vista, se podría afirmar que tiene cierto carácter antropológico:

Apuesta por una mirada etnográfica que, más allá de la autoría o los procesos, invita a abordar la cultura material desde los usos, las costumbres, los rituales y los simbolismos que las cosas generan en una sociedad (...) El entramado de objetos, espacios de vida y obra, teje una red de sentido ampliada: nos conecta emocionalmente con lo propio a partir de una porción de ese archivo de la vida común en el que el diseño, el arte, la industria y la historia se hibridan.

La exhibición es curada por un grupo diverso, que integran historiadores, diseñadores gráficos e industriales, arquitectos y editores. Se trabaja bajo el concepto de “constelación temática”, articulando el recorrido sin un orden dado. Sin cronología, jerarquías ni distinción de disciplinas. Podríamos decir que lo englobante aquí es una idea planteada acerca del diseño, enmarcado temporalmente, y su producción que sedimenta sentidos y significados. Estos sentidos, traídos a la actualidad, adquieren nuevas dimensiones, producto tal vez del extrañamiento de la mirada. Mirar con otros ojos aquello vivenciado o no, pero que ha llegado a nuestro tiempo por relatos o por acceso a repositorios de archivos digitales de

diseño. El equipo curatorial hace hincapié en la transgresión de los límites del uso y las fronteras que se difuminan entre arte y diseño. Podríamos agregar aquí lo singular y lo plural. Los medios de producción de los objetos: lo artesanal y lo seriado. Especialmente, la muestra abarca tres sectores: la identidad del territorio, el diseño por fuera de los cánones y las vicisitudes políticas, sociales y económicas de la Argentina. El criterio tomado no pretende dar cuenta de ninguna cronología: no se propone hacer un revisionismo crítico del diseño en Argentina, sino que hace el ejercicio de colocar objetos en el espacio. El espacio *neutral*, constituido como categoría particular para este trabajo.

Sobre el origen de las piezas, se destaca la diversidad de lugares e instituciones que han colaborado: diferentes archivos y colecciones públicas y privadas del país. Sobresalen la colección del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y la Fundación IDA (Investigación en Diseño Argentino), institución sin fines de lucro creada en 2013 y dedicada a la investigación, recuperación, conservación, difusión y puesta en valor del diseño nacional.

Retomando lo dicho anteriormente sobre el diseño en el campo disciplinar, interesa la idea que establece al diseño como un campo dinámico, cuya historia es la de un objeto en construcción. Ambos casos estudiados reflejan esta postura. La muestra del Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti da cuenta de una concepción del diseño basada en una temporalidad determinada por las intervenciones contemporáneas en un espacio que es un testimonio en sí mismo. La muestra del MALBA reúne objetos de la memoria histórica, que toman otra temporalidad, y los dispone en el espacio: la caja neutra que alberga la exposición. Recrea asimismo un espíritu de época, un tiempo determinado, como son las vidrieras de las famosísimas tiendas Harrods de la calle Florida, traídas para la muestra a través de la construcción en escala de una maqueta 1 en 1, en el segundo nivel del museo (Figs. 7, 8 y 9). Aquí radica, por adyacencia, también la consideración sobre el patrimonio: un edificio que funciona en sí mismo como huella histórica y una recreación escenográfica con exquisita curaduría de diseño, segmentando todo el *swing*, el *mood* de una época.



Figura 7. Fotografía de la vidriera original. Fotografía propia.

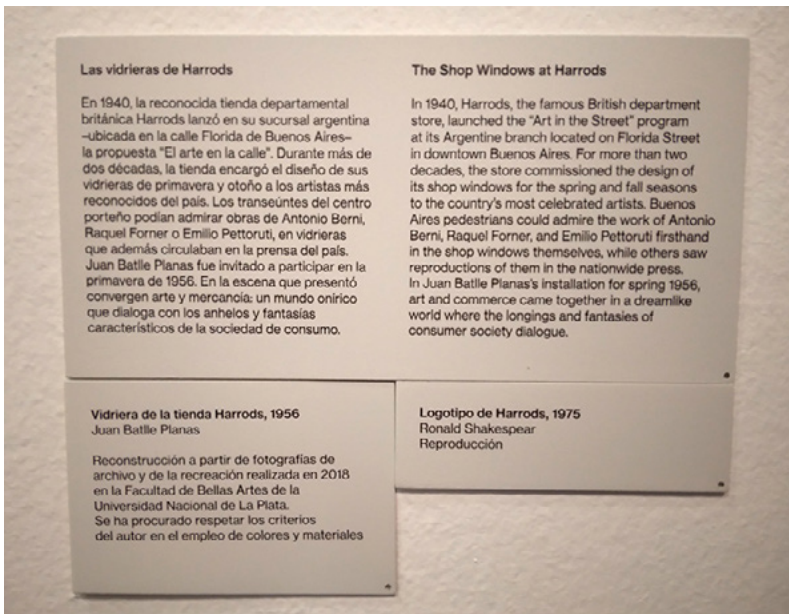


Figura 8. Referencias. Fotografía propia.



Figura 9. Sector de la reconstrucción. Fotografía propia.

La idea del espacio como contenedor neutro nos remite a lo establecido oportunamente por Marc Augé sobre la invención del término que denomina a los *no-lugares*:

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que no integran lugares antiguos: estos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de “lugares de memoria”, ocupan allí un lugar circunscripto y específico (Augé, 1992, p. 83).

