

DE LA FIGURA MODERNA DE *GENIO* A LA DE ARTISTA RADICANTE: ANÁLISIS DE CASOS DE ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS DE TUCUMÁN

Dra. María Gallo Ugarte¹

Resumen:

En el presente trabajo nos referimos a las nuevas figuras de artistas que proponen distintos teóricos del arte como un modo de hacer alusión –justamente- a las prácticas artísticas contemporáneas, figuras que se alejan de manera definitiva de la que primó en la modernidad, en especial la figura del artista genio. Estas nuevas figuras son las del artista etnógrafo, el artista radicante y el artista coleccionista, que permiten abordar prácticas artísticas que distan mucho de las que se dieron en épocas pretéritas del arte.

Palabras claves: Prácticas artísticas – genio – artista etnógrafo – artista radicante – artista coleccionista

Abstract

In this work we refer to the new figures of artists who propose different art theorists as a way of alluding -precisely- to contemporary artistic practices, figures that move away definitively from the one that prevailed in modernity, especially the figure of the genius artist. These new figures are those of the ethnographer artist, the settling artist and the collector artist, which allow us to address artistic practices that are far from those that occurred in past times of art.

¹ Docente UNT. Instituto de Historia y pensamiento argentino

Keywords: Artistic practices – genius – ethnographer artist– settling artist – collector artist

INTRODUCCION

Si nos ponemos en la tarea de indagar en la etimología del concepto “arte” nos encontraremos con que no nos es posible hallar un término equivalente entre los antiguos, no por lo menos en el sentido de una actividad, producto o pieza realizada con fines estéticos, ya que a este sentido se lo puede rastrear recién desde la modernidad. El arte tenía un sentido muy general para los griegos, se refería a un “*know how*”, y este hacer puede ir desde el trabajo de un alfarero o el arte de un estadista, hasta un poema. Todas estas actividades, que implican el dominio de una técnica o un oficio, se denominan en griego con el vocablo *techné* (τεχνη). El reconocimiento de un producto como obra de arte no tenía lugar para los griegos, sino que es en todo caso retrospectivo, recordemos que la propia figura del artista es una creación moderna. Según esto, la producción de un carpintero sería tan “artística” –en términos modernos- como un poema, en tanto dominen su *techné*.

La historia del arte y de la estética da cuenta de la sucesión y la evolución no sólo de la concepción del arte, sino también la del artista que se tiene en cada época. Así, en la antigüedad clásica, se concibió al artista como un artesano y esto porque, como dijimos, los griegos no tenían la concepción del arte como algo distinto de la técnica. Entonces, el artista era aquel que dominaba una técnica, que era hábil, que observaba estrictamente reglas y cánones, con la finalidad de que sus obras apliquen y revelen las leyes que rigen la naturaleza, que presenten

no sólo el aspecto, sino la esencia de las cosas (Tatarkievicz, 1987), de este modo, alcanzaban la perfección objetiva -necesaria y universal- de su obra. Con el humanismo renacentista y la nueva autonomía alcanzada por el hombre, es que comienza a concebirse la actividad artística de manera independiente a la artesana, y al arte como producto de la creatividad del hombre. Esta autonomía lograda por la figura del artista hace cumbre con la idea de genio en Kant, como veremos un poco más adelante.

Podemos enriquecer esta breve genealogía con las metáforas que se utilizaron como una forma de abordar las prácticas artísticas. A éstas se las puede rastrear en la filosofía, en la historia, en la literatura, en la historia del arte, y probablemente en otros ámbitos de la cultura. Si nos ponemos en la tarea de buscar en la historia de la filosofía las metáforas que ésta utiliza para pensar distintos problemas, veremos que éstas no son pocas, al contrario, abundan. Las hay célebres, como el río de Heráclito o la alegoría de la caverna de Platón, que no es otra cosa sino una gran metáfora que utiliza el filósofo para introducir una idea compleja como lo es la teoría de los dos mundos y la relación del hombre con el conocimiento; las hay también no tan conocidas como la de la raíz del castaño de la que nos habla Sartre para referirse a la situación en la que se encuentra respecto al lenguaje o, más concretamente, en relación a la significación de las palabras. Ya sea entonces para abordar cuestiones metafísicas, gnoseológicas u otras más contemporáneas como las del lenguaje, las metáforas siempre salieron al paso para ayudarnos, con imágenes, a pensar problemas teóricos que nos interpelan profundamente. El campo de la estética no es la excepción, desde la antigüedad nos encontramos con metáforas para pensar la actividad artística y, más concretamente, el acto de crear. Pensemos en las musas que encontramos

