

**INVESTIGACIÓN Y
CONSTRUCCIÓN DE
PENSAMIENTO CON
HERRAMIENTAS ARTÍSTICAS**

Cuadernos de Investigación

Eduardo Molinari

Mario Bolchinsky

Mercedes Fidanza

Paula M. Arellano



INVESTIGACIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE PENSAMIENTO CON HERRAMIENTAS ARTÍSTICAS

Cuadernos de Investigación

**PRODUCCIÓN Y TRANSFERENCIA DE SABERES Y
CONOCIMIENTOS DESDE EL TALLER PROYECTUAL PINTURA**
AUTOR: EDUARDO MOLINARI

EL ARTE COMO PENSAMIENTO: ENTRE EL CONOCIMIENTO Y EL SABER
AUTOR: MARIO BOLCHINSKY

**EXPERIENCIAS CARTOGRÁFICAS Y AMULETOS DE VIAJE.
MIGRACIONES, MOVIMIENTOS Y TRÁNSITOS DESDE FRONTERAS
MIGRANTES**
AUTORAS: MERCEDES FIDANZA Y PAULA M. ARELLANO

Los trabajos publicados tienen su origen en las *Jornadas Permanentes de Investigación 2014 Perspectivas de una década en el Departamento de Artes Visuales "Prilidiano Pueyrredón"* organizadas por Susana Sel desde la Dirección de Investigación, con la colaboración de Estela Torres y Soledad Muñeza, entre el 30 de setiembre y el 2 de octubre en la Sede Aída Carballo de la hoy Universidad Nacional de las Artes – UNA (ex IUNA).

Autoridades

INSTITUTO UNIVERSITARIO NACIONAL DEL ARTE

Rectora

Prof. Sandra Torlucci

Vice-Rector

Mtro. Julio García Cánepa

Sec. Investigación

Lic. Mónica Kirchheimer

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES

Decano

Prof. Rodolfo Agüero

Dir. Investigación

Dra. Susana Sel

Coordinación de esta publicación

Dra. Susana Sel (Dir.Investigación)

Diseño

Lic. Juan José María Tirigall (Of. Prensa y Difusión)

Investigación y construcción de pensamiento con herramientas artísticas : cuadernos de investigación / Eduardo Molinari ... [et.al.]. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Instituto Universitario Nacional del Arte-IUNA, 2015. 60 p. : il. ; 20x15 cm.

ISBN 978-987-3668-16-6

1. Arte. I. Molinari, Eduardo
CDD 708

Indice

01 - Producción y transferencia de saberes y conocimientos desde el Taller Proyectual Pintura.	7
02 - El arte como pensamiento: entre el conocimiento y el saber.	23
03 - Experiencias cartográficas y amuletos de viaje. Migraciones, movimientos y tránsitos desde Fronteras Migrantes.	47
04 - Resumen Bibliográfico de los Autores.	69

01 PRODUCCIÓN Y TRANSFERENCIA DE SABERES Y CONOCIMIENTOS DESDE EL TALLER PROYECTUAL PINTURA

Autor: Eduardo Molinari

1. El Calor

Mi presentación para las Jornadas Permanentes de Investigación y el presente texto son el resultado de un trabajo colectivo realizado junto a los docentes que integramos el Taller Proyectual Pintura, tarea que desempeñamos en la Sede Xul Solar de San Fernando, Provincia de Buenos Aires y en la Sede Benito Quinquela Martín del barrio de La Boca, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Junto al Profesor Patricio Larrambebere, la Licenciada Florencia Fernández Frank y la Licenciada Graciela Rosati desarrollamos una pedagogía inseparable de nuestras propias prácticas artísticas. Es a partir de esta articulación insoslayable con nuestra labor de creación, que incluye la experimentación y la investigación en contexto, que nuestro trabajo docente afirma que es posible producir y transferir saberes y conocimientos con herramientas artísticas. También que a través distintas metodologías que dan forma a la labor con dichas herramientas es posible crear y fortalecer lazos y vínculos sociales y comunitarios.



Portada visual de mi presentación en las Jornadas
Permanentes de Investigación, 2014.

En mi presentación para las Jornadas he buscado (en representación del Equipo de Cátedra) enfocarme en compartir algunas de dichas metodologías de enseñanza, aprendizaje y ejercicio de las prácticas artísticas que forman parte del Taller Proyectual, que propone a los estudiantes como objetivo principal la concreción de un Proyecto Personal (PP), la creación de un Cuerpo de Obra, rumbo a la producción de su Tesis de graduación. Creo que este ejercicio de hacer foco en la experiencia concreta contemporánea de enseñanza y aprendizaje de las prácticas artísticas será el que brinde mejores argumentos para fundamentar la afirmación de que es posible investigar y crear pensamiento con herramientas artísticas.

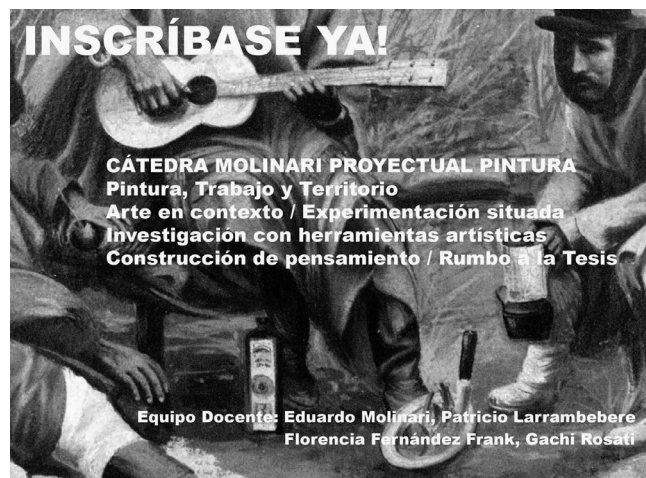
¿Cuáles serían las características principales de dichas

metodologías y prácticas? ¿Cuáles las que resultan de especial interés para las Jornadas de Investigación?

Desde nuestra perspectiva aquéllas que permitan hacer comprender mejor (a los estudiantes pero también a la UNA) qué tipo de saberes y conocimientos específicos puede aportar el arte a la comunidad. Pero también resultan de sumo interés aquéllas que hagan posible repensar críticamente la figura, la subjetividad del “artista” en el contexto histórico actual. Creemos necesario repensar al “paradigma artista” desde una perspectiva situada y descolonizante, acorde al los procesos regionales que estamos habitando. De allí la presencia en nuestra propuesta pedagógica de tres palabras clave, que interpelan la “posición” del creador: pintura, trabajo y territorio. Volveremos sobre ellas.

En el presente texto tratamos de dar cuenta de modos posibles de responder a estos desafíos al interior de la educación artística pública hoy.

“Para saber hay que tomar posición. No es un gesto sencillo. Tomar posición es situarse dos veces, por lo menos, sobre los dos frentes que conlleva toda posición (...) se trata de afrontar algo; pero también contar con todo aquello de lo que nos apartamos, el fuera-de-campo que existe detrás de nosotros (...) Se trata igualmente de situarse en el tiempo. Tomar posición es desear, es exigir algo, es situarse y aspirar a un futuro. Pero



Volante digital de difusión para la inscripción en la Cátedra, en el que se pueden ver los ejes centrales de nuestra propuesta, 2014.

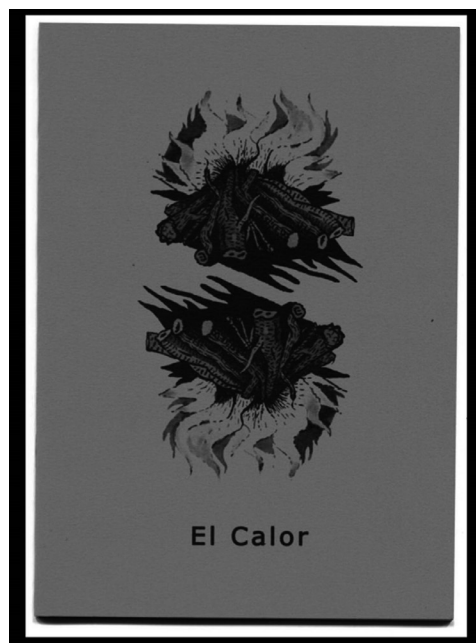
(1)
Didi Huberman,
Georges (2008): Cuando
las imágenes toman
posición, Antonio
Machado Libros, Madrid.

todo esto no existe más que sobre el fondo de una temporalidad que nos precede, nos engloba, apela a nuestra memoria hasta en nuestras tentativas de olvido, de ruptura, de novedad absoluta (...) Para saber hay pues que colocarse en dos espacios y en dos temporalidades a la vez. Hay que implicarse, aceptar, entrar, afrontar, ir al meollo, no andar con rodeos, zanjar. También hay que apartarse violentamente, como el pintor que se aparte del lienzo para saber cómo va su trabajo (...) Para saber hay que tomar posición, lo cual supone moverse y asumir constantemente la responsabilidad de tal movimiento.”¹

Volviendo al foco antes citado, nuestra tarea en el Taller Proyecto PINTURA se orienta a la búsqueda,

exploración y fortalecimiento, a partir de las inquietudes personales de cada alumno, de las relaciones entre materialidades e inmaterialidades, con el objetivo de crear a lo largo de los cinco niveles, un *Cuerpo de Obra* y un pensamiento personal. Este concepto hace referencia a un modo de pensar la propia producción diferente a la tradición de las Bellas Artes, que generalmente se refiere a la noción de “serie” para pensar las relaciones entre las partes resultantes de los procesos de creación visual. El *Cuerpo de Obra* implica que no se trata de “partes” sino de una unidad, un organismo vivo compuesto por elementos de distintas cualidades (grandes, pequeñas, duras, blandas, materiales, inmateriales, etc). Su modo de habitar el espacio interpela fuertemente tanto los modos canonizados de montaje y exhibición, como su relación con los espacios institucionales del mundo del arte.

