

APORTES A LA INVESTIGACIÓN – CREACIÓN A TRAVÉS DE LA PRODUCCIÓN Y ANÁLISIS DE LA INTERVENCIÓN ARTÍSTICA INTERDISCIPLINAR *AMÉRICA HERIDA* (2018)

Mariela Alonso, marielasolo@gmail.com

Mónica Claus / clausmonica@yahoo.com.ar

Maria de los Ángeles de Rueda / mariaderueda@gmail.com

Luis Menacho / menacho.luis@gmail.com

Rocío Sosa / rocio.sosa.5@gmail.com

Carlos Uncal / casperuncal@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA)

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Resumen

A partir de la intervención artística interdisciplinaria *América Herida* (2018, La Plata) realizada por un grupo de integrantes del proyecto de investigación B/345 *Modernidades artísticas y giro decolonial* de la FBA, dirigido por María de los Ángeles Rueda y Gerardo Guzmán, se presentan una serie de consideraciones sobre la investigación desde y en las artes, partiendo de la descripción de dicha producción. La incorporación de avances y resultados en realizaciones de creación artística, complementan la producción de conocimiento desde otras prácticas en el sistema académico de investigación aplicada y en la enseñanza de las artes y la historia del arte. La producción de las expresiones artísticas performativas tomó como punto de partida la evocación de un tópico: américa y su herida colonial. Y ello se trabajó considerando el propósito del proyecto: la generación de materiales y herramientas para revisar los aportes al debate sobre lo local, lo nacional y lo latinoamericano a través del estudio de una serie de rasgos en producciones artísticas y teorías de las artes visuales y musicales del siglo XX (desde las cátedras de Historia de las Artes Visuales 3 e Historia de la Música 3 de la FBA UNLP)

Palabras clave: Interdisciplina, creación artística, decolonial

1. Consideraciones sobre la investigación/ creación artística y las resonancias desde la perspectiva decolonial

La investigación en Artes y desde las artes puede realizarse desde diversas aproximaciones. En este caso, a partir de la producción de sentido que disparan algunas de las lecturas – textuales y visuales- del marco teórico del proyecto que nos involucra, como Mignolo o Niemeyer Torres García, se han generado aplicaciones no solo en sus modalidades tradicionales, previstas por la academia o el ambiente científico, sino también en la praxis artística, como una trasposición y apropiación por parte de los docentes investigadores artistas o productores.

Sostenemos un modo de hacer que se traduce por la interpelación a las historias y teorías, a través de la reflexión crítica de las prácticas artísticas, el análisis visual y musical, y sus estudios comparativos. Considerando que las prácticas teorizadas ofrecen múltiples recepciones, (Cauquelin, 2012) y que en el escenario contemporáneo los géneros se desplazan y mezclan, la existencia de una heterogénea presencia de disciplinas teóricas y prácticas que convergen, permiten la producción de dispositivos mixtos para la aplicación y divulgación de los avances y resultados de una investigación en estas áreas. Los relatos y los sistemas filosófico-estéticos fundadores, elaborados en las modernidades entran en la actualidad en colisión con el saber científico y el saber narrativo. El pensamiento teorizado desde las prácticas artísticas o desde la teoría se acompañan en un cruce interdisciplinario.

Desarticulando viejos relatos y divisiones epistemológicas, la búsqueda de especificidad da lugar a construcciones discursivas que permiten escapar de modelos coloniales y

canónicos. Frente a las lecturas dominantes, cada lectura nos aproxima a un nuevo sentido que puede cobrar forma como América herida.

