

CONCEPTOS



**Boletín de la Universidad del
Museo Social Argentino**
Av. Corrientes 1723 – C1042AAD
– CABA.

Tel. (54-11) 5530-7600 –

Fax: (54-11) 5530-7614

Sarmiento 1565 – C1042ABC –
CABA.

Tel. (54-11) 5217-9401/02

E-mail: conceptos@umsa.edu.ar

Año 93 / Nº 502 / Abril 2018

AUTORIDADES

RECTOR EMÉRITO

Dr. Guillermo E. Garbarini Islas

RECTORA

**Trad. Pública M. Alejandra
Garbarini Islas**

VICERRECTOR DE POSGRADO
E INVESTIGACIÓN

Dr. Eduardo E. Sisco

SECRETARIO GENERAL

Lic. Aníbal C. Luzuriaga

FACULTAD DE ARTES

Decana Lic. Alejandra Portela

FACULTAD DE CIENCIAS

ECONÓMICAS

Decano Contador Público

Roberto Chiaramoni

FACULTAD DE CIENCIAS

HUMANAS

Decano Lic. Gustavo Maüsel

FACULTAD DE CIENCIAS

JURÍDICAS Y SOCIALES

Decano Mag. Mariano Cúneo

Libarona

FACULTAD DE LENGUAS

MODERNAS

Decana Lic. Fabiana Lassalle

SECRETARIA ACADÉMICA

Lic. Leandra Martínez Rodríguez

DIRECTOR DE PUBLICACIÓN

Dr. Ernesto R. B. Polotto

SECRETARIA DE REDACCIÓN

Mag. María Fernanda

Terzibachian

CONSEJO DE REDACCIÓN

Lic. Edgardo Chacón

Dr. Roberto Llauro

Lic. Néstor Macías

Dr. Imerio Catenacci

Trad. Pública Ana María

Paonessa

Lic. Leandra Martínez Rodríguez

CORRECTORA LITERARIA

Trad. Pública Sandra Ramacciotti

TRADUCTORA

Mag. Cristina De Ortúzar

EDITOR RESPONSABLE

Museo Social Argentino

SUMARIO

7 EDITORIAL – *Por Eduardo Tenconi Colonna*

11 ARTÍCULOS

13 Patrimonio inmueble y su gestión de conservación -
Por Elena Charola

31 Parque de la estación. Construyendo espacio público de modo contemporáneo – *Por Fabio Márquez*

59 Bienes culturales, patrimonio y gestión. Apuntes sobre algunas transformaciones en el campo del arte -
Por Andrea Wain

75 Los espacios conectados. Una indagación sobre las redes, la antropología y el arte tecnológico en Buenos Aires – *Por María Eugenia Lodi y Diego Díaz*

123 Luca Giordano y la exaltación barroca de los sentidos - *Por Alejo Lo Russo*

135 Restauración de obra en papel transparente – *Por Virginia Fernanda González*

163 Arte relacional e institución cultural: la obra de Ana Laura Alaéz, un caso paradigmático en España – *Por Maria Celina Marco*

209 Libertad y realidad virtual. Tiempo objetivo y subjetivo en la edición audiovisual – *Por Ricardo Pons*

237 Cine para ver: festivales y muestras de cine en Argentina – *Por Alejandra Portela*

255 Reseña. Definir el museo del siglo XXI: experiencias plurales – *Por Marta Rey*

261 Parámetros de publicación

LA RESPONSABILIDAD POR EL CONTENIDO DE
LOS ARTÍCULOS ES EXCLUSIVA DE SUS
RESPECTIVOS AUTORES

EDITORIAL

*Por Eduardo Tenconi Colonna**

*“La tradición es salvaguarda del fuego,
no la adoración de las cenizas”.*

Gustav Mahler

La revista CONCEPTOS, que edita desde hace 93 años la Universidad del Museo Social Argentino, dedica nuevamente un número especial al resultado de la especulación teórica de una de sus unidades académicas más jóvenes, la Facultad de Arte. Sentimos, una vez más, la pujanza de esta Facultad que ve materializado así su segundo *dossier*, este refleja la investigación de todas sus áreas de estudio.

Una reflexión sobre “Libertad y realidad virtual, tiempo objetivo y subjetivo en la edición audiovisual”, escrito por Ricardo Pons, nos lleva directamente a una problemática contemporánea. El tiempo cronológico y el tiempo subjetivo que plantean el fenómeno audiovisual. Asimismo, la Decana de la Facultad de Arte nos brinda un panorama sobre los festivales de cine en su artículo “Cine para ver: festivales y muestras de cine en Argentina”.

En “Los espacios conectados. Una indagación sobre las redes, la antropología y el arte tecnológico”, los investigadores nos presentan el estado actual del Arte

Tecnológico en la ciudad de Buenos Aires, un circuito donde tanto público, como artistas, curadores, investigadores y curiosos se dan cita para participar de experiencias estéticas donde la informática ocupa un papel central.

En “Bienes culturales, patrimonio y gestión. Apuntes sobre algunas transformaciones en el campo del arte”, Andrea Wain describe las transformaciones que han ocurrido en las instituciones museísticas. La autora sostiene: “El museo escucha. El museo aprende del público”.

En su reseña, Susuky Rey también nos deja su aporte, allí aborda la tarea de ICOM-ICOFOM con vistas a escuchar las diferentes voces y perspectivas sobre el futuro del museo y los intentos por encontrar la definición de museo que mejor se ajuste a la realidad del siglo XXI.

En esta publicación, nos encontramos con la búsqueda continua de nuevas emociones reflejada en el trabajo que dio lugar a “Arte relacional e institución cultural: la obra de Ana Laura Alaéz, un caso paradigmático en España” de María Celina Marco, un trabajo que nos permite comprender el proceso creativo de la práctica artística contemporánea a través de la obra de Ana Laura Alaéz.

Asimismo, Alejo Lo Russo nos ofrece una nueva lectura de un tema clásico en “Luca Giordano y la exaltación barroca de los sentidos”.

La doctora Elena Charola nos presenta una indagación sobre la problemática de la conservación del patrimonio

expuesto a la intemperie en “Patrimonio inmueble y su gestión de conservación”.

Fabio Márquez, en “Parque de la estación. La construcción del espacio público de modo contemporáneo”, expone una manera diferente de producir espacio verde público urbano, al construir nuevas referencias sobre la contemporaneidad en el diseño del paisaje.

Sólo queda decir que nada de lo que hace el hombre se pierde en la inmensidad de los tiempos, y que la necesidad de expresión y de dejar huellas de su paso y permanencia a través del tiempo frente a su vida finita llega a nuestros días a través de diversos soportes, desde el pétreo al digital, el papel siempre fue y es un soporte vital, por ello no podemos dejar de colocar en un lugar relevante el trabajo de Virginia Fernanda González, flamante directora concursada del museo Sarmiento “Restauración de obra en papel transparente”.

Este relato encadenado pretende ser el reflejo del espíritu de los planes de estudio de UMSA, es lo que nos destaca frente a otras construcciones académicas de instituciones dedicadas al arte, del que no haremos aquí ninguna interpretación ya que fue perfectamente analizado en el anterior *dossier* especial de CONCEPTOS - Artes por la Decana de la Facultad de Arte.

Este riquísimo y variado conjunto de trabajos de Profesores y Egresados que contiene esta publicación refleja el amplio espíritu de la Universidad del Museo Social Argentino y de sus autoridades; y pone de relieve

el carácter abierto, participativo y dinámico que imprime, a su gestión, nuestra Decana, la Lic. Alejandra Portela. Todo esto nos lleva a ese pensamiento de Gustav Mahler: “La tradición es salvaguarda del fuego, no la adoración de las cenizas”.

**Docente Investigador - UMSA
Regente de la Escuela Nacional de Museología*

ARTÍCULOS

PATRIMONIO INMUEBLE Y SU GESTIÓN DE CONSERVACIÓN

CULTURAL HERITAGE PROPERTY AND ITS CONSERVATION MANAGEMENT SYSTEM

*Por A. Elena Charola**

Resumen

El artículo analiza el problema de la conservación del patrimonio inmueble expuesto a la intemperie. Las recomendaciones de las Cartas de Atenas, Venecia, e incluso la de Burra de Australia, hacen hincapié en la manutención regular necesaria para la preservación de este patrimonio. Italia fue pionera en sugerir la diferenciación entre mantenimiento ordinario y extraordinario. El mantenimiento, tanto ordinario como extraordinario, es obligación de los responsables del inmueble; pero, en el caso del mantenimiento extraordinario, es crítico que estos consulten con profesionales idóneos sobre el modo de encarar esta gestión. Para ello, es preciso reunir un equipo técnico y científico, así como uno de conservación para poder identificar la mejor manera de encarar la operación de mantenimiento “extraordinario” y, además, asegurarse que este se continúe con un monitoreo y mantenimiento ordinario.

Palabras clave: patrimonio inmueble, gestión, conservación

Abstract

This paper analyzes the problem of conservation of cultural heritage property exposed to the open weather. Recommendations set in the Charters of Athens, Venice and Burra (Australia) reinforce the need for necessary regular maintenance program for its preservation. Italy was pioneer in suggesting the differentiation between ordinary and extraordinary maintenance. Property occupants and users are responsible for the ordinary and extraordinary maintenance of cultural heritage property. However, in the case of extraordinary maintenance, a wide range of expertise is required. A team made up of scientists, technicians and conservationists can identify the best way to address the operation of extraordinary maintenance and, at the same time, make sure that ordinary maintenance and monitoring will continue.

Key Words: cultural heritage property, management, conservation

Fecha de recepción: 01/03/2018

Fecha de aceptación: 01/04/2018

Introducción

El artículo se concentra en analizar el problema de la conservación del patrimonio inmueble, que es, desde un punto de vista práctico, más complejo que el del patrimonio mueble, ya que este, en general, está relativamente protegido en el interior del patrimonio inmueble, mientras que el patrimonio inmueble está expuesto a la intemperie. Ya la Carta de Atenas de 1931, sobre la base de las recomendaciones realizadas en la Conferencia de Atenas de ese mismo año, recomienda: *“(...) se trata de evitar riesgos instituyendo un mantenimiento regular y permanente que permita asegurar la conservación de los edificios”*. Asimismo, la Carta de Venecia de 1964, en su artículo 4 indica: *“La conservación de monumentos implica primeramente la constancia en su mantenimiento”*. Y la Carta de Burra, originalmente establecida en 1979, fue revisada y aprobada en 2013, y también contiene el artículo 1.5 que sostiene: *“Mantenimiento se refiere al cuidado protectivo del lugar y del sitio. Mantenimiento se diferencia de reparación que corresponde a una restauración o reconstrucción”*. Esta definición sigue la línea trazada por las Recomendaciones NORMAL (Normativa Manufatti Lapidei, 1985), que luego fueron incluidas en las normativas italianas, respecto a las actividades de conservación. El documento original diferencia dos tipos de mantenimiento: el ordinario y el *extraordinario*. Este último consiste en el conjunto de operaciones diversas, generalmente, de gran extensión e importancia, que requieren una serie de investigaciones preliminares sobre el estado de conservación de la obra en su

totalidad, antes de la propuesta del proyecto. En tanto que el mantenimiento ordinario, que normalmente sigue en el tiempo a la intervención extraordinaria, se basa fundamentalmente en la inspección periódica para determinar la presencia de nuevas formas de alteración o de otros problemas tales como roturas en los caños de desagüe. La inspección periódica, o sea, el monitoreo regular y sistemático, sirve para indicar cuáles son las intervenciones de mantenimiento ordinario necesarias, tales como reparación de goteras que se hayan desarrollado o remoción de grafitis aplicados, entre otros. Estas intervenciones se llevan a cabo, esencialmente, con métodos no destructivos y de costo restringido. En lo posible, deberían describirse en un informe que serviría como una útil fuente de informaciones respecto a los principales problemas presentados por el monumento y a la durabilidad de la intervención misma.

Debe tenerse en cuenta que cuanto más regular sea la manutención ordinaria, menor será el eventual costo de una intervención extraordinaria. Se realizaron estudios al respecto, y se ha comprobado que, de haber una manutención regular y sistemática, tanto el costo y el tipo de intervención extraordinaria necesaria serían simplificados (Sestini et al., 2013: 1013-1021). Otro ejemplo, este ya no de un edificio histórico, sino de un puente en cemento armado con un mantenimiento regular a partir de la aplicación de un producto hidrorrepelente (Silfwerbrand, 2006: 3-12), también estimó que el costo de este mantenimiento regular sería

más económico, especialmente, para puentes antiguos contruidos con concreto formulado basado en una relación normal de agua-cemento, mientras que no lo sería tanto para puentes modernos contruidos con una relación baja de agua-cemento (Silfwerbrand 2008: 341-354).

Otro punto interesante es que el tercer principio ético, la “reversibilidad” de un tratamiento no se cumple para el caso de la limpieza. El concepto de “reversibilidad” fue heredado de la conservación de pinturas a las cuales periódicamente se les quita el barniz que, al envejecer y polimerizar, las oscurece, para luego reaplicar una nueva capa protectora. Recién a fines del siglo XX, se reemplazó este concepto por el de la “retratabilidad”, es decir que cualquier tratamiento que se haga no interfiera con eventuales futuros tratamientos (Sasse y Snethlage, 1997: 221-243; Teutonico et al., 1997: 293-313).

Mantenimiento extraordinario

Para el mantenimiento extraordinario es fundamental su programación. Debe tenerse en cuenta que, como no hay dos edificios históricos iguales o similares, la programación requiere un enfoque específico para el inmueble considerado, a diferencia de la limpieza de edificios no patrimoniales donde, en general, se aplica un único sistema de limpieza, por ejemplo, lavado. Una guía para este punto está dada por la Recomendación NORMAL 20/85, pero, en rasgos generales, sólo aquellos que trabajan en la práctica de la conservación del

patrimonio la pueden seguir. Como, en general, los pliegos de los concursos no son preparados por expertos en conservación, sino por empleados gubernamentales o de las instituciones responsables de ese patrimonio, es necesario aplicar otra metodología que considere los problemas que pueden encontrarse.

Un enfoque interesante fue desarrollado como consecuencia de un proyecto Europeo (BRITE/EURAM: LAMA) (Delgado Rodrigues et al., 1997: 337-344) que aclara que, en general, una operación de limpieza se percibe como una operación sencilla, y ciertamente este no es el caso. En el caso de una manutención extraordinaria, la programación debería realizarse en conjunto con técnicos, tales como ingenieros, arquitectos, científicos en conservación, y con la ayuda de conservadores prácticos en la conservación del patrimonio inmueble. Delgado Rodrigues fue pionero en formular un enfoque práctico para gestionar este sistema (Revez y Delgado Rodrigues, 2016:219-228).

Es importante tener en cuenta que la limpieza de un inmueble patrimonial no es una operación simple y sin riesgos; por el contrario, puede inducir más daños que los que pueden causar los depósitos superficiales que quieren eliminarse. En primer lugar, hay que considerar que los depósitos que se forman sobre las superficies no son uniformes, sino que hay áreas que se mantienen relativamente limpias, y otras que se ensucian. Además, la “suciedad” misma puede inducir daños de la superficie, como ser la disgregación, exfoliación, formación de ampollas, entre otros. En estos casos, es

necesario complementar la limpieza con una intervención de conservación, es decir, una manutenzione extraordinaria, para estabilizar la superficie. En resumen, la operación de limpieza no puede restringirse a un solo método, sino que, dependiendo de la condición específica de cada área del inmueble, diferentes métodos deberán ser utilizados y complementados con las acciones de conservación necesarias.

Otro problema a considerar es que, normalmente, cuando se contempla la limpieza/conservación de un edificio patrimonial, se espera que la intervención sea rápida y no muy costosa. De modo que estos puntos también deben tenerse en cuenta. Por ejemplo, no se puede considerar llevar a cabo estudios profundos en relación con los problemas de deterioro presentados. Por lo tanto, las propuestas de limpieza o conservación muchas veces no se hacen con el cuidado necesario, lo que resulta, en la mayoría de los casos, en problemas más serios para el edificio. ¿Cómo resolver este dilema?

La propuesta sugerida por Revez y Delgado Rodrigues (2016:219-228) se basa en el establecimiento de una comisión de gestión en la que participa no sólo él o los responsables del edificio, sino también arquitectos, científicos en conservación y conservadores/restauradores. Este equipo multidisciplinario es preciso para poder definir, de forma correcta, la evaluación del estado de conservación del edificio, así como los distintos métodos necesarios para poder solucionar los problemas identificados.

En primer lugar, es necesario llevar a cabo un relevamiento visual de la obra, pero teniendo en cuenta las diferencias propias que puede presentar, como ser, zonas que están al abrigo de la lluvia (figura 1), aquellas deslavadas por las lluvias, las que presentan problemas de sales solubles, de disgregación, de exfoliación, o biocolonización.



Figura 1. Fachada de la iglesia de Santa María de Belém, del Monasterio de los Jerónimos, Lisboa, Portugal. Las tres fotos muestran áreas que están protegidas de la lluvia directa. Sin

embargo, hay tres grados de suciedad que pueden distinguirse: izquierda, leve velo de suciedad; centro, depósitos de colores oscuros; y, derecha, depósitos negros espesos. Aun cuando el problema es el mismo, o sea depósito de polución aérea, la metodología necesaria deberá adaptarse a cada uno (Fotos cortesía de World Monuments Fund Portugal).

Una vez identificados los distintos problemas, todas las áreas que presentan situaciones similares serían tratadas con un mismo método. Para ello, es preciso contar con una cuidadosa documentación sobre el plano de cada fachada, de los distintos problemas encontrados. Identificados los problemas, sería necesario determinar el mecanismo que genera el deterioro (figura 2). Por ejemplo, si hay disgregación y presencia de eflorescencias, el deterioro, en general, es posible que resulte de la cristalización de sales presentes. Es necesario, entonces, identificar de dónde provienen estas sales solubles y cómo reducirlas o eliminarlas. Asimismo, de encontrarse rajaduras y fisuras en la mampostería, es preciso asegurarse de que estas no se deben a problemas estáticos del edificio, lo que requiere la experiencia de un arquitecto o un ingeniero estructural para determinar si es necesaria una operación de estabilización de la estructura.

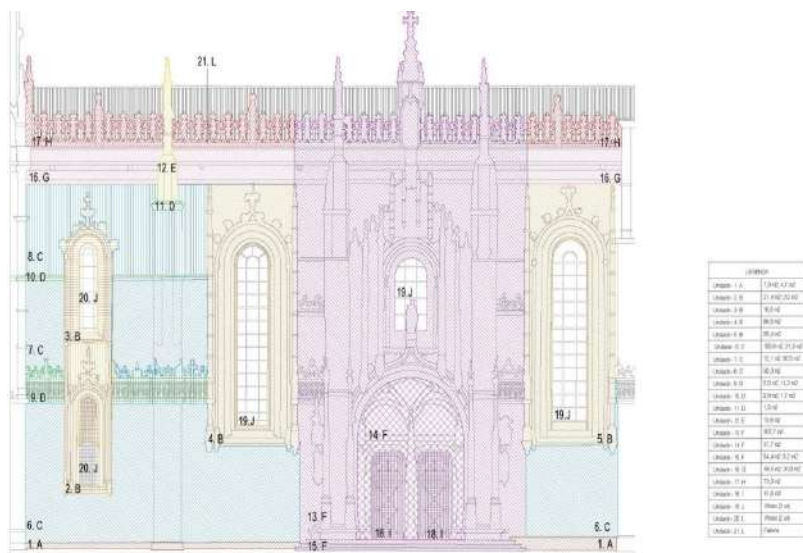


Figura 2. Fachada parcial este de la iglesia de Santa María de Belém, del Monasterio de los Jerónimos, Lisboa, Portugal. Muestra de manera simplificada los diferentes métodos de limpieza a utilizar dependiendo del problema presentado (Foto cortesía de World Monuments Fund Portugal).

Identificada la fuente del problema, puede determinarse la posible solución o soluciones. De igual modo, se procede con cada uno de los problemas reconocidos y examinados. La “compatibilidad” del tratamiento es uno de los tres principios fundamentales de la conservación del patrimonio que debe ser respetado para prevenir posteriores daños. Rodrigues Delgado y Grossi (2007: 32-43) propusieron una sistemática para implementar este principio, aun cuando este trabajo no considera la limpieza, pero que sí está incluida en el trabajo de Revez

y Delgado Rodrigues, (2016: 219-228). Para el caso específico de la limpieza, que servirá de ejemplo para explicar la sistemática, esta está basada en la elección de métodos que potencialmente sean efectivos y que puedan ser evaluados en términos de compatibilidad, es decir, que no introduzcan nuevos daños.

Otro de los puntos críticos es la definición del “grado de limpieza” al que se debe llegar, que deberá ser establecido *a priori* sobre la base de ensayos de limpieza en las diferentes áreas identificadas. El responsable del inmueble, en colaboración con la comisión técnica y con la participación de conservadores/restauradores con suficiente práctica, deberá definir el “grado” de limpieza deseable teniendo en cuenta que este depende del área específica tratada. En principio, todas las áreas semejantes serían tratadas con un mismo método y llegarían a un mismo grado de limpieza, aunque puede diferir en áreas que presentan otros problemas. Una limpieza uniforme no es deseable, pues “aplana” los detalles tales como decoraciones, salientes, etc.

Revez y Rodrigues (2016: 219-228) presentan un excelente sistema para la selección de métodos de limpieza según el posible riesgo que cada uno de ellos puede inducir. Se presenta aquí una versión muy resumida sobre el modo de realizar la evaluación. Se construye una tabla en base a los *Daños Consecuentes* en función de la *Posibilidad de Riesgo*, esta última basada en el producto de los tres factores: A = vulnerabilidad de la superficie al método aplicado; B = agresividad del método; C = efectos *sinérgicos* que puedan ocurrir

entre el método aplicado y la superficie. De esta manera, puede determinarse aproximadamente cuánto daño se puede esperar basado en el o los método(s) utilizados. El daño consecuente se tabula desde 1 (mínimo) a 5 (severo) de modo que, variando la posibilidad de riesgo en base a un cambio de método de limpieza, puede llegarse a obtener un valor “aceptable”. Respecto a las intervenciones de eliminación de sales, exfoliaciones o disgregaciones, es preciso definir su origen, por ejemplo, la disgregación o la exfoliación superficial puede resultar por la presencia de sales, pero la exfoliación puede ser debida a otro mecanismo, tal como ciclos de humedad en materiales que contienen arcillas. Sólo de esta manera puede decidirse cómo y qué productos se han de aplicar, pues hay varias técnicas y opciones de productos que podrían ser utilizados. Y, de manera similar, pueden evaluarse las diferentes metodologías a aplicar para otras situaciones tales como erosión, incrustaciones, alteraciones cromáticas, etc. Para información más detallada se recomiendan los trabajos de Delgado Rodrigues (2015:267-275; 2016:39-44).

Una vez que se hayan definido todos los sistemas a utilizar, puede procederse a preparar el pliego. También, en este caso, Delgado Rodrigues sugiere una alternativa (2015:267-275) en dicha preparación: en lugar de tratar de definir exactamente cómo el conservador deberá realizar cada una de las diferentes intervenciones, las empresas concurrentes deberán presentar una descripción detallada de cómo sugieren implementar las medidas necesarias en las diversas áreas tabuladas. Esto

tiene la ventaja de que obliga a los competidores a realizar un cuidadoso análisis del objeto, evitando de esta manera la posibilidad de una mala interpretación de lo descripto y/o subevaluación de las dificultades. Además, se reducen los costos “extras” que normalmente ocurren cuando se dan instrucciones precisas respecto a la intervención, ya que, pocas veces, pueden ser respetadas estrictamente. Y el presupuesto tendría una mayor posibilidad de estar dentro de los límites definidos. La descripción del trabajo a realizar en las distintas áreas que los concursantes deben presentar es uno de los puntos que debe llevar más puntaje en la evaluación de los pliegos presentados, pues la minuciosidad y el detalle de la descripción son elementos críticos que reflejan la profesionalidad del concursante.

Conclusiones

La manutención extraordinaria debe considerar tres puntos críticos: 1) problemas presentados; 2) posibles soluciones; 3) intervenciones de conservación. Cuando se trata de patrimonio arquitectónico a preservar, es crítico que se identifiquen los problemas, se consideren las soluciones viables y se elijan las intervenciones de conservación que mejor puedan reducir los problemas sin afectar el monumento o edificio en cuestión. Cada intervención debe poder resolver el problema identificado e implementarse en las condiciones presentes, para llegar a una situación compatible con la existente; y, en lo posible, tener una duración aceptable.

La duración dependerá del objetivo de la acción, por ejemplo, la limpieza del edificio podrá durar unos 10 años, la extracción de sales puede durar menos dependiendo de la situación, la aplicación de un hidrorrepelente puede durar unos 5 años, mientras que una consolidación deberá durar más.

Completada la manutención extraordinaria, debería establecerse un monitoreo regular y a largo plazo para poder identificar cualquier problema que se presentare, tanto para la manutención ordinaria como para una nueva extraordinaria. Sin embargo, este es uno de los puntos menos implementados (Charola et al., 2015: 1-8). Para realizar el monitoreo, sólo hace falta que aquellos que lo realicen entiendan cuáles son las causas de los principales problemas del edificio, ya que fueron detectados e identificados en la fase inicial de la manutención extraordinaria. Además, deberán ser capaces de reconocer síntomas iniciales de modo de poder implementar medidas sencillas para su corrección a fin de reducir el daño al edificio. No se necesita a un especialista, pero sí una persona observadora que pueda ser entrenada para detectar cambios a fin de alertar a los responsables del posible problema. El monitoreo regular y sistemático no es fácil de implementar, a pesar de ser fundamental para la protección del patrimonio construido y su conservación. La concientización del público en general con respecto a los problemas que amenazan nuestro patrimonio es crítico para su futura preservación.

Agradecimientos

La autora agradece al Arq. Marcelo Magadán su lectura de este manuscrito y sus valiosas sugerencias.

Bibliografía

Carta de Atenas (1931).

http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/guatemala/guatemala_carta_de_atenas_1931_spa_orof

[Consulta Junio 15, 2018]

Carta de Venecia (1964) Adoptada por ICOMOS 1965.

https://www.icomos.org/charters/venice_sp.pdf

[Consulta Junio 15, 2018]

Carta de Burra (2013) Australia ICOMOS Burra Charter.

<https://australia.icomos.org/wp-content/uploads/The-Burra-Charter-2013-Adopted-31.10.2013.pdf>

[Consulta Junio 17, 2018]

Charola, A. E.; Henriques, F.M.A.; Magadán, M.L. (2015). "The relevance of maintenance and monitoring in architectural conservation." *Restoration of Buildings and Monuments* 21[1].1-8.

Delgado Rodrigues, J.; Alessandrini, G.; Boinneau A. (1997). "Procedure for selection and control of cleaning operations. A proposal". En Moropoulou, A. (ed.) *Proceedings of the 4th International Symposium on the Conservation of Monuments in the Mediterranean Basin*. Rhodes: Technical Chamber of Greece. 337-344.

Delgado Rodrigues, J.; Grossi, A. (2007). "Indicators and ratings for the compatibility assessment of conservation actions". *Journal of Cultural Heritage* 8. 32-43.

Delgado Rodrigues, J. (2015). "Defining, mapping and assessing deterioration patterns in stone conservation projects". *Journal of Cultural Heritage* 16[3]. 267-275.

Delgado Rodrigues, J. (2016). "Conservação de superfícies pétreas em monumentos. Aspectos metodológicos". *Geonomos* 24[2]. 39-44.

NORMAL Recomendaciones (1985). *Conservación de Materiales Pétreos: Mantenimiento Ordinario y Extraordinario, 20/85*. Centros C.N.R. Opere d'Arte de Milan y Roma, y del Istituto Centrale per il Restauro.

Revez, M.J.; Delgado Rodrigues, J. (2016). "Incompatibility risk assessment procedure for the cleaning of built heritage". *Journal of Cultural Heritage* 18. 219-228.

Sasse, H. R.; Snethlage R. (1997). "Methods for the evaluation of stone conservation treatments". En Baer, N.S.; Snethlage, R. (eds.) *Saving our architectural heritage: The Conservation of historic stone structures*. Chichester & New York: John Wiley & Sons.

Sestini, S., Sammartino, M., Laurenzi Tabasso, M. (2013). "Monitoring the performance of stone conservation treatments: Technical and Economic aspects". En Toniolo, L.; Boriani, L.; Guidi, G. (eds.) *Built Heritage 2013 Monitoring Conservation Management*. Heidelberg & London: Springer Verlag. 1013-1021.

Silfwerbrand, J. (2006). "Impregnation – An Efficient Method of Active Bridge Maintenance". *Restoration of Buildings and Monuments* 12[1]. 3-12.

Silfwerbrand, J. (2008). "Impregnation of Concrete Bridge Elements Exposed to Severe Environment – Is It Cost Effective?" En DeClercq, H.; Charola, A.E. (eds.) *Hydrophobe V- 5th International Conference on Water Repellent Treatment of Building Materials*. Freiburg: Aedificatio Publishers. 341-354.

Teutonico, J. M.; Charola, A. E.; DeWitte, E.; Grassegger, G.; Koestler, R. J.; Laurenzi Tabasso, M.; Sasse, H. R.; Snethlage, R. (1997). "Group Report: How can we ensure the responsible and effective use of treatments (Cleaning, Consolidation, Protection?)." En Baer, N.S.; Snethlage, R. (eds.) *Saving our architectural heritage: The Conservation of historic stone structures*. Chichester & New York: John Wiley & Sons. 293-313.

*Research Scientist,
Museum Conservation Institution
Smithsonian Institution
Correo electrónico: CharolaA@si.edu

PARQUE DE LA ESTACIÓN
LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO DE
MODO CONTEMPORÁNEO

CONTEMPORARY PUBLIC SPACE
THE PROJECT OF PARQUE DE LA ESTACIÓN
AN URBAN PARK

*Por Fabio Márquez**

Resumen

El caso del Parque de la Estación de la Ciudad de Buenos Aires expone una manera diferente de producir espacio verde público urbano, al construir nuevas referencias sobre la contemporaneidad en el diseño del paisaje. Es aplicar la sostenibilidad ambiental desde la gestación de la propuesta, redefiniendo la relación gobernados-gobernantes, hacia nuevos paradigmas posibles en función de producir ciudadanía con anclaje concreto en el espacio público. Asimismo, pone en juego estas acciones en la actualización profesional para estar a la altura de los desafíos actuales. En este artículo, se relata la situación del Parque de la Estación y se abordan los conceptos centrados en la sostenibilidad ambiental como referencia hacia nuevas prácticas profesionales.

Palabras clave: paisaje urbano, espacio verde público, sostenibilidad ambiental, participación social, patrimonio cultural edificado

Abstract

The case of the Station Park of Buenos Aires City introduces a different way of producing urban public green space, by constructing new references on the contemporary nature of landscape design. It is to apply environmental sustainability from the origin of the proposal, thus redefining the relationship between policymakers and citizens towards new possible paradigms in terms of generating citizenship with roots in the public space. It also puts these actions into play in professional updating, to keep up with current challenges. In this paper, the situation of the Station Park is described, and the concepts of environmental sustainability are addressed as a reference towards new professional practice.

Key words: urban landscape, public green space, environmental sustainability, social participation, built cultural heritage

Fecha de recepción: 15/03/2018

Fecha de aceptación: 30/03/2018

Introducción

Estamos en tiempos en que están cambiando los paradigmas en el diseño del paisaje, en función del concepto de sostenibilidad ambiental que lo está atravesando todo, imponiendo nuevos debates y horizontes sobre los objetivos a alcanzar de modo satisfactorio.

En este artículo, se analiza un caso actual ubicado en la Ciudad de Buenos Aires, que nos sirve de testimonio sobre los nuevos compromisos que deben lograrse, tanto desde la teoría como, por supuesto, focalmente, desde la práctica profesional.

El debate sobre la contemporaneidad en el diseño del paisaje se salda claramente hacia la capacidad de desarrollar diseños sobre la base de la sostenibilidad ambiental. Lo más importante ya no es lo ornamental, desde lo estético, sin despreciarlo; sino, en todo caso, la construcción de nuevas valorizaciones estéticas que expresan, en los procesos en que se produce la obra y en su sostenimiento posterior, el valor agregado de dinámicas ecosistémicas propias de la naturaleza y el uso de materiales renovables con minimización de la huella ecológica para producirlo.

¿Pero hasta dónde está claro el concepto de sostenibilidad ambiental respecto al paisaje? Debemos desestimar sobreentendidos e ir aclarando cuestiones que muchas veces se citan como obvias, pero que para nada lo son y se aplican de modo incorrecto, a veces, por ignorancia; y otras, por maledicencia. ¿Sostenible y

sustentable significan lo mismo? En el idioma castellano sí, pero en la definición técnica de lo que debe hoy expresar cada palabra, no.

Sostenible versus sustentable

Hagamos un poco de historia reciente al respecto. A partir del Informe Brundtland presentado en el año 1987 ante la Comisión Mundial del Ambiente y el Desarrollo, de la Organización de las Naciones Unidas, que con el título “Nuestro futuro común” define, en sus contenidos, el concepto *sustainable development* (como estaba en el informe original), en dicho informe, por primera vez, se alcanzó una definición que incluyera desarrollo y sostenibilidad.

Con ese primer paso, se entiende que hay que ampliar el concepto a medida que se va comprendiendo mejor su alcance, que fue cambiando en la medida que íbamos entendiendo mejor su trascendencia.

Entonces, la primera traducción que fue “desarrollo sustentable” y lo que se fue haciendo desde aquel momento fueron encontrando diferentes maneras de aplicar este tipo de desarrollo. Esto planteó discusiones entre procesos y resultados en función del desarrollo sustentable con los diferentes caminos para alcanzar las metas propuestas.

El término sustentable, de a poco, fue quedando para la valorización del fin, sin importar demasiado los medios con los que se lo alcanzaba. El objeto o producto final se definía sustentable, pero la manera de fabricarlo,

producirlo o alcanzarlo contradecía ese propio fin, ya que encontraba cuestionamientos a cuán sustentable era entonces lo hecho.

Por lo tanto, comenzaron a plantearse que es el proceso es tan o más importante que el producto, qué debe lograr el proceso para lograr el desarrollo “sostenible”, a diferencia de sustentable, ya que propone conceptualmente otra manera de hacer las cosas.

Cada vez, es más habitual encontrarnos con la palabra sostenibilidad en estas situaciones, allí donde hay claridad en la diferencia de conceptos, y se busca lograrlo del mejor modo posible alcanzable, por ejemplo, si, para construir un nuevo espacio verde, tengo un sustrato de poca calidad edáfica, hay dos opciones posibles: que sea sostenible o que no sea sostenible.

Imaginemos entonces que tenemos que construir un jardín de flora nativa local, lo cual está muy bien porque se plantea hacerlo desde la biodiversidad, flora más fauna autóctonas, y no solo propuesto desde la vegetación. Respecto al soporte para implantar vegetación, solemos encontrarnos con suelos de mala calidad para alojarlas. Lo más habitual, en el mercado local, es comprar tierra negra extraída desde alguna área rural, decapitando suelos de calidad necesarios para explotación agrícola que, en el caso de la provincia de Buenos Aires, puede destruir suelo compuesto por humus, que originalmente era un sustrato con 500 años de formación y que, por ello, es tan rico en su composición estructural para la vegetación y para producir alimentos agrícolas.

O podemos constituir suelo orgánico artificial, analizando el suelo de mala calidad presente y evaluar los agregados que podamos hacerle para mejorarlo. Si es un suelo arcilloso, debemos agregarle materia orgánica a través de compost producido por el reciclado de desechos orgánicos y airearlo con algún árido fino como la perlita o pometina, más otros detalles para optimizar el pH y la conductividad eléctrica necesaria.

Esto, contado con mucha simpleza, es más o menos el sentido de las decisiones que debe tomar un diseñador del paisaje actual, en el sentido de apuntar a desarrollar una obra sustentable o sostenible. El jardín de plantas nativas no alcanza para definirlo como sostenible si no se conoce el proceso o la manera en que se lo construyó. Así como dimos el ejemplo del suelo, también podríamos decir que no es lo mismo que esas plantas nativas provengan de una producción organizada en vivero o que sea extraída del monte natural. Ustedes pueden formular la respuesta correcta.

Es central, en la toma de decisiones, el compromiso ético, que excede claramente el marco legal disponible. La gran mayoría de las decisiones que pueden tomarse hacia la sostenibilidad ambiental están fundamentadas en lo ético y no en las normativas legales, que, en general, son anacrónicas al respecto.

Habiendo aclarado la postura en la diferencia del uso de *sustentable* y *sostenible* en lo ambiental, ahora vamos a explicitar, de modo amplio, el concepto de sostenibilidad ambiental. Ya que, si bien no es una novedad lo que voy

a enunciar, pareciera que, en ciertos ámbitos, los profesionales no se han enterado aún de esta cuestión.

Cuando nos referimos a sostenibilidad ambiental, estamos mencionando una conjunción de tres niveles diferentes que tienen que aportar para que sea así. Esos tres niveles son económicos, sociales y ecológicos:

- Económicos porque debe ser lo más austero posible y con los recursos económicos y financieros necesarios, sin derroche ni opulencia, y con origen transparente.
- Sociales porque debe involucrar a la sociedad como protagonista, ya sea participando en la toma de decisiones y priorizando a la población local vinculada en su desarrollo.
- Ecológicos porque debe incluir elementos naturales de modo ecosistémico, ya sea preservando ambientes naturales, restaurándolos o recreándolos o incorporándolos en el espacio urbano.

Entonces debemos aclarar que si no están estos tres niveles actuando de manera integrada y presente, no podemos mencionar que es sostenible. Porque algo no es más o menos sostenible, sino que es o no es sostenible ambientalmente.

Muchas veces, quizás las más, encontramos el uso incorrecto o poco honesto sobre que algo es sostenible cuando no lo es, y se lo promociona exclusivamente en que tiene algo “verde” en su imagen o elaboración. La sostenibilidad ambiental, en términos profesionales,

requiere de conocimiento y de un alto compromiso ético. Y, en el mejor de los casos, no alcanza con la buena voluntad si no se sabe.

En cada situación en que nos cuentan de algo supuestamente sostenible que no lo es, hay un rango de deshonestidad presente. Y volvemos a un ejemplo para terminar de dejarlo claro: plantar árboles en veredas urbanas no es una tarea sostenible en sí misma. Será sostenible si se eligen especies nativas o autóctonas locales desarrolladas en vivero para tal fin, si se mejoraron correctamente los suelos donde se plantan esos árboles, si se planificaron las especies según la espacialidad de los lugares para que luego no haya que hacerles podas drásticas para que quepan cuando sean adultos. Es importante también que se garantice un buen mantenimiento de riego, control de plagas y tutorado, con campaña de sensibilización en la población vinculada, con la que se pueden hacer procesos participativos sobre el arbolado posible.

Si no se toman estas acciones mínimas, no se garantiza la sostenibilidad en el proceder, y las consecuencias serán malas para el ambiente, para la economía y para las personas que debieran recibir los beneficios de ese nuevo arbolado. Porque cuando se planta un árbol, en realidad, ponemos un “palo” que si se lo cuida bien, en algunos años, será un arbolito y, en otros tantos años más, será un árbol; si fue bien elegido, nos ofrecerá todos sus beneficios ambientales y paisajísticos y no generará problemas. Sin embargo, si fue mal elegido, habrá que podarlo para que quepa, romperá veredas con raíces

superficiales o generará alergias a las personas, entre otras posibles cuestiones negativas.