La supermodernidad, declarada por Augé, produce objetos que son usados con un fin en el presente, que se independizan de un pasado y son superadores de la posmodernidad. Entonces, podríamos asociar a los objetos como integrantes de los espacios de muestra, en donde aparecen vaciados de su historicidad; las

objetivaciones aparecen generadas en función de la recreación de un tiempo específico y condensado (las vidrieras de las tiendas Harrods). Y a su vez, despojado de esta idea que plantea Augé de un lugar asociado a la idea de identidad, relacional e histórico. En este encuadre, ¿Podría ser entonces el MALBA un espacio de estas características? Hipermoderno, ahistórico. ¿Sería por el contrario el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, y en estos términos un lugar, específicamente un “lugar de memoria”? ¿Cuál es el carácter de los objetos que en ellos son exhibidos? ¿Desde dónde se posicionan, en tanto diseño? ¿Qué tiempo reflejan?

Forma, política, disciplina y profesión

Los dos casos tomados representan momentos distintos en la historia de nuestro país, en donde desde la arquitectura se genera una forma particular y específica de concebir los espacios de muestras. En ambos casos, lo que hay en común es un posicionamiento acerca del tratamiento de las imágenes. Cómo va a funcionar el museo, caja-contenedor. Y esto, sea de gestión pública o privada, marca una idea en torno a la política. O a la relación de la técnica con la política. Como sostiene Anahí Ballent:

Interesa indagar en las formas en que la política emplea imágenes visuales para identificarse (...) De qué manera una producción técnica puede constituir una “estética de la política”. En ese sentido, se toma como punto de partida una observación de Manfredo Tafuri, según la cual la arquitectura promovida por el Estado no puede ser entendida como una derivación de la política, sino que demanda su consideración en tanto punto de articulación de propuestas políticas y técnicas; dicho de otro modo, la política no crea formas, sino que resignifica formas existentes (Ballent, 2005, p. 23).

Ballent entonces se dedica a trabajar sobre “las complejas interrelaciones entre la especificidad disciplinaria y los requerimientos y condicionamientos externos a ella, provenientes de la política y la sociedad” (2005, p. 23). De ahí, podemos inferir que la relación de la arquitectura en torno a las demandas de la sociedad, es el tema que ha ocupado a generaciones de arquitectos. Esto podría reflejarse en ambos museos, –públicos y privado–. El Conti y el MALBA, en cierta forma, como instituciones que recolectan las demandas culturales de la sociedad y las traducen en propuestas museográficas, que hacen un uso particular de las imágenes, con cierta técnica particular. O, lo que es lo mismo, la forma en que las imágenes –y los objetos– son producidos para generar nuevos significados. Por otro lado, y acerca del contexto de producción del edificio del Museo MALBA, Jorge Francisco Liernur se refiere a la confusión de la Arquitectura con una profesión, cuando se trata de una disciplina:

El diccionario de la Real Academia Española define a la profesión como un “empleo, facultad u oficio que alguien ejerce y por el que recibe una retribución”; mientras que entiende a la disciplina como “doctrina, instrucción de una persona, especialmente en lo moral” como “arte, facultad o ciencia” (...) Es obvio el sentido operativo, práctico de la Arquitectura entendida como profesión; mientras que, si se la entiende como disciplina, resulta evidente su relación, de una u otra forma, con problemas de moralidad.” (...) Ser Arquitecto, en esa acepción, supone por lo tanto construir, sostener y expresar un conjunto de valores ante el mundo. Esa actitud es parte de la mejor herencia que quienes amamos esta disciplina recibimos de su historia (Liernur, 2006, p. 61).

En este sentido, podríamos afirmar que al situar el edificio que alberga el Centro Cultural Conti lo situaríamos del lado de la arquitectura como disciplina: se lo resignifica un edificio y se lo adapta a un programa que contempla a las políticas de memoria como eje principal. Y la generación de un edificio de cultura producida según las leyes que operan en el mercado, la posicionaríamos del lado de la profesión. Sobre esto, es interesante lo que plantea William Rey Ashfield acerca de la arquitectura producida en Latinoamérica durante los años noventa:

En muchos casos estas nuevas arquitecturas dejan de lado buena parte de las preocupaciones que se establecieron en la década anterior, en particular la importancia de los contextos circundantes, el diálogo con la historia y con la naturaleza del lugar. Se descubre así una suerte de silencio en muchos de estos ejemplos que solo transmiten la idea de un saber blindado; una arquitectura entendida “como conocimiento cerrado y autónomo, que opera a veces como verdadera caja autárquica (Rey Ashfield, 2011, p. 110).

De esta manera, se piensa lo contextual como factor clave a la hora de entender las producciones, independientemente de su época de generación, y el lugar de la historia allí. Aquí, y volviendo a Chartier, el objeto podría ser el edificio, y la objetivación su contexto de producción. O bien, se trataría de cómo hacer “hablar” a los edificios, en función de sus objetivaciones, o contextualizaciones. Y en torno a la imagen, y entrando ahí en diálogo con Ballent, Rey Ashfield agrega sobre las arquitecturas producidas en los años noventa –podríamos incluir allí al MALBA–:

La imagen de estas arquitecturas se destaca por la presencia de elementos tecnológicos asociados a una marcada perfección formal y constructiva. Bien podría entenderse en este caso una voluntad de destaque objetualista, como se haría con una mer-

cancía de particular valor, con una alhaja de alto costo. La operación de destaque se produce por contraste con el sitio, aunque no siempre se trate de cualquier sitio. (2011, p. 110 íbid)

Y para finalizar, sintetiza en este marco de arquitectura - mercado - producto - objeto escindido de su contexto: “Un producto de especial consumo, con la imagen corporativa de un cuerpo profesional, con el prestigio de una emergente institución cultural como lo es el MALBA, de Atelman, Fourcade y Tapia arquitectos asociados, obra construida en el 2001”.