desde Hesíodo en la mitología griega y que persisten como metáforas para pensar la inspiración artística, a esta idea la toma Platón, quién en el *Ion* se pregunta por la inspiración artística a partir del encuentro de Sócrates con Ion, un rapsoda que acaba de ganar un premio, el primero pone en evidencia que éste no extrae su talento del dominio de un arte o una ciencia, sino por la inspiración que le es comunicada por los dioses y las musas. Estas metáforas son tan potentes que llegan hasta la historia más reciente del arte y es posible identificarlas en expresiones como “está inspirado por las musas”, o cuando un artista le dice, por ejemplo, a su modelo, que es su musa.

En la modernidad nos encontramos con otra metáfora para pensar el acto de la creación artística, la de genio, que es utilizada para pensar la figura del artista como poseedor de cualidades excepcionales que lo destacan del resto de los hombres. Pensemos en la palabra ‘genio’, que viene del latín *genius*, que también lo encontramos vinculado a la divinidad, ya que hace referencia a un diosillo menor o espíritu protector que protegía a cada varón, pero que, a diferencia de la inspiración divina de la que hablaba Platón, tiene un componente vinculado al talento individual. Para los romanos el *ingenium* (el carácter innato de cada persona, sus cualidades y talentos) dependía del *genius*, esta creencia “hizo que la palabra genio pasara a designar tanto el carácter como el talento individual, siempre innatos, pues *genius* es una palabra que se deriva de la raíz indoeuropea *gen* (dar a luz, engendrar, parir)”².

Al concepto de genio lo encontramos presente en la modernidad tanto en la estética kantiana como en autores pertenecientes al romanticismo. En la figura

² Etimologías de Chile. (s.f.). Genio. Recuperado el 20 de septiembre de 2021, de <http://etimologias.dechile.net/?genio>.

del genio, es posible encontrar extrapolados algunos atributos del sujeto moderno, con éste comparte el marco de la filosofía idealista. Uno de los atributos más característicos del sujeto moderno que está presente en el artista como genio es la autonomía, en este sentido Marchán Fiz afirma que el genio es el “protagonista de la interiorización de la autonomía a cargo del sujeto ilustrado” (1982, p. 34), y así lo presenta Kant en la *Crítica del juicio*, en donde define al genio como:

“El talento (dote natural) que da regla al arte. Como el talento mismo, en cuanto es una facultad innata productora del artista, pertenece a la naturaleza, podríamos expresarnos así: *genio es la capacidad espiritual innata (ingenium) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte*”. (Kant, 2010, p. 143)

De este modo el artista como genio no se limita a la idea de poseer una habilidad, sino que el genio es quien inventa las reglas, se da sus propias reglas, entonces la originalidad es su primera cualidad (Kant, 1961). Con esta idea Kant resuelve la supuesta paradoja que se da entre el seguimiento de reglas y la posibilidad de la originalidad ya que, según el filósofo alemán, la naturaleza da la regla al arte en el sujeto y esto lo hace a través del genio. Esta relación la deja clara Valeriano Bozal cuando dice:

“Se produce una identificación entre genio y naturaleza, a la manera de una transparencia que aclara, finalmente, la relación general entre sujeto y naturaleza, pues a través del genio captamos nosotros, en sus creaciones, aquel principio trascendental que permite la experiencia de la naturaleza en sí misma y no sólo de sus fenómenos singulares”. (Bozal, citado en Barale, 2018, p. 17)

