

# ARTES CePIA

Córdoba, mayo de 2010 / Publicación CePIA / Escuela de Artes, FFyH, UNC / año 2 - nº 2.

## Otras voces

:: ¿Qué es el CePIA?

## Investigación

- :: Arte virtual: el retrato como performance.
- :: Tecnologías y Estéticas.
- :: La música inasible.
- :: Teatro: una mirada interdisciplinar.

## Entrevistas

- :: Patricia Valdez.
- :: Equipo de Retrato Virtual.
- :: Martín Molinaro.

## Críticas / Opinión

- :: Enjambre / Contact improvisación.
- :: Aquí o más allá... de la acción.
- :: La urgencia de la creación.



# Sumario

- 3 Editorial:**  
**¿Por qué escribimos?**
- 4 Otras voces:**  
**¿Qué es CePIA?**  
Mariana Giansetto  
Sebastián Pautasso
- 8 Entrevistas:**  
Patricia Valdez: El arte de acción.  
Valeria Negretti  
Grupo Retrato Virtual. Nuevas tecnologías: el MSN.  
María de los A. Pousa  
Martín Molinaro: Tres cuerpos, un cuerpo.  
Valeria Negretti
- 18 Consideraciones:**  
Enjambre Contac y la búsqueda de la singularidad.  
Cecilia Zarate
- 20 Opinión:**  
Aquí o más allá de la acción.  
Reneé Toro Jofré  
La urgencia de la creación.  
Ana Castro Merlo
- 23 Investigación:**  
**Retrato virtual:** una práctica artística contemporánea en torno a la producción de subjetividades en la web.  
**Sensorística e interfaces en el Arte Digital Interactivo:** Tecnologías y estéticas.  
**La música inasible:** Investigación sobre el impacto de las nuevas tecnologías en su dimensión social y comunicativa.  
**Una mirada interdisciplinar sobre una producción teatral transartística:** una mirada teatrológica y psicoanalítica del teatro.



ARTES CePIA

grupo editorial 2009

Ana Castro Merlo  
Cecilia Zárate  
María Pousa  
Mariana Giansetto  
Reneé Toro Jofré  
Sebastián Pautasso  
Valeria Negretti

diseño gráfico y  
diagramación:  
Valeria Negretti

diseño de tapa:  
Verónica Milagro  
[www.vemeweb.com.ar](http://www.vemeweb.com.ar)  
cel.: 0351 156 421970

Producción general /  
Corrección:  
Fernanda Vivanco

En la net:

[www.editorialcepia.blogspot.com](http://www.editorialcepia.blogspot.com)

[letrascepia@gmail.com](mailto:letrascepia@gmail.com)

[cepia@ffyh.unc.edu.ar](mailto:cepia@ffyh.unc.edu.ar)

[comunicacioncepia@gmail.com](mailto:comunicacioncepia@gmail.com)

Facebook: Cepia Unc

## ¿Por qué escribimos?

Levantemos el dedo sólo para originar la voz escrita, para compendiar el pensamiento. Asumamos el compromiso de dialogar. No es poco. Ya que el texto será responsable de escuchar a su interlocutor, estaremos atentos a la respuesta, ansiosos al debate. Pues sólo desde aquí, desde el ida y vuelta, es donde verdaderamente estaremos demostrando la libertad de escribir.

Nos proponemos asumir, desde editorial CePIA, el compromiso de converger en textos de reflexión e introversión sobre arte. En textos de artistas nutridos de textos ajenos. Entendiendo al texto como síntesis de movimientos intelectuales.

Estamos aquí para intentar provocar la lectura sobre arte. Lectura muchas veces relegada. Sabemos leer, sabemos escribir, solemos pensar. El plural implica nosotros, ustedes y ellos. Yo, (artista), expreso y tú atiendes para así responder.

No nos unieron ideologías, ni estéticas, ni escuelas; sí la manía de pensar. Y qué mejor manera de proponerlo que expresando un conocimiento sobre algo. Conocimiento que intenta provocar el debate.

Tenemos medidas de nuestras limitaciones, circunscribirse en la disciplina del arte nos hace mantener un espacio donde reconocernos. El arte nos nutre, sustenta, alimenta, nos parió o decidimos que fuera nuestra madre adoptiva. Pero como toda matriz, debemos tomar el nutriente y despegarnos hacia otros avatares.

No sólo el arte y sus interrelaciones, provocarán los textos de la presente publicación. También hemos abierto el diálogo a la comunidad, indagando mediante entrevistas qué pensamos que es nuestro espacio CePIA. La entrevista, consideramos, es el modo más conveniente de entender al otro que es artista y obra. La publicación de los resultados, o procesos llevados a cabo en investigaciones, que fueron seleccionadas en la convocatoria "cepiabierto/2009", también son la plataforma del presente dossier que hoy presentamos.

Por último tenemos el ímpetu de señalar y de hacer notar la palabra escrita, por lo tanto proponemos que se ojee desde la sensatez que avive el intercambio.

Valeria Negretti

# ¿Qué es CePIA?

Opinan:  
Carina Cagnolo:  
Anibal Buede:  
Raquel Claramonte:  
Marcelo Comandú:  
Marcelo Nusenovich:  
Pedro Sorrentino:

Reunión general en el auditorio del CePIA. Explican brevemente la conformación de las comisiones. "... Y la comisión editorial está encargada de redactar y publicar un Dossier". Sí, vamos a ésa. No teníamos idea de qué se trataba ni tampoco de que Dossier se escribía con doble s, pero los miedosos mueren primero, así que nos inscribimos en esta comisión integrada por tres chicas que venían haciendo la adscripción desde el año pasado. "Hace mucho que no teníamos una reunión tan productiva", dijimos al salir. Las tres chicas nos habían explicado de qué se trataba la publicación y qué teníamos que hacer para participar.

## **Elaboración de un discurso no afirmativo a través del debate y la autocrítica.<sup>1</sup>**

Listo, luego de una entrevista y una reunión estábamos trabajando en el dossier, o dossier. Más o menos una semana después nos dimos cuenta de que teníamos muchas más preguntas de las que habíamos hecho a la reunión. Nos surgieron algunos interrogantes que a primera vista parecían tener que ver con el público al que se dirigiría nuestra producción pero que, después descubrimos, son de interés para hacer explícitas algunas representaciones en torno a la institución. Además, preguntar sobre el CePIA es preguntar sobre nosotros mismos, porque formamos parte, pensamos. ¿Formamos parte? ¿O son parte sólo los que quedan en la convocatoria "cepiabierto"? ¿O son los que trabajan en la institución? ¿Y ellos quiénes son? ¿O es todo ésto junto? Los puntos de partida son muchos, por éso preguntamos, y preguntamos no tanto para obtener una respuesta sino más bien para generar algo, un lugar desde dónde comenzar. Porque qué frustrante sería que alguien nos grite respuestas totales a todos estos interrogantes.

**En este proceso de rectificación permanente, se sostiene un esfuerzo para analizar críticamente no sólo los hábitos extendidos de la labor de las instituciones sino también los presupuestos del público y de los miembros del equipo.<sup>2</sup>**

A partir de las anteriores preguntas, pensamos en la forma de materializar nuestras dudas, que no eran pocas. La primera opción fue enviar mails indiscriminadamente para encontrarnos con perspectivas bien diferentes entre sí. La verdad, hasta habíamos pensado en subir a la web algunas entrevistas grabadas en video, y ni queremos empezar a contar en qué quedó ese tema del video. Sin embargo, como no era relevante la información del contexto de la entrevista y para no hacer del tiempo un obstáculo, elegimos enviar las preguntas por correo electrónico, con esta misma explicación redactada en cada mail.

Ahora bien, el tema siguiente era los destinatarios de las entrevistas, es decir, ya no el qué ni el cómo, sino el quién. Primero pensamos en dirigir las entrevistas a alumnos de la Escuela de Artes, después descartamos esa idea y quisimos dirigir las a alumnos de toda la Universidad, hasta llegamos a pensar en entrevistar a artistas, gestores y espectadores de arte de la ciudad en general, como si ése fuese un grupo fácil de abrazar. Finalmente, por consejo de las adscriptas, decidimos abandonar delirios estadísticos, entre otros. Si vamos a preguntar, ¿por qué no empezar por lo próximo? Por la puerta de vidrio del CePIA entran todos los días despeinadas por el viento y con los zapatos llenos de tierra de caminar por Ciudad Universitaria personas que trabajan, gestionan y producen arte. ¿Qué nos impide dirigirnos directamente a ellos? Saber qué piensan los de adentro y los de muy cerca es definitivamente el primer paso.

**En cierto sentido, debatir el trabajo educativo implica también cuestionar el museo como institución y el formato convencional de las exposiciones, que, a pesar de los intentos por diversificar su presentación en nuevos soportes, aparece como un patrón inalterado en la práctica.<sup>3</sup>**

Una vez obtenidas las respuestas, pensamos en cuál sería la forma de este escrito, algo que no fue fácil definir. Quisimos reflejar el proceso dentro de la comisión para llevar hacia afuera lo que ocurrió adentro, para hacer ver nuestras dudas que creemos pueden parecerse a las de quienes nos lean, si es que alguien lo lee. Las respuestas son entonces perspectivas que nos dan puntos de partida para reflexionar. Ya hablamos sobre los enfoques, sobre la reflexión, sobre nuestro intento, sobre la expectativa de este trabajo. A continuación van algunas de las respuestas de los entrevistados, las entrevistas enteras están en el blog del CePIA ([www.editorialcepia.blogspot.com](http://www.editorialcepia.blogspot.com)), vayan corriendo a casa y léanlo todo.