Pero quien entiende realmente de la arquitectura producida como mercancía, y también lo podemos vincularligar a lo dicho por Liernur sobre la disciplina y la profesión, es Norberto Chávez. Y ahora sí, ligadao a la formación disciplinar:

El que no sea posible prescribir una línea axiológica única ante un contexto tan heterogéneo equivale a decir que son varios los perfiles profesionales válidos, con la única restricción de la pertinencia de cada uno al campo socio-cultural respectivo (...) Quien aspire a insertarse en un escenario productivo tan heterogéneo teniendo en cuenta sus distintas demandas y garantizando un alto ajuste a las peculiaridades de cada una, deberá desarrollar una estrategia de formación técnico-cultural y de actuación profesional inexorablemente ecléctica. Deberá superar la creencia en la universalidad de un determinado sistema de reglas sintácticas y morfológicas y en la validez de su imposición, a priori, a todo tema de diseño (Chávez, 2005, p. 38).

El Diseño, la Arquitectura, la Historia y el Espacio aparecen como variables para pensar dentro del marco de la formación disciplinar. A decir de Chávez, son las universidades, los colegios, las publicaciones de arquitectura y los propios profesionales los agentes capaces y responsables de señalar la diferencia entre la auténtica arquitectura y sus formas degradadas, entre la producción culta del hábitat y su deconstrucción y banalización. Renunciar a esa posibilidad es incurrir en la complicidad con los agentes de la deculturación.

En este artículo se han caracterizado dos espacios museográficos, cada uno con sus particularidades y contextos de producción. Se ha trabajado sobre la hipótesis de la existencia de un espacio *testimonial*, y un espacio *neutral*. Dichos términos, fueron tomados como campo de ensayo, para plantear ideas acerca de la memoria, el diseño y la historia. ¿Son los espacios descritos y tratados en este ensayo dos agentes posibles para hablar de la disciplina y la profesión arquitectónica? Las vidrieras de Harrods podrían ser la versión deconstruida, y banalizada de la época de gloria de las grandes tiendas, resucitadas y traídas de vuelta al presente como recorte fragmentario exhibido en una sala. Aunque tampoco tendríamos que echarle toda la culpa a los objetos y sus contextos. Por ahí, se tratae simplemente de reconocer al diseño como herramienta potente

para comunicar un tipo de pensamiento. Eso sí, historizable y consciente de sí mismo en el potencial que reside en su poder de comunicación.

Referencias bibliográficas

- AUGÉ, M. (1992). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobre-modernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa, Barcelona.
- BALLENT, A. (2005). *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes. Buenos Aires, Argentina.
- CHARTIER, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- CHÁAVEZ, N. (2005). *El diseño invisible. Siete lecciones sobre la intervención culta en el hábitat humano*. Buenos Aires: Editorial Paidós. Estudios de comunicación. Buenos Aires.
- DEVALLE, V. (2017). *Historia de los Diseños en América Latina: Contenido y perspectivas teóricas y metodológicas*. Universidad Nacional de Rosario.
- LIERNUR, J. (2006). Equívocos porteños: Todos somos afts. En: *Revista Block*, nº7. Revista de cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio. Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea. Universidad Torcuato Di Tella.
- REY ASHFIELD, W. (2011). Crítica, historia y ejercicio profesional en la arquitectura latinoamericana de las últimas décadas. En: *Seminarios de Arquitectura latinoamericana (SAL)*. Haciendo camino al andar. 1985-2011. Buenos Aires: CEDODAL. Buenos Aires, Argentina.

Páginas web consultadas

- Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. (2023). Artes Visuales mayo/octubre 2023. http://conti.derhuman.jus.gov.ar/areas/av/catalogos/catalogo_av_2023-3.pdf
- Museo MALBA. (2023). Del cielo a casa. Conexiones e intermitencias en la cultura material argentina. <https://www.malba.org.ar/evento/del-cielo-a-la-casa-cultura-material-argentina/>
- Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. (2023). Artes Visuales mayo/octubre 2023. http://conti.derhuman.jus.gov.ar/areas/av/catalogos/catalogo_av_2023-3.pdf

El lugar de la joyería en el campo artístico

Estrategias y prácticas curatoriales en la BLJC

Mercedes Lucía Maiorano¹

Resumen

El presente artículo analiza las prácticas curatoriales y estrategias de gestión cultural desarrolladas en la Bienal Latinoamericana de Joyería Contemporánea orientadas a legitimar sus producciones en el campo artístico. El evento, fundado en el año 2016 por joyeras y gestoras argentinas, cumple un rol fundamental en la construcción de la infraestructura del circuito de joyería contemporánea de la región, y su concurso constituye la primera instancia latinoamericana de validación para sus productores y sus obras. Las propuestas expositivas de la biennial permiten apreciar la variedad de formatos de exhibición posibles para esta práctica caracterizada por la hibridación y el cruce de lenguajes.

Palabras clave: Joyería de arte, curaduría, diseño, exposiciones, bienal, Latinoamérica.

The place of jewelry in the artistic field

Curatorial strategies and practices at the LABCJ

Abstract

This article analyzes the curatorial practices and cultural management strategies developed in the Latin American Biennial of Contemporary Jewelry aimed at legitimizing its productions in the artistic field. The event, founded in 2016 by Argentinean jewelers and managers, plays a fundamental role in the construc-

¹ Universidad de Buenos Aires. mercedeslmaiorano@gmail.com

Tandil, Argentina, 1990. Profesora de Artes Visuales egresada de la Escuela Superior de Educación Artística "Lola Mora" (CABA), joyera formada en la Escuela Municipal de la Joya "Maestro Sergio Lukez" (CABA), docente instructora de los talleres de Joyería del área de Educación No Formal pertenecientes a la oferta pública y gratuita del del Ministerio de Educación de la Ciudad de Buenos Aires. Cursó las carreras de Maestría y Especialización en Gestión Cultural de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se encuentra trabajando en su tesis *Estrategias de gestión cultural en la Bienal Latinoamericana de Joyería Contemporánea para su legitimación en el campo artístico (2016-2024)*.