El modelo de artista- teórico, creador de narrativas plausibles de circular en diferentes ámbitos hoy comienza a ser valorizado en las investigaciones en y desde el arte y en los espacios académicos que fomenten la promoción del conocimiento. Podemos acordar y revisar algunas de las comparaciones que realiza García Canclini (2014:115). El señala al respecto que quizás las diferencias entre científicos y artistas, (agregamos también las prácticas teóricas de acompañamiento), aparecen en los criterios de valoración frente a una fuente o un acontecimiento y las exigencias de legitimidad de sus trabajos; el que hace ciencia pretende construir conocimiento en relación a datos empíricamente observables, el teórico de las artes (decimos) intenta aportar nuevas interpretaciones o miradas sobre una serie de materialidades o artefactos y el artista busca producir un saber, “pero fundamentalmente gestionar la incertidumbre en la sensibilidad y la imaginación “. Bien estamos en un tiempo de revisiones. De estructuras discontinuas y mezclas. Así también consideramos que los procesos artísticos desde esta América herida hacen estallar los tiempos y las continuidades. Las modernidades paralelas, y descentradas, suponen la interpretación de un escenario diverso y dinámico de asimilaciones, confrontación, resistencias y aperturas

La estrategia comparativa e interdisciplinar sobre las artes se establece a través de la resonancia del desplazamiento del centro, de la conciencia del pensamiento sobre los procesos coloniales e intersubjetividad que toma esa herida y compone hacia un giro descolonizante. Dicho giro supone, la revisión del centro y la periferia, del norte y el sur, de las tradiciones académicas internacionales y el develamiento de un horizonte local. Se hace hincapié en un eje sincrónico descentrado y en una deriva de sentido y de articulaciones poéticas en torno al pensamiento sobre América Latina.

Podemos destacar otro aspecto, el de la Interdisciplina artística o Inter -artisticidad. La reunión en este caso de música e imagen, proyecciones audiovisuales, poesía recitada, performance teatral y conferencia performativa reúne la idea de un cuerpo colectivo y una intersubjetividad que dispara la producción de un nuevo sentido sobre las fuentes evocadas, hacia la generación de una interacción social para un conocimiento sensible. Destacamos la capacidad de convergencia, que corresponde a la constitución de una intervención estética/ artística integrada por diferentes expresiones y dispositivos, corporales y técnicos. Se generan Inter zonas, interformas, inter-lenguajes; son prácticas interpretativas interdisciplinares- intermediales. Volviendo sobre el conjunto podemos decir que los pasajes entre sonidos, imágenes y conceptos instalan la necesidad del acontecimiento, de la performatividad, de la metáfora.

Además, en esta experiencia el docente- investigador- artista produce una práctica de acompañamiento respecto del grupo al cual se dirige sobre las posibilidades y el desbordamiento de los límites a la hora de intentar definir o catalogar una experiencia expandida.

2. Descripción y análisis según los artistas/autores/as

2.1. Ficha técnica América Herida

Título obra: América Herida

Año: 3/10/2018

Lugar: La Plata, auditorio Conservatorio G. Gilardi, Nuevos Jardines en el Servente, 2° Jornadas Musicales inter/trans (NuJaS)

Modalidad: intervención artística interdisciplinar performativa (música, video-mapping, poesía, performance teatral y video)

Curaduría general: Mariela Alonso

Artistas/autoras/es:

América herida (Luis Menacho, performance con composición musical y Hernán Arreseigor video-mapping, integración a partir de la obra de J. Torres García y su mapa de América del Sur invertido)

Voces Heridas (Mónica Claus, lectura de poesía contemporánea latinoamericana)

Inquisición sobre la colonia (una interpretación de la mirada conquistadora desde la teoría decolonial de Walter Mignolo a cargo de Carlos Uncal)

La herida virreinal en la obra de Ezequiel Linares 1960-1990 (proyección de video a cargo de Rocío Sosa)

Comentarios a partir del poema visual Herida de Luis Pazos (Maria de los Ángeles de Rueda)

2.2. América herida (2018) por Luis Menacho

Para piano, caxixi, video mapping y sonidos electrónicos

La idea de la pieza surgió como propuesta para la convocatoria a participar con el equipo de investigación Modernidad y giro decolonial en las Jornadas nuevos jardines en el Servente (NuJaS) en su segunda edición del año 2018. La inquietud de crear la pieza en un campo interdisciplinario hizo que formásemos un equipo creativo compuesto por Mariela Alonso como curadora de la obra, Hernán Arrese Igor a cargo del video mapping y quien escribe en la composición musical y la performance. De esta forma -y luego de varios encuentros- comenzamos a delinear la idea a trabajar tomando como punto de partida el piano como objeto y la semejanza de la caja del instrumento con los contornos de Sudamérica en la célebre relectura de la América invertida que realizara el pintor uruguayo Joaquín Torres García. Esta idea visual -y que se corresponde musicalmente con la tapa del instrumento europeo por excelencia- surgió como disparador para el proceso creativo a poner en obra.