El Calor (título de este capítulo de mi texto) es una imagen que hace visible una *articulación dialéctica* considerada muy valiosa a la hora de desarrollar una praxis: toda práctica artística se desarrolla al calor de un mundo de ideas. Las prácticas artísticas ponen en acto una potencia: nuestra capacidad de expresarnos a través de distintos lenguajes. A través del lenguaje corporal, gestual, sonoro, verbal, escrito, visual, damos forma a algún tipo de texto, relato, narrativa; que a su vez, da cuenta de nuestra cosmovisión.



Portada de la publicación realizada para la muestra de los alumnos del Taller Proyectual Pintura, Espacio de Arte Prilidiano Pueyrredón, Sede Las Heras, 2009.

Cuando decimos que dicha labor se desarrolla al calor de un mundo de ideas queremos hacer visible esto último: la relación que existe entre algo que queremos decir, cómo lo queremos decir y adónde lo queremos decir. En este vínculo en el aparecen las diferentes visiones del mundo que cada comunidad aporta a la biodiversidad cultural y es aquí también adónde comienza a ponerse en juego la noción de investigación que nos interesa pues dependiendo de las operaciones que se desplieguen se dará cuenta de determinados conocimientos existentes, saberes

ancestrales o también se podrá intentar el acceso a nuevos.

Aparece aquí una primer herramienta pedagógica: un triángulo que nos permite analizar las relaciones entre imágenes, palabras y espacialidades, entre “pintura, trabajo y territorio”. Este triángulo (ver figura) enlaza tres preguntas clave para desarrollar el Proyecto Personal de cada estudiante y para poner en movimiento un campo de fuerzas al que nos referiremos más adelante, que acciona las potencias investigativas de las herramientas artísticas.



Triángulo 1. © Cátedra Molinari.

Nuestra práctica se vincula entonces con un “mundo de ideas” que no refiere solamente a la razón, a

un pensamiento lógico, intelectual, conceptual o científico, sino también al campo de lo que podemos denominar la “sinrazón”: intuiciones, anhelos, sentimientos, emociones, sueños, delirios inclusive. Si pensamos en la facultad de las herramientas artísticas para investigar, creemos que es preciso dar relieve y valor a ambas dimensiones a la hora de abrir un campo de fuerzas que nos permita llegar a nuevos conocimientos y saberes.

Antes de pasar al siguiente punto, dos reflexiones. La primera: es posible *pensar horizontalmente la relación imagen-palabra o palabra-imagen*. Si ninguna se impone de modo jerárquico, un trabajo de investigación con herramientas artísticas comienza a partir de nuestro vínculo incierto con una de ellas, no necesariamente a de la nitidez racional de la articulación entre ambas. Podemos intuitivamente sentirnos pulsados por una imagen sin saber aún qué significa para nosotros. Del mismo modo una palabra puede resonar fuertemente sin que sea claro al mismo tiempo el universo visual al que nos remite, ni mucho menos las materialidades que la encarnarán. Ambas expresiones pueden, sin embargo, ser disparadores de un proceso creador de enorme riqueza. Fomentamos entonces especialmente esta horizontalidad o relación democrática, no jerárquica, entre imagen y palabra.

La segunda: *no hay texto sin contexto*. Esta afirmación implica, por un lado, que la noción de contexto interpela a todo artista respecto sobre qué es lo que

él considera su entorno, su ambiente, su sitio de pertenencia. El contexto abre así interrogantes y reflexiones sobre una dimensión identitaria. Por otro, que de la dinámica entre lo que quiero decir en mi obra y cómo lo quiero decir surgirán diversas formas materiales de encarnadura. Desde la contemporaneidad, desde la inter o trans-disciplinariedad, una misma propuesta, (por ejemplo, retratos) podría adoptar muy distintos soportes materiales: óleo sobre tela, dibujos sobre papel, fotografías, registros sonoros de voces, indumentarias vacías, etc.). Sin embargo, la espacialidad que dichos materiales proponen, que podemos pensar como “embrionaria” de nuestro futuro *Cuerpo de Obra*, no dice nada aún respecto de su destino final, de sus potenciales sistemas expositivos. Es entonces cuando el dispositivo espacial-temporal y el lugar de emplazamiento de nuestra producción adquieren especial relevancia. Entre el *Montaje* y el Contexto existen lazos de suma intensidad. Este vínculo además tornará presentes tanto al propio cuerpo del artista como al de los “otros” (interlocutores, espectadores, visitantes, transeúntes, etc.).

La noción de *Cuerpo de Obra* aparece indisolublemente unida a la de *Cuerpo Vibrátil*, concepto propuesto por la teórica brasileña Suely Rolnik, importante herramienta pedagógica y conceptual para pensar, desde nuestra perspectiva, las potencias investigativas de las herramientas artísticas. Ella nos dice: “Una de las búsquedas que ha movido especialmente

las prácticas artísticas es la de la superación de la anestesia de la vulnerabilidad al otro (...) ser vulnerable depende de la activación de una capacidad específica de lo sensible, la cual fue reprimida durante muchos siglos, manteniéndose activa sólo en ciertas tradiciones filosóficas y poéticas, que culminaron en las vanguardias culturales de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, cuya acción se propagó por el tejido social en el transcurso del siglo XX (...) cada uno de nuestros órganos es portador de una doble capacidad: cortical y subcortical. La primera corresponde a la percepción, que nos permite aprehender el mundo en sus formas para luego proyectar sobre ellas las representaciones de las que disponemos, de manera de atribuirles sentido (...) La segunda capacidad (...) nos permite aprehender el mundo en su condición de campo de fuerzas que nos afectan y se hacen presentes en nuestro cuerpo bajo la forma de sensaciones (...) el otro es una presencia viva hecha de una multiplicidad plástica de fuerzas que pulsan en nuestra textura sensible, tornándose así parte de nosotros mismos. Se disuelven aquí las figuras sujeto y objeto y con ellas aquello que separa el cuerpo del mundo. Desde los años 80' llamé 'cuerpo vibrátil' a esta segunda capacidad...² La sensibilidad vulnerable del *Cuerpo Vibrátil* activa una forma investigativa particular y específica de las prácticas artísticas, derivada de la disolución de las fronteras entre sujeto y objeto, de la unidad de nuestros cuerpos sensibles con el mundo. También activa la principal potencia política del arte, que para Rolnik es “su poder de instauración de posibles”³ o también, la creación de

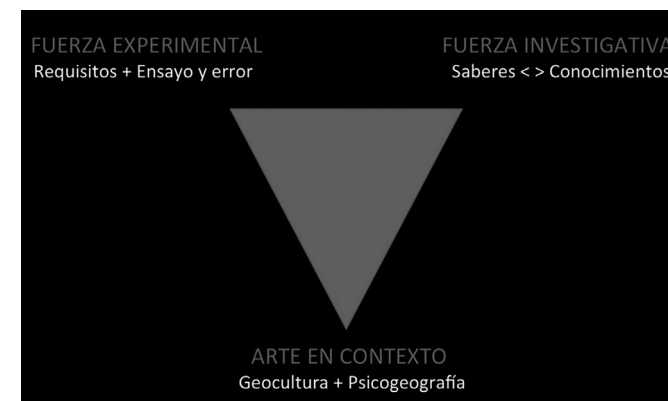
[2]
Rolnik, Suely (2005):
Micropolítica,
Cartografías del deseo,
Tinta Limón, Buenos
Aires

[3]
Rolnik, Suely, op.cit.

nuevos posibles, que adquieren cuerpo y se presentan vivos en la obra.

2. La Fuerza Investigativa

El Taller Proyectual a lo largo de sus cinco niveles procura poner en acto un Campo dinamizado por tres fuerzas: la *Fuerza Experimental*, la *Fuerza Investigativa* y un *Arte en Contexto* (ver figura).



Triángulo 2. © Cátedra Molinari.

Retomando la tríada “Pintura, Trabajo y Territorio” de lo que se trata es de comprender los elementos constitutivos propios de la producción pictórica (color, textura, paleta, tono, matiz, composición, escala, soportes) como punto de partida de una serie

de “trabajos” u “operaciones”. Cada estudiante decidirá, según sus inquietudes y objetivos personales, acerca de los límites de esta tarea de expansión del lenguaje pictórico, que implica poner en marcha, sin dudas, lo que aquí denominamos *Fuerza Experimental*, terreno fértil para la aparición de la *Fuerza Investigativa*, tarea que siempre se propone como *situada*. Geocultura (Rodolfo Kusch) y Psicogeografía (Guy Debord) son algunas de las herramientas conceptuales con las que se reflexiona sobre un *Arte en Contexto*.

“Pero no hay labor más eficaz, para dar solidez a esta búsqueda de lo americano, que la del viaje y la investigación en el mismo terreno.”⁴

“La psicogeografía se proponía el estudio de las leyes precisas y de los efectos exactos del medio geográfico, conscientemente organizado o no, en función de su influencia directa sobre el comportamiento afectivo de los individuos.”⁵

Analizaremos por partes el *Campo de Fuerzas* propuesto, al interior del cuál las herramientas artísticas evidencian su capacidad para acercarnos, crear o transferir conocimientos y saberes.

¿Qué entendemos entonces por *Fuerza Experimental*? Es preciso diferenciar la noción de “experiencia” de la de “experimentación”.

(4)
Kusch, Rodolfo (1999),
América Profunda,
Editorial Biblos, Buenos
Aires.

(5)
Debord Guy (1955), Les
lèvres nues N.5, Facsimil,
Bruselas.

Para el diccionario de la Real Academia Española *experiencia* implica —entre otras— las siguientes acepciones: “hecho de haber sentido, conocido o presenciado alguien o algo”, “conocimiento de vida adquirido por circunstancias o situaciones vividas” y finalmente “práctica prolongada que proporciona conocimiento o habilidad para hacer algo”. Es muy interesante verificar que la experiencia (y de esto se trataría entonces ejercitar la *Fuerza Experimental* al interior de una práctica artística) propone una relación estrecha entre una vivencia o situación vivida, una práctica sostenida y la adquisición de un conocimiento.