Fecha de recepción: 31/05/2024 – Fecha de aceptación: 29/07/2024



CÓMO CITAR: Mercedes Lucía MAIORANO. "El lugar de la joyería en el campo artístico. Estrategias y prácticas curatoriales en la BLJC", en: *Revista Estudios Curatoriales*, nº 18, otoño, ISSN 2314-2022, pp. 92-106.

tion of the infrastructure of the contemporary jewelry circuit in the region, and its competition constitutes the first Latin American instance of validation for its producers and their works. The biennial's exhibition proposals allow us to appreciate the variety of possible exhibition formats for this practice characterized by the hybridization and crossing of languages.

Keywords: Art jewelry, curatorship, design, art exhibitions, biennial, Latin America.

Introducción

Los contenidos expuestos en el presente artículo se desprenden de un trabajo de investigación más amplio y en proceso de desarrollo. Desde un enfoque de investigación cualitativo se utiliza la metodología de estudio de caso (Stake, 2007) aplicada a la Bienal Latinoamericana de Joyería Contemporánea (BLJC) con el objetivo de identificar y sistematizar las estrategias de gestión cultural, con particular atención en las prácticas curatoriales desarrolladas en el marco del evento y orientadas a afirmar el lugar de la joyería contemporánea dentro del campo artístico. También se estudia el rol de la Bienal en el desarrollo y expansión del circuito específico de esta práctica cultural en el territorio latinoamericano. Partiendo del caso mencionado, este artículo se concentra en el análisis de las formas que adoptan las prácticas curatoriales y los dispositivos de exhibición para las producciones de joyería en instituciones pertenecientes al campo artístico y la manera en que el sistema de clasificación moderno de las artes aún incide sobre la forma de exhibir las joyas en tanto objetos que fueron circunscriptos dentro de la categoría de arte aplicado. Antes de abordar el estudio de este evento y las estrategias curatoriales que dentro de su marco se desarrollan para promover la joyería contemporánea y legitimar sus producciones en el campo del arte, resulta necesario presentar las conceptualizaciones que algunos autores han elaborado para definir la joyería de arte como práctica cultural específica y las discusiones vinculadas al status de la joya como objeto estético-artístico.

La joyería de arte

Heredera de la tendencia nacida en Europa durante la década de los sesenta conocida como *nueva joyería*, la joyería contemporánea es una práctica cultural dedicada a la fabricación de objetos portables que tiene al cuerpo humano como campo de investigación (Cabral Almeida Campos, 2012). Recoge los fundamentos del arte conceptual y se abre a la experimentación con una infinidad de técnicas y materiales para la creación de piezas que tienen por destino y soporte el cuerpo de las personas. La joyería contemporánea desafía la noción tradicional de joya, entendida como objeto compuesto por materiales preciosos y destinada a ornamentar el cuerpo humano, por lo que sus producciones no deben su valor al material que las compone. Definida como un lenguaje plástico con el poder de comunicar conceptos y enmarcada dentro de la categoría de arte de objeto (Mar Juan Tortosa, 2020), esta práctica cultural ha encontrado numerosas nomenclaturas tales como joyería de arte, experimental, de autor, contemporánea o de estudio, dependiendo del territorio y el momento a partir del cual se la define (Den Besten, 2012). Sin profundizar en las diferencias o límites que pueden establecerse para cada una de estas categorías, aquí utilizaremos joyería contemporánea y joyería de arte como términos equivalentes para referirnos a este lenguaje que encuentra los sentidos de sus obras en la relación que establecen

las joyas con el cuerpo de las personas y con su contexto de uso. Lo importante es advertir que allí reside la especificidad de la joyería como lenguaje artístico, en ese vínculo que distingue a las joyas de otros objetos de arte y que permite concebir a la joyería contemporánea como un campo semiautónomo (Lignel, 2015). Debido a la clasificación histórica de la joyería dentro de los campos de la artesanía y del arte aplicado, la joyería contemporánea ha encontrado obstáculos para su ingreso a espacios de exposición de instituciones pertenecientes al campo de las artes visuales, clasificación que la ha relegado a circuitos marginales e institucionalmente precarios (Andrade, 2015).

La característica híbrida de la joyería contemporánea puede ser interpretada en dos sentidos. Por un lado, podemos situar a las piezas de joyería de arte en un espacio liminal entre el diseño, el arte y la artesanía; o dicho de otro modo, comprender su pertenencia simultánea a todos estos campos. En otro sentido, se ha interpretado que la condición híbrida de la joyería contemporánea se debe al cruce de lenguajes artísticos que caracteriza a muchas de sus obras. En su búsqueda por desarrollar un discurso poético, la joyería de arte logra quebrar los límites impuestos por la categoría de arte aplicado estableciendo conexiones entre diferentes lenguajes, tal como sucede dentro del arte contemporáneo (Fernandes, 2012).

En resumen, podemos advertir que existen autores que conciben las obras de joyería contemporánea como objetos de arte y otros que, desde la óptica del arte contemporáneo, comprenden que estas pueden materializarse no sólo como objetos portables, sino que mediante el cruce de lenguajes se constituyen por ejemplo en fotografía, video o performance. En este sentido, las diferentes concepciones sobre la joyería contemporánea se expresan en los procesos de producción de obra y en la configuración de diferentes dispositivos para su exhibición.

