

# I Jornadas de Investigación en Artes en Patagonia }

Res. M.E. 621/12

“La investigación artística en Patagonia:  
un estado de la cuestión”



instituto superior  
de **arte**  
**306**

centro de documentación  
**DE LAS ARTES**  
especializado en arte patagónico

**E**ditorial  
Instituto Superior  
de Arte **806**

Actas Primeras Jornadas de Investigación en Artes en Patagonia: la investigación artística en Patagonia: un estado de la cuestión /

Compilación: Gregorio, Karen; Koroluk María Alejandra, Perea, María Cecilia

Diseño: Sol Panizza

Comodoro Rivadavia, 2014

ISBN 978-987-27565-4-3



# I Jornadas de Investigación en Artes en Patagonia } }

Res. M.E. 621/12

“La investigación artística en Patagonia:  
un estado de la cuestión”

**Comodoro Rivadavia, 7 de Diciembre de 2012**

## **Comité organizador**

Dra. María Cecilia Perea

Lic. María Alejandra Koroluk

Esp. Sup. Magalí Stoyanoff

Mg. Virginia Anahí Fonseca

Prof. Karen Gregorio

## **El Centro de Documentación de las Artes Especializado en Arte Patagónico**

El Centro de Documentación de las Artes es un espacio de investigación que depende del Instituto Superior de Arte 806. Como todo centro de documentación se estructura como una unidad de gestión dedicada a reunir, gestionar y difundir documentos relacionados con las artes en Patagonia, con especial atención en el arte chubutense.

Si bien el centro tiene como principal objetivo el desarrollo de un archivo virtual sobre las artes, también se realizan otras acciones vinculadas a la difusión de la investigación artística en Patagonia. Una parte de la tarea de difusión de las investigaciones desarrolladas por los integrantes del Centro de Documentación se lleva a cabo a través la editorial 'Instituto Superior de Arte 806'. Como editorial hemos publicado dos libros (formato pdf.) dedicados a las artes visuales y al teatro. *Colección ISFDA 806*, publicado en 2011, con el apoyo del Correo Argentino consistió en un libro catálogo acompañado de postales reproducción de obras dedicado a la pinacoteca del instituto, entre las que se destaca la presencia de artistas como Pujía, Guereña, Ocampo de Morón, Tuñón y Morales, entre otros. En

2013 concretamos una segunda publicación referida a la historia del teatro en nuestro instituto denominada *Teatro 25/ 25 años de Teatro en la Escuela de Arte*.

Para afianzar esta posición y propiciar el intercambio entre artistas, especialistas, gestores e investigadores se han organizado las 'Jornadas de Investigación en Artes en Patagonia', concretando las primeras en 2012, a las que se refieren las siguientes actas.

Centro de Documentación de las Artes

## Introducción

En este libro se reunieron los trabajos presentados en el marco de las Primeras Jornadas de Investigación en Arte en Patagonia denominadas ‘La investigación artística en Patagonia: un estado de la cuestión’.

En las diferentes mesas los ponentes expusieron reflexiones sobre temas concernientes a la situación actual de la investigación en el arte local. Hubo recorridos históricos sobre el teatro en Comodoro Rivadavia, reflexiones sobre la práctica artística en Patagonia, exposiciones de trabajos de alumnos, investigaciones relacionadas a la educación en arte y también ponencias sobre la conservación del patrimonio artístico local.

En el plenario de cierre se planteó un estado de la cuestión sobre la investigación artística en Comodoro Rivadavia. Se mencionaron las particularidades que tiene ser investigador de arte en esta zona, en la que se hace investigación fuera del ámbito académico universitario debido a la falta de una carrera artística en la universidad local. Por lo que se destacó la importancia de la creación del Centro de Documentación de las Artes en el Instituto Superior 806 como paso importante para la consolidación de la investigación en artes en Patagonia.

Queremos rescatar, más allá de la gran satisfacción por los positivos frutos obtenidos en estas primeras jornadas, la importancia de las carencias que se reflejaron en las mismas y lo mucho que queda por avanzar en materia de investigación sobre el arte en el

ámbito regional. Esto nos planteó la necesidad de dar continuidad al trabajo proponiendo unas Segundas Jornadas ya en vías de desarrollo.

No podemos olvidarnos de agradecer a todos los expositores que intervinieron en ellas aportando pensamientos, puntos de vistas y experiencias sobre arte, la educación y la investigación, como así también a quienes asistieron y con sus comentarios, preguntas e intervenciones contribuyeron a enriquecer el intercambio de opiniones en torno a los temas planteados.

Es para nosotras una gran satisfacción publicar estas actas luego de la realización de las Jornadas que creemos sirven para abrir un importante espacio de reflexión e indagación sobre lo que es investigar hoy en la Patagonia y poder generar bases para que esto sea el comienzo de futuras búsquedas que posibiliten el desarrollo de este campo en la zona.

María Alejandra Koroluk

## **MESA 1 / TEATRO EN PATAGONIA**

Participantes:        Dra. María Cecilia Perea  
                              Sr. Daniel Alonso  
                              Esp. Magalí Stoyanoff

Coordinadora:        Esp. Magalí Stoyanoff

# Desesperando y La oscuridad: Juan Carlos Moisés entre la dirección y la dramaturgia<sup>1</sup>

Dra. María Cecilia Perea

Centro de Documentación de las Artes

## Resumen:

Nos proponemos a continuación realizar un acercamiento al trabajo compositivo de Juan Carlos Moisés desde la doble perspectiva de la dramaturgia y la dirección escénica, con el objetivo de reconocer las huellas que esta última deja en la estructura del texto dramático. Para ello realizaremos un recorrido por las distintas obras escritas y dirigidas por Moisés junto a Los comedidosmediante de Sarmiento hasta arribar a La oscuridad, la última propuesta del dramaturgo chubutense estrenada en 2002 por La contrapartida y reestrenada en 2012 como Bolitas negras por el grupo Trampolín de Bariloche.

## Ponencia:

### 1. Juan Carlos Moisés y Los comedidosmediante (1991-1997)

Los comedidosmediante surgieron en 1990, cuando un grupo de ex alumnos/as de la escuela provincial nº 28 de Sarmiento, se reunieron con el objetivo de realizar una obra de teatro para conmemorar el 25º aniversario de creación de la misma. A partir de esta primera experiencia juntos –la obra en cuestión se llamó *Los recuerdos* y fue dirigida por

---

<sup>1</sup> Este trabajo se basa en Perea, María Cecilia “Comodoro Rivadavia y Sarmiento 1954-2002” en Pellettieri, Osvaldo (Director) *Historia del Teatro Argentino en las provincias*. Tomo III, Galerna/Inteatro

Juan Carlos Moisés-, Carlos ‘Pelusa’ Pérez propuso la creación de un grupo de teatro. El teatro –y sobre todo en estas latitudes- suele ser básicamente eso: la unión de un grupo de personas que se nuclean para concretar un hacer. La evolución del grupo fue paralela al afianzamiento de Moisés en la escritura teatral, y a la consolidación de un hacer en donde lo local y lo universal se entrelazan generando una mirada particular sobre el teatro. Desde *La casa vieja* hasta *Desesperando* Los comedidosmediante vivieron un crecimiento continuo y vertiginoso que los llevó desde las primeras funciones en el pueblo hasta el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires, con varios premios en su haber y con el reconocimiento de otros grupos y de la crítica especializada.

## 2. Periodización:

Entre 1991 y 1997 Los comedidosmediante estrenaron cinco obras, todas ellas escritas y dirigidas por Juan Carlos Moisés. Siguiendo el relato del propio director (Perea, 2009) es posible establecer algunas consideraciones específicas sobre la producción del grupo.

### 2.1 Crear las bases:

*La casa vieja* (1991) fue interpretada por Claudia Mundet, Juan Carlos ‘Polaco’ Ronán y Carlos ‘Pelusa’ Pérez, a los que se sumaron en *Pintura viva* Graciela Núñez y Sandra Romero. En esta primera etapa, el trabajo de Moisés puede entenderse como el de un director armonizador responsable de dar coherencia a todos los elementos que conforman la puesta en escena. Si bien los procesos de escritura y de puesta en escena son acometidos en forma conjunta –la obra es reescrita en función del trabajo específico con el grupo-, la puesta es tradicional porque el texto dramático se mantiene como el elemento fundamental en torno al cual se organiza la misma. Cuando Moisés señala que en *Pintura viva* (1992) se permitió: “...ir un poco más lejos en ambas cosas...” se refiere a la utilización de un tipo de ámbito escénico que supera los límites del escenario propiamente dicho, aunque su uso seguirá ligado a las necesidades del texto y no de la

puesta. En *Pintura viva*, la descripción del espacio es referencial, intenta trasladar al escenario el paisaje patagónico, de la misma manera que se introducen los personajes, dado que la obra intenta ser, justamente, una pintura viva de una aldea que es la propia y es cualquiera.

## 2.1 Instalar la mirada:

*Muñecos, un cuento de locos* (1993) marca la transición a lo que podría definirse como una estética propia: *“Hasta Muñecos..., creo que me guiaba una especie de naturalismo poético, con cierta estilización y algunas libertades en la puesta en escena.”* dice Moisés. La poética de la actuación, aparece aquí centrada en la estilización de los personajes y en un tipo de juego teatral que se aleja del naturalismo presente en los trabajos anteriores. Si en *La casa vieja* y *Pintura viva* la dirección de actores privilegiaba la función semántica –el ocultamiento del actor o la actriz detrás del personaje–, a partir de *Muñecos...* (Polaco Ronán, Pelusa Pérez, Graciela Núñez, Sandra Romero, Sergio Mundet y Luis Mundet) el peso de la actuación y del texto dramático recaerá sobre la concepción que el director tiene de la puesta en escena generando, de este modo, un proceso circular que se realimenta constantemente. Poco importa aquí saber si lo primero fue el texto o la idea de puesta, lo interesante es ver cómo el grupo construye un mecanismo de creación con tres puntos de apoyo: la dramaturgia, la puesta en escena y la dirección de actores. Un mecanismo que se irá aceitando con cada obra hasta alcanzar en *Desesperando* su grado máximo de concreción. Como dice el propio director: *“Creo que las cosas fueron saliendo de a poco, a medida que crecíamos, y que de algún modo se correspondía con mi propio mecanismo creativo que había despuntado con la escritura y con el dibujo, en los que me entrené en esos años anteriores desde 1972.”*

*Muñecos...* fue seleccionada en el marco del encuentro provincial para representar a Chubut en la IX Fiesta Nacional de Teatro en Mendoza. Si las presentaciones anteriores en Esquel habían sido motivadoras para la continuidad del grupo, la participación en la

fiesta nacional significó el reconocimiento general y el afianzamiento en una modalidad de trabajo. Los comedidos mediante habían logrado en muy pocos años demostrar que el teatro puede ser local y universal al mismo tiempo, situando a Sarmiento en el marco del teatro nacional.

## 2.2 Una poética propia:

El desafío mayor al que se enfrentó el grupo a su regreso de Mendoza fue el de sostener y dar respuesta a las expectativas que ellos mismos habían generado. La mirada ya se había instalado sobre el grupo y se esperaban nuevas propuestas. Pero las condiciones de producción no se habían modificado sustancialmente: seguían siendo el único grupo de teatro en una ciudad sin teatro, sosteniendo la actividad desde un modelo de gestión cercano al de los elencos vocacionales. Al comenzar con los ensayos de la nueva propuesta el grupo está definitivamente consolidado. Con *El tragaluz* (Polaco Ronán, Luis Mundet y Graciela Núñez) volvieron a ser seleccionados en el certamen provincial y en la X Fiesta Nacional del Teatro de Tucumán, ganando su zona lo que les permitió hacer funciones en el Teatro Nacional Cervantes (Buenos Aires) y, gracias al premio, realizar una gira por varias ciudades patagónicas. Dice Moisés:

El tragaluz significó entrar a un mundo beckettiano que nos permitió profundizar, y mucho, en lo que veníamos haciendo. No te olvides que la escritura era la primera idea que le daba vida a la obra, y en eso me fui sintiendo más seguro, con una idea previa de puesta que reforzaba luego con la actuación.

Como el propio autor indica, tanto *El tragaluz* (1994) como *Desesperando* (1997) pueden considerarse como pertenecientes a un universo beckettiano, aunque es preciso aclarar, para evitar equívocos, cómo se vinculan los textos del autor patagónico con los de Samuel Beckett. Esta relación puede establecerse a partir de una cierta intertextualidad con *Esperando a Godot* y con *Final de partida*, pero consideramos que

esta relación no se puede establecer con el universo 'beckettiano' como conjunto, puesto que en Moisés la palabra nunca pierde el valor semántico y la intención de comunicar. Lo 'beckettiano' tiene que ver aquí, principalmente, con el tema de la espera y con una concreción que es constantemente diferida, dado que el yo-aquí-ahora propio de la enunciación teatral no tiene lugar, puesto que 'eso' que debería suceder –nos referimos a 'eso' que desencadena las fuerzas del drama- nunca sucede. Por el contrario, los personajes se enredan en una serie de cuestiones que no los conducen a ningún sitio y la escena sólo brinda alguna información periférica sobre los mismos. Digamos entonces que mientras los personajes de Beckett 'esperan' los de Moisés 'des-esperan' y esto más que un juego de palabras es un juego de acciones:

La esperanza de estos seres inermes se transformará en una espera desesperada, en una lucha inmóvil y ridícula, entre el presente que no tienen y el mañana que ansían.

*(Desesperando)*

### 3. La propuesta teatral de Juan Carlos Moisés

Seleccionamos para el análisis específico las dos últimas obras estrenadas hasta el momento de Juan Carlos Moisés (Sarmiento, 1954) *Desesperando*, estrenada en 1997 con dirección y puesta en escena del propio autor junto a Los comedidos mediante, y *La oscuridad* estrenada en 2002 por La contrapartida con dirección de Cecilia Perea, y reestrenada en 2012 por el grupo Trampolín de Bariloche con dirección de Adrián Beato. En ambas es posible observar el empleo de una serie de procedimientos teatrales tanto a nivel del texto dramático como de la puesta en escena, que pueden identificarse como propios del autor patagónico.

#### 3.1. *Desesperando* y *La oscuridad*: los textos

Juan Carlos Moisés escribe desde un lugar en el sentido antropológico del término, esto es, desde "un lugar de identidad, relacional e histórico" (Augé, 1993: 62). Ese lugar

es la meseta patagónica y lo que este territorio significa: lo inabarcable, lo que no se puede contener a golpe de vista sino que se vivencia como continuidad. Una geografía que se reitera, se repite con pequeñas modificaciones que sólo el ojo atento distingue. La mirada que el autor construye, describe un paisaje que le es propio y que lo atraviesa. Allí donde otros sólo ven desierto y viento, Moisés nos muestra esos cerros “...puliditos por el viento...” Paisaje atemporal contenido en la imagen que el autor nos ofrece del viento esculpiendo los cerros y que sintetiza la vivencia de un tiempo tan inabarcable como el territorio. Un territorio que unas veces se presenta como hostil (*Desesperando*) y otras, como lugar de la nostalgia y de la memoria (*La oscuridad*):

Poyo: ¿Ven algo?

Rima: Nada. No veo más que tierra, matas y cerros.

Plum: No veo nada, nada de nada.

Blum: Ni señales. Nada. Nada.

Poyo: Miren arriba, el cielo.

Rima: Pájaros.

Plum: Caranchos.

Blum: ¿Caranchos?

(*Desesperando*)

Ceferino: Esta tierra también es como el mar. Uno anda y anda y la tierra sigue. No hay olas que suban y bajen, pero hay cerros. Están puliditos por el viento, suaves como el cuerpo de una mujer

(*La oscuridad*)

Vemos como en *La oscuridad* esa nada se transforma en paisaje. “*El paisaje –explica Maderuelo (2006:38)- no es un mero lugar físico, sino el conjunto de una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar y sus elementos constituyentes.*” Ceferino, el ciego, es el personaje de *La oscuridad* que lleva inscripto en el cuerpo esta pertenencia. Como hombre de esta tierra se sabe parte de la inmensidad y por lo tanto se ocupa sólo de aquello que está a su alcance: buscar leña para calentarse,

apañarse la comida. Lo demás, lo desconoce, pero como dice el personaje: le basta con imaginarlo. Ceferina –la hermana gemela de Ceferino- actúa como contrapunto del ciego.

No está tan arraigada a la tierra, sino instalada en la urgencia del día a día:

Ceferina: ¿Dónde está la leña?

Ceferino: No es leña que digamos.

Ceferina: ¿Entonces qué es?

Ceferino: El tablón.

Ceferina: ¿Ese tablón inmenso? ¿En serio? ¡Qué tablón! Me vendría muy bien para alimentar mi cocina.

Ceferino: Yo estaba pensando que a mí me vendría mejor para mi estufa.

Ceferina: Lo necesito para mi cocina.

Ceferino: Y yo para mi estufa.

Ceferina: Entonces que te haga de comer otra.

*(Desesperando)*

Todos los personajes de *Desesperando* –Poyo, Rima, Plum y Blum- son ajenos a este territorio, están aquí porque han sido abandonados:

En una época cualquiera, que es ayer y que es hoy, cuatro peones de un circo ambulante son abandonados en el medio de la nada, olvidados, librados a su suerte, porque ya no son necesarios.

Tanto en *Desesperando* como en *La oscuridad*, la obra comienza con el ingreso de los personajes a ese espacio-tiempo desconocido:

Poyo: ¿Ven algo?

Rima: Nada. No veo más que tierra, matas y cerros.

*(Desesperando)*

Mujer: ¿Dónde estamos? No veo por donde camino. No veo nada. Parece de noche. ¿Será de noche? Otra vez se me nubló la vista.

*(La oscuridad)*

En *La oscuridad*, frente a la pareja Ceferino/Ceferina, Moisés introduce dos personajes totalmente ajenos a este paisaje: Mujer y Pejcek. Dos viajeros atrapados en una zona intermedia entre la vida y la muerte: una mujer que busca incansablemente a su hijo y un último marinero que se encuentra atado a “un barco que es ausencia”. Reunidos por un encuentro casual en un muelle, los personajes se ubican en esa oscuridad que no es otra cosa que el no querer darse cuenta de nada:

Ceferino: Demasiado. Eso quiere decir cualquier cosa. Demasiado poco.

Demasiado mucho ¿Se dice demasiado mucho? ¿Y demasiado más o menos?

Pejcek: No soy bueno con las palabras.

Ceferino: ¿Y demasiado exageradamente?

Pejcek: ¿Es necesario llevar las cosas tan lejos?

Ceferino: Tan demasiado lejos como el lugar de donde venís. A ver, ¿qué más tenemos para agregar? Demasiado solo. Demasiado frío. Demasiado hambriento. Demasiado oscuro. ¿Conocés la oscuridad?

Pejcek: ¿La noche?

Ceferino: La oscuridad. Dije la oscuridad. Poné las manos en tus ojos, Pejerrey, tapalos, así.

Pejcek: Pejcek. Mi nombre es Pejcek.

(...)

Pejcek: Hablemos de otra cosa.

Ceferino: ¿Y qué estamos haciendo? Nunca hablamos de lo que tenemos que hablar. Siempre hablamos de otra cosa.

Los personajes se hallan en el medio de la nada, detenidos en el tiempo. Pero mientras que en *Desesperando* quedarán atrapados en ella, dando vueltas sin poder encontrar una causa que les permita salir de esa espera, en *La oscuridad* lograrán atravesarla, superarla y así, cada cual continuar su propio camino. Como explica Kantor (un autor presente en Moisés): “Una obra teatral se construye alrededor de una sola

*forma. Descubrirla se transforma en una revelación” (Kantor, 2004: 25). Desesperando se presenta como un texto circular, que comienza y termina con la misma imagen:*

RIMA y POYO arrastran un baúl. PLUM y BLUM arrastran otro baúl. Están cansados, avanzan con dificultad. Agotados se desvanecen sobre los baúles. Al rato despiertan, tratan de incorporarse (Didascalia inicial).

POYO y RIMA arrastran uno de los baúles. PLUM y BLUM arrastran el otro baúl. Lo hacen lentamente, con esfuerzo. Van cabeza gacha. Cuando parece que se van a encaminar en una dirección, caminan en círculo, sin solución de continuidad. Se hace la noche. (Didascalia final)

Planteamiento circular que se reinicia constantemente, y que se apoya en otros mecanismos de repetición, como la reiteración de pequeños textos que operan como juegos sonoros que otorgan ritmo al espectáculo:

Blum y Plum: “Se hace el gallo y sólo es un poyo. Se hace el gallo y sólo es un poyo”

La forma de *La oscuridad* se revela ya desde la primera escena, con las presentaciones paralelas de los personajes de Mujer y Ceferino.

Mujer: ¿Dónde estamos? No veo por donde camino. No veo nada. Parece de noche. ¿Será de noche? Otra vez se me nubló la vista. (...)

Ceferino: (advirtiendo que hay alguien a sus espaldas) ¿Voy bien para el sur? ¿O voy hacia el mar? ¿Para dónde estoy yendo?

Los personajes entran y salen de escena. Se cruzan, pero no se encuentran. Ceferino, el ciego, está desorientado, busca a tientas el camino. Mujer -que no reaparece hasta la escena 3- permanece absorta en sus pensamientos, y sólo habla con sus bolsos y un muñeco, únicos compañeros de viaje.

