



INGRESO 2023

Artes Visuales

Introducción a los Estudios de las Artes Visuales

- **Licenciatura** en **Artes Visuales** con *orientación en Pintura, Escultura, Grabado o Medios Múltiples.*
- **Profesorado** en **Educación Plástica y Visual.**



Depto. Académico de Artes Visuales
Facultad de Artes
Universidad Nacional de Córdoba



Universidad
Nacional
de Córdoba

Curso de Nivelación 2023

Autoridades Facultad de Artes

DECANA

Mgtr. Ana Mohaded

VICEDECANO

Prof. Federico Sammartino

SECRETARIO ACADÉMICO

Prof. Sebastián Peña

DIRECTOR DISCIPLINAR DE ARTES VISUALES

Lic. Liliana Di Negro

Equipo docente

Coordinadora: Carolina Senmartin

Profesoras adjuntas: Nadine Madelón y Constanza Molina

Profesores Asistentes: Ana Pistone, Rocío Pérez, Dolores Otero Gruer, Mauricio Cerbellera Lucrecia Requena, Victoria Gatica y Paulina Iglesias

Adscriptes: José Sasía, María Eugenia Castillo, Nehuén Moyano Cortéz

Ayudantes Alumnos: Milagros Aliendro, Candela Manzanelli, Lunar Burgos, Julieta Ferrer

Estudiantes Tutoras: Agustina Fassi y Paz Herrera Rezzónico





Contactos útiles

Ingreso Artes Visuales

ingresoartesvisuales@artes.unc.edu.ar

Departamento de Artes Visuales

artesvisuales@artes.unc.edu.ar

Secretaría de Asuntos Estudiantiles (SAE)

estudiantiles@artes.unc.edu.ar

Equipo de tutorías · SAE FA

tutorias_artesvisuales@artes.unc.edu.ar

En el Aula Virtual encontramos como **APE:**
Aula Para Estudiantes

 351-766-3981

 @sae.artes

 @SaeArtesUNC



¡Les damos la bienvenida a Artes Visuales!

Empezar una carrera en la universidad por primera vez, es un gran desafío. No se trata sólo de iniciarse en un área de conocimiento -en este caso las artes visuales-, sino también entender y aprender cómo transitar la universidad: los diversos trayectos académicos, las actividades relacionadas con la participación en la ciudadanía universitaria y las particularidades de formar parte de un espacio público de formación. En este mismo sentido cada uno de ustedes, encontrará una dinámica particular para administrar sus tiempos de estudio y los recursos necesarios para llevar adelante la carrera. Las experiencias compartidas con los compañeros en las cátedras, en colaboración y solidaridad, son una parte importante de ese cúmulo de aprendizajes.

Durante seis semanas compartiremos experiencias y actividades (contenidos, vocabulario específico y prácticas propias de la disciplina) en un espacio de aprendizaje colaborativo. Proponemos ampliar el horizonte de saberes integrando sus experiencias anteriores con otras nuevas, interrogando las ideas que cada uno de ustedes tiene sobre las artes (y más específicamente sobre las artes visuales).

Estos apuntes son parte del material de estudio, pero no es lo único, ya que en nuestra Aula Virtual encontrarán toda la propuesta formativa. Una vez que realicen la pre-inscripción podrán acceder a esta plataforma institucional y comenzar a recorrerla, allí conocerán en profundidad los contenidos que desarrollaremos durante el cursado y algunas actividades que deberán realizar antes de comenzar. Si bien nos encontraremos a partir de febrero, el curso de ingreso ya está en marcha, te damos la bienvenida y te invitamos a leer este material.

El equipo de la cátedra

LICENCIATURA EN ARTES VISUALES

Plan de estudios 2014

Título que se otorga: **Licenciatura en Artes Visuales** con orientación en Pintura, Grabado, Escultura o Medios Múltiples.

Los estudios universitarios en Artes Visuales pretenden formar profesionales capaces de pensar creativamente y de vincularse activamente con la sociedad y su contexto. La licenciatura permite desempeñarse en la creación visual y artística; la gestión en el ámbito cultural y el asesoramiento artístico; la organización y el diseño de montaje de exposiciones; la realización de proyectos escenográficos, la ilustración aplicada en diversos ámbitos; la investigación en artes y la práctica de la crítica artística para publicaciones especializadas o para el público en general.

- El cursado es de **5 años**, una Prueba de Suficiencia en Idioma Extranjero (inglés, alemán, francés, italiano o portugués) y el Trabajo Final. Este plan posibilita el desarrollo del trabajo final durante el 5to año.
- Tiene un **ciclo básico** (primero y segundo año común a todas las orientaciones) y un **ciclo profesional**, de (tercero a quinto año)
- Posee **materias** (anuales y cuatrimestrales) y **seminarios** (optativos y electivos)

PROFESORADO EN EDUCACIÓN PLÁSTICA Y VISUAL

Plan de Estudios: Plan de estudios 2017.

Título que se otorga: **Profesor/a en Educación Plástica y Visual**.

Esta carrera tiene como propósito articular campos centrales para la formación de docentes de educación plástica y visual: la formación específica, pedagógica, general y la práctica profesional. El profesorado habilita la enseñanza en los niveles inicial, primario y secundario; a desempeñar tareas de asesoramiento pedagógico, profesional y técnico; a coordinar, conducir e implementar procesos educativos en espacios no formales y participar en co-gestión de instituciones educativas.

- El cursado es de **5 años**.
- Posee **materias** (anuales y cuatrimestrales), **seminarios** electivos y materias comunes con la Licenciatura en Artes Visuales.

Programa de Cátedra 2021

Introducción a los Estudios de las Artes Visuales

1. Fundamentación / Enfoques / Presentación:

La cátedra **Introducción a los Estudios de las Artes Visuales** es un espacio curricular inicial perteneciente a las carreras de Artes Visuales: Licenciaturas en Escultura, Grabado, Pintura, Nuevos Medios y Profesorado en Educación Plástica y Visual, que aborda aspectos nodales de la disciplina al mismo tiempo que promueve la ambientación a los estudios universitarios. Es un espacio fundamentalmente propedéutico y se posiciona como un trayecto de formación vital para los ingresantes respecto a sus búsquedas profesionales y a los hábitos académicos necesarios para transitar una carrera de grado.

En este sentido, el eje vertebrador del programa es el conocimiento artístico. Nos preguntamos: ¿cuáles son las formas de conocimiento que producen las artes? y esta cuestión se abre a un sinfín de interrogantes, asumiendo la creación/reflexión artística como un proceso dinámico que *“... nos adentra en la producción de un tipo de conocimiento que podemos denominar **divergente**, es decir, que se desarrolla en múltiples líneas de fuga”* (Acaso, 2017, p.114). El conocimiento divergente implica por lo tanto, no inscribir las indagaciones/investigaciones en protocolos o leyes generales, sino más bien generar *“relaciones inadvertidas, optando por los riesgos y la flexibilidad para determinar qué acciones y herramientas son las más apropiadas para llevar a cabo lo que nos proponemos”*. (Romano, 2019, p. 7)

Desde la cátedra sostenemos que el proceso de aprendizaje no es una trasmisión de conceptos generales de conocimiento o referencias, sino el *“resultado de una experiencia reflexiva mediante los procesos de creación (...) y los debates que se generan a partir de ellas”*. Al respecto, buscamos explorar las *“formas en que las cosas se hacen artísticas”* (Bruguera, 2016) y no sostener *a priori* definiciones de lo que debe ser el arte. De esta forma, proyectamos la experimentación artística como modo de expandir impresiones y sensaciones asociadas a lo afectivo y a los pensamientos; haciendo énfasis en estrategias que permitan exponer intuiciones, ensayar posibilidades y llevar adelante procedimientos, donde lo proyectual, lo colectivo y lo situado adquieren un lugar central. Así el espacio del aula-taller se configura como un lugar-laboratorio dónde desarrollar respuestas artísticas a la gran diversidad de preguntas en un contexto que se agita entre una gigantesca producción de imágenes y una exacerbada circulación de información en las redes y en la web. De igual modo, las referencias bibliográficas, de imágenes y/o de obras, se constituyen en un gran palimpsesto de citas, donde las voces autorales tienden a generar un diálogo fluido entre sí y las jerarquías se desdibujan. Para ello convocamos a una gran mayoría de autoras/artistas/docentes latinoamericanas que dialogan con un universo más amplio de referencias de la historia del arte y de los estudios visuales.

La cátedra se organiza en tres momentos: 1. provocar la indagación, detectar intereses, afectos y sensibilidades respecto al entorno inmediato, a las historias particulares y/o colectivas; 2. promover formas de enunciación plástico visuales y 3. elaborar estrategias de comunicación para socializar el proceso de producción-reflexión.

2. Objetivos generales

- Activar procesos de indagación/creación que permitan reflexionar sobre las múltiples formas de producción del conocimiento artístico.
- Reflexionar sobre los saberes, las experiencias, las expectativas y las creencias acerca de las artes que los ingresantes traen como bagaje cultural,
- Ambientar en la vida académica aportando herramientas que faciliten la inserción en la carrera de nuevos estudiantes, respecto a los hábitos, modalidades de trabajo y las lógicas del sistema universitario.

3. Objetivos específicos:

- Incorporar estrategias para aprender a clasificar, interpretar información y conectar ideas, incorporando términos y vocabulario específico.
- Introducir herramientas y procedimientos para resolver problemas plástico-visuales.
- Estimular la capacidad para gestionar de forma autónoma, temas y problemas del oficio del estudiante universitarié.

4. Contenidos / Núcleos temáticos

- **El conocimiento artístico:** saberes específicos de las artes, antecedentes y horizonte disciplinar, prácticas actuales, contextualización histórica.
- **Procesos de indagación:** tematización, medios y procedimientos, lenguajes, atención especial a unos fenómenos por sobre otros.
- **Procesos de enunciación:** exposición de los estados de avances y socialización de los materiales.
- **Vida universitaria:** historia de la Universidad Nacional de Córdoba y de la Facultad de Artes. Derechos humanos. Mesa de género y diversidades.

5. Propuesta metodológica:

Este espacio curricular propone un conjunto de prácticas interconectadas y procesuales. La propuesta metodológica abarca dinámicas de trabajo que tienen en cuenta el contexto diverso y masivo del ingreso, posibilitando intercambios de saberes previos y conocimientos nuevos, por medio de instancias articuladas de lectura, debates, indagaciones, reflexiones y diversas experiencias de producción plástica-visual.

6. Materiales bibliográficos:

a. Materiales para Actividad Pre curso:

- Blefari, Rosario, *Un sentido para todo esto*, publicado en www.laagenda.buenosaires.gob.ar consultado el día 14/10/2022.
- Luque, María, *Espuma. Notas de María Luque*, Buenos Aires: Galería Editorial (2018) (pp. 1-9).
- Luque, María, *La mano del Pintor*, Buenos Aires: Sigilo (2016) (pp. 1-19).
- Delius (2014), *Mi cuaderno de dibujos y viñetas*, Buenos Aires: Tren en movimiento.

b. Materiales para clases:

- AAVV, *Universidad sin créditos. Haceres y artes: un manual*, Madrid: Ediciones Asimétricas (2016) (p. 142-170)
- AAVV, *Programa sin créditos: una investigación basada en la práctica artística*, Madrid: Ediciones Asimétricas (2017) (p. 150).
- Aisemberg, Diana (2018) MDA, *Apuntes para un aprendizaje del arte*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo (pp. 107-114)
- Blefari, Rosario, *Un silencio para tratar de escuchar*, www.ckk.gob.ar/un-silencio-para-tratar-de-escuchar-de-rosario-blefari-con-natalia-labake/5746/ consultado el día 14/10/2022.
- Caravajal, Fernanda, (2021) “Existencias en disputa Pensamiento Situado. Arte y política desde América Latina” en *Incitaciones transfeministas*, Córdoba: Documenta escénicas (p.69)
- Couto, Mía, *Escribir y saber*, publicado en <http://materialeducativo.32bienal.org.br/>, consultado el día 14/10/2022.
- Gómez, Jessica, *Dibujar, archivar y montar*, Trabajo final de grado de la Licenciatura en Artes Visuales, Córdoba (2017) (pp. 11-14)
- Martinelli, Lucas, *Arte Queer: en los límites de la percepción*, publicado en www.revistaanfibia.com consultado el día 14/10/2022.
- Oihana Garro Larrañaga, *Aprender a mirar: la mujer como sujeto activo de la representación*. Revista La Ventana, n° 33/2011. (p 302 a 320)<https://www.scielo.org.mx/pdf/laven/v4n33/v4n33a12.pdf> consultado el 16 de octubre 2022.
- Pagola, Lila (2015), *Lila pagola 1330022, etcétera*, Córdoba: Casa 13 Ediciones. (pp. 113-115)
- Pollock, Griselda, *Intervenciones feministas en las historias de las artes en Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires: Editorial Fiordo (2013) (pp. 19 a 50).
- Roqué Buguña, Paula, *Profundidad de superficie en Cuaderno de Campo. Un recorrido de experiencias: viaje, producción, avance*, Córdoba: publicación de los artistas (2018) (p. 9)

c. Bibliografía ampliatoria:

- Acaso, María (2017) *Art Thinking*, Barcelona: Paidós Educación (p. 114)
- Bolaño, Roberto, *Poesía Reunida*, Barcelona: Alfaguara (2018) (pp. 297-299)
- Bruguera, Tania, *Declaración docente en Agitese antes de usar*, Buenos Aires: TEOR/ética y MALBA (2016) (pp. 85- 86)
- Calvo, Max Hernández, “Embargar la clase: expectativa, frustración, incertidumbre y poder en tres iniciativas pedagógicas de estudiantes” en *Agitese antes de usar*, Buenos Aires: TEOR/ética y MALBA (2016) (p. 129)
- Casiva, Emilia, *Templanza & Conspiración*, publicado en www.emiliacasiva.tumblr.com consultado el día 14/10/2022.
- del Río, Claudia, (2016) *Ikebana Política. Notas, poemas y ejercicios en libretas y cuadernos 2005-2015*, Rosario: Iván Rosado (pp. 170-179, 228-235).
- Romano, Carolina, (2017) *Una perspectiva sobre la investigación en artes Puntos de partida y preguntas acerca de un problema abierto*, Córdoba: Mímeo, (pp 1-9.)

7. Estructura del curso:

Se divide en dos instancias:

- Actividades y lecturas previas al cursado: ciudadanía Universitaria (aula virtual) y ejercicios preparatorios necesarios para cursar la materia.

- Curso presencial (dos turnos: mañana y noche) con una duración total de seis semanas.

La materia se organiza en dos bloques: el primero, ubica a los ingresantes en el contexto institucional y el segundo introduce algunas dimensiones y problemáticas del conocimiento artístico.

8. Comisiones de cursado:

Modalidad presencial.

Turno mañana: de 9 a 13 hs. o Turno tarde: de 17 a 21 hs.

A partir del día 1 de febrero se abren las inscripciones para optar por uno de los turnos de cursado a través de un formulario en el aula virtual.

A partir del 6 de febrero se inicia el cursado. La duración total es de seis semanas, incluyendo las instancias integradoras, los recuperatorios, el cierre de notas y condiciones finales.

9. Plataforma virtual

El aula virtual es un espacio fundamental, en el cual docentes y estudiantes nos encontraremos para desarrollar los contenidos y realizar algunas actividades que propondrá cada módulo. A través de esta plataforma accederán a toda la información vinculada al cursado (cronograma, fechas importantes, espacios de consultas y comunicaciones, entre otros), a los materiales y a actividades específicas. Para ser usuario del Aula Virtual el único requisito es una cuenta de correo electrónico. Recomendamos generar un usuario de correo electrónico de la universidad ya que facilita el uso de plataformas y el acceso a la información. Es gratuito y muy sencillo. Ingresan a <https://usuarios.unc.edu.ar/#/> y siguen las instrucciones de la página.

Aula Virtual

Desde cualquier computadora conectada a Internet y mediante cualquier navegador web debe acceder a la dirección: www.artes.unc.edu.ar, allí en **Ingreso 2023** encontrarán el instructivo para realizar la matriculación en **Introducción a los Estudios de las Artes Visuales 2023**. El aula estará habilitada a partir del 17 de diciembre.

Ingresar al aula virtual es imprescindible para el cursado del ingreso 2023, ya que muchas de las actividades se realizarán por esta plataforma. Es importante registrarse con su nombre completo para que no se generen confusiones al momento de evaluar y que utilicen un correo electrónico que consulten seguido.

10. Evaluación:

La evaluación es cualitativa y cuantitativa, teniendo en cuenta la apropiación de los contenidos, la adecuación a las consignas y a los criterios de evaluación comunicados por el equipo docente.

11. Cronograma de clases:

Las clases inician el 6 de febrero y finalizan el 17 de marzo.

Toda la información sobre el cronograma de clases y otras actividades estará disponible en el aula virtual al iniciar el cursado en el mes de febrero.

Mes	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes
Febrero	6 Inicio de clases	7 Presentación Institucional	8 SAE	9 Introducción	10 Primera parte
Febrero	13 Primera parte	14 Primera parte	15 Primera parte	16 Segunda parte	17 Segunda parte
Febrero	20 feriado de carnaval	21 feriado de carnaval	22 Segunda parte	23 Segunda parte	24 Segunda parte
Febrero Marzo	27 Tercera parte	28 Tercera parte	1 Jornada de DDHH	2 Tercera parte	3 Consultas
Marzo	6 Evaluación	7 Evaluación	8 Asueto día de la mujer	9 Consulta turno mañana	10 Consulta turno tarde
Marzo	13 Sin clase	14 Recuperatorios	15 Recuperatorios	16 Cierre	17 NOTAS FINALES

El correo electrónico para realizar consultas acerca de contenidos, evaluaciones, actividades y cronograma es: ingresoartesvisuales@artes.unc.edu.ar

(Será atendido desde el 1/12/22 hasta el 23/12/22 y desde el 6/02/23 en adelante.

No se responden consultas administrativas sobre inscripciones y trámites-despacho de alumnos).

12. Requisitos de aprobación para promocionar, regularizar o rendir como libres:

La cátedra se regula por el régimen de estudiantes.

Ver en <http://www.artes.unc.edu.ar/saca/autoridades-de-la-secretaria-academica>.

Puede ser aprobada como:

Estudiantes promocionales

Rendir y aprobar el 100% de los parciales con calificaciones iguales o mayores a 6 (seis) y un promedio mínimo de 7 (siete), incluyendo la instancia de recuperatorio.