“El CePIA es un espacio aún muy vinculado con el ámbito universitario. Pienso que su verdadera misión pasa por poder asociar la producción artística proveniente de la Universidad a la sociedad en general. La Universidad tiene el mal de la endogamia y el CePIA no escapa de éso. Pienso que debería tener un rol más activo en la programación de actividades culturales en la ciudad, marcando la diferencia hacia propuestas reflexivas y críticas, y tratando de escapar de la recepción del espectáculo”. (Carina Cagnolo)

“Ante la ausencia casi total del Estado y de iniciativas independientes en el campo de la circulación y la reflexión acerca de los mecanismos del arte contemporáneo, el CePIA ocupa un lugar protagónico dentro de la escena como uno de los espacios legitimadores de prácticas artísticas que giran en torno a determinados contenidos. En este caso en particular, funcionales a posicionamientos ideológicos de un sector de la UNC. En ese sentido, intuyo este posicionamiento político como un aporte válido; siempre y cuando se genere un ejercicio de relación y tensión con otros espacios que no necesariamente coincidan en esa posición. Reconocer otras miradas como una apuesta a la diversidad y al enriquecimiento de esta escena cultural en la que trabajamos”. (Anibal Buede)

En cuanto al rol del CePIA, “alcanzar un alto nivel estético-cultural de acentuada jerarquía artística, determinadas formas de vinculación con otras ofertas académicas del medio e incidir y receptor las manifestaciones de la cultura artística extra universitaria, al tiempo que no se han resuelto las problemáticas de difícil resolución que atraviesan, aún hoy, en el ámbito universitario, tanto las definiciones curriculares y presupuestarias como la dinámica de relaciones institucionales entre los sujetos, y en el campo de la cultura oficial, la progresiva retirada de un proyecto artístico cultural de estímulo al quehacer de los artistas y creadores. El axioma a revelar: ¿ser para crecer o proyectarse para forjar la identidad?”. (Raquel Claramonte)

“Cada año el CePIA abre una nueva convocatoria para producción artística, investigación y formación. Como director invito a participar de la misma y especialmente a aquellos proyectos que contemplen la conformación de equipos interdisciplinarios e inter-claustros. Sugiero la

incursión en proyectos de investigación que involucren la producción artística, a modo de reflexiones en torno a los procesos de creación y/o temas y problemáticas vinculantes". (Marcelo Comadú)

"Poco a poco se afianza. Como sugerencia, reforzar la parte de investigación, sobre todo pensando en el momento en que la Escuela sea Facultad". (Marcelo Nusenovich)

"De alguna manera creo que es único en su tipo y envergadura ya que no tengo conocimiento de que en otro espacio institucional se dé la misma combinación de propuestas tan amplias y heterogéneas. Por éste motivo creo que es fundamental su presencia en el ámbito cultural de la ciudad, particularmente porque tiene el soporte y el entorno universitario de una institución pública". (Pedro Sorrentino)

**Resulta aparentemente inviable enseñar que nada en arte es seguro y que no existen certezas, porque cualquier aprendizaje sugiere el establecimiento de algunas referencias. Pero lo cierto es que las prácticas artísticas contemporáneas operan sobre la inestabilidad de nuestras representaciones. Necesitan de la ambigüedad.<sup>4</sup>**

<sup>1</sup> Del Río, Víctor: "La educación artística ante el fraude del conocimiento". En: FERNÁNDEZ, O y DEL RÍO, V. (eds.) Estrategias críticas para una práctica educativa en el arte contemporáneo. Museo Patio Herreriano, Valladolid, 2007, 25-32.

<sup>2</sup> Ibid

<sup>3</sup> Ibid

<sup>4</sup> Ibid



ENTREVISTAS



# El arte de acción

“El tiempo pasa nos vamos poniendo tecnos”. Performance multimedia.  
Entrevista a Patricia Valdez\*

El pasado mes de mayo de 2009, se realizó en la sala Jorge Díaz del CePIA, la obra performática de Patricia Valdez, cuyo resultado es el trabajo final de la licenciatura en teatro de la U.N.C. Desde Editorial Cepia mantuvimos por esta charla virtual en la cual reflexiona acerca de su obra en particular y la problemática de ser una artista hoy en nuestra ciudad.

**En tu obra la reflexión acerca del cuerpo es la columna de tu tesis. La idea de ser conscientes de nuestro cuerpo. ¿Cuál es tu concepción de cuerpo? ¿cuál es su importancia para la creación?**

El cuerpo que somos. Todos somos conscientes de que tenemos un cuerpo. O sea, una cabeza, un tronco, una pelvis y cuatro extremidades. Pero **ser conscientes de nuestro cuerpo** es un hecho extraño a la idea de posesión. En nuestro cotidiano *cuerpo a cuerpo*, nunca pensamos que estamos en posesión de un cuerpo sino sencillamente que **somos un cuerpo**. La idea de ser conciente de nuestro cuerpo tiene que ver con la preparación del cuerpo para la exposición. Exposición de nuestro cuerpo en un espacio y un tiempo determinados. Es necesario partir de una conciencia corporal para poder abrir a otros niveles de significación. De esta manera el performer puede revertir o modificar una acción ordinaria en una acción extraordinaria. Creando un instante mágico de consciencia de ese estado corporal. Para la preparación de ese estado de consciencia corporal que se necesita en un trabajo performático se parte de la premisa de que somos un cuerpo, que ocupa un espacio y que tiene un tiempo determinado, y que tiene abierto un campo de posibilidades creativas a su alcance. El cuerpo, el espacio y el tiempo forman una unidad que dota de sentido cualquier acción performática. Para el performer este aprendizaje se va experimentando con el tiempo, logrando así un cuerpo más creativo.

**Tu forma compositiva es la del collage, método compositivo que consideras válido para todas las artes, ya que permite la incorporación de temáticas diversas. ¿Cómo concebirías al cuerpo dentro de este modo compositivo?**

El cuerpo es para el performer un territorio compuesto por distintas partes que pueden generar distintos tipos de sentidos. Depende de la intención del performer en mostrar una combinación de partes y otorgarle un determinado sentido. El cuerpo está formado por distintas partes que forman un todo. En esta Performance Multimedia, el performer juega con la tecnología, con esa posibilidad de connotación de sentido del cuerpo. Es el performer el que tiene la **consciencia** de saber qué parte es la que está evidenciando y qué parte está ocultando. Es un proceso continuo de presencia y ausencia de sentido. El aspecto lúdico de esta práctica artística, está dado por la relación entre el cuerpo y la tecnología que nos invita a un juego que va más allá de la mera representación. Nos hace reflexionar sobre nuestros cuerpos.

¿Cuál es tu reflexión acerca de la performance, posterior a la investigación teórica realizada para tu obra? ¿En qué aspectos se modificó tu mirada previa del concepto?

Tener la posibilidad de poder hacer tu obra después de la instancia de tesis, es algo muy positivo porque es ahí donde hacés de verdad. Lo que quiero decir es que la presión es diferente, es de otro tipo, mucho más placentera. La reflexión que haga posterior a las cuatro funciones, con respecto a lo que es performance, es que la acción es la base de todo el trabajo. La acción como trabajo corporal que une a los cuatro performers en un espacio y tiempo único e irrepetible. La presencia de los performers en escena, remarcando, delimitando un espacio, es el hecho más significativo que caracteriza a esta Performance multimedia. Creo que es la experimentación el motor de las acciones de esta performance. El proceso que empezó el año pasado (febrero de 2008) se fue incrementando hasta alcanzar un nivel donde se puede ver la interrelación de distintos lenguajes artísticos. La práctica alimentó al concepto. Ahora (junio de 2009) puedo separarme de la obra, hacer un paréntesis, y observar desde esa distancia, para poder así reflexionar y construir futuros proyectos.

¿Cuál es la relación que podrías establecer del teatro con tu obra "El tiempo pasa nos vamos poniendo tecnos"?

La relación que hago con el teatro y mi performance multimedia es un mínimo vínculo que se establece en algunos aspectos. Tomo del teatro algunos principios y los manipulo a mi antojo. Rescato básicamente el entrenamiento corporal que tienen los actores como una preparación psico-física para la escena. Pero mi performance se aleja de la representación teatral tradicional. No actúo, interactúo con la tecnología. No represento sino, presento una relación. Delimitan el espacio escénico propiamente dicho, los performers que están evidenciando su rol, son directamente iluminados, están expuestos. A diferencia del teatro que esconde a la técnica en la oscuridad.

¿Cuál es tu reflexión acerca del hecho de ser una artista hoy en Córdoba? ¿Cuáles son los problemas que considerarás que se enfrentan en el presente? ¿Cuál es tu manera de enfrentarlos?

El hecho de ser artista en esta ciudad es muy, muy, muy complicado. Las posibilidades son escasas, si no tenés una institución que avale lo que hacés 'estás frito angelito'. Esta performance que tiene mucho equipamiento tecnológico no la hubiera podido hacer sin la ayuda del Dpto. de Cine, de Teatro y del CePIA propiamente dicho. Creo que está bueno recalcar ésto. Sacar a la Performance de la sala Jorge Díaz, implica pensar en otra obra diferente, debido a las características del espacio. Esto es en lo que estoy trabajando ahora.

Los problemas son de distinta índole que van desde sostener una infraestructura compleja hasta la necesidad de contar con un equipo de colaboradores para el montaje y desmontaje de la obra.

En una ciudad donde existe una escasa planificación cultural por parte del gobierno, las becas o subsidios son insuficientes y son siempre las mismas caras las que rodean los circuitos artísticos.

Para terminar creo que mi obra se relaciona más bien con el cine que con el teatro, por que el trabajo de equipo, los elementos tecnológicos, la realización de videos y la utilización de micrófonos se acercan más al cine .

\*Por **Valeria Negretti**

**P a t r i c i a**

**V a l d e z**

Es miembro del Elenco Municipal de Danza Teatro de la Ciudad de Córdoba desde 2005, dicta clases de Iniciación a la Danza Teatro. Su línea de investigación se centra en la acción y el movimiento como nodo de la relación cuerpo-espacio-tiempo, a través de la performance multimedial, en un espacio interactivo. El lenguaje corporal resignificado en las nuevas poéticas corporales, derivadas de Tanz Theater de Pina Bausch y el teatro antropológico de Eugenio Barba, el Teatro Oriental, han influenciado en el modo de concebir Danza Teatro, dotando a la acción y el movimiento de carácter artístico, creativo y expresivo.



# Nuevas tecnologías: El MSN

Entrevista al grupo retrato virtual\*

## El proyecto

"Retrato virtual" fue seleccionado en la convocatoria "Cepiabierto 2009" como proyecto de investigación. Quienes impulsan este trabajo: Juan Manuel Burgos, Sofía Chaij, Carolina Cuervo y Marcos Di Mattia (todos estudiantes de Arte de la Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC) convocaron a todas aquellas personas familiarizadas con el Messenger para convertirlos en "personalidades retratadas".

El desmontaje del proyecto consistió en una actividad de tipo interactiva, quienes se acercaban al Cepia abrían sus cuentas de Messenger en la computadora allí instalada para ser retratados desde otra maquina ubicada en un espacio físico distinto.

Lo que este grupo propone con su investigación es "explorar las distintas maneras en las que la tecnología configura modos contemporáneos de subjetividad en la cultura".

## ¿Qué les interesa de las nuevas tecnologías, en especial, del MSN?

El programa MSN es fundamental para nosotros ya que ha sido el espacio donde llevamos a cabo los retratos; es nuestro "taller", allí tenemos las herramientas, los soportes y los modelos, allí producimos, intercambiamos las obras y recibimos la opinión inmediata de los retratados. A los cuatro nos interesa el dibujo, la pintura y los retratos más que las nuevas tecnologías per se. Sin embargo la posibilidad que nos da la Web 2.0 de ampliar los públicos, de exhibir las imágenes, de seguir de cerca los usos que se hacen de éstas y de penetrar en espacios que de otro modo serían inaccesibles, es algo grandioso, y son los aspectos que más nos interesan de estas tecnologías.