A la sostenibilidad ambiental hay que incluirle un contexto cronológico, porque en la mayor parte de los casos requiere de tiempo. Tiempo para los procesos y que para que los resultados vayan generando los objetivos deseados. Por ello, debe ser muy bien planificada su instrumentación. Los apuros, en general, producen malos resultados y, en sostenibilidad ambiental, producen situaciones no muy sostenibles.

Entonces decimos que, en el diseño del paisaje, se deberá buscar el mejor alcance de sostenibilidad ambiental para diseñarlo, construirlo y mantenerlo. Uno de los grandes referentes internacionales respecto a espacios verdes sostenibles es Gilles Clément (2007, 2012), paisajista francés, además de botánico y entomólogo, quien, desde hace algunas décadas, nos habla desde estos conceptos en la búsqueda por producir jardines que estén compuestos de modo integrado por flora y fauna, recreando así interacciones ecosistémicas, produciendo espacios de biodiversidad. Con las dinámicas propias de los elementos de la naturaleza, aportará cambios estacionales, sonidos, movimiento, mayor variedad de colores y sorpresas.

Por supuesto, será un cambio cultural desde las personas hacia una nueva tipología de jardines, más asilvestrados, con menor mantenimiento, menos artificiales en su aspecto, priorizando plantas originales locales ante híbridos muy lindos a la vista, pero que no aportan al

ecosistema. Sin uso de agroquímicos y menor consumo de agua.

Luego de esta introducción, entraremos en la historia que dio origen al Parque de la Estación, describiremos este caso en función de las novedades que contiene y veremos el modo en el que se llegó al proceso de materialización en que se encuentra actualmente.

Parque de la Estación, historia de la demanda

En el año 2000, un grupo de habitantes de los barrios de Balvanera y Almagro inició el reclamo para que los terrenos desafectados del uso ferroviario de la estación 11 de Septiembre del Ferrocarril Domingo Faustino Sarmiento se reciclaran en espacios verdes públicos. Estos predios están ubicados alrededor de las vías del tren que va llegando a la estación, sobre ambos lados había diferentes parcelas tanto sobre las calles Bartolomé Mitre como sobre Tte. Gral. Juan Domingo Perón. Sin uso ferroviario no solo podrían paliar el déficit de verde público, en los barrios que tienen el más bajo promedio de metros cuadrados de espacios verdes por habitante de la ciudad, sino que, a su vez, podría evitarse que se reutilizaran para la especulación inmobiliaria en probables nuevas construcciones, complicando más la densidad urbana barrial.

Actualmente, el predio reclamado está ubicado en la Comuna 3 lindando con la Comuna 5, la calle Gallo es el límite jurisdiccional entre ambas comunas en esta área de la ciudad. La Comuna 3 tiene el promedio de 0,40 m²

de espacio verde público por habitante y la Comuna 5 tiene 0,20 m². Son las dos comunas con menor promedio de espacios verdes públicos por habitante de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Este grupo de vecinos no cejó en instalar la demanda y cerca estuvieron de lograrla en el año 2005 cuando el Gobierno de la Ciudad empezó a construir la cabecera de lo que iba a ser el Corredor Verde del Oeste, en que se techaría la trinchera del ferrocarril desde Gascón hasta Gallo, para desarrollar una gran superficie verde como espacio público, que iba a incluir los predios reclamados también. Sin embargo, la obra quedó paralizada por errores de cálculo de proyecto y, cuando fue destituido Aníbal Ibarra, Jefe de Gobierno de entonces, su sucesor, Jorge Telerman, desestimó corregir el proyecto y canceló su construcción. A pesar de la pesadumbre por tan mala noticia, las vecinas y vecinos no dejaron de insistir, tomaron una parcela de los predios sobre la calle Perón, entre Jean Jaurés y Anchorena, para empezar a hacer una plaza por ellos mismos. De modo austero, fueron vegetándola, y armando canteros reutilizando antiguos adoquines.

La bautizaron como “Plaza del Mientras Tanto”, ya que los funcionarios del gobierno les decían que les parecía bien la idea, pero siempre había excusas para no avanzar con el tema. Una cuestión concreta que dificultaba todo era que los terrenos eran el Gobierno Nacional y no del Gobierno de la Ciudad. Aunque tampoco había mucha disposición desde la Ciudad por negociar con la Nación la cesión de estos espacios. Lograron que antes de que

Telerman dejara el gobierno, les hiciera una mejora de la plaza y la pusiera en condiciones más acordes para un espacio público. También que la Legislatura de la Ciudad denominara por propuesta vecinal a la plaza “Julio César Fumarola”, periodista del barrio que fue desaparecido en la última dictadura cívico-militar.

En esos años, tuvieron la complicidad de las autoridades del CGP N°2 Sur (entidad de descentralización gubernamental anterior a las comunas, que ocupaba territorialmente todo el entorno de los predios en cuestión), de su director general Antolín Magallanes y de la directora del Servicio Social Zonal María Suárez, actual comunera de la Junta Comunal de la Comuna 3 por Unidad Porteña, manteniendo el vínculo y pertenencia al reclamo histórico.

Ya asumido en el Gobierno de la Ciudad Mauricio Macri, a partir de fines del año 2007, hubo una segunda intervención en la plaza, aunque muy cuestionada (2012), porque no fue pedida ni conversada con los vecinos y la enrejaron, cuestión con la que no estaban para nada de acuerdo.

A lo largo de los años, no dejaron de reclamar por el parque y fueron constituyendo un colectivo informal, pero muy referente, que terminó denominándose “Vecinos X el Parque de la Estación”. Nunca dejaron de reunirse, era un grupo abierto a los que quisieran sumarse, sin cargos de conducción, sin formalidad legal, con toma de decisiones de modo consensuado y sin restricciones por pertenencia partidaria, religiosa o social. De entre tantos integrantes de Vecinos X el

Parque, puedo mencionar a algunos destacados en el transcurso del tiempo, como Miguel Germino, Director del periódico barrial Primera Página, que es una las referencias más incuestionables desde la primera hora, a quien se sumó luego Sergio Musikant, como uno de los más persistentes en los reclamos a los funcionarios públicos, también debemos mencionar a Rubén Bassignana, de larga trayectoria en la militancia barrial.

Organizaron pintadas de murales por el parque en los muros ferroviarios perimetrales, recorridas abiertas por los espacios para visibilizar el lugar, eventos festivos y nunca dejaron de presentar notas a organismos nacionales y de la ciudad sosteniendo el reclamo.

En la plaza Fumarola, realizaron, estos últimos años, plantaciones de especies de flora nativa rioplatense, al incorporar esta valoración sobre el tipo de plantas que desean que haya en espacios públicos porteños y en el futuro parque.

En el año 2014, a partir de la presentación de un proyecto del bloque del Frente para la Victoria, logran que la Legislatura de la Ciudad cambiara la zonificación de varias parcelas incluidas en los reclamos, pasando de Urbanización Futura (UF) a Urbanización Parque (UP), en el Código de Planeamiento Urbano de la Ciudad, con la sanción de la Ley N° 4944. Con esta nueva zonificación, solo podría haber parques en estos terrenos, por más que sean del Estado Nacional. Este hito devolvió entusiasmo para seguir sosteniendo la lucha.

En abril del año 2016, Vecinos X el Parque de la Estación organiza una gran reunión de convocatoria especial, para compartir el modelo de parque que se proponía, en el Instituto de Enseñanza Superior N° 2 Mariano Acosta, escuela cercana al lugar reclamado, donde la rectora Raquel Papalardo hizo la apertura de la reunión. En tantos años transcurridos fueron incorporando valor agregado al reclamo de parque público y, en esta reunión, quisieron generar un punto de inflexión compartiendo detalles de lo demandado.

Como pilares de la presentación realizada ante numeroso y diverso público, se incluyó la participación ciudadana en el diseño del parque y en su posterior gestión, a través de una Mesa de Trabajo y Consenso para el Plan de Manejo del Parque, proponiendo una gestión asociada entre vecinos y gobierno. Se solicitó que se preservaran, restauraran y reciclaran las construcciones ferroviarias existentes que, aunque no estaban catalogadas como patrimoniales por la Ciudad, se las considerara como tal dada su singularidad constructiva y antigüedad, ya que son del siglo XIX. Se pidió, como nuevos usos para el gran galpón ferroviario, que su reciclado permitiera generar espacios deportivos necesarios para las escuelas públicas de la zona, áreas culturales con salas para talleres y un auditorio, biblioteca, mediateca, entre otras cosas. Asimismo, se solicitó que las áreas verdes fueran de flora nativa rioplatense para que, desde el concepto de biodiversidad, fuera espacio para atraer mariposas y aves. Todo esto era una propuesta sólida y madura, en

tanto tiempo de lucha, sobre la base de dos experiencias anteriores en la ciudad tomadas como referencias:

- Parque Avellaneda, que tiene legalmente constituida su Mesa de Trabajo y Consenso (Ley N° 1153 del año 2003), como instancia de gestión de este espacio verde público y, desde allí, se elaboró el Plan de Manejo con sucesivas actualizaciones desde el año 1995, en que comenzó a funcionar así.
- Parque de Flora Nativa Benito Quinquela Martín, que se inauguró en el año 2006. El proyecto se elaboró a partir de jornadas abiertas a la participación social realizadas en una escuela pública para consensuar el diseño del nuevo espacio verde público que, además, fue el primero con flora nativa rioplatense de la ciudad. Tanto el diseño participativo del parque como que su vegetación fuera de flora nativa estaban expresamente enunciados en la ley que lo creó (Ley N° 1464 del año 2004).

En esa asamblea abierta que fue la reunión en el Mariano Acosta, entre otros legisladores presentes, el legislador Carlos Tomada (bloque Unidad Porteña) propuso llevar las ideas a un proyecto de ley que él estaba dispuesto a impulsar en la Legislatura.

Así fue como se redactó el proyecto que, desde Tomada y su bloque legislativo, comenzó a debatirse entre los diferentes bloques y comisiones temáticas de la Legislatura, abriéndose camino paso a paso, los vecinos fueron a exponer a las reuniones de las diferentes

comisiones temáticas legislativas por donde pasó el proyecto, al que se sumaron proyectos de otros bloques que aportaron a la intención de crear el parque, aunque el cuerpo central era el que se desarrolló con la gente de Vecinos X el Parque de la Estación, presentado por Tomada.

La discusión con el bloque de Propuesta Republicana (PRO) fue central ya que, al ser el bloque legislativo del oficialismo tanto de la Ciudad como de la Nación, su participación en la aprobación de la ley era el vehículo que garantizaría un acuerdo Ciudad-Nación para viabilizar la concreción del parque. El acuerdo se logró, con algunos recortes por parte del PRO, especialmente, dejando como no vinculantes algunos artículos que, en el proyecto original, eran vinculantes, como algunos instrumentos participativos.

El 6 de octubre de 2016, se aprueba por unanimidad de todos los bloques, en el recinto de la Legislatura, la ley en primera instancia que, por el tipo de normativa, requiere de doble lectura y audiencia pública en el medio. Esto significa que debe votarse dos veces en el recinto para que sea ley y, entre ambas votaciones, realizar una audiencia pública (que no es vinculante), para que, de modo abierto, puedan expresarse opiniones ante lo que significa un cambio de zonificación en el Código de Planeamiento Urbano.

Con la votación unánime en primera instancia, el Gobierno de la Ciudad dio por descontado que no habría inconvenientes en que antes de fin de ese año se sancionara la ley, así que avanzó con uno de los puntos

planteados en la ley, que era el diseño participativo del parque.

Diseño participativo

Al Ministerio de Desarrollo Urbano y Transporte de la Ciudad se le encomendó la realización del proyecto y la obra posterior. Allí se asignó a la Dirección General de Antropología Urbana (DGAU) realizar el proceso participativo para el proyecto del parque. Hubo un intenso debate entre la DGAU y Vecinos X el Parque, más la participación de las comuneras María Suárez de la Comuna 3 y Laura Corvalán de la Comuna 5, respaldadas por ambas Juntas Comunales. La metodología participativa no era coincidente entre la propuesta del Gobierno de la Ciudad y la planteada por Vecinos X el Parque.

Los vecinos proponían que se hicieran cuando menos dos reuniones de participación abierta e irrestricta, en un edificio público cercano (se propuso la escuela Mariano Acosta, cercana y emblemática para los vecinos), que fuera en día sábado para garantizar mayor cantidad de participantes, que en la primera reunión se trabajara para desarrollar un diagnóstico consensuado sobre la situación y necesidades presentes para, en una segunda reunión, dos semanas después y, en función de lo producido en el diagnóstico, construir un diseño consensuado entre la gente participante. Esta metodología genera debates abiertos; permite expresarse, escuchar al otro y generar un consenso lo

más inclusivo posible, para que el producto final tenga carácter colectivo, tanto de protagonismo como de pertenencia, aportando valores de tolerancia, respeto y solidaridad en la decisión de generar un espacio público nuevo.

Desde la posición dominante del Gobierno de la Ciudad, que aceptó algunas cuestiones de la metodología propuesta por Vecinos, se terminaron haciendo las dos reuniones pedidas, pero en un edificio privado, con control de acceso, al que solo podían asistir los que se hubieran inscripto previamente *on line* en el sitio web del Gobierno de la Ciudad, con un tope máximo de 100 asistentes y en días miércoles a las 18 h.

Más allá de estas desavenencias organizativas, la diferencia en la metodología fue que, desde el concepto de “cocreación” que planteó la DGAU, no proponía construir consensos, sino lluvia de ideas. A más ideas, el proceso sería más exitoso desde sus parámetros. Se debatían las ideas, pero no se intentaba consensuarlas. Entonces los proyectistas tomarían esas ideas y elegirían, para la realización del proyecto del parque, las que fueran más viables.

Claramente este proceso distaba conceptualmente mucho del propuesto por Vecinos, donde el resultado no dejaba de ser importante, pero, tan importante como el resultado, era la riqueza del proceso colectivo abierto.

En tanto, las ideas que allí se volcaron fueron sumamente coherentes al tener muy debatido entre los participantes el tipo de parque, que, desde tanto tiempo,

era deseado. Además de reforzar los elementos incluidos en la ley, se propuso que el parque no tuviera rejas, que fuera accesible y que incluyera un anfiteatro, entre las cuestiones más destacables. Los Vecinos X el Parque, de todos modos, lo vivieron como un hito más hacia la materialización del parque logrado por ellos, donde pudieron forzar un debate del tipo de parque que querían con el Gobierno de la Ciudad, no habitual en la gestión cotidiana hasta ese momento.

Por otra parte, permitió que los integrantes de la DGAU y las autoridades del Ministerio recibieran información de primera mano y verificaran las posturas de diferentes participantes sobre el tipo de parque requerido. Vale mencionar que fueron permeables y dispuestos a los que se planteó en estas reuniones.

El 2 de diciembre de 2016, se realizó la audiencia pública en la Legislatura de la Ciudad, con más de 100 expositores inscriptos, a pesar de que se realizó un viernes a partir del mediodía. Llamó la atención en la Legislatura la presencia de tantos inscriptos y la calidad de los discursos respecto al conocimiento de la ley.

Finalmente, el 7 de diciembre de 2016, se vota la ley en segunda lectura en el recinto de la Legislatura, con 57 votos afirmativos, unanimidad de todos los presentes, sancionada como Ley N° 5734. Después de 16 años de lucha por el parque, en un año se precipitó todo y, a un ritmo vertiginoso, se alcanzó esta instancia que parecía utópica. El esfuerzo común, tan claramente focalizado con contenidos sólidos y razonabilidad de la propuesta,

logró, de modo integral, la concreción de un sueño de tantos años en un momento oportuno.

A principios del año 2017, se realizaron reuniones en el Ministerio de Desarrollo Urbano y Transporte, entre el amplio equipo de proyecto conducido por los arquitectos Pablo Ledo y Francesc Planas Penedés y Vecinos X el Parque, acompañados por integrantes de las Juntas Comunales 3 y 5 y asesores de Tomada.

Con mucho compromiso y responsabilidad, se debatieron detalles como la flora, la restauración de las edificaciones ferroviarias y diferentes aspectos incluidos en la primera etapa de construcción del parque, en la parcela ubicada entre las calles Anchorena, Perón y Gallo, y las vías del ferrocarril. Se valoró la generosidad de los directores de proyecto del Ministerio, que estuvieron abiertos a escuchar detalles de las propuestas, como, por ejemplo, que ante la solicitud sobre la restauración de las edificaciones ferroviarias para que fuera desarrollada por un experto, contrataron al reconocido especialista Jorge Tartarini para hacer los estudios y pliegos de licitación de la obra.

A su vez, el debate sobre la flora nativa fue intenso y, si bien para el proyecto no se alcanzó el objetivo completo propuesto por Vecinos X el Parque para que toda la vegetación fuera de flora nativa rioplatense, se logró que la gran mayoría de las plantas fueran autóctonas. Aunque después se mejoró ese detalle sobre las pocas exóticas que incluyeron en la obra. Organizaron, desde el Ministerio, reuniones de interconsultas al respecto con otras áreas afines del Gobierno de la Ciudad. No

retacearon amplitud en el debate técnico sobre la flora nativa.

Con el pliego hecho, se realizó la licitación pública, que ganó la empresa Conumi S.A. por el valor de \$120 millones, que en marzo de 2018 ingresó al predio para iniciar la obra. Para la primavera de 2018, se espera inaugurar la mayor parte del verde público de esta primera etapa; y, para mayo de 2019, el galpón ferroviario.

Mientras tanto, de modo acordado entre el Ministerio y Vecinos X el Parque, una vez por mes hay visita abierta de obra para apreciar los avances y resolución de imprevistos en la medida que vayan surgiendo. Acompañados también por ambas Juntas Comunales 3 y 5 y asesores de la Legislatura, especialmente, el diputado Tomada que sigue el tema de cerca.

Proyecto

La primera etapa de la construcción del parque abarca una superficie de 12.570 m². El gran galpón ferroviario de más de 200 metros de largo tiene 3.875 m² de superficie cubierta, y el resto del espacio es verde público. Dada su magnitud, se lo restaurará en su estructura y cubiertas exteriores, para proponer en su interior varias nuevas funciones. Dividido interiormente en tres sectores principales que serán:

- espacio para la práctica de deportes colectivos y ejercicios físicos, con uso prioritario para las escuelas públicas de la zona que carecen de

- espacio de estas características para Educación Física y deportes;
- espacio auditorio flexible para eventos colectivos tanto artísticos como sociales, con aulas talleres y salas;
- espacio para biblioteca, hemeroteca, mediateca y administración del parque.

Estas tres áreas contarán con núcleos de baños y, en el espacio deportivo, con vestuarios. Entre estos tres sectores, estarán los accesos principales al galpón, que son dos espacios vegetados y con luz natural cenital. En uno de ellos, habrá un invernáculo para desarrollar un vivero educativo, para producir plantas nativas con sentido pedagógico. También se piensa establecer un centro de interpretación del parque, que cuente su historia y particularidades de la biodiversidad que lo compone.

Las cuatro caras externas del galpón serán restauradas tanto en su materialidad como en las aberturas al momento original, y se corregirán desacertadas modificaciones que sufrió en el tiempo. Las tejas de Marsella decimonónicas del techo no están completas, por lo que se redistribuirán para optimizar la cobertura del techo, dejando liberados los espacios de las entradas ajardinadas.

Además del gran galpón, hay otras construcciones patrimoniales que se restauran, como los testeros de otro galpón más pequeño que desgraciadamente fue demolido en el año 2011, de un día para otro, de modo sorpresivo, para colocar canchas de fútbol 5 de un

emprendimiento privado. Estos testers son restaurados y reutilizados articulándolos con los nuevos elementos presentes en el parque. Uno de ellos actuará de fondo del escenario del anfiteatro parque; y el otro, como límite entre la vereda exterior del parque y el área de juegos infantiles, ese tester tendrá una palestra de escalada.

Asimismo, hay dos arcos de entradas de los antiguos accesos vehiculares al predio, que serán restaurados como testimonios de la época en la que este lugar era un espacio de la transferencia de cargas que llegaban por el ferrocarril y pasarán a ser portales en accesos del parque.

En la vegetación a implantar encontramos en el proyecto el siguiente desglose de plantas nativas:

- árboles, 11 especies en 41 individuos; arbustos y herbáceas, 30 especies en 6566 individuos;
- gramíneas y helechos, 7 especies en 2969 individuos;
- trepadoras, 11 especies en 44 individuos.

Al momento de la construcción del parque, se resolvió no incluir una especie exótica de trepadora, y quedó en cuestionamiento la inclusión de una especie de árbol exótico, ambas especies estaban en el proyecto.

La especie exótica de árbol incluida es el jacarandá (*Jacaranda mimosifolia*) con 18 individuos, que no es nativo de esta región, sino del nordeste argentino, también de distribución natural en Bolivia, Paraguay, Uruguay y Brasil. Por supuesto, es de importante valor ornamental, pero no tiene interacciones ecosistémicas con fauna local porque no es autóctono de los ambientes

originales de la región. Además, es semipersistente su follaje y, durante nuestra época estacional fría, mantiene las hojas, cuando necesitamos algo del suave sol invernal. También es de gran porte, de primera magnitud, puede llegar hasta 20 m de altura y 12 m de diámetro de copa. Objetable también por su funcionalidad.

La otra especie exótica es la ampelopsis (*Parthenocissus tricuspidata*), trepadora originaria de China y Japón, de la que se iban a plantar 92 individuos ante los 44 de trepadoras nativas. También es de interesante valor ornamental porque en otoño su follaje vira a tonos rojos, antes de perder sus hojas, pero tampoco interactúa ecosistémicamente. Luego de un debate profesional entre integrantes del Ministerio, la empresa constructora y Vecinos, se resolvió en obra no plantar esta especie.

Aquí no se realiza una crítica paisajística del proyecto, pero sí se lo cuestiona desde lo ecológico ya que estas plantas exóticas alteran el criterio pedagógico y singular de este espacio público. Nuestra ciudad tiene un estimado de 99 % de especies exóticas en sus espacios verdes públicos, que, en todo caso, aportan valor ornamental y ambiental limitado. Lo que explica la ausencia de las aproximadas 100 especies nativas de mariposas y más de 200 de aves que podríamos observar libremente. Situación mejorable si se incrementaran las plantaciones de especies autóctonas para que puedan ser cobijo de la fauna silvestre.

A pesar de esta situación sobre las plantas exóticas incluidas en el proyecto, la mayoritaria cantidad de

especies nativas que se implantan generará segura presencia de fauna silvestre, poco habitual de observar en la ciudad, que le dará un valor paisajístico excepcional al parque.

Conclusiones

Ahora Vecinos x el Parque está preparándose para la constitución de la Mesa de Trabajo y Consenso para el Plan de Manejo, que es el instrumento para la gestión participativa del parque incluido en la Ley tanto para cuestiones técnicas de mantenimiento del lugar como para las decisiones políticas de gestión pública del predio. Una vez que queden inauguradas las obras y esté funcionando la Mesa de Trabajo y Consenso, se bregará por avanzar hacia los otros sectores a incorporar al parque que están incluidos en la Ley, tanto para que el Estado Nacional los ceda a la Ciudad de Buenos Aires como para realizar luego los proyectos para la construcción del resto de las áreas verdes, que deberán estar sobre la calle Bartolomé Mitre.

Este parque no será solo un parque con el perfil que le dará la impronta participativa vecinal. Con las actividades del galpón reciclado y las características de su espacio verde, se espera una nueva centralidad barrial que dinamice el entorno urbano del parque, provocando dinámicas urbanas positivas, que mejore la calidad de vida de los habitantes cercanos y fortalezca las relaciones sociales barriales actuando como espacio público

integrador, inclusivo y contenedor de sus usuarios y usuarias.

¿Quiénes son los autores de este parque? Mucha gente que especialmente trabajó a lo largo de años y otra que fue sumándose con el correr del tiempo. Podríamos afirmar, sin temor a equivocarnos, que no hay en esta ciudad un parque en el que haya participado más gente en su creación que este. Y esto es maravilloso, es una concreción colectiva como pocas, producto de la lucha contra todas las adversidades que lo planteaban como un imposible.

La experiencia de creación de este parque ha sido inspiradora y motivante para otros colectivos sociales que, ante el déficit manifiesto de espacio verde público que tiene la Ciudad de Buenos Aires, reclaman con este tipo de valores agregados; en este sentido, Vecinos X el Parque ha hecho escuela. Porque el parque ha terminado de ser un subproducto de un modelo de construcción de ciudadanía: democrática, participativa, transparente, solidaria, sostenible y contemporánea. Está muy claro que si hubiera que enunciar un caso ejemplar de espacio público contemporáneo, el Parque de la Estación debería ser una cita ineludible.

Bibliografía

Clément, G. (2007). *Manifiesto del Tercer paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili.

Clément, G. (2012). *El jardín en movimiento*. Barcelona: Gustavo Gili.

Márquez, F. (2011). *Planificación, diseño y gestión participativa del paisaje*. Buenos Aires: Nobuko.

Organización de las Naciones Unidas (1987). *Nuestro Futuro Común (Informe Brundtland)* [en línea]. Nueva York: Naciones Unidas.
<http://www.un.org/es/comun/docs/?symbol=A/42/427>
[Consulta: 5 de julio de 2018].

CEDOM (2003). *Ley N° 1153* [en línea]. Buenos Aires: Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires.
<http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley1153.html> [Consulta: 5 de julio de 2018].

CEDOM (2004). *Ley N° 1464* [en línea]. Buenos Aires: Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires.
<http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley1464.html> [Consulta: 5 de julio de 2018].

CEDOM (2014). *Ley N° 4944* [en línea]. Buenos Aires: Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires.
<http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley4944.html> [Consulta: 5 de julio de 2018].

CEDOM (2016). *Ley N° 5734* [en línea]. Buenos Aires: Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires.
<http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley5734.html> [Consulta: 5 de julio de 2018].

** Licenciado en Diseño del Paisaje (UMSA)*
Cursos de posgrado en Patrimonio y Turismo Sostenible,
Cátedra UNESCO de Turismo Cultural (UNTReF);
Evaluación de Impacto Ambiental (UBA)
Maestrando en Maestría en Gobierno Local (UNQ).
Director de Gestión Académica en la Facultad de Artes
(UMSA)
Profesor Titular de Ecología del Paisaje, Conceptualización del
Diseño del Paisaje, Planificación y Diseño del Paisaje III, y
Planificación Estratégica (UMSA)
Profesor de Paisaje y Biodiversidad en Áreas Urbanas,
Maestría Tecnologías Urbanas Sostenibles, Facultad de
Ingeniería (UBA)
Profesor del seminario Diseño Participativo del Paisaje,
Maestría Paisaje, Medioambiente y Ciudad, Facultad de
Arquitectura (UNLP)
Profesor de Historia de los Estilos Paisajistas, Ecología y
Diseño III, Tecnicatura Superior en Paisajismo (Integral
Instituto Superior de Diseño)
Asesor en áreas verdes de la Comuna 3, Gobierno de la Ciudad
de Buenos Aires.
Director del equipo de proyecto y dirección de obra del
Proyecto Paisajístico y Ambiental en predio de CTM Salto
Grande, ganador en concurso público nacional.
www.fabiomarquez.com.ar
Correo electrónico: marquez.fabio@gmail.com

**BIENES CULTURALES, PATRIMONIO Y GESTIÓN
APUNTES SOBRE ALGUNAS
TRANSFORMACIONES EN EL CAMPO DEL ARTE**

*CULTURAL PROPERTY, HERITAGE AND
MANAGEMENT
NOTES ON SOME CHANGES IN THE FIELD OF ART*

*Por Andrea Wain**

Resumen

El siguiente ensayo intenta presentar algunas consideraciones en torno a los conceptos de “patrimonio”, “bienes culturales” y “gestión”, teniendo en cuenta las transformaciones que han ocurrido, desde hace tres décadas, en las instituciones museísticas de la escena internacional.

El texto sintetiza algunos cambios en las prácticas profesionales vinculadas con el arte y acerca reflexiones y preguntas en relación con estos términos que, necesariamente, presentan nuevas perspectivas de análisis en las discusiones que hoy forman parte de las estrategias institucionales.

Palabras clave: bienes culturales, colecciones, gestión, institución cultural, patrimonio, museo, tendencias

Abstract

The purpose of this essay is to introduce some considerations on the definition of “cultural property”, “heritage” and “management” taking into account the changes that have taken place during the last three decades in international museums and cultural institutions.

This paper summarizes some of the changes that have taken place in those professional practices linked to art. It also includes reflections and questions about these terms, which necessarily need a new analytical approach when they are a matter of discussion as part of institutional strategies.

Key words: cultural property, collections, management, cultural institutions, heritage, museum, trends

Fecha de recepción: 15/03/2018

Fecha de aceptación: 28/03/2018

Introducción

Este texto intenta abarcar algunas reflexiones sobre los conceptos de “patrimonio”, “bienes culturales” y “gestión”. Términos que son muy generales; pero que es posible conjugarlos, vincularlos y, un poco aleatoriamente, relacionarlos en un relato que necesariamente dejará muchos aspectos afuera en este recorte parcial que se presenta.

Por otro lado, se mencionarán casos que ilustran algunas ideas. Sin embargo, este escrito no se limita a un panorama local, sino que se remite a tendencias internacionales que repercuten e influyen en nuestras instituciones, sobre todo, en un momento donde las redes de información y la comunicación digital son parte de una globalización extendida.

Me referiré al presente, un presente que podemos extender a las tres últimas décadas, aunque esta datación es caprichosa si comprendemos que las prácticas dentro del campo responden a diversos contextos y problemáticas. Las transformaciones necesariamente son continuidades de periodos más largos.

A su vez, quiero aclarar que nombraré genéricamente instituciones y/o museos como parte de la presentación que se centra en los términos antes mencionados, sin por ello no tener en cuenta que otras instituciones artísticas y culturales, tales como las fundaciones, también pueden contar con patrimonio.

Por último, creo que vale la pena este desarrollo que se plasmará a partir de ciertas premisas, y, hasta cierto punto, intuiciones, que al final del texto, espero, pueda construir una síntesis del panorama actual.

El perfil del artista y las ambigüedades disciplinares

Desde hace unas décadas, la producción de los artistas dentro del contexto contemporáneo está mutando. Este aspecto de la producción contemporánea se debe a diversos factores que podemos enumerar.

En primer lugar, se hace necesario mencionar que si, en algún momento, las orientaciones disciplinares en la formación de los artistas visuales se encontraban bien diferenciadas unas de otras (pintura, escultura, grabado, entre otras), hoy nos encontramos con un nuevo panorama: especialidades híbridas, ofertas de formación menos formales, espacios de análisis crítico y clínicas que contribuyen, de modo decisivo, a la profesionalización artística.

Las alternativas de aprendizaje son heterogéneas, pero la reflexión y el debate crítico se suman sustancialmente a otros modos para adquirir herramientas de conocimiento.

Podemos advertir que muchos artistas hoy no necesitan encasillarse en una orientación definida, las conjugaciones de los distintos saberes pueden dar como

resultado otras disciplinas estéticas que se encuentran por fuera de la tradición.

Ser artista visual hoy puede, de igual manera, implicar al dibujo, al diseño, a la *performance*, a la poesía, a la fotografía, al cine, a la relación de artistas con el mundo editorial independiente o a trabajos colectivos que unen manifestaciones estéticas diversas.

Las experiencias creativas se permiten hoy estos cruces, y dan como resultado ambigüedades disciplinares que no dejan de plasmar un rasgo *identitario*.

En segundo lugar, sabemos que hace ya varios años el predominio de la comunicación tecnológica y la globalización afecta directamente toda producción. Este acceso a la información, esta posibilidad de actualización permanente, que implican intercambios personales, reconfiguran necesariamente los perfiles de los artistas, sus producciones y generan, a su vez, intercambio, circulación y visibilidad. Los circuitos de legitimidad se expandieron.

Estos cambios mencionados a veces no se reflejan en llamados a concursos, premios o becas, que aún quedaron con alternativas no actualizadas en sus formularios y, al momento de completar casilleros, se debe pensar un tiempo en qué categoría uno debe ingresar.

Las producciones de los artistas hoy no encajan con las disciplinas ofrecidas.

Las donaciones y el patrimonio artístico institucional

Las donaciones han sido un requisito indispensable para poder fundar una institución museística.

Podemos brevemente traer a nuestra memoria el rol que Eduardo Schiaffino asumió con la gestión inicial para la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes acaecida en 1896 que tenía un propósito didáctico vinculado con la educación y con la formación de futuras generaciones de artistas argentinos.

En ese entonces, las dos primeras donaciones fundacionales, las de las familias José Prudencio de Guerrico y Adriano Rossi, junto con otras obras otorgadas por artistas de su entorno, conformaron un grupo de obras que permitió la inauguración del Museo.

Las modalidades de adquisición de patrimonio son diversas y, además de contar con las donaciones, la compra de obras muchas veces permite seguir objetivos más precisos según el perfil buscado.

El viaje de Schiaffino a Europa en 1906 permite materializar una narrativa deseada a partir de criterios que responden a la necesidad de una construcción acorde al impulso modernizador que se pretendía en aquellos tiempos.

Sin embargo, mientras la donación permite adquisiciones en forma gratuita, no responde muchas veces al guion que se pretende en una colección.

A su vez, las donaciones implican cargos como el correspondiente resguardo de las obras, la disponibilidad de salas permanentes para su exhibición, el lapso que deben ser exhibidas anualmente y otras pretensiones –necesarias- que pueden alterar la dinámica de las curadurías y las orientaciones de un patrimonio coherente. En el nuevo escenario, las estrategias en la selección de bienes y la posibilidad de rechazo de un ofrecimiento de donación priman en las decisiones institucionales, incluso con el deseo de acrecentar el patrimonio.

La táctica de construcción de una narración en una colección implica a un comité profesional que considera la coherencia del conjunto teniendo presente la misión y los objetivos institucionales en relación con qué papel se asume, con ese acervo, en la sociedad.

Los museos hoy son espacios intensos y, en el campo de la cultura visual, sus equipos ofrecen eventos y actividades incesantemente. ¿Para qué? Para atraer al público. Un público amplio y diverso por las heterogéneas propuestas que se generan.

Por lo tanto, se invita a nuevas lecturas del patrimonio, montajes renovados y, necesariamente, se requiere de gestiones que otorgan un importante lugar para la realización de exposiciones temporarias que posibilitan renovar el número de visitantes y generan la necesidad de volver al museo.

Las instituciones artísticas están más activas que nunca, actualizando constantemente las novedades en las redes de comunicación.

Obtener recursos, *sponsoreo* y avales de todo tipo será posible con la garantía de un determinado número de ingresantes a la institución.

El aporte estatal de ninguna manera podría alcanzar un presupuesto total que permita el funcionamiento de todos los museos nacionales, pero debiera garantizar, por todos los medios, su mantenimiento y contribuir, por ejemplo, mediante la implementación de leyes impositivas u otras medidas para la continuidad, la ampliación y el cuidado de las colecciones que, en última instancia, les pertenece.

Enriquecer narrativas: nuevas estrategias de colaboración en las instituciones artísticas

Más allá de las alternativas tradicionales para lograr ingresos definitivos de piezas para renovar guiones y construir nuevos relatos curatoriales, como la donación y adquisición, existen hoy gestiones que se centran en sumar patrimonios de distintos organismos.

Estas alianzas generan la posibilidad de ingresos temporales –con un previo acuerdo formal entre las partes- permitiendo ampliar lecturas sin la necesidad de obtener piezas a través de una posesión legal.

Otra alternativa para enriquecer una colección es con el apadrinamiento de instituciones más grandes a otras más pequeñas. En la ciudad de Buenos Aires, el Museo de Arte Moderno acogió este rol con la casa del artista Alberto Heredia y próximamente hará lo mismo con el taller que perteneció al artista León Ferrari. Cercanías barriales produjeron estos anexos patrimoniales.

Las alianzas regionales también permiten abaratar costos a la hora de trasladar y exponer megamuestras internacionales “empaquetadas”. Estas alianzas comparten gastos de los traslados, seguros y un pago de derecho de exhibición que se abarata con la suma de instituciones.

Resumiendo: se suman obras sin adquisición a partir de comodatos, intercambios, préstamos permanentes de colecciones privadas en museos públicos, y prevalecen hoy redes de intercambio y de relaciones institucionales novedosas.

El archivo como un bien cultural coleccionable

La legitimidad de piezas para constituirse como patrimonio muchas veces no genera dudas. Sin embargo, más allá de lo que todos entendemos como patrimonio, y sin adentrarnos en la etimología del término, podemos deducir que tiene valor, que posee una historia, que requiere de conservación, que genera cargas y obligaciones. Pero también sabemos que los parámetros

de lo que es y no es valioso se construyen culturalmente. Qué objetos deben ser conservados y cuidados es algo que cambia según la época y la cultura.

En este sentido, me parece importante este nuevo interés que surge por la adquisición de archivos. Documentos, catálogos, libros, noticias de prensa, cuadernos de apuntes, correspondencia y muchos otros materiales se volvieron un material valioso y coleccionable más allá de la tradicional disposición complementaria en exposiciones que visitamos.

El archivo hoy tiene un valor en el mercado, y distintas instituciones se los disputan y ofrecen pagar mucho dinero para adquirirlos. Su valor se irá incrementando con el correr de los años y, seguramente, en algunos casos, competirá con el valor de las obras.

En relación con esto, también los archivos pasaron a ser materia prima con los cuales los artistas trabajan para la producción de obras; su utilización puede ser tanto fuente de inspiración como un paso en el proceso de creación o directamente el trabajo final¹.

¹ El caso del artista Eduardo Molinari con su *Archivo Caminante*. Se puede obtener más información sobre su trabajo en: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=214&vol=7

Gestión, administración y patrimonio

Uno de los indicios que nos permite pensar el crecimiento en el área de la gestión puede observarse en la multiplicidad de carreras que se orientan en ese sentido. Allí, la administración es clave para poder lograr la viabilidad de proyectos. Por eso también los cargos en los museos deben tener estas vertientes simultáneas: la de saber sobre el contenido y saber administrar, y ambas funciones no necesariamente deben recaer en una sola persona. En este sentido, las gestiones dejan sus sellos. El rol de la gestión también hoy puede ser asumido por artistas, que, en muchos casos, dotan de un aire distinto a la tradicional función.

Creo que una de las claves para pensar la gestión que se ejerce en los museos, con las transformaciones mencionadas, puede resumirse en la conjugación entre la capacidad de innovación y la de negociación.

Las cuestiones administrativas, los ingresos y egresos de fondos no pueden dejar de tenerse en cuenta cuando analizamos patrimonios y bienes culturales. La recaudación y los modos en que se generan recursos incomodan en el ámbito de la cultura y no ha dejado de suscitar descontentos ante ciertas decisiones institucionales.

El caso del Louvre puede ser ilustrativo para delinear algunas de las alternativas y controversias generadas en torno al modo de recaudación de fondos del museo más importante del mundo. Sus discusiones en relación con

las políticas tarifarias de la venta de entradas, su recaudación a partir de apertura de sucursales en otros sitios alejados de Francia o las alternativas de recaudación por venta de patrimonio del museo alarmaron a gran parte de los ciudadanos franceses.