Vamos al segundo concepto: *experimentación* significa (también según la RAE) un “método científico de investigación, basado en la provocación y estudio de los fenómenos”. También “creación de determinados requisitos necesarios para desplegar una hipótesis que luego puede o no ser verificada”.

Podemos y debemos preguntarnos entonces: ¿qué tipo de fenómenos deseamos provocar y estudiar desde las prácticas artísticas? ¿qué requisitos debemos crear para verificar la hipótesis que nuestra práctica artística propone? ¿qué tipo de hipótesis puede indagar el arte, sabiendo que no se trata necesariamente de obtener una verificación científica? O mejor aún: ¿Puede el arte interpelar al conocimiento científico como único objetivo de una investigación? ¿Puede el arte aportar otro tipo de conocimientos o saberes a la comunidad? ¿Adónde y junto a quiénes permi-

ten las herramientas artísticas generar procesos de investigación?

Desde estos interrogantes, desde nuestro interés por el significado de cada una de las palabras en cuestión, “investigar” posee las siguientes acepciones: “*hacer diligencias para descubrir algo*” o “*realizar actividades experimentales e intelectuales de modo sistemático para aumentar los conocimientos sobre determinada materia*”.

Proponemos entonces poner a la *Fuerza Investigativa* en acción, y de ese modo, a través del trabajo con las herramientas artísticas, nos permitiría preguntarnos: ¿Es posible descubrir algo a través de las prácticas artísticas? ¿Qué actividades experimentales e intelectuales pueden desarrollarse con estas herramientas y en el marco universitario?

El pensamiento hegemónico neoliberal propone que nos encontraríamos habitando globalmente una “sociedad del conocimiento”. Siguiendo al intelectual italiano Franco Berardi “Bifo”, definimos en cambio a este modelo político, económico y cultural contemporáneo como “semiocapitalismo” o “capitalismo semiótico”, esto es: “*el modo de producción predominante en una sociedad en la que todo acto de transformación puede ser sustituido por información y el proceso de trabajo se realiza a través de recombinar signos. La producción de signos se vuelve, entonces, el ciclo principal de la economía, y la valoración económica se vuelve el criterio de valorización de la producción de*

signos (...) En sus formas tradicionales, la actividad semiótica tenía como producto específico el significado, pero cuando la actividad semiótica se vuelve parte del ciclo de producción de valor, producir significado ya no es la finalidad del lenguaje.”⁶

En este contexto cultural, resulta imperioso preguntarnos acerca del significado de la palabra “conocimiento”. Los lenguajes artísticos, con sus especificidades, proponemos que deben no confrontar sino articularse dialécticamente con el pensamiento científico. Creemos que son herramientas muy valiosas para revertir los usos meramente recombinantes a los que el autor italiano refiere.

Proponemos finalmente que es posible investigar, producir conocimientos y saberes, y construir pensamiento desde las herramientas y las prácticas artísticas y desde la producción de pensamiento desde el mundo de la enseñanza artística pública, prestando atención a nuestras memorias y saberes ancestrales originarios y pulsando también ejercicios de imaginación política en el marco de los actuales procesos de integración regional latinoamericana y de búsqueda y profundización de diálogos con los pensamientos que en diferentes latitudes indagan nuevas formas de emancipación e igualdad social.

(6) Berardi “Bifo”, Franco (2007): *Generación Post-Alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Editorial Tinta Limón, Buenos Aires.

02 EL ARTE COMO PENSAMIENTO: ENTRE EL CONOCIMIENTO Y EL SABER

Autor: Mario Bolchinsky

“Son todas formas afirmadas por otros e introducidas entre nosotros sin que hayamos participado de su creación. Por eso en América son afirmaciones sobre una realidad y sobre objetos que no son los nuestros...No tenemos el objeto de las ciencias importadas, sino que somos los que debemos manipular esas afirmaciones en el vacío de los claustros universitarios o en las revistas que nadie lee”

Rodolfo Kusch.

Venimos asistiendo desde el siglo pasado en el panorama artístico, a un constante planteo y replanteo del propio estatuto del arte. Esta situación hace que una de las funciones predominantes de la actividad sea su constante reformulación y autosostenimiento. Es decir que el arte ha ido acompañando vanguardia tras-vanguardia el desarrollo de “la caída de los grandes relatos” que conforman el escenario actual,

y que alentó el debate sobre esa particular manera de entender *lo que hay* y de *cómo actuar sobre ello*, que se llama modernidad.

Desde esta problemática contemporánea, en donde la cultura occidental atestigua la propia deconstitución del sujeto moderno, es que *pensamiento, investigación y arte* alcanzan a articularse dentro de la aparente expansión y desedimentación de los dominios del conocimiento y el saber. Digo desedimentación aparente porque lo que podría quizá estar aconteciendo es, al decir de Carlos Cullen, un nuevo giro de la “astucia de la razón imperial”.

Es sobre todo después de los años 60 que el estado del arte alcanzó y siguió desarrollando una densidad conceptual, que hace que su comprensión teórica y su práctica congruente, solo se efectivizarían en relación al contexto de todo el pasado (occidental) del arte y atendiendo sobre todo -y he aquí un quiebre sustancial-, a las esferas del conocimiento.

Densidad que llevó a una especialización que permitió hacia afuera del arte, las borraduras e hibridaciones de los límites y campos de incumbencia de su actividad, eso que algunos han llamado la *estetización total de la existencia*. Y permitió hacia adentro una cada vez más amplia especificación de su propia conceptualización y praxis, que hizo aparecer una extraordinaria diversificación de prácticas profesionales, funciones, experticias, estamentos, subcampos, disciplinas, etc.

Lo que podemos llamar una *débil* definición de arte, y a la vez una *fuerte* institucionalización.

Esto quiere decir que borrada su especificidad endógena, nuestra disciplina se somete como conocimiento, a la articulación con las áreas en donde se debate lo que hay, y como se actúa sobre eso que hay, llamado mundo.

Desde esta doble condición y en esta aparente apertura de la Razón, reformula su estatuto epistemológico, siendo este un punto central de discusión, ya que allí se establece como el arte debe acomodarse a los parámetros de validación del mundo de la episteme y las ciencias; mundo que por otra parte no puede ocultar su interdependencia con los centros de poder de la tecnociencia económico-militar.

El arte paga su inclusión como conocimiento, pasando al entramado desde el cual articula su especificidad con otras áreas científicas, apareciendo como “metáfora epistemológica” o “apertura de mundo posible”. Como práctica y dominio del conocimiento sensible, responde a las problemáticas que plantea todo el sistema de las ciencias, que prescribe los surcos conceptuales que encausarán los sentidos de las obras. Siendo estos ecos conceptuales los que se tienden a mundializar como marco estético o líneas poéticas, haciendo del pensar occidental, el pensar sin más. Y aquí quiero detenerme en 2 cuestiones.

“Contemporáneo” o mundialización del horizonte epistemológico occidental

Contemporaneidad es una palabra que sirve para cubrir y señalar la condición epocal actual. A la vez que parece horizontalizar e igualar las distintas perspectivas culturales y estilos de vida, envuelve

a toda Diferencia en esa condición, globalizando y haciendo a todos, “participes necesarios” de los síntomas de la modernidad tardía.

Es decir que establecida la manera de conocer y accionar sobre lo que hay -y sobre lo que hubo-, y prescribiendo las formas de relatar; ahora todos podemos dar nuestra versión de ese mundo para reversionarlo con los vestigios de la gran historia que voló en pedazos. Colaborando al trabajo arqueológico sobre los escombros del gran relato occidental, para tejer nuevos recorridos textuales explorando los grumos de sentidos no explotados en su momento.

“...el arte optará por reflexionar en nuestro tiempo sobre las formas de habitar el mundo que hay, tal cual es, explorando sus vacíos, exclusiones y contradicciones, sobre los que no para de poetizar, tematizándolos una y otra vez...cómo posicionarnos de una forma concreta en el mundo que nos ha sido dado, incluso de hablar con lo que ya se ha dicho, pensando acerca de las formas en las que se podrían flexibilizar y hacer más permeables las estructuras organizativas y políticas, y más sutiles y profundas las prácticas comunicativas. El arte ya no tendrá entre sus fines el invitarnos a vivir... otros mundos imaginados, sino en promover formas de la alteridad en este mundo en el que vivimos.”¹

El mundo, o sea “lo que hay”, “es tal cual es” y nos “ha sido dado”.

Se clausura la discusión sobre lo que hay, y aquella cultura que desde otra lógica presente alguna utopía

(1)
Prada, Juan Martín
(2012), “Otro tiempo
para el arte. Cuestiones
y comentarios sobre el
arte actual”, Sendemà
Editorial Valencia

(2)
Investigación sobre las
acciones creativas del
hombre común que
complejizan la estructura
producción-consumo.
Aquella investigación
presentaba dichos
actos cotidianos como
estrategias individuales
y prácticas poético-
narrativas para hacer
mundos

u otro mundo posible, quedará custodiada en el reducto del arte para no concretarse jamás.

Como señalo en otro escrito “Ulises sin dejar el timón, escucha el canto de la diferencia”.

Esta horizontalización que conllevaría lo contemporáneo, prescribe (como receta y como escritura previa) los tópicos a revisar por la producción de conocimiento de lo que *se piensa ahora*, y a los que el arte deberá atender.

Por ejemplo en la bienal de San Pablo del 2012 “La inminencia de las poéticas”, curada por Luis Pérez-Oramas conservador de Arte de Latinoamérica del MOMA presentó en las prácticas cotidianas artístico-estéticas, una manera individual de eludir la sistematización capitalística de la vida. Basada la curaduría en ideas de Michel de Certeau a raíz de una investigación de fines de los setenta en Francia², se aparta de cualquier manera asociativa o popular de oposición a dicho estado de cosas (en momentos en que el continente presenta en ese sentido, una emergencia de proyectos comunitarios y nacionales importantes), para servir de caja de resonancia de los ecos del pensamiento europeo que busca en palabras de Certeau, rescatar prácticas al margen de la lógica racional eficiente y controladora; encuadrándolas como líneas de fuga para una individuación efímera, en sintonía con los tópicos sobre el debilitamiento del sujeto fuerte y la deshumanización del tardocapitalismo.