Aquellos estudiantes que habiendo obtenido en tres de los cuatro parciales notas iguales o superiores a 7 (siete) y en uno de los parciales un 4 (cuatro) o un 5 (cinco), tienen derecho a recuperar ese parcial con una calificación igual o mayor a 6 (seis) en la instancia de recuperatorio, para acceder a la promoción.

Estudiantes regulares

Rendir y aprobar el 80% de los parciales con calificaciones iguales o mayores a 4 (cuatro).

Tendrán derecho a recuperar uno de los 4 (parciales), únicamente estudiantes aplazados o ausentes con justificación certificada. Se entiende por aplazo una nota igual o menor a 3 (tres).

Si le estudiante queda libre, con una nota promedio igual o menor a 3 (tres) perderá la regularidad, pudiendo rendir en calidad de libre en las fechas de exámenes de mayo, julio, septiembre, noviembre y diciembre del mismo año.

Examen para estudiantes libres

Se podrán presentar al examen libre aquellos estudiantes que habiendo cursado, no hayan aprobado la materia que no hayan cursado en ningún momento. Para rendir el examen libre deberán inscribirse, presentarse en la fecha de examen, con la totalidad de actividades que se detallan en la Guía de Actividades que estará disponible en el aula virtual a partir del 15 de febrero. Luego de aprobar estos trabajos, pasarán a una instancia de un examen escrito sobre los contenidos de la materia.

Régimen de Alumno Trabajador y/o familiares a cargo y/o que se encuentren en situación de discapacidad consultar:

<http://artes.unc.edu.ar/estudiantes/estudiantes-trabajadores-o-con-familiares-a-cargo/>

Actividades previas al Cursado:

Para cursar y aprobar la materia, es necesario realizar un conjunto de **actividades previas** al inicio de las clases, que consiste en hacer un **cuaderno** registrando las **experiencias** cotidianas por las que transitan durante este tiempo. Imaginamos que la mayoría ha realizado alguna vez un diario, ha tenido su propio y querido cuaderno o libreta de anotaciones y dibujos o bien, utiliza el celular para hacer registros (fotos, notas de voz, dibujos digitales) de aquello que les interesa, les da curiosidad, preocupa o gusta mucho. Esta vez, algunas cosas de ese registro digital, pasarán al cuaderno, mediante notas, dibujos, fotos collage, escritura larga o corta de sus impresiones.

En artes llamamos a estos cuadernos, **bitácoras**. Una bitácora permite llevar un registro de diversas acciones mediante la escritura, el dibujo y las formas que se imaginen. Suelen estar organizadas cronológicamente, es decir del día uno al día “mil quinientos”. De este modo se facilita la revisión de los contenidos anotados. La bitácora es por sobre todas las cosas, un **lugar propio e íntimo** y especialmente un **espacio de libertad**.

Para este momento de inicio de la carrera, les proponemos la realización de esta bitácora a partir de un listado de consignas. De las tres consignas que encontrarán debajo, elegirán dos e inventarán una tercera, a su propio gusto. Para la consigna libre pueden tomar un texto de referencia, o cualquier otro material que les sirva para empezar.

Estas actividades deben desarrollarse a lo largo de **30 días**, y para eso es importante comenzar desde el momento de la inscripción y llevar el cuaderno consigo durante las vacaciones de verano, ya que es importante que sea parte de sus actividades vitales y que las realicen de forma sostenida.

ACLARACIÓN IMPORTANTE: Esta actividad previa es **imprescindible para el cursado** y la deben presentar el día 9 de febrero.

Pasos y cuestiones a tener en cuenta:

1. Fabricar o comprar un cuaderno de hojas lisas (preferentemente) para hacer una bitácora o cuaderno personal. Debe ser un **cuaderno especial**, no puede compartirse su uso con otra persona. Sugerimos tamaño A5 o la mitad de A4.

2. Tomarse un tiempo diariamente para llevar adelante las actividades propuestas, **fechar cada ingreso realizado**.
3. Complementar las actividades con la **lectura de materiales del compendio bibliográfico**. Hemos recopilado un conjunto de materiales de artistas que hacen su obra en el formato de cuaderno, bitácora o diario. Les sugerimos que le echen un vistazo, ¡pueden ser muy estimulantes!
4. Pueden usar lápices, fibras y fibrones, hacer collage, pegar fotografías, etc.
5. Los cuadernos **son personales** y todo el material se mantendrá en el ámbito privado. La bitácora funcionará como insumo/archivo para desarrollar durante las clases nuevos materiales.
6. Cuánto más se **comprometan y apasionen** con las actividades, **más sentido** tendrá el ejercicio **para ustedes**. Pensamos que el proceso de aprendizaje no es una trasmisión de conceptos generales, de conocimiento o referencias, sino el resultado de una experiencia reflexiva, personal y colectiva, por eso importante que sean **protagonistas** de su propio proceso de formación (sugerimos la lectura de “Concentración” de David Crespo, al final de los apuntes de cátedra).
7. Se realizan las tres actividades. Los ejercicios 1 y 2 se repiten de forma cotidiana y el ejercicio 3, se realiza sólo una vez.

Consignas:

Ejercicio 1: registros intempestivos

Poner una alarma que debe sonar una vez al día: horario fijo, todos los días, durante tres semanas. Ante la alarma interrumpir lo que se está haciendo y cumplir con la siguiente tarea: anotar en su diario/bitácora el primer pensamiento que surja o transcribir una cita de lo que se está leyendo o de un libro tomado al azar. Que la alarma les agarre por sorpresa.

Ejercicio 2: de la selfie al autorretrato

Cada día tomarse una selfie en algún momento del día y hacer un dibujo a partir de la foto en el cuaderno. Realizar el dibujo con líneas rápidas y trazos rápidos que capten en no más de 10 minutos lo más importante del autorretrato, puede ser la forma de los ojos, el pelo, la posición de la cabeza o del cuerpo, el lugar donde se encuentran en ese momento, etc. El dibujo resultante no debe ser “igual” a la foto (¡para eso ya tenemos la foto! es decir, no vale calcar la foto), aquí lo que importa es captar con pocos trazos “el espíritu” del día. Les recomendamos no pensar en un dibujo bien hecho o mal hecho. Recuerden que hay muchas y muy variadas formas de hacer selfies, ¡a experimentar con los encuadres y con otros elementos, además del rostro!

Ejercicio 3: volver la mirada sobre lo inofensivo

Reúnan entre 9 y 12 objetos que encuentren en sus recorridos cotidianos. En la calle, en la plaza, en la casa de algún amigo o familiar, que no les pertenezcan. La premisa es mirar de cerca lo que de otro modo pasaría desapercibido. Al llegar a sus casas disponen los objetos en el suelo separados unos de otros. La intención es ver qué resulta del diálogo con esos objetos recolectados, qué podemos hacer para que nos digan cosas. En su bitácora dibujar cada objeto y anotar un nombre a cada uno, ya que algunas cosas que recolecten pueden no ser “objetos en sí” sino cosas, formas, restos. A partir de los nombres que les dieron, van a organizar un racimo de sinónimos. Por cada palabra tendrán que buscar tres sinónimos. Luego para cada nueva definición busquen dos sinónimos nuevos y a esas nuevas palabras busquen a su vez un sinónimo. Esto conformará una constelación de palabras y se convertirá en un diccionario para alimentar la percepción de los objetos mansos que vemos comúnmente.

Materiales de consulta para las actividades previas al cursado

Luque, María, *Espuma*. Notas de María Luque, Buenos Aires: Galería Editorial (2018) (pp. 1-9).

ESPUMA



SOMOS QUINCE EN ESTE BAR Y TODOS ESTAMOS SOLOS. NO HAY MÚSICA Y EL TELEVISOR ESTÁ SIN VOLUMEN. VENGO TODAS LAS TARDES A DIBUJAR ACÁ, LE DIGO A LOS DEMÁS QUE ES MI OFICINA.



LLEGA UN SEÑOR CON BARBA Y SALUDA A SU AMIGO EN LA MESA DE LA VENTANA. EMPIEZAN A HABLAR Y LOS DEMÁS CRUZAMOS UNA MIRADA RÁPIDA DE ALIVIO.

SOMOS DIECISÉIS EN ESTE BAR, DOS CONVERSAN Y EL RESTO ESCUCHAMOS.



ME GUSTA LA MESA DE LA VENTANA. SI ESTÁ OCUPADA DOY UNA VUELTA A LA MANZANA. SI NO SE DESOCUPA BUSCO LA MESA MÁS CERCANA Y CUANDO SE VAN LOS CLIENTES MUDO MIS COSAS A TODA VELOCIDAD.

SI NO HAY NINGUNA META CERCANA A LA VENTANA
ELIJO UNA CONTRA LA PARED. SI NO HAY NINGUNA
CONTRA LA PARED ME SIENDO EN ALGUNA DE LAS QUE
ESTAN EN EL MEDIO DEL BAR. SON LAS QUE MENOS ME GUSTAN.
ME DAN VÉRTIGO LAS MESAS QUE NO TIENEN VENTANA NI
PARED.



JAVIER HACE UNOS DIBUJOS INCREÍBLES CON LA ESPUMA
DEL CAFÉ. ME DA PENA DESARMARLOS CON EL AZÚCAR.
TRATO DE CAPTURAR TODO EL DIBUJO CON LA CUCHARA,
LO COMO; PIDO UN DESEO Y ME IMAGINO QUE EL
DIBUJO VIVE ADENTRO DE MI PANZA.



UNA SEÑORA SE PUSO PERFUME ADENTRO DEL BAR.
TENÍA UNA TÚNICA ROSA Y UN MECHÓN DE PELO FRIZZADO.
SE SENTÓ EN LA BARRA Y PIDIÓ LICUADO DE BANANA.
CREO QUE LE GUIÑÓ UN OJO AL COCINERO.



LOS OTROS DÍAS VI A CÉSAR AIRA EN LA MESA DE AL LADO. CUANDO SE ESTABA YENDO SE ACERCÓ Y ME DIJO QUE SIEMPRE ME MIRABA DIBUJAR, QUE ME VEÍA MUY CONCENTRADA Y ME FELICITÓ. ANTES DE IRSE SALUDÓ AL MOZO Y EL MOZO LE DIJO: "CHAV, OSCAR".



PEDÍ UN SANDWICH DE JAMÓN CRUDO Y DESPUÉS SONÉ TODA LA NOCHE CON OLÉANOS. CREO QUE JAVIER PIENSA QUE SOY POBRE Y A MIS SANDWICHES LE PONE POBRE TODO.



VIENE AL BAR UN SEÑOR QUE ES IGUAL A DAVID LYNCH. TIENE EL PELO MÁS BLANCO QUE HAYA VISTO JAMÁS. QUIERO SABER QUÉ LIBRO ESTÁ LEYENDO PERO NO LLEGO A VER. TIENE TAPIA VERDE, PARECE DE CLUB BRUQUERA.



EL CÉSAR AIRA VERDADERO ESTÁ SENTADO EN LA MESA DE ENFRETE. ESTA VEZ SÍ ES ÉL. BUSQUÉ FOTOS EN GOOGLE Y TIENE LOS MISMOS LENTES, EL MISMO PELO, LOS MISMOS ARRUGAS. PERO LE FALTA UN LUNAR EN LA FRENTE.

HOY TODOS PIDEN LICUADO DE BANANA.



LOS DOMINGOS CIERRA VARELIA ENTONCES VAY A LA ORQUÍDEA. ES LINDO DESDE AFUERA Y ME ILUJIONÉ LA PRIMERA VEZ QUE ENTRE', PERO ADENTRO TODO ESTÁ MAL. LAS MEDIALUNAS SON UNA BOLA CON GUSTO A ANÍS, PARECEN SOBRES DE PAN DULCE. LAS MESAS SON MUY BAJAS Y HAY UNA LUZ QUE TITILA, TIEMBLA EL PISO CUANDO PASA EL SUBTE Y LOS MOZOS CAMBIAN TODO EL TIEMPO.



UN SEÑOR PASÓ DOS HORAS ESCRIBIENDO EN SERVILLETAS CON UNA LAPICERA AZUL. CUANDO TERMINÓ HIZO UN BOLLO Y LO APLASTÓ, TENÍA EL TAMAÑO DE MEDIO KILO DE TERBA. LO PUSO ADENTRO DE UNA BOLSA NEGRA Y LA CERRÓ CON UN NUDO. PUSO LA BOLSA ADENTRO DE OTRA BOLSA, LE PIDIÓ AL MOZO QUE LO TIRARA A LA BASURA Y QUE NO LO LEYERA POR NADA DEL MUNDO.



UN SEÑOR LE DIO A JAVIER: "ES UN OTONO MUY DIFÍCIL

EN EL CITY BAR DE SALTA HAY UN CARTEL QUE DICE: "SI TU NOMBRE ES RAÚL O NOEMÍ TE REGALAMOS UN 25% DE DESCUENTO".



ENTRÉ A UN BAR Y LE DIJE AL MOZO: DAME LO QUE ESTÁN TOMANDO TODOS.



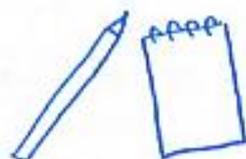
EN ESTE BAR DE JUJUY LAS TAZAS SON DE ARCILLA, TIENEN EL BORNE MUY GRUESA Y DEJAN GUSTO A TIERRA EN LA BOCA.



UN CHICO ENTRÓ AL BAR A TOCAR UNAS ZAMBAAS. CANTABA LINDO Y ME ACORDÉ DE QUE NO TENÍA CAMBIO, SOLO UN BILLETE DE 100 PARA COMER. LO DIBUJÉ Y CUANDO PASÓ CON LA GORRA SE LO DÍ. SE EMOCIONÓ Y PAGÓ MESA POR MESA MOSTRÁNDOLE A TODOS MI DIBUJO. CUANDO SE FUE DIJO: "DAME UN BESITO". ME ABRAZÓ Y TENÍA MUCHO OLOR A CHIVO.



LA MOZA TOMÓ EL PEDIDO Y NO FUNCIONABA SU BIROME. ME DIJO QUE ESCRIBÍA INVISIBLE Y DESPUÉS LE PASABA ENCIMA UN LÁPIZ DE COLOR PARA LEERLO.



NO PUEDO PASAR UN DÍA SIN IR A UN BAR.



EL CHICO DE LA MESA DE AL LADO ME PIDIÓ QUE LE TOQUE LA FRENTE PARA VER SI TENÍA FIEBRE. NO SUPE DECIRLE. LE PREGUNTÉ CUÁN MAL SE SENTÍA Y DIJO QUE NO TAN MAL. CREO QUE SOLO QUERÍA QUE ALGUIEN LO TOCARA.



VI CUANDO EL COCINERO DEL BAR OLÍA UNAS NARANJAS ANTES DE CORTARLAS.



EL FALSO CÉSAR AIRA ME DIJO: "SUPONGO QUE DESPUÉS DE ESTE CAFÉ TE PONÉS UNA LINDA MINI FALDA Y VAS A BAILAR, ¿NO?"



ESTOY SENTADA ENTRE LA PUERTA Y LA HELADERA DE CERVEZAS. CADA VEZ QUE ALGUIEN ENTRA AL BAR ME CONGELA, CADA VEZ QUE ABREN LA HELADERA TAMBIÉN. CUANDO SE ABRE LA PUERTA DEL BAR Y LA DE LA HELADERA AL MISMO TIEMPO RECIBO RÁFAGAS DE VIENTO HELADO EN TODAS LAS DIRECCIONES COMO SI ESTUVIERA EN EL MEDIO DE UNA TORMENTA DE NIEVE.



VOY A TENER UNA COLUMNA EN EL PROGRAMA DE RADIO DE IONI. CADA QUINCE DÍAS VOY A COMPARAR VARELA VARELITA CON OTRO BAR.

ALGUNAS VARIABLES PARA ANALIZAR:

- . RELACIÓN DE DISTANCIA PISO - MESA - SILLA
- . PRECIO
- . CALIDAD DEL CAFÉ
- . NIVEL DE INTERÉS DE LA CONVERSACIÓN ESPONTÁNEA
- . CANTIDAD DE ESCRITORES QUE VISITAN EL BAR.

VARELITA SIEMPRE GANA.



LA SEÑORA DE LA MESA DE AL LADO ME DIJO: "¿ESO ES UN DIBUJO? PENSÉ QUE SOLO SE HACÍAN CON COMPUTADORAS".

EL VERDADERO CÉSAR AIRA ENTRÓ AL BAR. TOMÓ UN CAFÉ CON RICARDO STRAFACCE. SE LA VEÍA SERIO Y SOLEMNE. EN OTRA MESA ESTABA EL FALSO CÉSAR AIRA. ME VIÓ A SALUDAR Y TUVIMOS UNA CHARLA TONTA. EL FALSO CÉSAR AIRA ME PARECIÓ MUCHO MÁS DIVERTIDO QUE EL VERDADERO.



NECESITABA LA MESA DE LA VENTANA PERO HABÍA UN SEÑOR CUANDO LLEGUÉ. ÉL YA HABÍA TERMINADO DE COMER Y NO PARECIA APURADO. ME SENTÉ EN LA MESA DE AL LADO Y LE MIRÉ FIJO LA NUCA. EL SEÑOR SE LEVANTÓ Y PENSÉ QUE SE HABÍA MOVIDO POR MIS PODERES.



SOY LA ÚNICA MUJER HOY EN EL BAR.



UN SEÑOR, QUE CREO ES DRAMATURGO, LEE Y MARCA EL RITMO DE LAS PALABRAS CON UN GOLPE DE MANO SOBRE LA MESA.



UNA CHICA EN LA MESA DE AL LADO DICE: "MAÑANA DEJO DE COMER MEDIANAS, MAYONESA, FRITURAS, TODO!"



NO HABÍA MEJA Y UN CHICO ME Dijo SI QUERÍA COMPARTIR CON ÉL. LE AGRADECÍ Y LE DIÉ QUE ESPERABA A QUE SE DESOCUPE ALGUNA PORQUE TENÍA QUE HACER COSAS QUE REQUIEREN CONCENTRACIÓN. ÉL ME Dijo: "¿DE VERDAD TENÉS QUE CONCENTRARTE PARA HACER DIBUJITOS?"



UNA CHICA LE Dijo A SU NOVIO: "¿TENÉS SUEÑO? ESTÁS CANSADO? TE MUESTRO LOS TOBILLOS SI TE QUERÉS DESPABILAR!"