El Museo del Louvre abrió una sucursal en Abu Dabi con un acuerdo por más de novecientos millones de euros, y allí fueron trasladadas muchas obras. Estas acciones llevan a preguntar cuál es el límite de lo que se puede hacer ante la necesidad de recursos económicos y cómo es que pueden venderse bienes que pertenecen a un Estado.

Otra cuestión, que merecería un desarrollo más profundo, surge en relación con la incorporación del arte contemporáneo en los acervos. Sumar obras actuales de artistas emergentes implica hacer apuestas institucionales que posibilitan una acción que conlleva cierto riesgo. Sin embargo, un equipo que reflexiona sobre la creación de una colección puede producir un gesto *fundante*. Ya no tiene sentido repetir tendencias y mirar en el listado de otra institución qué posee para obtener similares piezas. Coleccionar arte contemporáneo nos permite construir nuevas historias y miradas.

A modo de conclusión

A partir de estas reflexiones esbozadas a modo de apuntes, creo que más allá de las singularidades, hay dinámicas que son parte de las condiciones globales en las que vivimos y que repercuten, con cambios específicos, en el terreno de los patrimonios de obras en instituciones.

Observamos una disminución considerable de presupuestos nacionales para adquisiciones de bienes, hay problemas en relación con el depósito de obras de arte, por el lugar físico que ocupan y el mantenimiento con las condiciones ambientales que requieren para la conservación preventiva.

Por eso considero que el lugar que ocupó el “patrimonio” dentro de una institución pasa a un segundo lugar en las políticas de gestión en la actualidad.

¿Por qué? Porque más allá de las compras de bienes específicos para sumar lecturas y enriquecer el conjunto, la función de los museos mutó al ser parte de las industrias culturales. Estos cambios, que algunos pueden adscribir como negativos, no lo son. La realidad es que la participación ampliada del ciudadano predomina hoy como centro en los objetivos de una gestión. Y esta participación a la cual aludimos no es sólo dentro de los límites institucionales.

Se incluyen redes, espacios virtuales para interactuar, se desplaza al espacio público –con intervenciones en calles y plazas-, se trabaja con escuelas, se establecen nexos con artistas, con instituciones varias, se generan proyectos editoriales que se independizan del catálogo como complemento del dispositivo exhibición.

Se ponen en escena debates, y el museo se convierte en lugar de encuentro, un lugar dinámico de discusión, lugar para escuchar música e ir al cine.

Los límites ampliados también incluyen trabajar con patrimonio intangible, donde la transmisión oral es fundamental. Con el desarrollo tecnológico pueden generarse dispositivos sumamente útiles para contribuir al conocimiento, a la generación de experiencias dando la posibilidad de metodologías interactivas que aún se encuentran en desarrollo.

El museo cambió. El valor patrimonial se desplazó.

Los cruces con otras disciplinas también permitieron que el museo sea un lugar transitado sin tanta solemnidad. Sin miedo, el público joven transita cómodamente sus espacios que ahora son fotografiables. Las fotos del público se transformaron en una herramienta potente de *marketing*. Una estrategia publicitaria gratuita que cambió las políticas institucionales museísticas. Hasta hace unos años la visita al museo era para el espectador un enfrentamiento con las verdades absolutas que se tenían que aprehender y apreciar, sin interferencias. Silencio. Cubo blanco.

Y así como se desfetichiza ese edificio y ese paseo simultáneamente, las ferias de arte, siempre ligadas a lo comercial y vista con malos ojos por la intelectualidad, dentro de su programación, presentan libros, invitan a académicos a charlas, debates y curadurías, realizan programas ligados a investigación y, al igual que el museo, suman cantidad de público.

Experiencia. Participación. Experimentación.

Las obras no deben ser clausuradas con su ficha para enseñarle al espectador “ignorante”. Hoy preguntamos y abrimos nuevas perspectivas. El museo escucha. El museo aprende del público.

El error no debe ser condenado. Hay derecho a no comprender, y de eso se trata un poco este deslizamiento, porque las experiencias son sentidas, y las experiencias con las obras de arte no tienen por qué ser comprendidas.

Bibliografía general

Borja-Villel, M. (2016). El museo interpelado [en línea]. Barcelona.

https://www.macba.cat/PDFs/borja_villel_colleccio_cas.pdf
[Consulta: 12 de julio de 2018].

Giunta, A. (2009). *Poscrisis*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Mairesse, F. (2013). El museo híbrido. Buenos Aires, Ed. Ariel.

Ribalta, J. (2005). “Contrapúblicos. Mediación y construcción de públicos”. *Ramona* 55. 24-38.

**Profesora y Licenciada en Historia del Arte (UBA)
Magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural
(UNSAM)*

*Docente universitaria - Seminario de Investigación e
Integración de las Expresiones Artísticas (UMSA)
Se ha desempeñado en tareas de investigación, producción y
curaduría para diversas instituciones nacionales e
internacionales.*

*Desde el 2014, está a cargo de la investigación para el Catálogo
Razonado del artista León Ferrari impulsada por la Fundación
Augusto y León Ferrari y el Museo de Arte Moderno de
Buenos Aires.*

*Autora de publicaciones en diarios, revistas, libros y catálogos,
publicó el libro Ferrari por León (Ed. Librería). Correo
electrónico: andreaowain@gmail.com*

LOS ESPACIOS CONECTADOS: UNA INDAGACIÓN SOBRE LAS REDES, LA ANTROPOLOGÍA Y EL ARTE TECNOLÓGICO EN BUENOS AIRES

*CONNECTED SPACES: RESEARCH ON NETWORKS,
ANTHROPOLOGY AND TECH ART IN BUENOS AIRES*

Por María Eugenia Lodi, Diego Díaz Córdova**,
Gina Dimare***, Andrea Arza****, Ana Montini*****,
Pamela Scanio******

Resumen

El Arte Tecnológico, Digital, Ciberarte, o como se lo quiera etiquetar, puede definirse como el conjunto de expresiones estéticas cuyos componentes principales se sostienen en técnicas donde la informática ocupa un papel central. En la ciudad de Buenos Aires, existe un circuito donde tanto público, como artistas, curadores, investigadores y curiosos se dan cita para participar de estas experiencias cibernéticas. Dentro de estos eventos, sobresale el Espacio FASE, que es masivo y suele atraer público que incluso no está familiarizado con esta clase de experiencia estética. En el evento, participa la Universidad del Museo Social (UMSA), ofreciendo sus sedes y promoviendo el trabajo de alumnos, egresados y profesores. Este artículo indaga en las interacciones que

se producen entre las obras y la gente que participa, así como con los espacios físicos y virtuales donde se manifiestan. Los resultados aquí mostrados son el producto de un proyecto de investigación financiado por UMSA y que realizamos durante el año 2017 cuyos objetivos fueron en principio metodológicos, de experimentación y del uso del Análisis de Redes Sociales (ARS) en la investigación en Artes y en Curaduría.

Palabras Clave: ARS, Arte Tecnológico, FASE, análisis de casos

Abstract:

Tech, Digital, Cyber Art, or whatever label you want to use, can be defined as the set of aesthetic expression, whose main components are based on computers. In Buenos Aires City there are networks where general audience, artist, curators and researchers share those cyber experiences. Encuentro FASE is one of the main events, with huge attendance, even people that are not familiarized with this kind of aesthetic experience. Universidad del Museo Social (UMSA) is one of the main participants with its headquarters and also with its human resources (students, graduates and professors). This article is about interactions between artwork and participants and about physical spaces and virtual networks. The results presented here are the outcome of a research project funded by UMSA since 2017, whose

seminal goals were methodological, using Social Network Analysis (SNA) in Arts and Curatorship fields.

Key words: SNA, Tech, Art, FASE, case analysis

Fecha de recepción: 15/02/2018

Fecha de aceptación: 01/03/2018

Introducción

Este artículo es producto de la investigación que llevamos a cabo durante el año 2017 y que fuera financiada por la Universidad del Museo Social Argentino. El título del proyecto fue *Análisis de redes sociales para la investigación en artes y curaduría*, y se centró, fundamentalmente, en la aplicación de la metodología del Análisis de Redes Sociales a fenómenos artísticos de la ciudad de Buenos Aires.

En particular, estábamos interesados en el circuito de museos de la ciudad. Para ello fue necesario realizar algunos recortes en cuanto al tipo de museos que íbamos a mapear. En ese sentido, fueron elegidos aquellos vinculados con la producción artística, y se dejaron de lado aquellos con una orientación en ciencias (tanto naturales como sociales). Sin embargo, es claro que el

recorte fue arbitrario, toda vez que los límites entre las disciplinas siempre son ambiguos y permiten colocar diferentes tipos de bordes.

Por otra parte, realizamos otra reducción metodológica, intentando definir qué íbamos a considerar como museo, descartando aquí las galerías o centros culturales y dejando de lado los emprendimientos privados. También aquí podríamos haber tomado otro camino, pero nos inclinamos por el mencionado debido a la facilidad de acceso, así como a la limitación de la duración del proyecto (en un año no es mucho lo que puede abarcarse si se pretende trabajar con un alto grado de rigor).

Cuando comenzamos a recopilar la información, tomamos otra decisión metodológica (al fin y al cabo de eso se trata un proyecto de investigación), la de reducir aún más el espacio de investigación. Decidimos dedicarnos a los eventos y festivales del Arte Tecnológico y Digital; profundizar en alguna semántica, sumergirnos en algunos significados, tal vez, a la manera de la descripción densa, sobre la base de trabajo de campo, aprovechando, al mismo tiempo, nuestra formación antropológica. Nuestra investigación tuvo un carácter exploratorio en lo metodológico y, por ello, es que aplicamos diversas herramientas como el Análisis de Redes Sociales (ARS), pero también la etnografía. En este sentido, señalamos que planificar un trabajo de campo y llevarlo a cabo es algo que siempre lleva mucho tiempo, aun cuando los espacios a registrar no sean numerosos.

El diseño y la puesta a punto de los instrumentos de recolección, el armado del equipo de investigación (en el que sumamos alumnas de la carrera de Curaduría e Historia del Arte) exigen un alto grado de coordinación, creatividad y rigor epistemológico si se quiere llegar a buen puerto (esto es, conseguir buena información que pueda ser procesada, analizada e interpretada).

La elección del Arte Tecnológico y Digital tuvo que ver también con que es un espacio artístico que, en cierto modo, nos es afín. Nuestra propia experiencia como desarrolladores de *software* nos permite observar el fenómeno desde una perspectiva de comprensión más amplia, que puede acceder también al aspecto técnico, que es en definitiva una parte esencial del estudio del arte. Por otra parte, consideramos que esta clase de expresión artística, si bien sus primeras manifestaciones pueden remontarse a comienzos de la década de los cincuenta, es relativamente novedosa y ya empieza a generarse un circuito en Buenos Aires. Por lo tanto, esta situación posee un doble atractivo, por un lado, la apropiación que de la Tecnología hace el Arte (y a la inversa), donde el aprovechamiento de los recursos cumple un fin estético; por el otro, ser testigos de un circuito en plena ebullición, en plena formación; la génesis de un “estilo” es siempre un interrogante para cualquier investigador.

El contenido que presentamos aquí es entonces el resultado preliminar de una primera aproximación al estudio del circuito de Arte Tecnológico en la ciudad de Buenos Aires. Dado que el público y los artistas están en

íntimo contacto, hasta el punto de mezclarse unos con otros, algo muy característico de las vanguardias, en esta investigación se analizan los dos grupos. Con respecto al primer grupo (público), cabe destacar que, dentro de los eventos que conforman los centros del circuito, hay dos espacios que amplifican su presencia y que son los que elegimos aquí como ejemplos: Espacio FASE y La Noche de los Museos. Con respecto al segundo grupo (artistas), debemos señalar que dada la complejidad de las instalaciones y muestras, los trabajos suelen hacerse en equipo, donde los curadores tienen un papel central y donde es difícil poder distinguir cuándo empieza el trabajo de uno y cuándo el del otro.

Como señalamos, una característica a resaltar dentro del proceso de la investigación es la utilización de la metodología de redes (ARS) para mapear tanto el circuito como el público que asiste a los eventos seleccionados. En ese sentido, vamos a mostrar dos clases de redes, algunas construidas a partir de datos extraídos de la web (fundamentalmente Twitter); y otras, a partir del registro en el terreno, fundadas en cuestionarios desarrollados *ad hoc*.

Antecedentes museológicos

En líneas generales, podemos afirmar que la comunidad museológica latinoamericana (instituciones, profesionales, entre otros) presenta una participación desigual según los países de procedencia, por lo cual América Latina y el Caribe no debe ser percibida como una unidad. La diferencia entre los países se refleja

claramente en la *capacidad* tecnológica de las instituciones patrimoniales para brindar información digital de los recursos que preservan y de la *capacidad de comunicación* de los profesionales a través de la Internet. Es así que países como Costa Rica, Argentina y Chile muestran un mayor porcentaje de participación en comparación con Paraguay, Nicaragua o Cuba. Y también, al interior de los países, hay una gran diferencia entre la información proveniente de la capital nacional, las capitales de provincias (o estados) y al interior de estas (Bayardo, 2005; DeCarli, 2003).

Es aceptado, como norma del desarrollo de las ciencias, el permanente diálogo entre los profesionales de un campo determinado del conocimiento, y la museología no escapa a este principio. Sin embargo, en América Latina la constante histórica se ha regido por el aislamiento de las experiencias, causando la desvinculación parcial o total del conocimiento acumulado y evitando la generación de formas compartidas de gestión del patrimonio. Esta brecha se está subsanando en parte por las TIC, que permiten una comunicación a distancia y en tiempo real, favoreciendo el diálogo entre profesionales e instituciones y, asimismo, posibilitando el crecimiento profesional e institucional por medio de las diversas ofertas de educación en línea existentes en la región, esto incide en el logro de una mayor calidad en los museos latinoamericanos (De Carli, 2009).

En Argentina es interesante anotar cómo se perfila desde el Estado, en sus distintos niveles (nacional, provincial y

municipal), la utilización e inclusive la promoción de la cultura como recurso económico del que se espera rendimiento, algo ostensible en la realización de muestras, ferias, festivales, circuitos turísticos, etc., muchas veces sobre la base de que “la cultura es barata”. Con todo, y simultáneamente, se aprecia el estancamiento de los presupuestos, unido a repetidos recortes, que conllevan la reducción de los fondos públicos para la cultura. Este contexto carga a cada institución con el peso de obtener fuentes alternativas de financiamiento y otros apoyos que le permitan funcionar adecuadamente, lo que genera una competencia silenciosa por recursos escasos. Obtener esos medios económicos les significa a los museos la posibilidad de mejorar los depósitos, incorporar tecnologías para la conservación, hacer cambios en las muestras permanentes, encarar exhibiciones temporales, etc. (Bayardo, 2005).

Algunos fundamentos teóricos del concepto de “campo”

Uno de los conceptos clave para este trabajo es el de “campo”. Pierre Bourdieu (2003) elaboró este concepto para referirse al conjunto de relaciones en torno a una actividad determinada. Bourdieu utiliza la metáfora del juego para explicar su noción. Como en los juegos, cada campo tiene una finalidad —aquello que está en juego o por lo que se juega—, el capital; hay estrategias o cartas para jugar, y los agentes están en una lucha permanente. Bourdieu identifica diferentes campos: el campo político,

religioso, filosófico, económico, entre otros. En el campo artístico, aquellos que quieren “jugar” dentro de él buscan que su obra —una pintura, una novela, una escultura, una película o cualquier pieza de arte— sea considerada “artística” y bella por los criterios y las instituciones académicas que estén acreditados para esa función. Como se ha analizado, los criterios de belleza, de fealdad y de obra artística han cambiado en función de los acontecimientos históricos, de las relaciones de poder, de las ideas predominantes en las distintas épocas. Así, ciertas obras, que no son consideradas artísticas o bellas en un período, sí pueden serlo en otro momento. De esta forma, se configuran relaciones problemáticas entre el campo de producción restringida (dominado por los autores y sus propias lógicas de funcionamiento) y el campo de la gran producción (dominado por los poseedores del éxito temporal y el poder económico):

El campo de producción propiamente dicho debe su estructura propia a la oposición, más o menos marcada según los dominios de la vida intelectual y artística, entre, por una parte, el campo de producción restringida como sistema que produce bienes simbólicos (e instrumentos de apropiación de estos bienes) objetivamente destinados (al menos a corto plazo) a un público de productores de bienes simbólicos y, por otra parte, el campo de la gran producción simbólica específicamente organizada en vistas a la producción de bienes simbólicos destinados a no-productores (“el gran público”) que pueden reclutarse, sea en las fracciones no-intelectuales de la

clase dominante (“el público cultivado”), en las otras clases sociales (Bourdieu, 2003).

Como se observa en esta distinción entre campo restringido y el gran campo, la tensión gestada por el poder es crucial. Las luchas entre estos personajes dobles van permitiendo que el campo del arte se reconfigure bajo una lógica donde la autonomía relativa se pone permanentemente a prueba. Ya no es la lógica del “genio creador, inmaculado e increado” la máxima del campo artístico, sino que es la lucha de poder entre los agentes que se posicionan según la asesoría de la gran producción o según la lógica del espacio restringido del reconocimiento interno del mundo del arte. En ambos casos, la fractura permanente es necesaria para comprender que el campo artístico nace, funciona y se desarrolla en las distintas fracciones de lucha, bajo intereses creados en una lógica de poder.

Todo cambio en el campo artístico depende de las disposiciones del *habitus* del artista o agente. Las capacidades que se tengan de disonancia e inscripción serán posibles según las condicionantes previas que, gracias a la educación y la familia, les han sido heredadas. El *habitus*, para Bourdieu, es posible describirlo como un sistema de disposiciones, actitudes o inclinaciones para percibir, sentir, hacer y pensar; interiorizadas por los agentes a partir de sus condiciones objetivas de existencia y que funcionan como esquemas o principios inconscientes de acción, percepción y reflexión. La disponibilidad de un *habitus* que conozca y maneje las reglas del arte propicia, por lo tanto, una

mayor posibilidad de acceso al espacio dominante en el campo artístico:

Las condiciones de existencia que van asociadas a una buena cuna favorecen unas disposiciones como la audacia o la indiferencia hacia los beneficios materiales, o el sentido de la orientación social y el arte de presentir las nuevas jerarquías, que inclinan a encaminarse hacia los puestos más expuestos de la vanguardia y hacia las inversiones más arriesgadas, ya que proceden a la demanda, pero también, a menudo, los más rentables simbólicamente y a largo plazo, por lo menos para los primeros inversores (Bourdieu, 1990).

Las condiciones de existencia siempre impactan en el desarrollo de los sujetos, en este caso, del campo artístico. En el mundo del Arte Tecnológico, esto no es en absoluto diferente. La posibilidad del riesgo (que conlleva siempre la introducción de novedades) se asocia con cierta infraestructura material (recursos en ingresos y/o en capital social), que funciona como una suerte de seguro o garantía. La necesidad de dispositivos electrónicos e informáticos, si bien no excesivamente caros en términos de precios relativos, exige sí una preparación y la adquisición de determinadas habilidades que demandan, al menos, tiempo de dedicación y una curva de aprendizaje con cierto grado de aridez dada su abstracción intrínseca.

Las ciencias sociales y las artes

La investigación en ciencias sociales y humanas sobre el fenómeno artístico está atravesando un momento de auge, donde los proyectos de investigación de muy diversa naturaleza, empiezan a ser numerosos. Los estudios sobre género y arte, sobre derechos humanos y arte, así como también la reflexión crítica sobre los procesos de enseñanza y aprendizaje de las artes y la tecnología y, a partir de ellas, de los diversos temas que, hasta hace unos años, se consideraban fuera del mundo artístico hoy forman parte de los eventos y de las *currículas* de muchos centros de estudio y de investigación. Estudios que emplean metodologías muy diversas ampliaron el campo de lo potencialmente investigable, donde los propios límites entre el propio arte y la investigación sobre la temática van perdiendo sus tradicionales contornos (Biggs, M. y Büchler, D., 2007; Borgdorff, H., 2006; Fajardo-González, R., S/F; Niedermaier, A., 2015).

La investigación en el campo de las artes se está modificando conforme a los nuevos objetos de conocimiento y posibilidades de abordaje. En la actualidad, lo digital atraviesa “lo artístico” en varios niveles ontológicos, que podemos diferenciar como investigación sobre las artes, investigación para las artes, investigación en las artes. Es cada vez más claro que la investigación en artes no sólo involucra los procesos que los artistas llevan a cabo para desarrollar su obra, o los métodos utilizados para el análisis y la crítica de arte, sino que involucra, hoy en día, tanto a la museología

como a la curaduría. Estas dos disciplinas necesitan de métodos de investigación comunicables, que no sólo permitan realizar su tarea con la mayor eficacia (en sentido estético y lógico), sino también que brinden un marco teórico y herramientas metodológicas para un análisis de los procesos que intervienen tanto en la curaduría como en la museología.

El mundo del arte, así como los antropólogos o sociólogos que trabajan esta temática, conocen desde hace tiempo la importancia de las redes sociales respecto a su producción, difusión, valoración y su consumo o recepción. Sin embargo, estas redes se han abordado de forma más metafórica que técnica. Howard S. Becker, en *Los mundos del arte* (1982), define estos mundos como una red de personas que cooperan para hacer existir una actividad sobre la que se ponen de acuerdo para considerarla arte. Es decir, el término red supone la existencia de relaciones de cooperación entre los participantes, ya sean relaciones institucionales o informales, directas o indirectas, las cooperaciones que los miembros del mundo del arte mantienen y condicionan la propia posibilidad de la actividad.

Otro antecedente importante a mencionar es Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte* (1995) o en *El sentido social del gusto* (2010), donde el concepto de campo implica, por definición, relaciones interpersonales entre los artistas, sus obras, los públicos y las instituciones. Siguiendo a Azam y de Federico (2014), más allá de estos trabajos esenciales, cuya envergadura permitió sentar las bases de una teoría social de los fenómenos del arte, las

investigaciones que siguieron se desarrollaron sin tener en cuenta las posibilidades ofrecidas por otros instrumentos metodológicos (modelos de simulación, aprendizaje de máquina, inteligencia artificial, minería de texto, ARS, entre otros).

La metodología del ARS en el estudio del arte

El ARS empieza a imponerse en el estudio de las humanidades y de las ciencias sociales. Viene a complementar los estudios historiográficos, etnográficos, discursivos y estadísticos, clásicos en estas disciplinas; y brindan información relevante para el análisis de las estructuras. Si bien esta metodología es aún relativamente novedosa, lo cierto es que existe un cuerpo de trabajos que aplica el ARS a la problemática artística, tanto en gestión como en la estructura de las propias organizaciones intervinientes.

Entre estos, podemos señalar los trabajos de Meirelles sobre redes complejas y arte (Meirelles, Chich y Malina, 2014; Meirelles, 2016; Welles, Meirelles, 2015), donde la investigadora, diseñadora y experta en comunicación explora los fundamentos de la presentación y la representación de la información. Una de las áreas preferidas de la autora mencionada es la de la aplicación de redes complejas en investigaciones sobre la historia del arte, la arqueología, las artes visuales y el mercado del arte.

Otro ejemplo que vale la pena mencionar, una de las iniciativas más interesantes en términos del acceso y

gestión de datos, es Wikidata (https://www.wikidata.org/wiki/Wikidata:Main_Page).

Esta plataforma está creando una base de conocimiento gratuita donde los humanos, pero también las máquinas, pueden leer y editar. Proporciona datos en más de 300 idiomas y permite que cualquier persona acceda, los use y los analice. Wikipedia ya está usando la información, trasladando los datos estructurados sobre su contenido a un lugar central, desde donde pueden reutilizarse e integrarse fácilmente. Wikipedia ofrece una amplia cobertura de temas de interés muy diferentes y permite maneras de analizar y consultar los datos en formas novedosas e impulsadas por la propia información, proporcionando así nuevas rutas para obtener conocimiento y descubrir conexiones, explicando las redes complejas en artes, humanidades y otras áreas.

Cuando Alfred Barr diseñó su famoso diagrama para la exposición del MoMA, *Cubism & Abstract Art* de 1936, se basó en su extenso conocimiento histórico del arte para visualizar la evolución del arte moderno a partir de las relaciones entre varios movimientos artísticos como el surrealismo, impresionismo, cubismo, etc. Hay relativamente pocos nombres de artistas destacados que reflejan un cambio en la percepción de los desarrollos de las artes. Y estos se encuentran alejados de las interacciones entre los genios individuales y las interacciones entre los colectivos que los agrupan. La elección de estos "ismos" fue, sin embargo, muy selectiva: Barr omitió una serie de movimientos que no encajaban en su modelo evolutivo (Astrit Schmidt-

Burkhardt: *Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde*, Berlín: Akademie Verlag, 2005). Por lo tanto, su diagrama fue muy aclamado por su valor educativo, pero también criticado por su punto de vista selectivo. El reciente crecimiento en la disponibilidad de recursos digitales, fácilmente accesibles para el público, dedicados a la Historia del Arte hace posible abordar tales críticas, volviendo a cambiar el enfoque. Lejos de la interpretación de los desarrollos culturales a través de los individuos, se optó por su interpretación colectiva a través de un gran grupo de personas.

Una fuente de conocimiento histórico artístico acumulado colectivamente es Wikipedia. Aunque, por supuesto, no es comparable con el trabajo de académicos dedicados, se ha demostrado que esta enciclopedia editada colectivamente presenta información factual precisa en un alto grado. Investigadores del Instituto de Tecnología de Software y Sistemas Interactivos de la Universidad Tecnológica de Viena construyeron una red bipartita de enlaces entre artículos de Wikipedia que tratan sobre artistas y sobre movimientos artísticos. La idea subyacente es que cada movimiento se compone de sus miembros y que los lazos entre los movimientos se basan en individuos que actúan como puentes entre ellos. La red resultante muestra las relaciones entre los movimientos artísticos presentes en Wikipedia, conectados por los muchos individuos que determinaron su evolución histórica y basados en las contribuciones de los muchos sujetos que participaron en la creación de

esta base de conocimiento colectiva (Goldfarb, Arends, Froschauer, Merkl y Weingartner, 2011).

Encuentro FASE: un estudio de caso

Uno de los objetivos planteados en el proyecto original que da origen a este escrito era el mapeo del sistema museológico artístico cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Sin embargo, la complejidad y amplitud de este campo nos impedían abordarlo de manera adecuada. En este sentido, nos concentramos, exclusivamente, en las manifestaciones tecnológico-digitales y artísticas que se ofrecen en la ciudad. El circuito del Arte Tecnológico en la ciudad de Buenos Aires podría caracterizarse como en expansión, como una suerte de área en crecimiento o, al menos, que aún no es masivo ni mucho menos, pero que tiene cierta presencia y constancia. Esto presenta ventajas y desventajas desde el punto de vista metodológico. Las ventajas tienen que ver con la posibilidad de aplicar métodos cualitativos; las desventajas, con que prácticamente no se cuentan con demasiados datos oficiales que permitan caracterizar el fenómeno desde un punto de vista estadístico o macrosocial. Los métodos vinculados con las redes tienen la particularidad de que son, en cierto punto, libres de escala, en el sentido de que pueden aplicarse tanto a redes pequeñas, con unos pocos nodos, así como a megarredes, con millones de nodos.

Para ello, y en función del proyecto presentado, aplicamos las dos metodologías oportunamente mencionadas: la etnografía y el análisis de redes sociales.

Como parte de las tareas de investigación de campo, se asistió a los “festivales” y espacios dedicados a esa actividad, se recopiló la información y se aplicaron los distintos instrumentos de cada una de las metodologías mencionadas. Por un lado, la observación participante, el registro de la cultura material y diferentes tipos de entrevistas; por el otro, las encuestas preparadas para captar el registro reticular. Además, incorporamos información observada en la Internet (en redes sociales como Instagram, Facebook y Twitter; blogs y sitios especializados), información que también puede procesarse y analizarse con métodos cualitativos y con métodos de red.

La Internet es, en este caso, importante por dos motivos. El primero, obviamente, es que, en la actualidad, mediando ya la primera mitad del siglo XXI, prácticamente no hay nada ni nadie que no tenga una representación traducida a *bytes*, y esto no es ajeno al mundo del arte en cualquiera de sus expresiones. El segundo, es que, al tratarse de Arte Tecnológico o medial, un aspecto muy relevante de su expresión artística transcurre por el mundo de los *bytes*. A partir de esta experiencia, es que nos dimos cuenta de la importancia del evento FASE, del cual participa UMSA, que ocupa un lugar central en la escena del Arte Tecnológico y digital de la ciudad de Buenos Aires. Por este motivo, lo que presentamos a continuación es un análisis de caso, esto permitió delimitar un universo acotado de análisis donde poner a prueba algunas

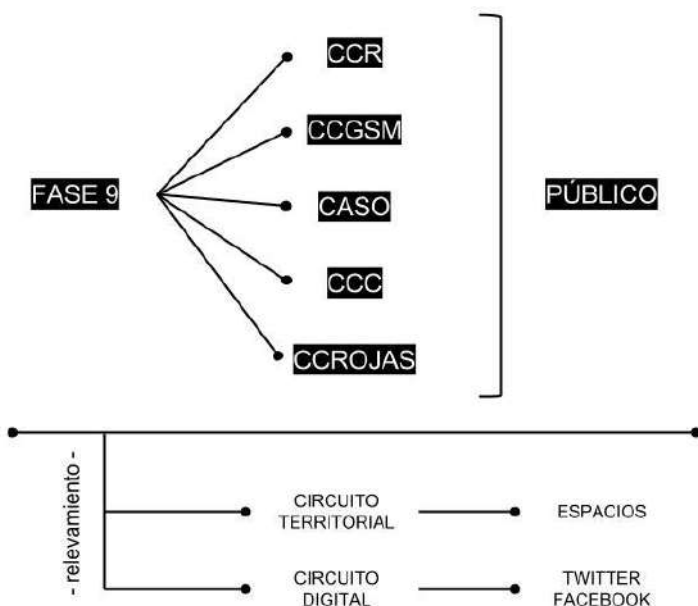
conceptualizaciones e instrumentos desarrollados y, sobre todo, permitirnos dimensionar la problemática.

FASE es un encuentro que cruza arte, ciencia y tecnología. En el 2009, tuvo su primera edición: “El estado de la cuestión”, presentada en el Centro de Exposiciones de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, contó con la curaduría general del Alicia Taquini y la dirección de Pelusa Borthwick (luego se sumarían a esta función Marcela Andino y Patricia Moreira). Es la propia Borthwick quien, en un artículo publicado en el Cuaderno 51 (CEDE-UP), presenta un estado de la cuestión sobre el Arte Tecnológico y su inserción en la cadena de construcción nacional. Para ese entonces, sostiene la autora, numerosas instituciones venían participando en estos cruces y las artes electrónicas, muchas de las cuales hoy en día continúan siendo sedes de los encuentros. Entre los antecedentes más destacados, podemos remontarnos a 1995 y 1996 cuando tienen lugar la primera y segunda edición del FIV (Festival Internacional de Video y Artes Electrónicas) en el CCR y en el CCGSM; en 1997 el Ciclo de Arte Sonoro Experimental coordinado por Jorge Haro en el MAMBA; en 2003 en Muntref - Museo de la Universidad 3 de Febrero- se inaugura Untref Electrónico con obras de la comunidad educativa de la carrera que se dicta en dicha universidad. Entre otros espacios que formaron parte de la construcción y consolidación de este circuito, podemos mencionar el MNBA, Fundación Telefónica de Arte y Nuevas Tecnologías y la Fundación Konex (Borthwick, 2015: 32).

En la actualidad, existen numerosos espacios dedicados a este tipo de arte, tanto de formato pequeño a mediano como el Espacio Pla, Galería Alpha Centauri, Panal 361, La Ira de Dios, Así o instituciones más grandes como el CCK, el MACBA o inclusive el MALBA. El universo de análisis es acotado al Arte Tecnológico, pero es vasto en relación con la gran cantidad de actores, instituciones, actividades, eventos y referencias que tienen lugar dentro de este circuito. Poder cartografiar todas estas relaciones sociales e intercambios de conocimiento y experiencias es el objetivo ulterior del proyecto de investigación. No obstante, como se mencionó al comienzo, en esta etapa nos limitaremos a los espacios sede de la novena edición del encuentro.

FASE 9 se desarrolló del 17 al 26 de noviembre del 2017 en cinco espacios de la ciudad: CCR, CNB-CASo, CCGSM, CCROJAS y CCC. Bajo el título “Intervenciones y Recorridos”, la novena edición de este festival propuso un nuevo formato de exhibición y contenidos con el objetivo de reflexionar sobre experiencias, acciones e intervenciones artísticas que experimentan modos posibles de producción y exhibición, a partir del trabajo colaborativo y comunitario, el intercambio de disciplinas y el desarrollo de procesos de investigación y creación. Se presentaron exposiciones y actividades específicas en diferentes soportes artísticos, como arte sonoro, audiovisual, bioarte, *performances* y sets audiovisuales. En la presente investigación, se procedió a la identificación de los *circuitos* generados durante el desarrollo del encuentro, es decir, estructuras de

relaciones en las cuales circulan personas, información, experiencias y objetos. Para esto, seleccionamos inicialmente dos ámbitos de existencia de estas relaciones, las *territoriales* (espacios conectados por las personas que los visitan) y las *digitales* (las interacciones que se dan entre los espacios y las personas en las redes sociales Facebook y Twitter). A continuación, se muestra un esquema de las unidades de análisis (resaltadas) y los ámbitos de relevamiento.

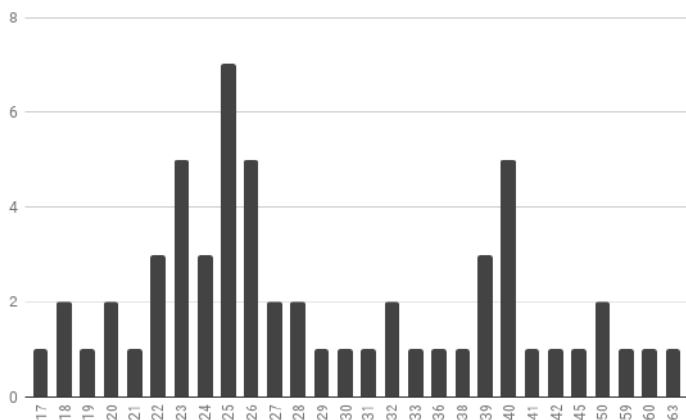


Circuitos territoriales

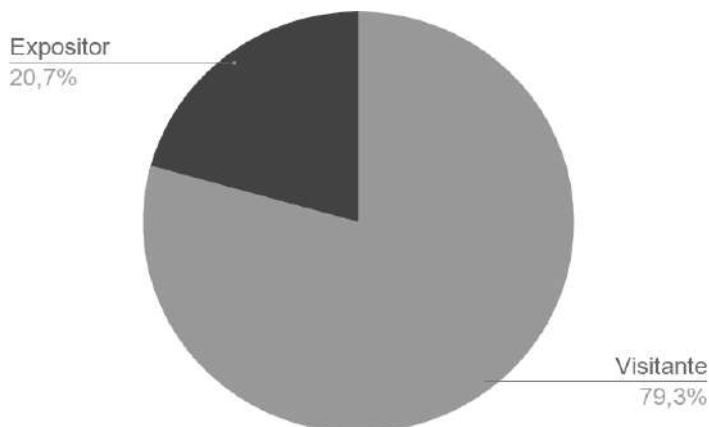
En un sentido formal, llamamos circuitos territoriales a los que establecen las personas que recorren los espacios, conectándolos entre sí a través de este flujo. Para este relevamiento, se realizó una breve encuesta a las personas que visitaban cada una de las sedes y se recogió información sobre el tipo de usuario (visitante o expositor/curador), el rango etario, el uso de redes sociales y de qué espacio venía o a cuál se dirigía. Estas encuestas fueron de carácter anónimo y confidencial. La implementación contó con 58 casos, muestra que, de ninguna forma, consideramos representativa, en términos estadísticos, de la totalidad del público participante del evento. Dado el diseño exploratorio de la investigación, es sólo una aproximación inicial. Asimismo, la encuesta tuvo por finalidad testear la viabilidad del instrumento y medir las escalas de análisis.

La distribución, con una tendencia a la bimodalidad, nos muestra los dos grupos de edad con mayor asistencia al evento, al menos fueron los que pudimos captar con nuestros instrumentos, uno, entre los 23 y los 26 años; y el otro, entre los 39 y los 41 años. Desde ya que, al ser una muestra tan pequeña, los desequilibrios son más notables; sin embargo, metodológicamente, nada impide que podamos establecer como hipótesis que esos grupos de edad son los más interesados en este tipo de circuito artístico. La variable “Edad” demuestra ser relevante para tener en cuenta en los próximos análisis, ya que permite describir características de los participantes.

Otra variable incluida por convención en el instrumento es “Género”, sin embargo, quedará desechada por considerarse poco aplicable a los fines de la investigación.



Como dijimos, sobre un total de 58 casos, 46 personas resultaron ser Visitantes y 12 Expositores.



Para el armado de la red territorial, se tomaron como nodos los espacios participantes, así como también otros espacios referidos por los encuestados. A cada espacio se le asignó una ubicación precisa (coordenadas) sobre un mapa de la ciudad de Buenos Aires, para facilitar así la lectura cartográfica. Los lazos que unieron los espacios fueron las personas que refirieron venir o ir hacia alguno de ellos en la ventana temporal del evento. Es decir que cada línea representa el recorrido literal de cada actor, aunque no necesariamente simultáneo ya que, como se mencionó, este recorrido puede referirse a días diferentes. El grosor de los lazos estuvo determinado por el número total de conexiones entre los espacios. Además, en color más claro, pueden identificarse aquellos circuitos en los que, al menos, en uno de los extremos participa una de las sedes del encuentro y en color más oscuro los que no refieren a un espacio seleccionado, esto da como resultado circuitos externos al mismo.

Red de espacios conectados por las personas



En total fueron 10 los espacios mencionados por los encuestados:

SEDES	EXTRAS
CCC (Centro Cultural de la Ciencia)	CC Haroldo Conti
CCGSM (Centro Cultural General San Martín)	Palais Glace
CCR (Centro Cultural Recoleta)	PROA
CASo (Casa Nacional del Bicentenario)	Usina del Arte
CCRojas (Centro Cultural Ricardo Rojas UBA)	MNBA

La red entonces quedó compuesta por 10 nodos (espacios), con un total de 47 relaciones entre sí. El grado promedio es de 1,6 (lazos entrantes y salientes de cada nodo sobre la totalidad de lazos, esto nos da la cantidad de conexiones que tienen en promedio cada nodo). El diámetro de la red es de 4. Se observaron vínculos preferenciales entre CASo, CCR y el CCC. Sobre todo, la fuerte conexión entre CASo y CCR pudo haber sido por razones de cercanía geográfica, de allí que se identifica una circulación fluida entre estos dos lugares. CASo resultó ser el nodo central en este grafo; esto pudo deberse a estar sobredimensionado ya que, al momento

del relevamiento, se estaba inaugurando la muestra con actividades especiales como *performances* y hasta una barra de tragos de una reconocida marca de ginebra. A pesar de la distancia, el CCC resultó ser un *hub* destacado ya que ofreció diferentes actividades convocantes para el público tanto especializado como general. Por otro lado, el CCROJAS, a pesar de su ubicación cercana al CCGSM, no tuvo prácticamente referencias y mostró muy poca afluencia de público el día del relevamiento, incluso hubo una actividad programada que debió suspenderse por falta de asistencia.