Pérez-Oramas que es poeta, arma “constelaciones” con esos mundos produciendo una gran práctica

textual enlazando y relacionando los grupos de obras, marcando la disposición curatorial como forma de narratividad contemporánea. Relato curatorial como una “obra de obras”, en tanto paseo interminable entre los textos-obras producidos, que a su vez son entendidos como transformaciones de textos anteriores.

La propuesta de la bienal pone un punto de interés sobre la relación entre imagen, ciencia y palabra que más abajo retomaré, y que el curador venezolano sostiene en un reportaje:

“Que la voz, en fin, no tiene, no acepta, ciencia alguna. Se puede hacer teoría de las frases, de la lengua, del arte (aun cuando yo soy muy reservado frente a la teoría del arte); se puede hacer teoría de los fonemas, teoría de la música, de la imagen. No se puede, nunca, hacer teoría de la imagen que está por venir, ni se puede hacer teoría de lo que va a ser dicho, de la novela que viene, del arte que viene... la inminencia es un destino inevitable para quien asume vivir en el corazón del lenguaje, y por lo tanto en sus límites. La voz, la encarnación de una idea o de una intuición en un cuerpo material, o en un gesto, en un acto (que a falta de mejor término llamamos obra de arte) se encuentra siempre en estado de inminencia: es una situación de inminencia, como dice André Severo... Ahí está el asunto: el arte es acción y la acción aniquila a la teoría, no en el sentido en que la destina a su expiración, más bien en el sentido en que determina su límite, su término, y exige, con ella, no contra ella, otra forma de inteligencia, otro

*pensamiento. Eso, que me parece fundamental en materia de arte, consideramos los curadores de esta Bienal que puede ser extremadamente fecundo para aprender a vivir en el mundo contemporáneo: un mundo que, todo él, aniquila la teoría a cada segundo...”*³

[3]
Castro Carolina (2012)
“Luis Perez Oramas
sobre la política y la
poética en la bienal
de Sao Paulo” en
Artishock revista de arte
contemporáneo 2012

Si la acción desde el corazón del lenguaje pone límites a la teoría y a los excesos del logocentrismo, el problema consiste no en la operación sobre el mundo – ya sea, como sostiene el mismo Perez Oramas, entendida como poética o como política-, sino en que se lo hace desde un mundo *dado* y *que es como es*. Y es, según lo muestra el poder y el conocimiento de las ciencias institucionalizadas. Entonces el pretendido límite a la teoría que establece la praxis, más allá de la posición del curador, se vuelve hacia adentro del arte como cooptación del hacer-pensar sensible, límite que cerca y señala que se debe legitimar mediante la palabra teórica institucional. Volviendo dicha operación, práctica sofisticada que repiensa “este” mundo, para quedar museificado en las vidrieras internacionalizadas; desfilando ante la mirada comprensiva y compasiva del visitante del arte.

Visibilización de una “voz” que al no ser tratada en los estamentos de decisión efectivos, se acumulan en bienales conformando la agenda de la indignación de los satisfechos.

El estatuto epistemológico del arte se sostiene entonces por la conceptualización de su práctica y los enlaces teóricos que se establecen con los relatos de

las ciencias; siendo estas producciones teóricas las inscripciones legitimadoras, que anudan en tanto que interpretaciones o cauce conceptual de producción, las obras que aquí se producen y el horizonte cultural de occidente expandido en forma global. O sea que de alguna manera se repite a nivel conceptual, lo que en el siglo XX fue en nuestro medio la “puesta en hora vanguardista”, ese proceso de adecuación a las novedades artísticas de las metrópolis; que hizo que nuestros artistas adoptaran las formas concebidas en el centro, más allá de las condiciones culturales que allí las suscitarán.

Hoy ese mecanismo tiende a reeditarse a nivel del pensamiento estético ya que lo que se importa, son los tópicos conceptuales con los cuales leer las producciones, y que justifican y valoran su aparición. Replicando sin más los conceptos elaborados por el pensamiento central, a fuerza de masters, becas y doctorados de las instituciones prestigiadas del campo, dichos tópicos conceptuales son gestionados y gerenciados por los agentes teóricos institucionales locales, que desplazándose entre los ámbitos privados y públicos, buscan ejemplos autóctonos de dichas ideas como ilustraciones de lo establecido por el pensar contemporáneo, con el afán colonizado (consciente o inconsciente) del que quiere participar de la fiesta universal de la cultura, haciendo buena letra para llegar al salón VIP, llámese curar bienales o museos. El conocimiento sensible queda nuevamente conminado a ser el complemento de las formas más o menos evidentes de la Razón, y las producciones

simbólicas de otros modos culturales, resguardadas en el reducto del arte a merced de la empresa museificadora y nomencladora de Diferencias. Homogenización estética global que tiende a pasteurizar la potencia viral de las manifestaciones culturales, haciendo de la Diferencia mera diversidad.

“...Nuestra era empezó en los años sesenta, inicialmente en arte, con la abolición de los límites entre el arte y la vida. El año 1964, el de la Brillo Box, fue el del “Verano de la Libertad” en Latinoamérica y el desafío por la llegada de los Beatles. Hacia mediados de los sesenta y, concretamente, a partir de 1968, la política y la economía emergieron. El feminismo radical y la liberación gay marcaron los setenta, y las escuelas de arte empezaron a institucionalizar el pluralismo por el hecho de no enseñar técnicas. Pienso ahora que la historia del arte postradicional fue esencialmente el lento nacimiento del pluralismo, lo cual hizo posible para más y más artistas y más países entrar en el mundo del arte y a más y más gente convertirse en artistas. Hay doscientos eventos artísticos internacionales... cada mes. No hay centro, cada día es un nuevo comienzo. Es un tiempo apasionante, y me siento muy satisfecho de haber vivido para verlo”⁴

(4)
Arthur Danto en “La crítica discrepante. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual” Guasch, Anna María (2012), Madrid, Ediciones Cátedra

El pueril entusiasmo del norteamericano responde al colonizador y provinciano convencimiento de quien cree que el problema de los otros es llegar a ser como ellos, es decir en este caso - y una vez más- anteponiendo la libertad a la justicia.

El andamiaje de teorización estética como problemática del pensamiento, es a mi juicio uno de los ejes de discusión pendientes en nuestro campo, y que replica la falta de un pensar situado.

Solo a modo de ejemplo y explícita pregunta, tomaré unos pocos tópicos y ejes problemáticos del horizonte epistemológico de la contemporaneidad mundializada, a los cuales el arte es llamado a tratar, previa “descentralización de los puntos de producción” y “profesionalización de los agentes”, como manera de homogeneizar imaginarios. Algo así como una macdonalización estética, con empleados del mes incluidos, y un toque de sabor autóctono.

Pareciera ser entonces, que nuestro problema cultural es la supuesta *recuperación de la corporalidad*, en un continente que, acorde a su desmesura, se caracteriza por no haber hecho de lo sensual-sensorial y lo pasional-emocional, blanco de la represión.

O la escucha y valoración de “*lo inconsciente*”, en un continente menospreciado por irracional y bárbaro.

O atender las consecuencias de la *debilidad del sujeto discursivo* cruzado por la omnipresencia de las redes comunicacionales, en un continente amordazado por siglos y que hace de la negación y el antidiscurso una forma de resistencia.

O aportar a la *desedimentación de las certezas de la Razón*, que sostienen las bases del proyecto moderno, cuando justamente algo así como la construcción moderna y sus consecuencias, en este continente lejos estuvimos de ser partícipes en primera persona.

Sino más bien como un nos-los-otros plural que busca aun constituirse.

O, entonces, aprovechar la oportunidad como *otredad*, reivindicada por un etnocentrismo en retirada que permite a la diferencia manifestarse, ya que aseguró de antemano su logocentrismo, por el dominio de las plataformas semióticas y las redes y canales de los flujos de intercambio.

Ahora bien, lo dicho se instala desde una perspectiva que propone analizar la problemática actual en términos de centro y periferia.

Esta posición parece ser superada “en la contemporaneidad” desde una visión que propone un descenramiento, o un multiculturalismo devenido condición de época. Que si bien desde occidente tiende a revisar conceptualmente su posición en términos de hegemonía, en la fáctica injerencia reciproca de las diversidades culturales, lejos está de diluir los centros de decisión que siguen ejerciendo su accionar sobre *lo que hay*. Basados estos en la disuasión militar y en el procesamiento funcional y sistemático de la información como anticipo programado de *lo que habrá*. El sistema económico financiero es un claro ejemplo de esto y nuestro país está en plena disputa con esta manera de ejercer el poder.

“Es decir, la relación entre el colonialismo imperialista tradicional y la autocolonización capitalista global es exactamente la misma que la relación entre el imperialismo cultural occidental y el multiculturalismo: de la misma forma que en el capitalismo global existe la

paradoja de la colonización sin la metrópolis colonizante de tipo Estado-Nación, en el multiculturalismo existe una distancia eurocentrista condescendiente y/o respetuosa para con las culturas locales, sin echar raíces en ninguna cultura en particular. En otras palabras, el multiculturalismo es una forma de racismo negada, invertida, autorreferencial, un “racismo con distancia”: “respeto” la identidad del Otro, concibiendo a éste como una comunidad “auténtica” cerrada, hacia la cual él, el multiculturalista, mantiene una distancia que se hace posible gracias a su posición universal privilegiada. El multiculturalismo es un racismo que vacía su posición de todo contenido positivo (el multiculturalismo no es directamente racista, no opone al Otro los valores particulares de su propia cultura), pero igualmente mantiene esta posición como un privilegiado punto vacío de universalidad, desde el cual uno puede apreciar (y despreciar) adecuadamente las otras culturas particulares: el respeto multiculturalista por la especificidad del Otro es precisamente la forma de reafirmar la propia superioridad.”⁵

[5]
Slavoj Žižek (1997)
“Multiculturalismo
o la lógica cultural
del capitalismo
multinacional” en
Reflexiones sobre el
multiculturalismo. Trad.
de Gustavo Macri Buenos
Aires, Paidós, 1998.