La Bienal Latinoamericana de Joyería Contemporánea

La producción latinoamericana de joyería contemporánea posee rasgos identitarios propios que se expresan en la elección de determinadas técnicas y materiales originarios de nuestro territorio o en las temáticas abordadas, conceptualmente cargadas de significado político y social. En las últimas décadas han proliferado las iniciativas que buscan inscribir a la joyería de arte de nuestra región en el campo artístico, con proyectos colectivos cuya gestión es encabezada por sus propios productores. El colectivo Joyeros Argentinos, la asociación chilena Joya Brava, el simposio Área Gris celebrado en 2010 en Ciudad de México o el evento anual Brazil Jewelry Week, son proyectos latinoamericanos que promueven la joyería de arte como bien cultural y contribuyen a su desarrollo en la región, estableciendo vínculos entre sus productores, difundiendo y visibili-

zando su obra y desplegando herramientas para la formación y diversificación de públicos. La Bienal Latinoamericana de Joyería Contemporánea, evento fundado en el año 2016 por las joyeras y gestoras culturales argentinas Laura Giusti y Paula Isola, es organizado por el colectivo Joyeros Argentinos y reúne y convoca a productores individuales y colectivos de toda la región a participar en diferentes propuestas durante su desarrollo (Fig. 1).



Figura 1. Convocatoria a la exposición del concurso "Puentes" de la 1ª BLJC (2016). Disponible en labienal.ar



Figura 2. Tapa del catálogo del concurso "Vecinos" de la II BLJC. Obra de Vania Ruiz, *Las nuevas vecinas*, (2018). 1ºPremio. Imágen disponible en labienal.ar

Cada edición de la bienal celebra un concurso regional, despliega circuitos de exposiciones simultáneas físicas y virtuales y desarrolla encuentros de reflexión, talleres de formación y conferencias. La BLJC tiene por objetivos promover y difundir la joyería contemporánea latinoamericana como práctica artística, consolidar y expandir su circuito en la región y formar y ampliar sus públicos. En

este sentido, la plataforma virtual del evento labienal.ar, creada para su tercera edición durante la pandemia, se configura como su archivo digital permanente y constituye una poderosa herramienta de difusión para la joyería contemporánea latinoamericana con proyección internacional. Las prácticas curatoriales llevadas a cabo por productores y gestores en el marco del evento desempeñan un papel fundamental en la disputa por la legitimación de su trabajo en el campo del arte y por el ingreso de sus obras a espacios de exhibición de arte visual.

La bienal ofrece en cada una de sus ediciones un conjunto de talleres, encuentros de reflexión y conferencias. Estas propuestas se orientan a la formación, ampliación y diversificación de públicos para la joyería de arte latinoamericana y a crear y fortalecer vínculos entre los diferentes agentes del sector. Los talleres convocan a aficionados a iniciarse en alguna de sus técnicas o bien a joyeros experimentados interesados en incorporar alguna técnica nueva o trabajar contenidos vinculados por ejemplo al desarrollo de marca o al cálculo de costos de producción y precios de venta. La mayor parte de los talleres son arancelados y buscan atraer mediante diversas propuestas prácticas nuevos públicos interesados en la joyería de arte. Las jornadas de reflexión son propuestas abiertas y gratuitas que reúnen tanto a productores y gestores como al público general para tratar diversos temas que interesan al sector. Estas jornadas han abordado en la tercera edición del evento las políticas públicas de financiamiento y visibilidad para el arte, el diseño y las artesanías en Argentina, la gestión de proyectos para la visibilización de la joyería contemporánea en Latinoamérica y una jornada de debate sobre el valor de la joya contemporánea. Los encuentros de reflexión son instancias de socialización que permiten a los productores compartir sus proyectos y experiencias de trabajo, y a partir del intercambio nutrir su propia labor. Las conferencias dictadas por referentes de la joyería de arte de la región son también propuestas abiertas y gratuitas. En la última edición (2021-2022) abordaron contenidos variados como el uso de materiales no convencionales para la producción de joyas, la joyería en la historia del arte y el marketing digital aplicado al sector. Todas estas iniciativas constituyen herramientas de promoción cultural que estimulan la difusión de la joyería contemporánea como práctica artística y la ampliación y formación de públicos; brindan herramientas de análisis para la comprensión de este tipo de producciones, para la creación de obra y para la gestión de proyectos.

El concurso que se realiza en cada edición de la bienal constituye el primer espacio de consagración para productores latinoamericanos en su propio territorio y tiene fuerte incidencia en la construcción identitaria de la joyería de arte de Latinoamérica. Con anterioridad a la fundación de la BLJC, las organizadoras del evento habían trabajado en la gestión de proyectos de joyería contemporánea en Argentina e identificaron la falta de instancias de validación en Latinoamérica donde los productores de la región pudieran participar con su obra. Como consecuencia, se presentaban a concursos y ferias europeas buscando en estas

instancias extranjeras el reconocimiento de su labor artística. En este sentido es importante destacar que por cuestiones de costos y de logística las convocatorias en otro continente resultan excluyentes para la mayoría de los artistas de nuestro territorio. La gestora y joyera Laura Giusti expresó al respecto:

Una de esas razones era que no había en Latinoamérica instancias que permitieran o fomentaran algo que para nosotras es imprescindible que es la validación propia, la mirada y la interpretación latinoamericana de nuestra propia creación artística. Comenzó a tomar forma la idea de realizar una convocatoria latinoamericana para y por latinoamericanos.