El autor también introduce una serie de mecanismos de ruptura tales como el abandono del personaje por parte del/la actor/actriz para cumplir con funciones actanciales necesarias para hacer progresar la acción, de lo que resulta la presencia de

‘fantasmas’ oponentes, surgidos de la memoria o la imaginación de un personaje, generalmente vinculados con escenas de miedo y de violencia:

En la penumbra, PLUM y BLUM, haciendo las veces de dos personajes extraños, atan las manos de POYO y RIMA, les vendan los ojos y los dejan de pie, a la par (...)

*(Desesperando)*

Mientras la mujer habla, la rampa hace las veces de camilla. Dos hombres con capuchas hacen de parteros (...)

*(La oscuridad)*

Otro elemento presente en ambas obras, es el recurso a la construcción de personajes complementarios, generalmente hermanos, como Blum y Plum en *Desesperando* o Ceferino y Ceferina en *La oscuridad*. Cara y cruz de una misma moneda, juego de tensiones que se instala en la palabra y atraviesa la escena otorgando ritmo al espectáculo:

Blum: Estoy cansado.

Plum: Yo también.

Blum: No puedo seguir.

Plum: Yo también.

Blum: Se dice: Yo tampoco.

Plum: Yo también. (PLUM y BLUM descansan hombro con hombro)

*(Desesperando)*

Ceferina: ¿Qué va a hacer un ciego con un arma? ¿Tirar al aire?

Ceferino: Me ofendés. ¿Por qué siempre ofendés a las personas?

Ceferina: Te lo digo a vos, no a las personas.

*(La oscuridad)*

El recuerdo, la memoria del personaje, el vínculo con un pasado que lo humaniza está presente en ambas obras a través de la posesión de un único objeto –la carta de Rima, la foto de Ceferino– que conecta al personaje con una realidad otra:

Rima: Como la carta que me dejaste al irte. Siempre la llevo conmigo. La leo, la aprieto contra mi pecho.

*(Desesperando)*

Ceferino: Si al menos se hubiera llevado la foto, me habría quedado la esperanza de que en una de esas la iba a mirar de vez en cuando. Pero no.

*(La oscuridad)*

Finalmente señalemos que el recurso al humor, un humor directo y simple con fuerte carga de ironía, el que permite a los personajes de Moisés atravesar la desolación en la que el autor los introduce. Este recurso está claramente enunciado en *Desesperando* en dónde se señala que:

Sólo la risa podrá consolarlos un poco, pero la risa de sí mismos, la risa del patetismo y la angustia.

Este recorrido no pretende ser excluyente sino, simplemente mostrar cómo ambos textos se sostienen sobre una visión particular del teatro, una idea de puesta en escena centrada en el actor y en la palabra como material poético, maleable, que llena vacíos y produce el espacio del pensamiento. Una propuesta que genera la expectación, que introduce al espectador en un espacio ficcional que opera como lugar del encuentro entre estos seres extraños e indefensos y nuestra propia indefensión.

#### Bibliografía:

Grandi, Yamila, (2008) "El dramaturgo patagónico Juan Carlos Moisés y el arte de hacer visible lo invisible" en *Telón de fondo*. Revista de teoría y crítica teatral, n°8 diciembre de 2008. (Consultado en [www.telondelfondo.org](http://www.telondelfondo.org))

Maderuelo, Javier, (2006) *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Abada.

Moisés, Juan Carlos, (2008) *Desesperando*. Colección El país teatral un autor, una obra, Buenos Aires, Inteatro/Argentores.

Perea, María Cecilia, (2009) Entrevista realizada a Juan Carlos Moisés (vía correo electrónico) octubre y noviembre de 2009.

Pellettieri, Osvaldo, (2005) *Historia del Teatro Argentino en las provincias*. Buenos Aires, Galerna/ INT.

## **Teatro 25, un recorrido en zigzag**

Esp. Magalí Stoyanoff

Centro de Documentación de las Artes

### Resumen:

A 25 años de la creación de la Escuela Municipal de Teatro, dependiente de la escuela Normal de Bellas Artes, que dio origen al actual ISFDA, donde entre otros se encuentra el profesorado de Teatro, una mirada a los distintos momentos atravesados.

El proyecto Teatro 25, un proyecto de ejecución en curso y trabajo compartido entre los miembros del Centro de Documentación, busca poner en valor la historia reciente y fundante de nuestro pasado teatral en el medio.

La siguiente ponencia recorre los caminos seguidos por la formación teatral en la institución y su proyección a la comunidad. En la travesía intentaremos recuperar algunas trayectorias señeras y alumbrar el presente atendiendo a los cambios operados en el tiempo.

### Ponencia:

Dentro del trabajo del Centro de Documentación de las Artes, existe una preocupación que atraviesa los distintos proyectos encarados: La puesta en valor del patrimonio cultural e histórico relacionado con la existencia ya de la Escuela Municipal de Bellas Artes, la Escuela Superior de Arte o el ISFDA 806.

El rescate de obra y trayectorias de distintos artistas relacionados de diverso modo con la institución y su proyección en el medio forman parte de los objetivos primordiales del Centro.

Partir de conocer y reconocer lo propio, asignarle valor, para encontrar nuestro lugar y desentrañar las marcas que, conscientemente o no, portamos.

Es decir, ayudar en la construcción de nuestra identidad colectiva.

Y entiendo por identidad el resultado de un proceso de construcción continua, durante el cual diversos elementos contradictorios se mantienen en tensión y lucha. En éste proceso hay cambio y continuidad. Y se va conformando, tanto en cada individuo, como en lo colectivo, una totalidad de elementos que le permiten a la comunidad y a cada uno de sus miembros identificarse a la vez que diferenciarse.

Como dato emergente de esa construcción de identidad, aparece la necesidad de hacer memoria.

La memoria –componente fundamental de la cultura en cuanto representación socialmente compartida del pasado- constituye, a su vez, el principal nutriente de la identidad.

Hagamos entonces, memoria.

25 Años de Teatro en la escuela, de la escuela, desde la escuela.

25 Años de Teatro entre escuela municipal, de Artes y de Nivel Superior y formación docente.

Y si bien la historia del Teatro en nuestra ciudad no comienza allí, ni mucho menos, estos 25 años atravesados por la historia de la Escuela, han modificado cualitativamente las condiciones de hoy.

Hay en el relato fundante de nuestra historia, un nombre que se proyecta: Gustavo Bove Bonnet:

Llegado por primera vez a Comodoro en el año 1964, despliega entre 1965 y 1976 una importante actividad recogiendo una rica tradición de teatro vocacional que se remonta a Gabriel Barceló y poco a poco busca profesionalizar la práctica.

Uno de los elementos centrales en la propuesta teatral de Bove Bonnet fue la concepción del trabajo del actor. Cercano a las ideas del teatro independiente, desde un primer momento comprendió la necesidad de crear un espacio que permitiera profundizar en la formación actoral. Por esta razón, en 1967 el T.I.S.A. se transformó en Seminario de Arte Dramático, germen de la primera escuela de teatro de la provincia y la región, que se concretaría recién en los años ochenta en el marco de la Escuela Superior de Arte 806 (Perea, s/p).

Con ese norte, crece una forma de entender el teatro y la formación de actores es el principal objeto del trabajo que marcará toda una época.

Así, mediante la Ordenanza Nº 2854/87 del Honorable Concejo Deliberante, se dispone la creación de las áreas de Teatro y Danza de la Escuela Normal de Bellas Artes a partir del 1º de Enero de 1987.

La Resolución Nº 1057/87 de la Municipalidad de Comodoro Rivadavia, para dar cumplimiento a la Ordenanza 2854/87 designa al Sr. Gustavo Rafael Bove como director del área.

El 5 de Septiembre de 1988 se promulga la Ley Nº3122 de traspaso a la órbita provincial de la Escuela Municipal de Bellas Artes a la Escuela Superior de Arte Nº 806, dependiente del Ministerio de Educación de la Provincia del Chubut, donde se reconoce el proyecto y anteproyecto de creación de la Escuela Superior, teniendo en cuenta: Educación Formal: formación en todos los niveles y Educación NO Formal: La continuidad de las áreas de Teatro, Danzas, Talleres Libres y Centro de Expresión infantil.

En el “acta fundacional” de la Escuela aparece como objetivo primordial el de producir un cambio en la sociedad donde está inserta, y en sus zonas de influencia al permitir una educación sistemática de las distintas especialidades artísticas: lograr un hombre libre, espontáneo, sensible, creativo, comprometido con su comunidad.

Para el ingreso a la carrera de Formación Actoral en el ciclo 1989, se realizan las siguientes recomendaciones: *“Es muy importante comprender que para asistir a una Escuela de Teatro debe saberse que lo fundamental es querer, aprender y luego saber expresarse con libertad, porque suele ocurrir que los futuros alumnos confunden el sentido real de una escuela de Teatro”* (Diario Crónica, 10/03/89)

A raíz de un trabajo de investigación sobre la matrícula de la escuela, observa la Dra. Perea:

Uno de los objetivos principales de la Carrera de Formación Actoral eran las puestas en escena, y esto se traducía en una exigencia creciente en el número de trabajos en los que debían participar los alumnos, comenzando por uno en primer año hasta los cuatro requeridos en el último (...) Entre 1987 y 1991 –período en el que Bove Bonnet estuvo a cargo de la regencia de la escuela- se realizaron unas quince obras, entre las cuales se destacaron Teatrotango, Fando y Lis y Pic-nic, de Fernando Arrabal. Telarañas, de Eduardo Pavlovsky. Algunas de las cuales representaron a Comodoro Rivadavia en el Encuentros Provinciales y Nacionales

En 1990 y 1991 se incorporó como docente Víctor Manso, quién dirigió a Alfredo Gómez y Ricardo Armas en *El Acompañamiento* de Carlos Gorostiza, obra con la que se participó del Encuentro Provincial de Esquel.

Para Duvignaud la producción teatral crece en épocas de crisis, pues tiene valor de construcción identitaria. Así creció la producción en la recientemente creada Carrera de Formación actoral y la difusión de autores de textos argentinos, muchos de ellos ligados al Movimiento de Teatro Abierto.

Se avanza así, en los primeros años de democracia tras el Golpe de Estado del 76, en la reconstrucción de identidad de la trama social.

A finales de 1991, Bove Bonnet se apartó de la Escuela y finalmente en 1996 se radicó definitivamente en Buenos Aires.

A mediados de los 90, con un plantel modificado y recibiendo docentes con importante y diversa formación académica, no sin luchar por ello, se crea el profesorado de Teatro, atento a las modificaciones que se viven en el sistema educativo a partir de la implementación de la Ley Nacional de Educación.

Así es que la práctica actoral cede el centro de la escena.

Este cambio de perfil supone modificaciones que paulatinamente, y tras distintos cambios del plan de estudios, nos traen hasta estos días.

Otros debates se abren y se ponen en juego diferentes paradigmas en educación:

Educación *por* el Arte

Educación *para* el Arte

Educación *a través* del Arte.

Y surgen las preguntas

¿Es semejante la formación de un actor a la de un profesor de teatro?

¿Cuál es el equilibrio entre la formación en el lenguaje y la pedagógica?

¿Se es buen docente por ser buen artista?

¿Es necesario ser artista para ser docente de Arte?

En 1997, con la inauguración del nuevo edificio de la escuela, se inaugura también una sala auditorio con capacidad para 120 personas y espacios para ensayo.

Florece un nuevo movimiento teatral.

En la nueva sala se estrenan obras de docentes, alumnos y grupos relacionados con el quehacer de la escuela.

Dos de estos grupos marcaron la época: Compañía Teatral El Susto, dirigida por Fabricio Nanni y La Contrapartida, dirigida por Cecilia Perea, ambos docentes de larga trayectoria en la institución.

Los vaivenes económicos, políticos y sociales afectaron como a todos el desarrollo de la actividad. El principio del nuevo siglo vio transformarse el profesorado en Trayectos

Artísticos y hubo que esperar varios años para recuperar la oferta académica y fortalecer nuevamente el área.

Desde 2008 y durante tres años se desarrolló también, como parte de la propuesta en formación un Postítulo de especialización en Dirección, con importantes docentes de todo el país, que sirvió para actualizar recorridos teóricos y prácticos de los docentes y teatreros de la zona.

Hoy el horizonte aparece surcado por este hilo en zigzag: un nuevo rumbo que se comienza a recorrer.

En un momento en el que el teatro se define 'des-definido', en lo que se ha dado en llamar las Poéticas de la destotalización por la convivencia y persistencia de distintas formas, discursos, miradas que no llegan a antagonizar excluyéndose unas a otras, sino que producen polifonía.

Cuando otra fuerte impronta es la disforia "falta de certezas para distinguir/definir las cosas" (Dubatti), la producción del ISFDA 806 da cuenta de esta diversidad.

Así es como en las muestras del año en curso (2012), podemos encontrar puestas en escena de Brecht por los alumnos de 3º año, creaciones colectivas, textos anclados en el realismo y textos clásicos como El Tío Vania, de Chejov.

También en 2012, el Seminario Performances y prácticas performativas en el Arte actual dio cuenta de los actuales derroteros del arte y su necesidad de habitar los bordes, el límite y sobrepasarlo, buscando más integrar que desdibujar, buscando mejores respuestas para preguntas siempre vigentes.

En la actualidad, la oferta de la institución incluye tanto instancias de educación formal como el Profesorado en Arte especializado en Teatro, capacitaciones y dentro de la educación NO formal, talleres libres para niños, adolescentes y adultos.

Una personalísima debilidad por los manifiestos me lleva a terminar la presente homenajeando y parafraseando al histórico manifiesto de Teatro Abierto, escrito por

Carlos Somigliana y leído la noche de apertura por Jorge Rivera López. Allí donde ellos decían:

Porque queremos demostrar la existencia y vitalidad del Teatro Argentino, tantas veces negada, porque siendo el teatro un fenómeno eminentemente social y comunitario, intentamos, mediante la alta calidad de los espectáculos y el bajo precio de las localidades recuperar un público masivo, porque pretendemos ejercitar en forma adulta y responsable nuestro derecho a la libertad de opinión, porque necesitamos encontrar nuevas formas de expresión que nos liberen de esquemas chatamente mercantilistas, porque anhelamos que nuestra fraternal solidaridad sea más importante que nuestras individualidades competitivas, porque amamos dolorosamente nuestro país y éste es el único homenaje que sabemos hacerle, y porque encima de todas las razones, nos sentimos felices de estar juntos<sup>2</sup>

Nosotros decimos: Porque queremos demostrar la existencia y vitalidad del Teatro Patagónico, porque siendo un fenómeno eminentemente social y comunitario, refrendamos nuestro compromiso intentando la mayor calidad y acceso a nuestras producciones, y lucharemos por el retorno del público a nuestras salas! Porque deseamos compartir las certezas y las dudas, y más aún las búsquedas! Porque esta tozudez del trabajo, allí donde el viento brama, es nuestra particular forma de existencia.

#### Bibliografía

Dubatti, Jorge. Poéticas de la destotalización (S/D)

Perea, María Cecilia (2002) Informe final Trabajo de Investigación: "Del perfil del ingresante al perfil del egresado". Investigación radicada en el ISFDA 806.

Perea, María Cecilia (s/p) "Comodoro Rivadavia 1954-2002" en Pellettieri, Osvaldo *Historia del Teatro Argentino en las Provincias vol. III* Buenos Aires: Galerna/Inteatro (en imprenta)

---

<sup>2</sup> Somigliana, C. Manifiesto de Teatro Abierto. Publicado en <http://www.laorejaquepiensa.com.ar>

## Conversaciones con Daniel Alonso

Escritor y periodista

Para concluir la mesa y a modo de homenaje también, participó como invitado quién al momento de creación de la primer Escuela Municipal de Teatro y de la Carrera de formación actoral, fuera el Secretario de Cultura Municipal, el Sr. Daniel Alonso.

La entrevista, que se desarrolló de un modo informal, estuvo mechada por comentarios y anécdotas compartidas entre los presentes.

La primera parte de la entrevista estuvo dirigida a recuperar del relato en primera persona las circunstancias particulares de la creación de la Escuela Municipal de Teatro, la ordenanza que le dio origen, la designación de Gustavo Bove como director tras alguna interna que proponía otro nombre de otra figura del Teatro regional y la del plantel docente, el reconocimiento de la antigüedad a aquellos que venían de los talleres, la lucha por acondicionar un espacio físico apto para el desarrollo de la tarea, etc.

La segunda parte tuvo como centro la rememoración a partir de las anécdotas traídas por los presentes, entre quienes se encontraban alumnos y egresados de las primeras promociones de la Carrera de Formación Actoral.



## **MESA 2 / LA PRÁCTICA ARTÍSTICA EN LA PATAGONIA**

Participantes: José Luis Tuñón psicoanalista y artista

Prof. Pablo Medina

Lic. M. Alejandra Koroluk

Coordinadora: Prof. Karen Gregorio

## El Crisantemo de Mondrian<sup>3</sup>

José Luis Tuñón

Artista y psicoanalista

### Resumen:

El arte se practica de diversos modos y, los contextos locales, van asimilando esas formas de un modo aluvional y fragmentario que no siempre deja tiempo suficiente para la maduración de su uso. Estas modalidades pueden reducirse a unas pocas: las de quienes procuran asimilarse a la renovación internacional. Luego las de quienes, habiendo adoptado modalidades que tenían ese valor en el pasado, se han quedado con ellas a pesar de la pérdida de ese valor original. También quienes cultivan los modos llamados tradicionales a veces asociados a reivindicaciones sociales. Y finalmente un grupo nuevo, los aficionados a las técnicas que concurren a los numerosos talleres decorativos por el puro gusto de hacerlo. Todos ellos en pugna por un reconocimiento que desborda los acotados dispositivos locales. Pero es el mercado el que disuelve todas las polémicas abiertas, enviando el arte a la historia. Su eficacia radica en el borramiento de la crítica y la valoración del gusto, ejes de la práctica artística. Desde esta perspectiva el arte, convertido en memoria y documento, conserva su potencia y sigue disponible.

---

<sup>3</sup> El presente trabajo se basa en una charla ofrecida por José Luis Tuñón el 10 de Agosto de 2012 en Río Gallegos, en el marco de la muestra "Local", en el Museo Minnicelli.

## Ponencia

En 1908 Piet Mondrian dibujó un primoroso crisantemo; siete años más ese crisantemo estalló y sus pétalos volaron convertidos en las formas, cada vez más puras, que conocimos como arte moderno. ¿A qué fuerzas respondió ese movimiento que destruyó la apariencia de las cosas reduciéndola a las formas que la constituían? A pesar de todo lo que hemos discutido a lo largo del siglo XX no sabemos mucho sobre ello. Probablemente la apariencia “natural” de las cosas dejó de ser suficiente y despertó el ansia por ver lo que había detrás. Lo concreto es que la apariencia de las cosas se destruyó y si bien se ha vuelto a recomponer, ya nada será como antes. Esa recomposición se hace ahora guiados por expertos en diseño quienes tienen un horizonte muy diferente al de Mondrian: no buscan ninguna verdad en el interior del crisantemo, solo quieren gozar de la forma. Cuentan para ello con el saber elaborado a lo largo del siglo XX en las fábricas semióticas, donde se sirvieron de aquel amor de Mondrian por la “verdadera” estructura del crisantemo y sus leyes.

A muchos años del estallido, los pétalos todavía se desplazan de modo diverso y en distintos tiempos. Conozco artistas que siguen investigando la forma de los pétalos y anotando sus resultados como imágenes de autor. Y también conozco a quienes sostienen la creencia en que, la apariencia de la realidad, es aún sólida y debe ser perforada para develar la verdad que oculta. Verdaderas patrullas perdidas del vanguardismo que merodean por los pueblos. Y tampoco es infrecuente encontrar lugares donde siguen cultivando el crisantemo con amor y no necesitan andar mirando lo que tiene debajo de los pétalos. Por el contrario, desconfían de cualquier movimiento que pretenda separar la realidad de su representación, y cuando ocurre, lo viven como un ataque a las esencias más verdaderas.

Digo que esto ocurre en los pueblos, porque de ese modo me alivio de tener que referirme a una entidad tan controversial como la sociedad. Los pueblos, y mejor aún: los pueblos del interior, se encuentran en todos lados, incluso en las grandes ciudades.

Pero en las ciudades chicas de por acá es posible encontrar a todos esos grupos conviviendo malamente y peleando para que, su concepción del crisantemo sea declarada la única, la verdadera forma del arte.

Repaso: están los advertidos: ellos dicen saber que, en el centro del crisantemo, no hay otra cosa que vacío y venden el envase a título de desmaterialización del arte. Luego siguen los que deshojan el crisantemo en nombre de la verdad y registran cada pétalo como una conquista formal que habilita firmarla (Se olvidan que el autor es una ficción necesaria para fijar el estallido a un nombre) Y finalmente, están los que no quieren saber nada de la relación entre el crisantemo y su forma. Para estos la apariencia y la esencia de las cosas es un asunto serio: se empieza por cuestionar el crisantemo y se termina por la nación, o por la madre, que nunca se sabe a dónde son capaces de llegar estos modernos.