El punto de partida para la composición musical se determinó desde una trayectoria que establece tres secciones musicales bien diferenciadas. Esta trayectoria se delinea con un desplazamiento desde el extremo opuesto al teclado pasando por la caja para terminar finalmente en el teclado. El recorrido implica así, cuatro momentos incluyendo la entrada a la sala del ejecutante, a saber:

1- Entrada del ejecutante y colocación de las partituras en el atril del piano, seguidamente coloca el taburete del piano con una pata bajando el pedal derecho para lograr la resonancia del instrumento.

2- Momento 1: percusión en la madera del piano en la parte exterior opuesta al teclado junto con el caxixi¹

3- Momento 2: zona central de la caja del instrumento. Interior. Ejecución en el encordado junto con el caxixi y la madera de la caja.

Intermezzo: sonidos electrónicos pre grabados del encordado del instrumento que permiten la conexión con el próximo momento.

4- Momento 3: Teclado.

Estos momentos se corresponden con la composición visual que se proyecta en la pantalla, el recorrido de varios cuadros de Torres García deconstruidos en sus elementos plásticos y que -mediante un software- “responden” a los ataques del piano y recomponen reelaborando variadas posibilidades plásticas de los materiales. Hacia el final se pone en juego la puesta móvil de la América sangrando que pintara el arquitecto brasileño Oscar Niemeyer.

El antagonismo entre el piano y el caxixi pone a la vez la relectura del instrumento europeo en tanto el piano deviene como instrumento de percusión de alturas no puntuales al ser tocado en la caja y en el arpa con golpes y glissandi.

2.2. Voces heridas”. Por Mónica Claus

La intervención “consistió en la lectura de algunos textos de poesía contemporánea latinoamericana, extraídos de *Poesía Armada, Antología de poetas latinoamericanos de hoy*, editada por Agermanament en 1976. El propósito que ofrece esta antología es el de ser poesía actual, que resalta la fuerza y la creatividad de los poemas, mientras que, de los autores, sólo se dice el nombre. Advierte que *el resto o se encuentra dentro del poema o no sirve*. Los tiempos y espacios que sirvieron de guía para esta antología

¹ Instrumento de origen africano llegado a las costas del Brasil, forma una dupla con el berimbau en la danza de la capoeira.

fueron: los de los enemigos, los de la represión, los de la revolución, los de la visión de un Nuevo Mundo. En definitiva, una parcialidad que puede ser universal y, además, una exposición de un arte combativo. Poesía armada, poesía de combate con o sin consignas, con o sin militancia, pero siempre con la voz sincera, común, creadora y plural de los hombres que gritan por otros para hacerse mutuamente humanos. Algunos de los autores escuchados fueron: Juan Gelman (Argentina), Idea Vilariño (Uruguay), Euler Granda (Ecuador), Nicolás Guillén (Cuba), César Vallejo (Perú), Floridor Pérez (Bolivia), entre otros.

Uno de los textos leídos:

Vivir.

Yo vivo

Tú vives

Él vive

Nosotros envejecemos

Vosotros enriquecéis

Ellos mueren.

Autor: Floridor Pérez (Bolivia)

Esta poesía latinoamericana, con su voz en alto, camina la verdad y la memoria y nos presenta desde el lenguaje mismo, la otra herida decolonial de América Latina. Todos los poemas tienen un lenguaje directo y despojado. No necesitan legitimarse porque lo que abordan no se somete a la racionalidad de las hegemonías. Es una poesía que experimenta la resistencia; que va dirigida a las mayorías; que se desprende de los lugares cómodos y que no excluye la realidad sino la experimenta cada vez, para que no nos escriban de otra forma.

2.3. Reseña descriptiva de la performance “Inquisición sobre la colonia”, puesta en escena en las jornadas Nuevos jardines en el Servente (La Plata, 2018). Carlos Uncal

El espacio de producción de NuJaS propuso, a principios de octubre de 2018, una experimentación performativa sobre algunos rastros, sutiles, pero todavía vigentes, de los abusos imperialistas en nuestra América, analizada desde una mirada descolonizadora.