Otra problemática que las gestoras identificaron fueron el desconocimiento y la falta de vínculos entre los creadores de joyería contemporánea de Latinoamérica. Esta falencia la atribuyeron a la escasez de instancias latinoamericanas donde productores de la región pudieran vincularse y socializar su obra. A partir de este diagnóstico nace la BLJC. Su concurso se constituye como la primera instancia de validación para productores latinoamericanos de joyería contemporánea en el territorio y su exposición es la propuesta de exhibición central del evento. Esta ha tenido sede en el Museo de Arte Popular “José Hernández” en la primera y segunda edición de la bienal (2016 y 2018) y en la galería de arte La Ventana y en el Museo de la Historia del Traje en la tercera edición (2021 y 2022), para la que se realizaron dos exposiciones. Para su cuarta edición (2024) la exposición del concurso tendrá lugar por primera vez fuera de nuestro país y la organización estará a cargo de Joyeros Argentinos y de la asociación chilena Joya Brava. Esta se realizará en el Centro de Extensión Palacio Pereira, en Santiago de Chile. La propuesta curatorial del concurso inicia con la elaboración de una consigna y a partir de ella se convoca a los productores de la región a presentar obras en formato de piezas de joyería, que son evaluadas por un jurado compuesto por referentes regionales reconocidos en el campo de la joyería de arte. Las piezas seleccionadas participan de la principal exposición del evento, la del certamen, instancia de exhibición y consagración compartida con sus colegas de la región. De esta forma, se convierte también en una oportunidad de socialización para los joyeros y de valoración de la obra reciente de joyería de arte latinoamericana.

Resulta interesante analizar cómo el evento a partir de las propuestas curatoriales de su concurso pone en diálogo a los artistas de la región y construye de forma dialéctica la identidad de la producción latinoamericana de joyería contemporánea. Uno de los objetivos iniciales de la bienal era que los joyeros de Latinoamérica pusieran el foco en la producción propia. Esta intención se ve reflejada en las consignas disparadoras que de una u otra manera hacen hincapié en la construcción identitaria de la joyería de arte latinoamericana. A través de las bases del concurso, el evento propone a los artistas producir su obra prestando atención a la relación entre su trabajo y su propio territorio. Las

propuestas invitan a trabajar ese vínculo mediante la utilización de materiales procedentes de nuestra región, el abordaje de una determinada temática o la elección de las técnicas originarias de culturas locales para la construcción de las piezas. De esta forma el evento incide en la producción de obras recientes de joyería contemporánea de la región. Las consignas del concurso, los formatos de exhibición y los criterios de selección y premiación reflejan la visión que desde el evento se promueve sobre la joyería de arte del continente. A propósito de la tercera edición del concurso, el sitio de la bienal expresó:

Nuestro trabajo como artistas germina y madura a partir de todo lo que culturalmente nos recorre y rodea. Remontándonos cientos de años o mirando el futuro, nuestro entorno nos marca a fuego sin que necesariamente seamos conscientes de ello. Somos latinoamericanos. Es por eso que en esta bienal, la propuesta fue que miráramos nuevamente nuestra obra y buscáramos en ella los elementos que son su esencia sudamericana. ¿Dónde encontrás en tu trabajo esa identidad tan nuestra? ¿Cuál es la expresión de tu propia síntesis? ¿Cómo te atraviesa y aparece en tu obra? ¿Está en la historia que narrás, en el material que elegiste, el modo en que lo trabajaste? ¿Está en la imagen que mostrás, en la circunstancia que denunciás, en el recuerdo que te motiva?

Las consignas del concurso incitan a los participantes a valorar su propia obra y la de sus colegas como producciones latinoamericanas y a reconocerse colectivamente como artistas con un territorio, identidad y culturas compartidas. La construcción identitaria de la joyería de arte latinoamericana que se promueve desde el evento sienta las bases para la construcción y expansión de su circuito en la región.

Las restricciones de circulación en el marco de las medidas de aislamiento para prevenir los contagios durante la pandemia obligaron a las organizadoras de la bienal a generar nuevas condiciones para el desarrollo de las propuestas de exhibición de la tercera edición y propiciaron la creación de una nueva herramienta de difusión y visibilización: el sitio web labienal.ar. Esta plataforma se constituye como un archivo virtual que almacena información desde su primera edición hasta la actualidad y al cual es posible acceder por internet desde cualquier parte del mundo. Allí se pueden encontrar los catálogos de los concursos de todas sus ediciones, imágenes e información de las exposiciones, agenda de actividades que se actualiza de forma permanente, textos producidos por artistas, curadores y críticos que reflexionan en torno a la producción de joyería de arte latinoamericana (Fig. 2). La plataforma tiene como propósitos divulgar, visibilizar y promover la joyería de arte latinoamericana como práctica artística. De esta forma logra ampliar y diversificar sus públicos. Es un recurso digital que permanece en el tiempo y contribuye al crecimiento y visibilización del evento,

los artistas participantes y sus obras, más allá de las fechas en las que la bienal se realiza. En este sentido, la plataforma de la bienal ha contribuido al reconocimiento y validación del territorio latinoamericano como centro de producción de joyería artística y ha ampliado de manera exponencial su alcance.

La tercera bienal se presentó en un escenario muy diferente al de las ediciones anteriores. Las limitaciones a las actividades presenciales desafiaron a la organización del evento a rediseñar las propuestas de exhibición y distribuir las territorialmente. A propósito de esta circunstancia, la gestora del evento y joyera Paula Isola explicó:

La experiencia de esta tercera bienal nos hizo ver que hay que cambiar algunas cuestiones. La pandemia y la cuestión virtual nos puso frente a situaciones muy interesantes como es esto de la descentralización. Habíamos pensado en una única sede en Buenos Aires y este contexto nos llevó a dar el paso de que las exposiciones simultáneas se puedan repartir a lo largo de toda Latinoamérica en las ciudades de origen de los joyeros donde ellos hacen su trabajo y donde tienen posibilidad de crecer.