Últimamente, digamos, un par de décadas; se ha incorporado un nuevo grupo a la escena cultural, casi al mismo tiempo en que el mercado comenzó a vender masivamente apariencias fabricadas en los estudios de diseño y los laboratorios de opinión pública. Me refiero a los habitúes de los innumerables talleres de pintura, cerámica y otras técnicas, aparecidos en el horizonte de la cultura. Son tantos que la misma noción de democracia se conmueve. ¿Exagero? Si, aunque un taller cualquiera de pintura decorativa sobre tela, puede reunir unas treinta o cuarenta personas. Y si se juntaran varios de ellos en un fin de semana para hacer una exposición, constituirían un evento que ningún secretario de cultura, o responsable de una fundación, podría ignorar. La rivalidad entre estos talleres ha impedido que esto ocurra. Si alguien les dijera que sus obras empobrecen el arte por recurrir a los estereotipos más obvios, ellos se encogerían de hombros diciendo que solo

hacen lo que les gusta. Incluso podrían volver el rostro y señalar a unos cientos de sus seguidores asintiendo con sus cabezas. Y si en la discusión, alguien les dijera que eso no es arte, ellos responderían con un argumento conocido: ¿y usted quién es para decir lo que es arte y lo que no? Quedaría así en una posición similar a la del jurado de los Independientes al que Duchamp presentó su célebre urinario.

En la escena local no es un problema menor. En las escasas salas disponibles se ven caballetes como en el siglo XIX, con colecciones completas de todos los estereotipos del siglo: cisnes enlazando sus cuellos, cascadas que titilan, tigres fieros de bengala y estampidas de caballos de larga cabellera, valga la redundancia. Se invoca a la democracia y la igualdad de oportunidades. Y tienen razón. He oído testimonios de vividos sentimientos al copiar fotos de la Nacional Geografic. Quiero que se me entienda: no estoy haciendo una ironía. Los de la patrulla vanguardista perdida se pueden creer que se les está haciendo justicia. Y los fieles del diseño barcelonés también. No se de verdad lo que es el arte, solo presento los hechos que ilustran esta verdadera batalla por el reconocimiento. Porque ese es el asunto: todos se quejan. Los contemporáneos de que ellos, “que son los verdaderos artistas”, deben tolerar que se los junte con los modernos, en donde hay de todo, hasta cubistas. Los modernos (pintores por lo general) se quejan de que los contemporáneos son siempre los mismos y se quedan con lo poco que llega, y encima con malas artes, como presentar porfolios y archivos digitales evaluados por curadores y críticos “de afuera” que eligen solo a los contemporáneos. O los tradicionales que defienden la identidad, o los que adoptan las luchas de las minorías como si fueran propias. Y finalmente los pintores decorativos que también se quejan de que no los llaman ¡a ellos que son los que más llegan al público!

Así está la cosa en el pueblo. Creo que este barullo se ha armado porque nadie sabe qué hacer con el arte. Con las artes visuales mas bien. Los músicos se las arreglan bastante bien, los poetas se leen entre sí y el teatro conserva buena parte de su potencia

intacta. El asunto es con la imagen. Ya no hace falta que un artista la produzca. La imagen la producen hoy los laboratorios de diseño asociados a los medios de comunicación. Sus fines y sus códigos, son muy distintos al arte. Por lo pronto no esperan, ni verdad ni eternidad, más bien impacto y ganas de ver otra más y otra. El arte - como lo conocimos - no es más necesario. Siempre alardeó de ser inútil, ahora es de verdad. No nos sorprende hablar de Picasso como el último pintor. Imaginen que dejaran de hacerse fotos de modelos o de famosos.

¿Qué vamos a hacer con nuestra máquina vieja que aún funciona? Ese es el asunto y por eso celebro la realización de estas jornadas. Porque si bien, hay en su planteo una especie de confesión: el arte ya es historia, que haya una institución que lo asuma es un respiro. Porque si así como digo, es necesario contarla utilizando para ello todas las formas de hacerlo, desde las universitarias a las que se apoyan en la firma de autor. De ese modo el arte se abre a la memoria que es un modo privilegiado de su existencia.

Las tres modalidades de la práctica descritas en el comienzo buscaban un reconocimiento. ¿De quién? Ese asunto nunca pudo resolverse y por ello las polémicas se mantuvieron abiertas durante años. Recuerden las que ocupaban a los defensores de la tradición versus las formas de la renovación. A los renovadores entre si, que no eran pocas. A los que ponían el acento en lo popular como forma de reconocimiento o a quienes consideraban que ese reconocimiento vendría de la mano de la lucha y la resistencia. Aún hoy resuenan sus ecos. Pero son ecos solamente, porque la cosa fue resuelta de modo brutal por el mercado. Y hoy ese reconocimiento es el que se obtiene dentro de su ámbito. Ninguna de las otras formas puede competir con su pregnancia. Y por ello las formas pasatistas y decorativas se han apropiado del lugar del arte y pueden hablar en su nombre. Porque para el mercado solo importan dos cosas: que guste hacerlo tanto como para pedir más, y que lleve gente. Y lo juro: no encuentro ningún

argumento en su contra, es más: el crisantemo de Mondrian me gusta cada vez más que sus fríos cuadrados azules.

De nuevo: qué hacer con el aparato del arte cuando todo parece indicar que su función va siendo reemplazada progresivamente por las máquinas comerciales del gusto y la comunicación.

Juraría que la nueva oposición (y abro aquí el campo que me despierta mas interés) es entre lo universal del mercado y las diversas comunidades reunidas alrededor de cada pétalo del crisantemo. Pero, mientras lo averiguamos que alguien se ocupe de documentar y estudiar lo hecho es una bendición.

## **La posibilidad de un arte visual patagónico y de su inscripción en el debate de categorías del arte tradicional y del arte conceptual.**

Pablo Medina

Artista visual

Ponencia:

Abrir el debate sobre la posibilidad de la existencia de un arte patagónico no puede cerrarse con la examinación de un arte en Patagonia. En primer lugar porque toda expresión artística surgida a lo largo de la historia de la cultura es imposible pensarla sin contextualizarla en tiempo y en espacio. En segundo lugar, porque hablar sólo de un arte en Patagonia implica hablar de cualquier arte sin identidad propia y en una especie de “vale todo” estético. Y finalmente, porque la búsqueda hoy más que nunca une lo urgente con lo importante, principalmente porque aún los grandes centros de producción artística, galerías y bienales, siguen estando instalados fuera de la Región, desatendiendo así a las necesidades e inquietudes de un arte con identidad propia. Así pues, plantear la discusión implicaría apuntar a los siguientes temas: ¿Cuál es la necesidad de un arte patagónico? ¿Existe un arte patagónico? Y principalmente ¿Es posible hablar hoy de una identidad patagónica en el que se inscriba un arte local? ¿Cuáles son sus límites? ¿Qué sucede con las otras expresiones artísticas en comparación con las artes visuales? Si se puede hablar de un arte patagónico ¿Dónde se inscribe este frente al debate abierto entre las categorías del arte tradicional y el arte conceptual? ¿Debe el arte patagónico saltar etapas y buscarse a sí mismo en el mundo del arte contemporáneo?

El tratamiento del tema no refleja en este caso la existencia de trabajos de investigación sobre la materia, ni mucho menos la posibilidad de establecer conclusiones definitivas. Por el contrario, la presentación aquí de esta cuestión es producto del vacío conceptual y del desconocimiento sobre los discursos que existen vinculados a una

estética local en la producción plástica, y que nos empuja a reinaugar ciertos interrogantes, ya propuestos por otros pero aisladamente, con el fin de abrir el debate, no sobre un arte en Patagonia, sino sobre un arte patagónico. Dos convocatorias recientes nos permiten adentrarnos en la dicotomía que prevalece entre la realidad actual del arte plástico patagónico y de la producción plástica en Patagonia, dos convocatorias que no distan en demasía de muchas otras a nivel nacional, pero que a manera de ejemplo presentamos para iniciar la discusión. Los dos salones a los que hacemos referencia se llevaron a cabo en el mes de octubre: El Salón Provincial de Chubut realizado en la ciudad de Rawson, y el Salón Municipal Anual de Esquel. Ambos establecían en sus respectivas bases la misma restricción para presentar obra, y esta consistía en que los artistas que concursaran debían tener una residencia de por lo menos dos años en la Región. Esta normativa nos impulsa a plantearnos cuál es el sentido de una convocatoria regional que busca la evaluación, selección y exposición de obras en Patagonia y no de obras patagónicas. Si el producto final de la presentación de obras apunta en definitiva a dar conocimiento al espectador de la producción plástica de la Región, qué sentido tiene entonces el hecho de residir o no determinado tiempo en ella, cuando en realidad no se plantea una preocupación por establecer la existencia de una estética patagónica. Si la búsqueda no aspira, por el contrario, al encuentro de artistas y de obras con cierto grado de identidad local, cuál es entonces el objeto de esta normativa. Pese a ello, este no es un fenómeno que se restringe a nuestro ámbito; en todo el país hay miles de casos en los que se puede observar esta antinomia localista, que detiene a la vez, por sus características, la promoción y búsqueda de un arte plástico propiamente regional. Y al hablar de arte en Patagonia se abre un abanico infinito de posibilidades, aunque paradójicamente restringe la presentación de obras de artistas no residentes en Patagonia. ¿Cuál es el sentido entonces de hacer hincapié en una cuestión geográfica y temporal cuando no resulta esto en la búsqueda de un arte local?

Toda producción artística ha tenido siempre una carga de identidad vinculada a la sociedad que la contiene. El arte es un reflejo de lo cotidiano, de lo permanente y de lo efímero, pero siempre reflejo de lo humano que vive y convive con su historia y con el *ethos* cultural de las comunidades que representan. Dos artistas, y solo dos por no extender en demasía la cuestión dado su inagotabilidad, resultan emblemáticos cuando nos referimos al arte y su sentido identitario con lo nacional o local. Xul Solar y Ricardo Carpani fueron dos plásticos en una búsqueda constante hasta que establecieron su impronta. Una impronta cargada de simbolismo, de una estética local y de un sentimiento de pertenencia que se filtra a través de sus obras en la retina de su público. Contrariamente a Petorutti, por ejemplo, que adoptó el cubismo y lo injertó en nuestro país sin otorgarle el más mínimo sentido de incumbencia. El artista no puede y no debe desconocer su entorno porque éste le dará la materia prima para concretar su obra.

Hablar de arte en Patagonia no implica abrir ningún debate. Simplemente con el mero relevamiento de obras y de artistas residentes basta. La cuestión termina lamentablemente allí. Los artistas residentes en la Región y las obras producidas por ellos permiten consecuentemente cualquier estética. Y al decir “estética” nos referimos a estilos y producciones con características propias, más allá de los temas compositivos, que hacen a la identidad plástica, pero no la determinan. Si no hay una estética particular como referente de la producción artística, entonces todo vale, todo es posible. Al plantarnos sólo en la simple cuestión geográfica, ¿Qué diferencia existe entonces entre una obra realizada en Patagonia, o en Buenos Aires, o en el NOA o en Cuyo, más allá del lugar donde se produjo la obra? Podríamos abrir una convocatoria de artistas de todo el país con el fin de que presenten obra cuya temática sea el paisaje patagónico pero ¿cómo sabríamos qué artista es patagónico si no hay una estética que lo defina? ¿Qué debemos discutir entonces? ¿Es necesario abrir este planteo y analizar el estado de la

cuestión? Si es así, ¿cómo distinguir? O aun más ¿cómo establecer los límites de una estética plástica patagónica?

La instalación de artistas plásticos de otros puntos del país y, por qué no del mundo, como de muchos artistas de otras disciplinas, contribuyó ampliamente a la Región. Nadie puede negar el aporte que los artistas venidos de otros lugares hemos realizado al arte y a la estética local. Desde técnicas a estilos, desde materiales a conceptos. De hecho, el crecimiento cultural de una región no se logra cuando esta se cierra sobre sí misma, sino cuando se abre a los nuevos conocimientos y se nutre de ellos para crecer y progresar. Pero todo este aporte pierde sentido si no se toma lo aprehendido para transformarlo y reconfigurarlo plenamente.

Lo urgente hoy está atado a lo importante. Hablar de arte patagónico sí abre el debate y no se cierra simplemente con un relevamiento estadístico. Nos obliga a un esfuerzo intelectual notable. Artistas como los mencionados Xul Solar y Ricardo Carpani lo supieron. Crearon a partir de los conocimientos adquiridos una estética propia, pero también local. Y fueron aún más allá: formaron discípulos y una corriente estética que al día de hoy continúa. Grupos como Impronta Mural que trabaja actualmente en esta provincia son prueba de ello. La búsqueda de un arte local nos empuja a establecer parámetros estéticos, a indagar, a reconocer y reconocernos para que geografía, pueblo y arte tengan un mismo sentido. Habrá que iniciar entonces el cuestionamiento preguntándonos si existe un arte patagónico. ¿Cuáles son sus características, sus lineamientos, sus límites? Pero de no existir, cosa que dudaremos como hipótesis, habrá que crearlo. ¿Qué mejor desafío para un artista emergente que desenmarañar el acertijo de la identidad cultural para descubrir que detrás de lo que nos une y nos separa se encuentra escondida la obra de arte?

Es aquí entonces que la revisión se hace más profunda a la vez que oportuna ¿qué debemos entender por Patagonia? ¿Es una cuestión geográfica? ¿Es una idea? ¿Es una

población? La Patagonia de postal sólo nos remite a la región cordillerana con imágenes de montañas nevadas, valles, casas pintorescas y salidas de fin de semana. O se ve reflejada en la zona costera, con ciudades pujantes vinculadas a la explotación del petróleo, marcadas por su crecimiento demográfico, o son producto de la simpática atracción de las colas de ballena y demás fauna autóctona que a gusto el turismo acude a disfrutar y que nos enorgullece porque muestra la cara bondadosa de nuestra región. Pero el corazón de la Patagonia no se encuentra verdaderamente allí. Cuando los primeros artistas viajeros venidos de Europa se instalaron en Buenos Aires, intentaron reflejar con estilos neoclásicos el paisaje pampeano, infinito, abrumador, desolador. Este trabajo les fue imposible ¿qué pintar en la Pampa cuando lo único que se observa es ese extenso océano de planicie tan inquietante a la vez que monótono? El resultado fue que estos primeros artistas que sentaron las bases de la plástica nacional representaron escenas de la vida cotidiana y no pudieron ir más allá del costumbrismo. Aquí podemos hacer cierta analogía. ¿Dónde late el corazón de la Patagonia si no es también en su centro? ¿Cómo transformar lo inconmensurable del desierto, la simpleza de la mata, la violencia del viento, la soledad que produce su gran extensión, los fríos inviernos desoladores, el desarraigo de los que llegan día a día buscando una vida mejor? Es aquí donde la identidad patagónica vive silenciosa envolviéndonos. En este mismo sentido, el profesor de filosofía Romeo César, en el prólogo de su recopilación de textos *"Tentativas"*, reivindica las características del *"ámbito"* que le permitió producir su obra, como una condición necesaria y particular para incursionar en una reflexión profunda. Afirmará que sus *"notas"* son: *"...sinceras, ásperas, artesanales, libres, esperanzadas; rumiadas de cara a un paisaje simple, de líneas austeras, donde todavía tenemos el cielo límpido y el azote del viento y horizontes a montones"* (Cesar, R. 1994: 11) ¿Cuánto más este escenario resulta propicio para el análisis filosófico en la búsqueda conceptual de una estética vinculada a su gente, espacio y tiempo?

Es fundamental para alcanzar este objetivo, hallar un arte patagónico, iniciar la búsqueda sobre lo que ya existe y comenzar a movernos desde allí. Precursores como Guereña, Lanoel, Massacese y Rey, integrantes del grupo de artes plásticas MESETA (Guereña, 2008: 105), anduvieron los caminos de la búsqueda que nosotros planteamos aquí. Hablar de arte en Patagonia y de arte patagónico, deben ir en un mismo discurso y sentido. Debemos revisar además nuestro pasado, los recursos naturales y materiales existentes, identificar estéticas y crear nuevas, nutrirnos de lo foráneo y transformarlo para que adquiera características propias.

Sin embargo, esta búsqueda no debe transformarnos en solitarios quijotescos que se embarcan en empresas embriagadoras de ambiciosa y frustrante meditación trascendental. Debemos promover el trabajo institucional y en conjunto. Intercambiar entre artistas y aprovechar estos espacios. Esta Jornada es el principio. La búsqueda empieza hoy y seguirá por siempre a través de la experimentación y la revisión constante de nuestra propia idiosincrasia como patagónicos y como artistas. Debemos abrir la participación en salones de artistas de otras partes del país, pero complementar y promover la producción local con temáticas y estéticas también locales. Exteriorizarnos, pero interiorizarnos además. Nutrirnos de lo que nos circunda y de lo que no nos circunda. Abrirnos, pero revisar también nuestro interior. Quizás debamos hacer lo que Miguel Ángel y quitar los pedazos que sobran para descubrir que la obra siempre estuvo allí.

Pese a esto, la problemática del arte patagónico no concluye con esta búsqueda introspectiva. No debemos dejar de contemplar que nuestro particular contexto se encuentra inmerso en una realidad que trasciende fronteras y que no es ajena al alcance de los medios masivos de comunicación, la tecnología de la información y el fenómeno de la globalización. La segunda cuestión a tratar, si pretendemos establecer los alcances de una estética regional, resulta por su complejidad más controversial que la anterior.

De descubrir, encontrar o crear un arte con una estética propia, todavía queda la cuestión de cómo se inscribirá este arte en el debate abierto a nivel nacional y mundial que existe frente a la pregunta que surgió desde las Vanguardias del siglo XX ¿qué es el arte? ¿Cuáles son sus nuevas categorías? Desde Duchamp con su obra "FUENTE", pasando por WARHOL y el arte pop, el arte conceptual, los happenings, las instalaciones, el bioarte y el arte efímero, el debate sobre lo que se considera arte ha pasado a manos de los expertos de las bienales. Sin embargo, la bienal de San Pablo n° 28 mostró su flaqueza cuando esta se presentó vacía con el sólo objetivo de frenar la vorágine del vale todo y plantear cuál era el sentido final de las bienales. Pero si bien esa etapa a nivel mundial parece estar superada y las bienales hoy se erigen como dioses en el Olimpo que determinan que las categorías del arte tradicional está muerto, no es motivo para que nosotros en medio de nuestra búsqueda, aceptemos la cuestión como está y corramos ciegos a los pies de los sabios que prejuiciosamente señalan quién es un artista y quién no, - y vale decir que la Bienal del Fin del Mundo no escapa a esta realidad. Aquí debemos plantearnos que arte pretendemos hacer, cuál es nuestra producción y cómo la defenderemos estéticamente y conceptualmente. Es cierto que el mundo del arte no va a detenerse porque nosotros queramos, pero también es cierto que no es posible adherir a una corriente u otra o insertarnos en el debate filosófico, sociológico y estético sin una obra y una estética propias. Cuando en los años '60 la Escuela Prudenciano Pueyrredón, tradicionalmente de afinidad europea, y el Instituto Di Tella, vanguardista y que tendía a la nueva estética americana, pujaron en la lucha por sostener en su retórica una estética u otra, quedó claro que la investigación plástica no se reducía simplemente a la aceptación de corrientes foráneas. Ambas instituciones tomaron y transformaron. Ambas aplicaron estéticas locales y problemas nacionales a concepciones de arte diametralmente opuestos, y extraños además, a la realidad nacional. Basta simplemente con hacer referencia a la llamada Nueva Figuración. La connotación del Pop Art tomó en

nuestro país un matiz distinto. Mientras que lo popular en los EEUU se refería a la idea de cultura de masas y consumo masivo, en la Argentina el concepto de lo popular cobró sentido al reorientar esta corriente estética vinculándola a las problemáticas sociales y políticas. Resultó entonces que el arte nacional se impregnó de las nuevas corrientes, pero imprimió sobre ellas un significado netamente local. Este mismo ejemplo debe servirnos de guía frente al progresivo auge de las nuevas tendencias del arte contemporáneo mundial. Tomar y transformar. Ya sea que adhiramos a las corrientes tradicionales o a los nuevos lineamientos del arte conceptual, el referente local debe evidenciarse sobre cualquier otra cosa.

A manera de cierre y para finalizar citamos en este sentido, resituándonos en la búsqueda de nuestro patrimonio artístico y a manera de revisión de lo que somos, tenemos y podemos, unas palabras de la artista argentina Raquel Forner comentadas durante su estadía en Bariloche en 1941: *“Me atraen esos troncos enormes, de formas retorcidas y alucinantes, y quisiera captar esas formas en una fantasía insuperable. Sobre todo, los árboles muertos y los pedazos de raíces de árboles caídos y hachados; tienen una vida propia y forman un mundo fantasmagórico que quisiera captar.”* (Forner citada por Fevre, 2000:54)

#### Bibliografía:

Cesar, R. (1994) *Tentativas. Ficciones filosóficas para una introducción*. Ed. Universitaria de la Patagonia. Comodoro Rivadavia.

Guereña, M. A. (2008) *El punto, la línea y otras yerbas. Estudios didácticos, investigaciones, bocetos gráficos generales*. P. 105 Biblioteca Popular Agustín Álvarez. Trelew.

Fevre, F. (2000) *Raquel Forner*. Ed. El Ateneo. Bifronte. Buenos Aires.