Entre muchas otras (económicas, políticas, ambientales) todavía quedan marcas simbólicas de la conquista española que se perpetúan más allá de esa época: marcas de victoria y opresión sobre los pueblos sometidos, que aparecen en nuestra realidad diaria con aparente inocencia, pero que una vez notadas cuesta ignorar; son un recordatorio más en una red incontable de pequeños y grandes atropellos que separan a una misma población en personas de primera y segunda categoría, o aun varias más.

Una de las performances llevadas a cabo en el corazón del Gilardo Gilardi fue una Inquisición sobre la colonia, que bajo la guía teórica de Walter Mignolo buscaba cuestionar ciertos ejemplos diarios de nuestra dependencia a esquemas eurocéntricos y lógicas de consumo globalizado, que son otra manera de generar opresión. En palabras de Walter Mignolo (2003: 25), entendemos que aún en casos cotidianos se ve cómo:

“La misión de las órdenes religiosas y del Estado moderno/colonial tiene hoy en el banco Mundial y en el fondo Monetario internacional instituciones semejantes para avanzar la nueva fe en el mercado y en la eficiencia productiva que incrementa el crecimiento económico de los países, mientras margina y desdeña a la población sobrante”.

El Inquisidor de la performance se construyó como un personaje encapuchado, con un acento y un vocabulario que sugerían un español arcaico, llevando un antiguo maletín de cuero para guardar herramientas. Increpó a la audiencia recorriendo la penumbra del espacio escénico, improvisando versos con palabras solicitadas con anterioridad a los presentes: una lista que respondía a la consigna “*escriba una palabra relacionada a la Conquista Española*”. Podían leerse allí algunas tales como *saqueo, invasión, cruz, Imperio, esclavitud*, que el intérprete entrelazaba en un poema descriptivo de las

injusticias de la conquista, especialmente en territorio Azteca, mientras iba sacando distintos muñecos del maletín.

Se trataba de una colección de figuras artesanales de los personajes del programa de televisión mexicano “el Chavo del 8”, sin duda modelos desarrollados en los años '70 (el apogeo del programa) pero aún hoy muy fáciles de conseguir en puestos callejeros de ese país. Eran ocho íconos de plástico de ese enorme referente de la cultura popular latinoamericana contemporánea.

Al llegar a la muy oportuna palabra “despojos” (también sugerida por el público) el Inquisidor logró rimar la palabra “ojos” en su poema improvisado, lo cual fue clave para introducir el tema central de la performance: mostrar más de cerca los juguetes al público presente, recorriendo ahora el espacio de los espectadores, e inquirirlos directamente sobre el color de las pupilas de los muñecos. Tendenciosamente, la pregunta en verso agregaba palabras como “*gandul, baúl, abedul, tul*”, de manera que se haga más evidente el detalle en cuestión: los muñecos mostraban indefectiblemente ojos azules, cuando en el elenco que representaban estaba constituido casi en su totalidad por personas de iris oscuro.

Salvo en el caso de Ramón Valdez (quien personificaba a Don Ramón, y cuyos ojos sí eran de un tono azul-verdoso), era evidente que se había alterado esa característica en todos los demás casos (y exagerado en el que nombramos). Cuando, luego de varios intentos, la audiencia respondió a la pregunta con un firme y convencido “*color azul*”, el Inquisidor abandonó el discurso en verso y el acento arcaico. Quitándose la capucha, volvió a ocupar el espacio escénico y expuso entonces su impresión sobre el asunto: la europeización de los juguetes, volviéndose más propios de un producto de Disney, no es más que otro ejemplo de una escala de valoraciones impuesta a América Latina desde la conquista. Cuanto más caucásico (cuanto menos indígena) mayor belleza, atractivo, aceptación. Cuanto más blancos, más vendibles serían los muñecos. Pero no sólo allí estaba operando la lógica de mercado.