## ¿Cómo piensan que las nuevas tecnologías afectan en la vida de los sujetos?

Creemos que las nuevas tecnologías afectan a todo nivel la vida de los usuarios (sin desconocer que quienes acceden a estas tecnologías pertenecen un porcentaje muy limitado de población mundial). Aunque puntualmente nos interesan los aspectos relacionales: cómo las personas se comunican, se presentan y se (re)presentan a sí mismas ante los demás a través de las imágenes, cómo la noción de retrato aparece una y otra vez en estos espacios y la importancia que tiene para los usuarios de Internet el mostrarse y el cómo mostrarse. Puede que esa autoreferencialidad, esa toma de conciencia de la construcción de sí que se da en los sujetos, sumado a la aparición de nuevos medios para esta construcción y la exhibición de estos resultados en un espacio público (?), sean los aspectos en que más se evidencia la influencia de la tecnología.



**¿El MSN resignifica conceptos, tales como los de subjetividad, amistad, identidad personal, vida privada? ¿De qué modo?**

Preferimos pensar que somos los sujetos quienes a través de los diferentes sitios y programas de la Web actualizamos y resignificamos esos conceptos. Por supuesto que las posibilidades y limitaciones de estos programas, en este caso el MSN, condicionan esas posibilidades de resignificación.

**¿Qué dimensiones éticas relacionan con el uso de las nuevas tecnologías?**

En el caso de Retrato Virtual nuestra propuesta pretendió ser siempre muy lúdica, una experiencia sin contratos, gratuita, y respetuosa de la voluntad de los usuarios, no divulgar información de los retratados sin su autorización, e incluso en algunos casos (Cuando éste asumía una transparencia directa entre el retrato y sí mismo, es decir: “ese soy yo y no quiero que me muestren así”) ni siquiera publicar la imagen. La invasión a la intimidad de las personas, la comercialización, y el plagio son cosas que se dan mucho en el espacio virtual, sin embargo creemos que muchas de estas cuestiones pueden ser útiles para repensar algunas categorías como autor, artista, obra, usuario, miembro, público, servidor, y la lista sigue...



## En relación a su proyecto “Retrato virtual”, ¿Qué balance pueden hacer del mismo a grandes rasgos en esta etapa de la investigación?

La verdad es que cada vez estamos más contentos con el proyecto a diferentes niveles, en la medida en que avanzamos con los análisis de la producción nos damos cuenta de lo complejo de todo este proceso: La difusión del proyecto a través de las diferentes redes sociales ha sido muy exitosa, aún hoy nos sigue contactando gente que quiere su retrato. Los usos que se hacen de las imágenes son muy interesantes cuando no disparatados. Los resultados obtenidos (plásticamente) en cada retrato y las críticas por demás halagadoras. Pensar la construcción performática de la práctica del retrato y el acontecimiento artístico del mismo como experiencia extraordinaria en el espacio Web, es algo que nos tiene muy entusiasmados.

Por **Maríadelos AngelesPousa**



Sitios web: [www.retratovirtual.blogspot.com](http://www.retratovirtual.blogspot.com)  
[http://www.fotolog.com/retrato\\_virtual](http://www.fotolog.com/retrato_virtual)  
[http://www.metroflog.com/retrato\\_virtual](http://www.metroflog.com/retrato_virtual)  
<http://www.taringa.net/posts/arte/2023514/retrato-virtual.html>  
<http://www.myspace.com/448798133>

Contacto:  
[karoteretrata@hotmail.com](mailto:karoteretrata@hotmail.com)  
[juanmateretrata@hotmail.com](mailto:juanmateretrata@hotmail.com)  
[retrato\\_virtual@hotmail.com](mailto:retrato_virtual@hotmail.com)

# Tres cuerpos, un cuerpo

Entrevista a Martín Molinaro\*

El afiche publicitario muestra un dibujo de tres cuerpos desnudos; no vemos sus rostros, y sus sexos están ocultos por el nombre de sus intergrantes: Soledad Sanchez, Paulina Viale, y Martín Molinaro. "Tres Gracias" performance se presentó el pasado mes de junio de 2009 en la sala Jorge Diaz del CePIA. El objetivo: construir un espacio para la producción, acción y reflexión. Sus mismas palabras provocaron la necesidad de repreguntar, y así conocer, modestamente, en lo hondo del pensamiento de estos artistas.

**Situamos al frente sus respuestas y ellas se hicieron más preguntas...**

**"...Lo que sucede cuando uno es parte de algo..."**

**Martín Molinaro:** ¿Qué decir, sin decir una cursilería, cuando están dadas todas las condiciones? ¿Cómo escapar a un cliché romántico? ¿Por qué escapar, si a veces suelen ser buenos ilustradores de sensaciones o pensamientos? ¿Ser parte de algo, qué sucede cuando se es parte de algo?

Creo que puedo encontrar diferencias entre "ser parte de algo", a "generar algo con otros". A veces se es parte de una multitud de gente, al atraparte una manifestación mientras se camina por una calle de una ciudad, a veces se es parte de un grupo de gente que viaja en un bus sin mirarse, otras veces se es parte de una cola en un banco para pagar un impuesto 'impuesto'.

Ahora, generar algo con otros me seduce más.

Porque se necesita una sinergia y un compromiso de las partes que hacen que "éso" que se genera sea más intenso, incluso que lo que cada una de las partes, pueden hacer solas.

Y cuando se genera algo con otros, necesariamente tengo que aprender a ceder espacios al otro y éso para mí es un desafío complejo, porque ceder en la superficie es tarea fácil, incluso con un poco de entrenamiento social, la simulación pasa inadvertida, pero ceder adentro, acallar el ego, ésa es tarea compleja y estos procesos de creación y gestión conjunta son muy positivos en la búsqueda de poder aprender a ceder espacios.

Entonces necesariamente cuando se hace algo con otros, que implica compromiso por igual y ceder espacios al otro... cuando éso sucede, uno es parte de algo. Eso es lo que sucedió en este caso.

Así fue que me topé con las otras dos gracias, fuimos tres gracias, simple, concreto y realizado.

Realizado es vivido, vivido es intenso, intenso plataforma de reflexión, reflexión es crecimiento, todo eso más intuición y genuinidad dan, a veces, como resultado algo que suelen llamar arte.

## "El arte de acción se proyecta como un medio de intercambio..."

**Martín Molinaro:** El arte debería proyectarse como medio de intercambio, más allá del lenguaje que uno aborde.

Sin dos no hay arte, creo que sin dos, hay placer, hay catarsis, hay masturbación y hay muchas otras tantas cosas, pero no hay arte.

Si hay dos, entonces debe haber intercambio, si no hay discurso unilineal, energía en una sola dirección y entonces hay solo emisor, y el arte en todo su proceso (creación.....acción.....reacción.....creación) es de fundamento un sistema de comunicación que implica necesariamente intercambio en lo amplio del concepto.

**También sería interesante conocer sus reflexiones acerca del cuerpo y la importancia para la creación en la performance. Sus formas compositivas y modos de creación. Aspectos o conceptos previos, revisados, modificados o superados, posteriores a éso que uds. llaman el "encuentro físico".**



**Martín Molinaro:** El cuerpo es vehículo del "yo", la forma en la que nos materializamos. Es también el cuerpo el medio a través del cual formalizamos nuestras ideas, sensaciones, intuiciones, etc. (entre otras cosas que existen en un proceso de creación artística).

En la forma aparecen los lenguajes, que no son arte per se, sino que son la forma (el medio) a través de la cual el sujeto artista traduce y se traduce. Los lenguajes como la pintura, fotografía, escultura, instalación, teatro, música, danza no son "arte per se", son medios y la performance no esta ajena a este concepto.

Regresando al cuerpo, es sabido que es elemento compositivo en el lenguaje de la performance o arte acción (¡cuánta similitud de este lenguaje con la lógica de existir!), como también lo son el tiempo y el espacio, todos en necesario equilibrio e imposibles de separar. En el arte acción no puede haber cuerpo sin espacio o sin tiempo, ni tiempo sin espacio y cuerpo, ni espacio sin tiempo y cuerpo (cuerpo presente o cuerpo ausente, pero cuerpo al fin).

Cuando hablamos de "encuentro físico" creo que tiene que ver con este proceso puntual y su desarrollo, ya que surge a partir del encuentro "no físico" de 3 personas (incluso un de ellas, yo, no conocía a físicamente a las restantes), el proceso comenzó en el intercambio de ideas, energías, sensaciones, dudas, etc. usando la "presencia virtual" y todo lo que ello implica en la contemporaneidad (la necesaria "formalización" del otro, que tiene "forma" pero no tiene cuerpo) y curiosamente al no estar el "cuerpo" se relativizan el concepto de "espacio/tiempo", en el espacio y tiempo de la virtualidad.

Ese proceso de creación y sinergia, que no sólo implico un proceso de creación artística individual (pero lógicamente reconfigurada a partir de este nuevo vínculo) sino un proceso de gestión conjunta para generar el espacio donde se generaría ese intercambio, entre el artista y el público (que fea esta palabra, pro no encuentro con cual reemplazar este concepto... en fin).

El primer "encuentro físico" surgido fue entre nosotros tres donde, lógicamente al aparecer el cuerpo real, se generaron otras emociones y sensaciones que tampoco fue factible desvincularlas del proceso virtual previo a través del cual uno fue reconociendo al otro y sintiéndose reconocido.

Luego de todo ese proceso llego "tres gracias", un espacio de intercambio tanto en el proceso creativo, como el de la gestión como el intercambio con el público.

El resultado yo, lo viví desde el cuerpo, como vivo el arte.

\*ValeriaNegretti



M a r t í n

M o l i n a r o

Argentina (1971). Ha explorado diversos lenguajes del arte contemporáneo entre ellos investiga la performance, la fotografía y el dibujo. Participó en muestras y ha dictado talleres en bienales y festivales en Argentina, República Dominicana, Brasil, Bolivia, Chile, Uruguay, Venezuela, México, Suecia, Alemania, España, Estonia, Nicaragua, Colombia, Ecuador y China.

En el taller PROYECTO MULA, trabaja focalizándose en la investigación del sentido híbrido de la performance y centrado en el "tiempo" como elemento compositivo en las artes visuales. Su trabajo se genera a partir del desarrollo de una lógica lúdica denominada: Estados Tólicos. Actualmente además de realizar diferentes obras, trabaja en Proyecto Polaroid, obra en proceso que lleva 4 años.