Los circuitos de exposiciones simultáneas crecen en cada edición del evento y admiten propuestas de exhibición tanto físicas como virtuales, lo que estimula la producción de exposiciones en diferentes puntos del territorio. Bienal tras bienal aumenta el número de galerías, salas y museos dispuestos a alojar sus propuestas expositivas, lo que señala un reconocimiento de la joyería como forma de expresión artística. Para los circuitos de exposiciones simultáneas es posible presentar proyectos donde los cruces disciplinarios y de lenguajes dan lugar a la creación de obras que permiten la exploración de diferentes formatos, dispositivos de exhibición y exploración curatorial plausibles de inscribirse dentro de las lógicas del arte contemporáneo. A través de estos circuitos expositivos la bienal se configura como un evento descentralizado que encuentra su lugar común en la plataforma web desde la cual es posible acceder a la información de las propuestas que se desarrollan en todo el territorio.

La bienal como estrategia legitimadora

En muchos países del mundo se celebran eventos periódicos en torno al objeto estético-artístico joya, como ferias o semanas de la joyería, y podría haber sido alguno de estos formatos el elegido para el evento aquí estudiado. Sin embargo, tales formatos suelen poner el acento en la producción de joyas como una disciplina del campo del diseño y comprenden instancias de compra y venta de las piezas exhibidas, práctica que no se realiza en la BLJC. El evento aquí estudiado refuerza constantemente la concepción de la joyería como una disciplina perteneciente al campo del arte y la elección del formato bienal reafirma esta visión.

Las bienales son el lugar de promoción y exhibición del arte contemporáneo por excelencia. Es posible interpretar la elección del formato bienal como una estrategia que busca legitimar la joyería contemporánea dentro del campo del arte. Si las bienales son el lugar donde podemos apreciar las nuevas producciones de arte contemporáneo, una bienal de joyería nos invita a conocer las obras de producción reciente de esta expresión artística particular que busca ser reconocida dentro del campo del arte mediante un formato que propicia el desarrollo y la expansión de circuitos propios. En este sentido es posible afirmar que así como las bienales de arte estructuran el complejo expositivo de las artes visuales contemporáneas (Smith, 2016), la BLJC construye infraestructura para el circuito de joyería contemporánea de Latinoamérica.

La bienal estimula a los artistas y actores involucrados en su organización a producir textos sobre su propia obra y sobre el evento, ejercicio que profesionaliza sus prácticas y propicia el trabajo crítico y curatorial alrededor de la joyería de arte de Latinoamérica. En los catálogos de cada una de las ediciones encontramos textos que destacan la importancia del evento para el desarrollo de la joyería contemporánea de la región, su visibilidad y construcción identitaria. En la plataforma de la BLJC podemos encontrar una sección especial para los textos creados por miembros del jurado del concurso, periodistas, artistas y grupos participantes, que valoran el rol del evento en los procesos de desarrollo y expansión de la joyería de arte de Latinoamérica.

Formatos de exhibición y propuestas curatoriales para las obras de joyería contemporánea

La joyería de arte puede ser situada en un espacio liminal donde se cruzan los campos del diseño, el arte y la artesanía. Sus obras constituyen objetos híbridos sobre los que pesa de forma residual la jerarquización del sistema de arte moderno. Esta clasificación, que separó las artes superiores de las aplicadas, ubicó a las obras pertenecientes a esta última categoría en un nivel inferior asociado a su utilidad (Shinner, 2001). Es posible observar que en la mayor parte de las exposiciones de joyería contemporánea las joyas se presentan separadas de su contexto de uso y de su soporte natural: el cuerpo humano. Para ser exhibidas en museos y galerías, las joyas de arte se suelen presentar colgadas en las paredes de las salas o en vitrinas acompañadas de una ficha técnica con información que nos ayuda a comprender la metáfora que encierran o el significado que encarnan (Danto, 2002). Estos formatos de exhibición propios de las obras clasificadas por el sistema de arte moderno dentro de la esfera de las artes superiores, como la pintura o la escultura, responden a la idea de autonomía de la obra de arte. La utilización de tales formatos puede ser interpretada como estrategia que permite el ingreso de obras de joyería, históricamente clasificadas dentro del arte inferior y aplicado, a espacios de exhibición de arte con mayúscula,



Figuras 3 y 4. Exposición del concurso “Abran Cancha” de la III BLJC en el Museo de la Historia del Traje. Fotos: Paula Isola.

aquellos reservados para las obras de arte visual. Lignel ha advertido que los formatos de exhibición para las exposiciones de joyería se configuran para definir su pertenencia a un determinado campo. “Si las exposiciones son una forma de crear encuentros entre objetos y visitantes, estos encuentros invariablemente

buscan articular su lealtad conceptual al arte, la moda, el diseño o el arte aplicado” (2015, p. 9). Es posible identificar que la exposición del concurso de la BLJC responde a esta lógica e interpretar la elección de su formato de exhibición como estrategia que permite el ingreso de sus producciones a espacios de exposición pertenecientes al campo artístico. Cabe destacar que si bien en las exposiciones presenciales del concurso predomina el formato de exposición de piezas estático, sin explicitar la relación de las obras con el cuerpo humano, la plataforma de la bienal permite profundizar con información de texto e imágenes la propuesta de cada una de las joyas exhibidas. (Figs. 3 y 4)

Las piezas de joyería contemporánea son creadas para su uso sobre el cuerpo humano, característica que constituye la especificidad de estos objetos de arte. Tener nada menos que al cuerpo como soporte brinda una infinidad de opciones a la hora de diseñar los dispositivos de exhibición. La interacción del usuario con la joya potencia los significados de las obras y se presta al desarrollo de proyectos donde los cruces disciplinarios posibilitan la creación de obras de diversos formatos y la exploración de múltiples caminos para su exposición.