Circuitos digitales: Twitter

Como mencionamos anteriormente, llamamos circuitos digitales a las estructuras de relaciones que se dan entre los espacios y las personas en las redes sociales Facebook y Twitter, en las que circulan información, experiencias y objetos. Nos concentramos, en esta instancia, en la plataforma Twitter. Para obtener la red, se partió de los usuarios del evento y de los espacios participantes (NODOS: FASE, CCR, CASo, CCGSM, CCC y CCROJAS), utilizando la herramienta de *scrapeo* que incluye el *software* de ARS NodeXL, se importaron todas las relaciones que se establecieron entre ellos y con otros usuarios. De esta forma, obtuvimos un set de datos que nos permitió observar cuál fue el contenido (*Tweets*) generado por las seis cuentas analizadas (USERS) y cómo este contenido circuló, creando una estructura de relaciones a 1 paso (NODOS y LAZOS). Cada *tweet* fue el

resultado de una relación: consigo mismo cuando era una publicación propia (autovínculo), cuando generó una relación con otros, cada vez que fue respondido (*Replies*) o cuándo, en el contenido del *tweet* que publicó un usuario - @X -, se arrobó o mencionó otra cuenta - @Y- (*Mention*).

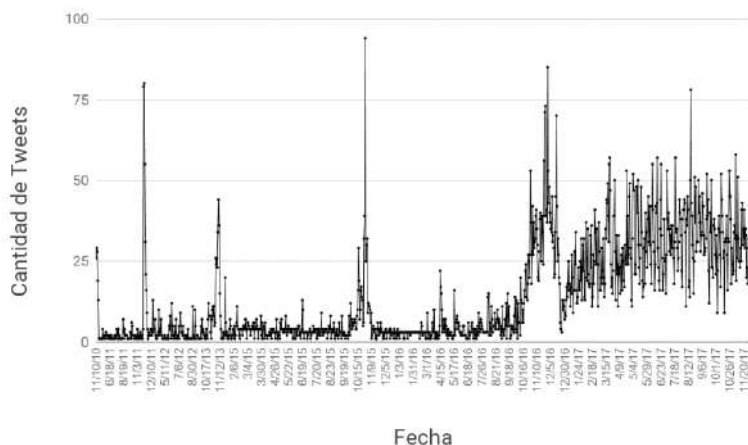
Tabla de Referencias		
Nodos	Interés	Red a 1 paso
FASE, CCR, CASo, CCGSM, CCC y CCROJAS	n= 6	N=1361
Lazos (<i>mergeados</i>)	1616	5673 (sin <i>mergear</i>)
<i>Replies</i>	305	401 (sin <i>mergear</i>)
<i>Mention</i>	1311	5272 (sin <i>mergear</i>)
<i>Tweets</i>	10368	16041

Estos datos son parte de una base de datos conformada por una matriz atributiva con la información para cada nodo (vértices) y una matriz con las relaciones entre estos nodos (aristas). Como es un grafo dirigido, importa el sentido de la relación, hay un emisor (*source*) y un receptor (*target*), la cantidad de lazos existentes se valora en el peso de la relación (*weight*), así como también el

tipo de relación (*reply*, *mention*, etc) y el subgrupo o (*cluster*) al que pertenece cada uno. La ventana temporal de la muestra estuvo determinada por la profundidad de búsqueda que se le pide a la herramienta, en este caso, el límite de análisis para cada usuario era de los últimos 1000 *tweets*. Por lo tanto, dependió de la cantidad de *tweets* que generó cada nodo, qué tan atrás fue la herramienta.

Cuando se toman medios de comunicación masivos, por ejemplo, que publican contenido en intervalos de minutos, este límite sólo puede alcanzar para una ventana temporal de dos o tres días en el mejor de los casos. En los nodos analizados, el intervalo de publicación es mucho mayor, por lo que se obtuvieron *tweets* desde el 2010 en adelante.

**Gráfico con el rango de fechas desagregado
y la cantidad de *tweets* totales que se obtuvieron para
el análisis**

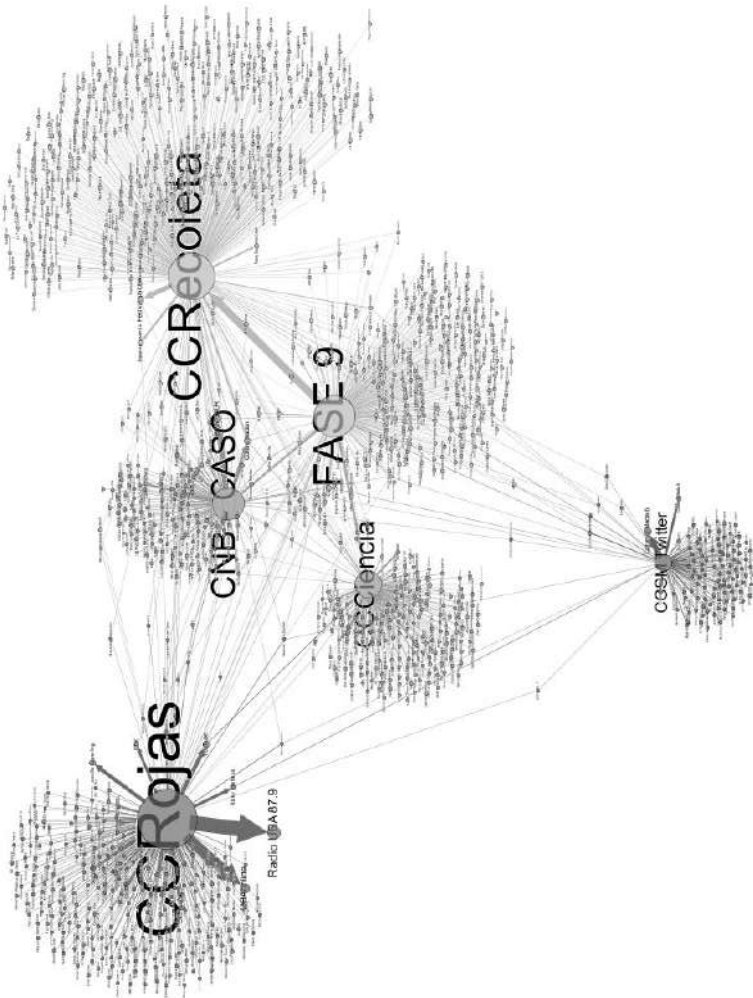


Con la información obtenida mediante el procedimiento descrito anteriormente, se procedió a la limpieza de los datos para su posterior exportación al formato. El análisis de redes sociales (ARS) incluye además la elaboración de métricas y estadísticas reticulares que se presentan a continuación. Una vez eliminados los autovínculos, se procedió al análisis de los *clusters* (subgrupos) utilizando la función de *clusterizado* por el algoritmo de Girvan Newman, para poder identificar comunidades al interior de la red, es decir, cómo se conectan preferentemente los usuarios entre sí. Para las visualizaciones se migraron los datos de NodeXL al *software* Gephi, se aplicaron los algoritmos de

distribución Force Atlas 2 y se visualizaron etiquetas en tamaño proporcional al grado de entrada de los nodos. De esta forma, pudimos tener una visión general de la estructura de relaciones en su totalidad lo que nos permitió profundizar el conocimiento y la identificación de comunidades.

El grafo que se presenta muestra como nodos principales las cuentas seleccionadas (6) y las relaciones que establecieron entre ellos y con otros usuarios (nodos más pequeños), a partir de interactuar con un *tweet* generado por estas. Es una red dirigida, es decir, las relaciones tienen en cuenta una direccionalidad. Sin embargo, dada la forma en que seleccionó el universo, sólo se tienen en cuenta las interacciones que generan los seis usuarios en los que centramos el análisis, es decir que los únicos emisores (*source*) son los puntos seleccionados. La medida de grado, utilizada en el ARS, refiere a la cantidad de lazos o relaciones que tiene cada nodo o actor. Cuando la red es dirigida, esta medida se desdobra y, para las relaciones entrantes, se denomina Grado de Entrada (*In Degree*) y, para las salientes, Grado de Salida (*Out Degree*). Por este motivo, los únicos que cuentan con Grado de Salida son las cuentas de interés (6). Para el tamaño de los nodos (y el de las etiquetas) se utilizó la medida de grado (resultante del promedio de grado de entrada y de salida).

Red de las interacciones en Twitter del evento y de los espacios participantes



Los diez nodos con valores más altos de grado se enlistan a continuación donde, por supuesto, los primeros lugares son ocupados por los nodos de interés.

Usuario NODO	Grado de Entrada (In)	Grado de Salida (Out)	Grado (In+Out/2)
CCRecoleta	2	454	456
FASE 9	5	319	324
CCRojas	2	304	306
CCCiencia	3	214	217
CNB - CASo	2	187	189
CCSM Twitter	0	138	138
CCEBA	8	0	8
Noche de los Museos	6	0	6
Cultura Nación	6	0	6
Revista Ñ	5	0	5

Como se observa en el grafo, hay una asociación preferencial entre el perfil del Encuentro FASE y uno de los espacios donde se desarrolla, el CCR, que además es la sede central y la que más vinculada está desde la comunicación, como se visualiza en el grosor del lazo que une estos dos nodos. Sin embargo, también se observa una vinculación con CNB - CASo, otro de los espacios participantes que, si bien no tiene la misma cantidad de menciones por parte de la cuenta del evento, ha ocupado un lugar preferencial dentro del circuito, concentrando los públicos, como se observa en el análisis territorial.

En relación con los *tweets* que se analizaron, si tomamos en cuenta la cantidad de *retweets* como criterio para determinar las interacciones generadas, los diez primeros puestos están ocupados por *tweets* que hacen referencia a otras actividades, y recién aparece una mención al festival (la edición del 2015) en el puesto 72. En la siguiente tabla se muestra un detalle de los primeros cinco.

Source	Target	RT	Tweet	Fecha
encuentro ase	bellasartes ar	117	RT @BellasArtesAR: El 25 de octubre llega al Bellas Artes la muestra "Miró: la experiencia de mirar", con más de 50 obras del genial artista	10/24/17 18:05
elrecoleta	horaciolarreta	99	RT @horaciolarreta: Desde hoy hasta el 30 de abril pueden visitar la muestra en la Galería #BAFICI del @CentroCRecoleta	4/14/16 19:21
elrecoleta	festivalesg cba	93	RT @FestivalesGCBA: Se viene #BAFICI! Del 13 al 24 de abril #BuenosAires se viste de #cine!	3/31/16 12:55
elrecoleta	herlombardi	80	RT @herlombardi: Convocamos a artistas de novela gráfica para residir tres meses en Francia.	3/4/15 18:46
ccdelaciencia	sztajnszrajber	77	¿Quién dijo que lo opuesto a la verdad es la mentira? ● Nos pregunta @sztajnszrajber. "La mentira es una cuestión d	7/26/17 22:49
encuentro ase	gcba	72	RT @gcba: En el #DíaMundialDelSIDA, te recordamos que podés hacerte un test de VIH de forma gratuita en más de 25 centros de salud...	12/1/17 15:38

Sobre los *tweets* en los que se menciona al menos un *hashtag* vinculado al evento FASE, se contabilizaron un total de 662 relaciones entre las que hay un total de 276 *tweets* originales, es decir, que los *tweets* fueron creados por alguno de los puntos monitoreados; mientras que se encontraron 381 menciones, esto es, aquellos *tweets* que conteniendo un *hashtag* relacionado con FASE arrojaron a alguno de los nodos restantes. Sólo se encontraron 5 (0,8 %) interacciones por responder un *tweet* (*Replies to*).

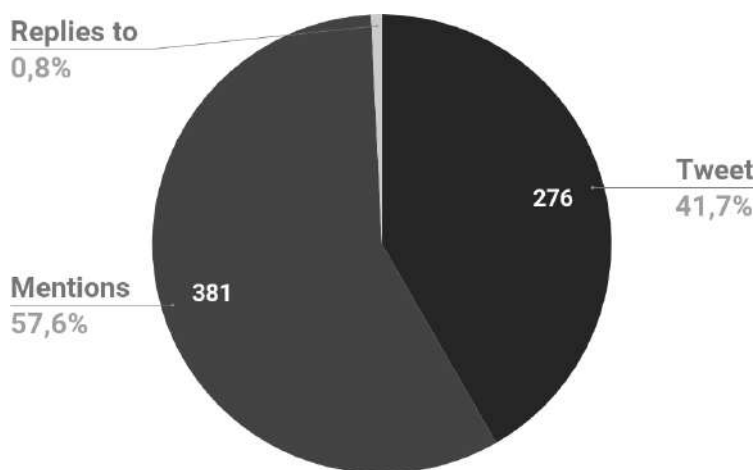


Gráfico de torta con los *tweets* en torno al evento FASE según el tipo de interacción

En esta misma muestra de 662 lazos generados en torno al evento, se analizaron todos los *hashtags* presentes en cada unidad (*Tweet*). A continuación, se muestra una visualización de las palabras clave y una tabla que resume las más importantes.



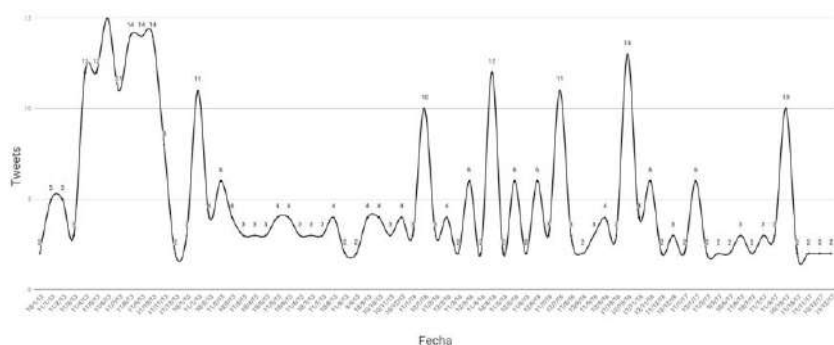
Nube de palabras que visualiza la presencia de *hashtags* utilizados en *tweets* vinculados al evento.

Como se observa, el *hashtag* #FASE7 (205) fue el más compartido, seguido por el de #FASE8 (202), #FASE2013 (131) y #FASE9 (100).

<i>Hashtag</i>	Recuento
FASE7	205
FASE8	202
FASE2013	131

FASE9	100
arte	35
ciencia	32
FASE	28
tecnología	24
educativoFASE	12
encuentroFASE	11

Sobre la ventana temporal de la muestra compuesta por estos 662 *tweets* analizados que hacen referencia a una de las ediciones de FASE, como se observa en el gráfico siguiente, tenemos una mayor interacción durante noviembre del 2013, seguido por algunos picos en la misma época, pero en el año 2016 y 2017.



Conclusiones

Este texto forma parte de una investigación financiada por la Universidad del Museo Social, realizada durante el año 2017. Cada comienzo de un proyecto implica necesariamente la reducción metodológica de las unidades de análisis y del contexto donde estas se encuentran inmersas. Al mismo tiempo, se ajustan y prueban los métodos de recolección, procesamiento y análisis de los datos. Incluso es el momento donde se refinan las hipótesis y se perfecciona el marco teórico. Todos los comienzos son, al menos en ciencias sociales y humanidades, eminentemente exploratorios.

Decidimos pues concentrar nuestros esfuerzos en el circuito del Arte Tecnológico o mediático, en los espacios y en las personas que participan de él. No fue nuestra intención hacer un análisis formal o estilístico de las obras presentadas, sino que nos concentramos en el alcance social y cultural del fenómeno bajo estudio. Fue un enfoque claramente antropológico, donde la etnografía y el ARS fueron, metodológicamente hablando, los principales protagonistas.

Tomando como concepto teórico central la noción de “campo”, tal como fuera planteada por Bourdieu (2010), intentamos definir los límites de nuestro fenómeno, el Arte Tecnológico en la ciudad de Buenos Aires. En este sentido, podemos afirmar, con los recaudos del caso, que estamos en presencia de un campo restringido. Aún el “gran público” no tiene una participación importante como consumidor de este tipo de arte. Es todavía una cuestión de nicho. Si bien advertimos que nuestra

investigación no tiene una representatividad estadística, queda claro que no hay masividad, ni en los relevamientos etnográficos ni en aquellos en donde utilizamos el ARS, los reales y los virtuales. Sí debemos señalar que, pese al campo restringido señalado, desde instituciones oficiales, como universidades (UMSA, en particular, pero también UNTREF) o centros culturales de administración estatal (Centro Cultural Rojas, Recoleta, etc.) existe un apoyo concreto, que se materializa tanto en eventos como en subsidios o becas.

De la red georreferenciada, el circuito territorial, podemos concluir que son varios los factores que influyen a la hora de la concurrencia del público. Ni lo geográfico, ni lo cultural (en su sentido amplio), ni lo político pueden explicar por sí solos la estructura de la red. Son todas esas variables, actuando al mismo tiempo, las que dan cuenta de la configuración reticular. Podemos observar, por poner un ejemplo, que el Centro Rojas, con una gran trayectoria en la cultura porteña, no resultó ser un nodo central en la red que relevamos. Y, si bien nuestro relevamiento no fue representativo en términos estadísticos, lo cierto es que hasta tuvo que suspenderse un evento por la ausencia de público. No tenemos aún un diagnóstico claro acerca de cuáles son las causas que pudieron haber determinado esa ausencia, pero en esta etapa poseemos, al menos, un mapa de la situación. Es razonable suponer que el flujo de personas que circula por las sedes no es ni constante ni regular a lo largo del evento, habrá que seguir

indagando hasta encontrar algunas explicaciones razonables del fenómeno.

De la red virtual, el circuito digital, emerge que el Centro Cultural Recoleta es un nodo central en el evento FASE, lo cual no es una novedad si tomamos en cuenta la trayectoria del Centro, así como el papel que jugó en el Encuentro FASE. En relación con lo observado en el circuito territorial, podemos contrastar con lo que ocurre con el Centro Cultural Rojas. Dentro del circuito digital, tal como pudimos relevarlo, el Centro perteneciente a la Universidad de Buenos Aires ocupa un lugar destacado, lo que se diferencia de aquello vislumbrado en el circuito territorial. Esta discrepancia exige la elaboración de nuevas hipótesis que permitan explicarla. Pero, a la vez, nos muestra algún grado de certeza en cuanto a que lo que ocurre en el mundo virtual no necesariamente se condice con lo que acontece en el mundo real. Esa relativa independencia es un claro llamado de atención tanto en virtud de las hipótesis que se plantean como de los métodos que se usan para contrastarlas.

Desde un punto de vista metodológico, podemos afirmar que los instrumentos elegidos, fundamentalmente un abordaje etnográfico y una mirada reticular (ARS), cumplieron con las expectativas. Se mostraron aptos para el tipo de preguntas que nos planteamos en relación con el circuito del Arte Tecnológico o Mediático en la Ciudad de Buenos Aires.

Si bien ninguna herramienta metodológica es perfecta o siquiera completa, los resultados que pudimos obtener nos hacen pensar que la elección fue la correcta. En

definitiva, cuando se emprende un proyecto de investigación, la única certeza posible es la de la exploración y la duda (valga el oxímoron); son los interrogantes los que motorizan el trabajo, y el carácter tentativo es una constante. En todo caso, siguiendo el conocido falsacionismo, sólo podemos dar cuenta en forma fehaciente de lo que no es.

La experiencia recogida durante el proyecto ejecutado en el año 2017 es el insumo necesario para la continuación durante este 2018. Uno de los incentivos más importantes es el hecho contrastado del crecimiento del Encuentro FASE, que año tras año se va haciendo cada vez mayor. Otro de los incentivos tiene que ver con una cuestión pedagógica, vinculada con la participación en el proyecto de alumnos de la Facultad de Artes. Consideramos que sus aportes no sólo fueron muy valiosos para la propia investigación, sino que también les brindaron elementos que pueden ser de ayuda, tanto para el desarrollo de su propia tesis como para su futura vida profesional.

Referencias y abreviaturas

ARS (Análisis de Redes Sociales)

CCK (Centro Cultural Néstor Kirchner)

CCGSM (Centro Cultural General San Martín)

CCR (Centro Cultural Recoleta)

CCROJAS (Centro Cultural Rojas - UBA)

CCC (Centro Cultural de la Ciencia)

CEDE-UP (Centro de Estudios de Diseño y Comunicación - Universidad de Palermo)

CNB-CASo (Casa Nacional del Bicentenario - Centro de Arte Sonoro)

MALBA (Museo de Arte Latinoamericano)

MAMBA (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires)

MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires)

MNBA (Museo Nacional de Bellas Artes)

TIC (Tecnologías de la información y la comunicación)

Bibliografía

Bayardo, R. (2005). Museos: entre identidades cristalizadas y mercados transnacionales* *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.13. n.2. p. 257-274. jul.- dez.

Becker, H. S. (1982). *Art Worlds*. Berkeley University of California Press.

Biggs, M. A. R., & Büchler, D. (2007). Rigor and Practice-based Research. *Design Issues*, 23(3), 62–69. <https://doi.org/10.1162/desi.2007.23.3.62>.

Borgdorff, H. (2011). The Production of Knowledge in Artistic Research. In M. Biggs & H. Karlsson (Eds.), *The Routledge Companion To Research in The arts* (pp. 44–63). New York, Routledge.

Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto*. Buenos Aires, Siglo XXI.

------(2003). *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires, Aurelia Rivera.

------(1995). *Las reglas del arte*. Buenos Aires, Anagrama.

------(1990). *Sociología y cultura*. Madrid, Grijalbo

De Carli, G. (2009). “La revolución informática y digital ¿Están nuestros museos y nuestros países preparados para ello?” En Acta de VII Encuentro Regional CECA LAC, 90. Corrientes.

<http://www.museosyeducacion.com/documentos/memoriascorrientes.pdf>.

------(2004). Vigencia de la Nueva Museología en América Latina: conceptos y modelos. *Revista Abra*, 24(33), 55–75. Recuperado a partir de <http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/abra/article/view/4207>.

Doron G., Max A., Josef F., Dieter M., and Martin W. (2011). "Combining cultural heritage related web resources in 3D information landscapes". In *Proceedings of the 2011 International Conference on Electronic Visualisation and the Arts (EVA'11)*, Stuart Dunn, Jonathan P. Bowen, and Kia C. Ng (Eds.). BCS Learning & Development Ltd., Swindon, UK, 73-80.

Fajardo-González, Roberto (S/F) La investigación en el campo de las Artes Visuales y el ámbito académico universitario. (Hacia una perspectiva semiótica). Recuperado en <http://www.unaves/gep/InvestigacionArtesFajardopdf>

Frayling, C. (1993–1994). Research in Art and Design. Royal College of Arts Research Papers 1 (1). http://www.transart.org/wp-content/uploads/group-documents/79/1372332724-Frayling_Research-in-Art-and-Design.pdf.

Freeman, Linton C. (2004). *The Development of Social Network Analysis: A Study in the Sociology of Science*. Vancouver, Canada, Booksurge Publishing.

Laszlo Barabasi, A. y Frangos, J. (2002). *Linked. The New Science of Networks*. Cambridge, Perseus Publishing Books.

Meirelles I., Schich M., Malina R. (2014). Arts and Humanities, Complex Network Analysis of. In: Alhajj R.,

Rokne J. (eds) Encyclopedia of Social Network Analysis and Mining. Springer, New York, NY

Niedermaier Alejandra, Borthwick Pelusa, et. al. (2015). Cuaderno 51: Diseño de arte tecnológico. Cuadernos Del Centro de Estudios En Diseño y Comunicación. Ensayos, 15, 252.

http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_publicacion.php?id_libro=523

Ramos, D. y Maya Jariego, I. (2003). “Alianzas y redes de colaboración entre las agrupaciones culturales de las Artes Escénicas en Andalucía”. En Revista de Metodología de Ciencias sociales 26.

Reynoso, C. (2011). *Modelos interdisciplinarios en la gestión sostenible de la sociedad y la cultura*. Buenos Aires: SB.

Ruiz Martin, J. M. (2014) Aparición, impacto y efectos de la máquina automática en el atelier del artista. Del taller tradicional al medialab. Tesis Doctoral. Universidad Castilla - La Mancha en:

<http://hdl.handle.net/10578/5456>

Oehler, K. y Sheppard, S. (2010) The Potential of Social Network Analysis for Research on the Cultural Sector. Center for creative community development. <http://web.williams.edu/Economics/ArtsEcon/library/pdfs/NetworkAnalysisAndCulture.pdf>.

Oehler, K., Sheppard, S., Benjamin, B. y Dworkin, L. (2007) Network analysis and the social impact of cultural arts organizations. Center for Creative Community Development.

<http://web.williams.edu/Economics/ArtsEcon/library/pdfs/NA%20Network%20Paper%200010807.pdf>.

Bayardo, Rubens. (2005). Museos: entre identidades cristalizadas y mercados transnacionales. En: *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, vol. 13, n. 2, p. 257-274.

Watts, D. (2006). *Seis grados de separación: La ciencia de las redes en la era del acceso*. Barcelona: Paidós.

Welles, B; Meirelles, I. (2015). “Visualizing Computational Social Science: The Multiple Lives of a Complex Image. *Science Communication*”, SAGE Publications, Feb 2015 vol. 37 no.1 34-58. <http://goo.gl/nO6iTK>

Software utilizado en el análisis:

Bastian M., Heymann S., Jacomy M. (2009). Gephi: an open source software for exploring and manipulating networks. International AAAI Conference on Weblogs and Social Media. <https://gephi.org/>

Smith, M., Milic-Frayling, N., Shneiderman, B., Mendes Rodrigues, E., Leskovec, J., Dunne, C., (2010). NodeXL: a free and open network overview, discovery and exploration add-in for Excel 2007/2010 from the Social Media Research Foundation,
<http://www.smrfoundation.org>

R Core Team (2017). R: A language and environment for statistical computing. R.

Foundation for Statistical Computing, Vienna, Austria.
URL <https://www.R-project.org/>.

**María Eugenia Lodi, antropóloga, docente e investigadora.*

***Diego Díaz Córdova, antropólogo, docente e investigador.*

****Gina Dimare, estudiante e investigadora.*

*****Andrea Arza, estudiante e investigadora.*

******Ana Montini, estudiante e investigadora.*

******Pamela Scanio, antropóloga, docente e investigadora.*

LUCA GIORDANO Y LA EXALTACIÓN BARROCA DE LOS SENTIDOS

LUCA GIORDANO AND THE BAROQUE EXALTATION OF THE SENSES

*Por Alejo Lo Russo**

Resumen

El arte renacentista elabora una serie de recursos visuales que, tendientes a la mimesis, dan como resultado un profundo cambio de paradigma representativo en el arte europeo de los siglos XV y XVI. Posteriormente, el devenir del arte y las variables culturales, desde finales del siglo XVI y a lo largo del siglo XVII, exhiben cambios en la concepción de la imagen y su relación con el espectador. El despliegue de los recursos retóricos visuales define gran parte del arte barroco que apela, en su afán persuasivo, a la sensorialidad del espectador.

La obra *Presentación de Jacob a Isaac* de Luca Giordano nos propone un amplio repertorio de referencias sensoriales. El análisis de esta dimensión en la obra permite ahondar en las singulares variables culturales y artísticas de su contexto de producción.

Palabras clave: arte europeo, Barroco, sensorialidad, retórica visual

Abstract

Renaissance Art produces a range of visual resources that, through mimesis, results in a deep change of representative paradigm in the European Art of the XVth and XVIth centuries. Subsequently, the evolution of Art and cultural variables, at the end of the XVIth and along the XVIIth centuries, show changes in the conception of the image and its relation with the viewer. The display of the visual rhetorical resources defines large part of the Baroque art that, eager to persuade, appeals to the viewer's sensoriality.

Luca Giordano's artwork *Presentation of Jacob to Isaac* provides a wide range of sensorial references. The analysis of this dimension in the artwork allows us to study in greater depth the singular cultural and artistic variables of its production context.

Key words: European Art, Baroque, sensoriality, visual rhetoric

Fecha de recepción: 15/02/2018

Fecha de aceptación: 01/03/2018

La obra de Luca Giordano (1634-1705) *Presentación de Jacob a Isaac*¹ del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires ilustra el episodio del Génesis (27, 1-29) en el cual Isaac manifiesta el deseo de bendecir a su hijo Esaú antes de morir. El patriarca bíblico envía a su primogénito a cazar y a preparar un plato con la presa, tras lo cual cumpliría el acto de la bendición. Rebeca, esposa de Isaac, conociendo sus intenciones, idea un plan según el cual su hijo preferido, Jacob, mientras Esaú estuviera ausente, se presentaría ante su padre con un plato de carne asada y un cuero de cabrito en el brazo para asemejarse a su velludo hermano, haciéndose pasar por él y así obtener la bendición del padre.

La escena transcurre en un interior oscuro. Jacob de pie en el centro se enfrenta a su padre, quien, sentado sobre una cama en el extremo derecho, toca con su mano el brazo envuelto del hijo. Rebeca, a la izquierda, detrás de Jacob, observa atentamente a su marido. En el primer plano, se ubica una mesa sobre la cual hay servido un plato de carne asada. Un paño que pende por detrás de Isaac se recoge hacia la derecha, esto permite ver un paisaje crepuscular con un torreón en la lejanía.

El pasaje bíblico del encuentro de Isaac y el farsante Jacob es rico en evocaciones sensoriales, pues hace alusión explícita a los cinco sentidos. La vista se presenta como el sentido anulado que permite el engaño al anciano Isaac: “Cuando Isaac envejeció, sus ojos se

¹Óleo sobre tela, 117 x 191 cm Inv: 2464 Donación Carlos Madariaga y Josefa Anchorena, 1912.

debilitaron tanto que ya no veía nada” (Gen. 27, 1). El tacto es central en la historia, ya que es sustituto de la visión perdida: “Pero Isaac añadió, acércate hijo mío y deja que te toque, para ver si eres realmente mi hijo Esaú o no” (Gen. 27, 21). Inmediatamente, a continuación, el relato alude a la audición: “Él se acercó a su padre, este lo palpó y dijo: ‘La voz es de Jacob, pero las manos son de Esaú’” (Gen. 27, 22). Más adelante, antes de proceder a la bendición, Isaac pide probar la comida que Jacob le trajo, dando también intervención al gusto en el relato: “Sin embargo le preguntó otra vez: ‘¿Tu eres mi hijo?’ ‘Por supuesto’, le respondió él. ‘Entonces sírveme’, continuó diciendo Isaac, ‘y déjame comer lo que has cazado, para que pueda darte mi bendición’. Jacob le acercó la comida, y su padre la comió, también le sirvió vino, y lo bebió” (Gen. 27, 23-25). Finalmente, interviene el olfato en el encuentro entre el padre y el hijo: “Luego su padre Isaac le dijo: ‘Acércate, hijo mío, y dame un beso’. Cuando él se acercó para besarlo, Isaac percibió la fragancia de su ropa. Entonces lo bendijo” (Gen. 27, 26-27).

El relato propone un recorrido sensorial. La ceguera del anciano Isaac lo lleva a tocar a su hijo, escucharlo, probar la comida que le trajo y olerlo, para así, finalmente, darle su bendición.

Según A. Pérez Sánchez, la pintura de Buenos Aires sería una obra de juventud que Giordano hiciera glosando la

tela *Isaac y Jacob* del Museo del Prado² que, con el mismo tema, realizara su maestro José de Ribera hacia 1637 (Pérez Sánchez, 2002: 222). Si bien Giordano mantiene la disposición de los personajes de Ribera, la resolución espacial en un estrecho primer plano y la presencia tanto del cortinado que pende hacia la derecha como de la mesa con los alimentos delante de Isaac, una diferencia significativa entre la obra del Prado y la del Museo Nacional de Bellas Artes consiste en la disposición y gestualidad de los personajes. En la obra de Madrid, Rebeca posa su mano sobre el hombro de su hijo como empujándolo hacia el padre. Este gesto podría simbolizar la complicidad e instigación al engaño. Sin embargo, la mirada de la mujer se dirige hacia el espectador, en tanto que, en la nuestra, la mujer mira atentamente hacia Isaac.

En comparación, la tela de Buenos Aires propone una relación de mayor intensidad dramática entre los personajes mediante el agrupamiento compacto definido por dos líneas curvas opuestas que establecen los cuerpos inclinados de Rebeca a la izquierda y de Isaac a la derecha, y entre ambos queda el joven Jacob. Otro factor que alimenta el dramatismo de la escena es la fuerza y la dirección de las miradas. Isaac, con la cabeza baja, bendice a Jacob; en tanto que este y su madre lo observan intensamente, como expectantes ante el riesgo del descubrimiento del engaño. La mirada incisiva de Rebeca se dirige hacia la mano de Isaac, que toca el

² José de Ribera *Isaac y Jacob*. 1637. Óleo sobre lienzo, 110 x 291,5 cm. Número de catálogo P01118.

brazo cubierto de su hijo; en tanto que Jacob mira el rostro de su padre, atento a sus gestos, verificando que el engaño tenga éxito. Esta convergencia de sensorialidad táctil y visual genera una intensa relación dramática entre los personajes. El anciano Isaac, ante la pérdida de la visión, ejercita un sentido sustituto, el tacto; mientras que su mujer e hijo hacen uso intenso de la mirada. Esta contraposición de la vista y el tacto manifiesta la esencia significativa del relato, en el cual el engaño urdido por Rebeca implica la confusión de los sentidos de Isaac.

La “puesta en escena” de la sensorialidad de los personajes apela, asimismo, a la del espectador. Como propone Facundo Tomás, a diferencia de los lienzos y tablas renacentistas, la voluntad del cuadro barroco no fue salir desde sí mismo hacia el espectador, sino atrapar a este e introducirlo en su ilusión (Tomás, 2005: 211).

Mediante recursos plásticos, como la luz, el color y la textura, la obra apela a la vista, al tacto y al gusto del espectador. La paleta cálida dominante, la plasmación realista de los rasgos anatómicos, la carga dramática que liga a los personajes y el uso de la luz de modo simbólico son características que Giordano asimila de su maestro Ribera y del poscaravaggismo napolitano. Respondiendo a uno de los principales tópicos caravaggistas, la luz juega un rol protagónico en la escena ya que se concentra en el rostro y torso del anciano patriarca, mientras las caras de sus intrigantes parientes se mantienen en la penumbra. Esta oposición es significativa en relación con la antítesis moral de los personajes. Asimismo, la mano de Rebeca es

intensamente iluminada, ella instiga a su hijo al empujarlo hacia el padre; y el brazo de Jacob, cubierto de la piel del animal, es el símbolo del engaño. La “naturaleza muerta” sobre la mesa, colocada estratégicamente en el plano más próximo al espectador, propone también un elemento de atracción del espectador y contribuye a introducirlo en el clímax dramático de la composición. La representación de frutas, carnes e infinidad de elaborados platos fue ganando terreno en la pintura del *seicento* hasta devenir en género pictórico autónomo. Siguiendo a Bendiner, este tipo de representación se explica debido a que, mediante la evocación de los sentidos, apela al placer, a la experiencia física; por lo tanto, vincula a la pintura con el mundo real (Bendiner, 2004: 214).

De este modo, se le propone al espectador una sucesión de sugerencias sensoriales. De la experiencia gustativa que implica el guiso de cordero se pasa a la percepción táctil de Isaac sobre la piel de cordero en el brazo de Jacob y a las intensas miradas de Rebeca y Jacob.

El hijo de Gian Lorenzo Bernini (1588-1680), Domenico, narra en la biografía de su padre³ un acontecimiento vivido junto al papa Alejandro VII (1599-1667) y el cardenal Pietro Sforza Pallavicino (1607-1667):

Finalizada la misa, le fueron presentados al Pontífice diferentes retratos, unos en pintura y otros trabajados

³ En 1713 Domenico Bernini publicó en Roma la biografía de su padre titulada *Vita del Cavalir Gio Lorenzo Bernino descritta da Domenico Bernino suo figlio*. La obra fue dedicada al cardenal Lodovico Pico della Mirandola.

en mármol, realizados todos ellos por los más insignes profesores de Roma, representándole de perfil algunos, otros de frente y otros sentado o de pie. Solían asistir en estos momentos, rodeando al Príncipe, los más grandes virtuosos de Roma, de cuyos discursos disfrutaba solazándose de manera tan noble como placentera. Entre ellos, siempre estaba el cardenal Sforza Pallavicino y nuestro cavalier Bernino. En el momento de la presentación de los retratos citados, cada uno de los autores, diciendo su opinión acerca de cuál de ellos era el más parecido al original que estaba allí presente, sobrevino casualmente una mosca encima de la mesa del Papa y, nada más verla, dijo el Bernino que era mucho más parecida al Papa en su complexión y belleza que cualquiera de los mudos retratos de cualquier virtuosísimo pintor. Alejandro y Pallavicino, que de inmediato comprendieron el profundo sentido del cavalier, aplaudieron la idea, y nobilísimas fueron las enseñanzas filosóficas que en extenso razonamiento dedujo luego el cardenal, demostrando la uniformidad del movimiento, la correspondencia de las partes, la proporción de las operaciones y la sensibilidad de los órganos tanto externos como internos, por los cuales mucho más se asemejaba aquel viviente animalucho al monarca que cualquier tela de perfectamente dispuestos, pero muertos colores⁴.

Este relato es revelador respecto a una dominante del arte barroco en su búsqueda del efecto vital en las obras. La belleza reside, según esta referencia, en el

⁴ Reproducido en Snyder, Jon. *La estética del Barroco*. Madrid, La Balsa del Medusa, 2014. p. 18-19.

movimiento, en su analogía con las condiciones de la vida. En este sentido, la apelación a la sensorialidad del arte barroco tiende a proponer una experiencia que sobrepasa los límites del pensamiento para devenir una experiencia que involucra la corporeidad del espectador.

Luca Giordano, de origen napolitano, conocido como el *fa presto* por la velocidad al pintar, se formó en el ambiente napolitano, teñido aún del caravaggismo que caracteriza sus primeras obras. La irrupción de Caravaggio en el ambiente romano, entre finales del siglo XVI e inicios del XVII, suscitó recepciones diversas y apasionadas entre artistas e intelectuales. La biografía del pintor escrita por Giovan Pietro Bellori (1613-1696) se inicia comparando a Caravaggio con un pintor antiguo⁵:

Se dice que el escultor Demetrios el Viejo le daba tanta importancia al parecido que se complacía más en la mera imitación de las cosas que en la belleza, y lo mismo le sucedió a Michelangelo Merigi, que no reconoció otro maestro que el modelo, sin seleccionar aquellas formas de la naturaleza que son las más perfectas (Bellori, 2005: 107).

En pocas líneas, Bellori resume un tema central en los debates estéticos de los siglos XV al XIX respecto a la representación en el arte y su sujeción o la falta de esta a normas inmutables. En este sentido, Caravaggio propone un arte que evita la distancia idealizante en pos

⁵ Giovan Pietro Bellori, crítico de arte e intelectual romano, publicó en 1672 *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*.

de una apelación a los sentidos del espectador por medio de recursos de la retórica visual que enfatizan la empatía del espectador con la obra. Los efectos lumínicos, las texturas y la configuración realista de tipos humanos, que tienden a evocar ese dinamismo y vitalidad exaltados por Pallavicino, son constantes en su pintura.