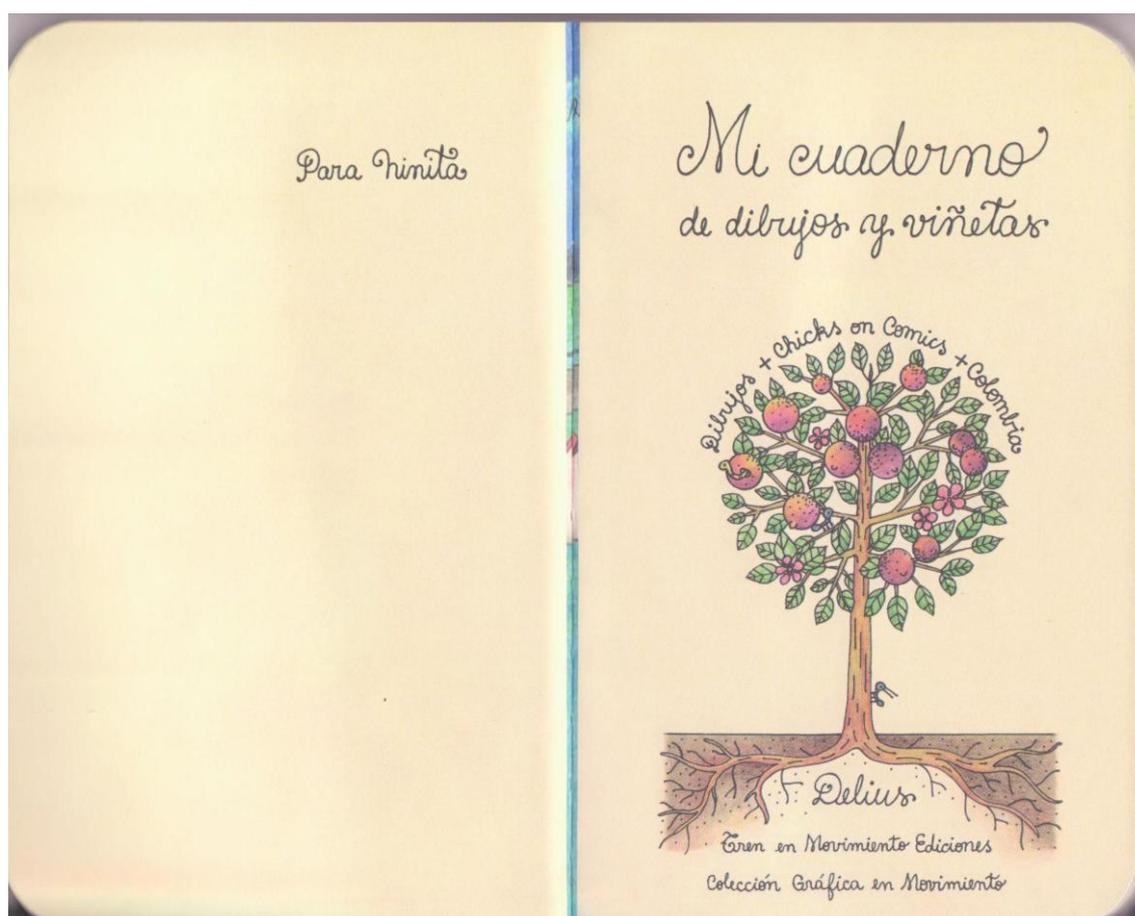
UNA CHICA HIZO UN BULCHE CON EL CAFÉ CON LECHE.

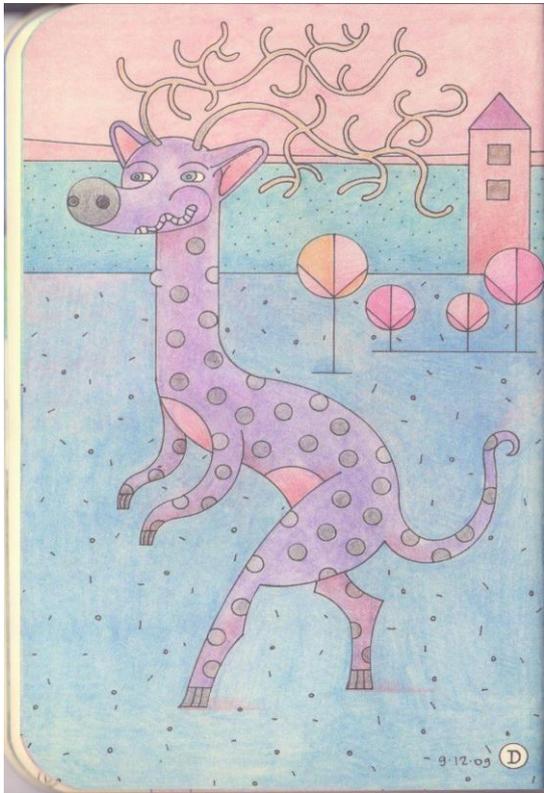


EN LA ORQUÍDEA RACIONAN EL AIRE ACONDICIONADO LOS DOMINGOS. CUANDO LLEVA UN RATO APAGADO Y ME DA CALOR SAO EL ABANICO. EL MOZO ME MIRA Y VUELVE A PRENDER EL AIRE. LO SIENTO COMO UN SUPERPODER.



Delius (2014), *Mi cuaderno de dibujos y viñetas*, Tren en movimiento: Buenos Aires.



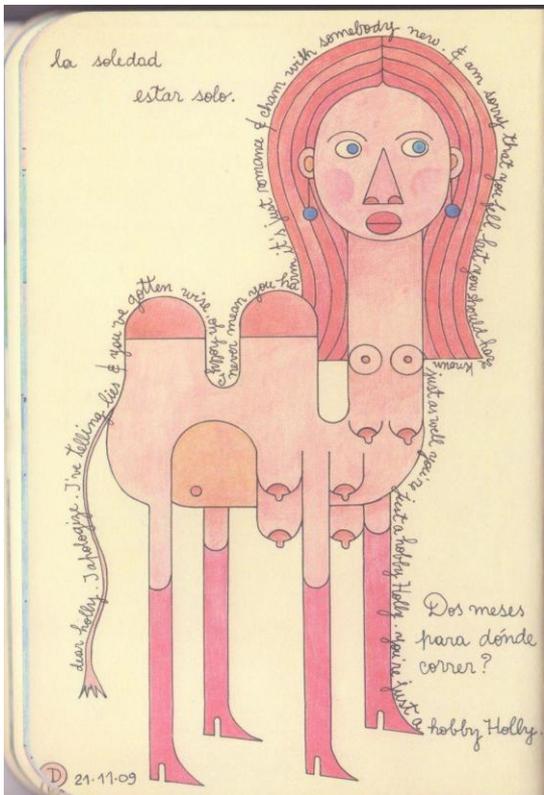


9-12-09 D



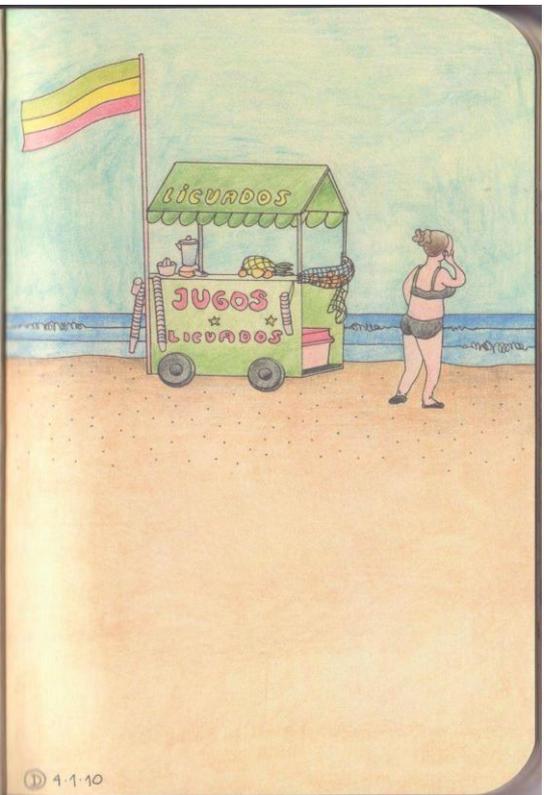
E **S** **ex** **act** **a** **m** **e** **n** **t** **e**
 al R... eves de lo que se... nte
 nsa... bā. Me impresioes... pe
 sus c... aras de ketamina... ver
 ue se... culas tiene ni q... no se q
 ber. Kei... th Moon... uiero sa
 ketamina... tomaba

6-12-09 D

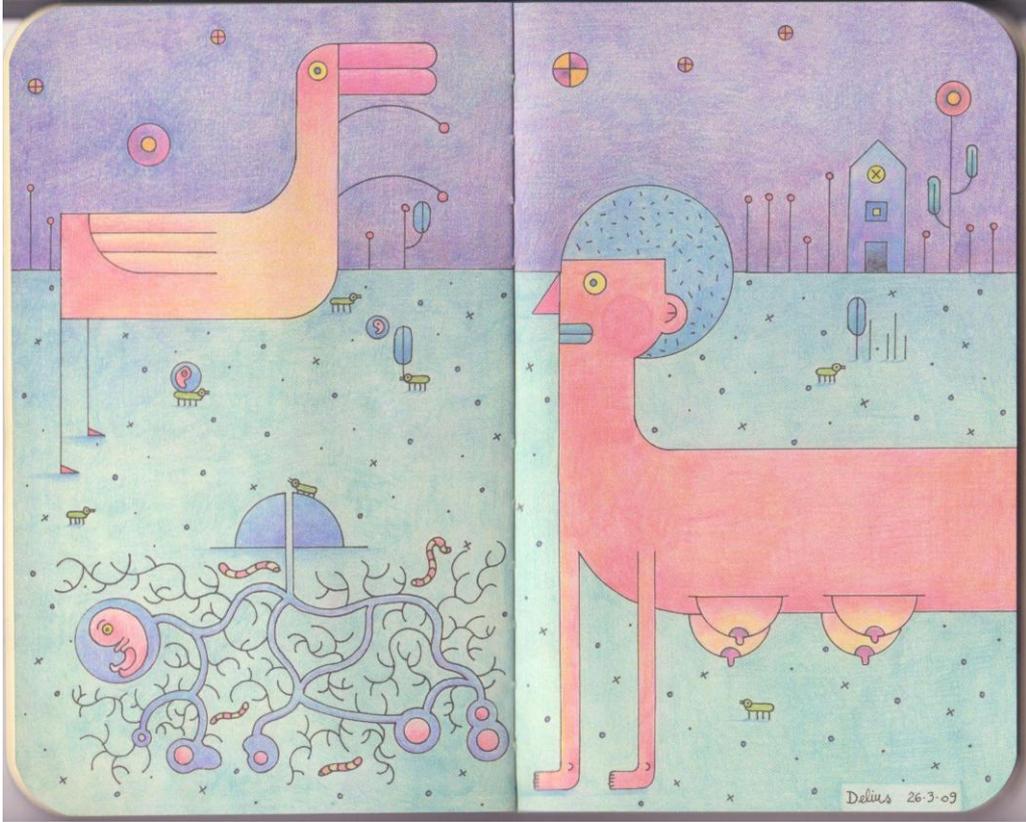


la soledad
 estar solo.
 dear holly. I've telling lies
 of you're gotten wise
 I've been mean you
 it's just, romance of dawn with somebody new. I am sorry that you fell for your stupid lips
 know
 just as well, open
 just a hobby Holly
 hobby Holly.