El multiculturalismo puede que no pase de ser entonces, la interesada administración de la tolerancia, es decir el ejercicio calculado del tolerante hacia el tolerado.

El conceptualismo obligatorio

El segundo punto que quiero tratar se desprende del anterior, y es específico del mundo del arte o

su consecuencia institucional interior.

Los conceptos y las palabras aparecen como los instrumentos con los cuales el arte, que no emplea palabras como dice Derrida, debe tramitar su lugar en el entramado contemporáneo.

En este estado de cosas la producción textual del arte y sobre el arte, es el polo desde donde se establece la sofisticación y exclusividad de su esfera, para declamar dentro de sus seguras murallas la difuminación de sus límites. Desde esa ambigua o contradictoria posición, los estamentos de la producción teórica van tejiendo las cadenas de legitimación de las obras, que cuanto más desmaterializadas como oposición a la mercantilización del arte, más necesitan del sistema de la palabra valorizadora para adquirir visualización y sostener dicha oposición.

Luis Camnitzer dice con respecto al arte, que quien determina que es lo universal también determina como se lo hace, y paradójicamente hoy que el arte universalizado, según el mismo Camnitzer es *jugar con conceptos*, es en las instituciones de enseñanza donde se establece como se lo hace.

El manejo conceptual de la creación artística terceriza la confección *manufacturada*, siendo el artista visual la mano de obra cada vez más desocupada que presta su habilidad al juego contextual de quien hace el texto.

La producción conceptual del arte, entroniza el concepto o la idea como la pieza fundacional desde donde el sentido se trama con los distintos hilos textuales de las ciencias como vimos, y en donde las imágenes

funcionan, -previa decodificación retórica- como ilustraciones que combinadas sintácticamente, se adecuan de manera más o menos ingeniosa a lo dictado por la palabra. Esta producción se exagera mediante diseños curatoriales que tejen con las mismas obras ya hechas, distintos recorridos discursivos, que recontextualizan las imágenes según los relatos teóricos, y adoptando las obras distintos sentidos, que cumplen lo programado de antemano por la idea. En este estadio del arte, y basado en los tópicos del pensar contemporáneo, las imágenes sirven para cubrir, velar, desviar, o hacer recursiva la pretendida transparencia argumentativa, brindándose como “efecto sensacional” para poner una cuota de ingenio y sorpresa a la dureza conceptual.

Si la significación se establece antes o después como concepto (por la idea rectora de un proyecto, o por el establecimiento de su significación por la acción textual de la crítica curatorial que amarra las obras a la palabra), nada *diferente* puede aparecer de este andamiaje, sino *lo mismo*, eternamente versionado. El contenido ya está dado, solo queda volver a verterlo o di-verterlo, hacerlo di-vertido.

Esta es una práctica de quien ya dijo todo y recombina su milenaria predicación resguardada como memoria universal, y que ahora brinda su enciclopedia para que *los otros* también hagan sus aportes, para así salir, muy de vez en cuando, en la foto de la versión oficial del *universo*.

Hay una frase que leí y recuerdo mal, pero decía algo así como que el arte conceptual no conceptualizó

el concepto. Que es algo así como que el pensamiento crítico debe criticarse a sí mismo; estado del pensar que se muerde la cola.

El arte ha llegado a un estado en donde es indisoluble la incidencia de la conceptualización de sus funciones y sus prácticas, de esto no hay duda; pero debemos entonces cuestionar el estatuto conceptual del arte conceptual, negando la *naturalidad* y *universalidad* de su condición, y pensar la implícita *consumación histórica para todo arte*, como imposición hegemónica.

Algo de esto me parece ver en los últimos años, como sostenimiento teórico para presentar y encuadrar al arte latinoamericano bajo la categoría de conceptualismo político, con una fuerte sospecha de mi parte de que algo de esto esté siendo impulsado desde España. Entonces sin negar la importancia de las producciones que en este sentido han marcado fuertemente al continente, la cuestión es no quedar atrapado entre el predominio conceptual del arte contemporáneo y la desestimación hacia los atributos “retinianos” de la imagen, a los cuales para “volver” habrá que sostener ante la desmaterialización del arte. Buscando argumentos que deberán rastrearse, según entiendo, en *constantes operativas y visuales* de las expresiones estéticas centenarias de estos horizontes. Para finalizar, y citando un escrito propio sobre el tema, quiero volver a la Bienal de San Pablo 2012 para plantear como un argumento curatorial que traduce una producción como arte conceptual, puede desvirtuar un mundo al ponerlo en palabras.

En dicha bienal Arthur Bispo do Rosario, fue el artista brasileño central elegido por el staff de curadores. Y allí sufre según entiendo, un nuevo despojo.

Por supuesto que lo que el autor piense, diga y pretenda, de y con lo que hace importa poco en el contexto del arte contemporáneo, lo que no deja de parecerme un despropósito, aunque tal vez solo sea una posición corporativa de mi parte, pero el caso del brasileiro presenta algunas aristas que exceden la particularidad.

Me refiero para empezar, a que jamás él se consideró artista, ni lo que hizo, arte. Es así que, al tomárselo e integrarlo al mundo del arte, su producción puede ser tratada como obra, descontextualizarla y así disponer del material producido.

Con museo propio, expectativa por la presentación de obras inéditas, internacionalizada con muestras itinerantes y bienales, y legislada según los estamentos conceptuales del arte, su producción ya *es* arte. Una vez hecho esto, si Bispo fue artista o no ya no importa como se dijo en San Pablo, el hecho es que su obra está allí, en el arte, para hacernos pensar desde el arte, y como *arte conceptual*.

Este es a mi juicio lo que llamo, domesticación de la diferencia. Veamos. Solo para recordar o presentarlo, quiero mencionar que Bispo es internado con el diagnóstico de esquizofrenia paranoide en 1938, y permanece internado (con algunas salidas temporarias) más de la mitad de su vida hasta su muerte en 1989. En 1967 escucha las voces de las cuales *recibe la misión* de inventariar el mundo para

presentarlo, y recordárselo a dios, en el Juicio Final. Entonces construye sus “miniaturas”, ficheros, vitrinas y envoltorios que atesora consigo.

En 1980 tras que su obrar aparezca en un programa de la televisión brasileira, se cruza con quien va a ser su mentor artístico, el crítico Frederico Morais. Es Morais quien introduce su producción al arte, pese a las resistencias de Bispo y su negativa a considerarse artista.

Él sostenía que lo que hacía no era para los hombres, y cuando expusieron sus trabajos jamás fue a las muestras, sintiéndose arrepentido y angustiado por separarse de sus cosas.

Tras su muerte Morais, como dice María Rodríguez Caldas, lo siguió curando.

Legítima su producción como obra estableciendo lazos conceptuales con el arte contemporáneo mediante conexiones con Duchamp, el arte Povera, Fluxus, art Brut, etc.

Esta integración, legitimación y valoración que distintos estamentos del sistema (curadores, mecenas, Bienal de Venecia) realizan con sus productos, hace que estos cobren (otro) sentido en orden al desarrollo de los parámetros conceptuales del arte. Y solo la experticia de los espectadores podrá acceder a dicho sentido.

Dice Wilson Lázaro curador del museo de Bispo do Rosário, en la bienal de San Pablo:

“La participación de Arthur Bispo do Rosário en la 30ª bienal es un punto final entre los que ven en él la locura y los que ven a un artista contemporáneo.

Bispo es un creador más allá de algunos mitos y de algunas historias en torno de su vida y de su obra. Simplemente Bispo quer ía crear un universo de poesías lúdicas, poesías visuales, y eso es lo que tenemos en su obra. Tenemos que dejar de ver cuestiones de su vida personal, cuestiones religiosas y observar la obra de él como realmente es, como un potencial de pensamiento, de concepto y creación.”

Interpretación y visión sobre la obra que para sostenerse necesita anular, no solo las motivaciones del autor, sino la potencial apertura hacia otros territorios que no son artísticos.

Así como una obra de arte puede ser un instrumento de autoconocimiento y sentido liberador o desalienante para quien la hace, la fruición de la misma tiene el potencial de lograr mediante el acto interpretativo, un camino similar o análogo en el espectador, que a su manera y desde su propia trama existencial, es llamado a compartir.

La extirpación de las coordenadas vitales desde las cuales Bispo hace sus objetos, con el fin de ubicarlos bajo las leyes del arte contemporáneo, hace que algunos valores que esta producción tiene, y los muchos interrogantes que plantea, queden reprimidos y suspendidos, para integrarse *y ser lo que realmente es* según Lázaro, en la categoría de poesía objeto o poesía visual.

La obra en cuestión en su sentido y funcionalidad sacra, parte de una imperiosa necesidad existencial que posibilita su aparición. Y las condiciones de

producción desde las cuales se lleva a cabo, los sucesos biográficos anteriores a la internación, como los posteriores, hacen un universo *que tiñe y se encarna en la materia* misma de la inmensa producción estética. Lo extraordinario es que alguien que padece y sufre recluido en condiciones poco dignas, haya podido cumplir con *semejante misión*, la de reconstruir un mundo con los desechos de los desechados, de entre los cuales con paciencia, ternura, responsabilidad, y convencimiento sin límites, pudo hallar el hilo para bordar la ilación de palabras e imágenes de ese mundo que compartió antes de su reclusión.

Con un paisaje atiborrado de personajes y hechuras de la cultura popular nordestina o de la biblia, enciclopedias y viajes imaginarios, hace memoria nombrada, escrita y acumulada por años y desde hace siglos.

Él estaba loco pero su vida creada y creativa, la efectuó desde su intimidad más saludable. Lo que hizo, no se explica por su enfermedad sino todo lo contrario, como tampoco la insania avala su manipulación ni valida la usurpación de la palabra.

Creo que solo desde allí entonces nos interroga sobre nuestra existencia y finitud, y sobre que parámetros nos consideramos saludables, o de quienes son aquellas voces que escuchamos y respondemos cumpliendo sus órdenes. En que depositamos nuestro deseo y fe, y que huella vamos a dejar como testimonio y ante quien.