## **Una aproximación a la poesía visual patagónica: Daniela Mastrandrea, los límites entre la pintura y la poesía.**

Lic. María Alejandra Koroluk

Centro de Documentación de las Artes

Ponencia:

Al hablar de los límites entre la pintura y la poesía aparece una forma experimental dentro de la lírica en la que interactúan varios lenguajes artísticos. Esta forma es la poesía visual, que por un lado es una manifestación que forma parte de la poesía experimental y a la vez es un género por sí misma. Resulta difícil definir a este tipo de poesía, pero podemos situarla entre las artes plásticas, las artes gráficas y la literatura. Y algo importante para tratar de comprender a esta clase particular de lírica es saber que existen algunos rasgos generales que la caracterizan. La poesía visual tiene que poseer al menos dos lenguajes: el icónico y el verbal, aunque también pueden estar presentes en su aspecto visual el lenguaje sonoro, el fonético, el lenguaje matemático, etc. Estos lenguajes se entrecruzan y forman parte de una especie de metalenguaje que opera de forma diferente a la poesía verbal.

También en el análisis de un poema visual tenemos que tener en cuenta una serie de elementos funcionales tales como el uso de la disposición tipográfica, el uso del color o su ausencia, el uso del espacio, la inclusión del diseño gráfico, fotografías, dibujos, partituras, ideogramas, poemas objeto, etc. Dice Laura López Fernández sobre la poesía visual que: *“en general lo plástico y lo icónico convergen en arte sincrético que da preferencia al carácter plástico y no discursivo de la poesía creando una zona sin restricciones entre lo verbal y lo no verbal y siendo a la vez de fácil acceso a una audiencia*

*cada vez más amplia. Nos hallamos pues ante un género iconoclasta destinado a romper convencionalidades del arte.*"<sup>4</sup>

Los inicios de la poesía visual se encuentran casi a la par de los de la poesía verbal. Según Rafael de Cózar<sup>5</sup>, Simias de Rodas en el S. IV a C. es el primer autor de caligramas que se conoce. Éstos no son estrictamente poemas visuales como los definimos actualmente, pero sí parientes cercanos de ellos. Por otro lado las Vanguardias del siglo XIX y XX son importantes para la evolución de la poesía visual occidental, principalmente Apollinaire con sus caligramas reactiva de nuevo el género, olvidado durante varios siglos. Siguiendo a Laura López Fernández, Apollinaire es el primer poeta de occidente en usar la poesía visual por razones estrictamente líricas. Con anterioridad los poemas visuales presentaban una semejanza entre texto e imagen siendo en su mayoría caligramas religiosos.

Con respecto a la Argentina, se considera a Oliverio Girondo como uno de los primeros poetas que realizaron caligramas. Acercándonos en el tiempo nos encontramos en 1966 con el Grupo Diagonal Cero, liderado por el artista Edgardo Antonio Vigo y desde 1996 hasta la actualidad, esta Vórtice Argentina con la organización de encuentros internacionales de Poesía Visual, Sonora y Experimental.

En la Patagonia encontramos manifestaciones aisladas de artistas que producen poemas visuales, por ejemplo entre otros, están María José Abeijón y Dana Catrilaf. Y por otro lado desde el año 2008 está la *Revista ¿?* de Poesía Visual en la que participan artistas de la región e invitados de diferentes lugares. Entre los patagónicos están José Luis Tuñón, Claudia Rivero, Daniela Mastrandrea, Adriana Lombardozi, Cristian Fasanelli

---

<sup>4</sup> López Fernández, L. (2001) "Un acercamiento a la poesía visual en España: Julio Campal y Fernando Millán" en *Espéculo, Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid (disponible en: [http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/campal\\_m.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/campal_m.html))

<sup>5</sup> Rafael de Cózar, (1991) *Poesía e imagen, Poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV a C. Hasta el siglo XX*, Sevilla, El Carro de nieve (consultado en: [http://boek861.com/lib\\_cozar/indice.htm](http://boek861.com/lib_cozar/indice.htm))

y podría enumerar varios más, pero cabe destacar que la mayoría no se dedica principalmente a trabajar este género.

Exceptuando a Daniela Mastrandrea, directora de la *Revista i?* y una de las artistas que más se ha ocupado de la lírica visual en Patagonia realizando obras, investigando sobre este género y difundiendo el mismo.

Mastrandrea nació en Coronel Dorrego en 1976 y reside desde hace más de diez años en la ciudad de Puerto Madryn. Se recibió de Profesora y Licenciada en Artes Plásticas en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Comenzó desarrollando su obra en el campo del Dibujo y el Grabado, para luego dedicarse a explorar la Poesía Visual juntamente con la realización de objetos, instalaciones y libros de artista. En el año 2008 crea *i?* publicación de poesía visual patagónica, nombrada anteriormente, la cual dirige y edita, por cuya actividad se le otorga una beca del FNA (2010). Aproximadamente en el año 2007 aparecen sus primeros poemas visuales. En este año nos encontramos con la serie *Para que vuelvas* relacionada al arte correo. Al año siguiente comienza la serie *Lapsus Cálami*, que se va a convertir también en una instalación que va a denominar *Consideraciones lingüísticas*. Luego en el año 2009 va a iniciar la serie *Arena finita* y conjuntamente va a trabajar con el libro de artista integrando en éste también la arena. En año 2010 va a desarrollar el ensayo *Palabra insecta*. En el 2011 *Ciudad Arena* y este año presentó la muestra *Tratado de relatividad lingüística* en la que retoma en cierta forma la serie *Lapsus Calami* pero con variaciones que mencionaré más adelante.

En este trabajo voy a centrarme particularmente en dos series de poemas visuales realizados por Mastrandrea, acentuando el análisis en sus interrelaciones con el arte puramente visual. Las series a las que voy a referirme son *Lapsus Calami* y *Arena finita* e incluiré también un poema de su última muestra.

Comienzo observando uno de los poemas de la primera serie, que también forma parte de la publicación inaugural de la Revista *í?*: *No todo lo que está sobre la i es un punto*. En una lectura inicial podemos ver una relación explícita entre el título y el contenido visual del poema, en el que hay tipografiadas una serie de *i* minúsculas acentuadas, menos la primera hilera en la que no vemos ni punto ni acento sino que está cortada la grafía, es decir no siempre hay un punto también puede haber un acento o... nada. ¿Por qué el acento?, ¿qué acentúan esas dos hileras de *í?* ¿Qué nos dice Mastrandrea con “*esta manera distinta de contemplar y percibir el texto*”? (Romero)<sup>6</sup> esa *i* que juega también con el nombre de la revista de la cual ella es su directora y éste el primer ejemplar. No todo lo que está sobre la *i* es un punto y la *í* no es solo una letra, la *í* acentuada es la revista, la *í* es tipografía que sube y baja en una hoja blanca. Y si nos remitimos al título de la serie *Lapsus Calami* la falta de punto, la acentuación o la misma repetición de *i*, pueden ser también un error mecánico, un error tipográfico. En el Diccionario de la Real Academia se define *Lapsus Calami* como error mecánico que se comete al escribir.

Con esta serie de errores de entrada, seguimos “leyendo” u “observando el poema”. Nos encontramos con una redundancia entre el título y la grafía del poema: no todo lo que está sobre la *i* es un punto señala el título y repetidamente lo muestra de manera visual, a la vez que nos avisa que también es un error. Pero, ¿está queriendo decir sólo eso? No, la *i* es la letra que elige Daniela en este caso para advertirnos que no es sólo eso, lo que escribe-dibuja es mucho más, es un trazo tipográfico que baila, que tiene un ritmo que nos transporta más allá de la letra misma, la imagen con su saturación de letras desparejas pesa más que la grafía misma. Su valor expresivo aumenta, al convertir a la letra en imágenes tipográficas, casi pareciera, como enuncia Juan Carlos Romero en el prólogo de esa revista, una composición sonora. La tipografía se independiza de los

---

<sup>6</sup> Romero, Juan Carlos (2011) Prólogo de la Revista *í?* Consultado en: <http://ipoesiavisual.blogspot.com>) <http://danielamastrandrea.blogspot.com.ar>

códigos reconocidos que nos llevan a la mención de objetos para sólo dibujarse y llevarnos a través de sus dibujos.

Manifiesta Mastrandrea al referirse a los poemas de *Lapsus Cálami*:

Descubro una pasión obsesiva hacia la imagen que desprende cada signo lingüístico. Conecto con un juego de decires y desdecires donde permanentemente se jaquean significante y significado. Me pierdo y me encuentro en laberintos blancos de símbolos negros, siluetas de reflexiones, sombras del pensamiento. Sorprendo a una letra metamorfosearse en otra, desnudo al punto y relativizo su presencia sobre la i. Desde hace un tiempo elementos tipográficos se fueron introduciendo en mi obra, coparon mi imagen despóticamente y desde entonces no me he resistido a él.<sup>7</sup>

Son errores intencionales, las letras se separan de su función principal: la comunicativa, para adquirir una función puramente visual, se mueven arbitrariamente dentro de la hoja blanca, como manchas oscuras en ella.

Observamos otro poema y nos volvemos a encontrar con la i, la i tipográfica, que en este caso no sigue en la misma línea y está realizada de diferentes tamaños en dos hileras que terminan en puntos suspensivos. Leemos el título: *Purgatorio, la muerte de la i y el nacimiento del punto*, nuevamente la redundancia del mismo y la ironía también, la “i” muere, purga sus “pecados” y se convierte finalmente en punto. Esa “i” tipografiada, de manera desigual y arrítmica, crece y decrece, baja y sube hasta convertirse en punto. Inestabilidad de la letra, inestabilidad de la grafía, el uso pragmático de la lengua deja paso al dibujo, a la tipografía por si misma sin el sentido comunicativo tradicional.

El punto se convierte en protagonista, deja de ser un elemento de la letra para convertirse en un elemento geométrico y a la vez una serie de puntos suspensivos ¿qué sucede después de la desaparición de la i? pareciera cuestionarnos el poema.

---

<sup>7</sup> <http://danielamastrandrea.blogspot.com.ar>

Las letras, los puntos, las comas, los acentos se escapan de su sentido habitual para convertirse en siluetas que juegan sobre el claro papel de fondo. El significante se separa del significado tradicional contractual, se libera de él para adquirir vuelo propio. En otro poema de la serie, *En el centro la O* la O deja de ser verbo para resignificarse en imagen, casi no quedan rastros de la letra, pasa a convertirse en una serie de círculos concéntricos que pareciera transportarnos a un agujero sin fondo. El poema visual casi se desvanece para convertirse en obra pictórica.

La imagen se va desprendiendo del signo lingüístico y en otro poema más reciente, de su última serie *Tratado de relatividad lingüística* se transforma en lluvia: *Coma llueve!*. La coma deja su significación lingüística para convertirse en pintura y casi saturar el espacio blanco. También en las obras de esta última serie la clásica tipografía negra se transforma en color. Nos encontramos con una sucesión de coloridas “comas”, más pequeñas, más grandes, que se nos imponen como formas celestes danzando en la hoja blanca. Las “comas” “llueven” en el papel.

Daniela arma un nuevo mundo en el que las letras, los signos tipográficos juegan entre sí creando nuevas relaciones. Estén atentos nos recuerda, no se confíen en lo que ven, porque nada es lo que parece. Esto nos remite directamente al cuadro de Magritte *Esto no es una pipa* y también a cuestionamientos ya planteados en las primeras vanguardias, pero ubicándose en una nueva posición, más concretamente en la poesía visual.

¿Qué sucede en *Arena finita*?

Entran a jugar otros componentes, deja la tipografía para trabajar con la caligrafía y la belleza de la escritura se va hacer presente en estos poemas, acentuada por una trabajada estética visual casi pictórica:

En un poema visual de papel, lo primero que nos sorprende a diferencia de un poema verbal es la presencia mínima (a veces nula) de lenguaje verbal a favor de una multiplicidad de significantes visuales (López Fernández)<sup>8</sup>

*Arenamar* es el nombre de uno de los poemas que componen esta serie posterior. En un primer encuentro con el poema intentamos leer... ¿arena... renaar... enaran... arena... narena...? Se complica la lectura, la única palabra que se encuentra claramente diferenciada es “arena” y consecuentemente de arena está hecha. La caligrafía, la forma bella de escribir impone su presencia, ¿la pintura se impone al poema mismo? No, están las palabras presentes, no sólo en el poema sino también en el título: *Arenamar*, que nos remite no a cualquier arena, sino a la de la playa marítima, que nos puede sugerir si conocemos la biografía de la autora a Madryn el lugar donde vive y generalizando a la playa patagónica. Pero no debemos confiarnos demasiado, no es la arena suelta ni mojada es una arena aglutinada y adherida al papel, una arena que le permite a Daniela anclar en su territorio doblemente, el territorio donde habita y el territorio que va construyendo a través de sus trabajos. Una arena trabajada por la artista para convertirla en palabras, en caligrafía. Palabras que juegan entre sí dispuestas una sobre otras, que permutan letras hasta por momentos llegar a ser palabras sin sentido, pero uno se deja llevar por ellas, por su ritmo, por su belleza gráfica. Mastrandrea logra entrelazar el lenguaje visual y el verbal otorgando una riqueza expresiva al poema por medio de la utilización de la arena.

En un poema verbal, las grafías y fonemas son centros de actividad poemática en un plano multisensorial. “*A la vez su carga semántica – cromatismo, textura, luminosidad,*

---

<sup>8</sup> López Fernández, Laura, (2008) “ Forma Función y significación en poesía visual” <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/viewFile/235/177>

*estilización, contorno, disposición relativa en el espacio, etc. – produce sentidos de manera local y de manera conjunta como un todo interrelacionado”* (López Fernández).<sup>9</sup>

En estos poemas la textura juega un rol importante, la arena sólida y en su color original *“le da a los textos una fuerte presencia y una sensación de ser indestructibles. Una sensación de que esos escritos fueron hechos hace mucho tiempo, por alguna civilización desconocida”* (Romero)<sup>10</sup>. Esta sensación de indestructibilidad, la podemos perder, al ver como vuelven a desvanecerse las palabras y sus letras transformándose en línea. Daniela vuelve a repetir el proceso de la serie anterior pero esta vez la forma final no es el punto sino la línea. Línea que va a ser un horizonte, que nos va a remitir al paisaje, principalmente al paisaje patagónico, en el que el horizonte juega un rol importante. Con el paisaje volvemos a la pintura, a la abstracción, a esta línea desaparecida y bella, que también podría ser un trazo caligráfico final, pero que la autora denomina horizonte, negando así quizás su pertenencia al poema visual y adhiriendo al plano pictórico.

Por otro lado volvemos a la ambigüedad de la obra al saber que formó parte de una convocatoria Internacional de Arte Correo organizada por el Corral de Piedra y la Barraca Vorticista, denominada Horizontes. Estamos entonces ante ¿un poema visual o una obra pictórica? En este delicado límite se mueve la obra de Daniela Mastrandrea, esta zona de clivaje en la cual algunas de sus obras pueden ser poemas visuales pero luego devenir en obras pictóricas. En la forma de trabajar de Daniela a través de series que va desarrollando y a veces concluyendo (aunque en general vuelven a aparecer) hay un proceso que se repite, parte de lo conceptual y luego lo pictórico se va apoderando de su obra. El poema visual, ese género intermedio entre las artes plásticas, las artes gráficas y

---

<sup>9</sup> López Fernández, Laura, (2008) “ Forma Función y significación en poesía visual” <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/viewFile/235/177>

<sup>10</sup> Romero, Juan Carlos (2011) Prólogo de la *Revista í?*

la literatura, se va transformando en la obra de Daniela hasta dar prioridad a lo puramente plástico, visual.

Esa es la línea en la que se instala cómodamente Mastrandrea, ese horizonte que separa la poesía visual de la pintura.

### **MESA 3/ LA FORMACIÓN DE INVESTIGADORES EN ARTES: EXPERIENCIAS DE ALUMNOS/AS**

Participantes: Nelly Brígida Blanco

Cristina Andrea Silva

Coordinan: Dra. María Cecilia Perea

Prof. Julieta Melis

## Breve análisis de la Producción 2011 Cosmos estelar de Fabiola Castro

Nelly Brígida Blanco

Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco (estudiante)

### Resumen:

Las veinte obras que conforman la muestra *Cosmos estelar* de la artista visual comodorense Fabiola Castro constituyen su producción anual del 2011, y están inspiradas en un tema común: el espacio exterior. Líneas, puntos y un plano que se abre son los elementos básicos de composición, y aparecen dispuestos en contraste de colores intensos de muy diversas maneras. La alquimia de estos componentes pictóricos y la abstracción presente en cada cuadro hacen de toda la muestra un objeto abierto a múltiples lecturas, de las cuales este trabajo pretende ser, mínimamente, una de ellas.

Las obras escogidas como representativas de la muestra para su lectura y análisis son: *Luz centrífuga II*, *La Bestia* y *Dendritas*. En ellas, la disposición de los distintos elementos ofrece, en cada caso, la posibilidad de captar un discurso presente en el cuadro y de aventurar su lectura. Como parte del análisis, se intentará mostrar el diálogo existente en el interior de cada obra, entre las obras analizadas y entre esta y otras muestras. Asimismo, se esbozará el tema común que hilvana las obras seleccionadas.

El referente teórico que propició el presente análisis es el apartado “Lecturas de cuadros” del texto *Estudios semiológicos* de Louis Marín.

### Ponencia:

*...vemos concretizados ante nuestros ojos unos hechos psíquicos que tenemos en nosotros mismos, que existen exactamente dentro de nosotros al igual que existen dentro del artista, subyacentes, oscuros, profundamente sumidos bajo nuestras sucesivas certezas; y es precisamente ese enfrentamiento con nuestros más profundos*

*mecanismos el que se nos antoja una revelación apasionante y el que proyecta una luz sobre nuestro propio ser y sobre el mundo...*

Jean Dubuffet

El presente trabajo propone una lectura posible de la producción del año 2011, *Cosmos estelar*, de la artista visual Fabiola Marina Castro, a partir del análisis de tres obras seleccionadas de la muestra. Las obras a analizar son: *Luz centrífuga II*, *La Bestia* y *Dendritas*. Motiva tal selección la disposición novedosa, en cada uno de estos cuadros, de los elementos principales de composición de todas las obras de esta producción, a saber: puntos, líneas y un plano que se abre. Estos elementos operan, conjuntamente, en contraste con un fondo que pone de relieve el singular diálogo cromático que se genera en cada uno de los cuadros.

En la obra *Luz centrífuga II*, la mirada claudica de inmediato atraída por el magnetismo que ejerce el centro de perla, mientras relega todo lo demás. Esta semiesfera luminosa de intenso brillo desprende fracciones desde el centro, en forma de pequeñas y grandes partículas y fragmentos mayores de luz, de los cuales el espectador es un fragmento más que orbita en torno de ella, en manso recorrido circular de fuga y paradójico destino, a merced de su luz, que a la vez que atrae expulsa.

Repuesta la mirada, se adivina algún punto en la espiral a partir del cual las partes de luz comienzan a atenuar su brillo, a medida que avanzan hacia los lados; también se observa, en los cuadrantes inferiores, esferas mínimas en suspenso, como de luz encapsulada en burbujas, que improvisan una despedida de la luz mayor dialogando con voces de parejo brillo en un consabido dialecto de perla.

Sin embargo, un detalle importante puede hacer cambiar la forma de ver el contraste entre el fondo oscuro y la claridad de la luz disgregándose en fragmentos. En la parte superior del cuadro, una línea recta de color verde contrasta con la imagen toda. Si se confiere un trayecto de izquierda a derecha a esta línea, se puede observar que el tramo

final revela un secreto: su recorrido se ve interrumpido por el recorte de un cuadrado perfecto en el cuadrante superior derecho, el cual ofrece una vista un tanto más límpida que permite observar la imagen y el colorido del fondo con mayor nitidez. A consecuencia de ello, el ojo observador retorna lúcido al centro de la obra que, ahora, le devuelve una imagen provista de cierta opacidad, como cubierta por un delgado velo sobre el que se desliza la línea verde, y debajo del cual tanto la oscuridad como la luz, en todas sus formas, se imaginan aún más intensas. Esta línea verde que se tensa en la parte superior equilibra en color con las constelaciones aisladas de puntos verdes ubicadas en la parte inferior del cuadro.

Por otra parte, predominan, en alto número, unas líneas de color rosa fluorescente que acompañan el movimiento circular de los fragmentos desde el centro y concentran en su cercanía cardúmenes de puntos de luz, tanto rosas como blancos. Estos hilos rosados parecieran elaborar un entramado que opera como sostén e intenta, acaso, ralentizar la fuga de luz o, al menos, equilibrar su dispersión. Cooperan en tal faena, unas líneas oscuras situadas en la parte inferior del cuadro, las cuales se confunden con el fondo oscuro y contribuyen a acentuar el contraste entre las mini esferas luminosas y el plano de luz fraccionada por debajo de ellas.

La disposición espiralada de los fragmentos, cuya claridad aparece degradada a partir del núcleo intenso que las expelle, confiere sensación de movimiento circular desde el centro hacia afuera a toda la imagen, y su configuración semeja una galaxia en formación derramando estrellas, las que, a su vez, parecen desprender mundos en el espacio sin fin.

En la obra *La Bestia*, es otra la sensación que genera la disposición de los elementos que dialogan cromáticamente. Aquí, la estridencia de los tonos amarillo y naranja fluorescente exacerban el contraste con la oscuridad del fondo. Sin embargo, las suaves manchas y livianas pinceladas en azul y verde atenúan ese contraste, y se observan distribuidas en los cuatro cuadrantes.