21-11-09 D

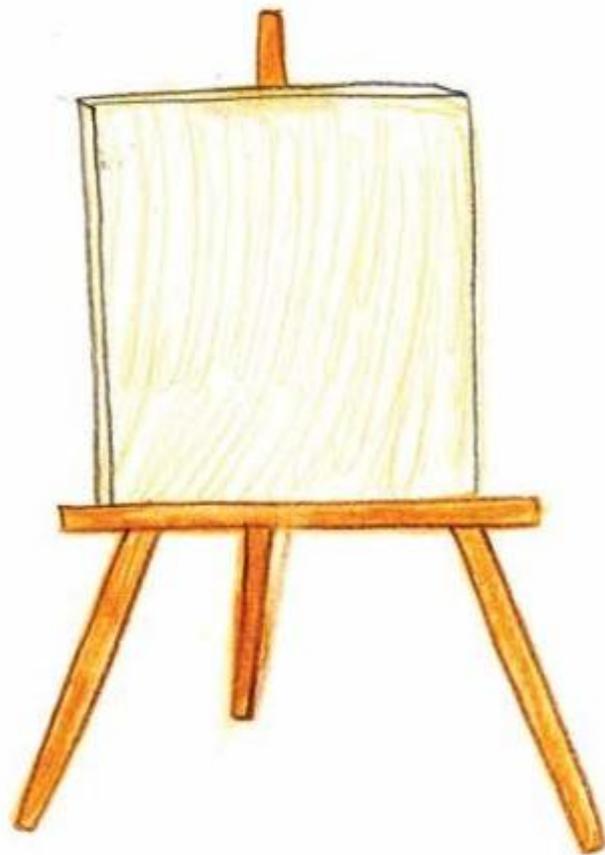


4-1-10 D

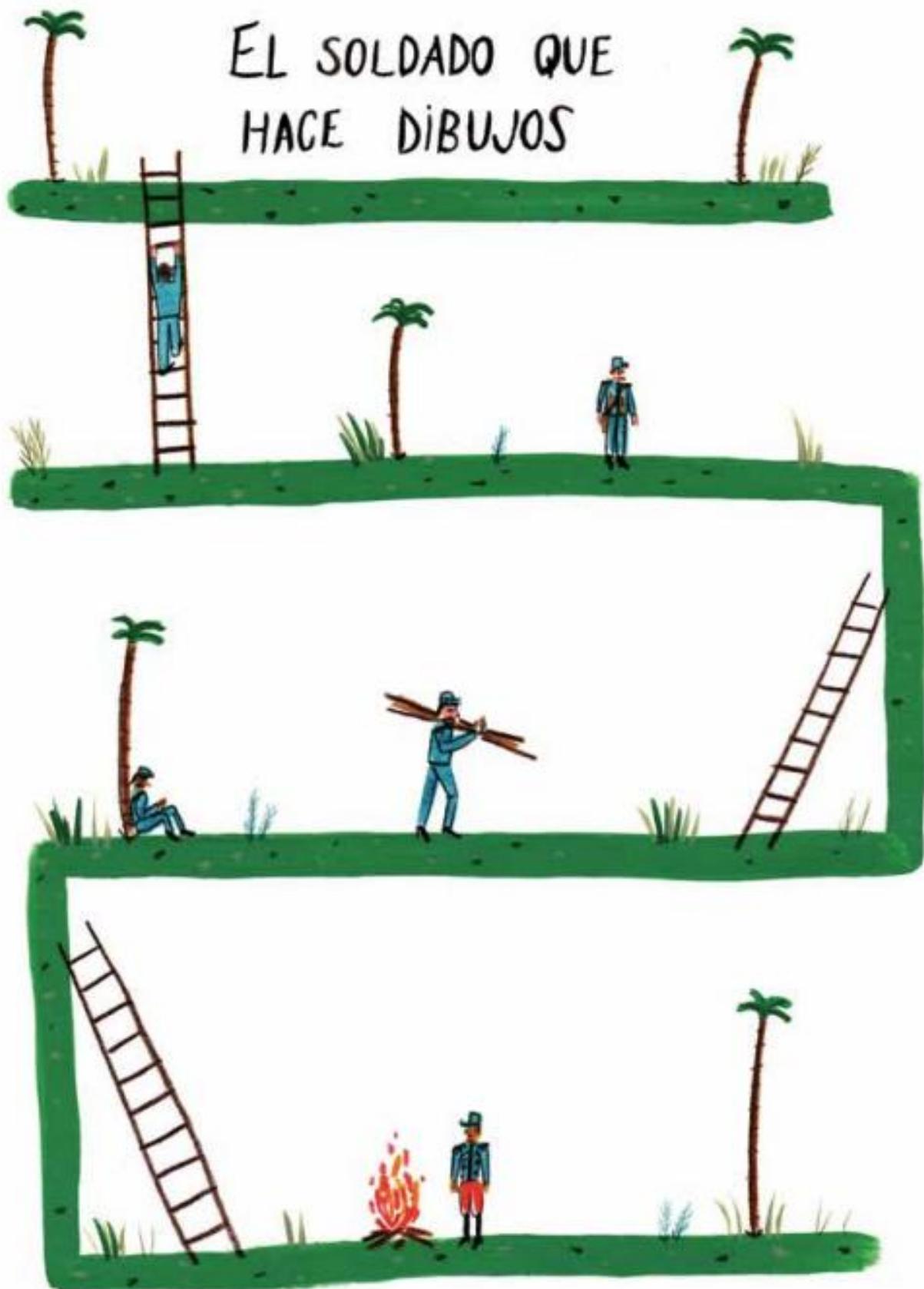


MARIA LUQUE

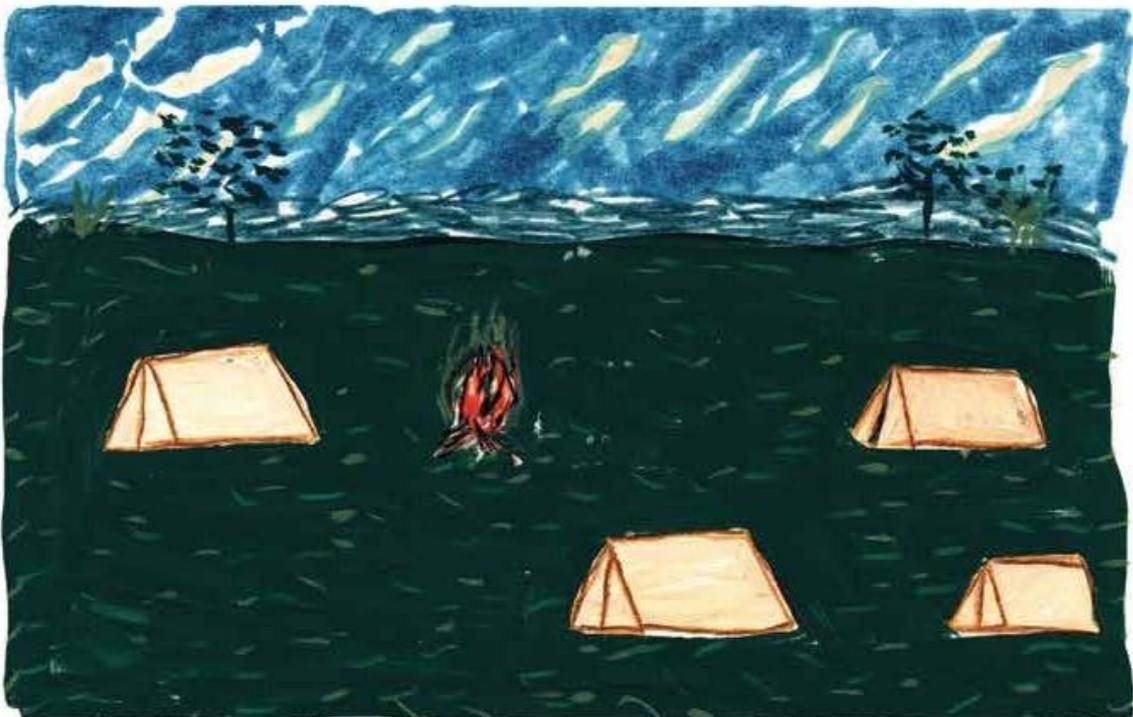
LA MANO DEL PINTOR

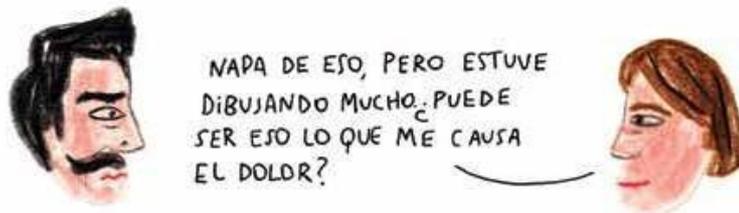
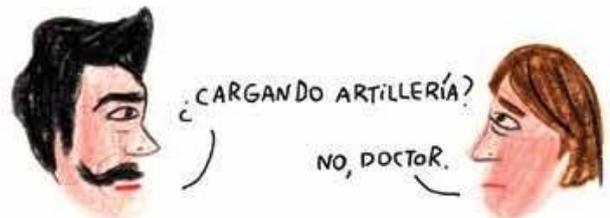
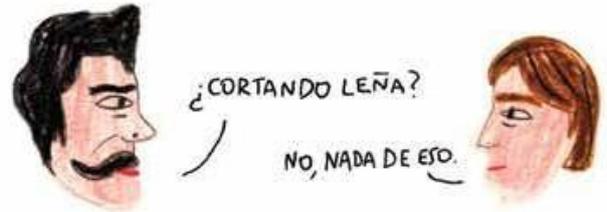
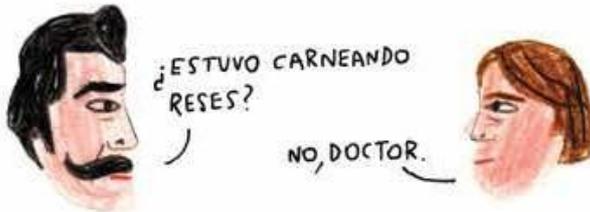


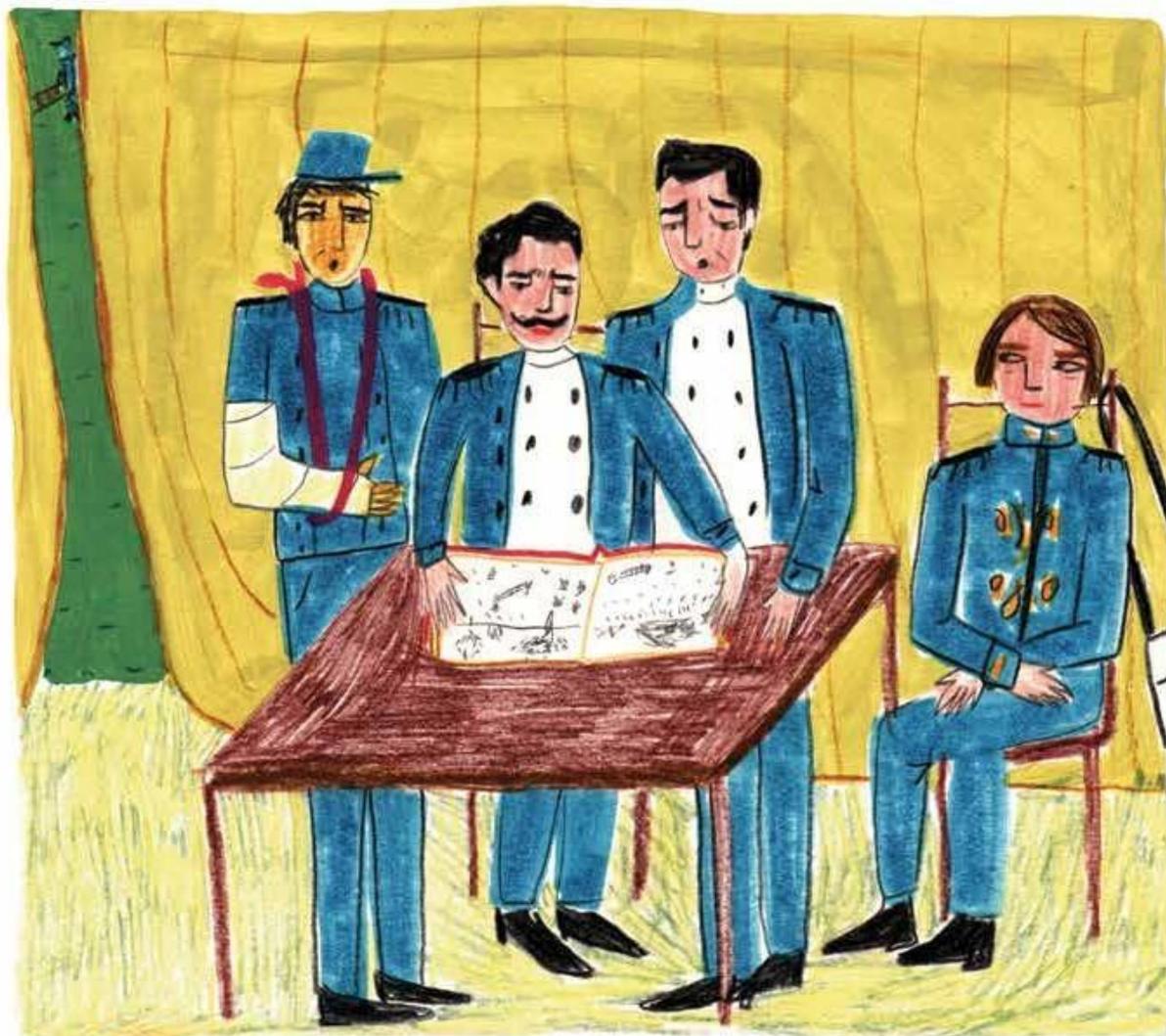
EL SOLDADO QUE HACE DIBUJOS









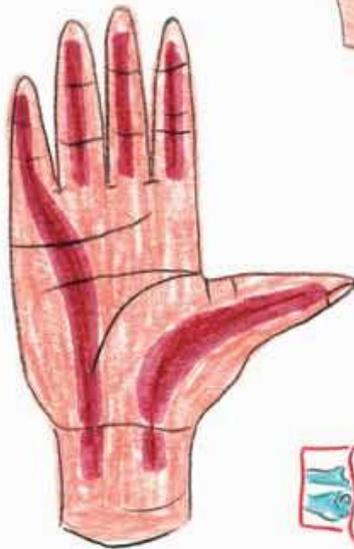




DÉJEME EXPLICARLE MEJOR.

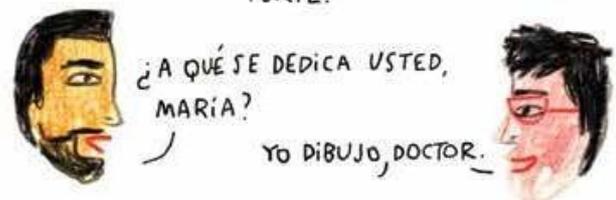
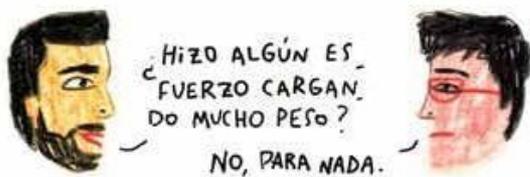
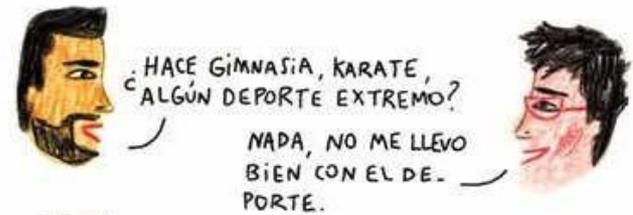
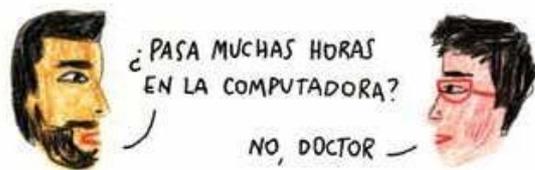


LOS TENDONES PERMITEN LA FLEXIÓN DE LOS DEDOS. SON CUERDAS RESISTENTES DE TEJIDO QUE UNEN LOS MÚSCULOS CON LOS HUESOS.



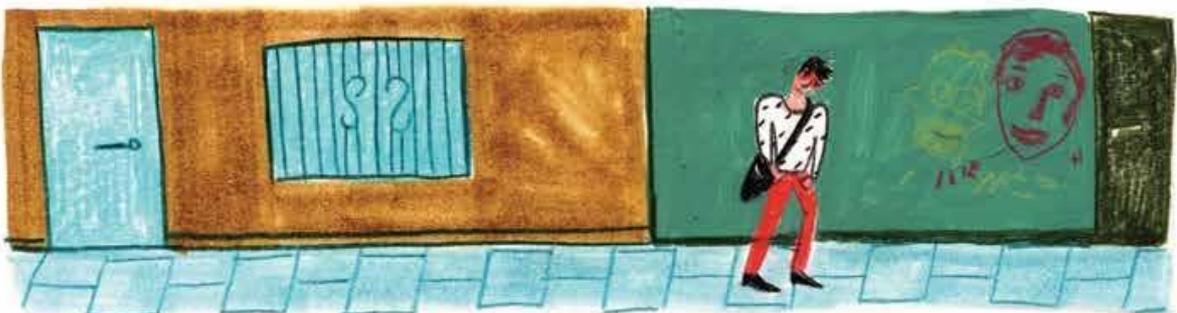
CUANDO LOS TENDONES ESTÁN IRRITADOS SE SIENTE UN DOLOR PUNZANTE, INSOPORTABLE.





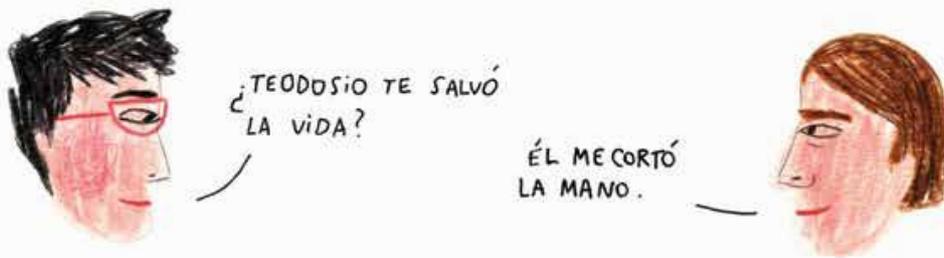


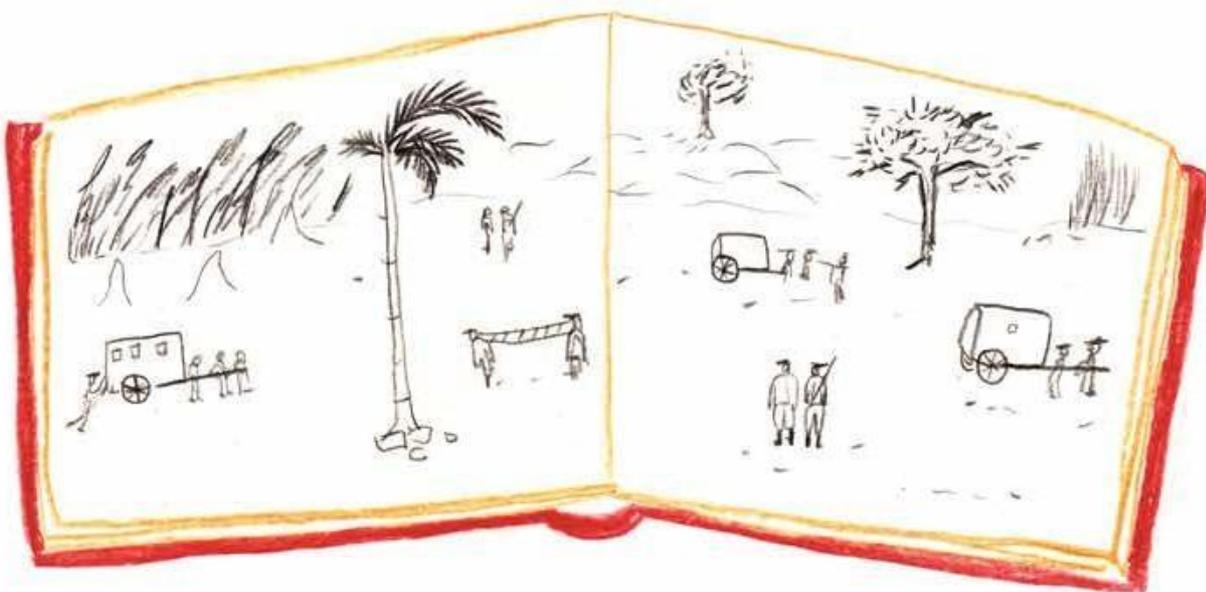
















ESOS DIBUJOS SON
INCREÍBLES.



GRACIAS.



DE VERDAD SON
INCREÍBLES.





NO SÉ, CÁNDIDO. ESTOY CON UN PROBLEMA EN LOS TENDONES, ME PROHIBIERON DIBUJAR POR DOS SEMANAS.



¿TENÉS EL MAL DEL DIBUJANTE?



¿A VOS TAMBIÉN TE PASABA?
TODO EL TIEMPO.



SOS DIBUJANTE COMPULSIVA, IGUAL QUE YO. ESTOY SEGURO DE QUE TODO VA A SALIR MUY BIEN.



Blefari, Rosario, *Un sentido para todo esto*, publicado en www.laagenda.buenosaires.gob.ar consultado el día 14/10/2022.

Un sentido para todo esto

29 de marzo de 2020 - DIARIO DEL DOMINGO

Lunes

Cuando comencé este diario, los primeros días de enero de este año, sabía que iba a escribirlo en el contexto de una época en la que los diarios personales estaban –tal vez desde hacía rato– a la orden del día. Como lectora, siempre me interesaron y yo misma estoy esperando que salga de la imprenta uno propio, se llama *El diario del dinero* y lo edita Mansalva. Unos meses antes, *Gourmet musical* editó el diario de un músico amigo, Alejo Auslender, donde da cuenta de las aventuras y desventuras de las presentaciones en público de su banda *Deportivo alemán*. También una amiga actriz, Susana Pampín, está terminando su *Diario del Tigre*, que voy leyendo mientras lo escribe y corrige, en este caso se trata de una ficción en formato de diario personal en la que utilizó las anotaciones de sus días de descanso en el *Delta* a lo largo de varios años.

Sabía que mi diario de la dispersión se transformaría en un diario más, pero nunca imaginé que sería un diario más entre todos los que hoy se están escribiendo: el de los días de la pandemia y la cuarentena. Me pregunto si será inevitable que esta cuarta entrega de mi diario de la dispersión deje al descubierto los anillos de circunstancias en las que se escribe, entre ellas la principal, la que dejó de ser una circunstancia personal. O tal vez no sea inevitable. Así como después de escribir el diario del dinero descubrí que siguiendo ese tema estaba siguiendo de soslayo otros asuntos, podría omitir todo lo que se refiere a calles desiertas, silencio, miedos, lectura de noticias y referencias a los análisis apocalípticos, políticos, ecologistas o espirituales de filósofos y artistas. Tal vez mi diario de la dispersión pueda armonizar en el coro de voces omitiendo las referencias directas. De todos modos, considero que es parte de este diario comenzar con estas cavilaciones porque un verdadero diario de la dispersión es también un diario del diario.

En las entregas anteriores estuve tratando de exponer un posible método propio de quehacer artístico, una forma de hacer las cosas que me interesan que consiste en abordarlas todas al mismo tiempo, empezando y abandonando, continuando, atendiendo, cruzando, avanzando y descartando, y también haciendo caso omiso de las fronteras que separan aquellos asuntos que tienen puerto asegurado porque son del dominio de mis oficios –hacer una canción, escribir un cuento o este diario con su fecha fija de entrega– de los otros actos que son hijos de la dispersión liberada y que ya no se sabe si son artesanía, manualidad, decoración, entrenamiento, ejercicio, boceto, prueba o error. Todo ocurre en un ambiente de retiro en esta casa pampeana.



Empezó el año y no quise programar ninguna actividad comprometida con hora y lugar, salvo un par que ahora se volvieron inciertas. Hasta hace poco tenía que responderle a todo el mundo que no tenía fecha de regreso a Buenos Aires, inventar excusas ante la insistencia y las propuestas. Mi único plan era venir acá, a Santa Rosa en La Pampa, una provincia a la que en las redes sociales se empeñan en hacerle bullying diciendo que no existe, y tratar de estar el mayor tiempo posible. Tenía un par de buenos motivos: la salud me pedía reducir el estrés al máximo y tuve que preguntarme qué cosas me causaban estrés. Así tuve mi segundo motivo, saber que mi padre estaba solo en esta casa a los ochenta y ocho años y que la posibilidad de llevarlo a vivir a Buenos Aires con mi familia equivaldría a bajar su calidad de vida de la peor manera. Por eso desde diciembre vengo ensayando una vida posible, lejos de los subterráneos atestados, del ruido y todo lo que acompaña la vida en una ciudad como Buenos Aires. Se suponía que haría viajes mensuales a Buenos Aires pero ocurrió lo que ocurrió y llegué a viajar una sola vez. Quedamos mi padre y su hija acá, nuestra hija y su padre allá, así nos encontró la reclusión y por ahora parece ser una buena manera de repartirnos. Pasaron las semanas, los meses, y en el camino muchas veces pensé que este era el diario de la dispersión pero también el diario de mi salud debilitada, aunque no hiciera alusiones directas a ella, el diario de las despedidas, el diario de una mujer que responde a la obligación filial de hija única para salvarse a sí misma al mismo tiempo, el diario del amor, la maternidad y la amistad a distancia. Podría seguir cada tema sin mencionar los demás, pero explicitar parte o no explicitar nada, se volvió un dilema. También estas dudas son parte del análisis de la dispersión. Puedo decir a esta altura que mi método funciona, estoy segura, pero este experimento se me fue de las manos: ahora todas las personas del mundo lo están probando. Algunos reniegan, otros gozan, algunos se angustian y otros se sorprenden. Desplegarse no es desaparecer, no es alejarse o ser voluble sin sentido.