Su ‘genialidad’ consiste en que crea según reglas aún no concebidas, y en ese sentido es que *da* las reglas, sus obras son ejemplares, en el sentido de que con

ellas crea nuevos paradigmas. Y no sólo goza de esa virtud, Kant también atribuye al genio la capacidad de expresar lo inefable y aún más, de comunicarlo universalmente. Esta atribución es replicada por algunos artistas pertenecientes al movimiento romántico, pensemos en el joven Novalis que concibe como misión del arte hacer visible una intuición absoluta. Pero este papel cuasi divino atribuido al artista, de *médium* entre la naturaleza y la expresión artística, será rebatido desde la filosofía ciento treinta años más tarde por un joven Wittgenstein quien afirma con cierta contundencia que “sobre lo que no se puede hablar mejor es callar”, esto es, todo lo que no es un hecho del cual se puede predicar su verdad o falsedad y, en esta categoría, entran las ideas éticas y estéticas, cae dentro de lo que el vienés consideraba como inefable. Y esa sensación de no poder expresar la realidad, o bien parte de ella, no es exclusiva del autor del *Tractatus*, sino que más bien la podemos considerar como parte del espíritu de la época (*zeitgeist*) de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Entonces, por ese clima intelectual y cultural imperante, sumado a los enormes cambios ocurridos en el campo del arte, desde los primeros impresionistas en adelante, que nos pusieron frente a prácticas artísticas que distaban mucho de aquella concepción, es que hablar de genio se volvió un anacronismo.

Y esto es así porque el modernismo y las vanguardias de comienzo del siglo XX, arrasaron con aquella figura moderna de genio. De este modo, la figura del artista se desmarca completamente de esa concepción del artista como genio. Para reflexionar sobre la nueva concepción de artista que asoma por esa época, es posible extender el uso del concepto benjaminiano de aura y pensar la retirada del aura como un acontecimiento no exclusivo de la obra de arte, sino también del artista quien, desde fines del siglo XIX, pierde también ese halo distintivo. El

genio artístico estaba estrechamente ligado a los valores de la obra de arte aurática, y esto porque la figura romántica del artista “genio” constituía la antítesis del imitador, su destreza no consistía en saber copiar o imitar, sino en saber crear. De este modo, podemos pensar al artista-genio como la figura que otorgaba autenticidad a la obra, que la insertaba en un ritual –la del museo- y que era garante de su unicidad y singularidad. Por lo que, sin su aura nos encontramos frente a otro tipo de artista, uno al cual ya no lo podemos pensar como “bendecido” con un don innato, sino como el resultado de un devenir histórico, de un determinado entramado social y, también, de una historia de vida particular. Así concebido, el artista ya no hace de *medium* entre la naturaleza y la expresión artística, ya no le interesa la originalidad como un valor en sí mismo, o inventar reglas, sino que trabaja, muchas veces, a partir de lo dado: del contacto directo con la naturaleza, con otras personas y con las cosas; es decir, de una experiencia, ya no trascendental, sino inmanente al mundo.

Corrido ese halo de la figura del artista, cuyo trasfondo teórico lo constituía el propio sujeto trascendental, surge el interrogante por el carácter de las nuevas prácticas artísticas, las cuales, al presentarse de formas tan variadas, como vimos en el capítulo anterior, resisten a ser asociadas a un solo tipo o figura de artista. Y, lo que nos proponemos mostrar es cómo el distanciamiento crítico de la concepción moderna de sujeto y del concepto de experiencia implícita en ella es, de alguna manera, la condición de posibilidad de estas nuevas prácticas artísticas que se enmarcan en lo que denominamos ‘arte contemporáneo’. Porque estas presuponen una nueva forma de relación del hombre con el mundo, una que no lo ubica en una esfera separada, la del “sujeto”, que se enfrenta al mundo como “objeto”; sino una que lo ubica *en* el mundo, a los artistas ya no les interesa

representar un aspecto del mundo, hacer un cuadro de él, sino tematizarlo de distintas formas.