Las líneas naranja fluorescente definen, acaso, una forma de cuadrúpedo a esta bestia que parece transgredir el lienzo: en la parte inferior del cuadro, tales líneas dibujan lo que serían las patas, como peinadas hacia afuera; en la parte superior, en lo que sería el lomo, el naranja peina líneas hacia afuera y hacia atrás de lo que sería la cabeza -situada en el lado izquierdo de la imagen, dando movimiento a las aparentes llamas que recubren por completo su cuerpo. Estas llamas parecen desprenderse hacia arriba, por encima de la bestia toda, al impulso de un soplo cósmico, que la desafía al tiempo que la vivifica.

La supuesta figura del cuerpo de esta bestia estelar presenta, en general, una forma voluminosa y provista de cierta simetría desde el centro hacia los lados derecho e izquierdo, en los que se concentra mayormente el color amarillo, confiriendo, de esta manera, equilibrio de tonos. Se adivina un color blanco, como un corazón de luz, en el centro de la imagen por debajo de un rojo que lo entrecubre y con el que contrasta.

Los puntos, aquí, a diferencia de *Luz centrífuga II* -en que estaban por encima de la imagen de luz-, permanecen en el fondo y detrás de la silueta central y semejan figuras celestes, como estrellas o astros en el espacio infinito; si bien hay puntos que parecen segregarse de “la bestia” y que se confunden con aquellos.

En el análisis de esta obra, no es casual la elección del término “estridencia” del principio. En efecto, la imagen impacta en la retina; el ojo yace fascinado dando lugar, acaso, a un fenómeno multisensorial, puesto que la figura parece despegarse del fondo, al punto de atravesar la barrera de lo visual y trascender hacia otros sentidos, motivando una percepción auditiva: casi puede oírse el crepitar de esta imagen de fuego.

En *Dendritas*, un primer pantallazo sacude la mirada, la cual, en afán de acomodarse tiende a ubicarse en la parte superior -tal vez porque allí el contraste de luz y oscuridad se acentúa más- para empezar un recorrido en cascada hacia la parte inferior.

Este recorrido impone cruzar tres obstáculos perfectamente delineados, cuya travesía ocasiona impacto de lucidez al ojo. En efecto, las líneas proponen, aquí, un juego distinto al de las dos obras anteriores. En *Luz centrífuga II* se observaba una línea recta verde entrecortada, múltiples líneas rosa fluorescente acompañando la fuga de luz hacia los lados, y algunas líneas muy oscuras en la base; y, en *La Bestia*, líneas anaranjadas daban contorno a la supuesta figura homónima. Esta vez, las líneas contrastantes (en amarillo y amarillo rojo -trazo doble-) se presentan en tres pares que siguen un curso caprichoso de dirección horizontal, cruzándose por momentos y ofreciendo, en cada cruce, espacios de intersección dentro de los cuales la imagen se observa más nítida. Esto último recuerda el efecto en *Luz centrífuga II* dado por el recorte cuadrado en la parte superior derecha, y el hecho propicia el diálogo entre cuadros.

En la parte inferior del cuadro, al pie de la cascada recorrida, líneas oscuras -que contrastan con el color de fondo- invitan a un recorrido distinto, esta vez circular, en el sentido de las agujas del reloj. El trayecto descubre el despliegue de una red tejida por estas líneas en forma de telaraña, situada sobre el plano de fondo y detrás de las imágenes de superficie. Paulatinamente, las líneas oscuras, de aspecto astillado en el inicio de este cambio de recorrido, van ganando definición e intensidad a medida que avanzan -sobre todo luego de atravesar un espacio de sombra en el cuadrante superior izquierdo-, para luego casi perderlas al completar la vuelta.

La baja de intensidad de color en las líneas oscuras, en el cuadrante inferior derecho, provoca un salto hacia un plano más cercano al observador, en el que se hallan dispuestos, de manera dispersa, montoncitos apiñados de luz sólida, que semejan resplandecientes pepitas de oro, como atrapados en un fluido celeste turquesa, que es tironeado hacia los lados por múltiples hilos tenues sobre los que reposan discretos puntos blancos, cuya unión forma líneas que parecen axones de neurona. Una nueva red acapara la mirada, esta vez, formada por estas líneas, a primera vista discretas, que

conectan los corpúsculos de luz entre sí, a la vez que se extienden y entrecruzan infinitas veces dando lugar a una estructura dendriforme, sobre todo en la zona central. Sin embargo, nótese que las líneas se ven punteadas sólo sobre el velo que escapa a los espacios de intersección antes señalados, dentro de cuyos límites las líneas que surgen de los corpúsculos no son de apariencia discreta sino claramente continuas y enteramente celestes. Esto puede observarse en todas las intersecciones a excepción de la ubicada en el medio del cuadro, en la que se concentran puntos blancos sobre las líneas, de manera profusa, casi cubriéndolas enteramente, y rodeando el corpúsculo mayor situado en el centro. Este corpúsculo central comparte características con los demás de su tipo, aunque su tamaño y textura voluminosa son superiores, por lo que la luz dorada que desprende resulta ser el punto en el que la mirada se detiene para contemplar, seguidamente, el juego de contrastes y formas que su entorno inmediato presenta.

La composición general de esta última obra analizada recuerda, acaso, la actividad neuronal que opera en lo más profundo del cerebro, por lo que podría considerarse que este cuadro mantiene diálogo con la producción anterior de la artista, titulada *En lo profundo*. De manera que, podría decirse, se observa un diálogo permanente dentro de cada uno de los cuadros, entre los cuadros de toda la producción, y, entre las distintas producciones realizadas por la artista a lo largo del tiempo. En este sentido, *Dendritas* resulta ser una obra significativa, por cuanto cada uno de los corpúsculos dorados se halla unido a los demás por un hilo conductor que permite la comunicación entre ellos, al igual que ocurre con las diversas obras de la artista.

Para concluir, la unidad temática que atraviesa las tres obras analizadas en este trabajo podría ser la energía, la cual se observa en diversas manifestaciones según la obra en cuestión. Así, la energía aparece en una magnífica perla de luz, en *Luz centrífuga II*, cuya densidad fragmentada se extiende hacia los lados; también se observa en todo el

cuerpo de la bestia cósmica plasmada en *La Bestia*, que parece emanar llamas de su cuerpo; y, finalmente, en *Dendritas* se percibe energía compactada en pequeños corpúsculos dorados, de los que parte fluida a través de las líneas que los conectan, simulando la conexión neuronal como producto de la actividad cerebral en continuo proceso.

#### Bibliografía

Castro, Fabiola Marina, *Producción 2011 / Cosmos estelar*. Disponible en <<http://fabiolamarinacastro.blogspot.com.ar/2012/03/produccion-2011-cosmos-estelar.html>> consultado en noviembre de 2012

Jiménez-Blanco, María Dolores. *Variaciones de lo apocalíptico. Expresionismo abstracto e informalismo*. (S/D). Medio siglo de arte. (S/D).

Marín, Louis, (1978) *Estudios semiológicos*. Madrid, Comunicación

M.M. (2011) "Al infinito y más allá" en el *Suplemento "Menos mal" de Diario Crónica*. 25 de noviembre de 2011. consultado en noviembre de 2012, disponible en <[http://issuu.com/menosmal/docs/menos\\_mal\\_174\\_low?mode=window&pageNumber=2](http://issuu.com/menosmal/docs/menos_mal_174_low?mode=window&pageNumber=2)>

(S/D). "La artista plástica Fabiola Castro expone la muestra 'Cosmos estelar'". (2011) en *diario El Patagónico*. 26 de noviembre de 2011, disponible en <<http://www.elpatagonico.net/nota/110295/>> consultado en noviembre de 2012.

# Mi pequeño mundo interior

Cristina Andrea Silva

Instituto Superior de Arte 806 (estudiante)

## Resumen:

Cristina Andrea Silva se refirió a su trabajo de tesina del profesorado en Artes Visuales denominado “*Mi pequeño mundo interior*”, el cual se manifestó a través de maquetas con las diferentes estaciones del año en un mundo de hadas y duendes. Las maquetas estaban ligadas a partir de un árbol en posición central, que también formó parte de su infancia y adolescencia.

## Ponencia:

“La Obra” y “La Presentación”<sup>11</sup>

El arte se expresa por medio de la armoniosa combinación de los elementos que representan a la imagen: formas, colores, espacios, volumen, la iluminación. Elegir el tipo de soporte de la representación visual es uno de los primeros pasos de la creación del mismo. Por lo tanto, la mejor manera de decir era con una luz tenue, donde las formas redondeadas, la armonía del color y el tamaño hacen que se genere una atmósfera ideal para apreciar y contemplar la obra.

Cuando comencé a pensar en mi obra hice todo lo posible para visualizar el resultado final, para poder conectarme con la idea y así lograr una obra acabada, impactante y hasta original y de esta manera colocarme en el camino correcto para obtener lo planificado.

---

<sup>11</sup> Silva, Cristina, Fragmento trabajo final “*Mi pequeño mundo interior*” presentado en el marco de la asignatura “Taller de Producción Visual” del Profesorado de Artes Visuales. Año 2012. ISFDA N° 806

Mis dudas giraban en torno a cómo lograr que el espectador perciba distintas sensaciones, como podía llegar a conseguir determinado clima. Idear como llegar a esa situación en el cual sienta placer de estar en ese espacio y recorrer la obra sin tener necesidad de estar pensando en el tiempo que pasa.

Me preocupé por como quería que se vea. En mi imaginación visualizaba un lugar al cual llegar y encontrarse con un árbol gigante, en el cual se destacaba una puerta colorida la cual había que abrirla y encontrarse con un espacio totalmente oscuro. Allí se observaba un pequeño mundo, donde se daban simultáneamente las cuatro estaciones. Donde la iluminación direccionada a determinados elementos generaba cierta atención hacia ellos. Esto estaba acompañado por una música que te generaba relajación, y una aroma que te transportaba a un bosque. Los colores de la puerta estaban relacionados con el árbol que está en el interior que une las cuatro estaciones.

Tanto el invierno, verano, otoño y primavera estaban separados por la manera en que los trabajé (cuatro cuartos) pero en la lectura de la obra están unidos con el traspaso de color que genera el árbol y que se extiende hasta las raíces. El recorrido del mismo es circular, lo que el espectador es libre de comenzar por donde más le guste. Esta idea produce una sensación de dinamismo, de movimiento. En general esta forma da la sensación da continuidad a las imágenes.

En la presentación, esta “La mensajera” (estatua viviente) te atrapa, te conecta, te invita a vincularse con tu interior y traspasar la puerta. Si lo haces, ya formas parte de ese mundo pequeño, pero inmenso a la vez debido a que cada estación te permite imaginar que está sucediendo. El espectador es el único responsable de lo que su fantasía puede hacer con él y junto a la música, el aroma y la luz se creara un ambiente en el cual la obra te marcara hasta acá llego el recorrido es momento de salir.

## **MESA 4 / INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA Y EDUCACIÓN**

Participantes: Prof. Gabriela Farina

Prof. Elba Mansilla

Coordina: Lic. María Alejandra Koroluk

# **Límites y posibilidades de la educación artística en el Ciclo Básico de la Educación Secundaria. Hacia un análisis de las prácticas que la configuran.<sup>12</sup>**

Gabriela Farina

Instituto Superior de Arte 806

Ponencia:

La presente investigación se desarrolló durante los años 2011 y 2012 en el marco de la convocatoria 2010 en el área de investigación del INFD y aborda como unidad de análisis los discursos sobre las prácticas de enseñanza de los profesores de Educación Artística del Ciclo Básico de la Educación Secundaria de dos escuelas de Comodoro Rivadavia, considerando las concepciones de enseñanza en relación a las visiones sobre Arte, Adolescencia y Cultura.

En relación al problema de estudio nos planteamos las siguientes preguntas:

¿Qué contenidos referidos a la enseñanza y la valoración del área artística reflejan en sus discursos, los docentes de Educación Artística del ciclo básico de escuelas secundarias de Comodoro Rivadavia? ¿Qué rol juega la condición sociocultural de los alumnos al momento de pensar la propuesta pedagógica por parte del profesor? ¿Cuáles son las concepciones de educación artística, cultura y adolescencia que subyacen en los discursos sobre las prácticas de enseñanza en el área de educación artística? ¿Qué relaciones tienen las mismas, con los lineamientos curriculares vigentes en la provincia del Chubut?

---

<sup>12</sup> Integrantes del equipo de investigación:

Prof. Poblet, Raimundo (Director)- Profesor y Licenciado en Cs. De la Educación; Prof. Farina Gabriela- Profesora y Licenciada en Cs. De la Educación; Prof. Nanni, Fabricio - Profesor en Juegos Teatrales; Prof. Gladys Mottes (Asesora especialista) Lic. en Teatro; Collazo, Carla (alumna) Profesorado en Artes Visuales.

El objetivo general del estudio consiste en caracterizar las prácticas de enseñanza de los docentes del área artística del ciclo básico de la educación secundaria a partir del análisis de sus discursos.

El presente estudio tiene un carácter cualitativo y consistió en efectuar una indagación exploratoria para dar respuestas a las preguntas que expresan el problema de investigación.

Como supuestos previos , partimos de reconocer la existencia de un vasto número de producciones científicas que coinciden en identificar que en la escuela de hoy, prevalecen prácticas de enseñanza sostenidas en modelos pedagógicos tradicionales con un marcado acento en lo académico, que tienden a descontextualizar el conocimiento artístico alejándose de la promoción de condiciones que permitan vehicular la construcción de aprendizajes críticos y significativos que posibiliten la ampliación de la experiencia estética en el aula.

Entendemos a la práctica de la enseñanza como un oficio, una tarea, un trabajo, un arte, donde se establecen las relaciones entre el docente, los alumnos y el conocimiento, en torno al proceso de enseñanza y al proceso de aprendizaje en el marco de un escenario complejo: la clase; dadas las múltiples dimensiones socioculturales que la atraviesan.

Conocer las características de las prácticas de enseñanza que nuestros docentes desarrollan significa tener en cuenta no sólo la clase, el aula, sino también todo el recorrido que este docente ha realizado para desarrollar esa clase: su formación, la elección de los recursos didácticos, la planificación realizada, las decisiones tomadas, la institución en la que se desenvuelve, las características del área en la que se desempeña, entre otras cuestiones. Es decir, todos aquellos elementos que permiten analizar y comprender las prácticas de enseñanza para poder revisarlas y *“alentar la búsqueda de una enseñanza que no fije conocimiento envejecido, que sea más comprensiva de las*

*necesidades de los jóvenes y niños, más alentadora y optimista en su potencial para diseñar comunidades justas y solidarias” (Litwin, 2008: 13).*

Es sabido que en las últimas décadas muchos estudios de las ciencias sociales han orientado su atención en los jóvenes y adolescentes como grupo diferenciado que porta una particularidad y especificidad en sí mismo y que debe ser abordado más allá de la edad cronológica para su conocimiento. En el presente trabajo se parte de reconocer que la juventud y/o adolescencia no pueden ser comprendidas en su totalidad si no se las aborda desde una mirada integral, es decir, teniendo en cuenta los procesos socioculturales y contextos en los que se desarrollan y expresan las diferentes formas de ser joven y/o adolescente en los tiempos actuales. En este sentido, proponemos el abordaje de este grupo desde la pluralidad, es decir, hablar de juventudes y adolescencias en tanto son etapas que van variando a través de la historia de acuerdo a las diferentes sociedades, culturas y grupos sociales.

Es así que durante la adolescencia, psiquismo biología y cultura convergen en su configuración proponiendo un camino sinuoso para transitar, donde la homogeneidad no tiene lugar, ya que las circunstancias en que cada grupo lo transita definen diversas formas de vivir la adolescencia y/o juventud que remiten a la heterogeneidad de lo económico y sociocultural.

La cultura dominante de nuestro país se ha caracterizado, desde el siglo XIX, por su sesgo europeizante; cultura superior que se impone frente a la primitiva que expresaban los indios, mulatos y gauchos. El proceso de conformación del estado-nación se basó en el descrédito a estos tipos de poblaciones, en particular, las indígenas, lo que operaría sobre la apreciación de las prácticas culturales efectuadas por estos colectivos sociales (Nóbile, 2007).

La escuela ha sido la institución, por excelencia, que se ha encargado de difundir esta versión dominante de la cultura. Tal es así, que las artes al formar parte del currículum

escolar se han impregnado de este mandato y, por ello, seguirían existiendo prácticas curriculares que presentan la oposición culto-popular, impidiendo que las manifestaciones artísticas que se opongan o alejen del sentido común de lo estético -versión matizada por una concepción tradicional de bellas artes- se legitimen en él.

Sin embargo, no pensamos el currículum y, por ende, la escuela, solamente, en términos de la reproducción de las visiones dominantes sino que al interior de ambos, cada vez, tienen más espacio –en este contexto posmoderno- distintas ideas y prácticas que no representan lo establecido como “culto” por los sectores sociales que tienen mayor poder de imponer sus ideas. Este fenómeno lo vemos potenciado a partir de la masividad de internet -mediante herramientas tecnológicas como el celular y las computadoras-, tal es así que géneros musicales populares –p.e.: la cumbia- entran con los/as chicos/as a la escuela por medio de tales tecnologías.

En la escuela, al ser habitada por distintas culturas juveniles y reconociéndose tal estado de diversidad en las políticas educativas y en particular las curriculares, se espera que las prácticas de enseñanza sean consecuentes con esta concepción social y pedagógica.

Entonces, si bien la institución escolar debe recuperar y abordar las culturas que portan los alumnos y las alumnas, no debe -por un acto demagógico- remitir las prácticas curriculares sólo a ello porque no estaría cumpliéndose el mandato educativo de ampliar los horizontes de conocimientos y, en particular, las experiencias estéticas de los alumnos y las alumnas (Terigi, 1998).

A partir del consenso de organismos y asociaciones internacionales hoy se puede definir a la Educación Artística como una forma de desarrollo de la sensibilidad, que involucra un concepto amplio de cultura ya que plantea el interés por estimular las capacidades del individuo y de su grupo social, para desarrollar las potencialidades creadoras, reforzar identidades, construir valores personales y sociales, respetar la

diversidad cultural y organizar la propia experiencia para ponerla en contacto con los otros (Viadel, 2011).

En la actualidad nuestro país transita una nueva reforma curricular impulsada por la Ley de Educación Nacional N° 26206, que define a la Educación Artística como un campo de conocimiento multidisciplinar, integrando lenguajes/disciplinas tradicionales con las nuevas formas del arte contemporáneo y complejo; intentando promover una concepción global del arte (Morín, 1999), dejando atrás la antigua denominación de “Regímenes Especiales” (Ley Federal de Educación N° 24195), para pasar a ser una de las ocho modalidades con presencia en todos los niveles del sistema educativo.

Con esta nueva perspectiva, se pone especial atención a los procesos de interpretación estético – artística, que implican el conocimiento de los lenguajes/disciplinas artísticas; a través de procesos de producción y de análisis crítico relacionados con la contextualización socio – cultural contemporánea.

Se comprende al proceso de enseñanza y aprendizaje artístico como una instancia donde el saber, el hacer y el sentir van tomados de la mano, poniendo al sujeto como centro del proceso de aprendizaje posibilitando una formación integral de su identidad personal y cultural desde el concebir al sujeto como protagonista activo en la construcción de su realidad .

Uno de los antecedentes que orientaron el presente estudio fue la reforma curricular efectuada en el marco de la transformación educativa, iniciada a principios de la década del noventa, la cual asume un fundamento teórico respecto de las diversas disciplinas que integran la educación artística -plástica, danza, teatro y música- que critica tanto la perspectiva tradicional (racionalidad positivista) como aquella que concibe a los alumnos y las alumnas como portadores de una creatividad y expresividad innatas.

Así, la mencionada reforma promueve una concepción que contribuye al desarrollo de las capacidades expresivas, comunicativas, cognitivas, metacognitivas, perceptivas,

sensitivas y afectivas que se ponen en juego en el proceso de producción de los aprendizajes artísticos, de modo de fortalecer la identidad personal y social del niño/a y adolescente.

En este sentido, la implementación de proyectos curriculares en el área artística –los cuales implican componer, arreglar, ensayar y ejecutar una obra musical o teatral, o planificar, estudiar, bocetar, corregir, reelaborar una pintura- significa poner en juego en un alto nivel de complejidad las distintas facetas involucradas en la praxis artística. Es decir, promover estrategias cognitivas que permitan desarrollar la capacidad de abstracción, la elaboración y comprensión de mensajes significativos; la construcción de un pensamiento crítico y divergente, además del desarrollo de la sensibilidad estética como forma de conocimiento integral.

Por esta razón el arte se propone promover una forma de pensar y dado que el trabajo del pensar está habilitado por el placer, entonces, la “experiencia con el arte” promovería el conocimiento desde una nueva forma de pensamiento ampliado y paradójico, que contiene, en sí, la idea de creatividad e introduce una nueva curiosidad, promoviendo así, nuevas asociaciones y correspondencias de la memoria inconsciente. De esa experiencia surgiría un tipo de conocimiento nuevo donde la fantasía y la poesía que se desprenden de ello, encuentran un hacer más diverso y un pensamiento menos práctico, y más reflexivo.