Concebir la función de la joya como el significado que añade a la persona que la utiliza (Den Besten, 2012) abre un mundo de posibilidades para la experimentación curatorial. Por su pertenencia simultánea a los campos del diseño, el arte y la artesanía, la joyería contemporánea toma recursos, materiales y herramientas de cada uno de ellos para los procesos de producción de obra y el diseño de dispositivos para su exposición. El desarrollo de propuestas que se aventuran a explicitar la relación de este tipo de piezas con el cuerpo humano involucra recursos provenientes de diversas disciplinas. Los cruces de lenguajes artísticos permiten potenciar los posibles significados de las obras, enriquecer las experiencias de apreciación e inscribir las obras de joyería de arte en el campo del arte contemporáneo. Así podemos encontrar muchas que se constituyen en video, fotografía o performance y sus propuestas pueden incluir recursos variados como danza, música o expresión corporal, entre otros. (Figs. 5 y 6)

Las formas que toman las piezas al ser presentadas en el cuerpo y el movimiento que produce la interacción de la pieza con el usuario posibilitan a los espectadores apreciar con mayor claridad aspectos de las obras que resultan difíciles de captar cuando las piezas se muestran de forma estática y separadas de su soporte natural. Para la tercera edición de la bienal, la escuela taller Estudio Joya dirigida por Tali Wasserman expuso las obras de sus estudiantes mediante un video de dos bailarinas que danzaron portando las joyas en una sala del Centro de Arte Contemporáneo “La Casona de los Olivera”. Percibir las características de peso, el movimiento, el impacto de la luz sobre la pieza recorriendo el espacio, las relaciones de tamaño y forma entre la joya y el cuerpo del usuario permite profundizar el desarrollo conceptual de las propuestas. Los formatos expositivos donde las obras de joyería involucran el cuerpo humano como soporte y se configuran a partir de cruces interdisciplinarios invitan a los espectadores



Figuras 5 y 6. *Desfile urbano*, exhibición performática de *Taller de Metales*, espacio dirigido por Florencia Gargiolo en la Ciudad de Buenos Aires en el marco de la segunda edición de la II BLJC. Octubre de 2018. Fotos: Victoria Bornaz y Guido Bovina.

a poner en juego otros sentidos a la hora de apreciarlas y permiten la percepción de cualidades que se pierden cuando las piezas son exhibidas aisladas de su contexto de uso. Las propuestas de exhibición que forman parte de los circuitos de exposiciones simultáneas de la BLJC son un terreno fértil y un momento propicio para la experimentación conjunta de dispositivos de exhibición y prácticas curatoriales que exploren las diferentes posibilidades que brinda la joyería contemporánea como práctica artística específica.

La BLJC se erige como un proyecto de construcción colectiva que, en su afán por legitimar la joyería contemporánea latinoamericana en el campo artístico, teje lazos entre los productores de la región y construye puentes que conectan distintos puntos del territorio. El evento se convierte en espacio de interacción entre artistas, públicos, curadores, gestores y espacios de exhibición en su búsqueda por visibilizar la joyería de arte de Latinoamérica y contribuir a su desarrollo y expansión. Cada edición de la bienal se convierte en una oportunidad para la exploración curatorial y la experimentación de diversos formatos de exhibición para las producciones latinoamericanas de joyería contemporánea.

Referencias bibliográficas

- ANDRADE, X. (2015). Para una etnografía de ciertos objetos: La joyería contemporánea. *Ecuador Debate*, (95), pp. 33-48. [REXTN-ED95-04-Andrade.pdf](#)
- BOURDIEU, P. (1998). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones (edición original 1979).
- CABRAL ALMEIDA CAMPOS, A.M. (2014). *La joyería contemporánea como arte. Un estudio filosófico* (Tesis de doctorado). Universidad Autónoma de Barcelona, España. <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/285125/amcac1de1.pdf>
- DANTO, A. C. (2002). *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós.
- DEN BESTEN, L. (2012). *On Jewellery. A Compendium of International Contemporary Art Jewellery*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers.
- FERNANDES, M. (Octubre, 2012). *Caminos híbridos: el arte de la joyería como práctica del arte*. II Congreso de Investigadores de Programas de Posgrado en Artes del Estado de Río de Janeiro "Pelos vias da dúvidas", Río de Janeiro, Brasil. <https://pelasviasdaduvida2.files.wordpress.com/2012/11/mirla-fernandes-caminhos-hc3ad-bridos-arte-joalheria-como-prc3a1tica-de-arte.pdf>
- HERNÁNDEZ NAVARRO, M. A. (Febrero, 2014). La bienal como obra de arte total. *Revista de Occidente*, (393), pp. 11-30.
- Joyereros Argentinos (20 de julio de 2023). Exposiciones simultáneas en la IV Bienal Latinoamericana de Joyería Contemporánea 2024. <https://www.joyereros-argentinos.com.ar/exposiciones-simultaneas-en-la-iv-bienal-latinoamericana-de-joyeria-contemporanea-2024/>
- JUAN TORTOSA, M. (2020). *La joyería como lenguaje plástico. Una propuesta artística trazada a través del objeto joya y su relación con el cuerpo y el espacio* (Tesis

de doctorado). Universidad Politécnica de Valencia, España. https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/149396/%c3%8dNDICE_La%20joyer%c3%ada%20como%20lenguaje%20pl%c3%a1stico_Mar%20Juan%20Tortosa.pdf?sequence=2&isAllowed=y

LIGNEL B. (2015). *Shows and tales on jewelry exhibition-making*. Art Jewelry Forum. <https://artjewelryforum.org/library/shows-and-tales-ae-on-jewelry-exhibition-making/>

SHINNER, L. (2004). *La invención del arte*. Barcelona: Paidós (1° ed. 2001).

SMITH, T. (7 de diciembre de 2016). *Biennials: four fundamentals, many variations*. <https://biennialfoundation.org/2016/12/biennials-four-fundamentals-many-variations/>

STAKE, R. E. (2007). *Investigación con estudio de casos*. Madrid: Ediciones Morata (1° ed. 1998).