Esto que decimos implica una nueva forma de concebir la experiencia, ya no mediada y controlada por un sujeto, sino una que puede ser transformadora y, en este sentido, una que implica estar inmersos en un proceso continuo de subjetivación, pero también, de de-subjetivación. Es el tipo de experiencia de la que nos habla Foucault en relación a su propia experiencia con la investigación, el filósofo francés esboza la idea de una experiencia que arranca al sujeto a sí mismo; las experiencias que Foucault lleva a cabo en sus investigaciones - dice-, son experiencias tendientes a “arrancarme a mí mismo”, una experiencia de de-subjetivación (2013). Un tipo de experiencia en la que encontramos que no es simplemente el sujeto quien viene a mediar el mundo, sino que el mundo mismo media al sujeto: el sujeto ya no queda indemne en el proceso de la experiencia. El sujeto se experimenta a sí mismo al experimentar el mundo. Y, es posible postular, que este tipo de experiencias transformadoras y, por tanto, de-subjetivantes, son las que proponen muchas obras de arte contemporáneo, que pueden o no gustarnos, que podemos o no entender, pero que, si es de calidad y nos ponemos a su escucha, de ninguna manera nos deja indemnes.

En este sentido, es que consideramos que muchas prácticas artísticas contemporáneas suponen un nuevo vínculo con el mundo, podríamos decir, de intromisión, en el sentido de que no hay una representación que medie, se borra esa distancia que el arte representativo imponía, para “hacer un cuadro” el artista debía alejarse del objeto a representar. También desaparece la distancia que generaba el arte moderno al volver la mirada sobre sí mismo. Hoy esa mediación, esa distancia, ya no es la regla, aunque claro, en el inabordable paisaje al que nos

enfrenta el arte contemporáneo, también nos encontramos con obras de carácter representativo, aunque éstas persisten como anacronismo y, en muchas ocasiones, lo hacen a modo de cita, como un recurso para traer el pasado al presente, o para señalar o reflexionar sobre algo más que lo que encierra su marco.

En las prácticas artísticas contemporáneas, es frecuente una alusión sin mediación a distintos aspectos del mundo, a partir de los recursos más variados, como lo pueden ser una acción que lleva a cabo una artista al sentarse tras una mesa durante un tiempo en un museo, señalar un camino recorrido por la ciudad o una división geopolítica en un mapa, visitar una comunidad de trabajadoras alejadas de la ciudad, ropa tendida en un espacio y miles de etcéteras posibles. En este nuevo vínculo, “realizar experiencias”, ya sea el artista mismo en su proceso creativo y de producción, ya sea el espectador al enfrentarse a una obra, es una consigna común presente ya en el modernismo y las primeras vanguardias, pero que se torna imperativo con el arte contemporáneo. El tipo de experiencias de las que hablamos excluye una actitud de tipo contemplativa y puede resultar, en muchos casos, transformadora.

Entonces, la figura del artista-genio nos sirve como opuesto dialéctico del artista contemporáneo, que ya no podemos pensarlo en relación a una “figura”³. Sin embargo, hemos realizado la tarea de rastrear en distintos teóricos del arte ciertas tipologías con el afán de intentar clasificar u ordenar la pluralidad de prácticas artísticas que el “arte contemporáneo” ofrece, que podemos pensar, a

³ El arte contemporáneo combate de alguna manera la idea misma del artista como autor, esa fue una de las tantas herencias del gesto Duchampiano, ya que en el hecho de que cualquier cosa puede devenir obra, está implícito el hecho de que cualquier persona puede ser artista.

su vez, como nuevas metáforas para acercarnos a estas prácticas, como una herramienta para pensarlas en profundidad. Por supuesto que estas figuras funcionan a modo de un muestrario acotado y lejos están de ser exhaustivas, sino que son un modo de aproximarnos y, tal vez, ordenar un poco la enorme variedad de una práctica en apariencia inaprensible.

ARTISTA ETNÓGRAFO

En El retorno de lo real (2001) Hal Foster habla de un nuevo paradigma o modelo en el arte: el del artista como etnógrafo, que viene a reemplazar al viejo modelo propuesto por Walter Benjamin en los años treinta del “autor como productor”. Pero antes de enunciar ese giro etnográfico en el arte, el crítico menciona otro giro que le precede, uno que registra en el Pop, en donde se opera un giro hacia lo real, hacia el referente. La repetición, en el Pop, funciona como un drenaje de la significación, porque la repetición no es representación, lo real escapa a las posibilidades de la representación dice Foster siguiendo a Lacan.