Martes

Llevo seis piezas musicales hechas. Tres están sin grabar porque la ejecución se me dificulta debido a que mis uñas empezaron a resquebrajarse en sentido vertical. Primero me ponía cintas pero con el asunto de lavarse las manos a cada rato no duraban nada, después resolví pintármelas y eso las está conteniendo bastante. Creí que la causa era la falta de calcio o de algo más pero recordé que limarse con limas de metal suele provocar resquebrajamientos, y eso era lo que había estado haciendo últimamente, utilizando una lima de metal que hay en la casa. Vivir en la casa de mis padres no es vivir en la casa que viví de chica porque nunca viví en esta casa, mis padres se fueron de Buenos Aires cuando tenía diecinueve años y gracias a un plan social de viviendas, diez años después pudieron comprar esta casa. Vine de visita muchas veces, por supuesto, pero no es lo mismo, no tengo recuerdos anteriores a los treinta en esta casa. Tampoco es la casa de mis padres porque mi mamá murió hace diez años y esta casa no es la misma sin ella. Mi mamá era una capitana con gustos muy definidos, con mucha determinación, y hay cosas que no hubiera permitido, como me imagino que hubiera ocurrido con la adquisición del metegol que está en la sala y que mi papá compró en cuotas al poco tiempo de que ella muriera. También era imprevisible, y es posible a la vez que hubiese sido ella misma la propulsora de la idea. De todos modos ella no está acá y esta casa y sus objetos, incluida la lima de metal, derivan en cajones y latas que reviso buscando algo.

Miércoles

Las uñas están más fuertes con varias capas de esmalte rojo, retomo entonces la guitarra. Toco tres horas seguidas hasta que me duelen mucho las yemas de los dedos de la mano izquierda. Estos pocos días que pasaron sin tocar, habrán sido cinco o seis, hicieron que se desacostumbrara la piel, se ablandaron las yemas y desapareció esa dureza que borra las huellas digitales e impide el dolor. Me pongo de nuevo en contacto con las peripecias de la melodía y me encanta recuperar esta relación tan privada, recordar cómo era y cuántas posibilidades se despliegan con duración, altura y armonización, es decir simultaneidad, ambiente. Por momentos una de las piezas derivó en aires folclóricos; cambié entonces el compás de tres cuartos, es decir tres negras por compás, a seis octavos que es un compás compuesto que asocia lo binario con lo ternario, su unidad de tiempo es la negra con puntillo, que equivale a tres corcheas.

Mientras no pude tocar la guitarra, creció la producción en el área de escritura. Encontré un texto que empecé a trabajar sometiéndolo a la prueba de entretejerle acotaciones, detalles, incluso desvíos y aumentarlo en otras direcciones, avanzando, antecediendo y engordándolo. Me interesó la forma en la que estaba escrita la semilla inicial, usando muchos tiempos verbales. Ocupaba una página, ahora tengo dieciocho. Escribo para leerlo porque me gusta mucho leerlo al día siguiente y es lamentable tal vez pero no sin vergüenza admito que me interesa mucho más que otras lecturas.

Jueves

En el terreno de los actos inciertos creció mi interés por la invención de estantes con pedazos de madera encontrados por el jardín o en el lavadero en estado de abandono que someto a tratamientos de lijado y encerado, y la investigación de métodos de colocación que eviten la perforación de la pared. Una vez colocados sostienen pequeños objetos que podríamos llamar herramientas, accesorios o adornos, por

ejemplo uno sostiene palitos del lago que esperan ser parte de alguna cosa que todavía no se me ocurrió, una navaja y un abanico.

En una nueva categoría de actividades instalé, o dispuse, debiera decir, un par de altares. Sí, me dí cuenta al mirarlos después que eran altares; si bien no se hacen sacrificios ni se celebran rituales en estos son como la materialización de una memoria, la memoria de mi madre y la de mi abuelo paterno. Todo empezó porque mi padre tenía una foto de su padre así nomás sobre la cómoda de su habitación y quise armar un marco o un lugar donde quedara exhibida –destacada– y protegida al mismo tiempo. Empecé con eso y derivó en el acompañamiento de lo que después me dí cuenta que eran ofrendas a la memoria, después hice el de mi mamá, también sin demasiada conciencia, puse una piedra, una estampa de su fé, un florero con una flor o rama del propio jardín, una vela que encendí un rato. Antes de hacer el de mi madre pensé bastante. Pensar es quedarse mirando el techo tirada boca arriba en la cama, y no es pensar, es un silencio para tratar de escuchar o de sentir si está bien, si lo tengo que hacer o no, si quiero, si es bueno, y sobretodo es crear un espacio mental para que exista.

La mesa de trabajo que tengo en mi habitación es algo extraño, recién hoy me dí cuenta que nunca me siento a trabajar en ella, es un lugar donde se disponen los materiales y se observan, donde se mueven como piezas de un tablero, se tapan, se descubren, se combinan, se apilan. Como en la pampa hay mucha arena y en apenas dos días de quietud una fina capa lo cubre todo, no queda otra que mover las cosas seguido. Hoy saqué todo de la mesa de trabajo y lo volví a dejar reposar con otro orden. El trabajo entendido convencionalmente ocurre en otra mesa, en la que estoy ahora donde están los libros de los que saco textos para el índice, la computadora, los cuadernos de música, las telas e hilos y algunos de los collages que se multiplicaron. Hay muchos collages empezados, renuncié a trabajar con deshechos y periféricas abordando el uso de papeles nuevos, de los más lindos y vistosos, pero todos están por ahora en fase uno o dos, reposan.

Viernes

Estoy cansada y por momentos no tengo ganas de hacer nada. Respeto eso también, y justo leo que una amiga dice, con otras palabras, que se resiste al mandato de trabajar y producir contra viento y marea en estos días. Yo no siento ningún mandato la verdad, de todas maneras puede resultar que se encienda una pequeña alarma de “falta de deseo a la vista” como nos pasa a quienes solemos tender a estar haciendo cosas todo el tiempo. Es que tener ganas de algo es disfrute asegurado, es simple y claro: tengo ganas, voy y lo hago (que incluye intentos fallidos y desvíos) me canso, luego: me siento satisfecha. Trato de no desanimarme, ahora que el mundo entero está en la misma que yo. Tengo que admitir que sentí, al comienzo sobretodo, algo parecido a los celos ¿no era yo la que estaba recluida, la que hacía cosas en su casa, la que agradecía el pequeño jardín y lo vivía como un contacto suficiente con el exterior y la naturaleza? ¿No era yo la que con las defensas bajas estaba expuesta y por eso me fui de la gran ciudad hasta nuevo aviso, si es que mis glóbulos y plaquetas se deciden a aumentar algún día? ¿no era yo la que describía sus actividades puertas adentro, la que gozaba de los privilegios de “El tiempo todo entero”, como la obra de teatro de Romina Paula? ¿No era yo la que actuaba por necesidad y urgencia? De pronto soy una más. A los pocos días de sentir cierta perplejidad mi perspectiva mutó. El cambio inesperado de las circunstancias generales, justo cuando el círculo de las propias sabía que no iba a cambiar, me colocó en otro lugar. Perdí el ser especial, la diferencia, pero gané algo que todavía no puedo definir, ¿perdí gravedad?

Sábado



Todos los días vemos una o dos películas con mi padre, suelen ser históricas, westerns, policiales o musicales. Cada tanto un estreno o algo inclasificable. Se promedian los gustos de ambos pero yo dejo que la balanza se incline de su lado. Sus favoritos son los musicales pero yo prefiero los westerns, explorar tanto un género lo vuelve universal. Los conflictos se repiten y ya no importa si son ganaderos versus agricultores, pistoleros que quieren dejar su pasado atrás, forasteros maltratados, poderosos que se creen dueños de tierras y gentes y gobiernan con el miedo, un rosario de abusos de poder y conflictos raciales. Los escenarios se repiten también: el paisaje desértico y polvoroso o las montañas y los lagos, la chacra más o menos grande, el pueblo con su hotel, salón, cárcel, iglesia y tienda. Pero siempre, tarde o temprano, emerge el asunto que en casi todo el género está presente: la administración de la justicia. ¿Cómo se arreglan los conflictos? ¿A los tiros o con un juicio donde se presentan cargos y pruebas? La tendencia al linchamiento parece latir en cada pueblo y la mayoría de las veces la turba se equivoca y carga contra inocentes, o los culpables tienen que ser protegidos para que no los maten sin juicio; opuesto a esto puede que se instale la cobardía de no hacer nada y un pueblo entero baja la cabeza y se deja dominar por maleantes o terratenientes abusivos. Otra variante es cuando la administración legal de la justicia no alcanza porque está manejada por el poder económico, discrimina o no contempla todos los casos todavía. No alcanza la vía legal para Luis Chama, un personaje inspirado en Reies Tijerina, quien irrumpió en un juzgado de Tierra Amarilla, Nuevo México, en junio de 1967. En Joe Kidd, la película, se ve a los dueños originarios de las tierras cansarse de ir a reclamar año tras año al juzgado hasta que se hartan y toman el camino de la fuerza. Lo mismo ocurre en La puerta del diablo, donde Robert Taylor interpreta a un indio, (sí, Robert Taylor muy bronceado) que después de haber peleado en la Guerra de Secesión en el bando nordista, vuelve con su familia y haciendo fructificar las ricas tierras que habita su gente desde el comienzo de los tiempos, prospera económicamente. Esto genera rencor y odio en los pobladores blancos, no soportan que un indio se vuelva rico y explote ese valle. Problemas con el asunto de las escrituras, una abogada que intenta ayudarlos, otros indios

de su misma tribu muriendo en la miseria de reservas estériles y la inminente pérdida de las tierras fértiles lo obligan a luchar, esta vez contra las injusticias hacia su gente –otra vez el camino debe ser violento porque violenta es la afrenta–. Por supuesto todas estas historias en algún momento muestran el sello de un Hollywood que según las décadas, sus gobiernos, productores y en menor medida los directores, se somete a exigencias de algún tipo. Este sello puede aparecer, por mencionar uno que es claramente estético-político, en la presencia de la música en determinada escena, que subraya un aspecto o entrega un subtexto aleccionador o explicativo y trabaja para una épica nacional. En *My dear Clementine*, de John Ford, encontramos un ejemplo al comparar el primer corte de Ford con el que se estrenó y fue responsabilidad del productor Darryl Zanuck. En una de las escenas de la llegada de la diligencia al pueblo, que tenía sonido ambiente y solo el toque del triángulo con las que las mucamas del hotel solían anunciarla, Zanuck agrega una música simpática y andante que parece decir que la vida en los pueblos del lejano oeste pese a su dureza es graciosa y llevadera. O incluso algo que escapa a mi registro pero que debe hacer eco en el imaginario sensible del pasado estadounidense. Este tono impregna a mi criterio hasta la actuación de Henry Fonda y su interpretación del comisario Wyatt Earp, ablandando un poco al personaje ya que, acto seguido, de la diligencia baja un jugador tramposo al que le dice que desayune y siga viaje sin quedarse en el pueblo. Este ablande del personaje no es ni siquiera necesario dentro del relato enaltecedor de Earp, porque la actitud de Fonda de no abandonar su posición con la silla tirada hacia atrás y un pie apoyado en el tirante del alero le dan el suficiente aplomo con el que construye a ese representante del orden y su manera de ejercer la autoridad. Solo con el sonido ambiente y el toque del metal golpeado por las mucamas la escena lograba instalarnos más en ella que con ese agregado musical externo.

Domingo

Estoy saliendo cada vez menos al jardín, los días de lluvia y calor favorecen la proliferación de los mosquitos y su voracidad en aumento ignora tabletas y repelentes. Son muy silbadores y molestan además de picar. Me comunico con Fabio y Nina un poco más seguido ultimamente pero esa comunicación consiste más que nada en tráfico de fotos y figuritas y links a notas periodísticas con algunas recomendaciones. Hablamos ese lenguaje y me siento cómoda así. Los días se me hacen muy cortos. Hoy no toqué la guitarra ni escribí nada más que este diario. A veces pruebo de tararear encima de alguna canción de jazz que escuchamos al mediodía mientras almorzamos. Y entonces escucho mi voz y compruebo que está ahí.

Materiales de consulta general

Aisemberg, Diana (2018) MDA, Apuntes para un aprendizaje del arte, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Campo de interés

La urgencia/lo importante

*

Los artistas somos gente vulnerable que repara en algo que es muy genuino, y tomamos un riesgo enorme al generar algo que lleva nuestro nombre y de lo que nos hacemos cargo. Para eso es fundamental el entrenamiento y fortalecimiento. Hay que estudiar, leer, ver muestras de arte, tener actividad en internet y explorar el conocimiento universal que está ahí para que lo tomemos. No es que uno se fortalezca así nomás. Sirve encontrar lo que hizo otro/a y me viene bien, eso es compartir. Por ejemplo: “esa chica baila como yo pinto”, “el canta como yo escribo”, esas sincronicidades nos hacen fuertes. Saber que no estamos solos, que hay una red de personas que están entrenando en lo mismo que vos y que también buscan descubrir qué les interesa y qué les gusta. Parecen cosas obvias, pero la mayoría de las personas no saben ni siquiera qué les interesa.

*

Lo único que importa es la pregunta sobre lo que importa. Queda el impulso desconocido, el misterio por el cual el artista sigue creando. Darwin buscaba las raíces de la manifestación de este impulso en las reacciones motoras animales que sirven para la supervivencia: el puño cerrado, la mordida.

*

Hay maravillas a nuestro alcance que siempre van a escapar de nuestra comprensión plena. Nos dirigimos a descubrirlas y a investigarlas a través de la lectura, la escucha y el asombro, porque esos motores de interés son los que van a aparecer en nuestra obra, sea en poesía, pintura, instalación o el medio que fuere.

La necesidad del arte conforma una estructura social. No hay arte sin artistas. Esta presencia excede el poder que han tomado los curadores, la construcción histórica y la teoría, el mercado y las convenciones que se exigen para el reconocimiento de un artista, a pesar de la polución de imágenes.

*

Cada persona tiene un modo peculiar de prestar atención y también de dirigirla. Algunas piensan en prestar atención y otras atienden a qué es lo que las cautiva. De cualquier modo, se construye un punto de vista. Todas las capacidades modifican el modo de atender. Las elecciones en esta materia construyen la experiencia cotidiana. La herencia, la memoria, el medio, los dones construyen un sistema que determina nuestro modo de ser. Al mismo tiempo, los contenidos a los que atendemos nos modifican. El temperamento afectivo orienta su interés con naturalidad. Hay quien atiende a los detalles, al campo general o a una mezcla de ambos. Doy por cierto que sin afecto no hay atención, y sin atención no hay aprendizaje. También doy por obvio que atiendo sólo lo que me interesa. Nadie ve lo que está frente a sus ojos hasta que presta atención, y no existe fatalidad mientras existe el deseo de prestar atención.

*

¿Por qué escribe Silvina?

¿Por qué escribo? ¿Si tanta gente escribe y ha escrito?

¿A veces me lo pregunto, ¿Por qué escribo? A esta pregunta tengo millones de contestaciones que son preguntas.

¿Para no pintar? ¿Por qué no soy médico o astronauta y no sirvo para nada a la Humanidad? ¿Para comunicarme de un modo inexplicable, a través de papeles, tinta y sus criaturas, con Dios, aunque las cartas no sirvan y los carteros estén de huelga? ¿Para hacer un inventario de lo que Dios me ha dado? Para no morir. Creo que es para no morir, aunque parezca pretencioso decirlo. Diré: para morir un poco menos.

Silvina Ocampo, entrevista, septiembre de 1962.

*

Me interesás

El interés tiene que ver con la reacción, con el agrado, la sonrisa, con una experiencia interna que no se ha nombrado. Es un provecho. Una ganancia que se cultiva. Es producto de la curiosidad. Es el deseo de ir hacia. Crece, se alimenta, se cuida o se adormece.

Algunas personas atienden sólo lo que les interesa. Algunas Personas prestan atención sólo a lo que involucra su corazón. Algunas personas producen lo que será objeto de su atención. Algunas obras son un enhebrado de atención. Algunas personas se intimidan cuando otros les prestan atención. No sabemos dónde se encuentra la atención, si es que ocupa algún lugar de nuestro cerebro o de nuestro corazón, pero sí podemos comprobar su existencia y sus intensidades y graduaciones. El que busca siempre encuentra. Lo importante es saber qué buscar, la brújula.

El interés confiere movimiento. Un curso para actuar. Sentir interés provoca una actitud curiosa y apasionada y moviliza para descubrir lo que es fundante y necesario para vivir.

*

Escuchar a otro narrar lo investigado suma saberes, recuerda lo que nos gusta. Abre nuevas puertas para recorrer lo que hay detrás. También hace sonreír y recuerda lo que ya sabíamos y habíamos olvidado. A veces olvidamos lo que trae alegría y un gesto noble de otro lo hace presente. En ese intercambio crecemos como grupo y como personas.

Moshé Feldenkrais (Ucrania, 1904 — Israel, 1984) explica este fenómeno a través de las neuronas espejo, células del cerebro que se activan cuando hacemos algo y también cuando observamos a otra persona hacer la misma acción. Es una especie de eco mimético que genera una interconexión eufórica entre un individuo y aquellos con quienes interactúa. Las neuronas espejo reflejan en el interior de una persona lo que está sucediendo a su alrededor, como si el observador fuese el protagonista.