Bispo previendo todo esto desde su convencimiento, que al parecer no es el nuestro, preparo su vestimenta para el día del juicio. En el *Manto de Presentación*

bordó a modo de recordatorio los nombres de aquellos por los que debía interceder ante dios. Por supuesto no se cumplió su deseo, y aquí quedaron el manto y algunas inquietudes de los nombrados-bordados, esperando que en esto tampoco tuviera razón.

A Bispo lo dejamos ir desnudo, desprotegido como siempre. Y eternamente.

Lo que maravilla y espanta de Bispo no es el concepto, sino que muestra *sensiblemente* lo que puede hacer la sinrazón.

Eso que es parte del aire que respiramos, y que sin darnos cuenta nos mantiene vivos hasta el final.

El desquicio, la pasión, la sacralidad, tan presentes en nuestra América, parece que deben ser puestas en caja, y las vitrinas del arte sirven a tal fin mostrando a la vez que aísla, a las desmesuras. Dominándolas como categorías de lo poético, para que sirvan, entre tanta textualidad, como desvíos del lenguaje gastado de la razón, que se revitaliza en dosis homeopáticas con la diferencia.

Voces que Ulises se permite escuchar, mientras los que conducen tienen los oídos tapados. Y tal vez también los ojos.

O quizá sea como dijo Bispo cuando le preguntaron:

“¿En lo que hace aspira a representar el mundo entero?”

“Más aún —respondió—, pero solo lo ve aquel que yo quiero”.

Final

Creo entonces que todo esto deriva de la escasez de un pensar situado, que dé cuenta de nuestra singularidad cultural, atendiendo a nuestra lógica, que pareciera no concordar con el binarismo extendido. Sin pretender un purismo esencialista de lo americano, sí buscar en las prácticas simbólicas la posibilidad de nombrar nuestro mundo, y defender críticamente las maneras centenarias de pensar y accionar sobre él. Si la ciencia exacta y la política pulcra occidental, nos imponen el discurso argumentativo como manera de conocer y zanjar las diferencias, sigamos resistiendo -incluso argumentando- a desestimar nuestros núcleos ético-míticos puestos de manifiesto ambigua, metafórica y barrocamente por nuestro accionar simbólico.

Ignoro la manera en que las ciencias debieran ser incluidas dentro de nuestra instalación sapiencial, es un problema que me excede.

Pero es allí donde deberá establecerse el valor y la pertinencia del llamado lenguaje poético como vehículo hacia lo verdadero.

Esta tarea está pendiente y parece muy lejana su resonancia en el entramado institucional —aunque siempre presente en las prácticas populares—. Hasta y para que esto ocurra, sigamos barroca y astutamente, como hace siglos, desviando la rectitud, oscureciendo al blanco, poniendo silencio y desmesura a la palabra dominante y codificadora.

Desde esa perspectiva las producciones artísticas seguirán siendo, solo una mera excusa estratégica para conservar y seguir ejerciendo desde la sensibilidad, un operar sobre el mundo que intente presentificar lo innombrable, como acto simbólico que reúne, que congrega y da sentido.

Gesta que imagine un posible, no como ejercicio voluntario de la libertad todopoderosa, sino como adivinación esperanzada de lo que vendrá como justicia.

Tratando de conjurar los misterios por saber desde hace mucho, que su intelección también es un relato. Y entonces ponerle palabras a nuestro imaginario será la escritura doliente y memorable del nombre propio.

(1)
nota al pie

03 EXPERIENCIAS CARTOGRÁFICAS Y AMULETOS DE VIAJE. MIGRACIONES, MOVIMIENTOS Y TRÁNSITOS DESDE FRONTERAS MIGRANTES

Autoras: Mercedes Fidanza y Paula M. Arellano

¡No seáis ni uno ni múltiple, sed multiplicidades!
Rizoma-Deleuze-Guattari

“*Fronteras Migrantes*” es un taller artístico y social cuya propuesta es la de ofrecer un espacio de reflexión, de reconocimiento y de intercambio de las multiplicidad de experiencias acerca de los modos de vivir, transitar, recorrer y construir un territorio. El objetivo del taller es promover un espacio de reflexión y producción sobre las diferentes formas de habitar un territorio y experimentar el proceso de construcción de una obra artística colectiva. Según la experiencia de este taller, posibilitar la reflexión sobre los diversos modos de transitar la tierra tiene una profunda raigambre con los correlatos de la historia, memoria e identidad cultural de los pueblos. Esta es la razón por la cual trabajamos de forma transdisciplinar a fin de ampliar las miradas sobre lo que se va produciendo en cada taller.

En esta publicación se presentará el trabajo realizado en dos lugares y espacios diferentes pero con algunas similitudes. Para cada taller se diseñó un plan de trabajo específico según el grupo de participantes: el de **jóvenes**, en Mangueira- Río de Janeiro, Brasil y el de **mujeres migrantes** en Buenos Aires- Argentina.

1-Primer experiencia cartográfica en la Comunidad Mangueira-Río de Janeiro.

Durante los días 5, 6 e 7 de noviembre de 2013 el Equipo de *Fronteras Migrantes* realizó el taller en la ONG “Casa da Arte de Educar” ubicado en la comunidad Mangueira en Río de Janeiro, Brasil. “A Casa da Arte de Educar” trabaja hace catorce años en pos de garantizar los derechos a la educación de calidad a los niños/a y adolescentes que viven en las favelas de Río de Janeiro. Se les ofrecen diversos talleres y proyectos educativos en un marco de educación integral en pos de la Protección de los Derechos de los niños/as y adolescentes. “A Casa da Arte de Educar” funciona a contra turno de la escuela a la que concurren los jóvenes. Para los jóvenes es un lugar importante de pertenencia y también de resguardo, de cuidado, así como de construcción de la ciudadanía.

El equipo de “*Fronteras Migrantes*”, coordinado por las Licenciadas Mercedes Fidanza y Paula María Arellano, que tuvo la colaboración especial del Lic. Jorge Trotta y de la Lic. Josefina Rossi, viajó de

Buenos Aires- Argentina a Río de Janeiro- Brasil en la primera semana de noviembre de 2013 para realizar el 1° Taller Artístico Social con los niños, niñas y adolescentes de Mangueira y Tuiuti.



¿Porque la cartografía como herramienta artística?
Decidimos utilizar las cartografías como herramienta artística porque nos encontramos con el enorme

desafío de pensar el dispositivo para un territorio desconocido para los integrantes del equipo. Un territorio que no estaba disponible para ser visibilizado desde el Google earth, ni se podía localizar en un mapa, salvo por su cercanía con el Estadio Maracanã. Se trataría de un territorio laberíntico, oscuro y sin planeamiento urbano, por ende sin calles y sin nombres. Constatamos que no había un mapa de Mangueira.

Nos pareció prioritario partir de este vacío, generar como propuesta un mapa que contuviese los propios recorridos y vivencias de los jóvenes y de sus profesores (adultos que los acompañaron en ese proceso). Un mapa no oficial. Un mapa imposible de ser calcado, un mapa cartográfico de las desterritorializaciones. Tomamos este concepto como una de las herramientas para entrar al “Mundo Mangueira” a través de un puente de conexión, una posible frontera maleable. Gilles Deleuze y Félix Guattari,¹ se cuestionan acerca de cuál es la relación entre el mapa y el calco, se preguntan si lo propio del mapa no es poder ser calcado y advierten a no considerar el calco como opuesto al mapa y, viceversa. Justamente, se propone pensar como un rizoma, donde lo propio de un rizoma es cruzar raíces, confundirse con ellas. Cuando trabajamos con mapas y calcos en Mangueira, partimos de la particularidad de que no había mapa de la comunidad en tanto cartografía oficial pues, al ser una zona periférica, alejada del centro, no consta en los mapas oficiales, a pesar de ser una de las Comunidades más antiguas de Río

[1]
Deleuze, G. Guattari, F.
“Rizoma. Introducción”.
Ed. Pre textos. 8ª Edición
2013

[2]
Sostenemos que las
vivencias espaciales se
registran a nivel corporal,
esta es una de las líneas
de investigación que
estamos desarrollando

de Janeiro con una población de aproximadamente 40.000 habitantes. Llama la atención una constante invisibilidad de algunos territorios sobre otros, este fenómeno es un denominador común en muchos países de América Latina, son producto de las zonas de exclusión territorial, son las barreras de los poderes económicos que separan poblaciones en niveles, muchos quedan afuera, periferias, barrios, villas, zonas inhóspitas. Podemos afirmar que son territorios “borrados del mapa”. Por esta razón, invitar a los jóvenes a construir una imagen que contuviera los recorridos de cada participante en una especie de mapa colectivo dejó como huella, la visibilización de un territorio que se presenta como inexistente/oculto/borrado. Donde además pudimos dar cuenta de la implicancia que existente entre lo cartográfico y el registro del propio cuerpo en el espacio. Cuerpo en tanto multiplicidad de miradas, en tanto vibración y movimiento, es el cuerpo que se disloca por el territorio².

Se nos presentó el desafío del qué hacer con esa imagen generada con los recorridos de los niños/as de esas comunidades, incluso, en el taller “surgió” un nuevo barrio llamado Tuiuti, cercano a Mangueira que nadie conocía y, en el cual vivían algunos participantes del taller, ellos necesitaron remarcarse como habitantes de ese barrio y no de Mangueira. Cabe la pregunta ¿Cuántos territorios hay en un territorio? ¿Qué es lo que hace que una persona se sienta sujetado a un territorio determinado? ¿Qué hace carne con el espacio?