El giro etnográfico que se da en el arte contemporáneo se relaciona con varios factores, que tienen que ver con acontecimientos al interior de la historia del arte (minimalismo, arte conceptual, performance), que revocaron todo punto de referencia vinculado al arte: su materialidad, sus condiciones espaciales de percepción, etc.; que también se vincula con el desborde de los espacios institucionales que circunscribían al arte; con el desdibujamiento de una definición restrictiva del arte y del artista; y, no es menos importante, el desarrollo teórico de la segunda mitad de siglo, como ser el surgimiento de los estudios culturales, el nuevo impulso de las corrientes feministas y el desarrollo

de la teoría poscolonial. Acontecimientos, que llevan a Foster afirmar que: “El arte, pues, pasó al campo ampliado de la cultura del que la antropología se pensaba que había de ocuparse” (2001, 189). Sin embargo, la propuesta del crítico estadounidense choca con las limitaciones que el estructuralismo - en general-, tiene al enfrentarse a las nuevas prácticas artísticas, lo que resulta evidente cuando habla, por ejemplo, del “artista como etnógrafo” como un nuevo paradigma; o cuando piensa la nueva ubicación del arte, ya no en el espacio institucional del museo, pero sí como el resultado de ciertas “redes discursivas”.

Entonces no como paradigma, pero sí como una figura posible para abordar ciertas prácticas dentro de la gran variedad de prácticas artísticas contemporáneas, es fértil la imagen del “artista etnógrafo”, que viene a nombrar esta familiaridad que se da entre ciertas prácticas artísticas y el trabajo que llevan a cabo algunos antropólogos. Ese parentesco lo aborda también la teórica española Ana María Guasch, que apunta un desplazamiento de los intereses en torno a lo estético-formal hacia cuestiones identitarias, a prestar especial atención a las historias situadas, “lo cual lo lleva a practicar un trabajo interdisciplinar, a manifestar su proximidad con la antropología, a sentirse a gusto con el trabajo de campo, con el desplazamiento, el viaje, la observación participante, tanto en territorio propio como ajeno” (2009, p. 3).

Esto que propone nos da pie para señalar cómo la observación, la investigación e incluso la participación activa en distintos contextos y situaciones desplaza, en muchas ocasiones, a la inspiración como detonante del proceso creativo. El resultado de esas indagaciones, que no son otra cosa que experiencias, son precisamente las que los artistas buscan hacer visibles. Desde esta perspectiva, las musas ya no tienen cabida, tampoco el genio que inventa las reglas y actúa como

garante de la originalidad; porque el acto creativo implica un proceso que involucra al artista y lo lleva, por ejemplo, a relacionarse con otras personas, a viajar a lugares desconocidos, a estudiar un nuevo idioma o una nueva técnica, a observar las costumbres de una cultura ajena, y otros tantos etcéteras más.

Así concebido, este tipo de artistas, apunta Guasch, se desmarcan de la lógica homogeneizadora tanto de los internacionalismos de corte moderno que promulgaba el “todos somos iguales”, así como del *New Internacionalism* que, bajo el slogan de una pretendida multiculturalidad, reúne artistas en representación de culturas exóticas o periféricas, bajo un discurso aún homogeneizador, que no hace sino anular las diferencias locales, la diversidad de culturas autóctonas y los particularismos. Esos discursos no hacían otra cosa que clasificar y tipificar y, de ese modo, presentaban “lo otro” de manera accesible al consumo cultural, a la vez que perpetuaban la distancia respecto de la cultura hegemónica imperante.

El artista etnógrafo opera como un investigador de contextos, así podemos ver artistas que visitan y comparten vivencias con comunidades, viajan y exploran territorios, indagan en torno a los saberes propios de esos pueblos, sus rituales, etc. Sin embargo, lo que prima en esta asociación que Guasch realiza es el aspecto metodológico de la etnografía, puntualmente el trabajo en el territorio que lleva a cabo el etnógrafo. Y lo que a nosotros nos interesa, es hacer hincapié en otro aspecto de la práctica etnográfica, nos interesa explorar un poco más esta relación entre el etnógrafo y el artista contemporáneo, pero pensando no tanto, o no tan sólo, en el aspecto metodológico de su proceso creativo, sino en el tipo de experiencia que estas dos prácticas implican.