# Enjambre Contact y la búsqueda de la singularidad

(Consideraciones intempestivas e improvisadas sobre estos dos fenómenos)

“La nada de las cosas es la ausencia de necesidad, la pura libertad.”<sup>1</sup>

“El cuerpo es la fuente de información donde podemos leer el acontecer del presente, y el vehículo del que nos valemos para comunicarnos, construyendo sentido y movimiento.”<sup>2</sup>

**E**l proyecto “Enjambre Contact” fue seleccionado en la convocatoria “cepiabierto”. La propuesta consistió, en pocas palabras, en intercambiar cuestiones en torno de esta danza. Con la finalidad de dar a conocer su historia e historias, y a la vez volcar experiencias y vivencias; numerosos “contacteros” se encontraron y de este encuentro surgieron un sin fin de cosas, en el propio “dejar fluir” que caracteriza especialmente a este arte. Podríamos decir que en este dejar fluir, reivindicando el instante, o la sucesión de instantes, el Contact se asemeja al niño danzarín nietzscheano. Aquel que encuentra lo más real no en las sustancias esenciales sino en la reivindicación de la vida misma, en su pluralidad, construyendo puentes con la realidad desde la “voluntad de poder”, la cual no es otra cosa más que la potencia que todos poseemos para crear realidades, pero sin alejarse de la singularidad del momento, de lo propio que se da ahí, en el aquí y ahora.

“Inocencia es el niño, y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento, un santo decir sí.

Sí, hermanos míos, para el juego del crear se precisa un santo decir sí: el espíritu quiere ahora su voluntad, el retirado del mundo conquista ahora su mundo.”<sup>3</sup>

La desnaturalización histórica sería (o lo que es lo mismo: la no linealidad histórica), desde este pensamiento, un re-encuentro con nuestros instintos, es decir, paradójicamente, un volver a lo natural (a la voluntad de poder o a la inocencia del niño). Parece paradójico pero no lo es, en Nietzsche se plasma la influencia del azar darwiniano. Los artefactos humanos se “artificializan” en este olvido de nuestra propia potencia de vida, puesto que no se poseen naturalezas o esencias de ningún tipo como parecería a primera vista. Este regreso a lo natural (inocencia del niño) sería la capacidad de crear con otros, puesto que esta es la ausencia de todo lo cultural, del lenguaje: su carácter convencional. El Contact, entonces, muestra este constante señalamiento de que todo pasa ahí, en la misma creación momentánea, todo lo demás es superfluo o artificial. Y nos muestra a su vez, que toda técnica no es más que invención humana, que se puede bailar más allá de ella, recreando las técnicas e inventando nuevas.

Podemos preguntarnos ahora sobre la cuestión de la creatividad y la posibilidad de la originalidad. ¿Cómo ser un artista inédito si no venimos de un repollo? ¿En donde recae el poder edificante del artista (el bailarín) si no hay nada nuevo bajo el sol?

Como el niño danzarín, el “contactero” recrea los movimientos por el mero placer de moverse, de jugar, generando lo novedoso, mutatis mutandis. Así, del suelo dionisiaco, catártico, surge lo apolíneo, que no por ser bello y armonioso deja de mutar. No importa quienes hayan sido nuestros maestros (o cuales hayan sido nuestras técnicas en el caso de la danza), ellos nos hacen falta hasta que aprendemos a emanciparnos, a entender la reflexión a la que nos conduce la idea del niño danzarín niezstcheano. No podemos evitar los patrones, lo objetivo que nos permite distinguarnos- pero una vez que nos independizamos, nos volvemos nuevamente esclavos de nuestros seguidores (es decir de su mirada o del reflejo que nos devuelven), es por esto que la capacidad de inventar no culmina, no se clausura, porque de ese modo dejaríamos de “hacernos a nosotros mismos” para “dejarnos hacer por otro”. Los mejores maestros, entonces, son los que menos se conocen, puesto que enseñaron a sus discípulos a no seguirlos y a emanciparse por ellos mismos. El niño aprende imitando, hasta que reniega de ello al descubrir que no hay un fondo sólido sino que el único suelo existente es el suelo magmático de la poiesis creativa y se puede aprender jugando, por el juego mismo, sacándose el corcet en un arte de vivir. Así, la imitación no es copia, porque no hay original, somos todos espejos.

El “Enjambre: encuentro de danza-

Todos damos por supuesto desde nuestro inconsciente artístico, que toda manifestación de arte tiene en parte algo de cada creador, desde algún punto histórico, desde algún momento personal o sólo desde una presentación íntima. Pero cuando miramos un poco más de cerca nos daremos cuenta que en especial la acción de arte, performance o happening como quieran llamarle, funciona desde los patrones más íntimos de cada ejecutante, algo así como ponerse en la piel y en el cuerpo cada evento como propio y concreto.

Cuando observamos la secuencia de trabajos en la historia del siglo XX y XXI nos damos cuenta que se tornan cada vez más implacables con la intimidad y la espiritualidad del cotidiano, del presente, del todos los días, dejando a su paso toda una huella extraña de divagaciones sobre la verdadera relación que existe con la intelectualidad artística y la vida del artista, cuestión que en este tipo de acciones se ve supeditada o más bien sobrepasada por la matriz del artista de carne y hueso.

La ilusión, que puede ser natural en cualquier otra manifestación artística, en la mayoría de los casos es obvia: el maquillaje del actor, el traspaso a la tela, el instrumento como vínculo, o cualquier abroche de dominio técnico. Pero todo esto se vuelca cuando miramos cada performance independientemente a su tema e incluso independiente a nuestros

gustos personales, no podemos negar que la realidad es bestial, es precisa, es única, es inigualable a cada mirada, la gratitud con la que es entregada es incomparable para cada espectador o creador, ya que ninguno tiene una pretensión, o más bien eso es lo que se espera, nadie duda de que lo que se exponga no vaya a ser la más pura verdad, nadie quiere engañar a los sentidos, nadie quiere maravillar, sólo mostrar y visualizar, si esto por el hecho mismo nos impacta, es esencialmente porque el que se mira o mira genera la empatía con lo que esta viendo. Es por esta razón que el círculo de relaciones con respecto a los protagonistas se hace cada vez más pequeño, nadie quiere ver cómo el público llora o vomita o se ríe, o se va, es la intimación pura con el ser, una escucha personal, casi paradójico si pensamos que aún así la performance vuelve a ese arte personal, quizás a esa idea de que cada obra de arte no puede ser vista de la misma manera por cada espectador por lo tanto la manifestación de arte se vuelve cada vez mas individualista, desde la perfección del momento como lo planteamos anteriormente.

Aún cuando podríamos decir que la acción misma o su término ha sido manipulado por otras situaciones que no necesariamente tienen que ver con la producción artística, sino más bien con la autonomía del arte comercial actual, debemos rescatar la perspectiva de la acción como herramienta o formato, que sin ser nuevo o innovador, ayuda a romper aquel ejercicio del público y del artista que puede tender a buscar la autonomía o mejor dicho la estandarización del arte, cada uno más bien en esta situación se volverá cuerpo de exposición.

**ReneéToroJofré**

**E**s evidente que la creación tiene un significado distinto para cada artista, y en cada uno resuena una multiplicidad de cosas. Pero cabría preguntarse: ¿qué es la creación? ¿Es un espacio, es un tiempo, es una cosa? ¿Es una acción o sólo un sustantivo? ¿Es el lugar de expresión de una subjetividad? ¿O el lugar de expresión de una comunidad? El origen de la palabra está asociado directamente con la divinidad, que es el sujeto de la acción de producir algo de la nada, de hacerlo nacer o darle vida. Esto pone al artista en una posición bastante particular, porque de algún modo se vincula su tarea con una acción divina, hablándose muchas veces de inspiración, de visión reveladora, de expresividad contemplativa, de elevación del espíritu.

Este modo de considerar el trabajo creativo surge que una obra artística se produce de modo espontáneo y natural, como manifestación de un *don* que una persona especial tiene, un *don* con el que se nace. Este imaginario reduce la actividad artística a las remotas posibilidades de esperar un momento de arrebató y *genialidad* que irrumpa en la persona del artista. Pero este momento puede no llegar nunca.

Al igual que en otras disciplinas u oficios, el artista debe formarse en los menesteres de una práctica, orientando su búsqueda no sólo en la adquisición de habilidades técnicas, sino también en la apertura de su "sensibilidad"<sup>1</sup>. Y por supuesto allí, por más que existan currículas institucionales que puedan favorecer el desarrollo de algunas destrezas y brindar espacios propicios para la reflexión acerca de la práctica artística, la búsqueda creativa siempre está ligada a un proceso interno y subjetivo. Pero este proceso no es la única condición para que una obra artística pueda ser mostrada. Hay un sinnúmero de factores externos que acompañan el proceso creativo, y entre ellos cuenta el modo en que el artista vive de su trabajo. Por lo general, los artistas se dedican a la docencia<sup>2</sup>, siendo muy pocos los que viven de mostrar sus obras de arte.

Por lo tanto, el proceso de búsqueda creativa queda relegado a unas pocas chances que esporádicamente se ofrezcan de parte de instituciones públicas o privadas.

¿A qué me refiero entonces con "urgencia de la creación"? Me refiero no sólo a la incalculable necesidad de los artistas de expresarse a través de sus obras, sino también al modo (instalado institucionalmente), al que queda reducido el proceso creativo. Es decir, que el artista reduce sus posibilidades creativas respondiendo a las posibilidades que se brindan mediante convocatorias a festivales, ciclos, becas y subsidios a la creación<sup>3</sup>, adecuando por lo general su proceso, a los tiempos de convocatoria y a los *formularios reglamentarios* institucionales<sup>4</sup>. Con todo ésto, es preciso reconocer la loable tarea creativa que algunos llevan adelante, muy a pesar de las eventualidades que les presenta el sistema.

Con este panorama, queda abierta la pregunta de si las obras que resultan de este modo de creación, son genuinamente parte de ese proceso interno del artista, o si son resultado de los condicionantes externos de su producción. No quiero decir con ésto que no sean obras genuinas o propias del artista, sino que pienso en los tiempos de maduración interna, en la consideración y la valoración de la capacidad sensible, en las propias necesidades de expresión, que debieran poder verse en las obras artísticas sin filtros ni intermediarios.

**AnaCastroMerlo**

<sup>1</sup>Me refiero con sensibilidad a la capacidad del artista de percibirse a sí mismo y a su entorno, para que esta especie de "materia prima" pueda ser transformada en material creativo.

<sup>2</sup>Muchas veces sin una formación previa que los capacite para tal tarea, teniendo como aval solo la experiencia en su práctica.

<sup>3</sup> En este aspecto, si bien algunas veces lo que se ofrece es un apoyo económico, las mayoría de las veces se brinda sólo el marco de mostración festival, encuentro, ciclo-, o un espacio físico.

<sup>4</sup>Una muestra sintomática clara es la de las producciones de Danza Contemporánea en la ciudad de Córdoba.