La tela de Ribera expone estas intenciones del arte del siglo XVII exaltando las cualidades de por sí sensoriales del relato bíblico que ilustra. Desplegando una rica y variada cantidad de posibilidades plásticas en pos de apelar a la sensorialidad del espectador, Ribera asume, en esta obra, su noción del *pathos* teatral que define no sólo gran parte del arte europeo del siglo XVII, sino su cultura. La pintura barroca, como señala Wittkower, evidencia una fuerte influencia de *La Retórica de Aristóteles* quien dedica el segundo libro de la obra a explicar la emociones en razón de que ellas son la esencia básica humana a través de las que se lleva a cabo la persuasión (Wittkower, 1999: 140). La transmisión de la experiencia emotiva fue una de las mayores ambiciones de la imaginería barroca. En este sentido, el análisis de la sensorialidad abre fecundas vías de análisis respecto a los recursos que el artista barroco desarrolla en pos de la persuasión y la apelación al comportamiento afectivo del espectador.



Presentación de Jacob a Isaac de Luca Giordano

Bibliografía:

Bellori, G. (2005) *Vidas de pintores*. Madrid, Akal.

Bendiner, K. (2004) *Food in Painting from the Renaissance to the Present*. London, Reaktion Books.

Pérez Sánchez, A. (2002) *Luca Giordano y España*. Madrid, Gráficas Palermo.

Tomás, F. (2205) “La tela de la araña” en *Escrito, pintado. Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*. Madrid, La balsa de la Medusa.

Wittkower, R. (1999) *Arte y arquitectura en Italia 1600-1750* Madrid: Cátedra.

**Licenciado en Artes (UBA)*

Docente universitario (UBA, UMSA, ENAM)

RESTAURACIÓN DE OBRA EN PAPEL TRANSPARENTE

RESTORATION IN TRANSPARENT PAPER

*Por Virginia Fernanda González**

Resumen

La restauración de obras sobre papeles transparentes representa un desafío y una ardua labor. En el presente trabajo, daremos sus características materiales, así como su comportamiento frente a los estímulos del entorno, y abordaremos el modo de afrontar su estabilización y restauración.

Palabras clave: papel transparente, alteración, restauración

Abstract

The restoration of works on transparent paper represents a challenge and an arduous task. In this paper, we will outline its material characteristics, its behavior, when faced with the stimuli of the environment, and the ways to face its stabilization and restoration.

Keywords: transparent paper, alteration, restoration

Fecha de recepción: 15/03/2018

Fecha de aceptación: 29/03/2018

1. Definiciones

Para poder adentrarnos en este trabajo, primeramente, haremos referencia a la terminología empleada respecto de los papeles transparentes, de calcar o translúcidos, los cuales darán encuadre al tema.

1.1. *Papel*: según la definición dada por el autor Javier Tacón Clavaín (2011:82), se trata de un conglomerado de fibras unidas tanto física como químicamente, y moldeadas para formar una lámina. Su obtención se da a partir de la disgregación de la materia prima vegetal, hasta conseguir la suspensión de las fibras en agua. Esta suspensión luego es filtrada mediante una superficie reticulada, gracias a la cual es posible obtener una lámina de las mencionadas fibras que, al secarse, conforman la hoja de papel. Incorporando la adecuada cantidad de aditivos y/o procedimientos específicos, se logran las características para los múltiples usos asociados a este soporte.

1.2. *Transparencia*: esta propiedad es importante para poder calcar o reproducir. Un material perfectamente transparente es aquel que no refleja, dispersa o absorbe ninguna parte de la luz que choca sobre él sino, por el contrario, la transmite sin alterarla. En referencia a esto, podemos decir que la transparencia se mide en relación con el porcentaje de transmisión, con ángulo reducido, de un haz de luz paralela cuando existe un espacio que separa el material y el objeto que se observa (Casey,

1991). La transparencia entonces es la relación entre la transmitancia paralela y la transmitancia total.

Con referencia al papel de calcar, la transparencia más extrema se da en el denominado cristal, el cual tiene entre un 10 % a un 40 % de transmitancia paralela y una total del 60 al 85 %. Para poder tener una idea, si lo comparamos a un papel *tissue*, este solo tiene una transmitancia paralela del 3 %.

2. Origen y características generales

Cuando hablamos de papel transparente, nos estamos refiriendo entonces a papeles que han sido concebidos para el dibujo, calco, impresión de planos o diseños, muchas veces empleados como hoja intermediaria para estudios preparatorios y, rara vez, como soporte final de una obra. Estos papeles pueden presentar una capa superficial altamente encolada, un tratamiento ácido o fibras muy refinadas.

2.1. Características materiales: respecto de este punto, debemos decir que se trata de un papel de una cierta transparencia o translucidez que permite, gracias a ello, el traspaso de la luz y la visualización de las figuras que se ubican inmediatamente debajo, posibilitando de este modo su copiado directo.

La transparencia o translucidez de la hoja, dependerá de cuánta luz atraviesa el soporte, de su impermeabilidad y, finalmente, de la refracción y reflexión. En relación

con esto, debemos tener en cuenta que el índice de transparencia está directamente asociado al índice de refracción, cuanto más bajo este último, más transparente será el papel. Un material es transparente cuando no refleja ni absorbe, limita la refracción y transmite la luz sin difusión, como se ha comentado en la sección 1.

2.2. *Trayecto histórico:* respecto de su origen, según el autor Antonio Mirabile (2014), se ubica en China en el siglo IX, como soporte intermedio para la realización de estampas partiendo de un diseño previo. Al ingresar al continente europeo, el papel transparente siguió similar camino que el de trapos, aunque los artistas al descubrirlo lo utilizaron ampliamente como recurso para copiar o reproducir sus trabajos, aunque raramente se empleó como soporte final o definitivo, sino más bien como herramienta. Por otra parte, el procedimiento manual para su elaboración, al igual que el papel de trapos, pasó a industrial aproximadamente en 1850.

Por su parte, el autor Cennino Cennini (1859:15), en su *Libro del Arte*, se refiere a la elaboración de *carta lúdica*, de varios modos, entre ellos la incorporación de aceite o cera:

Questa carta lucida ti bisogna non trovandone della fatta farne per questo modo Togli una carta di cavretto e dalla a un cartolaio e falla tanto raschiare che poco si tegna e che la conservi raderla igualmente È lucida per se medesima Se la

vuoi più lucida togli olio di lin seme chiaro e bello e ugnila con bambagia del detto olio lasciala bene asciugare per ispazio di più di e sarà perfetta e buona.

Además, el mismo autor (1859:16) explica un modo alternativo de realizar una *carta lucida*, a partir de teñir la hoja con cola de pescado sobre un mármol previamente untada en aceite de oliva:

Se vuoi fare questa carta lucida per un altro modo togliuna pietra di marmo o proferitica ben pulita Poi abbi colla di pesce e di spicchi che vendono gli speziali Mettila in molle con acqua chiara ed in sei spicchi fa che sia una scodella di acqua chiara Poi la fa bollire e bollita colala bene due o tre volte Poi piglia questa colla colata e strutta e tiepida e con pennello a modo che tigni le carte tinte così ne da sopra queste pietre che sieno nette e vogliono essere le dette pietre prima unte d olio di uliva.

Este tipo de papel se elabora a partir de pasta química, semiquímica o mecánica, con base de fibras de algodón, lino, cáñamo o madera. Para que sea un papel transparente, debe tener varias de las siguientes características:

- espesor delgado, para permitir el pasaje de la luz;
- su naturaleza, no todas las fibras de celulosa presentan la misma translucidez, una de las más opacas es la derivada de la conífera;
- la presencia o ausencia de aprestos;

- ausencia de cargas. la presencia de cargas como el caolín o carbonato de calcio favorece la opacidad;
- aditivos;
- proceso mecánico de elaboración de papel;
- condiciones de formación como el secado o la presión de la hoja.

3. Tipos de papeles:

3.1. *Papeles impregnados*: esta clase de papeles se utiliza casi exclusivamente en el ámbito artístico. Para su elaboración, se realizan dos procedimientos separados, por un lado, la formación de la hoja y, por el otro, su impregnación con aceites vegetales, animales, resinas o ceras. Este procedimiento para conferirle translucidez a las hojas ya era conocido desde la época medieval. Entre los productos más empleados se encontraban el aceite de lino, de nuez o avellana; en cuanto a resinas, damar, colofonia o goma arábica, aunque a veces también podían realizarse a base de mezclas de óleos y resinas y, como acelerador del secado, el óxido de plomo. La impregnación podía ejecutarse tanto por inmersión como por pincelado. Este procedimiento provoca que, al polimerizarse la materia grasa con que se impregna al papel, los intersticios de la celulosa sean llenados con estos mediante una película que tienen una refracción similar al soporte, modificando su índice de refracción y volviéndola transparente.

En la actualidad, este tipo de papeles impregnados se obtiene a partir de aceites vegetales o materiales sintéticos como resinas de celulosa, poliésteres o copolímeros acrílicos, mezclados a su vez con óleos naturales o espesantes.

3.2. *Papeles sulfonados o pergamino vegetal*: según el autor Claude Laroque (2000:3), este proceso surge en el año 1846, a partir del descubrimiento de dos científicos franceses, J. A. Poumarede y Louis Figuier; a pesar de que la primera patente fue recién siete años después por un científico inglés apellidado W. Gaine en el año 1853. Por otra parte, seis años más tarde T. Taylor patentó otro proceso, sustituyendo el cloruro de zinc por ácido sulfúrico, con resultados similares; este procedimiento se conoce como vulcanizado de fibras. En 1860, comienza la producción industrial a gran escala en Europa, con Alemania a la cabeza. A partir de 1885, Estados Unidos también los empezó a producir.

Para su elaboración, se introducía el papel en el ácido sulfúrico y, posteriormente, en productos alcalinos, para evitar la degradación extrema producida por el ácido. Durante este proceso, la celulosa se estrecha un 10 %, el espesor disminuye un 30 %, mientras que la densidad aumenta un 30 %. El soporte obtenido de este modo se vuelve traslúcido.

Este descubrimiento fue casual como consecuencia de la búsqueda de un sustituto de la pólvora. En el año 1834, el francés Henry Braconnot develó que, de la

combinación de ácido nítrico con almidón o fibras de celulosa, se obtenía un material ligero, combustible y explosivo denominado xiloidina o celulosa explosiva. Se trataba de una época de mucha experimentación, de hecho, en 1845 el químico Christian Schönbein lo propuso como pólvora de guerra. Este producto en la actualidad se emplea como base para la fabricación de colodión, un agente químico utilizado en el revelado de fotografías. Su uso como explosivo fue desplazado por el TNT la dinamita. El mismo Schönbein vio que, al esparcir la mezcla de ácido sobre el papel, este se volvía transparente e impermeable, así nació el nitrato de celulosa.

En 1846, en una continuación en la experimentación de la celulosa con el ácido sulfúrico, dos químicos franceses, Poumarede y Figuiet, presentaron a la Academia Central de París el Papyrine o pergamino vegetal, el cual poseía una textura similar a la membrana animal.

Esta inmersión de la celulosa en ácido sulfúrico la disgrega tanto en el interior como en la superficie del papel, debido a que la hidroliza, por lo que la vuelve gelatinosa, la compacta y reduce los intersticios fibra/fibra.

Estos tipos de papeles son muy resistentes a la humedad, son impermeables a las grasas y presentan propiedades antiadherentes, características estas muy útiles para los procesos restaurativos.

3.3. *Papeles transparentes naturales*: en 1878, el alemán Robert Emmel descubrió que, al someter la celulosa a un

refinamiento extremo, esta se volvía translúcida, lo que dio paso a la fabricación industrial del papel transparente natural.

El papel transparente natural es generalmente de buena calidad, elaborado a partir de pasta al sulfito. Esta alta refinación, mediante la conocida pila holandesa (Tacón Clavaín, 2011:92), gelatiniza la celulosa al dextrinizarla, además de permitir que las fibras aumenten sus uniones mediante puentes de hidrógeno. Al unirse más estrechamente las fibras entre sí y al eliminar, de este modo, los espacios de aire entre ellas, se logra la transparencia, incrementada por la ausencia total de cargas, cualquier tipo de aditivo y un encolante ligero en la pasta o en la superficie a base de gelatina, colofonia o almidón. Como proceso final, se emplean calandrades para homogeneizar la superficie y emparejar el calibre.

Este tipo de papeles fueron y son los más utilizados por lo que son los que en mayor número se encuentran en museos, archivos y bibliotecas.

3.4. *Papeles transparente tipo cristal*: este procedimiento tuvo su origen en Suecia en 1894, y su producción es similar al papel transparente natural, basado en el alto refinamiento de las fibras. La pasta más empleada es el bisulfito blanqueado. La principal diferencia consiste en la calandradura que, en el caso del papel cristal, se hace con una calandra caliente que le confiere una textura plástica. Por otra parte, algunas resinas y aceites, o

glicerina, se incorporan para aumentar la transparencia y la resistencia a la humedad.

Se trata de un papel altamente resistente a la penetración de materia grasa y generalmente es utilizado en la industria alimenticia para envolver alimentos.

4. Alteraciones

En primera instancia, debemos considerar que se trata de un papel, por tanto, las alteraciones son similares a los papeles en general. Entonces, al igual que cualquier tipo de soporte celulósico, sufre varios deterioros por factores intrínsecos y extrínsecos. Respecto de los primeros, su comportamiento frente a estímulos dependerá de los componentes internos que presente (la misma materia orgánica como: celulosa, hemicelulosa o lignina; y los agregados: aditivos, abrillantadores ópticos o colorantes), cómo haya sido tratada en el proceso de elaboración (el alto calandrado y el calor al cual es sometido, por ejemplo, el papel cristal) y durante su vida (condiciones medioambientales, características de guarda, entre otros). En cuanto a los segundos, contaminación, infestación biológica, radiaciones o factores físicos son los principales; los cuales provocan diversas alteraciones: hidrólisis ácida, hidrólisis enzimática, fotooxidación, degradación biológica o pérdida de parte del soporte celulósico.

A estos deterioros se les suma el tipo de uso descuidado que generalmente tiene este soporte, ya que habitualmente se lo ha empleado como fase previa de un

diseño final o para copiado y transporte de imagen de un soporte a otro. Esto significa que, ya desde su concepción, era considerado material de descarte. Pero debemos considerar también que ha sido un soporte ampliamente usado en grandes dimensiones por artistas, arquitectos, ingenieros, geólogos, arqueólogos, diseñadores. Debemos incluir en este punto, además, la gran cantidad de manchas que suelen presentar, derivadas del uso despreocupado de los artistas y técnicos en el proceso de producción de la obra, al cual hicimos referencia líneas arriba.

Este tipo de falta de cuidado en la manipulación provoca principalmente problemas y alteraciones físicas, como rajaduras, hoyos, arrugas, bordes dentados, deformaciones y ondulaciones. Los cuales se incrementan por las incorrectas intenciones de solucionarlos mediante cintas adhesivas de presión, generalmente, las que son elaboradas a partir de caucho vulcanizado, por su bajo costo. Esta última provoca no solo oxidación del soporte, sino además hidrólisis derivada de las sustancias ácidas que contiene el adhesivo, como el azufre.

Otro efecto de degradación de este tipo de material es la pérdida de transparencia, este deterioro tiene varios orígenes, los dos principales son la fotooxidación y la absorción de contaminantes ambientales. En el caso particular de los papeles translucidos producidos a partir de aceites, este efecto es mucho más marcado durante el envejecimiento de estos últimos, por la absorción de oxígeno y la volatilización de ciertos

compuestos. La oxidación provoca concretamente amarillamiento, generación de peróxidos y ácidos orgánicos que fomentan la oxidación de la celulosa, causando, a nivel macro, la pérdida de resistencia mecánica del papel.

Debemos incluir, finalmente, los soportes de protección a los cuales se asocian o guardan este tipo de materiales, como tubos de cartón ácido o metal oxidado.

5. Identificación

Es importante ser conscientes de que antes de cualquier tratamiento, este tipo de papeles deben ser identificados y clasificados adecuadamente, es por ello que se recomienda una serie de procedimientos apropiados para su diagnóstico: observación, análisis del contexto histórico y finalmente indagación científica.

En el primer caso, nos referimos a un examen organoléptico, el cual requiere una cierta experiencia en este campo. Para ello se puede valer de ciertas herramientas que facilitarán el procedimiento.

5.1. *Identificación:* Los distintos tipos de papeles transparentes pueden identificarse por sus características a nivel macro:

- *Papeles impregnados:* al envejecer se tornan amarillos, pierden parcial o totalmente la translucidez, disminuyen algunas propiedades mecánicas, mayor fluorescencia al ser expuesta a

la luz ultravioleta, presentan gran sensibilidad a los solventes orgánicos.

- *Papeles sulfurados*: son muy resistentes al agua. Presentan una combustión rápida y no producen ceniza. Pueden llegar a tener altos gramajes, hasta 400 g.
- *Papeles transparentes naturales*: presentan una fuerte resistencia mecánica, gracias a su procedimiento de alto refinamiento de las fibras celulósicas.
- *Papel cristal*: mucho más brillante que el resto, poca resistencia a la humedad, poco flexible, emite un sonido metálico durante su manipulación (Mirabile, 2014:42).

5.2. *Contexto histórico*: en este caso es importante realizar un análisis de contexto en el cual estuvo circunscripto el documento. Puede haber información bibliográfica respecto de los diseños durante la época en que se confeccionó la obra, ya sean artículos científicos breves o históricos.

Debe tenerse en cuenta que los papeles transparentes anteriores al 1800 eran sólo elaborados a partir de impregnaciones; que el papel sulfurado aparece entre el 1810-1850; el natural en 1850 y el cristal en 1894.

5.3. *Indagación científica*: las técnicas de identificación científicas de materiales permiten tener una respuesta certera, como el uso de microscopio óptico, el cual

permite un análisis de la morfología de la superficie, como así también su composición química elemental. Otro procedimiento muy empleado es la cromatografía de gases-espectrometría de masa, actualmente, este es el método analítico más avanzado, que consiste en la identificación y cuantificación de las sustancias orgánicas

6. Procedimientos

Ahora bien, teniendo en consideración cada uno los factores enumerados y, principalmente, debido a su naturaleza, el papel transparente es muy difícil de restaurar. Para su intervención es preciso tener en consideración cierta cantidad de variables y proceder con mucha cautela para poder observar cualquier alteración y reacción.

Al igual que todos los procedimientos habituales de intervención, el primer paso es la limpieza superficial en seco. Luego se irá subiendo en el nivel de intervención, dependiendo de cómo responda la obra en los distintos procedimientos propuestos y el tipo de deterioro que presente.

En esta oportunidad, se plantea hablar sobre un boceto del artista italiano Giuseppe Pellizza Da Volpedo (1868-1907), intervenido durante el mes de febrero del año 2017, en el Opificio Delle Pietre Dure de Florencia. El cual, justamente por ser un material de descarte, ha sufrido maltrato y descuido en su manipulación. Se trata de una obra muy alterada físicamente, gran cantidad de

roturas, faltantes, arrugas y muy rígida. Presenta una pequeña zona con hongos y otras blanquecinas.

Respecto de las características de la obra, se trata de un papel transparente tipo cristal de fines del siglo XIX, por tanto, de una gran sensibilidad, muy alterable frente a la humedad ambiental y poco flexible. Respecto de la grafía, se trata de trazos libres de tinta metaloácida, la cual se halla estable (la imagen de la obra completa no puede ser mostrada por razones de derechos de propiedad, solicitado por la restauradora a cargo del proceso de restauración del Opificio).

A continuación, se detallarán los procedimientos y las problemáticas presentadas durante la intervención, para luego exponer los resultados y consideraciones de cómo tratar este tipo de obras.

6.1. Se comenzó con la toma de fotografías y análisis de la obra al microscopio, donde se observaron la naturaleza de las fibras, el tipo de manchas, los deterioros y la grafía. Luego se pasó al análisis de la historia del documento y finalmente, frente a la evidencia, se armaron las propuestas de intervención en equipo.

6.2. *Limpieza con pinceletas*: la primera intervención realizada sobre esta obra fue una limpieza superficial en seco con pinceletas de pelo suave y planas. Esto se determinó para evitar abrasionar la superficie (ver

imagen 1), por eso su suavidad. La elección de que fueran planas se determinó para poder tener mayor control en la limpieza.



Imagen 1: pinceletas empleada en la limpieza superficial

6.3. *Limpieza con Akawipe*: este procedimiento se llevó a cabo con wishab blanca en polvo (ver imagen 2). Este producto es fabricado en Alemania Occidental por AKA Chemie y distribuido por la empresa Talas¹ (Conservaplan, 1998: 20). Se trata de un artículo para borrado esponjoso de látex vulcanizado de pH neutro. La Akapad blanca es más suave que la de color amarillo (realizada a base de caucho sintético estiren-butadieno) y se puede desintegrar fácilmente para utilizarla en polvo. Es útil en suciedad general y localizada (Golle Cordova, s/f).

Para su aplicación, se procedió a emplear un hisopo rodado sobre el producto para evitar transmitir la

grasitud y suciedad de las manos a la goma, ejercer la menor presión posible sobre el soporte y tener absoluto control sobre las zonas a limpiar, ya que este presenta una alta sensibilidad a los estímulos externos.



Imagen 2: goma empleada



Imagen 3: procedimiento de limpieza

6.4. *Prueba de teñido de papeles:* debido a que la obra carecía de varias zonas en su perímetro, se procedió al teñido de papeles para su reintegración. Para este procedimiento, se utilizaron papeles japoneses de un lado translúcido (de la empresa Japico, N° 628391/16 - fibras de gampi) y papel glasín, para analizar con cuál de los dos se obtenían mejores resultados. Para el teñido, se emplearon mezcla de acrílicos, los cuales fueron aplicados con pincel sobre el soporte y secados con estufa sobre vidrio, para favorecer su secado plano (ver imagen 5).



Imagen 5: teñido de papeles

6.5. *Humidificación en cámara:* el aplanado en este tipo de obra es muy difícil, debido a su sensibilidad a la humedad y los solventes. Es, por ese motivo, que los procedimientos de aspersión o inmersión directa en medio acuoso no son viables, debiendo ser sustituidos por métodos menos agresivos como humedad gradual (cámara de humectación) o capilar (gore-tex), los cuales humectan de manera controlada y progresiva, permitiendo verificar constantemente el procedimiento.

El tiempo de exposición puede variar entre 30 minutos a 2 horas, dependiendo de la respuesta y relajación de la obra. Es sumamente necesario ir controlando constantemente la obra para evitar un excesivo ablandamiento y dilatación. Es necesario que, al terminar este procedimiento, rápidamente se proceda al aplanado con pesos.

En este caso específico, fue un proceso lento, que llevó más de dos días de humidificación lenta, aplanado y vuelta a humidificar, los resultados fueron muy leves, relajándose sólo sutilmente el documento (ver imagen 4).

6.6. Aplanado antes y después de las reparaciones: pasada la humectación debe realizarse de manera rápida el aplanado. En este caso específico, la obra presentaba gran cantidad de arrugas, por lo que se determinó realizar los trabajos de aplanado antes y después del proceso de humectación.

Por tanto, antes de la humectación debió realizarse un procedimiento local de relajación, con OL/H₂O 70/30, hisopo rodado y secantes con peso, para evitar efectos secundarios. Este procedimiento tuvo que repetirse en varias oportunidades debido a que las respuestas del soporte eran lentas.

Luego de la restauración de las rajaduras, se procedió al aplanado de la misma para lograr una superficie adecuada para la reintegración de los faltantes (ver imagen 9). Para este procedimiento se llevó nuevamente la obra a la cámara de humectación por 2 horas, para luego aplicar secante e imanes por encima, permitiendo así un aplanado parejo. Este procedimiento fue repetido 3 veces, ya que los resultados iban obteniéndose poco a poco.



Imagen 4: humectación de la obra en cámara



Imagen 9: aplanado de bordes

6.7. Zonas blanquecinas: las zonas que presentaban zonas blancas con ausencia de translucidez, fueron aplanadas con klucel al 7 % en etanol, aplicado con hisopo rodado, friselina y dobladera de teflón. Los resultados fueron

bastante positivos, se logró una disminución del efecto blanquecino y se recuperó una cierta translucidez (ver imagen 6).



Imagen 6: recuperación de zonas blanquecinas

6.8. *Limpieza de microorganismos:* considerando que se trata de un soporte altamente modificable en su estructura con la humedad y que la limpieza húmeda puede alterarlo gravemente, se decidió realizar la limpieza solo de las zonas afectadas por hongos, con OL/H₂O 70/30, con hisopo rodado, secante y peso. A pesar de que los mismos no se encontraban en actividad.

6.9. *Reparación de roturas*: las reparaciones tradicionales empleadas en papeles gruesos, donde solo se sutura por una cara con papel japonés delgado por encima, no son adecuadas para este tipo de soporte, ya que la translucidez hace que sea evidente la intervención. Es por ello que, para dicho procedimiento, se empleó una belina muy delgada, casi imperceptible; papel japonés coloreado, de fibras de kozo 100 % - Kozo roll cream de la empresa TR.

Las roturas, las cuales se halaban de forma perimetral en la obra, fueron suturadas colocando el papel japonés en medio de la rajadura de un lado sobre y del otro debajo, luego se aglutinó con klucel, se lo selló con termocauterio al 50 °C y para el secado, friselina con secante y peso (ver imágenes 7 y 8).

Una vez finalizado el proceso de suturado, se procedió a la eliminación de las fibras sobrantes del papel japonés sobre la superficie del soporte, por anverso y reverso, de modo que solo queden aquellas metidas en la rotura. Este procedimiento se llevó a cabo con bisturí y cuchillo desafilado, dependiendo el caso, luego klucel y termo cauterio para fijar las fibras restantes.



Imagen 7: aplicación de Klucel



Imagen 8: termo sellado del adhesivo

6.10. *Reintegración de faltantes*: para este procedimiento se utilizaron los papeles previamente teñidos con acrílicos. Se adhirieron del mismo modo que las reparaciones de rajaduras, con klucel y calor (ver imágenes 10 y 11).



Imagen 10: reintegración de faltantes



Imagen 11: reintegración de faltantes

6.11. *Montaje*: finalmente se procedió al montaje de la obra sobre *passe partout*, con ventana.

7. Conclusiones

Debido a la naturaleza fácilmente alterable de este tipo de papeles, las operaciones de restauración deben ser sumamente cuidadosas y medidas. Muchas veces los procedimientos parecen no tener resultados visibles, pero lentamente se van obteniendo mejoras que, a veces, a simple vista son imperceptibles, pero que pueden evidenciarse conforme se compara con la obra al comenzar los procedimientos.

La intervención del papel transparente debe garantizar dos características, por un lado, la estabilidad física y química del soporte y, por el otro, la transparencia y su

dimensión original. Todo uso de los procedimientos húmedos, ya sean por capilaridad o directa, deben ser reducidos al máximo y controlados de manera continua, para no alterar estas dos características mencionadas. Por otra parte, tanto los productos adhesivos como los solventes empleados deberán ser adecuados para no generar zonas opacas, ondulaciones o dilataciones.

Esperamos que este escrito sirva para guiar a los colegas en este tipo de tratamiento y para animar a los restauradores a investigar sobre los procesos restaurativos más adecuados para las obras patrimoniales. Es importante poder conocer el contexto, los métodos de elaboración y realizar análisis físico-químicos previos antes de intervenir cualquier obra.

Bibliografía

Asunción, J. (2004). *El papel, técnicas y métodos tradicionales de elaboración*, Barcelona, Editorial Parramón.

Casey, J. (1991). *Pulpa y papel, química y tecnología química, volumen 3*, México, Editorial Limusa.

Cennini, C. (1859). *Il libro dell'arte o trattato della pittura*, Florencia, Felice Le Monnier.

Conservaplan. (1998). *Documentos para la conservación de papel N° 14*, Caracas, Biblioteca Nacional del Venezuela.

Golle Cordova, K. (s/f). *Estudio sobre el efecto de la limpieza de distintas técnicas pictóricas contemporáneas* España, Universitat de Politècnica de Valencia.

Tacón Clavaín, J. (2011). *Soportes y técnicas documentales, causas de deterioro*, Madrid, Olleros y Ramos.

Hermosín Miranda, R. (febrero 2011). *La cartografía como patrimonio documental, características de los distintos soportes sobre los que se reproducen planos y esferas*. Revista Ph. N° 77, España, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico.

Laroque, C. (2000). "Transparent Papers: A Technological Outline and Conservation Review". *Reviews in Conservation*, Volume 1.

Mirabile, A. (3-4 octubre 2014). *Contesti storici fabbricazione e degrado delle carte da lucido*. Carte Lucide e carte transparente nella pratica artistica, tra otto e novecento: uso conservación restauro. Atti del Convegno Internazionale di studio. Italia, Tortona.

**Licenciada en Museología, especializada en restauración de
libros y documentos*

Diplomada en Gestión Cultural

Magíster en Historia con orientación en Artes

Docente (UMSA - Escuela Nacional de Museología)

Directora del Museo Histórico Sarmiento

*Presidente de la Asociación Internacional para la Protección
del Patrimonio Cultural (ASINPPAC). Realizó diversas
instancias de capacitación en la Argentina y en el exterior*

(Italia, China, España, México)

*Responsable del Área de Gestión de Colecciones del Museo
Nacional del Cabildo, del Ministerio de Cultura de la Nación.*

*Asesora de diversas instituciones nacionales en el tema de
Diagnóstico de Colecciones, Conservación Restauración y
Salvataje de colecciones documentales.*

ARTE RELACIONAL E INSTITUCIÓN CULTURAL: LA OBRA DE ANA LAURA ALÁEZ, UN CASO PARADIGMÁTICO EN ESPAÑA

RELATIONAL ARTWORK AND CULTURAL INSTITUTION:
THE WORK OF ANA LAURA ALÁEZ, A PARADIGMATIC
CASE IN SPAIN

Por María Celina Marco*

Resumen

Este artículo es una aproximación a la obra de Ana Laura Aláez, nos centraremos en su vínculo con la estética relacional tal como fue formulada por el teórico francés Nicolás Bourriaud (2006, 2009). Este vínculo se presenta de manera evidente desde el año 1997 con la instalación *She Astronauts* en la Sala Moncada de Barcelona donde Aláez convirtió el espacio expositivo en una tienda de diseño.

La exposición supuso una especie de “cambio de paradigma” en las prácticas escultóricas desarrolladas en el estado español en la década de los 90 y la década 2000-2010, y estas han entrado en conflicto con los planteamientos de un sector de la crítica, dada su confluencia con un momento en el que España buscaba ganar visibilidad a partir de una apuesta de la cultura oficial por el arte pictórico de las vanguardias neoexpresionistas en la década de los ochenta y

propuestas artísticas más heterogéneas en la década de los noventa, a medida que se materializa una progresiva institucionalización del sistema del arte en el estado español.

Este artículo propone una lectura alternativa del trabajo de Ana Laura Aláez, frente a aquellas posiciones que vinculan de modo negativo su trabajo con una esfera hedonista y acrítica marcada por su participación en una serie de exposiciones que evidenciaron su vínculo programático con la institucionalización de las artes en España al filo del año 2000.

Es necesaria esta puesta en valor para comprender cómo su obra parte de un complejo tejido de relaciones sociales que son parte del proceso creativo y que tensionan la definición y los alcances de la práctica artística contemporánea al ser enunciada, paradójicamente, desde un lugar institucional.

Palabras clave: estética relacional, posproducción, intersubjetividad, institución cultural, arte español de los 90 y 2000

Abstract

This article approaches Ana Laura Aláez' artwork and intends to associate it with Relational Aesthetics, a term created by the French curator Nicholas Bourriaud (2006, 2009). Alaez' connection with this concept is evident as from 1997 with the installation *She Astronauts*- a clothes

boutique mounted in an artistic space of recognized prestige, Sala Montcada, Barcelona.

This art show implied a sort of “change of paradigm” in sculptural practices, developed in the Spanish State during the 90’s and in the decade 2000-2010, which came in conflict with the arguments put forth by curators and art critics because they appeared at a moment when Spain was trying to gain prominence through an official cultural commitment with the pictorial art of the neo-expressionist’s avant-garde of the 1980’s and the more heterogeneous artistic proposals of the 1990’s, in an attempt to progressively materialize the institutionalization of the Art system in the Spanish State.

The purpose of this article is to provide an alternative look at Ana Laura Aláez’s artwork to those views that negatively connected her artwork with a hedonistic and acritical sphere due to her participation in a series of shows that stressed her programmatical connection with the institutionalization of Arts in Spain over the year 2000.

This alternative look is necessary to understand how her artwork stems from a complex fabric of social relations which are part of the creative process and simultaneously place a strain between the definition and the extent of contemporary art practices when they are paradoxically set out from an institutional perspective.

Key Words: Relational Aesthetics, postproduction, intersubjectivity, cultural institution, Spanish Art of the 90s and the 2000.

Fecha de recepción: 25/02/2018

Fecha de aceptación: 31/03/2018

Introducción

Hacia finales de la década de los ochenta, en el País Vasco, Ana Laura Aláez pertenecía a una generación que estaba en su etapa formativa. Este contexto estaba protagonizado por la influencia que ejercía el grupo de escultores que formaron parte de la Nueva Escultura Vasca (Ángel Bados, Txomin Badiola, Juan Luis Moraza, María Luisa Fernández, Pello Irazu). Sus trabajos estaban marcados por las influencias de la escultura neoconstructivista de Oteiza y la obra de Chillida.

La pregunta sobre el papel del arte, en este contexto, estaba vinculada con su compromiso político y con una preocupación por la teorización de la práctica. A su vez, la figura de Jorge Oteiza, como artista paradigmático, contaba con un gran protagonismo en los espacios institucionales en pos de un proyecto de renovación en las artes¹.

¹Para mayor información léase: Herráez, Beatriz, “Arte y crítica durante la Transición en el País Vasco” en Jesús Carrillo (ed.),

Esto tuvo un gran impacto en los años en los que Ana Laura acudió a la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, allí la tendencia internacional de referencia era el Expresionismo. Ana Laura Aláez finalizó sus estudios en el año 1989 y continuó su formación en los talleres de Ángel Bados y Juan Muñoz en ARTELEKU. Cabe suponer que la obra e ideas de este último (sobre todo su interpretación narrativa y teatral de la escultura) pudieron operar pequeños cortocircuitos en la forma de entender la escultura por parte de esta artista².

La exposición *Superficie*, en el año 1992, en el Espacio 13 de la Fundación Joan Miró de Barcelona fue la que dio a conocer su obra, allí presentó la instalación *Mujeres sobre zapatos de plataforma* (imagen 1) que constituye un manifiesto frente la tradición escultórica mencionada por la materia y formatos empleados y la valorización de

Desacuerdos 8. Sobre arte políticas y esfera pública en el Estado español. Barcelona, San Sebastián y Sevilla: MACBA, Arteleku y UNIA, 2005, p. 114-130.

² Juan Muñoz (Madrid 1953) se interesa por el diálogo que los objetos mantienen con el espacio circundante. Esta voluntad escenográfica se concreta en sus piezas de suelo, que, como “La tierra devastada” (1989), incorporan soportes arquitectónicos en los que dispone figuras de pequeñas dimensiones, enanos o ventrílocuos, creando espacios dislocados que distorsionan las tradicionales normas perspectivas de percepción visual. La figura no tiene interés por sí misma, sino en tanto que dialogan con el espacio y las situaciones, en muchos casos absurdas e inciertas, de su entorno. Guasch, Ana María, *El arte último del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2002. p. 329 – 331. Sobre Juan Muñoz el estudio más completo es la tesis doctoral de: González Ruiz, Marta (2016). *La memoria en el proceso creativo de Juan Muñoz*. Tesis (Doctoral). E.T.S. Arquitectura (UPM). Archivo Digital UPM. <http://oa.upm.es/40145/> (6/6/2017).

temas relacionados con el mundo femenino “así frente a la utilización casi exclusiva del acero y de los formatos medios o grandes en su caso se trataba de formatos pequeños y de esculturas que utilizaban materiales ligeros, como plásticos o telas” (Badiola, 2008: 70).



Imagen 1. *Mujeres sobre zapatos de plataforma* (1992). Colección de Arte Contemporáneo La Caixa. Fuente: Colección.caixaforum.com.

Cortesía VEGAP, Barcelona, 2017

Si bien esto le permite distanciarse de la tradición escultórica precedente, no constituye un golpe definitivo. Su posterior experimentación con el soporte fotográfico y el video, donde conviven referencias de los *mass media*, con imágenes que proponen discursos sobre la identidad y la conducta, desemboca en sus primeras

instalaciones en las que el espacio expositivo se integra dentro de la propuesta artística.

Será su primera instalación *She Astronauts*, en el año 1997, la que presente planteamientos que serán una *tabula rasa* frente a este legado escultórico, dadas las interacciones sociales que la obra animará y que participan de la esencia de la práctica artística (Bourriaud, 2006: 23).

Al insertarse en la trama social, *She Astronauts* asume un modelo, más que representar una realidad, crea un “criterio de coexistencia” donde “la obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado” (Bourriaud, 2006: 14), ahora la problematización de las interacciones ajenas al campo del arte producidas en estos espacios son parte de la especificidad de la obra.

Con la instalación *She Astronauts* el trabajo de Ana Laura es casi sincrónico a los postulados que Nicolas Bourriaud desarrolla en su *Estética relacional* en el año 1998, de los cuales luego la artista participará, al formar parte de la programación que el teórico dirigió en el Palais de Tokio junto a Jérôme Sans, entre 1999 y 2006³.

Las, cada vez más estentóreas, puestas en escena en formato expositivo de esta teoría han despertado y despiertan controversias, entre un sector de la crítica, por su asociación con un programa institucional que

³ En el Palais de Tokio, Ana Laura Aláez participa de la exposición individual *Beauty Cabinet Prototype*, que incluyó la colaboración de la marca de cosméticos Shiseido, en el año 2003.

buscará posicionar una generación de artistas jóvenes, cuyos modelos participativos propuestos brindaban una oportunidad de visibilidad a determinadas instituciones culturales. En Madrid, un impulso similar estuvo relacionado con la figura del comisario Rafael Doctor, quien dirigió la programación del Espacio Uno en el Museo Reina Sofía, en un intento por generar un diálogo entre artistas contemporáneos españoles e internacionales⁴.

Debido a la presencia en su obra de los discursos provenientes del mundo de la moda, la baja cultura y su tratamiento estetizante y su participación en los programas del Espacio Uno y del Palais de Tokio, la obra de Aláez ha recibido fuertes críticas, además de ser considerada como hedonista, frívola y banal. También la existencia de una tradición relacional precedente en España de origen popular y mediático, conocida como la Movida, influyó en la lectura que muchos críticos han realizado sobre su obra.

⁴ La exposición “Dance & Disco” se puso en escena en el Espacio Uno del Museo Reina Sofía en el año 2000, más información en *Espacio Uno III*, cat. exp., Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, pp. 78-97. A su vez, su obra fue seleccionada al año siguiente para participar del envío de la 49ª Bienal de Venecia, este envío incluyó tres espacios independientes *Pink*, *Liquid Sky* y *Rain*. En el espacio *Pink* se proyectaron los videos *Make-up sequences*, *Floating* y *Mercurio* con el track musical *Floating* de *Girls on Film*. Para más información sobre el programa expositivo del Espacio Uno véase: *Espacio Uno*, Vol. I, II y III, cat. exp., Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.