También consultamos otros trabajos de investigación (Eisner, Teriggi, Gago, De Lorenzi, Piccone y Restivo) que nos aportaron insumos teóricos para nuestro análisis que consistieron en las siguientes conclusiones: a) la construcción del conocimiento escolar en el área artística ha estado marcado históricamente por una fuerte impronta positivista; b) el arte no ha sido considerado históricamente como un conocimiento, por lo que desde lo curricular siempre se le otorgó menor importancia; c) lo anterior ha influido a la práctica de la enseñanza del área configurándola con determinadas

connotaciones ritualistas, con una visión reducida de la creatividad, centrada en la libre expresión o en la pura transmisión de técnicas.

Por lo anteriormente expuesto, consideramos que el campo de la investigación en Educación Artística, constituye hoy un espacio muy heterogéneo y de límites bastante difusos. En América Latina, por ejemplo; la investigación en Educación Artística comprende el conjunto de las enseñanzas de todas las disciplinas artísticas: música, danza, teatro y artes visuales; mientras que en Europa y Estados Unidos el mismo término, únicamente hace referencia a la enseñanza de las artes visuales (Viadel; 2011).

### Conclusión

Sin pretender concluir y agotar este análisis, a modo de reflexión se podría decir que: las prácticas de enseñanza de los docentes que conformaron la muestra en el campo de la Educación Artística del ciclo básico de la Educación Secundaria de la localidad de Comodoro Rivadavia, se sostienen sobre un escenario caracterizado por tensiones y contradicciones fuertemente arraigadas que reflejan por un lado un lugar desfavorecido, empobrecido y desvalorizado para el área; frente a otro que ve en la Educación Artística una oportunidad estratégica para formar y desarrollar en la escuela un sujeto activo, participativo, comprometido con su entorno natural y social, para que se desarrolle en forma integral, cultural y estéticamente, potenciando sus capacidades creativas, imaginativas, cognitivas, generando actitudes y construyendo valores, de manera crítica y autónoma con el fin de humanizar la vida y volverla digna de ser vivida, para organizar la propia experiencia y compartirla con los demás.

En cuanto a los contenidos que refieren a la enseñanza y a la valoración del área artística en los discursos de los docentes que formaron parte de la muestra, pudimos observar que los mismos se sustentarían en concepciones basadas en las perspectivas que validan el lugar de la enseñanza de las artes en el curriculum escolar, las que pueden sintetizarse de la siguiente manera:

- Concepción de la enseñanza del arte basada en la relación producción-muestra, como manifestación estético – artística, contextualizada cultural e históricamente.
- Concepción crítica, participativa y cooperativa de la enseñanza del área artística.

Con respecto a las valoraciones acerca de la educación artística, las mismas se presentan en un contexto de contradicciones que oponen miradas que se sostienen desde un lugar que desfavorece y desvaloriza el área; frente a otro que ve en la Educación Artística una oportunidad estratégica para formar y el desarrollo integral de los/as alumnos y alumnas.

En lo que refiere al papel que juega la condición sociocultural de los/as alumnos y alumnas al momento de materializar la propuesta pedagógica por parte del profesor, advertimos que las expresiones de los docentes de música y teatro dan cuenta de un interés por la recuperación, en sus prácticas de enseñanza, de experiencias estético – culturales de los/as alumnos y alumnas adquiridas fuera del ámbito escolar; la misma situación se evidencia, aunque con menor énfasis, entre los docentes de artes visuales. Se establecería, así, una correspondencia con los mandatos de los diseños curriculares de la jurisdicción que marcan una tendencia hacia un enfoque que privilegia el desarrollo del sujeto. Pero como ya fuera planteado en el análisis, los proyectos áulicos de estos docentes no se construyen con los temas que se derivan de los intereses y experiencias estético- culturales de los/as alumnos y alumnas solamente, sino también, con la pretensión de ampliar los conocimientos de estos últimos, con contenidos incluidos en los diseños curriculares. En este sentido, los docentes tienen muchos desafíos para que desde el área se contribuya, por ejemplo, a una convivencia tolerante que permita superar prácticas discriminativas hacia alumnos y alumnas que poseen otras

nacionalidades o pertenecen a comunidades de diversos orígenes. Podemos decir entonces, que si bien todos los docentes manifestaron comenzar el ciclo lectivo con una planificación anual ya estructurada, ninguno la pudo mantener tal y cual estaba prescripta, ya que en todos los casos debieron hacer ajustes y repensar varios aspectos en función de los saberes previos de sus alumnos y alumnas y de los emergentes que se iban presentando durante el desarrollo de la clase. Esta cuestión nos habla de que este grupo de docentes tiende a una reflexión sobre la propia práctica considerando todos aquellos aspectos que se han presentado en su clase que ofician de antecedentes para mejorar las clases siguientes en tanto aluden a la espontaneidad, incertidumbre, novedad, interpelación, entre otros puntos, que proponen los/as alumnos y alumnas en el encuentro diario dentro del aula y que tienen una directa relación con la diversidad y pluralidad de miradas en la que hoy vivimos, las cuales no pueden estar ausentes en la propuesta pedagógica.

Por otra parte, pudimos reconocer una congruencia entre los enfoques y tendencias que sustentan los diseños curriculares jurisdiccionales con las expresiones que manifiestan algunos docentes del área, cuando piensan a la Educación Artística como un derecho y una herramienta válida para el desarrollo integral del sujeto, que le permitiría disfrutar, producir y criticar el arte en todos sus formas. Aunque también se evidencian en los discursos de otros docentes, ciertas tendencias que remiten a concepciones más tradicionales que privilegian el desarrollo auto expresivo del sujeto.

Respecto de la concepción de sujeto que circula entre los docentes entrevistados, pudimos observar que la misma refiere más bien a una mirada que se corresponde con un enfoque más subjetivista, donde el mismo es asumido como partícipe y activo de sus propios procesos, considerando, además, la pluralidad que ofrece la diversidad como escenario de desarrollo. No obstante, y en un porcentaje menor, también en esta concepción se pudieron apreciar miradas más relacionadas con lo tradicional, donde el

sujeto era situado en un lugar de pasividad, lo que nos daría la pauta de que ninguna práctica y/o concepción se daría en estado puro.

#### Bibliografía

Ardiles, M., (2006) *El desarrollo profesional de los docentes de escuela media. Experiencias y aprendizajes cotidianos*. Córdoba, Brujas.

Antelo, E. , (1999) *Instrucciones para ser profesor*, Buenos Aires, Santillana.

Ávalos, B., (1997) "Investigación, políticas y prácticas. El caso de la formación inicial de docentes" en *Revista Pensamiento Educativo*, Santiago de Chile, vol. 20, pp. 435-453.

-----, (1996) "Caminando hacia el siglo XXI: docentes y procesos educativos en la Región de Latinoamérica y el Caribe" en *Boletín UNESCO-OREALC*, nº 41, pp. 7-40.

Bourdieu, P. , (1988) *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus.

Chapato, M. E. & Dimateo, C., (1996) "Producción artística y arte como conocimiento escolar" Ponencia presentada en las V Jornadas de Reflexión sobre el Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, San Miguel de Tucumán, Argentina.

Chaves, M. , (2010) *Jóvenes, territorios y complicidades. Una antropología de la juventud urbana*. Buenos Aires, Espacio.

Davini, M. C., (1995) *La formación docente en cuestión: política y pedagogía*. Buenos Aires, Paidós.

DELORENZI, O., PICCONE, M. & RESTIVO, D., (2008) "Los Modelos Pedagógicos Didácticos En La Enseñanza Del área Artística (plástica)" de *Resultados y de Búsquedas: Una Construcción Colectiva en La Formación Docente De Grado*. Azul, Argentina, Escuela de Bellas Artes "Luciano Fortabat".

Diseño Curricular de Lenguajes Artísticos – Artes Visuales , (2011) Provincia del Chubut.

Diseño Curricular. Lenguajes Artísticos – Música , (2011) Provincia del Chubut.

Diseño Curricular de Lenguajes Artísticos – Teatro, (2011) Provincia del Chubut.

Eisner, E., (2004) *El arte y la creación de la mente*. España, Paidós.

-----, (2002) *La escuela que necesitamos. Ensayos personales*. Buenos Aires, Amorrortu Editores.

-----, (2000) *Educación La Visión Artística*. Barcelona, Paidós.

Efland, A. & otros. , (2003) *La educación en el arte posmoderno*. Buenos Aires, Paidós.

ESPINOZA, S. (comp.) (2008) *Artes Integradas y Educación*. Buenos Aires, Ediciones de la UNLa.

## **El arte de la danza: un lenguaje artístico en las instituciones educativas**

Prof. Elba Mansilla

Centro de Documentación de las Artes

Ponencia:

Este trabajo tiene como objeto reflexionar acerca de la importancia de la danza folklórica, como elemento y medio de expresión artística a través del conocer para poder hacer, aceptar y valorar nuestra cultura popular.

En ésta oportunidad pondremos atención al análisis del discurso corporal, musical y poético, ya que la danza puede ser un medio de educación y formación, con sus ritmos, coreografías, atuendos, expresiones costumbres y sentir propio de cada una de las regiones, como parte de la formación académica y como un hecho artístico integrado dentro de la organización de actos escolares, conservando su esencia por medio del conocimiento en la regionalización y las fuentes documentales.

En ésta línea de pensamiento quiero decir que los fenómenos estéticos del arte popular tienen un lenguaje particular que está arraigado en la tradición, conectado esencialmente con esa savia que únicamente le puede proporcionar la raíz de la cultura que la concibió.

En éste marco de reflexión, podemos considerar a la cultura como un producto social de referencia, como un proceso de definición de una coincidencia social diferente a otras. Donde encontramos manifestaciones particulares de toda índole de las que tomaremos las estéticas y dentro de ellas una de las más representativas, como lo es la danza.

Interacción, Cuerpo y Movimiento.

Las danzas folklóricas constituyen una parte importantísima que no podemos pasar por alto dentro del fenómeno social y cultural con formas estéticas, intención comunicacional y sentido de pertenencia, que se concreta en una síntesis cultural a

través de representaciones simbólicas que muchas veces, el lenguaje oral o escrito no puede reflejar.

Las danzas, son manifestaciones donde “el saber hacer” en la práctica artística consiste en el conocimiento integral de la región a las que pertenecen para poder contextualizar ese fenómeno folklórico.

La danza folklórica como experiencia social vinculante y medio de comunicación, permite observar formas particulares que refieren a modos pertenecientes a la cultura que cada grupo social reconoce como identificadorio.

Esa forma, ese modo de ser y de hacer responde a códigos preestablecidos por el propio grupo.

Los códigos de las danzas son los que permiten encontrar en cada danza una particularidad que la diferencian y le dan identidad.

Es de destacar que la identidad es una construcción social y que por ende se resignifica en forma permanente. Esta se construye en un marco social, cuyo grupo tiene una historia cultural que se mantiene en la memoria colectiva, se reproduce, dando sentido de pertenencia y permanencia a lo largo del tiempo. Así las manifestaciones conductuales definen un límite en su relación con otros, es decir, se identifican con algunos y se diferencian con otros y esto es lo que permite diferenciar y definir límites en la identidad.

Umberto Eco plantea tres constantes en la construcción de la significación de arte:

1. el Hacer: ese hacer que se llama actividad artística, que está acompañada de una intención.

2. la Expresión: Las expresiones del mundo sensible que son percibidas tanto por el que interpreta como por el que observa.

3. la Comunicación: Que exige que las danzas deben ser interpretadas e integradas en esos bailarines, donde se exige el conocimiento teórico y práctico del texto y contexto de

la danza, que será completado por una aportación personal del intérprete y del consumidor (Eco, 1985).

El discurso como una estrategia de aplicación para la recepción y producción de un lenguaje que utiliza diversos elementos, cuerpo, música, danza, entre otros como código lingüístico capaz de relacionar trayectos de movimiento y formas que integran una forma coherente de enunciado.

Señalamos, entonces, que en las danzas folklóricas convergen tres tipos de discursos.

El discurso musical relacionado con lo (melódico y rítmico) nos permite transmitir las emociones.

El discurso corporal relacionado con lo (Técnico y expresivo) las actitudes posturales que varía en las danzas de acuerdo al estilo y forma. Y lo técnico tiene que ver con las habilidades y destrezas correspondientes a cada tipo de danza, la coordinación y calidad en los movimientos

El discurso poético relacionado con lo rítmico y verbal: donde está el mensaje de la idiosincrasia de la región representada en la danza, la regionalización.

Para terminar ésta aproximación de análisis de un trabajo más profundo, quiero poner énfasis en el desarrollo de la inteligencia emocional, ya que es el nexo entre el conocimiento y el aprendizaje del mismo.

Un concepto de Ander Egg, que dice *“La educación se sitúa entre el pasado y el presente, entre la tradición y la innovación”* De ésta manera aseveramos que el aprendizaje debe ser considerado desde una concepción holística que incluye lo cognitivo, el desarrollo de la sensibilidad y los afectos, las actitudes, los valores, las conductas y los modos de ser y de hacer.

### Conclusión:

Con éste trabajo se pretende promover y nuclear el interés por nuestra cultura, identidad y transferencia a través de la danza, como un desafío para las instituciones educativas.

La danza como lenguaje artístico, para ello proponemos considerar a la ciencia y dentro de ella al folklore, como un campo disciplinar bien definido, basado en una cultura con aspectos identificatorios de pertenencia, vinculado y comprometido con las dimensiones sociales, culturales, humanísticas y artísticas de la sociedad en donde los procesos de globalización tienden a prescindir y relegar la identidad de los pueblos.

El propósito de dicho trabajo es reflexionar acerca de:

La consideración del espacio que debiera ocupar el folklore dentro de la educación artística en el sistema educativo.

Comprender la jerarquía de la cultura identitaria de nuestro país con sus danzas, su música, sus propios artistas, que despliegan la diversidad creativa de la comunidad y que contribuyen al reconocimiento de una cultura nacional, con identidad propia.

### Bibliografía:

- Eco, U. (2005) *La definición del Arte*, Barcelona, Ed. Destino Imago Mundi, 2da Impresión
- Egg, A. (2005) *Debates y propuestas sobre la problemática educativa*, Santa Fe, Ed. Homo Sapiens
- Autores varios (1998) *Artes y Escuela. La Expresión Corporal va a la escuela*. Buenos Aires, Ed. Paidós.
- Coluccio, Félix y Amalia M. Coluccio ,(1993) *Folklore para la Escuela*, Buenos Aires, Ed. Plus Ultra



## **MESA 5 / CUESTIONES REFERENTES AL PATRIMONIO CULTURAL**

Coordina: Mg. Anahí Fonseca

Participantes: Marcelo Gavilán  
María Laura Morón  
Anahí Fonseca

## El desafío de la conservación preventiva

Mg. Anahí Fonseca

Instituto Superior de Arte 806, Centro de Documentación de las Artes

Ponencia:

La definición de Patrimonio Cultural va evolucionando de forma progresiva desde horizontes lejanos con una mayor tradición en cuanto al “coleccionismo” de todo tipo de objetos, albergados en una suerte de depósitos donde además se podían observar, como por ejemplo en los famosos Gabinetes de Curiosidades hasta lo que conocemos actualmente como museos, gracias a este hecho y al reconocimiento del valor que podía tener el que otras generaciones accedieran a este material, en Europa u Oriente están más avanzados en la protección de colecciones de diversa índole.

Inicialmente se protege el artefacto, la pieza, la obra de arte, incluyendo paulatinamente objetos de interés científico o religioso, como así también lo arquitectónico, lo arqueológico y haciéndolo extensivo a todo un grupo de hechos, conocimientos y saberes, o sea, a todos los bienes con valor atribuido como cultural.

El valor que se le otorga al Patrimonio Cultural, siempre depende de una diversidad muy grande de causas; sociales, políticas, religiosas, etc., que respaldan esta calificación, esta variedad es igual a la que encontramos en la formación de una sociedad, heterogénea en cuanto a su forma de pensar y por lo tanto de valorar algo. En cuanto se establece y se valora un bien cultural, se adquiere una responsabilidad, la de preservar dicho objeto u hecho independientemente de su constitución, situación u origen.

Actualmente en todo el mundo prosperan cientos de museos, centros de investigación, centros de interpretación, todos ellos con muestras, estudios y exhibiciones de todo tipo y aún se está en la búsqueda de las normas absolutas que puedan regir y organizar la tarea de la preservación de estos bienes culturales con características, génesis y realidades muy diversas.

El gran desafío actualmente en el sector cultural y turístico no es solo la conservación de su patrimonio artístico, sino también el natural, el cultural, el tangible y el intangible, dentro de estas clasificaciones tenemos comprendido lo que conocemos más tradicionalmente como paleontológico, arqueológico y etnográfico o sea de las culturas ancestrales con su bagaje de conocimientos.

Patrimonio natural, la UNESCO lo define como aquellos monumentos y paisajes naturales, formaciones geológicas, lugares que tienen un valor relevante desde el punto de vista estético, científico y/o medioambiental.

El patrimonio cultural son aquellos bienes culturales históricos, científicos, simbólicos o estéticos que la historia ha legado y también aquellos que se crean, a los que la sociedad les otorga una especial importancia.

Es la herencia recibida y lo que se va a legar, es el testimonio de la existencia de una sociedad, su visión del mundo, sus formas de vida y su manera de ser.

El patrimonio tangible es la expresión de las culturas a través de realizaciones materiales y se las puede clasificar como Mueble o Inmueble.

El patrimonio tangible mueble son los objetos arqueológicos, históricos, artísticos, etnográficos, tecnológicos, religiosos y aquellos de origen artesanal o folklórico que constituyen colecciones importantes para las ciencias, la historia del arte y la diversidad cultural de una nación. Tales como las obras de arte, libros manuscritos, documentos, artefactos históricos, grabaciones, fotografías, películas, documentos audiovisuales, artesanías y otros objetos de carácter arqueológico, histórico, científico y artístico.

El patrimonio tangible inmueble son producciones realizadas por el hombre, que no pueden ser trasladadas de un lugar a otro, ya sea porque son estructuras, o porque tiene una relación intrínseca con el terreno, como por ejemplo un sitio arqueológico.

El patrimonio intangible está constituido por el “corazón de las sociedades” y coincide con la idea de cultura, entendida como: "el conjunto de rasgos distintivos, espirituales,

materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad y que, más allá de las artes y las letras, incorpora los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias"

Después de este recuento pormenorizado y de analizar cuanto de lo que nos rodea pertenece a todas estas definiciones antes dichas, es vital hacernos la pregunta que se nos plantea en este momento, en nuestras manos se encuentra la posibilidad de no reconocer el valor de lo que poseemos o en contrapartida conservar para respaldar las características de nuestras sociedades.

¿Aceptamos la responsabilidad de proteger nuestras posesiones patrimoniales?

Cuando se puntualiza sobre la aceptación de una responsabilidad de cuidado del bien cultural se habla de preservación de los vestigios de un pasado común a una sociedad que la diferencia de otras, la caracteriza y la estimula para enorgullecerse de sus orígenes, aun los más lejanos.

Para la protección en primera instancia hay que hablar de conservación preventiva como lo fundamental, evitar que los efectos externos y en algunos casos internos agredan de forma alguna al objeto u hecho en cuestión.

Pero para clarificar conceptos, he aquí unas definiciones que nos da el Consejo Internacional de Museos, el ICOM:

Conservación – Todas aquellas medidas o acciones que tengan como objetivo la salvaguarda del patrimonio cultural tangible, asegurando su accesibilidad a generaciones presentes y futuras. La conservación comprende la conservación preventiva, la conservación curativa y la restauración. Todas estas medidas y acciones deberán respetar el significado y las propiedades físicas del bien cultural en cuestión.

Conservación preventiva– Todas aquellas medidas y acciones que tengan como objetito evitar o minimizar futuros deterioros o pérdidas. Se realizan sobre el contexto o el área circundante al bien, o más frecuentemente un grupo de bienes, sin tener en

cuenta su edad o condición. Estas medidas y acciones son indirectas – no interfieren con los materiales y las estructuras de los bienes. No modifican su apariencia.

Algunos ejemplos de conservación preventiva incluyen las medidas y acciones necesarias para el registro, almacenamiento, manipulación, embalaje y transporte, control de las condiciones ambientales (luz, humedad, contaminación atmosférica e insectos), planificación de emergencia, educación del personal, sensibilización del público, aprobación legal.

Conservación curativa – Todas aquellas acciones aplicadas de manera directa sobre un bien o un grupo de bienes culturales que tengan como objetivo detener los procesos dañinos presentes o reforzar su estructura. Estas acciones sólo se realizan cuando los bienes se encuentran en un estado de fragilidad notable o se están deteriorando a un ritmo elevado, por lo que podrían perderse en un tiempo relativamente breve. Estas acciones a veces modifican el aspecto de los bienes.

Algunos ejemplos de conservación curativa incluyen la desinfestación de textiles, la desalinización de cerámicas, la desacidificación del papel, la deshidratación de materiales arqueológicos húmedos, la estabilización de metales corroídos, la consolidación de pinturas murales, la remoción de hierbas en mosaicos.

Restauración –todas aquellas acciones aplicadas de manera directa a un bien individual y estable, que tengan como objetivo facilitar su apreciación, comprensión y uso. Estas acciones sólo se realizan cuando el bien ha perdido una parte de su significado o función a través de una alteración o un deterioro pasados. Se basan en el respeto del material original. En la mayoría de los casos, estas acciones modifican el aspecto del bien.

Otra forma de entender la conservación

Como bien hemos visto la Palabra “conservación” resume todos los procesos de cuidado de un bien y su propósito es salvaguardar su alcance cultural.