# INVESTIGACIÓN

La tendencia de cada nuevo artista es darle un sentido a su obra por medio de la escritura correcta, desde la investigación para dar una comprensión del significado, hacer el trabajo duro de entrada y nadar entre la reflexión de las bases de creación, preguntarse y preguntarle a la historia del arte. Como muy bien lo dice Fidel Sepúlveda! ..."el arte no ocurre solo desde la creación individual sino comunitaria, que no es obra acabada sino inconclusa, no cerrada sino abierta no solo en su significado sino en su significante, en el fondo, que hay un arte individual de obras terminadas, un arte comunitario de creación sucesiva y un arte de vivir de la cotidianidad asumida como instancia de encuentro con el sentido"...

<sup>1</sup>Sepúlveda Fidel, Notas para una crítica alternativa, Aistesis, número 21, 1988, Facultad de Filosofía Pontificia Universidad Católica de Chile, pág.81.

## Retrato Virtual: Una práctica artística contemporánea en torno a la producción de subjetividades en la web

Director: Mgtr. Patricia Ávila  
Asesoría a cargo del Lic. Mauro Cabral

Integrantes: Juan Manuel Burgos, Sofia Soledad Chajj, Carolina Cuervo, Marcos Darío Di Mattia.

### La Performance del Retrato

“Retrato Virtual” es una propuesta artística que consiste en aprovechar las herramientas de dibujo que ofrece la opción de mensajes manuscritos del programa de Chat Messenger para retratar con el mouse, a partir de la imagen para mostrar (o foto de perfil), a los contactos en línea.

(para saber sobre el proyecto leer Nuevas Tectologías: MSN, entrevista pág. 12)

Muchas personas nos preguntan por qué razón no imprimimos los retratos y los exhibimos en alguna sala del modo tradicional para que el público del circuito artístico los pueda ver y apreciar. Nos dicen que son «muy buenos» trabajos, que tienen «calidad de obra». Las razones por las que no lo hacemos son varias, pero hay una que nos resulta fundamental: y es que esa imagen fuera de su contexto de producción y de circulación, de sus usos y de las críticas, pierde gran parte (sino la mayor parte) de su potencial artístico.

Creemos que la obra es en ese encuentro, es decir, en los intercambios dialógicos que establecemos con los contactos retratados, lo que sin duda se perdería con la mera impresión del retrato.

Cuando decimos que parte de la artísticidad del retrato (como producto) reside en el acontecimiento mismo del retrato (como experiencia) lo que pretendemos visibilizar es el carácter performático de la acción que se desarrolla en las conversaciones de Messenger y posteriormente en blogs y páginas de redes sociales. Pensamos nuestra práctica como performance, es decir como una reproducción ritualizada de una actuación en la que el retratado y el retratista, la fotografía y el retrato actualizan una práctica tradicional en el campo del arte.

Entendemos, como nos dice Taylor, que “las performances funcionan como actos vitales de transferencias, que transmiten saberes sociales, memorias y sentido de identidad a través de acciones reiteradas”<sup>1</sup>. Así ubicamos a nuestro trabajo (retrato virtual) como una cita a la historia del arte, aunque mediada por la tecnología, claro, con cada retrato nuevo se da la (re)producción de la escena tradicional.

El efecto que ésto tiene, es que nos coloca, a Carolina y Juan (quienes retratan), como artistas<sup>2</sup>, a las personas que ponen su foto, como modelo<sup>3</sup> y a la imagen que producimos como obra.

Muchas de las respuestas que obtenemos al enviar los retratos revelan esa relación artista-modelo que el retratado asume como así también el reconocimiento de la imagen dentro de la categoría de obra de arte. Por dar algunos ejemplos de comentarios de usuarios:



muchos casos como en la cultura flogger del auto-retrato), sino porque consideran a la foto, también, una construcción transparente de ellos mismos. Cuando la persona acepta ser retratada asume que va a ser estudiada, se siente observada, se preocupa por elegir cómo mostrarse y qué de sí mostrar, porque al fin y al cabo al aceptar ser retratada asume encarnar su foto (en este sentido se anula la mediación técnica).

Podemos notar en las conversaciones algunos casos en los que se hace explícita esa búsqueda del parecido:

- 1) Usuario: me ases uno mejor, me ases uno mas lendoo /mis lavios i tva el costa todo escho si nomas i mi cuerpo tambie je
- 2) Usuario: me gusto mucho el retrato, esta muy parecido.. una pequeña critica.. tengo el cuello un poquito mas gordito jaja pero no importa,, me encanto igual
- 3) Usuario: ORIBLE SALI/PERO BUENO MAGIA NOASES
- 4) Usuario: nunca me retrataron antes/ va siiii un amigo, pero por aca ja, asjamas/ aaaaaaaaaah muchas gracias/ se me hace re raro mirarla jajajjaa /me veo parecida pero no se jajaja me da cosita
- 5) Usuario: me haces otro si no t molesta? lo unico malo para dibujar en las ventanas es q no se ve bn el pelo... por ejemplo la q me hicists es el pelo como un rastrillo en la frent para el costado y eso q parecen patillas es el pelo abajo de los anteojos.. igual esta muy buena

Así con estos ejemplos podemos observar de qué modo asumen los modelos esa transparencia entre la foto y ellos mismos, llegando en algunos casos a hacer afirmaciones del tipo:

- Usuario: pero esa no soii shoop
- Retrato Virtual: mmm te referís a que no salís parecida?
- Usuario: claro esa no soi shoop

Sin embargo en algunas ocasiones sobre todo al retratar contactos que se identificaban como floggers, las marcas identitarias que querían que destaquemos en el retrato, lejos de individualizar a cada sujeto y diferenciarlo del resto lo unificaban. El usuario quería verse parecido a un flogger, a un original de flogger que como tal no existe pero que a través de las representaciones (las fotografías, los retratos, los diálogos, los posteos) se iba constituyendo:

- Usuario: m hicit la naris muii grande pERo el pelo ta geniiallll!

Para que el retrato funcione como tal en estos casos, el usuario, en la representación, debía parecerse más a un flogger que a sí mismo, borrar cualquier rasgo personal que lo distanciará de esa imagen uniforme que tiene de sí respecto de sus pares. De hecho luego de que un retrato fuera efectivo, los amigos de los retratados que nos agregaban en busca de su propio retrato solicitaban cierta homogeneidad en la imagen, pero diferenciados por algún nombre que aparezca escrito en la imagen, que por supuesto no era su nombre legal sino el nickname con el que se identifican.

Como podemos intuir a estas alturas las relaciones que se forjan entre usuario-

fotografía-retrato-retratista varían mucho según cada caso.

A veces hay más opacidad, a veces más transparencia, a veces hay más comodidad, y otras veces frustraciones. Pero lo que nos queda claro hasta aquí es que nunca consiste en una relación simple ni lineal, porque retrato virtual es antes que nada un proyecto que trata de las personas, del modo en que éstas se relacionan consigo mismas y con otras a través de la imagen, pensamos la construcción de las subjetividades y los modos de afirmación de las personas y de nosotros mismos a partir de unos trazos de colores. Así existimos y así nos relacionamos.

## Equipo de Retrato Virtual

<sup>1</sup>Taylor, Diana. "Hacia una definición de performance" disponible en <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definición-de-performance.html>

<sup>2</sup>Justamente por nuestra ya mencionada concepción de la obra es que pese a este efecto seguimos considerando que la tarea de Sofía y Marcos (quienes se encargan de la difusión y el mantenimiento de redes sociales) tienen la misma relevancia estética que la acción de retratar.

<sup>3</sup>Optamos por reconocer a la persona y no a la foto como modelo para el retrato porque consideramos que en la selección que la persona hace de su fotografía y al elegir su modo de mostrarse para ser retratada, asume una manera activa de participar en la experiencia. No producimos la imagen de una imagen, sino la imagen de una imagen encarnada.

<sup>4</sup>Exceptuando aquellos casos en los que le preguntábamos al usuario por Ej. qué color le gustaría para el fondo del retrato y tras su respuesta el color aparecía como un signo de afirmación identitaria (colores favoritos, o del equipo deportivo al que pertenecen, etc.)

## Sensorística e Interfaces en el Arte Digital Interactivo: Tecnologías y Estéticas

Director: Oscar José Gubiani

Co-director: Carlos Alberto Viciano

Integrantes: Javier Oscar Sanguinetti, Mario Modesti, Adrián Manavela, Daniel Gonzales Xavier, Dimas Benasulin, Pablo Nicoletti, Federico Pozzi, José María Paz, Ornela Priotti, Federico Alvarez

### ANTECEDENTES Y FUNDAMENTOS:

Hace más de (o deberíamos decir 'apenas') cuarenta años en la exposición "Cybernetic Serendipity" realizada en Londres en 1968, se presentaron por primera vez juntos desarrollos artísticos que utilizaban tecnologías computacionales en aquel momento.

En la actualidad, los avances recientes en sistemas de visualización, detección y captura de datos, sensores industriales y de uso doméstico, nuevos materiales y dispositivos electrónicos, presentan un escenario muy rico en innovación, creatividad y posibilidades de desarrollo para el Arte Digital Interactivo, además de otras áreas. Los nuevos desarrollos de software y lenguajes de programación con procesamientos considerados en Tiempo Real, han abierto nuevos horizontes en relación a la integración de las Tecnologías Digitales y la Producción Artística. Como lo anticipara William Gibson, el autor de la novela Neuromancer y creador del concepto de "ciberespacio", la computación tenderá a ser cada vez más superubicua y las fronteras entre lo analógico y lo digital, estar *online* u *offline*, se irán diluyendo. (Entrevista en la revista Rolling Stone, 2006)

Concebir y diseñar interfaces para distintos tipos de productos, industriales, comerciales, educativos, científicos y artísticos es un área de I+D actualmente muy fértil e imprescindible, es una especialidad denominada en general Interface Hombre Máquina, HMI (Human Machine Interface). Las investigaciones sobre "la experiencia del usuario" se centran en el análisis y evaluación de la "usabilidad" de un producto. En el caso del Arte Digital Interactivo, que es una expresión del "Arte de Sistemas Inteligentes", ocupa un lugar fundamental en los modos y grados de interacción que posibilita, y las producciones de sentido que genera, como configuraciones significantes. Retomando la visión de Jack Burnham:

"La aproximación sistémica va más allá de una incumbencia con los ambientes escénicos y los happenings; lidia en un modo revolucionario con el problema más grande de los conceptos de frontera. En la perspectiva de sistemas no hay confines como el proscenio del teatro, o el marco del cuadro. El enfoque conceptual, más que los límites materiales, define al sistema." (...)