En esta experiencia, la herramienta artística fue justamente la posibilidad de construcción cartográfica al relacionar primero los relatos con las líneas de los recorridos individuales y, luego, colectivos ya en una última etapa de producción conjunta. Durante el trazado de los últimos calcos, el mayor logro estético fue gestado por este nuevo enraizamiento sobre el territorio produciendo una potente trama colectiva. La imagen resultante nos habla de cómo en la abstracción de las líneas de colores y sus direcciones cambiantes, se encarnó un nuevo mapa con múltiples recorridos posibles desbordando incluso los límites de las hojas blancas, donde la “*expansión*” y “*la conquista*”³ fueron esta vez dar visibilidad al agenciamiento de y por los jóvenes de su propia noción de territorio tanto en el plano artístico como en el de la comunidad a la cuál pertenecen.

Para nosotros, extranjeros y desconocidos, esta imagen mapa-calco producido nos permitió internalizar ése espacio ajeno como una meseta de experimentación, gracias a no haber ido como conquistadores sino como migrantes en esta permanente exploración del territorio.

Los relatos se transformaron en líneas dibujadas, líneas recorridos, líneas cambiantes, líneas circulares en los lugares de encuentro, puntos en los “becos”... espacios oscuros, misteriosos, de difícil acceso. Todos tenemos nuestro “*Becos*”... escondidos, amurallados, delimitados. ¿Será un beco tan sólo un espacio sin luz?

[3]
Deleuze, Guattari, op. cit.,

¿Un callejón sin salida? ¿Un basural? ¿El patio trasero donde dejamos caer los restos de todo aquello que no sabemos reciclar? O un *Beco* puede ser un lugar de encuentro de los jóvenes cuando no hay otro espacio posible, cuando la urbanización no los tiene en cuenta en su plan. Un lugar donde desde la oscuridad, son estos jóvenes de la Mangueira los que construyen su territorio apropiándose y resignificando ése lugar olvidado, esa línea de fuga, no como una huida sino como una posibilidad. Aquí sus producciones son las luciérnagas alumbrando esos *becos*!

Pensamos que este surgimiento de un territorio invisibilizado, como el de Tuiuti, es quizás, un comienzo para recorrer otros territorios también invisibilizados. Se destaca que la invisibilización no es una simple anulación, es una determinación política, arrastre de los Poderes que han colonizado nuestras tierras, arrasado a poblaciones y han impuesto una cultura dominante.

Tanto en el Taller realizado en Cerro Colorado- Provincia de Córdoba en Argentina (2012) como en Mangueira en Río de Janeiro- Brasil (2013), ha surgido en los relatos de los jóvenes y en las imágenes producidas, la invisibilización de los pueblos originarios que habitaron ese mismo territorio. No es casualidad que en Córdoba haya silenciamientos sobre las poblaciones originarias indígenas de las cuáles poco o nada se sabe a no ser por las pictografías que han dejado como huella y, en Río de

Janeiro, los niños, todos de piel morena, no sabían el origen de sus antepasados. En Río de Janeiro, luego de nuestra intervención, y a través del trabajo de la Ong “Casa da Arte de Educar” propusieron que los jóvenes salieran a investigar sobre sus raíces, costumbres e historia de su comunidad. Luego, produjeron un cuadernillo denominado “Cartografía Afrodescendiente, el cuál recibimos meses más tarde en formato papel, como el indicativo de las primeras multiplicaciones de aquellos rizomáticos calcos-mapas. Nuestro primer puente de conexión en diferentes planos y dimensiones.

Creemos que es importante sostener la tensión entre la Micropolítica y la Macropolítica y, nuestro dispositivo “en construcción”, procura considerar los procesos de subjetivación en relación a lo político, lo social y lo cultural, a través de los cuales se configuran contornos de realidad en movimiento continuo de creación colectiva⁴.



(4)
Rolnik, S. “Cartografia
Sentimental-
Transformações
Contemporâneas do
desejo”. Ed UFRGS, 2006

El taller fue enriquecedor por el intercambio cultural entre participantes y facilitadores. Se atravesaron las barreras idiomáticas y se pudo visibilizar cómo cada joven reconoce, experimenta y comparte sus propios recorridos y tránsitos territoriales. A su vez, los niños/as y jóvenes entraron en contacto con una lengua extranjera, y esa experiencia despertó la curiosidad por las palabras, por el lugar de dónde veníamos, Buenos Aires. Un buen ejemplo de intercambio fue el mate que circuló mostrando nuestra cultura latinoamericana en sus similitudes y diferencias regionales.

La diferencia idiomática nos permitió jugar con las palabras diferentes y parecidas, con las costumbres e historias de nuestras tierras. El concepto de “distancia” llamó la atención de los más pequeños, algunos creían que todos los días íbamos hasta la Argentina y volvíamos a Mangueira el día siguiente para dar el taller. Surgió la pregunta por nuestro viaje, por sus viajes, los de sus antepasados y sobre el origen de sus familias. La mayoría de los participantes tienen orígenes en África, no obstante eso, les costó asociarse a esa historia de migraciones.

Se trabajó sobre los motivos que llevan a las personas a migrar, también se trabajó sobre el significado de aquello que es “lejos” y de lo que es “cerca”.

Se realizaron entrevistas y clases cortas de castellano. La barrera idiomática no fue un impedimento para el trabajo creativo.

Cada participante dibujó su trayecto diario y lo

compartió con los compañeros y los profesores. Se suscitaron diálogos interesantes sobre los cambios en el morro luego de la pacificación, sobre los lugares de encuentro, de diversión, lugares de referencia de algún familiar, de los amigos, fue una verdadera “puerta de entrada” a los mundos que cada uno habita.

A medida que se producía la creación de la obra colectiva, los relatos y trayectos poblaron la obra con trazos y puntos conformando la CARTOGRAFIA de los jóvenes de la comunidad Mangueira y Tuiuti.



De Territorios y Cartografías.

“O es que existe un territorio donde las sangres se mezclan”

Daniel Viglietti, Milonga de andar lejos.

En el Taller Fronteras Migrantes trabajamos sobre el reconocimiento del territorio en el cual cada uno transita. Por esta razón, proponemos explorar las cartografías de los participantes del taller, así como los procesos de construcción de un mundo que es propio y a la vez elaborado “entre otros”.

Se parte del concepto donde el “transitar” es considerado en sentido amplio, como un movimiento que expande espacios, pensamientos, ideas y modos de hacer.

Habilitar espacios de reflexión y relato colectivo para reconocer el lugar como lugar de pertenencia y construcción de identidades, posibilita crear nuevos elementos de trabajo a futuro donde, los aportes de los jóvenes, sus puntos de vista, sus propuestas y sus intereses sean tomados en cuenta para generar una visibilidad de los modos de circulación y apropiación del territorio.

Como sostienen Félix Guattari y Suely Rolnik en el libro *Micropolítica: Cartografías del Deseo*:

“La noción de territorio aquí es entendida en sentido muy amplio, que traspasa el uso que hacen de él la etología y la etnología. Los seres existentes se organizan según territorios que ellos delimitan y articulan con otros existentes y con flujos cósmicos.

El territorio puede ser relativo tanto a un espacio vivido como a un sistema percibido dentro del cual un sujeto se siente ‘una cosa’. El territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación fichada sobre sí misma. El es un conjunto de representaciones las cuales van a desembocar, pragmáticamente, en una serie de comportamientos, inversiones, en tiempos y espacios sociales, culturales, estéticos, cognitivos”.

“Mucho más que una cosa u objeto, un territorio es un acto, una acción, una relación, un movimiento concomitante de territorialización y desterritorialización, un ritmo, un movimiento que se repite y sobre el cual se ejerce un control”⁵.

Poder contar las historias de vida permitió visibilizar la relación que hay entre las migraciones y los diversos contextos políticos, económicos y sociales que marcaron la historia de nuestros pueblos. Aquí se entrecruza lo colectivo con lo individual en un tejido infinito de acontecimientos.

Consideramos este primer encuentro de producción como uno más de los muchos lazos de intercambio entre nuestros países.

Esperamos dar continuidad a este proyecto de investigación en el territorio trabajando con este dispositivo transdisciplinar para poder profundizar las redes en Latinoamérica con el fin de poder atravesar las fronteras y así continuar construyendo puentes a través del intercambio social y cultural.

(5)
Rolnik, Suely y
Guattari, Félix
“Micropolítica:
Cartografías del Deseo”
Madrid, Ed. Traficante de
sueños, 2006.

Amuletos de viaje

Los amuletos son objetos que suelen utilizarse como protectores de los viajeros. Así como el exvoto ha sido apartado de la “categoría de objeto artístico”, pero está cargado de vibraciones energéticas sanadoras, por quienes los encargan para ofrendar o pedir por sus dolencias y algunos autores los remontan hasta el paleolítico superior. Son objetos a los cuales el donante está unido, por su ropa, por sus pedidos o por su propio cuerpo al incorporar cabellos en su factura. Estos objetos se compran o encargan en una tienda.

Como bien dice Juan Acha en su texto “Las culturas estéticas de América latina”, al respecto en sus análisis de las culturas estéticas latino-americanas... en realidad no existen productos enteramente estéticos, científicos o tecnológicos. Todos son hechuras del hombre y como tales reflejan nuestros hábitos sensoriales, sensitivos y mentales. Nuestro cuerpo entero es el tacto, y además cada producto humano constituye un sentido de relaciones internas que depende del sentido que le dé el ser humano. Y aquí también hablamos de las que entabla un sujeto con el objeto (amuleto) o producto.

¿Que porta un amuleto? ¿Cuál es su grado de eficacia o en donde reside su eficacia? ¿Qué herramientas artísticas son necesarias para producirlo?

La observación y manipulación de materiales de la naturaleza como semillas, frutos y textiles de variadas procedencias habilitó la necesidad de producir una

huella, una intención que dé cuerpo a sus deseos. Es justamente esta proyección colectiva/ subjetiva que se vuelca sobre el objeto es la que le otorga su eficacia simbólica. Ya que sólo la creencia hará eficaz la cura y la sanación⁶.