El monólogo cerró con una última reflexión sobre cómo el programa de televisivo reproducía, en su misma concepción, esa segregación poblacional; los protagonistas eran de una clara ascendencia española, mientras que los bolos menores, personajes sin diálogo, o los extras mudos, pertenecían a la más representativa población mexicana: gente morena, mestiza cuando no con rasgos fuertemente indígenas. La población mayoritaria sufría una vez más la invisibilidad, el desplazamiento hacia los márgenes del foco de atención, pagando el castigo de haber nacido con los ojos de un color menospreciado.

2.4. La herida virreinal en la obra de Ezequiel Linares (1960-1990) por Rocío Sosa

Me propuse realizar un audiovisual estableciendo un cruce entre el enfoque epistemológico decolonial y las producciones artísticas de Ezequiel Linares.

Para ello, recuperé material de archivo visual y audiovisual que hacen referencia al artista y a uno de los teóricos fundador de la corriente decolonial, Walter D. Mignolo. En este proceso de búsqueda he encontrado dos entrevistas en las que se evidencia la *herida colonial latinoamericana*. Esta herida, tanto en el discurso expuesto por Mignolo como en Linares, aparece caracterizada desde la *modernidad* y el *barroquismo*. Estos dos conceptos, permiten observar el lado *oscuro* de la modernidad, es decir, la *colonialidad*. En este punto, en el audiovisual realizado, se plantea un diálogo entre ambas figuras. En primer lugar, Linares expone que lo que une a América Latina es su *barroquismo*. A partir de la frase que recupera del cubano Alejo Carpentier, presenta al *barroquismo* como un concepto más allá de un estilo. De modo que, dicha noción evoca un ser/estar (una subjetividad) particular, por lo que se autodefine como artista barroco. Cerrando el diálogo, Linares sostiene: “yo he sido barroco siempre, hasta cuando hacía pintura abstracta era barroco”.

Luego, se seleccionaron una sucesión de imágenes de la serie *Virreinato* mientras se incorporó la voz de Mignolo produciendo un cruce discursivo visible y audible. Lo oscuro que trasciende a la matriz de pensamiento colonial, entre las palabras y las pinturas, es la explotación, apropiación, expropiación. De ahí que, bajo las miradas objetivas de las ciencias sociales, se construya un relato occidental que niegue la herida colonial y

detente el poder sobre América Latina. Esto es atacado por Linares y Mignolo, quienes buscan desentrañar, por un lado, los modos de pensar y, por otro lado, de hacer. Así, mediante la producción de una conciencia crítica, ambos discursos tienden caminos hacia una nueva subjetividad. En las obras del artista, se presentan como la reactualización del barroco derivando en una poética figurativa y expresionista. Si en el barroco continental los temas se encontraban relacionados a lo religioso, en las pinturas de Linares se seleccionará a las figuras que detentan el poder en época contemporánea. En estas composiciones, antesala a las dictaduras militares argentinas, se evidencian las opacidades coloniales representadas como figuras grotescas y travestidas.

La conciencia de esta *América Herida*, permite vislumbrar y modificar formas de pensar y de hacer, lo que no implica olvidar la matriz colonial sino construir una nueva a luz de ésta. En términos de la obra de Linares, apropiarse del barroquismo recordando sus orígenes para adjudicarle nuevos sentidos:

“El nacimiento de una nueva América en el tiempo, quizás más realista, donde la dominación española o portuguesa se transforma en las formas más actuales del poder y la opresión, sacudida por revoluciones y dictaduras militares como una constante de esta américa surgida y dominada [...]” (Aiziczon de Franco, 2003: 10)

2.5. Herida, poema visual de Luis Pazos, por Maria de los Ángeles de Rueda

Luis Pazos (La Plata, 1940) artista conceptual, poeta, fundador del grupo diagonal Cero junto a E.A. Vigo, con su poesía fónica. En 1967, lanza sus libros-objetos *El dios del laberinto* y *La corneta*. En, 1969 participa en la Expo/Internacional de novísima poesía organizada por Vigo en el Di Tella. En 1972 se incorpora a las actividades del CAyC. Esos años son complejos, violentos, de toma de conciencia revolucionaria de urgencias políticas.