"Si como ha escrito el científico Colin Cherry, 'toda comunicación se basa en la

significación por medio de signos, con los que un organismo afecta la conducta (o estado) de un otro', entonces sospecho que la Estética de los Sistemas Inteligentes puede considerarse un diálogo donde dos sistemas se relacionan e intercambian información de manera que constantemente cambian los estados del otro." (Estética de Sistemas. Jack W. Burnham, 1968)

En las obras de arte sistémico, forma y contenido resultan inseparables, son un todo complejo, *complexus* es lo que está tejido junto. Consideramos que la reflexión sobre cuestiones estéticas, semiológicas y antropológicas en relación a las expresiones más contemporáneas de Arte Digital Interactivo no ha sido aún suficientemente desarrollada. Amerita un abordaje "que acerque el laboratorio al pensamiento teórico y viceversa", echando una mirada a la "Caja Negra de la Tecnología", indagando sobre las maneras en que estas implementaciones tecnológicas impactan en los usuarios y en el pensamiento artístico contemporáneo, dando lugar a la figura de un nuevo sujeto, el "interactor", en lugar del tradicional "espectador". Al mismo tiempo es necesario visualizar cómo desde el arte se orienta el pensamiento otorgando movilidad y avance a los desarrollos tecnológicos.

En la actualidad las disciplinas académicas y científicas enfrentan el desafío de lo liminar, donde las fronteras se desdibujan y el cruce de territorios se hace cada vez más necesario e inevitable. Los artistas que trabajan con Arte, Ciencia y Tecnología cruzan todas las fronteras, y provocan desarrollos inéditos, motivando que muchas empresas tecnológicas contraten artistas para generar innovaciones en sus productos.

David Rokeby, artista pionero en la utilización de sensores en sus obras interactivas sonoras desde 1983, en la siguiente cita expresa claramente como los interfaces cambian nuestra percepción de los medios y de la interactividad.

"La promesa de la interactividad es que la experiencia de la cultura puede ser algo que uno hace más que algo que le es dado. Esto complica nuestras ideas convencionales sobre "contenido" en el contexto de este nuevo medio. Los interfaces son contenido. Todos están hablando en estos días sobre contenido en medios interactivos. Los artistas independientes y la industria del entretenimiento, por igual, ahora ven que estas nuevas tecnologías son relativamente planas sin contenidos significativos. Pero la corrida por poner contenido en los medios interactivos ha llamado nuestra atención sobre los profundos, sutiles e imperceptibles modos en que el interface mismo, por definir cómo percibimos y navegamos contenido, configura nuestra experiencia de ese contenido. Si la cultura, en el contexto de los medios interactivos, se convierte en algo que nosotros "hacemos", es el interfaz el que define cómo lo hacemos y cómo ese "hacerlo" se siente". (Rokeby, David. "The construction of Experience. Interface as content". 1998).

Una de las mayores aspiraciones en la investigación sobre HMI se encuentra en el área de la neuroingeniería y la neuromedia, es la de "controlar el ordenador directamente con la mente", sin la necesidad de utilizar los habituales dispositivos físicos de entrada de datos como el teclado y el ratón, u otros equiparables. El primer avance en este sentido lo representó la eliminación del cableado mediante las tecnologías NFC (*Near Field Communication*) Comunicaciones de Campo Cercano, tecnologías inalámbricas representadas por RFID (Identificación por Radiofrecuencia),

Bluetooth y WiFi, presentes en casi todos los dispositivos digitales móviles. El paso siguiente fue pasar de los invasivos y traumáticos implantes craneales al sensado externo de ondas cerebrales. Uniendo ambos desarrollos, se puede hoy “ejercer cierto tipo de control sobre el ordenador solo con la mente, sin las manos y sin cables de por medio”.

Estas tecnologías Brain-Machine Direct Conect no son utilizadas masivamente aún en América Latina, ni en muchos otros lugares del mundo, significando realmente innovación e investigación de vanguardia en el campo de la sensorística y los Interfaces Humano-Máquina. Lo que representa para el campo de producción de obras digitales interactivas, inéditas e insólitas oportunidades de expresión artística, dignas de ser exploradas desde los ejes principales de nuestro proyecto: tecnologías y estéticas en el arte interactivo.

## OBJETIVOS:

✘ Generar un espacio de intercambio entre el trabajo de producción artística digital interactiva y el de producción teórica donde se fertilicen mutuamente.

✘ Explorar las posibilidades que ofrecen los nuevos materiales, tecnologías y dispositivos utilizables en instancias de sensado de datos y diseño de interfaces, en experimentos de laboratorio con potencialidades artísticas

✘ Analizar producciones y elaborar aproximaciones teóricas desde la Filosofía y la Semiótica que ayuden a “dar cuenta” de lo que estas innovaciones implican en su dimensión artística, en la “función estética” de las obras Digitales Interactivas, y el lugar que van ocupando en el contexto de las Industrias Culturales.

✘ Generar productos de transferencia de conocimiento, y tecnologías de última generación.

## EXPLICITACIÓN DEL PROYECTO:

Este proyecto residente en el CePIA es de investigación transdisciplinaria. Fue generado en 2008 desde las investigaciones previas del Área de Artes & Tecnologías de Mediarte Estudios, en cooperación con el Laboratorio de Sensores e Instrumentación de la Universidad Tecnológica Nacional-FRC. Hoy cuenta con el apoyo de la Facultad de Matemáticas, Astronomía y Física-UNC, el Museo Astronómico de Córdoba, el Centro de Arte Contemporáneo Chateau Carreras, el Instituto del Diseño de la Universidad Católica de Córdoba y el MediaLab Prado de Madrid, entre otros.

El trabajo consiste, por un lado, en la lectura de obras Interactivas que utilizan sensores para la construcción de un corpus de trabajo, seleccionando las obras que hayan representado grandes hitos en la evolución de este tipo de producciones. Nuestro propósito es explorar cómo ha sido desplegado el repertorio sensorístico y el diseño de interfaces en obras con intencionalidad artística, y las relaciones con los sujetos que estas propuestas manifiestan.

Nuestro enfoque conceptual parte de la Estética de los Sistemas Inteligentes y la Ontopoiésis, abordaje estético-ontológico, identificador de las producciones teóricas y académicas de Mediarte durante más de veinte años, llevándolas al campo de obras artísticas interactivas. Exploraremos las posibilidades de aplicación de la teoría y los modelos presentados en el texto de Javier O. Sanguinetti, “Teoría de la Cultura,

Productividad Poética” , libro de próxima publicación por Mediarte.

Por otro lado, se articula con la investigación en laboratorio sobre dispositivos de *BCI (Brain Computer Interface)*, sensores secos que captan las ondas electromagnéticas del cerebro para la transmisión de datos y control inalámbrico de dispositivos digitales.

Como una primera instancia de traslación al ámbito educativo del tema del proyecto, hemos diseñado una actividad práctica en la investigación de campo, con personas de menor edad que la que habitualmente se dedica a la producción de este tipo de obras, porque las nuevas generaciones están cada día más cerca de ser protagonistas en este terreno. Se trata de “Leonar2” , un Taller de Metadiseño y Experimentación en Arte, Ciencia y Tecnología, a desarrollarse inicialmente en la Escuela Superior de Comercio Manuel Belgrano, dependiente de la Secretaría Académica de la Universidad Nacional de Córdoba.

Los “Nativos Digitales” tienen una fuerte compenetración con las nuevas tecnologías digitales en su vida diaria, producto del consumo creciente de bienes tecnológicos en los que los sensores e interfaces forman parte de su experiencia multimodal cotidiana. Los joystics y otros dispositivos de control de videojuegos; el uso de la Web 2. x y otros recursos propios de Internet; los dispositivos móviles como reproductores multimedia; y los teléfonos celulares que incorporan sonido, fotografía, video, navegación en la Web y tecnologías Haptic, prueban que para ellos la interactividad no es una novedad, está naturalizada. Esto produce cambios cognitivos que recién están comenzando a investigarse.

Sobre estas tres dimensiones intimamente articuladas, el análisis del corpus de obras, la experimentación en el laboratorio y la relación directa con usuarios, elaboramos nuestra producción del Trabajo Final de esta etapa del proyecto, generadoras de otros proyectos vinculados que ya están siendo iniciados.

Carlos A. Viciano  
Director del Area Artes & Tecnologías,  
Mediarte Estudios, Buenos Aires.  
Contacto: [tech@mediarteestudios.com.ar](mailto:tech@mediarteestudios.com.ar)

## La música inasible. Investigación sobre el impacto de las nuevas tecnologías en su dimensión social y comunicativa

Directora: Prof. Viviana Blengino  
Integrantes: Silvia Angles

De niña pensaba que todos los que “actuaban” en televisión debían saber patinar, porque era la única forma -eso creía yo- de que se desplazaran tan rápidamente hacia todos lados, especialmente hacia mí, que estaba con las narices pegadas al aparato. Recién con el tiempo incorporé las nociones básicas del zoom, el travelling y otras técnicas que no sabré nombrar y que son las que posibilitaban ese efecto nuevo y maravilloso: la imagen dinámica.

Y con el sonido habrá pasado igual... cuentan que las primeras transmisiones radiales provocaban pavor entre los parroquianos que buscaban detrás del mostrador a los dueños de esas voces, y que las primeras músicas reproducidas distaban mucho de causar algún placer estético o emocional, sino más bien risa o estupor.

Porque la tecnología modifica no sólo la materia, dominándola, sino también comportamientos y sensibilidades, es decir conductas sociales y modos de percepción, y parece que el hombre sólo asimila e incorpora a su vida esa tecnología, una vez que la “comprende” y acepta esos potenciales cambios. Y si no, repasemos la historia...

Cuando se produjo el hecho casi mágico de poder almacenar la música para después reproducirla a antojo, se estaba reemplazando al músico -es decir al único que hasta entonces era capaz de “hacer” música- a la vez que creando un nuevo tipo de oyente, o mejor, de escucha. La disminución paulatina de las oportunidades de los músicos para interpretar su música, se vio redoblada por el inmenso placer que provocaba a los melómanos el poder escuchar sus melodías favoritas en soledad y sin moverse de su casa. La pequeña orquesta de pueblo fue reemplazada por el “Winco”...y así in crescendo hasta afectar el concepto mismo de música... ¿por qué?

Porque al principio la música estaba ligada a los rituales de la vida en comunidad, ya sean mágicos, religiosos, amorosos, etc., es decir a la praxis vital, y por lo tanto contenía en sus esencia los valores y designios de la comunidad que la creaba. Pero a partir de su almacenamiento y difusión en un soporte material, como discos y cintas, una joven globalización inundó el campo musical y marcó de forma determinante nuevos rumbos: por un lado nació la idea de “repertorio”, es decir de repetir las mejores obras del pasado obteniendo versiones cada vez más calificadas o particulares, y por otro, y ésto después de varios años de perfeccionamiento tecnológico constante, se concibieron tipos de música especialmente y sólo a partir del concepto de “grabación”.