Como afirma Didi Huberman “Lo que define la forma votiva como tal es que tenga forma de voto y por tanto de deseo que sea capaz de dar forma (una forma orgánica) al tiempo psíquico”⁷

Aquí comparten la dimensión de la escala, ya que en el amuleto la forma debería de ser lo suficientemente pequeña para poder ser llevada cerca del cuerpo, preferentemente como un dije, en un bolsillo, entre la ropa y la piel o con las pertenencias personales. Es un objeto al cuál trasladamos la fuerza que necesitamos para emprender algo o la protección para llegar bien a algún destino. También lo es cuando se trata de poner fuera del cuerpo, en un objeto, el deseo o pedido de protección o fertilidad, así como desde la antigüedad los productores o productoras de las llamadas Venus de Willendorf nos dejaron sus objetos de culto. Podríamos hablar aquí de las huellas del impulso primitivo, pero vamos a ir hacia los Orígenes del amuleto “otra forma de arte que habría de fundirse con la escultura”⁸, dada su independencia tanto del monumento como de la arquitectura. Podríamos decir del amuleto entonces que ya desde tiempos remotos ha sido un objeto de culto para pueblos nómadas, ya que quien no puede llevar su casa a cuestas puede fabricar su propio amuleto con arcilla, madera o papel. Los mismos

[6]
Confrontar Levi Strauss
“La eficacia Simbólica”
Antropología Estructural
I

[7]
Georges Didi Huberman.
“Exvoto: imagen, órgano,
tiempo” Pág. 28.

[8]
Herbert Read, “El arte de
la escultura”, Sigma 1995

materiales para construir una casa de adobe, espacios para habitar con un espacio interior.



Durante el Primer Encuentro de Mujeres Migrantes que organizamos en Buenos Aires, se llevó a cabo un taller de construcción de amuletos entre mujeres que estaban o habían migrado en diferentes edades y contextos socio políticos, migraciones de las dictaduras latinoamericanas de los años 70, migraciones económicas de los 90, y la crisis del 2001 en la Argentina y las migraciones actuales.

En la ronda de relatos las mujeres presentes fueron desentrañando sus experiencias migratorias. Trazamos líneas imaginarias entre las geografías, culturas y costumbres de países de América y Europa y de las

regiones del norte, centro y sur de la Argentina. La ronda comenzó por el norte Argentino: Salta y Jujuy, nos fuimos con las hierbas para el mate a Córdoba, y desde allí bajamos hasta Rosario, a Neuquén. cruzamos el Río de la Plata para hablar del exilio desde Montevideo hasta Bélgica y viceversa, desde Buenos Aires hasta Brasil, México, Brasil, Uruguay, Bruselas, desde allí EEUU hasta la Patagonia, Colombia, Chile, Bolivia,. Los diferentes movimientos y tránsitos entre lugares y países se desplegaron poniendo en palabras colectivas las huellas que estas experiencias dejaron en sus historias de vida.

En los relatos se escucharon diversas situaciones donde ellas se han tenido que enfrentar a condiciones de vida adversas, sea por estar fuera del contexto social, por diferencias del idiomáticas, diferencias socio-culturales, problemas legales y o de documentación, abusos de poder de toda índole, violencia de género y ausencia de derechos laborales y sociales. Los chamanes de la zona del Amazonas dicen que el chamán porta amuletos hasta que logra despertar su propia fuerza interior, donde ya no es necesario y deja de utilizarlos como herramientas. Pensamos que construir un objeto-amuleto propio, con nuestras manos tiene como novedad la posibilidad de crear intensidades e intenciones. En ése sentido durante el taller las integrantes construyeron esas intenciones y estuvieron acompañadas de un gran silencio. El amuleto como objeto carga en sí mismo los deseos y atributos de poder que la persona que los porta

le otorga de manera simbólica o real para sí misma. El taller tuvo además la intención de abordar lo corporal y el movimiento como una de las fronteras maleables y migrantes. Para ello contamos con el aporte y colaboración de la Profesora Inés Aronoff (UNA), para incluir un trabajo corporal que partió de una meditación con una principal atención al eje relación al espacio-tiempo.

Presentamos obras de las artistas: Anabel Vanoni (Argentina-México) y Elizabeth Ross (México, DF). Todas ellas mujeres migrantes y hacedoras de diferentes prácticas artísticas donde la utilización de herramientas de sanación como la alineación corporal para destrabar tensiones y dar mayor movilidad a nuestros cuerpos, el diseño de textiles, el arte de la performance y la cerámica dan cuenta de su labor.



Algunas voces de las mujeres que participaron del taller:

“Mi casa es donde estoy”, “Mis raíces son donde estoy”, “Si uno está centrado puede irse a cualquier parte”, “Allá en Bélgica me sentía alguien, acá soy invisible”, “Tengo que mudarme para tomar distancia y encontrarme” “Puedo irme porque sé que no es para siempre”, “Me propuse vivir donde estoy, esta es mi casa”, “Me voy para encontrarme, al irme me

doy cuenta quien soy”, “Mis raíces son de donde estoy”, “Soy de salta, me siento jujeña y elijo Bolivia” Las artistas invitadas nos enviaron sus pensamientos e intenciones que luego cada una sumo a este círculo de poder femenino donde los amuletos crecieron entre el hilado, el ensamble de materiales de la naturaleza con textiles y el modelado en arcilla.

“Mujeres migrantes:

“Como mujer, no tengo país.

Como mujer, no quiero un país.

Como mujer, mi país es el mundo entero.

- Virginia Woolf

Estas frases contundentes de Virginia Woolf condensan maravillosamente lo que las mujeres, todas, tenemos en el corazón. Nos hemos movido en busca de pan, de mejor aire, de mejor techo. Pero la verdadera razón es que nos movemos para encontrarnos a nosotras mismas, para conocer y reconocer nuestras capacidades, nuestro poder.

Eso es lo que he aprendido tanto en mis travesías como en las de las otras mujeres con las que he compartido charlas y momentos viajeros. Buscamos nuestra libertad y no importan los momentos de dolor y pena, el frío o el calor. Importan nuestras acciones y aprendizajes, lo que nos llena el alma, la mente, el corazón.

Nuestro amuleto es ese, nuestro corazón. Nuestro amuleto es saber en él que el mundo entero es nuestro

y somos del mundo. Que lo construimos día a día, paso a paso. Que somos mujeres dadoras de vida, aquí, en donde sea que estemos.

Un abrazo inmenso a todas las que esta vez nos reunimos, de una u otra manera, en este lugar nómada. Todas nos estamos buscando, todas nos encontramos” Elizabeth Ross, ciudad de México. 13 de Septiembre de 2014



Algunas conclusiones

De estas experiencias de cartografías y amuletos concluimos que es imprescindible continuar sosteniendo las prácticas artísticas desmarcadas permitiendo que la autonomía nos lleve hacia nuevos márgenes a través de estas experiencias de derivas, donde no llevamos un plan maestro ni buscamos el relato único sino más bien vamos al encuentro de las multiplicidades con la intención de producir continuas líneas de fuga, en esta construcción colectiva rizomática de seguir dejando huellas y visibilizando el producto de los movimientos de las mujeres migrantes y de los jóvenes en este tiempo que las y los corre de sus espacios sin ver que albergan la misma potencia de la semilla que crece en el muro hasta que lo desarma.

*Las fotos pertenecen a la colección privada de Mercedes Fianza y Paula María Arellano.

04 RESUMEN BIBLIOGRÁFICO DE LOS AUTORES

EDUARDO MOLINARI

Artista Visual, Licenciado en Artes Visuales (ENBAPP/UNA), Docente e Investigador del Departamento de Artes Visuales de la Universidad Nacional de las Artes / UNA.

En 2001 crea el Archivo Caminante, archivo visual en progreso que indaga las relaciones entre arte e historia, así como desarrollar un pensamiento crítico de las narrativas dominantes, los procesos de momificación de la memoria social y realizar ejercicios de imaginación política colectiva. Desde 2010 co-dirige junto a la artista y docente Azul Blaseotto el espacio cultural independiente La Dársena_Plataforma de Pensamiento e Interacción Artística y el proyecto editorial unproblema+. Entre 2007 y 2008 fue artista residente en la Akademie der Künste (Berlín) y Weltecho Art Center (Chemnitz), Alemania.

MARIO BOLCHINSKY

Profesor Nacional de Grabado egresado de la E.N.B.A. “Prilidiano Pueyrredón”, y Licenciado en Artes Visuales del I.U.N.A. Docente e investigador universitario desde 1992 en la Universidad Nacional de La Plata -U.N.L.P. y el I.U.N.A.

La producción visual y teórica se desarrolla en la interrogación y búsqueda de una estética americana, marcada por la influencia del pensamiento de Rodolfo Kusch, en el contexto cultural contemporáneo entendido como “lucha de imaginarios”.

Participante de numerosas muestras, salones y publicaciones colectivas e individuales desde 1984, tanto en el país como en el exterior.

Premio Único (apartado Monocopia) del Salón Municipal de Grabado y Dibujo “Manuel Belgrano” 1984.

Premio Único (apartado Técnicas Gráficas Experimentales) del Salón Nacional de Grabado y Dibujo 1992.

MERCEDES FIDANZA

Licenciada en Artes Visuales orientación Artes del Fuego (UNA). Profesora Nacional de Escultura (IUNA- Prilidiano Pueyrredón) y Profesora Nacional de Cerámica (INSC). Es Docente de OTAV Pintura Niveles I, II y III y de OTAV Escultura Niveles I, II y III en la Licenciatura de Artes Visuales de la Universidad Nacional del Arte (UNA) e investigadora. En su estudio-taller en el Barrio de Nuñez-CABA coordina el taller de alumnos, producciones cerámicas y realiza su obra artística. Crea y desarrolla “Fronteras Migrantes” junto a Paula M. Arellano.

PAULA M. ARELLANO

Licenciada en Psicología por la Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA). Especialista en Psicología Vincular de familia con niños y adolescentes. Es psicóloga de familias con niños y adolescentes en consultorio privado y en el Hospital Italiano de Buenos Aires. Es miembro de SAPI- Asociación Argentina de Primera Infancia. Cursa la Maestría “Familias, Vincularidades y Contexto Social” en el instituto Universitario del Hospital Italiano. Crea y desarrolla “Fronteras Migrantes” junto a Mercedes Fianza.