Es impresionante hasta qué punto ciertas personas desechan lo que más les interesa en pos de lo que suponen les debería interesar. Subestiman, no valoran lo que más poder les da, porque creen que no es correcto, que no es digno o que no es arte. De ahí viene la gran vulgarización de las obras de arte que se da en la actualidad.

AAVV, *Programa sin créditos: una investigación basada en la práctica artística*, Madrid: Ediciones Asimétricas (2017) (p. 150).

COLECTIVO

Trabajar en colectivo es crear un organismo vivo que como todos los organismos atraviesa muchos estados. La piel es la primera frontera que 'separa' nuestros cuerpos, lo que nos delimita y nos hace una entidad independiente; nos hace tener un sentido del yo porque podemos diferenciar dónde termina mi mano y empieza la tuya. Nunca completamente independientes, aquello que tocamos también nos toca. La piel es flexible y se expande. La piel va más allá de sus propias fronteras. No es necesario ni siquiera el contacto físico; nuestras kinesferas se cruzan y nos mueven, tu movimiento me mueve, tus palabras me mueven; tu calor me mueve. En este lugar las individualidades se contaminan unas con otras y la dualidad dentro-fuera se diluye. Este organismo compuesto de muchas kinesferas contenidas en la sala ha pasado por momentos de ebullición, reposo, equilibrio, autodestrucción, recuperación, reestructuración, por muchos finales y muchos principios, recomponiéndose a cada paso... Quizás, ahora, al haber desaparecido la piel que lo contenía, ese recipiente de la sala, el organismo se haya finalmente disuelto, dando paso a otra cosa que aún no podemos nombrar.

Fragmento extraído de Griselda Pollock, (2013) "Intervenciones feministas en las historias de las artes". *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte..* Bs.As: Ed. Fiordo. (pp.19-50)

Intervenciones feministas en las historias de las artes

¿Incluir a las mujeres en la historia del arte equivale a crear una historia feminista del arte? Demandar que se considere a las mujeres no sólo cambia lo que se estudia y lo que se vuelve relevante investigar, sino que también cuestiona en el plano político a las disciplinas existentes. A las mujeres no se las omitió debido a un olvido o al mero prejuicio; 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 sobre el orden social dentro del cual ese conocimiento es producido. Los estudios de mujeres no se ocupan sólo de las mujeres, sino de los sistemas sociales y los esquemas ideológicos que sostienen la dominación de los hombres sobre las mujeres dentro de otros regímenes de poder mutuamente influyentes, principalmente la clase y la raza.

Sin embargo la historia feminista del arte tuvo su origen dentro de la historia del arte. La primera pregunta fue ¿existieron artistas mujeres? Inicialmente se pensó en ellas en los términos definidos por los procedimientos y protocolos típicos de la historia del arte: la vida y la obra de la artista (monografías), los conjuntos de piezas que conformaban su obra (catálogos razonados), las cuestiones de estilo e iconografía, la pertenencia a movimiento y grupos artísticos y, por supuesto, en términos de calidad. Pronto se hizo evidente que esa manera de pensar sería una camisa de fuerza que haría que nuestros estudios sobre artistas mujeres reprodujeran y aseguraran el estatus normativo de los artistas hombres y su arte, cuya superioridad permanecía sin ser cuestionada bajo el disfraz de las categorías de Arte y Artista. (...) El criterio de grandeza ya estaba definido por la masculinidad. La respuesta a la pregunta ¿por qué no ha habido grandes artistas mujeres? No iba a ser ventajosa para las mujeres si manteníamos las ataduras de las categorías de la historia del arte, que ya especificaban por adelantado qué tipo de respuesta ameritaba semejante pregunta. Desde el punto de vista histórico, las mujeres no eran artistas significativas (aunque no podía negarse su existencia una vez que empezamos a desenterrar las pruebas) porque no tenían la semilla innata del genio que es la propiedad natural de los hombres. Por eso Nochlin escribió:

Se necesita una crítica feminista de la disciplina que pueda traspasar las limitaciones culturales e ideológicas, revelar las parcialidades y las inadecuaciones *no sólo en lo relativo a la cuestión de las artistas mujeres, sino la formulación de las preguntas cruciales de la disciplina en su totalidad*. La denominada “cuestión femenina”, lejos de ser un tema menor y periférico, puede volverse un catalizador, un potente instrumento intelectual capaz de señalar los supuestos más básicos y “naturales”, proveer un paradigma para otro tipo de cuestionamientos internos y crear vínculos con paradigmas establecidos por enfoques radicales dentro de otros campos.

En efecto, Linda Nochlin pedía un cambio de paradigma. La noción de paradigma se había vuelto bastante popular entre los historiadores sociales del arte, que la tomaron prestada de *La estructura de las revoluciones científicas* de Thomas Kuhn para dar cuenta de la crisis que a comienzo de los años setenta anuló las certezas y convenciones existentes en el campo de la historia del arte. Un paradigma define los objetivos compartidos dentro de una comunidad científica, lo que propone investigar y explicar sus procedimientos y límites. Es la matriz de la disciplina. Un cambio de paradigma ocurre cuando se descubre que el modo dominante de investigación y elaboración de las explicaciones no logra dar cuenta satisfactoriamente de los fenómenos que esa ciencia o disciplina tiene la tarea de analizar. (...)

EJERCICIO

Josu Larrañaga Altuna, decano de Bellas Artes UCM (2010-2014)

El ejercicio se da entre la reflexión y el deseo.

El ejercicio cuida.

Es una acción, una práctica, un entrenamiento, un desarrollo, una actuación, un movimiento, una actividad, una ocupación (un juego), una dedicación, un mantenimiento

(un alimento), una elaboración, una confección, un desempeño, una prueba, un aprendizaje,

un experimento. En su polisemia se produce esa tempestad de vibraciones, reconocimientos y reflejos que intentamos atrapar con el término “ejercicio”.

Pero es también un período de tiempo, el uso de un derecho, el despliegue de una empresa (de una iniciativa, de un asunto).

Aquí el asunto es aquello que llamamos arte.

El ejercicio es, por su propio desarrollo, un cuidado integral de uno mismo. Un cuidado

que tonifica el cuerpo, los sentidos, el pensamiento: es una actividad transformadora.

Es entonces un ejercicio ascético.

El ejercicio del arte pone en juego a quien se ejercita como artista. No es el mismo antes y después de ejercitarse. Ejercitarse transforma.

El ejercicio artístico forma parte del proceso de subjetivación.

El ejercicio del arte es un modo de acción de unos con otros. Sus actos modifican las relaciones emocionales, perceptivas y comprensivas del entorno, creando nuevos “nosotros”.

El arte existe en acto. No hay un arte preexistente sino un ejercicio artístico; una puesta en escena, una puesta en acción, una puesta en conexión.

El ejercicio de arte es emotividad, elaboración, pensamiento, actuación: ejercicio empírico y trascendente de lo sensible, lo memorístico, lo inteligible.

El saber es una posición. El ejercicio artístico requiere ponerse en situación de saber.

Desde ahí el ejercicio forma parte de un aprendizaje (de aquello que se desconoce).

El ejercicio artístico está al alcance de todos en la medida en que aúna las actividades de mirar, pensar, gozar y actuar, que forman parte vertebral de cualquier persona, tanto si la consideramos como individuo o como miembro de un cuerpo colectivo.

Se hace ejercicio como se pasea, respira o mira, sin imposición.

Pequeño ejercicio acerca del ejercicio (de arte)

Gómez, Jessica, (2017) *Dibujar, archivar y montar*, Trabajo final de grado de la Licenciatura en Artes Visuales, Córdoba (pp. 11-14)

Como si dibujar implicara detenerse en el encuentro con las cosas que están por desaparecer, para registrarlas, indagarlas y conocerlas. En esa detención, lo que estamos dibujando, en el margen ya de su desaparición, se reúne con otras ausencias, permitiendo entrever algunas impresiones del pasado. Dibujar, puede ser entonces, una apertura de los tiempos.

John Berger sostiene que el dibujo es una tarea que busca “abolir el principio de desaparición (o, para decirlo en otras palabras, transformar las apariciones y desapariciones en un juego más serio que la vida)”.¹ Por lo tanto, dibujar es la actividad que permite cierta movilidad entre el terreno de las apariciones y de las ausencias, desafiando el proceso de desaparición. El dibujo no pretende ser la imagen fosilizada de lo que desaparece. Lejos de fijar, el dibujo procura, en tanto instrumento de exploración, remover la memoria.

¹ Berger, John. Sobre el dibujo. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011, pp.51.

*

“Dibujar es implicar lo que no estará cuando el dibujo sea contemplado más tarde [...] Pero ¿dónde está lo que está ausente? ¿Muy lejos y perdido en la distancia, o aquí, pero invisible?”⁶

El pasaje de Berger sugiere pensar el lugar de la memoria. Es imprescindible indagar en la capacidad que tiene el dibujo de evocar lo que está ausente. En el gesto de registrar las apariencias, el dibujo archiva y conserva huellas, es capaz de llevar una memoria inscrita. En su intento de reconocer y reconciliar la aparente contradicción entre presencia y ausencia, el dibujo deja filtrar recuerdos, y ahí radica su potencialidad.

⁶ Berger, John. Sobre el dibujo, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011, pp.51.

*

ESCRIBIR Y SABER

Material pedagógico de la 32 bienal de Sao Paulo

MIA COUTO

Hay quienes piensan que el escritor escribe porque sabe. Se cree que el escritor entiende y domina los procesos de creación a los que está sujeto. Algunos escritores son dueños de ese conocimiento. Yo no. Escribo porque no sé.

La preparación, el viaje que la escritura implica, en mi caso, está despojado de todo equipaje. La construcción de una narrativa implica estar disponible. Y para estar completamente disponible hay que dejar de saber, hay que dejar de estar ocupado por las certezas. Esto es lo que sucede en mi proceso creativo: algo funciona como una mota de polvo que, suspendida en el aire, convocará una gota de lluvia. Antes de la obra, lo que existe no es más que una niebla. Es crucial que no sea posible ver el camino. Se necesita, sí, adivinar el destino. Porque la mayoría de las veces, en nuestra vida cotidiana, vemos lo que se ha visto, vemos lo que sabemos ver y predecir.

Este tiempo primordial de indefinición, esta travesía a través de lo desconocido, es uno de los momentos más sabrosos de la obra de escritura. Este es el momento divino en el que todo todavía puede ser. Una de las condiciones para ser escritor no es precisamente una habilidad técnica. De hecho, es casi lo contrario. Es la capacidad de dejar de saber. Sólo esta ignorancia consentida nos pone a disposición, a ser ocupados por otros que, en silencio, nos dictarán la historia. La abdicación de viejas certezas implica una confrontación con nuestros miedos más antiguos y profundos.

Nuestra conciencia está sedimentada por la acumulación de convicciones. No podría ser de otra manera: tenemos que estar seguros de que lo que aprendemos es una herramienta segura para un mundo inseguro. Pero es necesario reconocer cuánto tranquiliza aceptar la incertidumbre. El mundo parece estar hecho de reglas. Todo indica que estas reglas han sido probadas y han demostrado ser inmutables y universales. Pero el mundo también está hecho de un pedazo de caos, contingencia y azar. Nos enseñaron a tener miedo a este caos. Nos dijeron que este caos era una morada de demonios.

De hecho, estas preguntas no son sólo para escritores. Todos inventamos historias, todos compartimos un universo de fantasías que escapa a lo cierto y explicable. Todos dialogamos con voces que no sabíamos que existían dentro de nosotros. Abrirse a lógicas que no dominamos sería una forma de ser más felices en un mundo diverso, complejo y plural.

Preguntas

Las preguntas son espacios de tiempo para pensar algo. No deben ser respondidas para satisfacer nada, más bien podrían mostrar otros puntos de vista, ampliar y expandir. Ser consciente es un gran lugar de libertad. Podemos comentarlas en acto público (más de dos) o en privado. Si no quieres escribirlas, prueba grabando.

En el cuestionario verás que el sentido de algunas preguntas se repite, cuando respondas no mires atrás, podrían aparecer diferentes respuestas.

- La palabra idea, ¿te suena? ¿Podría haber una idea que atravesase los cambios del cuerpo de obras?
- ¿Qué materiales te importan?
- ¿Ubicas a tu obra dentro de una franja de autores?
- ¿Tiene tu trabajo alguna relación con la subjetividad?
- ¿Prefieres los materiales secos o líquidos?
- ¿Cuál es tu opinión sobre la naturaleza, cuál es el alcance de la misma? ¿Tiene alguna relación con tu obra?
- ¿Eres una persona paciente?
- ¿Estás más cerca de la palabra creación o invención?
- Metodológicamente, ¿tienes alguna relación con el juego?
- ¿Cuál es tu talento? Sólo debes elegir uno.
- ¿Qué clase de artista quieres ser? ¿Artista para artista, artista popular, artista secreto, artista internacional, artista de becas, artista de galería, artista de salones, artista de culto, artista famoso, artista de fin de semana, artista-ópera, o es que dudas de la condición de artista?
- ¿Tienes relación con la artesanía?
- Recuerdo que era muy chica y hubo algunas escenas que son las que identifico como precursoras sobre sentirme artista. ¿Puedes tú identificarlas?
- ¿Cuáles son tus prácticas paralelas?
- ¿Cuál es la pasión de tu vida, que no sea el arte? ¿Podría tener lo que haces algo que ver con esa pasión?
- ¿Qué tipo de relación tienes con el control respecto a tu modo de producir?
- ¿Cómo es tu taller? ¿Qué es el taller para ti?
- En relación con tu trabajo, ¿qué cosas te enojan?
- ¿Hay algo de autobiografía o autorreferencial en tu trabajo?
- ¿Es la investigación previa parte del proceso hasta llegar a alguna materialidad?
- ¿Cuál piensas que es el motor más habitual en tu producción: ideas, intercambios, cosas vistas, oídas, obras de otros? ¿Qué más?
- ¿Qué es, en tu trabajo, lo que nunca podrías dejar de hacer; o de qué no podrías prescindir?
- Es necesario estar muy cerca de ti mismo, ¿cómo se consigue eso?
- ¿Cuáles son tus creencias?
- ¿Escribir forma parte de la construcción de tu obra? ¿Escribes?
- Hacer tu obra, ¿te ha enseñado algo sobre ti?
- ¿Hay algo que no te animas hacer respecto de tu trabajo?
- ¿Cuál es según tu opinión la importancia del artista en la sociedad?
- ¿Tienes una metodología de trabajo? Sería bueno que la escribas como una receta.

- ¿Tienes ideales?
- ¿Cuál quisieras que fuera tu relación con el mercado del arte?
- ¿A qué otra cosa si no fuera el arte te podrías dedicar?
- Un maestro de yoga dice que lo que más te cuesta es lo que más necesitas, ¿qué piensas de esto?
- La bailarina hace barra, el cantante vocaliza, tú como pintora o pintor, ¿tienes alguna rutina de ejercicios diarios? Si los tienes, ¿podrías explicitarlos? Si no los tienes, ¿puedes imaginar cómo serían?
- ¿Si no fueras artista qué te gustaría ser?
- ¿Te presentas naturalmente como artista? ¿Por qué sí o por qué no?
- ¿Hay algún artista que te interese particularmente por la forma en que construye su discurso en relación a su obra?
- ¿Te aburres a veces?
- ¿Enseñar arte es una tarea atractiva para ti?
- De acuerdo a los géneros tradicionales de retrato, paisaje y naturaleza muerta, ¿cómo podrías aplicar estos en tu obra?
- ¿Qué relación tienes con el saber?
- ¿Eres honesto contigo mismo? ¿Y con lo que estás escribiendo ahora?
- ¿Qué lugar ocupa el humor en tu vida? ¿Y en tu obra?
- ¿Cuáles son tus planes en el futuro?
- ¿Hubo alguna circunstancia por la cual comenzaste a sentirte artista?
- ¿Qué te estimula?
- ¿Te gusta la soledad?
- ¿Qué Historia del Arte conoces?
- ¿Qué épocas de la Historia del Arte te interesan?
- ¿Qué opinas de la pregunta “qué es el arte”?
- ¿Qué esperas de tu trabajo?
- ¿Cómo está presente el cuerpo en tu obra?
- ¿Cómo mira la belleza de tu obra?
- ¿Por qué alguien se dedicaría al arte?
- ¿Cuándo y cómo elegiste ser artista?
- ¿Qué cosas son las que más te gustan hacer en tus ratos libres?
- ¿Qué pensamiento te gustaría compartir en una pancarta?
- ¿Qué te gustaba comer cuando eras chico?
- ¿Cuáles eran tus juguetes preferidos?
- ¿Tienes colores favoritos? ¿Tienen relación con tu obra?
- ¿Qué serás en otra vida?
- ¿Cuáles eran los paseos que te gustaba hacer cuando eras chico? ¿Y ahora?
- ¿Cuán importante es la música en tu vida?
- ¿Estudiaste alguna otra cosa? ¿De manera formal o informal?
- ¿Tocas/tocaste algún instrumento? ¿Cantas/cantaste?
- ¿Qué tipo de música escuchas usualmente?
- ¿Qué cosas odias?
- ¿Qué cosas te gustan mucho?
- ¿Podrías vivir sin colores?
- ¿Te gusta conversar? ¿Quién te enseñó? ¿O cómo aprendiste?
- ¿Cómo tomas las decisiones frente a una obra?
- ¿La muerte tiene alguna relación con tu trabajo?
- ¿Tienes o tuviste alguna militancia? ¿Se ve en tu obra esa experiencia?
- ¿Te importa trabajar con otros, tuviste grupo o estás pensando en asociarte a otros?
- ¿Qué lugar ocupa el fracaso en tu experiencia con el arte?