Se dio entonces que una música arraigada en la tradición y la originalidad como la denominada “clásica”, se viera enriquecida por una gran cantidad de música del presente pero sobre todo del pasado, que de esta manera era recuperada, difundida, imitada y comercializada. Por otro lado, el concepto de grabación, decíamos, motivó el desarrollo de algunas estéticas fundamentales para explicar la música del siglo XX y

presente. La música concreta<sup>1</sup> por ejemplo nace en Francia con la intención de, - además de ampliar el espectro sonoro de la producción musical ya que incorporaba sonidos y ruidos del ambiente- aplicar a la música el concepto de “montaje” ya utilizado en las artes plásticas por Picasso y Braque en sus famosos “collages”<sup>2</sup>.

En otro terreno, la idea de una masiva distribución de un producto musical materializado -como era el disco- que reproducía una música que otrora había que interpretar vez por vez en las extensas giras a las que estaban sometidos los músicos, dio paso a un tipo de música que sin tanta especulación compositiva, proporcionaba los climas básicos para los distintos rituales de la sociedad moderna de entonces, especialmente los de los bailes y las reuniones sociales. Así, la música popular se va gestando, independiente y autosuficiente respecto a las imposiciones de la academia y la tradición. Veinte años después de Schaeffer, en la música popular también llegaría la idea de una música de laboratorio, ideada exclusivamente para la sala de grabación con Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band<sup>3</sup> de la mano de The Beatles.

Entonces la cuestión es que, a partir de la grabación sonora y de ese objeto que pasó de la pasta al vinilo, a la cinta, al plástico...hasta llegar a desaparecer como materia (!) para lograr poseer la pureza de un código, nacen nuevos tipos de músicas y de experiencias musicales que otorgan a la misma música y al oyente, un grado de especialización que le obliga a este último a comprender sus hallazgos. Esta actitud de crítico, o de oyente atento, sustentada y potenciada desde el walkman hasta los actuales reproductores de MP3, al ser privada y estar alejada de la experiencia ritual y social de la música que por éso mismo pasa a denominarse “en vivo”, pareciera resumirse en un acto íntimo, solitario y por lo tanto asocial. Pero ¡“ojo”! alerta Yúdice, “el que los usuarios del walkman o el iPod habiten un universo privado mientras deambulan por la ciudad no quiere decir que no pertenezcan a redes de socialización vinculadas a la música. Las mismas tecnologías hacen posible nuevas formas de interactividad, nuevas maneras de fortalecer los lazos de afiliación y sociabilidad...”<sup>4</sup>

Según algunos investigadores, Internet y la digitalización de la música marcan el comienzo de lo que puede ser el cambio más fundamental en la historia de la música Occidental desde la invención de la notación musical en el siglo IX<sup>5</sup>. Pero este hecho está recién comenzando a ser atendido tanto desde lo legal como desde los estudios culturales, sociales y musicológicos y con posturas que oscilan entre un determinismo tecnológico -tanto en su versión optimista como pesimista- que considera que la tecnología ha devenido autónoma, y una postura constructivista, que le reconoce a la tecnología su carácter social y su interdependencia con el contexto cultural en el que se desarrolla<sup>6</sup>.

Porque el interrogante que a esta altura uno no puede evitar, está relacionado con las pérdidas a nivel estético o sensorial respecto a los modos mediatizados de vivir la música....lo que conduce a preguntarse concretamente, si las nuevas tecnologías de almacenamiento del sonido han contribuido a eliminar el carácter experiencial y social de la música, o no. Si los nuevos adelantos tecnológicos en materia de reproducción musical no nos alejan cada vez más de las fuentes primarias de producción y sociabilización, y si las herramientas nacidas de Internet, como las redes sociales musicales, son verdaderas canteras de oportunidades para músicos y oyentes o forman parte de las mismas estrategias dominantes del mercado. Y por último, si la música como cosa o como hecho, propicia modalidades diferentes y excluyentes de percepción -como son la recepción mediatizada por la electrónica en vivo, respectivamente- o ambas forman parte de un mismo fenómeno que cada grupo social deberá administrar.

La realidad demuestra que fuera del ámbito estrictamente musical, la industria

cultural y las políticas de gestión cultural que interactúan directamente con los actores de aquel campo muchas veces desoyen requerimientos que inspirados en la vivencia, reflexión y adaptación a estos cambios y conflictos generados por las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, se basan casi exclusivamente en el aspecto relacional y comunicacional de la música, intentando eludir, por lo tanto, aquellos circuitos mercantilizados y preestablecidos que ellas proponen.

Ya hace varias décadas que, especialmente desde las artes visuales, se proponen experiencias que alejan al artista y al espectador de formatos rígidos y cerrados típicos del arte burgués, como el cuadro y el museo y de formas de recepción análogas, juntamente con textos que generalmente desde la estética, intentan dar sustento teórico y claridad conceptual a esos hechos. Estos textos<sup>7</sup>, desde distintas posturas, invitan a proponer y recuperar espacios y modalidades perdidas en la praxis artística, otorgando primacía al acto comunicativo e intersubjetivo y al goce de ese mismo acto, como posibilidades de una nueva forma de posicionar al arte en sociedad y en situación. Creo que la música y los músicos se deben una importante tarea. Investigar y actuar.

Silvia Angles

<sup>1</sup> Este término es acuñado en 1949 por Pierre Schaeffer para describir la música constituida por sonidos reales, cintas grabadas y manipuladas de distintos modos...". Scholes, Percy. Diccionario Oxford de la Música. 10ª ed. Barcelona. 1984. P.653

<sup>2</sup> Emblemática es la obra de Pierre Schaeffer: "Estudio sobre vías de ferrocarril", donde graba, recorta, manipula y compagina sonidos recogidos con un grabador a cinta de distintas estaciones de trenes de París.

<sup>3</sup> Suele traducirse como: "La banda de corazones solitarios del Sargento Peppers".

<sup>4</sup> Yúdice, George. Nuevas tecnologías, música y experiencia. Gedisa. Barcelona. 2007. p.47  
Taylor, Timothy, citado por Ana María Ochoa en Músicas locales en tiempos de globalización. Enciclopedia.

<sup>5</sup> Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación. Grupo Editorial Norma. Buenos Aires. 2003. p.23

<sup>6</sup> Giuliano, Gustavo. Interrogar la tecnología. Nueva Librería S. R. L. Buenos Aires. 2007. P.63

<sup>7</sup> Algunos de ellos son: "Pequeña apología de la experiencia estética" [1972], de Hans Robert Jauss; "Estética relacional" [2006] de Nicolás Bourriaud y "Estética de la emergencia" de Reinaldo Laddaga [2006] entre otros.

## Una mirada interdisciplinar sobre una producción teatral transartística

Director: Víctor Arrojo

Integrantes: Vanesa C.Salazar, David González, Ma. Antonieta Palleró.

Nuestro proyecto de investigación plantea una mirada teatrológica y psicoanalítica del teatro. Desarrollamos una producción que posibilite relevar datos para un análisis de las representaciones de los artistas acerca del trabajo co-inventivo transartístico, un análisis de los procedimientos de animación teatral y una reflexión psicoanalítica acerca del acontecer inventivo.

Partimos de trabajos anteriores que profundizan el estudio de las estrategias de dirección teatral, las representaciones de los agentes de trabajos colaborativos sobre su propio hacer, las relaciones entre arte y psicoanálisis y el teatro co-inventivo transartístico.

Adherimos a la distinción hecha por Alain Miller (2007) entre creación e invención. La segunda es un hacer a partir de elementos ya existentes, la creación se hace "a partir de la nada". La invención hace aparecer algo que no estaba, nuevo, a partir de lo que ya estaba.

Por lo tanto, consideramos al acto artístico como invención, debido a que actúa o hace sobre algo que es, para que algo nuevo sea. ¿Y qué es ese algo sobre el cual el arte actúa?

Ahora bien, nos hemos referido a un hacer "co-inventivo transartístico". Aludimos a la construcción teatral como obra de arte total: interacción de los elementos en la escena (espacio- imagen- cuerpo- sonido- verbo) que generan tensión unificadora (Sánchez; 2000). El teatro como confluencia de lenguajes no privilegia el lenguaje verbal por sobre la mimesis: la palabra es un elemento más de la escena, en un teatro híbrido-totalizante.

Al hablar del hacer "co-inventivo transartístico" como fusión y resignificación de las artes estancas, transponemos el concepto de Cambursano (2006):

Transdisciplina: grupo interdisciplinario que por "la acción interactiva" resignifican su rol y trascienden "su propio espacio disciplinar". Requiere una concepción unificada del conocimiento.

El estudio de las representaciones explicitadas por los artistas responde al concepto de Moscovici de representaciones sociales: "sistema de imágenes, opiniones y creencias que es influenciado por la práctica y la orienta [...]. Permite la orientación dentro del entorno social y material y su dominio, y la comunicación en la comunidad" (Moscovici, 1984, citado por Boggi Caballo y Iannaccone, 1993).

Un análisis dinámico-dimensional de las representaciones (Salazar y Gremiger; 2005) considera las tres dimensiones presentadas por Moscovici (Pfeuti, 1996), variables de un sujeto a otro:

**Información:** aporta los conocimientos del individuo o grupo sobre un objeto social. Se identifican en su discurso o acciones.

**Campo:** organización y jerarquización de los diferentes elementos del conocimiento. Supone una información integrada y organizada al nivel de la imagen.

**Actitud:** sentido que otorga el individuo o grupo al objeto representado: dirección evaluativa positiva o negativa. Es una relación de certidumbre, incertidumbre, creencia, incredulidad, con un conocimiento. Es el aspecto más resistente.

El estudio de las estrategias de dirección se apoya en la conceptualización diseñada por Arrojo como Procedimientos de Animación Teatral (P.A. Tea.): conjunto de operaciones que, desde el hacer del director, estructuran el proceso inventivo y determinan su resultado. Pueden distinguirse los procedimientos generales, aprendidos durante la práctica teatral, y los procedimientos particulares, que constituyen la poética propia de cada director.

Para Arrojo los procedimientos generales son “una plataforma de lanzamiento de la individualidad y singularidad” (Arrojo, 2008) de cada director. Estarían constituidos por:

**Percepto:** construcción de un discurso animador a partir de las primeras percepciones y conceptualizaciones que provee el material (obra, personaje, situación) y que servirá de hipótesis a demostrar durante el proceso creativo.

- ✗ Se construye a partir de tres ejes:
- ✗ Lenguaje poético;
- ✗ referencia a una materialidad (sustancias, objetos, espacios definidos); redacción como afirmación.