En las siguientes páginas, nos adentraremos en el polémico debate y las diferentes interpretaciones que su obra ha suscitado durante la década de los noventa y en la actualidad. El fin de este artículo es señalar cómo el espacio afirmativamente institucional desde el cual Aláez enuncia su obra evidencia el lugar de poder y las limitaciones que las instituciones culturales producen en la definición y “la reflexión sobre el destino de la actividad artística” (Bourriaud, 2006: 53), aun cuando estas estén basadas en modelos “abiertos”, relacionales e experimentales. En consecuencia, es por ello que las repercusiones de esta actitud representaron un lugar incómodo para la crítica y la escena del arte español de aquel entonces.

El mercado del arte y la institución cultural: la operación de “modos reales” de existencia

La mayor parte de las instalaciones de Aláez que se analizarán en la investigación tienen en común el haberse constituido dentro de la institución artística, en el recinto del museo o en la galería de arte⁵.

⁵ Las excepciones que podemos encontrar tienen que ver con las instalaciones *Chus Burés* (2004) la cual trata de la ambientación de una tienda de joyas que fue un encargo realizado por la conocida firma de joyeros, la artista la define de la siguiente manera: “Primer encargo con carácter no efímero. He concebido la tienda (joyería/textil/cosmética/accesorios) como una anatomía humana, con sus propias relaciones entre rostro, tronco y extremidades. Reminiscencias del período Bauhaus se mezclan con mi experiencia personal a través de los espacios que he creado especialmente para

Por lo tanto, podemos afirmar que el posicionamiento del que surge esta práctica artística tiene su origen en un ámbito institucional. Su enunciación se constituye expresamente desde la institución artística. En tal caso, se hace evidente considerar que este enunciado expreso poco tendría que ver con lo que Canclini (1989) denomina “una lectura paradójal”. Este autor, al mencionar las actitudes de artistas que se desplazan en las lógicas más típicas de modernidad o posmodernidad, menciona como estos “suponen el dominio del código de una comunicación que tiende a cuestionar el código de la comunicación” (Canclini 1989: 49). Este dominio es evidente en la obra de Aláez al ingresar, en el acto creativo, las lógicas institucionales.

Este es el caso de la instalación *She Astronauts* (1997) una tienda de diseño⁶, pasando por *Mobile Studio Prototype for an Artist of the New Millennium*⁷ (1998), el cual se trata de

museos y galerías (...). La instalación *Steam Dome* diseñada para el festival de música al aire libre *Urban Mix* de Schweppes en la muralla árabe de Madrid (2002) y *Absolut Light* (2001) encargo de la marca Absolut Vodka y que fue expuesta en el Mercado Fuencarral en Madrid. Aláez, Ana Laura. Obtenido el 30 de abril de 2017, de <http://analauraAláez.com/wordpress/portfolio/#installation>

⁶ La instalación tuvo lugar en la Sala Montcada de la Fundación la Caixa Barcelona.

⁷ *Mobile Studio Prototype for an Artist of the New Millenium* fue exhibido en *Fisuras en la Percepción*, Bienal de Pontevedra (1998), ARCO 99, PROJECT ROOM, Stand Galería Juana de Aizpuru, Madrid (1999), Bienal de Venecia (1999).

un pequeño estudio de artista y *Brothel*⁸ (1998) una habitación con estética oriental donde el artista expone su intimidad; estas primeras instalaciones ya tienen en común el haber sido concebidas como espacios íntegros en museos, bienales, galerías o ferias de arte.

También en posteriores trabajos, podremos ver cómo Aláez asume de modo más evidente (en instalaciones como *Dance & Disco y Hell Disco*) “la tendencia al funcionamiento ensimismado del campo artístico” e incluye discursivamente en su obra “la ritualización de los museos y del mercado”⁹ (Canclini, 1989: 49).

En ellas se exponen tensiones, aquellas dadas entre la intersubjetividad del público participante de la obra, el mundo privado de la artista y las necesidades

⁸ La instalación fue exhibida en *Fisuras en la Percepción* en la Bienal de Pontevedra de 1998, ARCO 99, PROJECT ROOM, Stand Galería Juana de Aizpuru, Madrid y Bienal de Venecia, 1999, Venecia.

⁹ Canclini observa cómo esta ritualización ha sido producto de una continuación sociológica entre la actitud moderna y posmoderna en la que en, ambos casos, se afirma la autorreferencialidad del mundo del arte, tanto a través de los “gestos heroicos de las vanguardias” como de los “ritos desencantados de los posmodernos”. Canclini define, a grandes rasgos, estas lógicas de la siguiente manera: “El arte posmoderno sigue practicando esas operaciones sin la pretensión de ofrecer algo radicalmente innovador, incorporando el pasado, pero de un modo no convencional, con lo cual renueva la capacidad del campo artístico de representar la última diferencia ‘legítima’”. Tales experimentaciones transculturales engendraron renovaciones en el lenguaje, el diseño, las formas de urbanidad y las prácticas juveniles. Pero el destino principal de los gestos heroicos de las vanguardias y de los ritos desencantados de los posmodernos ha sido la ritualización de los museos y del mercado” en *Culturas Híbridas*, p. 48.

institucionales y el mercado del arte, bajo la excusa del diseño funcional y la estetización de los espacios.

Un ejemplo de estas tensiones es la obra *She Astronauts* que, al concebirse como una tienda de diseño dentro del espacio museístico, pero al adoptar ciertas dinámicas de un local comercial (la tienda poseía un logo comercial, estaba surtida de ropa y accesorios hechos por diseñadores y artistas, pero estos no podían adquirirse), alentaba la delineación de un espacio de sociabilidad, pero asumía un posicionamiento institucional al no poder operarse dentro de ella intercambios comerciales (también, al ingresar en la tienda, podía apreciarse la condición de escaparate que presentaba), destacando la naturaleza ambigua de los productos exhibidos. Tal como menciona Aláez en una entrevista: “Me interesaba romper con el ‘valor’ que se busca en la obra de arte como la ‘firma del autor’” (Aláez, 2006:2).

La tesis doctoral de Mónica Sánchez Argiles *La instalación en España 1997-2000* refiere al trabajo a Ana Laura y lo enmarca en un *boom* de un grupo de artistas (tales como PepAgut, Eulàlia Valldosera, Txomin Badiola o Jordi Colomer) que empiezan a trabajar la instalación, ligados a posicionamientos neoconceptuales y en diálogo con las tradiciones precedentes:

De nuevo, el diálogo-discusión entre dos arenas en principio antitéticas -‘utopía/realidad’, ‘realidad/representación’- constituye la base discursiva de una parte importante de las instalaciones en los noventa (...). Los planteamientos y las generalizaciones abstractas de un arte utópico del pasado, dialogarán con las nuevas

preocupaciones por establecer vínculos vivos con realidades del presente (Argiles, 2006: 248).

Estas prácticas de sociabilidad que alientan las dinámicas relacionales de Aláez son descritas en la investigación de Sánchez Argiles bajo el concepto de ‘cohabitación’:

Exactamente igual que el modelo comercial de una tienda de ropa *trendy* o de un *night club*, el espacio artístico de la galería o el museo enfatiza las relaciones sociales de cohabitación; actuando como lugares de encuentro para personas que comparten mentalidades similares, y aportando estatus social y gratificación psicológica de distinción y pertenencia. El rutinario flujo humano que facilitan estos eventos culturales se convierte en material imprescindible en las instalaciones-negocio de Aláez (Argiles, 2006: 248).

A su vez, Sánchez Argiles encuentra que, en el abordaje que propone la obra de Aláez, este concepto de “cohabitación” se da en el espacio público, “las instalaciones analizadas de Ana Laura Aláez se interesaban por el *investimento* de subjetividad a través del ritual de interacción social en el espacio público (...)” (Argiles, 2006: 248).

Respecto de esta posición, se tomará una distancia. Bajo la luz de este estado de la cuestión, se considera que la obra de Aláez, en verdad, se vincula con el complejo juego de relaciones e intercambios que promueven, al poner en relieve el aparato institucional como lugar de enunciación más que una esfera o dimensión pública (lo cual constituiría un aspecto consecuente al desarrollo de

la obra), y ello es pertinente a los modos en que un arte de naturaleza relacional puede concebir su acto creativo.

El artista, teórico y comisario Txomin Badiola realiza un texto donde traza la trayectoria de Ana Laura Aláez y afirma su vínculo con la Estética Relacional de Bourriaud. La sección titulada “Séptimo cuadro. Espacios imágenes nuevo modelo de intercambio” menciona:

Aláez asumía la responsabilidad de la creación de un espacio social de relación en donde los espectadores no eran obligados por las características de los objetos a un tipo de relación predeterminada, sino más bien incentivados a mayores y más complejos sistema de intercambio (Badiola, 2008:95).

Según Badiola, con sus instalaciones, Aláez participaba intuitivamente de la estética relacional dado que *She Astronauts* fue realizada un año antes del texto de Bourriaud publicado en 1998. Badiola menciona que sus posteriores instalaciones participan abiertamente de este planteamiento y que los espacios resultantes, cualquiera sea el caso, son usables. Este componente funcional y mercantil, asumido dentro del discurso conceptual de la obra, ya fue visto con recelo por algunos críticos españoles por entonces.

En esta línea es que la intervención *Dance & Disco* (imágenes 2, 3 y 4), realizada en el Espacio Uno del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2000), consistió en la producción de un club dentro del recinto

del espacio del museo y despertó una masiva convocatoria¹⁰. Formó parte de la apuesta de la programación del Espacio Uno del centro, dirigido por el comisario Rafael Doctor entre 1997 y 2000.



¹⁰Este espacio se dividía en dos zonas, en la primera, se encontraba la pista de baile y la barra del bar, la segunda sección estaba dedicada a un laberinto de paredes que se consumaba en un cuarto oscuro y espacios con paredes acolchadas. Las expectativas de esta instalación eran las de constituirse en un club nocturno donde además la artista seleccionaba al público que podía ingresar. Esta instalación generó grandes filas para su ingreso y atrajo gran cantidad de público. A su vez, la instalación tuvo una duración de un mes y medio. El *dossier* informativo de la muestra se trataba de un folleto con el programa de sesiones de *DJ* y se incluyó una programación de actividades con presentaciones de discos y pases de moda de jóvenes creadores fuera del horario convencional de apertura del espacio expositivo. Fue realizada del 5 de febrero al 19 de marzo del año 2000. En esta línea de trabajo puede situarse la instalación *Hell Disco* que realizara cuatro años más tarde.

Imagen 2. Vista de sala de la exposición. *Ana Laura Aláez. Dance & Disco*, 2000. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2000). Colección Museo Reina Sofía. Fuente: museoreinasofia.es. Cortesía VEGAP.



Imagen 3. Ticket de ingreso a la exposición *Dance & Disco* con la programación.



Imagen 4. Vista de la instalación *Dance & Disco*. Museo Nacional Centro de Arte

Reina Sofía (2000). Sección con paredes acolchadas diseñadas por Aláez. Cortesía VEGAP.

En relación con *Dance & Disco*, Aláez define en una entrevista su funcionamiento y dinámica social de la siguiente forma:

La instalación consistía fundamentalmente en trasladar un club a las paredes herméticas del Reina Sofía. Las consecuencias fueron increíbles. Por ejemplo, atraje la atención de adolescentes que nunca habían pisado un museo. Entre otras muchas cosas, lo que para mí evidenciaba ese club era que la propia artista era quien

seleccionaba al espectador, pues muchos críticos de arte se sintieron expulsados. La experiencia me dejó marcada (...) Paralelamente, programé sesiones de *DJ* una vez a la semana” (Farrán de Mora, 2017).

En relación con el público asistente, Txomin Badiola daba crédito de cómo este espacio terminó convirtiéndose en “un club de música y baile, siendo usado como tal hasta el punto de la confrontación entre los amantes del arte y los *clubgoers*” (Badiola, 2008:95).

La funcionalidad de estos espacios hacía que los tejidos sociales allí generados fuesen parte esencial del acto creativo constituyéndose, como señala Nicolás Bourriaud, en “modelos de acción dentro de lo real ya existente”. Esto se vincula con la creación de un modelo posible que opera en una realidad, más que con una representación:

Dentro de este intersticio social, el artista debe asumir los modelos simbólicos que expone: toda representación reenvía a valores que se podrían trasponer en la sociedad, pero el arte contemporáneo modeliza más de lo que representa, en lugar de inspirarse en la trama social, se inserta en ella (Bourriaud, 2006:17).

La cercanía de Aláez a los postulados de Bourriaud despertaron no pocas controversias.

La recepción crítica española: incomodidad y rechazo

Su participación en programas institucionales con eco mediático y promocional, en torno a las figuras de Rafael Doctor, como director de la programación del Espacio Uno en el Museo Reina Sofía, y de Nicolás Bourriaud, como director del Palais de Tokio, hizo que una sección de la crítica condenara su trabajo como hedonista, frívolo y partícipe de las lógicas comerciales y de propaganda político-institucional. En este orden de cosas, no puede olvidarse que Ana Laura estaba representada por Juana de Aizpuru, una de las galerías de arte más poderosas de España; y su obra empezó a ser adquirida, en todos esos años, para diversas colecciones institucionales y colecciones privadas¹¹.

Bajo esta trama de vínculos institucionales es que, en el año 2001, protagoniza el envío a la Bienal de Venecia con

¹¹ En el año 2000 el Museo Reina Sofía ingresa en su colección las obras de Aláez: *Creative Powder*, *Sade* y los tres videos pertenecientes a la instalación *Dance & Disco*. En el año 2003, el MUSAC destina un presupuesto de 1,7 millones de euros para conformar las primeras adquisiciones de su colección. En esta primera colección, ingresan al MUSAC las obras de Aláez: *Superficiality*, *Brothel*, *Make-up Sequences*, *The Darlings*. Un año después, el museo adquirirá la instalación *Geometrical Life*. En este momento, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo adquiere las obras “*Bicéfalas*” (1995) y *Make-up Sequences* (2001). En el año 2004, Artium Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, adquiere la serie fotográfica *Itziar y Ana Laura* (2000), la escultura *Dedos* (1993), la fotografía *Gloss City* y la instalación *Lipsticks* (1999). La Colección Caixa Forum adquirió las fotografías *Yenny y Manguito* (1995), y las instalaciones *Lámpara* (1999), *Cinturas* (1994) y *Mujeres sobre zapatos de plataforma* (1992).

la instalación compuesta por los espacios *Pink*, *Liquid Sky* y *Rain* que junto a la obra de Javier Pérez y bajo el comisariado de Estrella De Diego representó el envío oficial en el Pabellón Español (imágenes 5, 6, 7 y 8).



Imagen 5. Bienal de Venecia Pabellón Español. (2001). Vista
Pink Room.

Fuente: analauraAláez.com. Cortesía VEGAP.



Imagen 6. Vista *Liquid Sky Room*. Bienal de Venecia Pabellón Español. (2001). Fuente: analauraAláez.com. Cortesía VEGAP.



Imagen 7. Vista *Rain Room*. Bienal de Venecia Pabellón Español. (2001). Fuente: analauraAláez.com. Cortesía VEGAP.

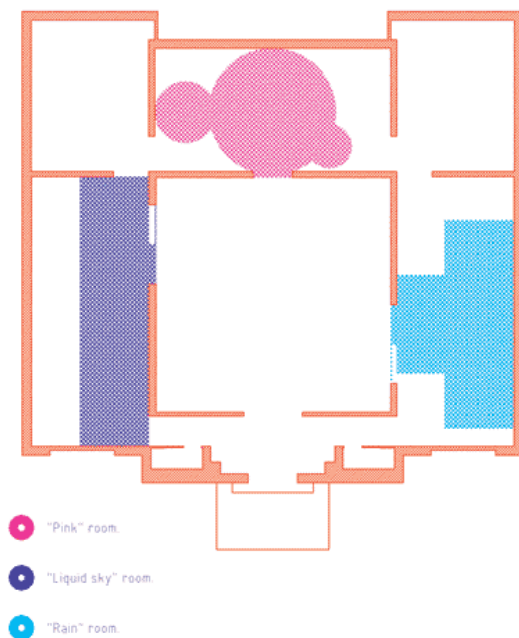


Imagen 8. Planta de la instalación. Bienal de Venecia Pabellón Español. 2001.

Las recepciones españolas de este envío no fueron del todo cálidas, los discursos empleados por Aláez en su instalación y su música pop desencadenaron una serie de incomodidades en las repercusiones mediáticas:

Con sus colores pastel y su música infantil y sobre todo con la transformación de su propia cara, Ana Laura pretende fascinar y seducir al espectador. Pero la fascinada, la seducida es ella misma, sumida en la forma más ridícula de narcisismo. Ana Laura padece el síndrome de Warhol: sueña con ser sexy, con tener

glamour. Estos anhelos la convierten en otra *fashion victim*, otra mártir del *kitsch*. Ana Laura no es cursi por debilidad ocasional (eso puede pasarle a cualquiera); es cursi por vocación, con una cursilería meliflua y empalagosa (Solana: 2001).

Este envío español a la Bienal de Venecia estuvo acompañado de la exposición *Ofelias y Ulises. En torno al arte contemporáneo español*, comisariada por Rafael Doctor. La exposición intentó dar a conocer un mapa generacional de artistas que estaban trabajando contemporáneamente y en sintonía con discursos mediáticos en torno a la *Posproducción*, con preocupaciones actuales, como la inmigración, la alienación, la tecnologización, y que representarían, de algún modo, el último arte español. Estos artistas tienen en común el haber expuesto o estado vinculados al Espacio Uno del Reina Sofía¹².

Estos vínculos institucionales, que se insertan en la circulación de las instalaciones de Aláez, son explorados en la tesis doctoral de Juan Albarrán Diego¹³ titulada *Del*

¹² Los artistas participantes de la exposición fueron Juan P. Ballester, Ricky Dávila, Álex Francés, Carmela García, Susy Gómez, Valeriano López, Rogelio López Cuenca, Enrique Marty y Marina Núñez, Carmen Cantón, Alicia Martín, Pedro Mora, Juan Luis Moraza, Javier Velasco, Jon Mikel Euba, Sergio Prego, Itziar Okariz, Joan Morey, Pepo Salazar y Mapi Rivera.

¹³ Becario de Investigación adscripto por entonces al Departamento de Historia del Arte y Bellas Artes de la Universidad de Salamanca. Actualmente profesor en la Universidad Autónoma de Madrid. Albarrán tiene por objetivo demostrar cómo en los discursos de la historia del arte sobre la *performance* hay una tendencia a privilegiar

fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)” donde analiza su obra sólo desde las instalaciones *Dance & Disco*, y el envío a la Bienal de Venecia. Albarrán señala: “Su obra se agota en la pura estetización de una cotidianeidad ficticia, en la demarcación de una parcela identitaria como producto acrítico de una relacionalidad descafeinada” (Albarrán, 2007: 306).

Según Albarrán, esta actitud relacional en la obra de Aláez se vincula con la tradición hispánica de la Movida que ya, para estas alturas, estaba instituida y que con la obra de Aláez configurará la imagen *for export*¹⁴ de España. En “Esplendor y ruina de un paradigma. Lo relacional: París-Madrid, Madrid-León”, Albarrán asocia la obra de Aláez con un programa institucional, cuyo principal referente es la figura del comisario Rafael Doctor, en el que,

(...) como consecuencia directa del proceso transicional, la cultura se convierte en un entretenimiento mediático, un invento del gobierno que privilegia su lado más festivo y carnavalesco (...) Comprar y divertirse, pilares

el acto de la presencia por encima de otras disciplinas que son parte de ella como la imagen fotográfica. Véase: Albarrán, Diego, J. *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)*. Tesis doctoral. Salamanca. Universidad de Salamanca. 2012, p. 261.

¹⁴ También es de interés señalar la existencia de una gran producción escrita y reflexiva por parte de la artista donde reivindica su vínculo con los ambientes subculturales de los ochenta, que esta investigación entiende como un intento de la artista por tomar distancia respecto de su asociación con la tradición de la Movida española.

de la actual sociedad de consumo, se trasladan al mundo del arte: el creador diseña espacios destinados al consumo y el entretenimiento evitando que el espectador se pregunte qué se esconde detrás de esa cultura de la diversión o en qué medida resulta interesante (o si quiera pertinente) su irrupción en los espacios dedicados a la exhibición de obras de arte (Albarrán 2011: 265-282).

Esta interpretación fue la que la crítica asumió de modo reactivo, genérico y superficial frente a sus producciones. En “A vueltas con Ana Laura Aláez”, José Marín Medina (2001) menciona

La situación invita a reflexionar -más allá de Aláez- sobre el proceso de frivolidad que evidencian las prácticas de ciertos “artistas” del sector glamuroso, que parecen seguir creyendo en el principio “todo vale”, abogándose una genialidad fingida, que conduce a situaciones de patetismo.

Humberto Junco comenta “algunos han tildado a Ana Laura Aláez como una artista demasiado *cool* y superficial, incluso. A primera vista, una mujer que construye ambientes semejantes a discotecas y *boutiques* y que se la pasa “de marcha”, puede parecer frívola” (Junco: 2001).

En relación con estas reacciones el comisario Rafael Doctor (2001) comentaba:

Los críticos del mundo del arte no quisieron entender

nada (...) poniendo a *Dance & Disco* como la aberración a la que el mundo del arte puede llegar (...) la verdad es que, cuanto más agrias fueron las críticas, más se afianzaba nuestra razón, pues suponían que realmente se había avanzado en plantear una nueva propuesta y que si eso no era arte, pues muy bien, nosotros no hacíamos ni trabajábamos para el arte, hacíamos eso y no tenían por qué tener nombre.

También las críticas se vieron potenciadas por las formas de los discursos empleados por Aláez. Estos marcan una sutil línea que se inclina por formas aún más desprestigiadas que, por ejemplo, en *Dance & Disco* pueden hallarse en lo que Rafael Doctor (2001) describe de la siguiente manera:

El proyecto ponía en entredicho demasiadas cosas que muchos no estaban dispuestos a asumir. Vida y creatividad danzaban sin problemas y evidenciaban muchas trampas y, sobretodo, mucho cinismo. Y no es que fuese la primera vez que una obra de arte se planteaba como vida misma, eso era algo que nosotros teníamos bien aprendido. El problema surgía cuando se planteaba con una duración larga, dentro de una gran catedral y a través de algo tan banal como tomar una copa, escuchar música *tecno* y ligar.

Estos planteamientos han llevado a que Ana Laura manifestara abiertamente un posicionamiento en sus escritos personales (a modo de *statements*) y en entrevistas:

Yo provengo del País Vasco; un lugar donde la política es también una moneda cultural. Hace tiempo, en una

entrevista me atreví a decir que yo hacía política con mi trabajo. Pienso que el hecho de no utilizar pancartas o elementos explícitamente políticos no significa que mi propuesta no implique una política (...) una política personal. Utilizar el arte como herramienta para conocer el mundo es política. Siempre he utilizado todo lo que tengo alrededor. Por eso considero que la cultura del club es un referente tan válido como un cuadro de Velázquez. Habla de muchas cosas (...) entre otras del ritual físico” (Junco: 2001).

Estas declaraciones generaron interpretaciones controvertidas debido a la evidente imbricación de las instalaciones de Aláez con los programas institucionales de promoción y la adquisición de obras que alentaban las instituciones que exponían y adquirían sus producciones.

Palais de Tokio: el modelo de “templo del arte relacional”

En el año 2003, la obra de Aláez *Beauty Cabinet Prototype*¹⁵ participa de una exposición en el Palais de Tokio en París. La programación de esta institución fue

¹⁵ La obra incluyó la colaboración de la marca de cosméticos Shiseido, en el año 2003. Consistió en una cabina de belleza, poseía mesa de maquillaje, espejos, asientos, sitios para prueba de maquillaje, y su planta en forma de estrella está dada en relación con su funcionalidad. En ella se proyectó el video “Superficiality” en el cual se muestran diversas mujeres con maquillaje de fantasía en una estética de videoclip.

dirigida por Nicolás Bourriaud junto a Jérôme Sans, entre 1999 y 2006, y es conocida como “el templo del arte relacional” debido a la fama que alcanzó el programa expositivo, el cual convocó artistas cuyas obras se inscribían en la tradición de la estética relacional, tales como Vanessa Beecroft, Surasi Kusolwong, Jota Castro y Kyupi-Kyupi, Anne Lacatou y Jean-Philippe Vassal, Ed Templeton, Tobias Benstrup. Ana Laura Aláez fue la única artista española que expuso allí.

El funcionamiento del espacio del Palais de Tokio es definido por Bourriaud en una entrevista que brinda a Rafael Cippolini en Argentina de la siguiente manera:

Existen dos formas tremendamente antitéticas de concebir una institución cultural. Una, fabricar un ambiente cerrado como una bóveda de joyería para presentar a todo resguardo los objetos y observarlos de lejos como reliquias; otra, consiste en planificarlo como un mercado abierto donde todo es trasladable y puedes cambiar las cosas todo el tiempo. Ésa fue la idea principal del Palais de Tokio: convertir el lugar en un equivalente de la plaza de Djemaa el-Fna, en Marruecos, sólo que aquí los encuentros se hacen bajo techo (...) La idea del Palais de Tokyo fue ajustar y adecuar la institución a las personas (tanto a los artistas como a los observadores), de acuerdo con la vida de una ciudad y, por eso, fue una decisión importantísima ampliar los horarios hasta medianoche. Estábamos habituados a un gran contraste entre los horarios de los museos y sus propósitos. Suelen parecerse más a los de un banco o un correo que a los de un cine o un teatro, y esto nos parece fuera de tiempo (Cippolini, 2004).

El espacio se caracterizaba por un abordaje escénico y una espectacularidad que apelaba a los sentidos. De las declaraciones de Bourriaud, se desprende la necesidad de un espacio funcional que respondiese a dinámicas actuales y privilegiara el encuentro social. Bourriaud mencionaba:

Las obras producen espacios-tiempo relacionales, experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas, de los espacios en los que se elaboran, generan, en cierta medida, esquemas sociales alternativos, modelos críticos de las construcciones de las relaciones amistosas (Bourriaud, 2006: 33).

Estas singulares obras utilizan “también, a veces, un marco relacional definido *a priori* para obtener principios de producción”. A su vez, Bourriaud menciona: “El artista actúa entonces en el campo real de la producción de servicios y de mercaderías y busca instaurar cierta ambigüedad (...) entre la función utilitaria y la función estética de los objetos que presenta” y denomina a esta transición “realismo operatorio” (Bourriaud, 2006: 37).

En el caso de las instalaciones de Ana Laura Aláez, este “realismo operatorio”, en principio, estaría en mayor o menor medida dado entre la capacidad funcional de los espacios que propone y su capacidad contemplativa que, a su vez, se vuelve ambigua por hacer prevalecer el lenguaje del diseño y la moda sobre cualquier gesto de originalidad. En el caso de *She Astronauts*, la ambigüedad reside en los objetos de diseño que pueblan

la instalación, que podrían hablar de objetos comercializables por estar dentro de una tienda, pero que cumplen una función contemplativa por encontrarse la tienda en un marco definido *a priori* como la sala de un museo.

Este marco es el que varios críticos como Albarrán consideran, contrariamente a Bourriaud, como una forma de resistencia algo cuestionable en torno a las interacciones sociales que desencadenan. Albarrán se pregunta por el tipo de relaciones humanas que generan los trabajos relacionales (Albarrán, 2011: 271) y su continuidad más allá del casual encuentro que provocan. Así como Albarrán menciona, y debido a lo expuesto, creemos que la obra de Aláez no posee una intensidad capaz de generar relaciones sociales que sean un modelo de resistencia, pero creemos que el alto dominio de este código institucional en su obra es una forma explícita que desenmascara el alcance de la práctica artística contemporánea en este contexto.

Arte relacional: ¿qué queda por fuera del recinto institucional?

En el último periodo de producción de las instalaciones de Aláez (a partir del año 2001), existen múltiples trasvases que se detectan entre las instalaciones que son enunciadas y concebidas desde un lugar institucional perteneciente al campo del arte, y aquellas producciones que son directamente realizadas para firmas comerciales o festivales publicitarios, al punto en que alcanzan “una

desafección del mundo artístico” (Badiola, 2008: 96). Este interés condujo a la artista a la creación de proyectos y encargos de diseño tales como la tienda comercial que realiza para la corporación joyera Chus Buré, la instalación *Steam Dome* diseñada para el festival de música al aire libre *Urban Mix* de Schweppes y la instalación *Absolut Light* que fue un encargo realizado por la marca de Vodka Absolut, concebidos por fuera de los circuitos del mercado del arte y la institución cultural.

Estos trasvases constituyen aquellos lugares que son señalados por representar una pérdida de intensidad en su trabajo y que llevan a replantear los alcances del rol del artista contemporáneo en las relaciones de intercambio, consumo y demandas de un sistema económico, y de modo ajeno al campo del arte. Tal como menciona Bourriaud:

La calidad del trabajo de un artista depende de la riqueza de sus relaciones con el mundo, y estas están determinadas por la estructura económica que les da forma con más o menos fuerza, incluso si, felizmente, cada artista posee en teoría los medios para escapar de esa estructura (Bourriaud, 2004).

En relación con ello, Pérez Rubio sugiere que en ese caso se podría preguntar: “¿Pero esto no es un espacio artístico? El trabajo de Ana Laura es una huida hacia dimensiones ambiguas. O bien nos sorprende por la ubicación equívoca o incorrecta del lugar, o bien por su particular perspectiva” (Pérez Rubio, 2001: 15). También

la ambigüedad es parte del discurso de la artista en entrevistas y presentaciones, donde no deja de asegurar: "Yo suelo decir que el mundo de la realidad no me interesa en absoluto: es un mundo cruel y depredador. Por ello necesito crear "un nuevo mundo". ¿Pero la fantasía no es realidad?" (Aláez, 2002)

Las formas relacionales de los discursos de Aláez se materializan en una afirmación de las lógicas institucionales y, en este aspecto, sí que pueden ser consideradas como aquello que Bourriaud denomina "realismo operatorio", donde la tarea del artista consistiría en instaurar cierta ambigüedad entre la función utilitaria y estética de las obras.

Pero Aláez da un paso más al plantear estas instalaciones por fuera del recinto museístico y darles vida en el mundo del espectáculo y del consumo. Por lo que la ambigüedad que Aláez instaura se dirige hacia la naturaleza y los alcances de la institución cultural. La inquietud no se centra en la naturaleza de las obras, ya atravesadas y embebidas de los discursos mediáticos y publicitarios, sino que el lugar incómodo, no resuelto, queda dedicado a la pregunta del papel de la institución artística en la práctica contemporánea. Aunque esta intente formas relacionales, participativas, amigables, abiertas, siempre, y en última instancia, quedará este límite discursivo de la crítica como margen para dividir el arte elevado de formas bajas como las comerciales o publicitarias. Este límite no puede responder a las necesidades que algunas de las prácticas artísticas contemporáneas plantean como urgente.

A modo de conclusión

Las instalaciones de Aláez están constituidas por una serie de “discursos *intermediales*” cuya naturaleza se inscriben en las formas y dinámicas de la *Posproducción* y la Estética Relacional descriptas por Nicolás Bourriaud.

En el trayecto propuesto, vemos cómo su instalación *She Astronauts* (1997) supuso un cambio de paradigma, pero no sólo por las interacciones sociales que la obra alentaba y que hacen partícipe su trabajo desde aquí en adelante de un arte relacional, sino también por inscribir una naturaleza ambigua en el objeto arte, por tratarse de una instalación poblada de objetos para el consumo, que sólo eran presentados para la contemplación estética y cuestionaban el concepto de autor dentro del marco de la institución cultural.

Esta naturaleza ambigua que Aláez imprime en su obra sucede a través de la ya mencionada incorporación de discursos y formas de la *Posproducción* y de un arte relacional. También podemos enmarcar estos discursos en el mapa estético de iconologías que propone Michael Maffesoli como fruto de un imaginario posmoderno, entre ellos las formas de “lo *cool*”, el “hedonismo” y la “publicidad” que, en la obra de Aláez, se asumen como tales. Estos discursos sobrepasan la esfera de lo *objetual* para suscitar interacciones que se convierten en un complejo tejido de relaciones sociales que forman parte del proceso creativo. Por la convocatoria masiva que despertó, la obra exponencial de este proceso es la instalación *Dance & Disco* (2000), la cual tuvo una recepción negativa, por parte de la crítica y los discursos

académicos, por ver en ella una actitud frívola, festiva y hedonista apoyada por un programa institucional como el del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

También en la instalación *Beauty Cabinet Prototype* (2003), aquellas actividades que se proponían, como sesiones sobre cuidados de belleza o pruebas de maquillaje, alientan interacciones que adquieren aquello que Txomin Badiola denomina como una “desafección de lo artístico” por formas cuya trivialidad no conduce a ningún tipo de resistencia social o esquemas alternativos y que se enmarcan en una corriente del “pensamiento débil” en donde la proximidad ampliada implica una “realidad marginal” que “no tiene como función la de producir márgenes (...) al contrario, ensancha y extiende, engrandece la experiencia” (Vattimo, 1990: 73).

Más allá del grado de intensidad de estas interacciones sociales, creemos que no sería mayor al que pudieran lograr estas relaciones humanas en los modelos reales de existencia, dado que la obra operaría, en principio, como un modelo que coexiste en paralelo a uno real. Entonces ¿cómo es que la obra lograría generar un conflicto u operar un cortocircuito en el horizonte experimental y de investigación que se propone? Tal como menciona Bourriaud: “El arte contemporáneo desarrolla efectivamente un proyecto político cuando se esfuerza en abarcar la esfera relacional, problematizándola” (Bourriaud, 2006:16), creemos que la problematización, en este caso, reside en un gesto que, por mostrar claridad, no es menor y que se vincula a transparentar y evidenciar el funcionamiento de las relaciones sociales y

de poder en el marco de las instituciones culturales.

Es como si la pregunta por la naturaleza ontológica de su obra se ubicara precisamente en este punto de fuga: el marco ficcional que las instituciones culturales generan y que contienen su patrimonio en una esfera virtuosa queda en evidencia con las instalaciones de Aláez. Albarrán menciona en relación con ello:

(...) comprar y divertirse, pilares de la actual sociedad de consumo, se trasladan al mundo del arte: el creador diseña espacios destinados al consumo y el entretenimiento evitando que el espectador se pregunte qué se esconde detrás de esa cultura de la diversión o en qué medida resulta interesante (o siquiera pertinente) su irrupción en los espacios dedicados a la exhibición de obras de arte (Albarrán, 2011: 265).

Pero ¿qué sucede cuando ampliamos la visión y observamos los múltiples trasvases que se presentan? La problematización de la esfera relacional que es lo que conllevaría un proyecto político en el Arte Contemporáneo, tal como Bourriaud lo define, que, en el caso de Aláez, sucedería en la enunciación crítica que alentaría al plantear sus instalaciones, inspiradas en las estructuras sociales y económicas y del espectáculo desde la institución artística, adquiere una lectura desencajada cuando vemos repetidamente que estos suceden efectivamente por fuera del campo del arte, es decir, cuando vemos que materializan en la realidad de las operaciones comerciales de consumo. Entonces ¿cómo es que su aportación al mundo del Arte Contemporáneo puede ser comprendida con una lectura

que solo considere aquellas obras que transitan los espacios consagrados de exhibición de la institución artística? Para poder obtener una lectura valorizada de su obra es necesario ampliar las barreras del campo del arte y de los espacios que ofrece de circulación para comprender lo acotado de su estructura, y permitirse indagar en las relaciones de intercambio, consumo y demandas de un sistema económico.

Ello nos conduce a ver el interesante doble juego que desempeña Aláez en estas operaciones, donde es capaz de impregnar su labor como artista que circula en el mundo del arte contemporáneo y que también posee una circulación que podría ser propia de un artista del mundo pop, del cine, de la música. Esta es una zona de fuga excesivamente conflictiva en las que se puede ubicar su trabajo en instalaciones y que aún la teoría del Arte Contemporáneo no está preparada para asumir, dado que problematiza el rol del artista por situarlo en esferas ajenas al campo de las artes y evidencia el modo en el que las instituciones culturales y sus discursos moldean la práctica artística contemporánea con ciertos parámetros.

Bibliografía

Alario Trigueros T. (Ed.) (2008). “A modo de epílogo: Arte y feminismo en el Estado Español”. En *Arte y feminismo*. Donostia – San Sebastián, Ediciones Nerea. (pp.95-102)

Albarrán, Diego J. (2012). *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)*. Tesis doctoral. Salamanca, Universidad de Salamanca.

Albarrán, Diego J. (2011). “Esplendor y ruina de un paradigma. Lo relacional: París-Madrid, Madrid-León”, en revista *DeArte nº10*. León: Universidad de León. Pp. 265-282.

Alcaide, J. *Rock my Illusion*. (2007). Catálogo de la exposición. España: Universidad de Córdoba.

Arambarri Ferrer, L. (2015, 3 de febrero) “El desafío a lo digital de un ibiceno” en *Diario de Ibiza. Sociedad y Cultura*, p. 37.

Badiola, Txomin (2008). “Dos o tres cosas que estaría bien saber de ella”, en VV.AA., *Ana Laura Aláez. Using your Guns*. León: MUSAC. pp. 60-111.

Berndt, A. en Aláez, A. L. (2004). *Ana Laura* [catálogo exposición y videodisco]. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural. Arte español para el exterior,

programa del Ministerio de Asuntos Exteriores de España para la promoción del arte contemporáneo.

Blas, S. (2005). “Anotaciones en torno a vídeo y feminismo en el Estado español” en Carrillo J. (ed.) *Desacuerdos 4. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*. (pp. 109-122). Barcelona, San Sebastián y Sevilla: MACBA, ARTELEKU y UNIA.

Bray, Zoey (2014). “Interviews with Two Basque Artists Ana Laura Aláez and Azucena Vieites”. *n.paradoxa international feminist art journal*, vol 34, UK, (pp. 5-15).

Bourriaud, Nicolás (2006). *Estética Relacional*. (Ed.) Fabián Lebenglik. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

Bourriaud, Nicolás (2009). *Posproducción*. 1ª edición. (Ed.) Fabián Lebenglik. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

Butler, Judith (1990). *Gender Trouble Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York, Routledge. (pp. 10 – 25).

Canclini García, Nestor (1989). *Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Editorial Grijalbo. p. 49

Clarke, John. (1975). “Style” en Stuart Hall and Tony Jefferson (eds.) *Resistance through rituals. Youth subcultures in postwar*. Birmingham, Routledge, London-

New York The Center for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham, 1991, pp. 175-191.

Guasch, Ana María (2002). *El arte último del siglo XX*, Madrid, Alianza, pp. 327 – 337 y 469 - 556

Gutierrez – Cortines Corral C. (1994). *Deu en Tres*. Alicante, Centre Eusebi Sempere d'Art i Comunicació Visual.

Hebdige, D. (1979). *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona, Buenos Aires y México, PAIDOS.

Junco, H. (2006). “Y después de la Movida, el club. Exposición de Ana Laura Aláez” en *Arcadia, Periodismo Cultural*, 11, pp. 22- 23.

Maderuelo J. (1994). *La pérdida del pedestal. Cuadernos del círculo*. Madrid, Círculo de Bellas Artes.