La Galería Arte Nuevo muestra en diciembre de 1973 el proyecto *Investigación de la Realidad Nacional*. Los textos de los artistas son simples y directos, como la ideología que pretenden transmitir; se habla de un artista militante, de un arte para y desde lo popular, pero sin olvidar el camino del ensayo, del laboratorio.

Es un tiempo de compromiso, denuncia y violencia simbólica contra la violencia real. Un momento de cruces ideológicos, de represión y silencio que se verán interpelados por los comportamientos y performances de este artista y el grupo de conceptualismo político El tránsito de los 70, de máscara de la felicidad al compromiso político, con el poema dibujado La Herida. Esta tiene un tratamiento esquemático: el mapa de Sudamérica en negro, que derrama la sangre de un militante caído, con una silueta.

Herida es publicada en Hexágono 71 cd, 1973, de E.A. Vigo. El poema en su versión escrita está compilado en el libro *El cazador metafísico*, transcribimos un verso, *La herida: se miró en las aguas y no se reconoció/todo su cuerpo era una herida abierta*

La poética de Pazos es anticipatoria, comprende una operatoria múltiple: suceso, acción, happening, poesía, cuerpo, performance, procesual, lúdica, irónica. Este artista se apropia y reencuadra el mapa a comienzos de los 70 y lo enlaza con nuestro presente, traza las siluetas elaboradas una década más tarde como signos-presencia de una ausencia. Puso en acto los temas que se discutían teórica y estéticamente en la época. A través de recorrido estético procesual, involucrando el arte y la vida.

A manera de cierre

Consideramos que *América Herida* es un ejemplo para demostrar un proceso de investigación- creación posible de ser aplicado en la divulgación de los avances y resultados de una investigación en y desde las artes.

Es necesario aclarar que el proyecto en el que se inscribe se lleva a cabo por un conjunto heterogéneo de docentes-investigadores, algunos de los cuales son realizadores, vienen del campo de la producción artística o teórica, otros son fundamentalmente educadores, y que parten del conocimiento y la didáctica posible de las materias en las que desarrollan sus estrategias de enseñanza-aprendizaje. La praxis y el proyecto se piensa a partir de una metodología expandida. Se elaboran

contenidos, y modos de hacer como parte de una serie de aportes a esa descolonización del conocimiento y del gusto, de la estética y la subjetividad. Se formula una experiencia artística interdisciplinar y su reflexión como dispositivos de reinscripción de la historia o la teoría con otra lógica, otras formas y otro marco epistemológico.

En este sentido, el discurso normatizado de las artes y su investigación fue institucionalizado con la crítica, la historia y la filosofía. Los conceptos, las clasificaciones, las homologaciones según estilos, géneros, biografías se reprodujeron en algunos formatos y dispositivo como libros, boletines, artículos, congresos y planificaciones curriculares.

La praxis artística y la interdisciplina, a través del giro decolonial, hermenéutico y performativo, genera conocimiento y sensibilidad, una imaginación estética y política que se legitima en el campo expandido con la formación de nuevos actores, nuevos recursos y capacitaciones para derribar el pensamiento binario y elaborar estrategias de reencuadre, y relecturas potentes en la conciencia estética política americana.

El campo de la subjetividad es una fuente de producción de conocimiento, el propio artista es un agente con legitimidad epistemológica en el discurso científico o histórico de las artes.

Referencias Bibliográficas

-América Herida, exploraciones artísticas desde una mirada decolonial

<https://youtu.be/q2oE2JbEluA>

-Aiziczon de Franco, C. (2003) *Homenaje a Ezequiel Linares. Maestro en la pintura y la docencia*. En Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas N°12-13. Ediciones Magna, San Miguel de Tucumán.

-Cauquelin, A., (2012), *Las Teorías del Arte*, A: H: Bs.As.

-García Canclini, N. (2014) *El mundo entero como un lugar extraño*, Gedisa, Barcelona

-Goodman, N., (1976, 2010) *Los lenguajes del arte*, Paidós, Bs. As

-Mignolo, Walter: (2003) *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Akal, Madrid

-Pazos, L., (2011), *El cazador metafísico, poemas reunidos 1*, ediciones de la talita dorada, La Plata