**Materialidad:** es todo lo que se percibe en el momento de la enunciación como materia concreta. Este concepto se configura a partir de las relaciones de tiempo, espacio y cuerpo-objeto, y constituye un sistema signifiante de alta complejidad en cuanto a sus relaciones y su poder simbólico. El director comienza a construir su puesta en escena cuando puede traducir pensamientos y sensaciones en material, el “cómo” y “con qué” se expresará el relato ficcional.

Ahora bien, dado los avances de la investigación realizados durante el proceso co-inventivo de construcción del artefacto teatral transartístico, todavía en curso, podemos realizar algunas conclusiones parciales.

Esta producción transartística se ha planteado la pregunta sobre la feminidad. ¿Qué es una mujer? ¿Qué caracteriza a lo femenino? Freud murió sin llegar a dar respuesta a estos planteos. Lacan nos explica que La Mujer no existe: no hay una representación sobre lo que una mujer es, o debe ser. Sin embargo, si en el lugar de la mujer hay un vacío de representación, es entonces ahí donde el arte debe apuntar.

El arte es una práctica que apunta al vacío, para hacer surgir nuevos sentidos. La orientación artística hacia el vacío permite justamente el trabajo con las

representaciones que intentan definir lo que es una mujer, y si allí no hay una sola respuesta, comienza entonces un torrente de representaciones que no buscan colmar ese vacío (sabemos que no daremos una respuesta totalizadora a la pregunta) sino que permiten el movimiento de sentidos y el consiguiente surgimiento del vacío.

¿Con qué trabajamos en la producción artística para llegar a la invención? La respuesta es obvia, con el material con el que disponemos: nuestras propias representaciones sobre la feminidad.

Nos surge ahora la siguiente pregunta: ¿la invención se da en la producción artística? ¿en el espectador? ¿en ambos?

Las representaciones de los artistas que participan de la construcción transartística acerca de su propio hacer son pasibles de análisis desde el momento mismo en que los creadores son convocados al trabajo co-inventivo a partir de sus propias explicitaciones y haceres.

La metodología de trabajo que se propone a los convocados es la del trabajo co-inventivo, ésto es que todos los artistas participantes construyan desde su propio lenguaje artístico a un mismo tiempo, de manera tal que cada una de la propuestas funcionen como disparadoras de las otras. La construcción de la obra se va dando así de manera conjunta y compartida, abierta a las modificaciones que podrían generarse tanto desde un sistema signico como desde otro. Esta metodología lleva a que cada artista abandone su propio campo y se vaya involucrando y compartiendo otro, en el que habitualmente no trabaja, lo cual requiere de un tiempo de escucha, de observación, de negociación.

En este artículo hablaremos específicamente de un caso, el primer artista plástico convocado, al que llamaremos "Plástico A". El artista estudiado asiste a tres reuniones de trabajo. En las dos primeras nos permite observar, en lo que hace a la dimensión información de sus representaciones acerca del transarte, que posee un importante nivel de información sobre el mismo: ha realizado previamente trabajos artísticos multidisciplinares. En la tercera reunión propone el trabajo sobre un material X, propuesta que es rápidamente receptada e integrada por el grupo. En lo que hace a la dimensión actitud de Plástico A, podemos decir que es positiva aunque manifiesta cierta incomodidad al "no conocer con claridad qué es lo que tiene que hacer", en el sentido en que aún no se encuentran definidos "cuáles serán los elementos escenográficos necesarios". Esto nos permite inferir, en lo que hace a la dimensión campo de las representaciones, que existe una cierta desorganización del conocimiento que Plástico A ha manifestado tener acerca del hacer transartístico, quizás nacida en el trabajo transartístico real y concreto que intentaba llevar adelante. Al finalizar esta tercera reunión Plástico A manifiesta no poder asistir a todos los encuentros y que su presencia no es fundamental, ya que su trabajo "será mayor una vez que la escenografía ya se encuentre decidida". Estas últimas explicitaciones nos permiten observar una importante contradicción al nivel de la actitud representacional: por un lado es positiva hacia el trabajo co-inventivo y por el otro no se considera al propio hacer como parte de la co-inventión.

Este caso nos confirma que, en primer lugar, tal como lo expresa Guimelli (1993), las transformaciones de las representaciones son progresivas, y podríamos decirlo, espiraladas... y que, además, las representaciones que los artistas poseen sobre el trabajo transartístico son fundamentales a la hora de llevarlo adelante.

Una puesta teatral transartística es un tejido vivo, en constante movimiento y cambio, al igual que su proceso de producción... en consecuencia las estrategias de dirección no

## Bibliografía:

- BOGGI CABALLO, P. y IANNACCONE, A. (1993) "Représentations sociales et Constructions des connaissances" *Textes sur les représentations sociales*, vol. 2.
- CAMBURSANO, Susana (2006) Interdisciplina, transdisciplina y multidisciplina. Prácticas en docencia e investigación. Importancia, limitaciones y cuidados. : Actas de las II Jornadas de Trabajo Social. Facultad de Humanidades. U N de Catamarca.
- DUBATTI, Jorge (2003) *El Convivio Teatral. Teoría y Práctica de Teatro Comparado*; Bs. As.; Editorial Atuel.
- ECO, U. (1970) *La definición del arte*; Ediciones Martínez Roca, Barcelona.
- ECO, U. (1992) *Los límites de la interpretación*; Lumen; Barcelona.
- GUIMELLI, C. (1993) " "Concerning the structure of Social Representations", en *Textes sur les représentations sociales*, vol. 2 N° 2.
- LACAN, Jaques (1964) El seminario de Jaques Lacan: Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Paidós, 2006.
- MILLER, Jacques-Alain (2007) *La invención Psicótica; Virtualia; Revista digital de la Escuela de Orientación Lacaniana #16, Febrero-Marzo*.
- PFEITU, S. (1996) "Représentations sociales: quelques aspects théoriques et méthodologiques", disponible en <http://www.unine.ch./sed/42pfeuti.pdf> (última consulta: 12/12/03).
- SALAZAR, Vanesa y GREMIGER, Clide (2005) "Análisis cualitativo de las representaciones de los estudiantes del prof. de lengua y literatura acerca de la estrategia de proyecto" CD Actas del "X Congreso de la Sociedad Argentina de Lingüística", Salta.
- SÁNCHEZ, José (2000) *Dramaturgia de la imagen*; Ediciones de la Universidad de Castilla; La Mancha; España.

## Áreas

Dirección:  
Marcelo Comandú

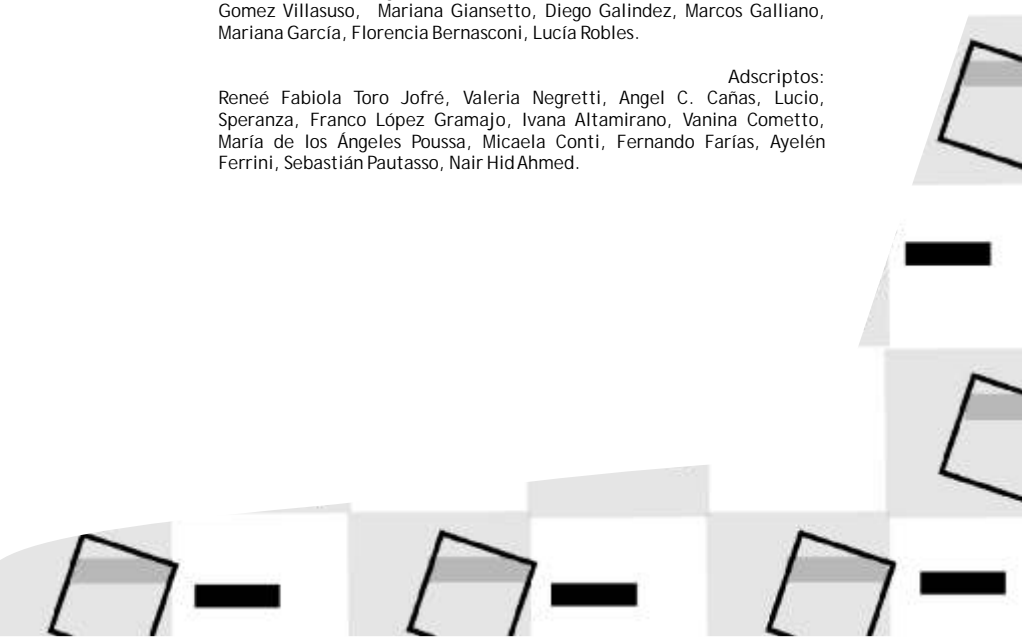
Director disciplinar área teatro: Rodrigo Cuesta  
Director disciplinar área música: Leila Ayrut  
Director disciplinar área plástica: Liliana Di Negro  
Director disciplinar área cine y tv: Raquel Claramonte

Representantes por egresados:  
tit. Fernando Farias, sup. Ángel Cañas.  
Representante por estudiantes:  
tit. Alejandra Rodríguez, sup. Lucas Despósito

Área de gestión cultural:  
Carina Voltarel  
Área de comunicación institucional:  
Fernanda Vivanco

Ayudantes alumnos:  
Cecilia Zárate, Ana Castro Merlo, Nicolás Rizo, Laura Quiroga, Mariana Pavan, Ana Pistone, Carolina Cuervo, Natalia Pretto, Manuel Molina, Guillermina Bustos, Valentina Cuello, María Victoria Zantedeschi, Cecilia Nazareno, María Eugenia Catania, María del Carmen Ramirez, Orlando Gomez Villasuso, Mariana Giansetto, Diego Galindez, Marcos Galliano, Mariana García, Florencia Bernasconi, Lucía Robles.

Adscriptos:  
Reneé Fabiola Toro Jofré, Valeria Negretti, Ángel C. Cañas, Lucio, Speranza, Franco López Gramajo, Ivana Altamirano, Vanina Cometto, María de los Ángeles Poussa, Micaela Conti, Fernando Farias, Ayelén Ferrini, Sebastián Pautasso, Nair Hid Ahmed.



## El Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA)

de la Escuela de Artes de la Facultad de Filosofía y Humanidades, es un ámbito de creación y comprensión del conocimiento artístico, dentro del espacio universitario.

Esta institución se nutre de prácticas como Música, Artes Plásticas, Audiovisuales y Escénicas, puntos de fuga para un ejercicio dialógico entre ellas, haciendo posible un espacio de multi e interdisciplinariedad en la creación.

Desde esta perspectiva, se plantean cuatro áreas de trabajo: Producción, Investigación, Formación y Gestión, a partir de las cuáles se organizan las sub áreas Editorial, Comunicación, Difusión, Archivo y Registro.

Esta dinámica interna de trabajo en grupos, permite la organicidad tanto de los proyectos generados por sus propias áreas, como los que co-produce con otras instituciones y ámbitos dentro y fuera de la universidad.

El CePIA busca abrir espacios de reflexión sobre las actividades que desarrolla, invitando al espectador a participar en el proceso dinámico de la construcción del hecho artístico.