Maffesoli, Michael. (2008). *Iconologías. Nuestras idolatrías posmodernas*. Barcelona, Península. p. 53 y 54.

Maffesoli, Michael (1988). *El tiempo de las tribus*. Primera edición, junio 1990, trad. del francés de Bernardo Moreno Carrillo. Barcelona, Icaria. p. 145 – 155.

Martínez – Collado, A. (1999). Ana Laura Aláez: La identidad construida. En Brea, J.L (Ed.) *El punto ciego. Arte español de los años 90*. Salamanca, Universidad de Salamanca.

Martínez – Collado, A (1999). “La mujer y la seducción en el universo de la representación en la década de los 80 y 90”. En *Asparkia: Investigació feminista* Nº 10 (pp. 73-86). España, Universitat Jaume.

Martínez – Collado, A (2012). “Políticas de la visión. Desterritorializaciones del género, de la violencia y del poder” en García Varas A. (ed) *Filosofía e (n) imágenes* (pp. 71-83). España, IFC.

Martínez – Collado, A y Navarrete Tudela, A. (2011). “Mujeres e (industria) audiovisual hoy: involución, experimentación y nuevos modelos narrativos”, en Barrios Vicente, I. M. (Coord.) *Mujeres y la sociedad de la Información*. Revista Teoría de la Educación: Educación y Cultura en la Sociedad de la Información. Vol. 12, nº 2, (pp. 8-23). Salamanca, Universidad de Salamanca.

Panera Cuevas, F. (2015). “This is not a Music Video”. En Zeynep Ö (Coord) *This is not a love song. Video Art and Pop Music Crossovers* (pp. 164 - 174). Estambul, Pera Museum Publication 78.

Pérez, Rubio, Agustín en AA.VV (2004). *Ana Laura* [catálogo exposición y videodisco]. Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural. Arte español para el exterior, programa del Ministerio de Asuntos Exteriores de España para la promoción del arte contemporáneo, p.15

Sarriugarte, Iñigo (2012). “Escultura en los años 90 en el País Vasco: Reconfigurando el pasado-presente” en *Sancho el Sabio*. Fundación Sancho el Sabio, Vitoria-Gasteiz, 35, p. 191.

Torio, M. (2015, 11 de abril). “Retratos de mujer y mujer creadora”. *Cultura EM2*, p. 49.

Urrutia Bilbao, I. (2007) “*Performance*”. En Aláez A. y Holc D. (Ed.) *Empty Spaces*. (pp 42-45). Abu Dhabi: Program of Spanish Artists in Residence in the UAE.

Valles, M. E. (2015, 11 de abril). “Tratado femenino en el Solleric”. *Diario de Mallorca*, p. 56.

Vattimo, Gianni (1990). “*El pensamiento débil*”. Gianni Vattimo y Pier Aldo Rovatti (eds.) Madrid, Ediciones Cátedra

Fuentes digitales

Aláez, A. L. (2014) *Impostura*. Obtenida el 25 de marzo de 2017, de <http://analauraAláez.com/wordpress/inauguracion-ana-laura-Aláez-impostura/>

Aláez, A. L. (2011) *Sade era una mujer*. Obtenida el 25 de marzo de 2017 de <http://analauraAláez.com/wordpress/sade-era-una-mujer/>

Aláez, A. L. (2013) *Estructura y traición. Contra la naturaleza*. Conferencia de Ana Laura Aláez en ARTELEKU-San Sebastián. Obtenida el 25 de marzo de 2017 de <http://analauraAláez.com/wordpress/arteleku-23-de-julio-2013-conferencia-ana-laura-Aláez/>

Aláez, A. L. (2009) *Forma y performance*. Obtenida el 25 de marzo de <http://analauraAláez.com/wordpress/portfolio/forma-y-performance-2/>

Ana Laura Aláez. *Obra*. (n. d.). Obtenida el 14 de marzo de 2017, deDokuArt. Biblioteca y Centro de documentación.<http://catalogo.artium.org/dossieres/1/ana-laura-Aláez/obra>

Aláez, Ana Laura (2002) en “encuentros digitales”. Obtenido de El mundo.es el 2 de junio de 2017 de <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2001/02/13/>

Aramburu, N. (2016) *Una aproximación a Trans-Estatua, la muestra de Ana Laura Aláez en Es Baluard*. Obtenida el 20 de marzo de 2017, de <http://latamuda.com/una-aproximacion-transestatua-la-muestra-ana-laura-Aláez-baluard>

Aranzasti, J. M. (2014) *La impostura de Ana Laura Aláez en Moisés Pérez de Albéniz*. Obtenida el 14 febrero de 2017 de <http://www.m-arteyculturavisual.com/2014/09/19/la-impostura-de-ana-laura-Aláez/>

Bilbao Urrutia, Itziar (2013) *Escultura: Sade era una mujer*. Obtenida el 28 de marzo de 2017 de <http://analauraAláez.com/wordpress/escultura-sade-era-una-mujer-por-itziar-bilbao-urrutia/>

Bourriaud, Nicolás. (2004). “Los artistas son semionautas”. Página 12. Obtenido el 15 de mayo de 2017 de <https://www.pagina12.com.ar/diario/artes/11-33733-2004-04-12.html>

De la cuesta, G. (2015) *La cámara oscura: lo que no se ve*. Obtenida el 3 de marzo de 2017 de <http://cameraobscurasollieric.wordpress.com/2015/04/08/ana-laura-Aláez-pulso-estetico-pulso-poetico/>

Espejo, Bea (2014) *Ana Laura Aláez: “El arte es una cuestión de subsistencia”*. Obtenida el 2 de marzo de 2017 de <http://www.elcultural.com/noticias/arte/Ana-Laura-Aláez-El-arte-es-una-cuestion-de-subsistencia/6483>

Junco, Humberto, (2001) “Después de la movida el club” en Revista Arcadia.

<http://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/despues-movida-club/20184> (Obtenido el 4 de abril de 2017).

Marín Medina, José. “A vueltas con Ana Laura Alaez” en El cultural <http://www.elcultural.com/revista/arte/A-vueltas-con-Ana-Laura-Alaez/11771>. (Obtenido el 4 de abril de 2017).

Martínez- Collado, A.(1999) *Perspectivas feministas en el arte actual*. Extracto de la conferencia dictada en el ciclo Genealogías del arte contemporáneo: 1968-2000. Carles Guerra (coord.) Programa Els juliols de la Universitat de Barcelona. Obtenido el 7 de marzo de 2017 de: <http://estudiosonline.net/texts/perspectivas.html>

Metrópolis – Ana Laura Aláez. (2010) Obtenido el 1 de marzo de 2017, página web de RTVE. A la carta televisión y radio.
<http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-ana-laura-Aláez/798566/>

Muez, M. (2006) *Ana Laura Aláez aborda la debilidad del artista mediante una videocreación*. Obtenida el 25 de marzo de 2017, de
http://elpais.com/diario/2006/01/22/paisvasco/1137962413_850215.html

Pardo, T. (2014) *El cuerpo como forma. 'Impostura' es una gran ocasión para disfrutar del trabajo de la artista Ana Laura Aláez*. Obtenida el 21 de abril de 2017 de
http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/29/babelia/1414583823_022101.html

Pérez, L. F. (2014) *Ana Laura Aláez: Impostura*. Obtenida el 21 de abril de 2017 de
http://www.artexto.com/es/blog/ana_laura_Aláez_impostura.html

Rueda Pardo, S. (2004) *Ana Laura Aláez*. Obtenido el 16 de febrero de 2017 de:
<http://www.euskomedia.org/aunamendi/18913>

**Licenciada en Historia del Arte (UMSA)*
Magíster en Estudios Avanzados en Historia del Arte por la
Universidad de Salamanca (España).
Cursó la Maestría en Historia del Arte Latinoamericano en
IDAES-UNSAM.
Realizó la investigación y elaboración de textos de sala para la
colección permanente del Museo de Arte Contemporáneo de
Salamanca y ha realizado textos curatoriales para exposiciones
en instituciones como el Centro Cultural de España en
Rosario.
Docente universitaria - Teoría del Arte (UMSA)
Coordinadora de Gallery Nights en Arte al Día.
Correo electrónico: celinamarco@gmail.com

LIBERTAD Y REALIDAD VIRTUAL TIEMPO OBJETIVO Y SUBJETIVO EN LA EDICION AUDIOVISUAL

FREEDOM AND VIRTUAL REALITY OBJECTIVE AND SUBJECTIVE TIME IN AUDIOVISUAL EDITION

*Por Ricardo Pons**

Resumen

El debate sobre la libertad requiere hoy en día que analicemos la evolución de nuestra noción de realidad, que es cada vez más interpelada, tanto por los medios, a través de los cuales intentamos establecer contacto con ella, como por el ciberespacio y los entornos de simulación. Las distorsiones de la realidad generadas en los medios, en general, y, especialmente, en los entornos virtuales condicionan el ejercicio de nuestra libertad.

El fenómeno audiovisual tiene lugar en dos momentos superpuestos: el tiempo cronológico, que experimenta el espectador; y el tiempo subjetivo, regido por la historia. El dios griego Kronos personifica el tiempo absoluto que establecen y controlan los relojes. Kairós, nieto de Kronos, es considerado el dios de la oportunidad, del tiempo de las decisiones, y, de acuerdo con nuestra interpretación, podría ser considerado la deidad del tiempo subjetivo y, por qué no, el dios de la edición audiovisual.

Palabras Clave: libertad, realidad virtual, imagen, tiempo subjetivo, edición audiovisual

Abstract

The debate on freedom requires today that we analyze the evolution of our notion of reality. Our notion of reality has been increasingly challenged, both by the media through which we try to make contact with it, as well as by cyberspace and simulation environments. The distortions of reality generated by the media in general and especially in virtual environments are conditioning the exercise of our freedom nowadays.

The audiovisual phenomenon occurs in two overlapping times: the chronological time, the viewer's clock measures, and the subjective time ruled by the story. The Ancient Greece god Kronos personifies the absolute time that clocks set and control. Kairos, grandson of Kronos, is considered the god of opportunity, of the time of decisions, and, according to our interpretation, it could be assimilated as the god of the subjective time, why not, the god of audiovisual edition.

Keywords: freedom, virtual reality, image, subjective time, audiovisual edition

Fecha de recepción: 01/03/2018

Fecha de aceptación: 25/03/2018

Libertad y realidad virtual

El debate sobre la libertad de acción o libre albedrío requiere en la actualidad que analicemos la evolución de nuestra noción de realidad debido a que esta última constituiría el espacio contenedor necesario donde ejercemos nuestras decisiones o elecciones. Cada vez más, nuestra noción de realidad es interpelada, tanto por los medios de comunicación, a través de los cuales intentamos tomar contacto con ella, como por el ciberespacio y los entornos de simulación, ya que estos últimos se constituyen como los nuevos terrenos donde también nos vinculamos con lo que nos rodea (desde la virtualidad). Desde siempre, cualquier intento de acercarse a la realidad mediatizada a través de cualquier tecnología implica el riesgo de que esta se nos presente manipulada o trastocada. Más allá del encantamiento o extrañamiento que producen los entornos virtuales, sabemos que puede ofrecérsenos una articulación alterada de los hechos, de las identidades y de los lugares. Sin embargo, el embelesamiento de las imágenes y el magma virtual pueden sobreponerse y nublar nuestro juicio.

En la serie de origen inglés *Black Mirror*, ampliamente citada en la actualidad por filósofos y divulgadores, el capítulo “Men Against Fire” (*Black Mirror*, S3E5) fantasea con la posibilidad de manipulación de los sentidos de un ejército de soldados de élite a través de implantes neuronales, para que vean seres monstruosos a los cuales deben aniquilar en lugar de ciudadanos indefensos, eliminando cualquier posible remordimiento

o dilema ético. Esta historia metafóricamente nos advierte sobre la posibilidad de manipulación de nuestros sentidos que tanto los medios como las redes sociales o las simulaciones de realidad virtual pueden ejercer.

Los conductores de carros blindados de los ejércitos más modernos operan actualmente a través de pantallas y comandos similares a los de los juegos electrónicos de guerra. Todos ellos parecieran haber sido entrenados gratuitamente desde la adolescencia en los cibercafés y luego reclutados con miles de horas de experiencia en *videogames*. Tanto ellos como los pilotos de mortíferos drones o misiles comandados a distancia deberían preguntarse seriamente sobre cuáles son realmente sus víctimas y, en definitiva, cuáles son las verdaderas razones de la guerra en la que están participando con supuesta asepsia quirúrgica.

Con la aplicación de una tecnología mucho menos sofisticada, desde hace décadas, los medios masivos crean víctimas o enemigos a voluntad; nos presentan situaciones que manipulan nuestra aprobación o indignación con sólo mostrarnos una parte de la historia y ocultarnos la otra.

En definitiva, ya no podemos estar totalmente seguros al fundamentar nuestros juicios. La diferencia entre los hechos reales y las *fake news* en las redes sociales se presentan en forma solapada e indiscernible para el cibernauta común. El *phishing* o falseamiento de la identidad, junto con la propagación involuntaria de

noticias falsas supuestamente provenientes de una fuente o persona en la que confiamos en la vida real, se suman al ensordecedor ruido de fondo de las superficies virtuales.

El futuro no se presenta promisorio, pero tampoco podemos afirmar que estos espejismos sean privativos de las últimas tecnologías: Harun Farocki (1994-2014), cineasta y teórico nacido en Checoslovaquia con antepasados de Medio Oriente y luego radicado en Alemania, nos proponía “desconfiar de las imágenes” en su libro homónimo, *Desconfiar de las imágenes* (2015), el cual recopila textos propios publicados a través de los años y que resultan hoy día aplicables transtecnológicamente. Las imágenes y, en general, los sentidos son cada vez más falibles en la medida que nos sumerjamos más y más en los océanos virtuales.

La imagen es uno de los elementos más poderosos de la Humanidad, quizás porque la vista es el principal de todos los sentidos. En el mundo moderno, la infinidad de imágenes creadas y la posibilidad de alterarlas sin dejar rastros dan por tierra con uno de los conceptos históricamente más asentados: que la imagen es testimonial, documental, indiscutible. Hace tiempo que las imágenes han perdido su inviolabilidad y pueden ser modificadas a voluntad, con lo que pueden *viralizarse* imágenes apócrifas.

Utilizando los últimos avances de la animación 3D, la síntesis de sonido y la inteligencia artificial, un equipo de la Universidad de Washington logró programar en

2017 una aplicación que, a partir de un archivo de audio con un determinado discurso, genera videos donde distintos personajes (entre ellos el entonces Presidente de los Estados Unidos, Barack Obama) aparecen “diciendo” ese texto con un movimiento perfecto de labios. Sería posible obtener, de esa manera, cualquier tipo de prueba incriminatoria para un juicio. Los análisis técnicos de la validez de las pruebas aportadas a los tribunales deberán evolucionar aceleradamente (<https://www.theverge.com/2017/7/12/15957844/ai-fake-video-audio-speech-obama>).

Farocki, teorizando acerca del valor absoluto que se atribuía a las imágenes, analizó cómo fueron los orígenes de la fotogrametría, donde a través de la geometría descriptiva, por ejemplo, podía medirse con gran precisión una catedral, aplicando reglas de proyección y trigonometría, sin necesidad de arriesgar la vida subiendo a la torre con ningún elemento de medición.

Incluyó también el relevamiento aéreo en sus investigaciones. Por ejemplo, en *Imágenes del mundo y la inscripción de la guerra* (1989), el cineasta alemán demuestra cómo, a través de la fotografía aérea, Estados Unidos conocía de antemano la existencia del campo de exterminio de Auschwitz (así como también algunos otros) sin haber hecho nada al respecto. Si sólo hubieran bombardeado las fábricas del mortífero gas Zyklon B o las vías férreas que alimentaban el campo de prisioneros, quizás habrían contribuido a disminuir las muertes de algún modo por los inconvenientes logísticos que esto podría haber provocado.

Farocki también investigó la observación solapada que se realiza de la conducta de los visitantes de los *shoppings* y de los reclusos de una cárcel de Estados Unidos a través de la videovigilancia. La elección de ambos lugares tiene sentido teniendo en cuenta el pensamiento *foucaultiano* acerca de los lugares donde el poder (y por lo tanto el control) se instala.

Nos hemos acostumbrado tanto a la existencia de cámaras en todos los rincones de los lugares públicos, que estas ya no condicionan nuestra actitud; salvo en el caso de quienes, a sabiendas, ocultan su rostro para realizar algún acto ilícito.

El volumen de video que se produce diariamente es apabullante, aunque casi la totalidad es registrada para controlar situaciones intrascendentes en forma automática. Es por ello que, en los últimos años, se ha desarrollado toda una disciplina de Video Analytics combinando *software* de reconocimiento de imágenes con inteligencia artificial y *machine learning* para evitar los millones de supervisores humanos necesarios para procesar toda esa información en busca de condiciones anómalas.

La imagen sintética de las simulaciones sirve también para dirigir misiles, orientar robots en los procesos industriales automatizados, para entrenar soldados para la guerra o bien ayudarlos a superar el estrés postraumático. Todas estas variantes fueron investigadas e incluidas por Harun Farocki en distintas

obras, ya sean en formato monocanal tradicional o instalativo.

Uno de sus trabajos más conocidos y, a la vez, tempranos fue el corto-metraje *Fuego inextinguible* (Nicht lösbares Feuer, 1969) donde denuncia la contribución necesaria e indispensable de la industria química y de los grandes grupos económicos alemanes para la fabricación de las bombas incendiarias Napalm que luego eran arrojadas por Estados Unidos en Vietnam. En esta obra, narrada en primera persona, proclama que el público en general puede llegar a conmoverse en un primer momento con las imágenes de guerra, pero con la repetición de las mismas termina anestesiándose. Sin llegar a justificar estas situaciones terroríficas, el espectador comienza a tolerarlas y, por omisión e indiferencia, admite pasivamente que se repitan. Hacia el final del film, el mismo Farocki quema su brazo con un cigarrillo encendido para llamar la atención de los espectadores y demostrarles “en carne propia” el efecto de las Napalm sobre las víctimas ignoradas. Farocki dijo: “(...) primero cerrarán los ojos ante las imágenes, luego cerrarán los ojos ante la memoria, luego cerrarán los ojos ante los hechos, luego cerrarán los ojos ante todo el contexto (...)”.

La imagen puede ponerse también al servicio del control de las personas, ya sea en situación de “libertad” en espacios comerciales o de “reclusión” en cárceles. Farocki, como decíamos, replantea desde su óptica las ideas de Foucault acerca del control, cuyo desarrollo fuera continuado posteriormente por Gilles Deleuze, su

discípulo. Tanto en situaciones de privación de la libertad en cárceles como de aparente libertad total en tanto visitantes de un centro comercial, se aplican los mismos mecanismos de análisis de comportamiento a través de imágenes, en un caso, para detectar y reprimir conductas anómalas y, en el otro, para determinar, predecir, y conducir comportamientos de los consumidores, o establecer un precio diferencial para las distintas zonas del *shopping*.

En su texto “The Matrix o las dos caras de la perversión” Slavoj Žižek (2000) plantea la indefensión a la que se nos compele al internarnos en los espacios virtuales. El psicoanalista y filósofo cuestiona la noción de realidad en dichos espacios virtuales al analizar la película *The Matrix* de las hermanas Wachowski (Lana Wachowski y Lilly Wachowski antes de su cambio de género conocidos como “Los Wachowski”) que luego continuaría como saga, cuyas segunda y tercera partes pueden omitirse perfectamente por su escaso valor. Žižek analiza también tres largometrajes más: *The Truman Show* de Peter Weir (1996), *Time out of Joint* de Phillip Dick (1969) y *36 horas* de George Seaton (1965).

Todas estas historias coinciden en postular la existencia de una realidad inventada, de una puesta en escena en la que los protagonistas son engañados con algún oscuro propósito. La diferencia más remarcable entre estos ejemplos es la evolución de las tecnologías involucradas conforme transcurrieron los años. En *The Matrix*, las máquinas han creado un mundo virtual en el cual los seres humanos, cuyos cuerpos reales han sido puestos en

estado vegetativo y utilizados como fuente de energía, experimentan su vida en forma virtual en una sociedad suspendida en una época determinada. Todo tendría explicación a través del “Código de la *Matrix*”: los comportamientos, la simulación de las leyes físicas, el supuesto “libre albedrío”. El protagonista (Neo, el elegido) viene a liberar a la Humanidad real de su prisión onírica, pero sin entender que él mismo ha sido introducido en el sistema como elemento discrepante necesario, como la célula terrorista que justifica la existencia del ejército de represión, como las supuestas armas de destrucción masiva que nunca aparecen, como la voz crítica que necesita ser callada. Finalmente, el sistema podrá reciclar hábilmente las necesarias singularidades críticas.

En *The Truman Show*, un personaje es sumido en un mundo irreal para que su vida sea transmitida 7x24 a una audiencia banalizada, hasta que descubre accidentalmente que todo ha transcurrido en un set de televisión infinito.

En *Time out of Joint* un individuo cree vivir en una ciudad típica de Estados Unidos, pero todo termina siendo un gran set cinematográfico.

Con una trama quizás menos elaborada, en *36 horas* un militar inglés que participaba en la organización del desembarco en Normandía (que se llevaría a cabo durante el famoso “día D” hacia el final de la Segunda Guerra Mundial) es capturado por los nazis, quienes aprovechando su confusión al despertarse de una

explosión que lo había dejado inconsciente, le hacen creer que Alemania había perdido la guerra, con el objeto de que revele información secreta del verdadero plan de invasión de Europa.

Slavoj Žižek, estudioso de Lacan, dice que, para instaurar una realidad virtual, siempre hace falta un “Gran Otro”, un tercero, un “Big Brother”. La separación entre el cuerpo real y la existencia virtual: es el *hardware*, el *software*, un algoritmo, la digitalización.

Los *hackers* fueron definidos, en los años noventa, por el curador francés Pierre Bongiovanni como los verdaderos artistas de la posmodernidad, generando discontinuidades que podrían ser interpretadas como potentes actos artísticos de transgresión en el espacio virtual (no casualmente Neo, el personaje principal de *The Matrix*, era también un *hacker*, así como también los compañeros que lo rescatan de su prisión virtual). Sin embargo, finalmente, muchos de los *hackers* de los años noventa y de la actualidad, tentados por grandes recompensas luego de conseguir fama y renombre a partir de sus “hazañas”, sólo aspiran a ser contratados por empresas multinacionales o por los servicios secretos de los países centrales. La condición de *hacker* no necesariamente implica la consecución de una ética antisistema, sino, a veces, sólo la búsqueda de notoriedad entre sus pares, o bien la concreción de abultadas cuentas bancarias.

No es el propósito de este texto ahondar sobre la ética de las obras artísticas, pero vienen al caso las declaraciones

a la prensa del compositor alemán experimental Karlheinz Stockhausen poco después de los ataques del 11 de setiembre de 2001 al World Trade Center de Nueva York. Soslayando el efecto doloroso de tal acto terrorista, afirmó que se trataba de una gran obra de arte contemporáneo, más transgresora que muchas de las realizadas hasta ese momento, tanto por su concepción como por su realización. Sus declaraciones amplificadas por la prensa norteamericana provocaron tal rechazo que los organizadores cancelaron los conciertos. Evidentemente, el músico alemán se refería, quizás sin medir totalmente las consecuencias de sus dichos en una sociedad como la de Estados Unidos, al carácter perturbador que tienen algunas obras de arte de vanguardia por su enfrentamiento con lo establecido. Seguramente, ni los organizadores de los conciertos ni la prensa del país del norte estaban preparados para tal metáfora.

En la primera mitad del siglo XX, se hablaba de la existencia del “Gran Otro”, del “Big Brother” (George Orwell, 1948), que controlaba los pensamientos de las masas a través de la instauración de un régimen de supervisión y control total de la voluntad de los individuos. Ya avanzado el siglo XXI, vemos que esa visualización de una entidad única controladora por detrás de la realidad ha mutado a una forma más intangible, indeterminable, en virtud de la infinita dispersión de las redes. Sin embargo, la omnipresencia y el control se mantienen aún como características en esta nueva configuración.

Los futurólogos y visionarios pudieron predecir los viajes interplanetarios, los satélites artificiales, los vehículos eléctricos, pero los Nostradamus del pasado no pudieron anticipar la existencia de una red de información planetaria distribuida y omnipresente tal como la conocemos hoy. Buceando en los textos y en los documentales de la primera mitad del siglo XX, vemos que la presencia de las computadoras y los robots en la vida diaria es un denominador común, pero esas pantallas imaginadas son sólo terminales no inteligentes de una *gran* computadora central, que se conoce como *mainframe*. Por ejemplo, la HAL9000 de *2001: Odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968) constaba de una gran unidad central que controlaba numerosas terminales y sensores ópticos en las distintas partes de la nave, la cual debió ser sabotada por el protagonista de la película para poder salvar su vida y recuperar el control de las instalaciones.

La primera red tipo Internet apareció en Estados Unidos durante la Guerra Fría como medida estratégica a partir de la evolución de las redes de comunicación entre los mainframes de las universidades que estaban integradas al sistema de defensa, transmutando luego a la avasallante comunicación entre las computadoras personales de millones de garajes y dormitorios distribuidos en todo el mundo *Lo and Behold*, film documental, (Werner Herzog, 2016).

Esa democratización del acceso a la comunicación y, en general, a la información no es gratuita, trae como contrapartida inconsulta el control omnipresente al que podemos ser sometidos y la predicción de nuestros deseos en tanto consumidores o sujetos que las corporaciones privadas o los servicios secretos de los gobiernos pueden hacer en bambalinas.

La característica adaptativa-defensiva de la comunicación de Internet desarrollada durante la Guerra Fría (si se interrumpe el vínculo directo entre dos nodos, los mensajes se redirigen automáticamente por un camino alternativo para alcanzar su destino) dieron a la red tipo Internet una ventaja estratégica sobre las comunicaciones punto a punto tradicionales. Tal es así que si el protagonista de *2001: Odisea del espacio* hubiera sido atacado por una inteligencia artificial distribuida en una red tipo Internet en lugar del *mainframe* HAL9000 imaginado por Kubrick, habría tenido muy pocas probabilidades de éxito, ya que no habría encontrado un cerebro central al cual desactivar.

Podemos citar a Slavoj Žižek cuando postula una equivalencia entre el “Gran Otro” lacaniano y la Matrix (¿similar a Internet?):

(...) entonces ¿qué es La Matrix? Simplemente el “Gran Otro” lacaniano; el orden simbólico virtual, la red que estructura nuestra realidad. Esta dimensión del “Gran Otro” es la de la alienación constitutiva del sujeto dentro del orden simbólico; el “Gran Otro” tira de los hilos, mientras que el sujeto es una expresión del orden simbólico (...).

En pocas palabras, este “Gran Otro” es el nombre para designar la Sustancia Social, para todo aquello por lo que el sujeto nunca está plenamente en control de las consecuencias de sus actos, es decir, por lo que, en última instancia, el resultado de su actividad siempre es algo diferente de lo que se había perseguido o anticipado (...) la alienación dentro del “Gran Otro” va seguida de la separación –del– “Gran Otro”. La separación tiene lugar cuando el sujeto se da cuenta de que el “Gran Otro” es en sí mismo carente de sustancia, puramente virtual, excluido, privado de la Cosa, y la fantasía intenta llenar estas carencias del Otro y no las del Sujeto (...).

Más adelante:

Esta idea sigue basándose en el concepto de un “Gran Otro” en el modelo de una percepción “normal” de una relación social compartida. No tiene en cuenta que es precisamente esta idea de realidad la que está en tela de juicio en nuestro tiempo (...) (Slavoj Žižek, 2000).

Esto último, es afirmado por el filósofo, poniendo polémicamente en duda el precepto de que la opinión de la mayoría es una manera insuperable de gobierno, fundamentándose en la terrible capacidad de manipulación de la realidad por parte de la gran “Matrix” de Internet, que supera con creces la capacidad distorsiva de los medios predecesores.

En otro de sus escritos, Žižek, Slavoj (2005) para fundamentar su inquietud acerca de la necesidad de evolución de los sistemas democráticos, hace referencia irónicamente al botón para cerrar las puertas que

“decora” los tableros de los ascensores ya que en la mayoría de los casos no ejecuta ninguna función. Pareciera que ha sido implementado como una especie de placebo para calmar la ansiedad de los eventuales viajeros. Sin importar si se lo acciona o no, el tiempo de espera para el cierre de las puertas será el mismo. Quizás su uso, por razones de seguridad, ha sido reservado para situaciones de emergencia comandadas por el poseedor de una llave de control que lo habilita momentáneamente, o para evitar que algún tripulante apurado deje a otros fuera de la cabina.

Ya en la época del primer desarrollo de la Física Cuántica, se plantearon dudas acerca de nuestra capacidad de conocer la realidad, tanto por nuestra imposibilidad de visualizar las partes constitutivas de los átomos sin producir alteraciones en los mismos como por el conocido principio de Werner Heisenberg que postula que no es posible saber, al mismo tiempo, todos los parámetros que describen las características de la materia. Sumado a esto, en forma teórica y luego en forma práctica, a partir de los experimentos de los megaaceleradores de partículas, pudo intuirse que existen otras dimensiones que escapan a nuestra percepción en tanto humanos cuyos sentidos nos permiten vincularnos solamente con un escenario de tres dimensiones.

La Física Cuántica estableció un punto de quiebre en la evolución del saber humano donde el conocimiento científico se disoció del sentido común. Por ejemplo, la dualidad con la que podemos interpretar el fenómeno de

la luz (como onda o como partícula) es, sin duda, un concepto que, si bien puede comprobarse a través de experiencias concretas, representa una abstracción ajena a nuestros sentidos. Ya no podemos, en todos los casos, confirmar o refutar un postulado científico a través de nuestra experiencia personal o de nuestro sentido común.

En la serie *Cosmos* de Carl Sagan (1980), se muestra a través de una metáfora nuestra imposibilidad de razonar y entender determinados fenómenos que ocurren fuera de nuestro sistema de referencias dimensional-sensorial. Unos seres imaginarios representados por papeles recortados sobre una superficie plana viven una vida restringida a sólo dos dimensiones: su mundo Terraplana se desarrolla totalmente dentro de ellas. Sus movimientos son permitidos en esos dos ejes debido a que experimentan sólo dos grados de libertad. Para ellos, el espesor y, por lo tanto, la altura de las cosas no existen. Todo puede representarse utilizando los ejes “x” e “y”. Pero la irrupción de un ser alienígena de tres dimensiones en su mundo provoca un caos conceptual: los habitantes de Terraplana sólo pueden ver la intersección de dicho ser con el plano en donde viven: no pueden observar su altura, que queda por fuera de su campo perceptivo bidimensional. La conclusión de Carl Sagan es que nosotros, en tanto humanos viviendo en un mundo tridimensional, no podríamos llegar a percibir en su totalidad seres o fenómenos que se desarrollen en otras dimensiones debido a nuestra “cárcel” sensorial.

Los universos de realidad virtual se desarrollan en consecuencia, en las mismas dimensiones que nuestro cerebro es capaz de captar (“x”, “y”, “z”), para que podamos navegarlos e interactuar. Si bien existe la posibilidad matemática de trabajar algorítmicamente con otros ejes, todo el ejercicio se limita a representar una copia de nuestros grados de libertad ejercidos en la vida real.

Neo, el elegido de *The Matrix* aprende a moverse dentro del universo inventado por las máquinas, controlando la ley de gravedad virtual, así como también la velocidad de los proyectiles de su antagonista, el agente Smith. Cuando en la visita a la casa de la Pitonisa, ve a un niño curvando una cuchara, Neo entiende que el primer paso para poder lograr ese truco es darse cuenta de que no está mirando una cuchara real, sino una representación virtual de la misma, parafraseando de alguna manera a René Magritte en el universo virtual, cuando en su famoso cuadro afirmaba *Ceci n'est pas une pipe* (*Esto no es una pipa*) al pie de una representación de esta. Deberíamos pensar de ese modo cuando vemos una noticia ya sea en un noticiero de un canal de televisión o en un *post* de una red social: no estamos tomando contacto con el hecho en sí, sino con una representación mediatizada del mismo. Quizás siquiera ese hecho haya ocurrido aún.

Sin explicitarlo, la película *The Matrix*, así también como, entre otros casos, la saga *Terminator* (1984, 1991, 2003) se basan en las distopías derivadas de la existencia de la “Singularidad” (el momento de la historia de la

Humanidad en el cual la inteligencia artificial superará la inteligencia humana, y las máquinas serán capaces de construirse a sí mismas, repararse y perfeccionarse). El *software* autoevolutivo postsingularidad podrá controlar totalmente el *hardware* que lo contiene y, eventualmente, llegar a tener conciencia de su propia existencia.

Esta “singularidad” no sólo tiene detractores que sostienen interpretaciones distópicas, sino que existe también una comunidad científica que avizora un Mundo tremendamente positivo a partir de los postulados y actividades de la Singularity University de California (<https://su.org/>), creada por Ray Kurzweill y Peter Diamandis. La comunidad científica se divide en utópicos y distópicos con respecto a este evento que inexorablemente se avecina en nuestro horizonte.

En la serie ya mencionada, *Black Mirror*, o en la mediocre *Altered Carbon* (2018) se especula con la existencia de la “conciencia digital”, es decir, la posibilidad de reproducir nuestra conciencia en una computadora y, por lo tanto, nuestra identidad y percepción del “yo”. Las personas que quieran prolongar su existencia en otros cuerpos receptores podrían hacerlo sintetizando su “yo” y almacenándolo luego en un soporte electrónico que pueda ser trasplantado o reimplantado a voluntad.

Si se lleva a un extremo entonces la noción de virtualidad de la conciencia, ese contenedor del “yo” sintetizado podría ser reinsertado en una simulación virtual (como, por ejemplo, en el episodio “San Junípero” de *Black Mirror* – S3E4 –) ¿Cómo se entienden

los límites de la libertad en ese hipotético “contenedor virtual”? ¿Serán reglas escritas en el programa madre (como en *The Matrix*)? ¿Podrán las conciencias virtuales embebidas en dichas plataformas virtuales intentar torcer las leyes de la física allí traducidas en algoritmos? ¿Las reglas de la ética serían sentencias condicionales escritas en alguna rutina de *software*?

Tiempo subjetivo y objetivo en la edición audiovisual – Kronos y Kairós

En cada evento que ocurre, sea por decisión propia o de otro individuo, o simplemente por azar o combinación de circunstancias, se produce una singularidad en el transcurrir del tiempo. Esa singularidad condiciona la secuencia posterior de eventos, y así sucesivamente.

No nos referimos necesariamente a lo que persiguen las historias de ciencia ficción basadas en la paradoja del tiempo (el futuro alterado por alguien que viajando al pasado puede generar o no nuevas líneas de tiempo o cambios en universos paralelos), sino a esa singularidad luego de la cual, desde nuestra subjetividad, podemos tomar conciencia de que la experiencia posterior cambió o fue influenciada definitivamente.

Sería posible también que el efecto de ese cambio posterior, aunque pequeño, produjera alteraciones en la historia de los demás, con alcances que *a priori* no podemos imaginar. Sería el “Efecto Mariposa” que planteó Edward Lorenz donde pequeñas alteraciones en

un sistema caótico se amplifican hasta límites que no pueden calcularse.

Podemos reflexionar también acerca de nuestra percepción del tiempo; ese supuesto continuo en el que navega la existencia humana y cuya nave es la ilusión de estandarización y control que nos vemos forzados a aceptar. Si bien no se podría interactuar con el Mundo sin ese patrón definido y replicado por millones de instrumentos numéricos y monótonos, las infinitas percepciones del transcurso del tiempo testarudamente escapan a nuestro dominio y convenciones.

En el cuento *El perseguidor* Julio Cortázar (1959) contaba a través de Johnny, el atribulado personaje que viajaba en el metro de París, que, al llegar a destino, se sorprendía porque le resultaba imposible conciliar la percepción del paso del tiempo que había experimentado en su pensamiento, versus el tiempo cronológico que el subterráneo objetivamente necesitaba para desplazarse entre las dos estaciones. En esta línea de pensamiento, el científico ruso George Gamow planteaba que nuestro reloj interno y, por lo tanto, nuestra percepción del tiempo no son fiables y que dependen, entre otras cosas, de la temperatura corporal y, por ende, de nuestro metabolismo. Cuando experimentamos la pérdida de conciencia repentina luego de una lipotimia o en el momento de ser anestesiados antes de una operación, nuestro reloj interno se desconecta. Al volver en sí, sólo el relato de los demás nos permite saber cuánto tiempo “real”

transcurrió mientras estábamos en estado inconsciente: horas o segundos sería lo mismo.

Podemos establecer una analogía sobre nuestra idea del tiempo a partir de las características de los dioses Kronos y Kairós de la Grecia Antigua. Kronos personificaba el tiempo absoluto que marcan los relojes y tenía el poder de controlarlo. Kairós, en cambio, era hijo de Zeus y nieto Kronos de pies alados, considerado el dios de la oportunidad, del tiempo de la decisión, y (en una interpretación nuestra) podría ser extendidamente asimilado al tiempo subjetivo.

Citando un texto de la artista visual y curadora Gabriela Larrañaga escrito para el proyecto Minuto de Libertad realizado en conjunto con Marcelo de la Fuente y Ricardo Pons (<http://minutodelibertad.blogspot.com>, 2017):

(...) se establece un innegable vínculo entre temporalidad y libertad. Pero la connotación de dicho tiempo (se refiere al momento de libertad donde una persona experimenta una decisión) parece escapar a la mera cronología, aludiendo a la cuestión del instante de la oportunidad. En este sentido, resulta pertinente el planteo de Giorgio Agamben (2004) en torno al análisis realizado sobre los distintos tipos de temporalidades. Retomando las tres “Divinidades” griegas, habla del tiempo en tanto Kronos, en tanto Aión y en tanto Kairós. Su planteo se centra en este último, y a continuación cito un párrafo del libro que me parece interesante:

(...) La historia no es entonces, como pretende la ideología dominante, el sometimiento del hombre al tiempo lineal continuo, sino su liberación de ese tiempo. El tiempo de la historia es el Kairós en que la iniciativa del hombre aprovecha la oportunidad favorable y decide en el momento de su libertad (...).

Kairós, entonces, se vincula con la oportunidad, con el instante, con la fugacidad de la toma de decisiones, con la libertad. Precisamente, se lo representa con los pies alados, como símbolo de la velocidad, de aquello que hay que intentar apresar previo a que se nos escape de las manos. Kairós es quien puede otorgarnos un instante de fortuna, de gloria, dentro de la linealidad cronológica, dicho en otros términos es aquel que puede proporcionarnos “un minuto de libertad” (...).

En una interpretación personal, podemos decir que la línea de tiempo de las piezas audiovisuales está regida más por el “tiempo Kairós” que por el “tiempo Kronos”. El editor de ellas toma decisiones tendientes a controlar el tiempo subjetivo del resultado, ya sea sincronizándose con lo cronológico o desligándose de ello, acelerando o desacelerando.

La composición en las creaciones audiovisuales generalmente elimina los movimientos superfluos, incluyendo saltos temporales hacia el futuro (*flashforward*) o hacia el pasado (*flashback*): prevalece la oportunidad y la voluntad sobre la sincronicidad.