- ¿Qué es la espiritualidad en el arte y cómo se alcanza? ¿Podría ser un tipo de poética?
- ¿Dejaste algo por el arte?
- ¿Dibujas? ¿Cuándo, cómo, dónde?
- ¿Puedes inventar un slogan del arte para convencer a los adolescentes a dedicarse a él?
- ¿Tuviste maestros? ¿Eres maestro o maestra de alguien? ¿Piensas que si lo eres es bueno también estudiar algo que te tenga en el lugar de estudiante?
- ¿Extrañas algo? ¿Puede tu obra originarse a partir de ese sentimiento?
- Gimnasia, tai chi, yoga, danza, deportes, ¿haces algo de esto?
- ¿Podrías o puedes delegar en otros la hechura de tu obra, ya sea a la industria, a artesanos especializados o asistentes?
- ¿Cuáles son tus autores y obras preferidas? Hasta tres.
- ¿Qué clásico impostergable venís postergando?
- ¿Cómo escribes y cómo lees? ¿Subrayas, anotas, manuscrito, en computadora, fechado, en continuo, en formas cortas?
- ¿Qué buscas a la hora de mirar obras?
- ¿Tienes alguna manía a la hora de visitar museos y galerías?
- ¿Qué tienes en cuenta a la hora de recomendar una obra?
- ¿Qué hay que tener en cuenta a la hora de emprender la visita a una muestra?
- Describe por favor con la mayor precisión qué querías ser de chico.
- ¿Cómo copiaste a tus amores? ¿Cómo es copiar o saber copiar? ¿Cómo te copiarías a vos?

Oihana Garro Larrañaga, *Aprender a mirar: la mujer como sujeto activo de la representación*. Revista La Ventana, n° 33/2011. (p 302 a 320)
<https://www.scielo.org.mx/pdf/laven/v4n33/v4n33a12.pdf> consultado el 16 de octubre 2022.

Aprender a mirar: la mujer como sujeto activo de la representación

La modernidad le proporcionó a la imagen una centralidad desconocida hasta entonces e inauguró, afirma Martin Heidegger, la concepción del mundo como una imagen (véase Heidegger, 2001 [1938]). Imagen del mundo, señala el autor, que cree en la posibilidad del sujeto de aprehender la realidad siguiendo determinadas proyecciones visuales. A partir de la modernidad, el dominio y la representabilidad del mundo se reconoce a la imagen como aliada inmejorable y se produce la explosión de lo icónico que lo cubre todo. Los sujetos actuales coexisten con lo visual, distinguiéndolo como el modo de representación “preferido” para crear y discutir los significados de la vida.

En ese contexto plagado de imágenes heredadas de la modernidad y que es cada vez más expansivo, a medida que se facilita el acceso a los medios tecnológicos de representación visual, Georges Didi-Huberman distingue dos formas contemporáneas de ceguera e invisibilidad. La primera, la **subexposición**, que se produce a causa de la invisibilización de miles de imágenes que no se muestran; y la segunda, la **sobreexposición**, que se ocasiona cuando se observan tantas imágenes que al final no se ve nada:

Hay una saturación de imágenes, una sobreexposición de imágenes que nos impide ver, y que además oculta la subexposición de la censura (véase Didi-Huberman, 2010).

Toda esta trama configura —siguiendo a Guy Debord y su predicción de la Sociedad del Espectáculo (véase Debord, 1967)— una realidad fantasmagórica, en la que la vida se ha sustituido por las imágenes representadas:

Toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación (Debord, 1967).

Muchas y muchos artistas y teóricos contemporáneos insisten en la necesidad de establecer pensamientos y prácticas que trabajen críticamente sobre las imágenes que forman la realidad. Lo visual se ha convertido en el discurso preponderante de la sociedad, y al arte corresponde rasgar el velo del espectáculo y mostrar así el dominio y la explotación del mundo por parte de las narrativas visuales oficiales. Junto a Aurora Fernández Polanco defendemos la necesidad de pensar críticamente sobre las representaciones visuales como reflejos de necesidades políticas del poder, pues las narrativas oficiales “cubren” el mundo de la imagen y aplican así una distribución monopolista de la realidad. Desde esta perspectiva, las narrativas oficiales están impregnadas por la realidad política del lugar y del momento, de modo que las representaciones del arte que trabajan teniendo en cuenta las representaciones visuales del poder pueden, diríamos con Didi-Huberman, restaurar nuestra percepción y re-significar la importancia de la experiencia estética (véase Fernández , 2007).

Por otro lado, incidimos en una cuestión fundamental de nuestra propuesta: la importancia de pensar y discurrir acerca de esta marea visual desde una perspectiva determinada: una perspectiva de género que analiza de forma crítica los papeles atribuidos a la mujer y al hombre en las grandes narrativas visuales. En esta línea de trabajo pensamos, por ejemplo, en la obra de Alba Crespo, alumna de la Facultad de Bellas Artes (EHU/UPV) durante el curso 2010-2011. La alumna debía realizar para el proyecto final de la materia Arte y Tecnología una obra en la se trabajara con imágenes de la cultura visual, rompiendo el orden cronológico y logocéntrico de las disposiciones originarias de sus archivos y generando así una nueva representación capaz de abrir y enriquecer los contenidos. Crespo trabajó sobre la representación de la mujer en la publicidad y reunió en una única revista, creada por ella, gran cantidad de anuncios de carácter machista. En ellos se decía: “No te quejes por problemas insignificantes. Cualquier problema tuyo es un

pequeño detalle con lo que él tuvo que pasar”; “La mujer del futuro convertirá la Luna en el espacio más limpio para vivir”; “¿Imaginas a una mujer capaz de abrirlo?”. Crespo realizó un *performance* en el que ella, sentada en el centro del grupo, miraba y leía la nueva revista. En formato sonoro y en un mismo plano de importancia, se escuchaban las consignas de la manifestación del 8 de marzo que se realizó en Bilbao. Los gritos de las mujeres “en guerra” se relacionaban con la artista que se mostraba leyendo la revista, consignas, revista y en el centro de la relación la presencia real de ella. Utilizando su propio cuerpo como soporte de diferentes encrucijadas, se colocó entre dos mundos, encarnizando la problemática sobre diferentes representaciones y posiciones de la mujer en la cultura. En este contexto es la espectadora, espectador, con Huberman, quien tiene que tomar posición (véase Didi-Huberman, 2008) y crear sus modos representativos. Tomar posición significa colocarse ante una red de relaciones y ocuparse de *leer* las imágenes, pues mientras no se haga esto

(...) las imágenes no nos dicen nada, nos mienten o son oscuras como jeroglíficos [...] *leerlas* es analizarlas, descomponerlas, remontarlas, interpretarlas, distanciarlas (Didi-Huberman, 2008: 44).

Entre la sumisión o la superación: tu elección es el título de la obra de Crespo. En relación con la crítica realizada a propósito de los estereotipos de la mujer en la representación visual y como ejemplo de toma de posición, quisiéramos destacar el trabajo del colectivo de mujeres Guerrilla Girls, que desde 1985 cuestiona la discriminación sexual y racial en el mundo del arte. En una de sus acciones reproducen *La gran odalisca*, de Ingres, acompañada de un texto escrito y la cara de la odalisca recubierta por una máscara de gorila. El texto dice: ¿Tienen las mujeres que estar desnudas para entrar en el Metropolitan? Menos del 3% de los artistas en las secciones de Arte Moderno son mujeres, pero un 83% de los desnudos son femeninos. La pancarta fue colocada en 1989 frente al Metropolitan Museum de Nueva York y es una contundente crítica al estereotipo femenino de la mujer como objeto de contemplación, estereotipo defendido por la tradición artística.

La cuestión de la representación del cuerpo femenino ha sido uno de los temas más discutidos entre las artistas y las teóricas del movimiento feminista de las últimas décadas. Desde principios de los años setenta se está realizando un arduo trabajo acerca de la dimensión política de la representación visual, y más concretamente acerca de la política sexual implícita en ella. Una referencia constante para estudios de esta índole es el texto “Visual Pleasure and Narrative Cinema” de Laura Mulvey, publicado en 1975 en la revista británica *Screen*. Mulvey cuestiona el entramado político que subyace en ciertos regímenes visuales, centrándose en el cine hollywoodiense creado entre los años 1930 y 1950, en el que se inscribe al personaje femenino como un objeto erótico que funciona como base del deseo masculino. Para delimitar este análisis, Mulvey parte de una pregunta básica: ¿Qué tipo de placer proporciona el cine al espectador? La autora afirma que el placer proporcionado por el cine de entre las décadas de 1930 y 1950 se construye a través de la negación de la mirada de la mujer para satisfacer el deseo del hombre. La mujer se representa como un “objeto para ser mirado” y el hombre, en cambio, es el sujeto que mira. En este contexto, Mulvey reivindica la cualidad política del arte (la mirada política) que cuestiona la actitud sexista implícita en las representaciones hegemónicas. (...) Con base en esta cuestión, Mulvey, afín a numerosas creadoras feministas, defiende que la cultura visual propagada a partir del siglo XIX ha contribuido al desarrollo de una polaridad activa/masculina y pasiva/femenina. Una cultura icónica que preexiste al siglo XIX, pero que ahora, con el acceso y reproducibilidad de la imagen-técnica, ha incrementado su poder. (...)

Llegados a este punto nos cuestionamos ¿qué mecanismos de representación posibilitarían representar un cuerpo femenino placentero-activo y dificultarían a la vez la objetualización de éste como espectáculo? Es más, ¿qué sucede cuando el cuerpo representado es un desnudo?, ¿es posible su no objetualización?

John Berger, en el año 1972, (...) en *Ways of Seeing*, describe las asimetrías representacionales entre el hombre y la mujer, declarando en última instancia que los hombres actúan mientras que las mujeres aparecen. Hay un género pictórico dentro de la tradición de la pintura europea, añade Berger, que ejemplifica los criterios y las convicciones que han producido esta asimetría: el desnudo femenino. En los desnudos femeninos, el hombre, como en el análisis de Mulvey, es el sujeto portador de la acción. Un protagonista principal de la obra que en la mayoría de las ocasiones, paradójicamente, no se encuentra representado en ella. El hombre poderoso del que hablamos es el espectador que mira el cuadro, que a su

vez en estos casos también presume de ser su propietario.

(...) La mujer, ante la mirada del propietario- espectador hombre, “se convierte a sí misma en objeto y particularmente en un objeto visual, en una visión” (Berger, 1972 [2000]: 58). La mujer tiene la conciencia de que está siendo observada y surge en el cuadro, y en consecuencia en la realidad, como un objeto que ha de ser contemplado. Por ello, aunque esté desnuda, “no está desnuda tal cual es. Ella está desnuda como el espectador la ve” (Berger, 1972 [2000]: 58). Para establecer esta diferencia entre el “tal cual es” y el “cómo el espectador la ve”, el autor utiliza dos conceptos diferentes: “el desnudo” y “la desnudez”. La mayoría de los cuadros del género indicado, dentro de la lógica del autor, son desnudos, pero no por ello muestran la desnudez de sus protagonistas. El desnudo es el cuerpo sin ropa sometido a los sentimientos y a las demandas del hombre, es decir, un cuerpo cubierto de estereotipos: valgan como ejemplos la frontalidad y el detenimiento del cuerpo de ella para atraer la sexualidad de él, la eliminación del vello para minimizar el apetito sexual de la mujer, o la mirada complaciente de ella hacia el espectador.

(...) El cuerpo sometido, es decir “el desnudo” está condenando a “no alcanzar nunca la desnudez” ya que “exhibirse desnudo es convertir en un disfraz la superficie de la propia piel, los cabellos del propio cuerpo [...] El desnudo es una forma más de vestido” (Berger, 1972 [2000]: 62). La desnudez, en cambio, es la expresión corporal de la particularidad de una persona, que entendemos que no por ello significa la ausencia de convencionalismos en un cuerpo, pero sí la agitación de éstos en favor de representar a la mujer desnuda como un sujeto particular propietario de sus propios deseos.

Pero, ¿en la tradición del desnudo existen cuadros que sacudan los estereotipos? Berger responde que sí, dice que hay “desnudos excepcionales a los que resulta difícil aplicarles lo que venimos diciendo”, y desde este posicionamiento responderemos a las preguntas señaladas: ¿Qué mecanismos de representación posibilitarían, por lo tanto, representar un cuerpo femenino-placentero-activo e imposibilitar a su vez su objetualización como espectáculo?, ¿cómo podríamos dejar de pintar los desnudos y pintar la desnudez?, ¿cómo podríamos “hacer ver” a las mujeres? Berger, con su alusión y análisis a estos “desnudos excepcionales”, nos proporciona algunos indicios para responder a estas cuestiones. Sobre los “desnudos excepcionales” el autor explica que

(...) en realidad, ya no son desnudos, pues rompen las normas de la forma-arte; son cuadros de mujeres amadas y más o menos desnudas. Entre los cientos de miles de desnudos que constituyen la tradición hay quizás unas cien excepciones de este tipo. En todos los casos, la visión personal que tiene el artista de aquella mujer concreta que está pintando es tan intensa que no hace concesión alguna al espectador (Berger, 1972 [2000]: 67).

Aquí se determina una de las claves, la de no conceder al espectador su lugar principal. Berger propone que una de las opciones para desplantar al hombre de su podio de espectador privilegiado es a través del conocimiento afectivo del artista hacia el sujeto representado. De modo que, al conocer tanto al sujeto representado “no puede convertirla en ‘un desnudo’” (Berger, 1972 [2000]: 67), ni tampoco lo puede hacer el espectador; no puede apropiarse del cuerpo que se le presenta delante y sólo puede reconocerse ante el cuadro como el extraño (el extranjero) que es.

Como ejemplo, Berger sugiere un cuadro pintado por Rubens a su segunda esposa, *Hélène Fourment con abrigo de pieles* (1640); una excepcional imagen de “la desnudez”, según el autor. (...) La desnudez es una práctica de la visión de cerca que desmantela la posibilidad del punto de vista objetivo y representa el cuerpo como lo que se escapa a toda determinación formal. El cuerpo de la desnudez es un cuerpo que nunca permanece estable, fijo, y que se representa a partir del reconocimiento de su imposible representación total.

(...) Proponemos, por lo tanto, siguiendo el ejemplo del cuadro de Rubens (...) que, ante la implicación hacia lo que ha de representar, un cuerpo subjetivo y particular que conoce muy bien, rasgue el espectáculo e invente, en cada creación, el cuerpo que a cada una pertenece. Cuerpos, ahora ya sí, que son capaces de subvertir los modelos dominantes de representación y a su vez sentir placer (...)

Rosario Bléfari - Extraído de: <https://www.cck.gob.ar/un-silencio-para-tratar-de-escuchar-de-rosario-blefari-con-natalia-labake/5746/>

Ventanas grandes, luz de día.

Los materiales se encuentran reunidos en un punto de la sala, casi central.

Hay libros, papeles, cartulinas cartones de distinto tamaño,

tijera, pegamento, aceite,

lanas, hilos, agujas de coser y de tejer,

ropa usada, retazos de tela,

cintas, maderas, lápices, cinta del pintor,

una guitarra, un metalófono, una flauta, papeles pentagramados,

una laptop conectada a un teclado especial para escribir mejor,

un grabador zoom, un parlante pequeño, ¿Trípode y cámara?,

una soga y ganchos o broches, un fuentón con agua.

Hay dos mesas,

una más grande para desplegar papeles,

área collage,

y una más chica con una silla para escribir música y escribir palabras.

Hay también una especie de reposera o puede ser un sillón de un solo cuerpo.

Hay un dispositivo simple,

unos ganchos en la pared

o algún tipo de soporte, para poder colgar en determinado momento la soga,

como si fuese un tendedero.

Estos muebles

ya están en un sitio determinado desde el comienzo,
son los que señalan las áreas.

Los objetos empiezan a desperdigarse de a poco,
inaugurando la imagen de la dispersión como generadora del movimiento
y de las acciones que comienzan a ponerse en marcha:

apertura, despliegue, desvío, bifurcación, interrupción, simultaneidad,
recapitulación, retoma, integración etc...

Entre las áreas se realizan acciones sin objeto:

estirar una cinta, ponérsela sobre el cuerpo,

pintarse las uñas o la boca,

descalzarse o calzarse,

mirar por la ventana,

algún estiramiento o automasaje,

observar lo hecho,

cambiar un detalle,

observar una parte del cuerpo,

escuchar una grabación,

emitir algún sonido o leer algo en voz alta.

Son como cuelgues,

momentos de transición,

de nada, de procesamiento.

VIDEO DE SUS COLLAGES:

https://www.youtube.com/watch?v=HedEGIM040Y&feature=youtu.be&tab_channel=CentroCulturalKirchner

Sobre el conocimiento: unas ideas desordenadas

Lila Pagola

Febrero de 2009

¿Qué es para ustedes el conocimiento?

Para mí es el sedimento que nos queda después del asombro.

El motor del conocimiento es alguien con una duda instalada en todo el cuerpo que solo le permite trabajar para resolverla.

El asombro es la capacidad para ver detrás de la cultura, una especie de inocencia entrenada. Estoy pensando en primera persona, porque sin duda también hay un conocimiento que es "para nosotros": el conocimiento de la humanidad, el de una época, los distintos modos de deconstruir conocimiento, los temas son algunas de las taxonomías posibles del conocimiento compartido.

Mi conocimiento es mi caja de herramientas culturales para reducir la complejidad del mundo e imágenes inteligibles ("la mente produce conocimiento cuando hace una imagen de la complejidad" Jorge Wagensberb, [comp.] España, ACC L'angelot, 1997): algunas de ellas precisas y reproducibles- como la ciencia, otras difíciles de explicarlas, como el arte-, útiles frente a fenómenos complejos- El amor y la comunicación por empleo-; una caja de herramientas para entender, atisbar, intuir, conectar mi experiencia del mundo, que es siempre en relación a otros.

Entonces, el conocimiento es algo que puedo tener yo y al mismo tiempo muchas otras personas. No exactamente igual, pero compartido, compartido como la sensación de vivir en el mismo mundo, en la misma realidad.

[...]

En nuestra cultura, los sedimentos de los asombros de los demás van quedando disponibles, en distintas formas, para que los revivamos. Y entonces, en un largo plazo acumulativo, el asombro por la realidad o la naturaleza se desplaza hacia el asombro por el asombro de los demás: ¿qué cosa le puede mover a tal a preguntarse cómo es que sucede tal cosa? Esas capas y capas de sedimentos acumulados en el tiempo son nuestra herencia cultural, un poco de historia y un poco de mito: porque el conocimiento de una época es también la visión del mundo en ese instante, compartida por muchos y que se corresponde con una distribución de poder.

[...]

El conocimiento es la marca de la época que vivimos: muchos de nosotros trabajamos en crearlo, compilarlo, procesarlo, ordenarlo, distribuirlo, enseñarlo, difundirlo, defenderlo o varias de esas actividades a la vez, como nuestra forma primaria de sustento.

[...]

Estando los datos disponibles el motor del asombro de cada uno de nosotros tiene un obstáculo menos y una posibilidad más: en una situación sin poseedores y desposeídos de información, la dominación de unos hacia otros se torna improbable.