Pero actualmente hay otro enfoque que va hacia la raíz de muchos de los problemas que tienen dichos bienes para ser mantenidos y protegidos, no solamente se tiene en cuenta la acción técnica ejercida sobre los objetos por los especialistas, sino que el acceso al patrimonio cultural implica el reconocimiento y fortalecimiento de los vínculos que tiene la sociedad con su patrimonio, pues a largo plazo, permitiría prevenir el deterioro por vandalismo o por despreocupación del patrimonio cultural a partir de una acción conjunta del estado y de la propia comunidad, incluyendo a todos sus grupos sociales.

Esta perspectiva trata de incidir en el reconocimiento de la propia identidad y rescatar el sentido de pertenencia de la comunidad implicada. Al referirse a esto hablamos idealmente, de una comunidad educada desde muy temprana edad en el conocimiento de su patrimonio, para lograr que dicha noción desemboque en respeto, admiración y estima por lo propio, ya sea que se hable de obras pictóricas, bienes arqueológicos, paleontológicos, monumentos, edificios, naturaleza o conocimientos ancestrales.

Y otra vez el ejemplo nos lo da el código de ética del Consejo Internacional de Museos, el ICOM:

Los museos trabajan en estrecha cooperación con las comunidades de las que provienen las colecciones así como con las comunidades a las que prestan servicios.

Las colecciones de un museo son una expresión del patrimonio cultural y natural de las comunidades de las que proceden y por consiguiente no solo rebasan las características de la mera propiedad sino que además pueden tener afinidades muy sólidas con las identidades nacionales, regionales, locales, étnicas, religiosas o políticas. Es importante por lo tanto que la política del museo tenga en cuenta esta situación.

La nueva postura de la Conservación Preventiva, es aplicar simultáneamente todos los medios disponibles, externos a los bienes, para garantizar su protección y mantenimiento.

Hablamos de conjuntos de bienes o de conocimientos, ya no del objeto único y aislado, sino vinculado a su entorno para proteger la totalidad, de una manera más lógica y sólida a la vez.

En general los pasos a seguir al ampliar el concepto de conservación preventiva, para garantizar la protección y promoción del patrimonio son, organizar grupos interdisciplinarios en los que estén involucrados representantes del estado y de la propia sociedad a la que pertenece el bien, para cubrir las necesidades pedagógicas, técnicas, informativas y de investigación necesarias.

El Centro de Documentación de las Artes, desarrolla el trabajo de investigación artística incorporando todos los lenguajes y con miras (en un futuro próximo...) a abarcar toda la Patagonia, inicialmente este trabajo plantea centrarse en la conservación preventiva del patrimonio artístico y documental que posee el Instituto 806, iniciando así el camino del conocimiento y reconocimiento de lo que poseemos y muchas veces por ignorancia no protegemos.

Objetivos generales de la Conservación Preventiva:

Lograr la conservación integral y estabilización de obras y documentos que no solo nos hablan de nuestra institución, sino que asimila todo registro de actividad artística de distintos lenguajes de nuestra localidad y región.

Contribuir a crear conciencia acerca de la importancia de la conservación preventiva para lograr la preservación de los bienes culturales a largo plazo.

Objetivos específicos de la conservación preventiva son:

1. Producir información diagnóstica sobre los bienes artísticos que posee Instituto N° 806 y sus estados de conservación, enumerando deterioros y

perjuicios (magnitud y evolución) provocado por los agentes y factores de deterioro presentes en su entorno.

2. Diseñar estrategias de protección.
3. Diseñar una estrategia de prevención para asegurar la sustentabilidad del conocimiento de toda la información y objetos/hechos del Instituto N° 806.
4. Fomentar la toma de conciencia sobre la importancia de preservar nuestro patrimonio reforzando la identidad local.
5. Diseñar las pautas de intervención - restauración, en los casos necesarios, de las obras para devolverles su calidad y esplendor.

Partimos de una pauta básica: sólo se puede conservar aquello que la sociedad respeta y estima. El hecho de conservar repercute directamente en el sentir del individuo y en la forma en que se ve así mismo, se refleja y se concibe como sociedad.

La conservación tiene una gran responsabilidad que en algunos casos aún no es bien entendida inclusive por los propios hacedores de cultura, los artistas, que suelen plantear ideas tales como: *"...no importa si se rompe o no dura"*, *"...no lo hice pensando en el futuro"*, *"...lo mío es efímero"* o al momento de elegir materiales no piensan en sus resultados al cabo del tiempo, que factores internos de la obra puede atentar contra su propia subsistencia.

Toda la labor encarada en el Centro de Documentación apunta sin dudas al respeto de nuestro patrimonio, al conocimiento mayor y mejor de lo nuestro, para que podamos dejar un legado, un acervo cultural, una mirada de orgullo hacia un pasado no tan lejano, que no son más, que las bases de nuestro ser como comunidad.

Aquí viene implícita esta responsabilidad de la conservación, en ella reside el poder de la memoria, el trascender a otras generaciones que puedan conocer a través de su patrimonio a sus antecesores y la sociedad que los formaba.

Y al hablar de la memoria, desde aquí la intención es divulgar todo lo trabajado, investigado, clasificado, revisado, digitalizado, restaurado y protegido para llegar no solo a la comunidad artística sino también al ciudadano, a nuestra comunidad para re-significar la mirada de lo propio, porque el conocimiento es la llave del respeto para cambiar a una sociedad de manera constructiva.

Esta nueva mirada re-descubriendo lo propio, nos vincula más fuertemente a nuestro pasado, a nuestro presente y lógicamente a un futuro que nos espera aquí, a la vuelta de una esquina, con la contemplación de lo nuestro para que este futuro nos encuentre bien parados sobre nuestras raíces.

# Relevamiento de Monumentos de la Ciudad de Comodoro Rivadavia

María Laura Morón

Departamento Lenguaje y Arte de la Biblioteca Municipal

Marcelo Gavilán

Dir. de Patrimonio Cultural y Natural, Municipalidad de Comodoro Rivadavia

## Resumen

Durante los años 2010 y 2011 desde la Dirección de Patrimonio Cultural y Natural de la Municipalidad y el Departamento Lenguaje y Arte de la Biblioteca Municipal, nos abocamos al relevamiento de los monumentos de la ciudad.

En primer lugar, nos planteamos qué Monumentos relevar, lo que significaba ir más allá del hecho de ficharlo, sino si realmente merecía incluirse en este relevamiento. Consideramos que debíamos registrar todos los monumentos, incluso los inexistentes al momento del relevamiento, pero que hubieran sido emplazados en el tejido municipal.

Al plantearnos cómo realizar el trabajo, solicitamos asesoramiento a la Dirección Nacional de Patrimonio y Museos de la Secretaría de Cultura, a fin de diseñar las fichas de catalogación de cada monumento, evaluando luego nosotros cada uno de los ítems según la realidad de nuestra ciudad.

El propósito final desde la Municipalidad, de este arduo trabajo de investigación, es la elaboración de una edición destinada a las escuelas de la ciudad, entendiendo que los niños y jóvenes podrán valorar los monumentos si conocen el significado y la historia de los mismos.

## **MESA 6 / EL ARTE: RELACIONES CON EL ESPACIO NATURAL Y SOCIAL**

Coord. Lic. María Alejandra Koroluk

Artistas Visuales: Prof. Carolina Barrientos

Prof. Franca Pacetti

Prof. Nadina Ivon Rodríguez

## Relaciones con el espacio natural y social

### Resumen:

La mesa redonda se desarrolló en forma informal a partir de la presentación de las integrantes de la misma y la proyección de sus obras. El tema de la mesa: "El arte: relaciones con el espacio natural y social" funcionó como eje fundante del discurso de las artistas y de cómo cada una a su manera se apropia del espacio natural y social que las rodea.

La primera en exponer fue la artista visual Franca Pacetti que se refirió fundamentalmente a su obra de la serie Chapas como un retrato de lo sorprendente y pintoresco del crecimiento de la ciudad de Comodoro Rivadavia. Su obra compuesta de pinturas elaboradas con técnica mixta es producto de su necesidad de seguir buscando interrogantes propios de la historia misma de Comodoro: la expansión geográfica de la ciudad, la tensión entre lo público y lo privado, y sus implicancias particulares de la vida del ser comodorense.

Luego la artista Carolina Barrientos hizo referencia principalmente a su obra como muralista, en la mencionó su postura de elegir la pintura mural como una manera de democratizar el arte. Para ella el espacio social, más precisamente el espacio público es el que le permite a través de su intervención pictórica llegar a un público más amplio que el de las galerías y permitir que todos tengan acceso a él. Esto asociado también a que no todas sus obras son realizadas individualmente sino que en muchas de ellas son realizadas en forma colectiva, permitiendo esto una experiencia más rica a nivel social.

Posteriormente la artista Nadina Rodríguez expuso sus ideas respecto a su forma de relacionarse con el espacio natural que la rodea que se inicia particularmente con la serie

*Viviendo Patagonia*. Trabaja a partir de una constante experimentación con materiales, una suma de transparencias, capas superpuestas de diferentes materiales, acuosas, grasas, con texturas, con color. La gráfica, el dibujo, los teñidos, los relieves, las esculturas...todo gira alrededor de un paisaje que se trasmuta, sin dejar de lado su esencia.

Cada una contó como desde su hacer artístico desarrolla su manera de relacionarse con espacio natural y social plasmándolo en sus obras.

Todas las exposiciones fueron enriquecidas por la activa participación del público presente que realizó consultas específicas sobre la obra de los artistas, sus respectivas concepciones del arte y la manera de relacionar su producción tanto con los espacios naturales como públicos.



**PLENARIO DE CIERRE / LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN PATAGONIA:  
UN ESTADO DE LA CUESTIÓN**

Participan: Mg. Edda Lía Crespo  
Dra. María Cecilia Perea

## **La investigación artística en Patagonia: un estado de la cuestión.**

**(Apuntes para una charla abierta)**

Dra. María Cecilia Perea

Centro de Documentación de las Artes

### Resumen:

Al asumir el desafío de investigar el arte en Patagonia es preciso tener en cuenta que se trata de una investigación fundante, dado que la misma se convertirá –seguramente– en la única fuente para otras investigaciones sobre el tema, más allá de los marcos en que ésta se desarrolla y de los objetivos que plantea. Nos proponemos indagar en torno a algunos temas relacionadas con la investigación artística en general y en Patagonia en particular haciendo especial hincapié en la fragmentación con la que se presenta nuestro objeto de estudio: las artes en general, y no un lenguaje en particular.

Algunas consideraciones sobre las Primeras Jornadas de Investigación en Artes en Patagonia:

Cuando desde el equipo del Centro de Documentación de las Artes comenzamos a delinear el perfil de las Jornadas, definimos que el tema central de las mismas debía girar en torno a la construcción de un estado de la cuestión sobre las investigaciones en arte en Patagonia. Es indudable que el tema propuesto es complejo, puesto que involucra el estudio de todas las artes en todas las provincias patagónicas, pero creímos también que era necesario plantear el problema y generar un encuentro entre especialistas que forje las bases de investigaciones y encuentros futuros. Por ello, fijamos como objetivos principales de estas Primeras Jornadas:

Realizar un estado de la cuestión sobre la investigación artística en Patagonia.

Propiciar el intercambio entre especialistas.

Contribuir a la difusión y divulgación de las investigaciones realizadas y en curso sobre las artes en Patagonia.

Alentar el ámbito de la Investigación en los ISFDA y situarlo en el campo de la Investigación actual como un espacio en crecimiento.

Promover el rescate histórico de las artes en Patagonia.

Propiciar nuevas miradas que problematicen sobre la producción y generación de conocimientos actuales.

Reflexionar sobre las modalidades de producción y apropiación de los diferentes lenguajes artísticos y sus expresiones.

Primera mirada: integrar fragmentos

En cuanto a la elaboración de un estado de la cuestión específico sobre la investigación en Artes en Chubut, debemos señalar que no encontramos ninguna historia del arte -ni de las artes en general, ni de las artes visuales, la música, la danza o el teatro en chubutense en particular-, que funcionara a modo de basamento sobre el cual edificar nuestras propias investigaciones.

Entre los escasos estudios previos generados en nuestra provincia, encontramos:

Publicaciones (revistas y catálogos de exposiciones) que incorporan datos sobre artistas chubutenses, desde una perspectiva general que pocas veces hace foco en las obras.

Textos monográficos, ensayos, entrevistas y artículos sobre arte comodorense y chubutense publicados en diarios y revistas locales (en diversos soportes).

Estudios parciales, generalmente monográficos, llevados adelante por estudiantes de las carreras de Artes (Instituto Superior de Arte 806) y Letras (Profesorado y Licenciatura en Letras Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco), que son muy valiosos puesto que generalmente aportan nuevos datos sobre el arte actual.

En relación con investigaciones referidas a las artes chubutenses y en Chubut el desarrollo más importante ha sido en el campo teatral. El afianzamiento de la investigación teatral es consecuencia de dos cuestiones fundamentales: la existencia de becas específicas de investigación teatral y la incorporación de Chubut en proyectos editoriales nacionales. Sobre el primer punto, recordemos que desde el Instituto Nacional del Teatro se generaron becas y subsidios específicos destinados a investigaciones teatrales<sup>1</sup> que se concursan por provincia y por región y que han permitido que tanto investigadores formados como noveles desarrollen sus propuestas. Las becas funcionan como fuertes estímulos puesto que permiten financiar estudios específicos referidos al teatro local y regional. El otro tema se vincula con la incorporación de investigaciones sobre el teatro chubutense en proyectos editoriales nacionales muy relevantes para la comprensión del teatro Argentino e Iberoamericano, como el que dirigiera el Dr. Osvaldo Pellettieri y el Grupo de Estudios del Teatro Argentino (GETEA/ Universidad de Buenos Aires).

En la Historia del Teatro en las Provincias -publicado por Galerna y el Instituto nacional del Teatro-, el teatro chubutense está presente en todos los tomos de dicha historia (Perea 2005, 2007 y en imprenta). En el primer tomo se describe el teatro en Comodoro Rivadavia entre 1920-1953, el eje de este capítulo es la propuesta del director Gabriel Barceló junto con el Elenco Vocacional. El segundo se refiere al teatro en Trelew y Rawson entre 1960-1972, principalmente centrado en el grupo El Grillo, aunque también se analizan otros grupos locales.

En el tomo tres se retoma la historia del teatro comodorense a partir de 1954 hasta 2002, incluyendo la propuesta teatral de directores como Alfredo Sahdi, Gustavo Bove Bonet, María Elena Suarez, y propuestas de grupos como La contrapartida o El susto o Los Comedidos mediante de Sarmiento.

Esta historia (fragmentada) del teatro del Chubut ha sido citada en investigaciones posteriores como: Seibel, Beatriz (2010), Historia del teatro argentino 1930-1956, Buenos Aires: Corregidor; Salvador, Natalia (2012) *“Las primeras experiencias significativas del teatro para niños en Chubut.”* en La quila, Cuaderno de Historia del Teatro nº2 de la Universidad Nacional de Río Negro, agosto de 2012; también difundida a través de periódicos locales y regionales como Crónica o Jornada.

Artistas como Alfredo Sahdi, por ejemplo, son frecuentemente citados en investigaciones como las de Seibel (1985): *“El teatro ‘bárbaro’ del interior”* y *‘Los artistas trashumantes’*, y más específicamente en Lucero-Uviña *“Alfredo Sahdi: un anfitrión de la vida.”*

Pero, fuera del ámbito teatral, quienes mayoritariamente teorizan sobre el arte chubutense son los propios artistas (lo hemos visto a lo largo de estas jornadas en las presentaciones de José Luis Tuñón, Nadina Rodríguez, Franca Pacetti o Carolina Barrientos, por ejemplo)

A partir de constatar este vacío, nos propusimos desde el Instituto Superior de Arte 806 crear un centro de documentación que se organiza como un archivo virtual que contuviese todo tipo de materiales referidos a las artes en Patagonia, que fuese un archivo de consulta base para otros investigadores, el que cuenta en la actualidad con unos 500 documentos catalogados, que se complementa con una página web (está en construcción) en la que se publican las fichas técnicas de diversas obras.

### Segunda mirada: la fragmentación del arte actual

Los últimos veinte años en las artes chubutenses, o mejor aún de las artes que se crean, gestionan y producen en Chubut, nos acercan hacia un tipo de práctica artística en la que los lenguajes tradicionales pierden especificidad frente a un hacer que se impone. En el Comodoro Rivadavia de hoy, el arte público, las intervenciones, acciones,

instalaciones escultóricas, sonoras y teatrales... generan modos de hacer que se distancian de los lenguajes tradicionales y del peso institucional que los mismos imponen. La exploración sobre estos nuevos territorios de frontera, produce prácticas integradas, zonas intermedias e inestables que no pueden ser abordadas desde una mirada totalizadora. Tanto para la historia del arte, como para las diversas teorías y metodologías, el objeto de estudio se fragmenta. Una misma obra puede presentarse como una instalación escultórica o como una performance: la diferencia radica en que la presencia del artista –en la performance- transforma a la instalación escultórica en un arte vivo y por lo tanto efímero. De este modo, se introducen los problemas de método propios del arte vivo –como el teatro, como la danza- en otros lenguajes.

Explica Massip (2004:12):

Por lo tanto, la historia del teatro se construye sobre la ausencia del objeto de su estudio: el espectáculo, e inevitablemente se convierte en la historia de rastros heterogéneos y de diversos recorridos que conducen a una posible memoria de aquello que por su naturaleza no se puede fijar completamente. Por ello, la historia del teatro se convierte inevitablemente en historia de la investigación teatral, historia de los métodos practicados en el reconocimiento histórico de las disciplinas utilizadas en la pesquisa.

Estas obras, difíciles de clasificar y de reconstruir sólo se registran como experiencias aisladas, como una acción artística que rodea a una obra pero que no necesariamente se constituye como tal. Suelen presentarse en eventos conmemorativos, reivindicativos o protesta.

Este ejemplo sirve para dar cuenta de una de las cuestiones centrales con la que se enfrentan las investigaciones referidas a las artes. Si hoy, más que nunca, depende de los artistas que una obra sea una cosa u otra, según donde éste ponga el acento, qué sucede entonces con quienes intentamos analizar esa obra.

Traigo a colación esta idea porque a medida que avanzamos en la elaboración de un estado de la cuestión sobre las investigaciones artísticas en Patagonia nos encontramos con una dificultad añadida: cada vez que los lenguajes estallan, la crítica - o las prácticas críticas- desaparece junto con el registro y el trabajo de reconstrucción se dificulta aún más.

#### Conclusiones:

Sirvan estos apuntes para comenzar a fijar las bases sobre las cuales construir un estado de la cuestión que nos permita desarrollar la reflexión crítica sobre las artes en Patagonia. Me parece oportuno traer a colación las palabras de la artista española Nieves Correa quien señala -refiriéndose a los artistas de performances- que:

En este momento, y aunque se están consolidando algunas estructuras, seguimos viviendo en un estado de incertidumbre, con la sensación de que cualquier revés cultural o político puede acabar con nuestros proyectos, y quizás esto se deba precisamente a que los que hacemos la acción, los que la gestionamos y los que teorizamos sobre ella “somos la misma cosa” y por tanto habitamos una tierra intermedia casi siempre olvidada por nuestras instituciones culturales entendidas estas en un sentido muy, muy amplio. Nieves Correa, (2007: 5)

También aquí, en Comodoro Rivadavia, artistas, docentes, teóricos y críticos ‘somos la misma cosa’. Pensar esta realidad es constatar la posición de debilidad en la que nos encontramos los investigadores en artes en Patagonia, principalmente quienes hacemos investigación fuera del ámbito de las universidades. Pero en el caso del Chubut es aún más complejo dado que en la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco no existen carreras artísticas ni departamentos de Artes, y en nuestro país la investigación sostenida y sistemática pasa por el ámbito de las universidades. Entonces las preguntas se vuelven inevitables: ¿quién investiga las artes en Chubut y bajo que marcos se realizan estas investigaciones? ¿Dónde se construye la memoria sobre el arte chubutense? ¿La

memoria y el patrimonio artístico chubutense es responsabilidad de quién? Desde el Instituto Superior de Arte 806 estamos intentando provocar un cambio en este sentido, con la creación del Centro de Documentación de las Artes Especializado en Arte Patagónico. Un paso importante en la consolidación de la investigación en Artes en Patagonia. En este marco, la presente ponencia intenta trazar algunas líneas directrices que permitan generar las bases sobre las cuales dar forma a un estado de la cuestión sobre el desarrollo de las Artes en Chubut.

No escribimos una historia del arte, generamos las bases para otros investigadores, construimos un atlas de imágenes, textos, sonidos... que permitan a cada quien pensar el arte chubutense.

## Sobre los participantes

**Carolina Valeria Barrientos** (Comodoro Rivadavia 1980) es profesora en Artes Visuales recibida en el ISFDA 806 (2002). Es docente en distintas escuelas de la ciudad. Dicta talleres de fotografía y arte público. Ha diseñado, ejecutado y coordinado murales en diversos puntos del país. Participó de la restauración de murales de la ciudad. Es referente nacional en Chubut del Movimiento Muralista Italo Grassi. Participó en muestras individuales y colectivas. Se ha capacitado en pintura mural, fotografía y docencia. En 2003-2004 fue becada por la Fundación Antorchas para encuentros de Análisis y Producción de obras. Vive y trabaja en Comodoro Rivadavia.