En la edición de cine, un ejemplo muy conocido de síntesis de movimiento puede relatarse brevemente de la siguiente manera: supongamos una secuencia en la cual

una persona se va de una habitación y se dirige caminando por la calle a otro lugar. Una narrativa posible sería condensada por una toma de esa persona de espaldas acercándose a la puerta, luego, inmediatamente, por un plano detalle de la mano abriendo el picaporte y por la siguiente toma de esa persona que va caminando por la vereda. En pos de la edición dinámica del cine se han resumido varios movimientos o eliminado parte de los mismos que no aportan información relevante para el espectador. Si se eligiera relatar la misma escena en tiempo cronológico, por ejemplo, en un plano secuencia respetando el tiempo Kronos, esto provocaría en el espectador una sensación muy fuerte, un extrañamiento que debería responder a una decisión estética determinante sobre el relato.

El cine no es sólo sintético respecto de la imagen, sino también lo es respecto del sonido. Cuando se filma una película tradicional normalmente no se registra el sonido, o bien se graba un sonido de referencia, que casi nunca forma parte de la banda sonora final. La pista de audio se regenera sintéticamente luego en la etapa de producción técnica en forma casi completa. Partiendo desde el silencio total, sólo se incorporan los sonidos esenciales que aportan a la trama. Seguramente, si se utilizara un registro de audio directo, aparecerían sonidos de tránsito, de pájaros, de relojes, entre otros, que pueden distraer al espectador si no tienen relevancia en el relato. Por ejemplo, imaginando una secuencia en la cual el personaje mira un reloj, el sonido mecánico del mismo solamente aparece por unos segundos para

reforzar el hecho en sí, y luego se hace desaparecer sin que el espectador lo note. La permanencia de ese sonido de fondo, más allá de lo necesario, sería sin duda un *distractor*. La banda de sonido tiene también un carácter subjetivo.

Conclusiones

Farocki reflexiona irónicamente acerca del trabajo de los editores de Cine o Video, que, a pesar de su innegable gravitación en el resultado del producto audiovisual, dormitan en desangeladas islas de edición ubicadas en rincones oscuros con piso de goma, entre pantallas y máquinas inexpresivas, alejados de los actores y de todo el *glamour* de la producción. Otra debería ser la importancia que se le dé a la usina de manipulación de imágenes, cada vez más gravitantes en la cultura contemporánea.

En la primera parte del texto, reflexionamos sobre la influencia condicionante que la distorsión del espacio virtual puede tener en nuestra toma de decisiones. En el mundo real, la libertad se basa en la condición de no poder ser usada en forma total o absoluta. La libertad se autodefine por la imposibilidad de ser ejercida sin limitaciones. Sin embargo, el proceso de edición audiovisual requiere de un ejercicio consciente de la libertad.

El fenómeno audiovisual ocurre en dos tiempos que se solapan: el tiempo cronológico que el espectador

dispone para que este transcurra (controlado por él o delegado en otros), y el tiempo subjetivo donde se monta el relato, que, en la mayoría de los casos, es arbitrariamente disociado del anterior por el creador de la obra en cuestión. Es el tiempo Kairós, el del dios de la oportunidad, el que permite articular el relato audiovisual; la deidad que, con sus pies alados, se nos presenta de manera arbitraria y esquiva.

El transcurrir subjetivo de nuestro relato no es regido por la cronometría, permea entre los intersticios del tiempo consciente, permitiendo que la adrenalina o algún otro químico de nuestro cuerpo pueda distorsionarlo. Eso remarca su carácter intransferible.

Bibliografía

Agamben, G. (2004). *Infancia e Historia*, Buenos Aires, Ed. Adriana Hidalgo,

Cortázar, J. (1959). “El Perseguidor” en *Las Armas Secretas*. Madrid, Ed. Alfaguara,

Farocki, H. (2015). *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires, Caja Negra Editora,

Ierardo, E. (2017). *Sociedad Pantalla: Black Mirror y la tecnodependencia*, Buenos Aires, Ed. Continente.

Orwell, G. (1948). *1984 (Nineteen Eighty-Four)*, Buenos Aires. Buró Editor.

Žižek, S. (2000). *The Matrix o las dos caras de la perversión*, Trad. Carolina Díaz,
<http://www.anticapitalistas.org/IMG/pdf/Zizek-TheMatrixOLasDosCarasDeLaPersion.pdf>

Žižek, S. (2005). *Bienvenidos al desierto de lo real*, Madrid, Ed. Akal.

** Ingeniero y Realizador Audiovisual*

*Profesor Titular de la cátedra Nuevos Medios I - Facultad de
Artes – Licenciatura en Artes Visuales – Orientación Nuevos
Medios (UMSA)*

Correo electrónico: ponsrichard@gmail.com

CINE PARA VER: FESTIVALES Y MUESTRAS DE CINE EN ARGENTINA

CINEMA: FESTIVALS AND FILM EXHIBITIONS IN ARGENTINA

*Por Alejandra Portela**

Resumen

El siguiente artículo propone hacer un análisis preliminar de la situación de los festivales y muestras de cine que se realizan en Argentina; los consideramos importantes circuitos de distribución y exhibición cinematográficos alternativos, fenómenos de descentralización territorial de la gestión cultural y un aporte a la integración, *visibilización* y colectivización de las comunidades que los producen. Para este fin, se analizará el caso RAFMA “Red Argentina de Festivales y Muestras de Audiovisuales” que, desde el 2014, reúne a un número importante de festivales nacionales como un espacio de cooperación cuyo principal objetivo es la multiplicación de las pantallas y, por lo tanto, el acceso de más y diversos espectadores a producciones audiovisuales tanto nacionales como internacionales.

Palabras clave: patrimonio intangible, cine, festivales, pantallas, cultura visual, políticas públicas

Abstract

The purpose of this article is to provide a preliminary analysis of the situation of festivals and film exhibitions in Argentina. These are important circuits of alternative film distribution and exhibition, territorial decentralization of cultural management, contribution to integration, *visibility*, and collectivization of the community of film producers.

To this end, the RAFMA case (acronym in Spanish for “*Red Argentina de Festivales y Muestras de Audiovisuales*”, Argentine Network of Festivals and Audiovisual Exhibitions) is analyzed. Since 2014, RAFMA has become a space for cooperation by bringing together an important number of national festivals, thus multiplying projection screens and increasing access of diverse audiences to national and international audiovisual productions.

Key words: intangible asset, cinema, festivals, screens, visual culture, public policies

Fecha de recepción: 15/02/2018

Fecha de aceptación: 15/03/2018

Introducción

Al año 2017, se contabilizaba en Argentina un número aproximado de 200 festivales y muestras de cine. De corto o de largometraje, con diversidad de temas, contenidos, propuestas o duraciones, estos festivales se desarrollan a lo largo de todo el país, en pueblos, ciudades o regiones que mayormente no cuentan con salas de cine. Casi todos ellos parten de la iniciativa privada y de la gestión independiente y, además de promover lo que es su objetivo principal: la proyección de películas, gestionan programas que acompañan estas exhibiciones con capacitaciones, focos de realizadores, mesas de discusión y encuentros entre realizadores y público. Asimismo, fundamentalmente, generan una difusión de producciones audiovisuales que difícilmente se exhibirían de otro modo.

Sin una contención formal por parte del Estado, de cuya financiación muchos dependen y con quien entran en crisis frecuentemente dada la discontinuidad de las políticas públicas, los festivales se sostienen a partir de voluntades e iniciativas generalmente voluntarias, privadas y autónomas.

En ese estado de situación, y a partir del análisis del caso RAFMA “Red Argentina de Festivales y Muestras de Audiovisuales”, cabe preguntarse si es posible pensar una red que integre la totalidad de los festivales nacionales, sin importar su jerarquía, que funcione como un núcleo generador de herramientas de autogestión, sustentabilidad y difusión de otras imágenes y que

presente otra matriz colectivista y afectiva de relaciones entre creadores, espectadores, gestores y productores.

Hay algo que parece indiscutible a la hora de reflexionar sobre este patrimonio intangible tan particular: la distribución y exhibición de determinadas cinematografías es imposible sin la existencia de festivales y muestras de cine que multipliquen las pantallas y produzcan nuevos y más espectadores de cine. Sin embargo, también es verdad que su subsistencia se dificulta si no forman parte de redes de cooperación e intercambio que les permitan ampliar sus capacidades de autogestión y sustentabilidad.

Espectadores emancipados y festivales emancipados

Para Homi Bhabha (2002), existen en la idea de sociedad espacios "entre-medio" (*in-between*), en los que se pueden "elaborar estrategias de identidad (*selfhood*) (singular o comunitaria) que inician, a su vez, nuevos signos de identidad y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento" (Bhabha, 2002:18). *Intersticios* que Bhabha reconoce como "aquellos en los que se negocian experiencias intersubjetivas y colectivas", desde las más pequeñas hasta las más grandes. Por ejemplo, la propia experiencia de nacionalidad que vive una comunidad o el interés comunitario o el intangible valor por lo cultural. Se estaría pensando, de esa manera, en la idea misma de sujetos que forman ese "entre-medio" y en los que se llegan a formular verdaderas "estrategias de

representación o adquisición de poder (*empowerment*)” (Bhabha, 2002: 18).

Como *intersticio*, todo evento cultural que impulse una comunidad, cualquiera sea, debería reunir intereses en los que las experiencias no estén sujetas a tradiciones culturales fijadas o autenticadas, sino que podrían considerarse “signos de la emergencia de la comunidad vista como un proyecto (a la vez una visión y una construcción) que nos lleva “más allá” de nosotros mismos para volver, en un espíritu de revisión y reconstrucción, a las condiciones políticas del presente” (Bhabha, 2002:19).

Repensar un hecho cultural en esos términos de relación de sujetos que lo producen es también repensar estas acciones vinculadas con su territorio, con su tiempo, con la construcción de identidades y con el propio deseo de *intervención emergente* de las comunidades.

Nos parece de suma importancia la inmersión en estas primeras ideas de Bhabha (2002), como instrumento de análisis, para ver la situación de los festivales de cine en Argentina, eventos que están claramente relacionados con su territorio y, fundamentalmente, con los deseos de empoderamiento de las comunidades que los organizan. Pensar también la existencia de espectadores emancipados en festivales emancipados: no siempre se debe imaginar que estas muestras o festivales de cine son producidos desde un centro de poder ¹ a través de

¹ Un ejemplo de este tipo de Festivales es claramente BAFICI íntegramente financiado y pensando dentro de las políticas culturales

políticas culturales definidas, sino que, en la mayoría de los casos, surgen como verdaderas elaboraciones comunitarias.

Siguiendo a Bhabha (2002), si las comunidades ejercen su “intervención emergente” en estas acciones también se enfrentan a miradas hegemónicas o estereotipadas, por lo tanto, el concepto de espectador emancipado de Rancière (2008) es fundamental para articular esa idea de “adquisición de poder” que parece vislumbrarse en los horizontes de una comunidad. Para Rancière, la emancipación se produce cuando se cuestiona la oposición entre mirar y actuar, porque es una forma de estructurar las relaciones que pertenecen a la estructura de la dominación. Si se entiende que mirar también es hacer, se cuestiona otro lugar de las jerarquías del espectador.

Un mapa posible

La distribución y la exhibición de audiovisuales han cambiado profundamente en lo que va del siglo XXI. Los festivales se han convertido, muchas veces, en la única oportunidad para ver producciones que, de otra manera, sería imposible. Aun en Internet, donde parece que existe todo, hay cada vez mayores restricciones impuestas por el derecho de autor o por la propiedad intelectual.

de la ciudad de Buenos Aires o el Festival Internacional de Mar del Plata financiado por el Instituto Nacional de Cinematografía.

En una visión general, existen 200 festivales que convocan cada año 500 000 espectadores en todo el territorio de Argentina. Estas muestras o concursos relacionados con el cine o el audiovisual se despliegan en seis grandes zonas del país: el NOA (Noroeste Argentino) que incluye las provincias de Catamarca, Jujuy, La Rioja, Salta, Santiago del Estero y Tucumán; el NEA (Noreste Argentino) que incluye Chaco, Corrientes, Entre Ríos, Formosa, Misiones; la Zona Cuyo: con las provincias de Mendoza, San Juan, San Luis; el Centro Norte: con Córdoba y Santa Fe; la Zona Centro Metropolitano Provincia de Buenos Aires y CABA y, por último, la zona PATAGONIA: con las provincias de Chubut, La Pampa, Neuquén, Río Negro, Santa Cruz, Tierra del Fuego. (Anexo 1²)

Cada una de estas zonas o circuitos³ está conformada a partir de sus tradiciones regionales, sus intereses culturales, sus economías y sus visiones del mundo; tienen su propia diversidad y particularidad. No necesariamente las muestras de cine que se realizan en ellas se relacionan entre sí en lo que podría definirse como una política cultural regional más amplia. Hasta el año 2017, en que fue disuelta, existía una Coordinación de Festivales Nacionales, dentro de la Gerencia de

2 El mapa que se anexa fue realizado por el Instituto Nacional de Cinematografía.

3 La palabra circuito está aquí tomada del texto de José Joaquín Brunner en el libro *Políticas Culturales en América Latina* y de su análisis sobre las características de los circuitos culturales.

Acción Federal del INCAA, que se ocupaba de regular las acciones desde el organismo del Estado.

Agentes en la gestión cultural de los festivales nacionales

Para agrupar de un modo más general estos festivales, recurrimos a la clasificación que hace José Joaquín Brunner (2007) sobre gestión cultural en América Latina a través de cuatro agentes:

- 1) los productores profesionales (individuales o grupales);
- 2) la empresa privada;
- 3) la agencia pública;
- 4) las asociaciones voluntarias.

En Argentina, son claramente identificables aquellos festivales producidos por asociación voluntaria y por agencia pública (en este caso el INCAA).

En el NOA, un ejemplo de producción profesional es la Muestra Internacional de Cortometrajes Video Jujuy Cortos⁴ que realiza ya su décimo sexta edición y es

⁴ Los integrantes de Wayruro son los organizadores de Video/Jujuy/Cortos trabajan junto a talleristas, realizadores, artistas y colaboradores. La muestra "Video, Jujuy, Cortos" surge en el año 2002 y busca fomentar la difusión y el desarrollo de realizaciones audiovisuales en la región. Nació ante la necesidad de tener en la

producida por los integrantes de Wayruro, grupo conformado por realizadores, productores y técnicos profesionales de la provincia de Jujuy, que, además de organizar el festival, buscan fomentar la difusión y el desarrollo de realizaciones audiovisuales en la región.

Otros casos de producción profesional son la Muestra Nacional de DOCA (Asociación de Documentalistas Argentinos) o el Festival ADF de Cortometrajes, de la Asociación de Directores de Fotografía, todos de larga trayectoria.

Como en la mayoría de los países de América Latina, los casos más típicos de producciones culturales relacionadas con la cinematografía se realizan por asociación voluntaria. En la zona Centro Metropolitano, el FestiCine Pehuajó es organizado por un grupo de jóvenes pehuajenses autodenominados *GenerAcción* que se proponen, como desafío, mostrar el cine y la cultura local, además de difundir cinematografías lejanas en esta ciudad del centro de la provincia de Buenos Aires. En este caso, el agente colectivo se reúne en torno a un acto voluntario, militante y comprometido con la cultura. En la zona NEA, se podría nombrar el caso del Festival Oberá en cortos, creado y sostenido por una cooperativa de trabajo de comunicación llamada Productora de la Tierra Ltda asociada hoy con la Universidad Nacional de

provincia de Jujuy un lugar de proyección, de encuentro y difusión de sus producciones audiovisuales (inexistente hasta entonces), buscando ser, a futuro, un lugar donde los realizadores no sólo expongan sus obras, sino también puedan conseguir apoyo para llevar a cabo sus proyectos, difundirlos y distribuirlos.

Misiones, la Facultad de Arte y Diseño, la Municipalidad de Oberá y la Asociación de Productores Cinematográficos y Audiovisuales (Red de Realizadores de Misiones). En la zona Centro Norte, Pizza, Birra y Cortos es un festival nacional de cortometrajes en Gálvez en la provincia de Santa Fe, va por su decimosegunda edición.

En la Patagonia, por ejemplo, se realizó en setiembre de 2017 la primera edición de Mata Negra, el I Festival de Videoarte en la Patagonia Austral, producido por un grupo de artistas y gestores de Río Gallegos nucleados en un proyecto denominado Patio OM.

Estos modelos de asociaciones voluntarias basan su gestión en interesar a distintos agentes locales (diarios, salas, espacios culturales, comercios, escuelas, universidades, entre otros) para que aporten lo que esté a su alcance. Muchos de ellos se sostienen con lo que, en gestión cultural, se conoce como “economía del don”, basada en dar y recibir algo a cambio sin intermediar dinero (Hyde, 2007).

En cuanto a festivales organizados íntegramente por entidades estatales o municipales, los más importantes son el Festival Internacional de Cine de Buenos Aires (BAFICI) (ciudad de Buenos Aires), el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata (INCAA)⁵,

⁵ Los dos volúmenes de *La historia del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata* conforman un muy importante registro histórico, escrita por los marplatenses Julio Neveleff, Miguel Monforte, Alejandra Ponce de León y editada por Ediciones Corregidor en los años 2013 y 2014 respectivamente.

Pantalla Pinamar (INCAA) ⁶ y Ventana Andina (Provincia de Jujuy). A diferencia de los producidos por asociaciones voluntarias, estos manejan grandes presupuestos provistos por el Estado.

Es menos común que las empresas privadas emprendan la organización de festivales de cine por motivación propia. En todo caso, el ejemplo de la empresa cultural Green Tara es el que más se acerca a esta tipología: una productora de contenidos culturales que organiza el Green Film Fest, festival de cine ambiental, pero que también promueve y difunde la cultura en todas sus expresiones, con experiencia en producción y gestión de proyectos culturales y en comunicación en empresas privadas, organizaciones sin fines de lucro e instituciones gubernamentales.

Diversidad y una relación posible con la cultura visual

Distintos festivales que producen circulación de imágenes diversas resultan una alternativa concreta a la producción globalizada y homogeneizadora de los *mass media*. En ese sentido, y en línea directa con García Canclini (1987), la diversificación de imágenes a través de esta múltiple circulación alimenta la crisis de las jerarquías estéticas en la sociedad. Cuanto más se conoce, menos jerarquías estéticas se producen, por lo tanto, la complejidad de imágenes que llegan a la

⁶ Este Festival fue desintegrado en el año 2018 y reemplazado por un festival llave en mano, más ligado con el mercado, y con temática de género fantástico iberoamericano.

sociedad a través de estas pantallas produce un aporte crucial a esa posible desjerarquización en la cultura visual en general. Para los estudios visuales, el valor de la exhibición es fundamental porque provoca verdaderas prácticas de representación de identidades sociales. Si bien Mathew Rampley (2006) trabaja el concepto de cultura visual vinculado con las artes plásticas, podría tenerse en cuenta que la producción audiovisual representa una buena proporción de la producción visual de la contemporaneidad, y bien podrían aplicarse sus trabajos a la idea de exhibición cinematográfica y producción de identidad.

Precisamente, por su carácter de cultura visual, la subsistencia de estos circuitos de exhibición (a nivel local, regional y nacional) depende cada vez más de redes de contención.

Es interesante, en ese cuadro de situación, el caso RAFMA, una muy reciente Red Argentina de Festivales y Muestras Audiovisuales que se funda en el año 2014 bajo la consigna “Creamos pantallas para todxs”. Por primera vez en la historia de los festivales en Argentina, una asociación reunía un conjunto de festivales de cine y muestras audiovisuales, en su mayoría autogestivos, con el fin de buscar fortalecer los vínculos y formar lazos de cooperación entre ellos. En sus principios, RAFMA “tiene por finalidad el trabajo en conjunto que permita profundizar e incrementar el acceso de los espectadores

a las producciones audiovisuales independientes y multiplicar los espacios de expresión”.⁷

Vale aclarar que el conjunto de festivales que integran RAFMA no son todos los festivales de Argentina, sino que son aquellos que más necesitan formar parte de un tejido que los incluya y los sostenga, aunque más no sea simbólicamente. Estos son:

ANIMA. Festival Internacional de Animación de Córdoba / BARS. Festival Internacional de Cine de Terror, Fantástico y Bizarro – Buenos Aires Rojo Sangre / CARTON. Festival Internacional de Cortos de Animación La Tribu / CORTOPOLIS Festival Internacional de Cortos Córdoba / DERHUMALC. Festival Internacional de Cine de Derechos Humanos / ESCOBAR DE PELICULA. Festival Nacional de Cine y Video Independiente / FIC. Festival de Cine Inusual de Buenos Aires / FESAALP. Festival de Cine Latinoamericano de La Plata / Festival Cineminuto Córdoba./ Festival de Video Poesía / Festival FlaVia / Festival Jujuy Cortos / FICIC. Festival Internacional de Cine Independiente de Cosquín / FICID. Festival Internacional de Cine Deportivo / FICIP. Festival Internacional de Cine Político / Festival de Cine Latinoamericano de Rosario/ INVICINES Festival de Cine Social / La Nave de los Sueños / LATINARAB Festival Internacional de Cine Latino Árabe /

⁷ De su página web: <https://redrafma.wordpress.com/acerca-de/>

LIBERCINE. Festival Internacional de Cine sobre Diversidad Sexual y Género / OBERA EN CORTOS. Festival Internacional Cortometrajes / OJO AL PIOJO. Festival de Cine Infantil / Penca Festival de Cortos /TAFIC. Festival Internacional de Cine de Tapiales / TANDIL CORTOS. Festival Nacional de Cortometrajes / UNA MIRADA MAYOR. Festival de Cine para la Tercera Edad / UNCIPAR. Jornadas Argentinas e Internacionales de Cine y Video Independiente / VIDEODANZABA. Festival Internacional de Video Danza Buenos Aires / Festival de Cine de Pehuajó / Festival Corporalidad Expandida / EPA Cine – Festival Internacional de Cine de El Palomar / Festival Nueva Mirada para la Infancia y la Juventud / MAFICI Madryn Festival Internacional de Cine / FICSor Festival Internacional de Cine Sordo / Festival Cineclub El Gabinete /Festival de Cine de Esteban Echeverría / MiniANIMA – Muestra de Animación e Ilustración para niños y jóvenes. Córdoba / FAB Festival Audiovisual Bariloche / El ventilador Santa Fe / INVICINES Cine Social Córdoba/ -Cine a la Vista! Festival Internacional de Cine para adolescentes de San Martín de los Andes / -Divercine, Festival Internacional de Cine para niños y jóvenes/ ANIMA Latina

El objetivo principal de RAFMA es, a través de la conformación de distintos equipos de trabajo, compartir información sobre presentaciones de proyectos de

financiamiento, actividades, encuentros. Un hecho concreto fue la creación de un premio especial llamado RAFMA para lo cual se continúa convocando a representantes de la red para formar parte de un jurado que pueda otorgar un diploma a un cortometraje nacional en cada uno de los festivales de la red.

Pese a todo esto, RAFMA no ha logrado aún discutir otras líneas muy importantes: como sistemas externos de financiamiento por fuera del INCAA, no ha logrado compartir una sistematización en las modalidades de gestión ni ha producido algún instrumento bibliográfico que le permita convocar a una verdadera reflexión sobre el lugar de los festivales en las comunidades.

Conclusión

La complejidad de la distribución y exhibición de cine en el mundo contemporáneo plantea problemáticas que es necesario rever, tal es el caso de la circulación de ciertas producciones que, por diversas razones, no cuentan con acceso ni a pantallas comerciales, ni a los multicines, ni a las plataformas de Internet; estas producciones sólo pueden ser exhibidas en festivales, algunos de envergadura, pero la mayoría pequeños, esto genera la reafirmación de la necesidad de la existencia de estos eventos del cine, verdaderos multiplicadores de pantallas emergentes y de nuevos y más espectadores de cine. La conformación de redes de cooperación e intercambio, aún en estado deficiente, les permitirá fortalecer no sólo sus capacidades de sustentabilidad,

sino también su lugar dentro del entramado de la cultura visual.

Bibliografía

Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura* Buenos Aires, Manantial.

García Canclini, N. (Ed) (1987) *Políticas Culturales en América Latina*. México, Grijalbo.

Hyde, W (2007). *The Gift: Creativity and the Artist in the Modern World*. EEUU, Penguin Random House Mondadori.

Rampley, M (2006). “La Cultura Visual en la era postcolonial: el desafío de la Antropología” en *Revista Estudios Visuales* N 3, 2006. Murcia: CENDEAC.

Rancière, J. (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.

Casacuberta Sevilla, D. y Pedregosa Sánchez, J. (2011). *Acción cultural y desarrollo comunitario* Barcelona, Ed Grao.

Neveleff, J, Monforte, M, Ponce de León, A. (2013). *Historia del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Vol. I Primera época: 1954 - 1970. De la epopeya a la resignación*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor.

Neveleff, J, Monforte, M, Ponce de León, A. (2014). *Historia del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Volumen II. Segunda época: 1996 – 2010. De los tacos altos a las zapatillas* Buenos Aires, Ediciones Corregidor.

Murúa Losada, G (2016). " Nuevos cines de presentación: festivales de cine en el conurbano". V Congreso ASAECA, Buenos Aires.

**Licenciada en Artes*

*Docente universitaria - Medios Audiovisuales I y II de la
Licenciatura de Curaduría e Historia de las Artes. Decana de
la Facultad de Artes Universidad del Museo Social Argentino
Correo electrónico: alejandra.portela@umsa.edu.ar*

DEFINIR EL MUSEO DEL SIGLO XXI: EXPERIENCIAS PLURALES

Trabajos de los simposios del International Committee for Museology (ICOFOM) en Buenos Aires, Río de Janeiro y Saint Andrews, noviembre de 2017. Editores: Bruno Brulon Soares, Karen Brown y Olga Nazor 2018. International Council of Museums (ICOM), París, 238 pp.

Esta publicación reúne una selección de trabajos presentados en los tres simposios organizados por ICOFOM bajo el tema general *Definir el museo del siglo XXI*, en conjunto con la Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV), Argentina, la Universidad Federal del Estado de Rio de Janeiro (UNIRIO), Brasil y la Universidad de Saint Andrews (USTAN), Escocia; celebrado en las ciudades de Buenos Aires, Río de Janeiro y Saint Andrews respectivamente, durante el mes de noviembre de 2017. Ese año el Comité de Museología del ICOM e ICOFOM comenzó un debate internacional que se extenderá hasta 2019 sobre la Definición de Museo del ICOM consensuada en 2007. Los resultados del debate se incorporarán al análisis de la definición que está organizando el Comité Permanente del ICOM sobre *Definición, Perspectivas y Potencialidades de los Museos (MDPP)* con vistas a las revisiones de las definiciones con motivo de la Asamblea General del ICOM, en Kioto, en septiembre de 2019.

Estas revisiones tienen antecedentes: ya, a partir de 2003, el ICOM había emprendido una profunda reflexión y

análisis para tratar de actualizar su definición de museo de acuerdo con las realidades de la comunidad museística global, teniendo en cuenta la diversidad cultural en los diferentes contextos del mundo en que se utiliza el término. En relación con las diferencias contextuales y lingüísticas, es importante puntualizar que los debates sobre la definición de museo para 2007 se llevaron a cabo principalmente en inglés y que la definición se tradujo del inglés a otros idiomas.

En este periodo previo a la Asamblea General de Kioto de 2019, el ICOM impulsa la escucha de las diferentes voces y perspectivas sobre el futuro de los museos y de su definición en el siglo XXI.

Las ponencias de los disertantes reunidas en este libro trataron sobre los diversos temas críticos a los que se enfrentarán los museos en los próximos decenios, entre los que se cuentan, la crisis económica, las desigualdades y la inseguridad a escala global, las migraciones, las nuevas tecnologías y el cambio climático; cuestiones que demandan priorizar políticas de preservación y conservación en esta institución. Hay amplias coincidencias respecto de que los museos pueden promover la participación de la comunidad y de que una definición inclusiva permitiría hacer de este un espacio público de democratización de la cultura.

El simposio realizado en Buenos Aires contó con ocho expositores invitados, entre los cuales estuvo representada la Universidad del Museo Social Argentino con la ponencia “Hacia un museo inestable”, firmada por quien escribe estas líneas. Las posiciones de los

participantes fueron variadas, por ejemplo, José Linares Ferrera, Presidente del Comité Cubano del ICOM, Cuba, en su disertación “El museo del siglo XXI, hacia una nueva definición”, sostuvo:

Estas definiciones se han centrado generalmente en las funciones del museo, criterio indudablemente válido, pero insuficiente para definir hoy el museo ante las diversidades socio-económicas, un público muy heterogéneo y ante la aparición y avance vertiginoso de nuevas tecnologías.

Olga Nator, Presidente del ICOFOM LAM Argentina, en su texto “El reto de definir el museo del siglo XXI: algunas cuestiones de la semántica y la estructura”, manifiesta: “Tres cualidades han servido para precisar y aclarar el hecho de que un organismo puede considerarse o no un museo (...): 1. la formalidad organizativa; 2. la misión organizacional; 3. las acciones de recupero, sistematización y comunicación del patrimonio”, quien además agrega:

En comunidades carentes de legislación vigente de protección y amparo de las colecciones, una definición que explicita los alcances de los procesos propios inherentes a la actividad del museo colaborará al momento de redactar reglamentos y formalidades de gestión que, en su momento, servirán como germen para futuras leyes.

Eduardo Ribotta, de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT), Argentina, en su exposición “¿La definición de museo

o el museo que nos define?”, se pregunta para quién y para qué son los museos latinoamericanos y cuál debería ser su utilidad. Interrogantes estos que cree deben ser respondidos desde la ideología y “sin neutralidad”.

Heloisa Helena Fernandes Gonçalves da Costa, de la Universidad Federal de Bahía (UFBA), Brasil, en “La sociedad se transforma y el museo también: ¿cuál será el lugar del museo en el siglo XXI?”, se interroga sobre cómo encontrar la definición más adecuada para el museo, a lo que se responde que esto podría lograrse:

(...) entendiendo el museo como un espacio múltiple de formación colectiva, como una plataforma cultural, un gran almacén de intercambios, donde actúan equipos multidisciplinarios que intentan conocer las expectativas del público, aceptando cuestionamientos y sugerencias. Equipos formados por personas-delfines, muy atentas con las nuevas ondas que se van formando, pero siempre ancladas en investigaciones que promuevan la elaboración del conocimiento y la integración de la innovación con la tradición.

Sandra Escudero, de la Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV), quien presentó su ponencia “Museo, constructor de ciudadanía”, dice que los museos “hoy, como siempre, son instituciones que construyen ciudadanía”. “El cambio no está en esa función central, sino en las acciones del museo, que se transforman en función de los conceptos de ciudadano y de ciudadanía vigentes”.

Carlos Vázquez Olvera, del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México, en “Retos para la transformación del museo tradicional al museo del siglo XXI”, sostiene: “Los profesionales de museos enfrentan situaciones complejas para transformar las instituciones tradicionales y estáticas, acordes a las demandas de la sociedad actual en movimiento y constante transformación”.

Lucía Astudillo Loor, del Museo de los Metales de Cuenca, Ecuador, en su ponencia “La definición de museo desde el punto de vista de lo privado”, define el museo como “una institución flexible, incluyente, sensible a las necesidades culturales, sociales, económicas y de información de los seres humanos, así como protector de la memoria y del patrimonio integral”.

Todos estos puntos de vista contribuyen a un debate necesario para una institución antigua, que viene acomodándose por necesidad a los nuevos tiempos de manera sostenida, pero sin mucha discusión y reflexión entre pares y especialistas, algo que las actuales tecnologías de la información y la comunicación facilitan. Asimismo, este tipo de foros es una gran oportunidad para plantear las problemáticas y necesidades reales de los museos en nuestra región.

El museo continúa siendo un instrumento valioso para la sociedad, al que se le exige una sincronización cada día más urgente con la realidad del momento, y al que también se le pide la identificación de sus contenidos y funciones con las necesidades de su entorno

sociocultural. Si logra esta adecuación, podría constituirse en un ámbito crítico en el cual es posible hacer foco en los grandes debates contemporáneos de la sociedad y la cultura en la que está inserto.

**Licenciada en Museología*

Docente universitaria - Metodología de Investigación

Museológica- Carrera de Museología y Gestión del Patrimonio

Cultural (UMSA)

Correo electrónico: suzukiirey@yahoo.com.ar

REVISTA CONCEPTOS:
PARÁMETROS PARA LA PRESENTACIÓN DE
ARTÍCULOS, AVANCES DE INVESTIGACIÓN Y
RESEÑAS

Se recibirán para considerar su publicación en la revista Conceptos: artículos, avances de investigación y reseñas. En todos los casos deben ser trabajos originales o inéditos y no haber sido enviados para su publicación a otras revistas.

Artículos

Los artículos deben presentar la elaboración de los resultados de una investigación en curso o ya finalizada o, bien, ser artículos de revisión que planteen una nueva propuesta de abordaje a un tema o problemática.

Se considerarán para su publicación aquellos trabajos académicos originales en su tema y abordaje que den cuenta de un tratamiento metodológico pertinente para el tipo de problemática y que respeten las reglas de campo académico, especialmente el rigor teórico.

Una vez aprobados preliminarmente de acuerdo, a su pertinencia y requisitos formales, los artículos serán enviados a evaluadores externos y sometidos a referato anónimo por pares académicos.

La extensión máxima de los artículos será de 50.000 caracteres con espacios y deberán ir acompañados de un resumen de un máximo de 150 palabras. Deberán presentarse también cinco palabras clave que sinteticen el

contenido del trabajo condensando el área de conocimiento de referencia y los principales ejes temáticos abordados.

Avances de Investigación

Los avances de investigación deberán versar sobre una investigación en curso. Se presentará el proyecto que aborda, el estado de situación del mismo, como así también las distintas etapas previstas para su finalización.

La extensión máxima de los avances será de 20.000 caracteres con espacios. Deberán consignarse los datos del título de la investigación, los datos del director y los nombres de quienes conforman el equipo de investigación.

Reseñas

Las reseñas deben ser comentarios y abordajes críticos y reflexivos de un objeto de análisis. Es necesario que en el encabezado consten los datos de la obra (en el caso de libros: título/ nombre del/los autor/es, año, editorial, lugar de edición y número de páginas). La extensión máxima no podrá superar los 7.000 caracteres con espacios.

La publicación de las reseñas será definida por el Comité de Redacción de la revista. Este podrá objetar su publicación de forma definitiva.

Condiciones de presentación comunes a todos los trabajos:

- ✓ El título del trabajo irá en mayúsculas.
- ✓ El/Los nombre/s del/los autor/es debe/n figurar debajo del título del trabajo. Deberá referirse al final del mismo el/los títulos académicos obtenido/s, lugar donde se desempeña profesionalmente y cargo que ocupa. Deberá consignarse también una dirección de e-mail de cada uno de los autores.
- ✓ Independientemente de la extensión correspondiente al tipo de trabajo, los trabajos deberán tener un interlineado de 1,5 y con letra Calibri, cuerpo 11.
- ✓ Evitar las complicaciones tipográficas, como por ejemplo las versalitas en los títulos de los apartados o tabulaciones al principio del párrafo.
- ✓ Para destacar una palabra o expresión se utilizará sólo la letra *cursiva*. Las MAYÚSCULAS o subrayados no se utilizarán dentro del texto.
- ✓ Los subtítulos deberán presentarse en letra minúscula, en negrita.
- ✓ Los apartados dentro de los subtítulos irán en cursiva, sin negrita.

Todos los trabajos serán evaluados preliminarmente por el Director, los miembros del Comité de Investigación o el Consejo de Redacción.

El envío de un trabajo a la Revista CONCEPTOS implica la cesión de la propiedad para que el mismo pueda ser editado, reproducido y/o transmitido públicamente en cualquier forma, incluidos los medios electrónicos, para

fines exclusivamente científicos, culturales y/o de difusión, sin fines de lucro.

El Comité de Redacción decidirá en qué número de la Revista se incluirán los trabajos aceptados para su publicación, en virtud de la pertinencia de las temáticas y el espacio disponible.

Todos los trabajos aceptados para su publicación estarán sujetos a la edición posterior por parte de editores y diseñadores de la revista, con el propósito de ajustar el material a las pautas editoriales que rigen la publicación.

**La recepción de un trabajo no implica ningún
compromiso de la revista para su publicación.**

Los trabajos deben ser remitidos al Instituto de Investigación de la Universidad del Museo Social Argentino en formato electrónico a:
conceptos@umsa.edu.ar.

Los trabajos pueden ser enviados en cualquier momento del año.

Bibliografía:

Las referencias bibliográficas deberán incluirse dentro del texto y no en nota al pie. Irán entre paréntesis con indicación del autor, el año y las páginas. Por ejemplo: (Scalise, 1983: 67).

Las referencias bibliográficas completas irán al final del texto ordenadas alfabéticamente y deberán seguir los siguientes criterios:

Libros:

Apellido, Inicial nombre; Apellido, Inicial nombre. (Año). *Título del libro*. Número de edición. Lugar de edición: Editorial.

Por ejemplo:

Amat, N. (1978). *Técnicas documentales y fuentes de información*. Barcelona: Biblograf.

Artículos de revista:

Apellido, Inicial nombre; Apellido, Inicial nombre. (Año). «Título del artículo». *Título de la revista* Número de la revista. Números de páginas.

Por ejemplo:

Bresnan, J.; Kanerva, M. (1989). «Locative Inversion in Chichewa: A Case Study of Factorization in Grammar». *Linguistic Inquiry* 20. 1-50.

Capítulos de libro:

Apellido, Inicial nombre; Apellido, Inicial nombre. (Año). «Título del capítulo». En Apellido, Inicial nombre. (ed./coord.) (Año). *Título del libro*. Número de edición/volumen. Lugar de edición: Editorial. Números de página.

Por ejemplo:

Traugott, E. C.; König, E. (1991). «The Semantics-pragmatics of Grammaticalization Revisited». Dins Traugott, E. C.; Heine, B. (ed.) (1991). *Approaches to Grammaticalization*. Vol. I. Amsterdam: Benjamins. 189-218.

Diccionarios:

Título. Número de edición. Lugar de edición: Editorial, año.

Por ejemplo:

Gran diccionari de la llengua catalana. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1998.

Nuovo Dizionario Spagnolo – Italiano / Italiano – Spagnolo. Torí: Paravia, 1993.

Recursos electrónicos:

Apellido, Inicial nombre; Apellido, Inicial nombre. (Año). *Título* [tipos de recurso: en línea / disquet / cd-rom]. Lugar de edición: Editorial. *Dirección Web* [Consulta: día de mes de año].

Por ejemplo:

Estivill, A.; Urbano, C. (1997). *Com citar recursos electrònics* [en línea]. [Barcelona:] Escola Universitària Jordi Rubió i Balaguer de Biblioteconomia i Documentació. <http://www.ub.es/biblio/citae.htm> [Consulta: 2 de febrero de 2001].

Otros ejemplos:

The Chicago Manual of style of FAQ [en línea]. Chicago: The University of Chicago Press, 1997. <http://www.uchicago.edu/Misc/Chicago/cmosfaq.html> [Consulta: 4 de abril de 1997].

Nelson, T. (s. d). *Professional Home Page of Ted Nelson* [en línea]. <http://www.sfc.keio.ac.jp/~ted/> [Consulta: 15 de diciembre de 2000].