Una posibilidad que es un desafío: volver la información significativa, apropiársela, darle sentido vital, filtrar con el "para qué" de cada vida. En eso estamos.

Caravajal, Fernanda, (2021) *"Existencias en disputa Pensamiento Situado. Arte y política desde América Latina"* en *Incitaciones transfeministas*, Córdoba: Documenta escénicas (p.69)

Existencias en disputa

Fernanda Caravajal 2021

Considerar lo que las imágenes hacen, cómo animan la escritura crítica, ha sido para mí un modo de producir y de experimentar el conocimiento situado. Isabelle Stengers ha dicho que trazar puentes es producir conocimiento situado. Las imágenes, muchas veces me han permitido trazar puentes o producir roces entre lo que estaba separado, convertir una división en un contraste vivo capaz de afectar, es decir, "producir pensamientos y sentimiento." (Stengers, *Reclaiming Animism. E-Flux*, p36) Para una lesbiana cis, blanca y migrante como yo, pensar en las imágenes como puentes (y como puentes que se mueven que no se quedan quietos) ha sido un antídoto contra la experiencia de vivir deslocalizado o en diferido. Las imágenes como puentes permiten recuperar aquello de lo que nos separamos, por ejemplo: de un lugar, de un momento histórico que no vivimos, de un cuerpo que no habitamos. Pero para recobrar o reconciliar algo, no para volver al origen, sino como plantea Stengers, en el mismo sentido de encontrar otros modos de habitar la separación misma "regenerando lo que esa separación ha envenenado"

Roqué Buguña, Paula, (2018) *Profundidad de superficie* en *Cuaderno de Campo. Un recorrido de experiencias: viaje, producción, avance*, Córdoba: publicación de los artistas (p. 9)

Si cierro los ojos
pudo ver el espacio
la Vía Láctea o la Cruz del Sur.
Puedo quedarme quieta
intuir que las cosas tienen sentido
intuir que en realidad no,
que en un viaje interior
la suma de las partes
no desemboca en el centro de la tierra.

Que tampoco existe el punto
donde el conocimiento se junta
y se vuelve infinito
o vacío.

Entonces, las reglas
Combatirlas de a varios
Hacer hacia adentro
y volver a pasar por el cuerpo.
Sobrellevar la contradicción en el vínculo
Querer
Querernos
Aprender a sobrevivir.

(...)

Martinelli, Lucas, Arte queer: en los límites de la percepción, consultado en Revista Anfibia (UNSAM) <https://www.revistaanfibia.com/ARTE-QUEER-LOS-LIMITES-DE-LA-PERCEPCION/>

(las imágenes han sido agregadas desde la cátedra, no forman parte del texto original)

Arte queer: en los límites de la percepción

El concepto de arte es problemático en sí y puede abrirnos el panorama a debates interminables. Y el concepto de *queer*, parece haber venido a corroerlo y problematizarlo todo.

Aclaremos un poco el panorama. La categoría “arte queer” es un paraguas teórico útil para entender determinadas transformaciones del mundo contemporáneo: el interés progresista del museo por incluir una perspectiva de género sobre sus acervos, los nuevos modos de acercarse a mirar las obras del pasado y la producción efectiva de estéticas interesadas en hacer de la sexualidad un terreno creativo.

El término *queer*, tal como lo entendemos hoy en día, tiene su origen en un gesto político. A principios de la década del noventa, fue utilizado por la organización norteamericana *Act UP* como una manera de apropiarse del insulto y convertirlo en un lema de lucha. Sin equivalentes en el español, esta palabra podría traducirse por todos aquellos oprobios callejeros, incómodos y ofensivos utilizados para reproducir la violencia transfóbica, lesbofóbica y homofóbica. Lo *queer* designa el amplio espectro de identidades por fuera de la norma, es decir, la heterosexualidad. Su ventaja es esta integración de las injurias en un colectivo inestable de nombres. Al mismo tiempo, su propuesta es un ataque a la noción de identidad y así expone su carácter de potencia. Antes que una propiedad de algo o alguien es el contagio anómalo de una fuerza común.

El ojo de nuestra época permite ver algo que siempre estuvo allí, pero que no había sido visto así con anterioridad: las obras nos miran desde nuevas perspectivas. Como dispositivo de visión, el arte *queer* se puede relacionar tanto con las obras como con los artistas o los espectadores. Se trata de una pulsión visual de potencia disruptiva que se define con la salida del armario, como el movimiento de barajar vestimentas asignadas para elegir libremente abrir las puertas y saltar al vacío. Aunque canalicen tráficos conceptuales diferentes, la sensibilidad camp y los objetos kitsch permiten un diálogo en común, porque implican una política corrosiva de la pose, bajo la sombra de la ambigüedad y el exceso.

Una rasgadura en la superficie del cuadro sugiere una escena erótica a contrapelo: lo *queer* es un modo escurridizo de mirar y, como tal, se vuelve inaprensible.

Un recorrido por distintos momentos de la historia brinda algunos ejemplos y bosqueja claves sobre estos marcos descentrados para interpelar las obras.

Las obras

Existen quienes entienden el arte *queer* desde el uso placentero de las imágenes. Por mucho tiempo, los mitos griegos funcionaron como un arsenal disponible para la imaginación que buscaba la reproducción de los desnudos en un mundo sin esa ficción médica divisora de aguas entre heterosexualidad y homosexualidad, paradigmas que lo *queer* busca descartar. El arte del renacimiento retomó la estatuaria clásica para trazar anatomías basadas en el modelo de perfección apolíneo. El tono muscular y el porte divino de los atletas expresó un ideal de belleza que con leves modificaciones fue incansablemente acariciado por los pinceles de la historia. Ganímedes, raptado por Zeus para servirle de amante, inspiró un fresco (1510) de Baldassarre Peruzzi (imagen 1), un dibujo (1533) de Miguel Ángel (imagen 2) y, recientemente, un tríptico (2001) de Pierre et Gilles (imagen 3).



Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3

Uno de los espacios con mayor evidencia para esta inclinación se vincula con la escena emblemática de los bañistas. El óleo *After the bath* (1902) de Henry Scott Tuke (imagen 4) o *Las bañistas* (1919) de Pierre-Auguste Renoir (imagen 5) exponen cuerpos exuberantes en un círculo de distensión que exhibe cierta disponibilidad *queer*.



Imagen 4

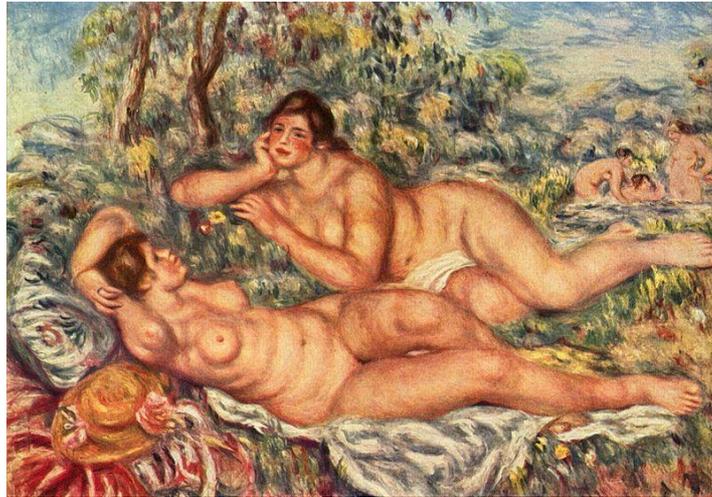


Imagen 5

Es necesario aclarar para observar estas obras, que recién en el siglo XX se les permitió a las mujeres pintar desnudos en los talleres, ya que estaban destinadas a otros géneros pictóricos considerados menores. Si bien, tradicionalmente la figura de Safo fue la depositaria de una iconografía lésbica, es posible encontrar la mirada de una furia masculina en *Diana sorprendida* (1878) de Jules Joseph Lefebre (imagen 6) que desdibuja los límites de lo femenino desde el conjunto de ninfas.



Imagen 6

Así como Magdalena, en sus diversas posiciones, fue utilizada durante la Edad Media como modelo de representación del cuerpo femenino; la figura de San Sebastián, el asaetado, fue trasmisora de la pasión por el sadismo. Al comparar el grabado *San Sebastián* (1499) de Alberto Dürero (imagen 7) con la pintura *El obrero encadenado (San Sebastián)* (1949) de Antonio Berni (imagen 8) se puede ver el despojo del primero en contrapartida a la restitución del sentido de carnadura del pueblo en el segundo.



Imagen 7



Imagen 8

Hay quienes asocian lo *queer* con lo monstruoso. Las sirenas y los querubines, a medio devenir entre lo humano y lo animal, son modos de plantear un cruce híbrido de fronteras que reivindican la potencia de lo extraño. Lo *queer* se vincula a lo dionisiaco, lo extranjero y la colectividad de las bacantes. Aparece en el espesor de la materialidad del Barroco, en la costra de capa sobre capa de pintura. La violencia de la luz y la espada, así como la cofradía femenina intergeneracional, en el *Judith y Holofernes* (1599) de Caravaggio y la perspectiva interna, los juegos de miradas y la puesta en abismo que habilita *Las meninas* (1656) de Diego Velázquez son huellas de este tipo de afectación de la forma.

Hermafrodito durmiente (1620) de Gian Lorenzo Bernini (imagen 9) presenta una figura cuyo poder, entre Venus y Baco, es la indefinición del género. Esa misma ambigüedad, inspira la pintura *El reposo* (1889) de Eduardo Schiaffino (imagen 10) que se encuentra en el Museo Nacional de Bellas Artes.



Imagen 9

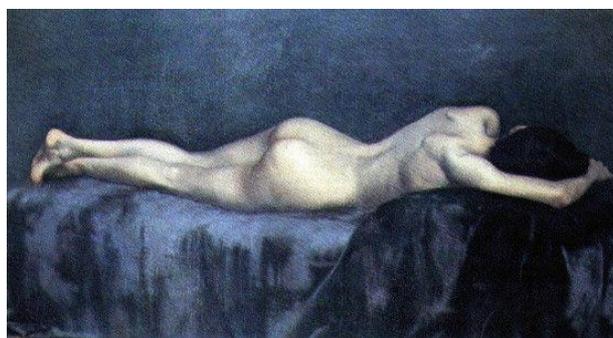


Imagen 10

Las primeras décadas del siglo XX estallaron con una ebullición en la imaginación estética. El arte *queer* podría pensarse en directa relación con el surrealismo porque, de algún modo, sus procedimientos intentan liberar la sexualidad del inconsciente. *Les mamelles de Tirésias* (1917) de Guillaume Apollinaire fue un drama surrealista que retomó la transexualidad del personaje oracular desde una puesta en escena lúdica y provocativa. Por otro lado, el mediometraje *La sang de un poete* (1930) de Jean Cocteau plantea un reencuentro con la figura del hermafrodita y propone el cruce del espejo como proceso reflexivo que evoca una mirada erótica sobre sí, de un modo comparable a *Figure writing reflected in mirror* (1976) de Francis Bacon. Tal vez, la corriente expresionista haya dejado las obras más perturbadoras: el dedo que señala la genitalidad en *Autorretrato con muñeca* (1920) de Oskar Kokoschka, las piernas cruzadas del retrato de la periodista Sylvia von Harden (1926) que realiza Otto Dix (imagen 11) o el modo descarnado de trazar los cuerpos de Egon Schiele (1890-1918) (imagen 12) con miembros como prótesis desencajadas y posiciones abiertas al sexo.

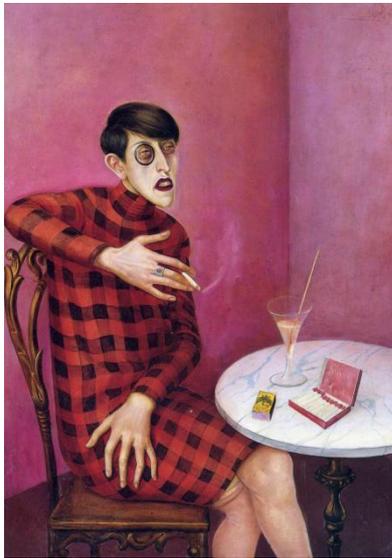


Imagen 11



Imagen 12

Durante la década del sesenta, Andy Warhol (1928-1987) puso a funcionar *The factory*, un estudio que transformó la concepción del arte desde un gesto que se puede apreciar en la instantaneidad de sus *Polaroids*, entre el coqueteo con el modelo industrial de producción y una nueva referencialidad de la figura del artista en la sociedad. A su vez, Robert Mapplethorpe (1946-1989), también reconocido por sus autorretratos, planteó en la fotografía una nueva forma de encuadrar con la cual dialogaron la serie *Being and Having* (1991) de Catherine Opie (imagen 13), con la persecución de un retrato comunitario, y *Hustlers* (1993) de Philip-Lorca diCorcia (imagen 14) desde el contraste de los cuerpos con los carteles de los paisajes urbanos en una alegoría al precio del sexo.



Imagen 13



Imagen 14

Las décadas del ochenta y noventa trajeron imágenes de la sangre que asecharon como un fantasma comunitario sobre el imaginario asolado por la crisis del sida. El filo de la muerte generó formas desesperadas. Una película como *Near dark* (1987) de Katherine Bigelow flota sobre la metáfora del vampiro y preconiza la idea de que lo *queer* es una ausencia de futuro, desde la negación de los modos de vida reproductivos ligados a la familia heterosexual. De un modo diametralmente opuesto, Alejandro Kuropatwa con *Cóctel* (1996) (imagen 15) realiza una interpelación directa a la materialidad misma de los antirretrovirales en una exposición de la galería Ruth Benzacar.



Imagen 15

En Belleza y Felicidad, Roberto Jacoby presentó *Darkroom* (2002), homonimia de los espacios de relacionamiento sexual gay, que consistía en la experiencia física de inmersión, con una cámara infrarroja, dentro de un cuarto oscuro habitado por doce *performers* enmascarados. Desde el año 2007, el autopercebido no-grupo de *Serigrafistas queer* (imagen 16) sale a las calles y manifestaciones públicas con shablonos para sublimar remeras o parches y recordar que siempre hay nuevas consignas políticas por reivindicar. En el Museo de Arte Latinoamericano, Osías Yanov con *VI sesión en el parlamento* (2015) (imagen 17) hizo ver cuerpos envueltos en trajes de color rosado brillante que los transformaba en aliens o androides.

Al ritmo de coreografías *Vogue*, estos seres asexuados estaban a medio camino entre lo extraterrestre y lo maquínico. En Isla Flotante, dentro de la muestra *Las cosas amantes* (2015), mientras que las telas de Ariadna Pastorini recordaron tanto la heterogeneidad genérica de las ferias como el cirujeo de materiales, Mariela Scafati amarró los bastidores para colgarlos del techo como si se tratara de una sesión de bondage.

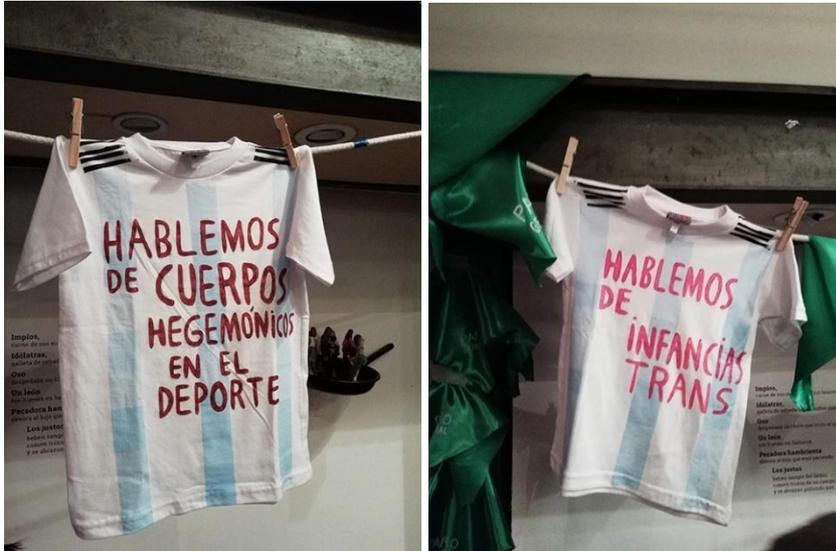


Imagen 16



Imagen 17

El arte *queer* tensa los límites de la percepción y permite, desde un nuevo ángulo de visión, el desarrollo de un deseo estéril.

CONCENTRACIÓN

David Crespo, artista y máster en Bellas Artes - Universidad Complutense de Madrid, España.

Las concentraciones de personas nos sirven para apoderarnos del territorio, da igual que sea una rave, una manifestación o la universidad.

En el aula los alumnos pocas veces nos damos cuenta de la fuerza que tenemos como colectivo. La presencia de los típicos alumnos “bodegón” tampoco ayuda a impulsar una atmósfera de comunidad. Esta es la razón por la que el resto debemos buscar pequeños subterfugios y, si no los hay, construirlos para poder encontrarnos. ¿Quién no ha querido tirar al profesor por la ventana? Yo sí, pero en mi carácter nunca se ha manifestado un temperamento psicópata. Si la clase no interesa, la mejor opción es acatar lo justo y necesario y ya después podrás pasar a tus intereses reales.

*Irremediablemente la universidad no puede dártelo todo; es injusto exigirlo. Sólo obtendrás una serie de herramientas; el resto lo tienes que buscar tú. Es ridículo querer hallar las respuestas a nuestras inquietudes en el límite de las cuatro paredes del aula, **cuando el arte lo abarca todo**. Es imprescindible salir de la burbuja universitaria para lo que me parece necesaria la existencia de espacios intermedios y transversales.*

Yo siempre he defendido la idea de reunión: jugar, construir, no temer al caos, defender la acción espontánea, libre y desinteresada, aunque en una primera instancia pueda parecer intrascendente. Hay que salir para volver a entrar, meter dentro lo de afuera y, por supuesto, enseñar nuestra actividad a la sociedad del exterior, también a la que es ajena a las manifestaciones artísticas. Es importante llegar a las personas, eliminar prejuicios, hacerles saber que el arte también les pertenece, que es fundamental para generar pensamiento, que el pensamiento va ligado al lenguaje y la comunicación y que no hay nada más importante que podernos comunicar para debatir y hacernos entender.



Facultad de Artes

Universidad Nacional de Córdoba



facultad
de artes



Universidad
Nacional
de Córdoba