**Daniel Alonso** es periodista y escritor. Se formó a principios de los setenta en la Escuela de Periodistas del Círculo de la Prensa de la ciudad de Bs. As., en sus inicios se desempeñó como periodista en medios radiales y televisivos en Comodoro Rivadavia, su ciudad natal. De 1979 a 1983 fue prosecretario de Redacción de “El Patagónico”. Entre 1983 y 1990 fue director de Cultura de la ciudad, periodo durante el cual se formalizó la Escuela Municipal de Bellas Artes, dándosele estado docente al personal –luego de 22 años de funciones-- mediante un Estatuto Docente Municipal. En 1987 una decisión política transfirió a la Provincia esa unidad educativa artística, para formalizar la “Escuela Superior de Arte”, con áreas Plástica, Teatro, Danzas y Música. Entre 1990 y 1992 fue Jefe de Redacción de “Crónica”. En 1984 fue becario del Rotary Internacional en 17 ciudades de Mississippi y Tennessee, (USA). Como prosecretario de Acción Cultural de la Universidad Nacional de la Patagonia (1992/94) concluyó las gestiones para la puesta en marcha de Radio Universidad, que dirigió hasta 2005. Actualmente es asesor de Prensa del Concejo Deliberante, columnista de “El Patagónico” y director periodístico de “Anuario Petrolero”.

**Edda Lía Crespo** es Magister en Historia, docente e investigadora en las U.N.P.S.J.B. y U.N.P.A. Es investigadora Categoría III, se especializa en el mundo del trabajo, la historia de las mujeres y las relaciones de género en la Patagonia. En los últimos tiempos se ha dedicado a estudiar la sociabilidad asociativa con particular referencia a las asociaciones étnicas, de beneficencia y de cooperativismo en el ámbito de los Territorios Nacionales, temática que ha abordado en su tesis de Maestría en Historia y la que abordará para obtener su doctorado.

**Elba Mansilla** (Comodoro Rivadavia, 1964) es Maestra de Danzas Nativas (L:F:P: Berruti), Profesora de Danzas Nativas y Folklore (Instituto Folklórico P. Berruti) e Interprete en Danzas Folklóricas y Tango (IUNA). Realiza diversas capacitaciones con maestros de amplia trayectoria: Héctor Aricó, Teresa Barreto, Rubén Suarez, Fernando Montivero, Pedro Benavente, Juana Saavedra, Maina, Hugo y Anibal Jiménez (Directores

del Ballet Salta), Mabel Pimentel y Oscar Murillo (Directores del Ballet Brandsen), Jorge caballero, Osvaldo Zapata entre otros. Integró el ballet Brandsen en los 30 años de Cosquin (1990) y el Ballet Popular Fueguino dirigido por dos Ex bailarines del Ballet del Chúcaro. Actualmente dirige su propia Escuela de Danzas “Patagonia Austral” y es parte del equipo docente del ISFDA N° 806 desde el año 2004.

**Franca Pacetti** (Comodoro Rivadavia, 1980) es Profesora Nacional de Pintura, graduada en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Concurrió a los talleres de José Rueda, Gustavo Ibarra y Eduardo Faradje, con quien trabajó como ayudante docente en su taller hasta julio del 2011. También, hasta ese mismo año, se desempeñó como docente en la facultad de Arquitectura en la Universidad de Palermo, dictando las materias de Representación, Taller de Dibujo y Taller de Plástica. Entre el 2004 y el 2011 dirigió su taller particular en capital federal. En el 2006 viaja becada a España, donde se instala en la Residencia para Artistas de la Fundación Karrvaz, en Albacete. Desde agosto del 2011 reside en la ciudad de Rada Tilly, donde dirige su taller particular y talleres de pintura y dibujo, en el Taller Municipal de Arte de Rada Tilly, y en el Instituto Superior de Arte n° 806, en Comodoro.

**Gabriela Ivana Farina** es Profesora y Licenciada en Ciencias de la Educación, graduada en la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco. Actualmente se encuentra finalizando el Posgrado “Especialización en Adolescencia” en la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como docente en Educación Secundaria y Educación Terciaria en formación docente. Es miembro del Equipo Técnica de Educación Sexual Integral de Comodoro Rivadavia, el cual depende del Programa Provincial de Es bajo la dirección del Ministerio de Educación del Chubut.

**José Luis Tuñón** (Rio Gallegos 1955) es artista y psicoanalista. Desde 1984 vive en Comodoro Rivadavia. Expone desde 1981. Ha obtenido beca y subsidio de la Fundación Antorchas, Invitación de Honor a las Cuartas Jornadas de Crítica y Arte Contemporáneo de Gral. Roca (1997), Premio Federal (2003), ganó el Concurso Monumento al Centenario de Comodoro Rivadavia y obtuvo el Gran Premio de Honor del Salón de la Provincia del Chubut. Recientemente ha participado en las siguientes muestras regionales: Argentina Pinta Bien (Centro Cultural Recoleta), Interfaces (Secretaría Cultura de la Nación), Pertenencias (Fondo Nacional de las Artes), Chubut de Muestra (CFI). Fue Subsecretario de Cultura de Comodoro Rivadavia en el periodo 2003/2007. Integra el grupo “Siete de canto”. Escribe sobre cultura, psicoanálisis y arte.

**Magalí Stoyanoff** (Comodoro Rivadavia, 1976) es Especialista Superior en Docencia y Dirección Teatral recibida en la Universidad Nacional de Cuyo. Es docente de Teatro en el ámbito formal en nivel Medio y No formal en talleres para niños y adolescentes. Desde el año 2011 integra el equipo de trabajo del Centro de Documentación d las Artes

**Marcelo Gavilan** Desde el año 1995 se desempeña en el área de Patrimonio de la Municipalidad de Comodoro Rivadavia, posteriormente asumió como Director de Patrimonio Cultural y Natural y actualmente está a cargo de la Dirección General de Gestión Interinstitucional y Patrimonial, dependiente de la Secretaría de Cultura Municipal.

**María Alejandra Koroluk** es Licenciada en Letras recibida por la Universidad Nacional de Buenos Aires. Como artista visual realiza exposiciones individuales y colectivas desde el año 1995 en Comodoro Rivadavia y Capital Federal recibiendo varios premios y menciones. También participó como becaria en clínicas de arte dirigidas por la Fundación Antorchas (2003-2004) y el Fondo Nacional de las Artes (2009-2010). Fue profesora adjunta de Arte en la Universidad Nacional de la Patagonia (2001-2004). Se desempeñó como directora de la Galería de arte Arko de Comodoro Rivadavia (2008-20010). Participó. Actualmente es docente de Artes Visuales en el Instituto Superior de Arte 806 donde también integra el equipo de trabajo del Centro de Documentación de las Artes.

**María Cecilia Perea** (Córdoba, 1968) es Licenciada en Teatro (1998) y Doctora en Artes con Orientación en Teatro por la Universidad Nacional de Córdoba (2008) como becaria del Instituto Nacional del Teatro y Doctora por la Universidad de Zaragoza (España) en Historia del Arte, en el programa de Técnicas de Investigación en Historia del Arte y Musicología (2011), becaria Santander/Universidad de Zaragoza. Es profesora adjunta de Arte en la Universidad Nacional de la Patagonia y docente de Teatro en el Instituto Superior de Arte 806 de Comodoro Rivadavia, en donde se desempeña también como Coordinadora del Programa de Investigación y del Centro de Documentación de las Artes.

**María Laura Morón** (Comodoro Rivadavia, 1965) Periodista (título otorgado por la Universidad Nacional de La Plata); Cursó el Posgrado de Gestión en Comunicación y Patrimonio de la Facultad Latinoamericana (FLACSO); Co-coordinó el trabajo de Investigación sobre Catalogación del Patrimonio Escultórico de Comodoro Rivadavia. Actualmente se encuentra a cargo de la Dirección de Patrimonio Cultural y Natural de la Municipalidad de Comodoro Rivadavia.

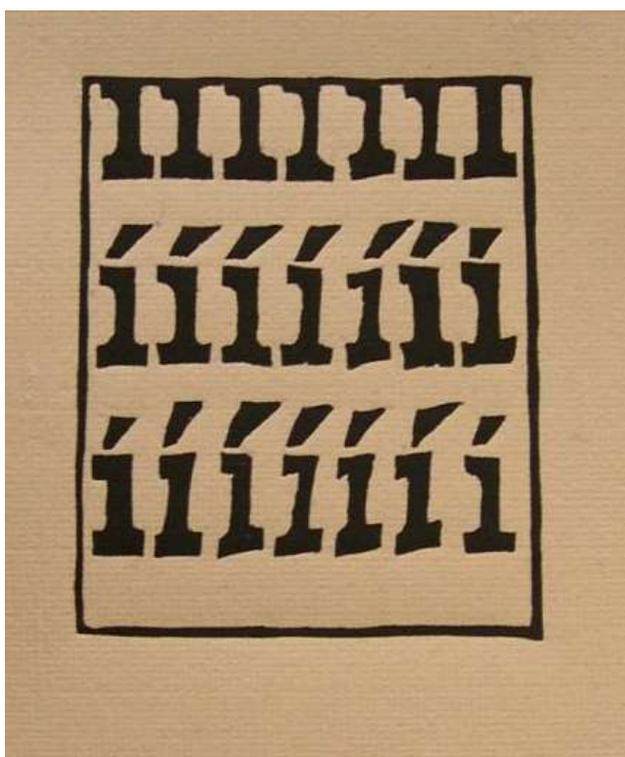
**Nadina Ivon Rodríguez Gorbak** es Licenciada en Artes Visuales con Orientación Escultura (I.U.N.A. 2007); Profesora Superior de Escultura (Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación “Ernesto de la Cárcova”, 1996), Profesora Nacional de Escultura (Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”, 1991), Maestra Nacional de Dibujo (Escuela Nacional de Bellas Artes “Manuel Belgrano”, 1988). Realiza diversas capacitaciones: Seminario de Posgrado: “Escultura: El monumento y el Hombre” escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, 1995, Seminarios de Dibujo y Gráfica con Rafael Gil, 2003-2011, Escenografía, I.S.A. Teatro Colón, 2008, entre otras.

**Nelly Brígida Blanco** (Comodoro Rivadavia, 1971) es alumna de las carreras de Licenciatura y Profesorado en Letras de la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco. Asistió a distintos cursos y seminarios como “El mito clásico y sus proyecciones” U.N.P.S.J.B., (2005), “El estudio de las representaciones sociales, un abordaje desde el análisis del discurso” dictado por el Mg. Sebastián Sayago (2011), “Metodología e investigación literaria” dictado por el Dr. Jorge Bracamonte (2012) entre otros. Publicó en la Revista Hermeneutic, UNPA. “La película X-MENIII La batalla final, análisis desde una perspectiva filosófica” (2011). Actualmente cursa el 3º año de las carreras de Lic. Y Prof. en Letras.

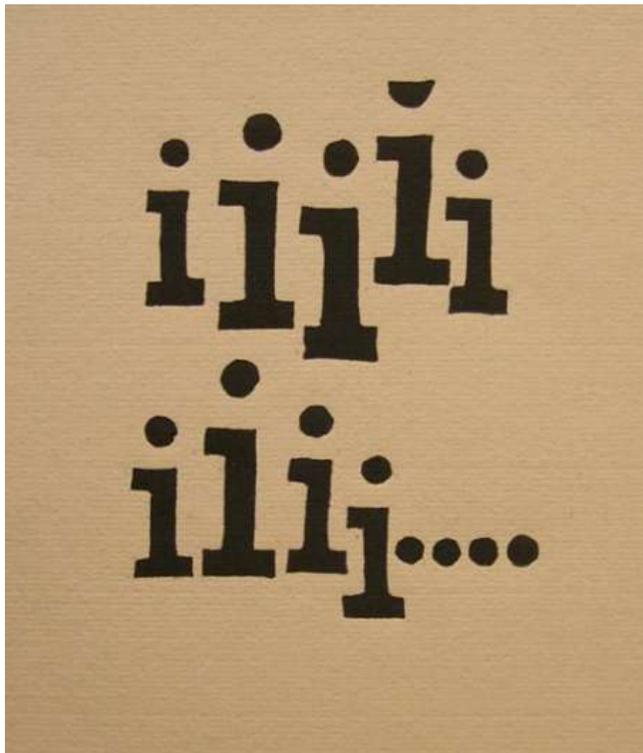
**Pablo Daniel Medina** (Lomas de Zamora 1975) Es profesor de Historia recibido en el Instituto Superior Antonio María Sáenz en el año 2000. Cursó estudios de pintura en el Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA), escultura con Jorge Gionco y en talleres de la Escuela Ernesto De La Carcova. Realizó estudios en Conservación y Restauración de Bienes culturales. Es miembro desde el 2011 de la Asociación Argentina de Artistas Escultores. Expuso individualmente y participó de diversas muestras colectivas en Buenos Aires. Desde el 2012 vive y trabaja en Sarmiento. Participa activamente en el debate e intercambio con otros artistas en búsqueda de un arte plástico con identidad patagónica.

**Virginia Anahí Fonseca** es Profesora en Artes Visuales (1986) y Profesora Nacional de Escultura por la escuela Superior de Arte “Prilidiano Pueyrredón” (1989), Licenciada en Bellas Artes (1992) Restauración de Pintura Mural (2000) C. A. Pedagógica (2001) Magíster en Conservación y Restauración título otorgado por la Universidad Complutense de Madrid (2001). Docente de Historia del Arte II e Historia de la Danza I en el Instituto Superior de Arte 806 de Comodoro Rivadavia, en donde se desempeña también como Restauradora y Conservadora del Centro de Documentación de las Artes. Especializado en Arte Patagónico. Curadora y Restauradora del Museo Regional Patagónico “Prof. Antonio Garcés”. Desarrolla investigaciones en áreas: Culturas Originarias, Arqueología e Historia. Participante de diferentes talleres y conferencias como ponente y organizadora, de muestras y cursos desarrollando fundamentalmente el interés por el desarrollo de la cultura nacional, originaria y los bienes patrimoniales ya sean tangibles o intangibles.

## Imágenes



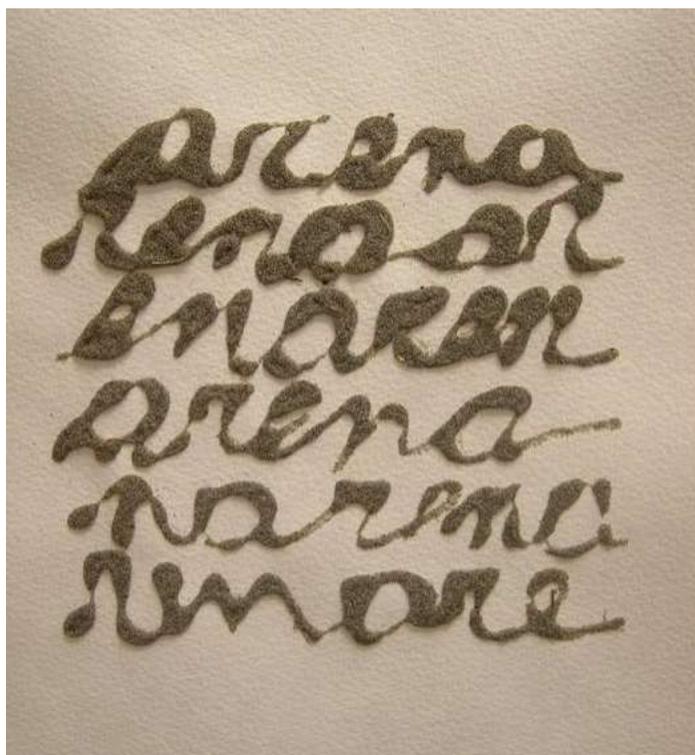
Daniela Mastrandrea,  
*No todo lo que está sobre la i es un punto*  
2008



Daniela Mastrandrea

*Purgatorio, la muerte de la i y el nacimiento del punto*

2008



Daniela Mastrandrea

*Arenamar*

2009



DANIELA MASTRANDREA 09-

Daniela Mastrandrea

*Horizonte*

2009



Franca Pacetti  
*Boby (Serie "Chapas")*  
2011



Carolina Barrientos  
*La mujer mapuche (Mural)*  
2012



Nadina Rodriguez

*En el corazón de la meseta, late el universo 2*

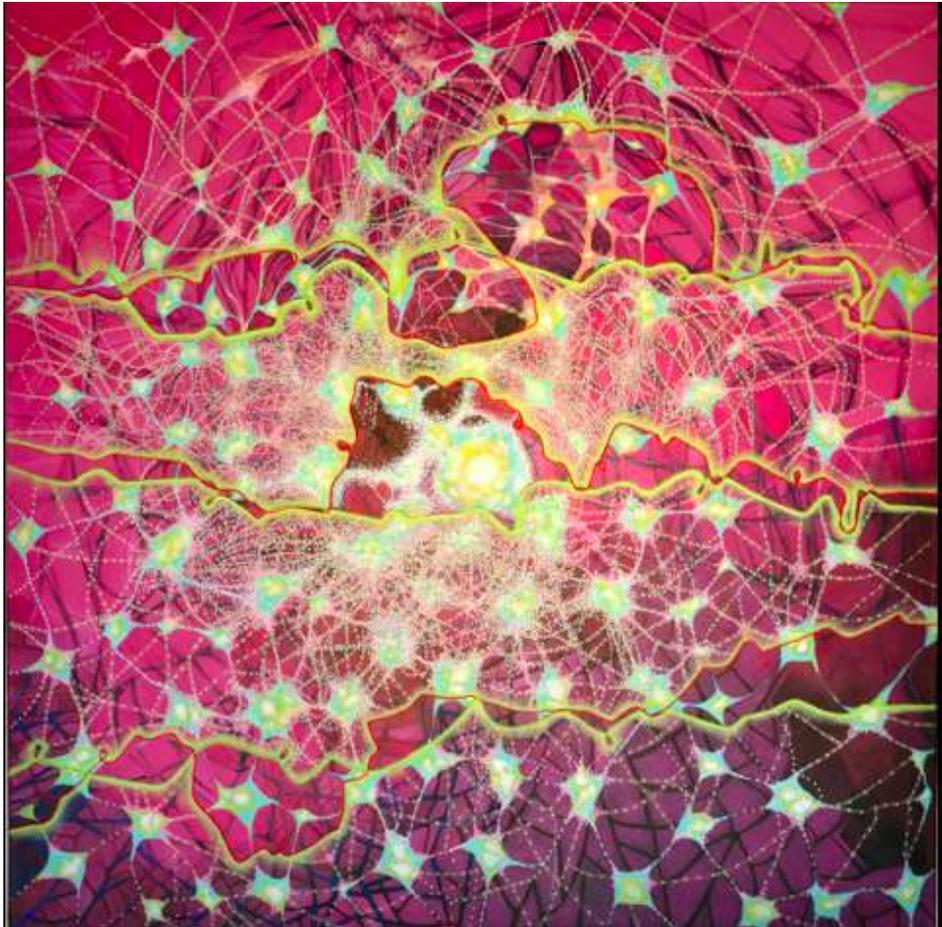
2011



Fabiola Marina Castro

*Luz Centrifuga I*

2012



Fabiola Marina Castro

*Dendritas*

2012

## ÍNDICE

|   |    |
|---|----|
| El Centro de Documentación de las Artes   | 4  |
| INTRODUCCIÓN  | 6  |
| MESA 1 / TEATRO EN PATAGONIA  | 8  |
| Participantes: María Cecilia Perea/ Daniel Alonso /Magali Stoyanoff             |    |
| Coordinadora: Magali Stoyanoff  |    |
| MESA 2 / LA PRÁCTICA ARTÍSTICA EN LA PATAGONIA                                  | 30 |
| Participantes: José Luis Tuñón/ Pablo Medina / M. Alejandra Koroluk             |    |
| Coordinadora: Karen Gregorio  |    |
| MESA 3 / LA FORMACIÓN DE INVESTIGADORES EN ARTES: EXPERIENCIAS DE ALUMNOS/AS    | 54 |
| Participantes: Nelly Brígida Blanco / Cristina Andrea Silva                     |    |
| Coordinan: María Cecilia Perea / Julieta Melis                                  |    |
| MESA 4 / INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA Y EDUCACIÓN                                    | 64 |
| Coordina: María Alejandra Koroluk   |    |
| Participantes: Gabriela Farina / Elba Mansilla                                  |    |
| MESA 5 / CUESTIONES REFERENTES AL PATRIMONIO CULTURAL                           | 80 |
| Participantes: Marcelo Gavilán / María Laura Morón / Anahí Fonseca              |    |
| Coordina: Anahí Fonseca   |    |
| MESA 6 / EL ARTE: RELACIONES CON EL ESPACIO NATURAL Y SOCIAL                    | 90 |
| Artistas Visuales: Carolina Barrientos / Franca Pacetti / Nadina Ivon Rodríguez |    |
| Coord. María Alejandra Koroluk  |    |

|   |     |
|---|-----|
| PLENARIO DE CIERRE / LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN PATAGONIA: | 94  |
| UN ESTADO DE LA CUESTIÓN                                      |     |
| Coordina: María Cecilia Perea                                 |     |
| Participan: Edda Lía Crespo / María Cecilia Perea             |     |
| <br>  |     |
| SOBRE LOS PARTICIPANTES                                       | 102 |
| IMÁGENES  | 106 |



Comodoro Rivadavia

Chubut

Argentina

2014