Esta relación la pensé a partir de la lectura de un cuento de Borges, uno que precisamente se titula “El etnógrafo”, en el cual el escritor argentino retrata con claridad y preciosismo la experiencia transformadora que implica la tarea del etnógrafo, a partir del relato del trabajo en el terreno que realiza Murdock (el personaje principal del cuento) con “ciertas tribus del oeste”. En esta historia resulta notoria la importancia que Borges concede a la condición experiencial y fenomenológica del trabajo etnográfico y no así a su instancia enunciable que, para la ciencia antropológica, resulta de gran interés, con esto nos referimos al relato del etnógrafo, lo que éste trae anotado en sus cuadernos.

El cuento, que hace foco en la experiencia que realiza el etnógrafo más que en el aspecto metodológico de su práctica, nos permite establecer la relación con la praxis del artista contemporáneo, porque comparte con el etnógrafo el carácter performático de sus respectivas prácticas, en el sentido de que ambos llevan a cabo un “experimento de experiencia”, pues, en ella someten sus cuerpos y su tiempo, a vivir –justamente- una experiencia que probablemente los cambiará. Muchos artistas contemporáneos producen o, en otras palabras, su proceso creativo se trata justamente de un “experimento de experiencia” y sus producciones (instalaciones, performance, video arte, etc), muchas veces, consisten en compartir o mostrar esas experiencias -a veces sin traducir-, a las que simplemente ponen a disposición del espectador.

Ahora bien, cabe preguntarnos ¿Por qué nos interesó este cuento y en qué sentido lo relacionamos con las prácticas artísticas contemporáneas? Es que el cuento, que hace foco en la experiencia que realiza el etnógrafo⁴ más que en el

⁴ “Más de dos años habitó en la pradera, bajo toldos de cuero o a la intemperie. Se levantaba antes del alba, se acostaba al anoecer, llegó a soñar en un idioma que no era

aspecto metodológico de la etnografía, nos permite establecer la relación con la *praxis* del artista contemporáneo, porque comparte con el etnógrafo el carácter performativo de sus respectivas prácticas, en el sentido de que ambos llevan a cabo un “experimento de experiencia”, pues, en ella someten sus cuerpos y su tiempo, a vivir –justamente- una experiencia que probablemente los cambiará. Muchos artistas contemporáneos producen o, en otras palabras, su proceso creativo se trata justamente de un “experimento de experiencia” y sus producciones (instalaciones, performance, video arte, etc), muchas veces, consisten en compartir o mostrar esas experiencias -a veces sin traducir-, a las que simplemente ponen a disposición del espectador. Esto es particularmente evidente en la performance, cuyo nudo principal consiste puntualmente en la experiencia, la que realiza el propio artista que pone su cuerpo sometiéndolo a distintas situaciones y, también, la experiencia que invita a realizar a los espectadores.

En este tipo de experiencia que proponen muchas prácticas artísticas contemporáneas, ya no tiene lugar una actitud de tipo contemplativa y, por tanto, pasiva del espectador del arte tradicional. Al contrario, se espera de él una actitud activa, que suele involucrar más de un sentido, supone, en definitiva, un cuerpo que se involucra y también un intelecto en ejercicio. Por ejemplo, una instalación sonora o lumínica puede alterar nuestra percepción de la espacialidad y también del tiempo, evocando, por ejemplo, recuerdos del pasado; una performance nos

el de sus padres. Acostumbró su paladar a sabores ásperos, se cubrió con ropas extrañas, olvidó los amigos y la ciudad, llegó a pensar de una manera que su lógica rechazaba. Durante los primeros meses de aprendizaje tomaba notas sigilosas, que rompería después, acaso para no despertar la suspicacia de los otros, acaso porque ya no las precisaba”. (Borges, 1969, p. 989)

puede llevar a interactuar físicamente con el artista o con la situación que propone o, también, puede provocar sensaciones en nuestro propio cuerpo a partir de lo que vemos, oímos y sentimos. Este tipo de experiencias suponen una inmersión sensible de los espectadores, a ello apuntan las instalaciones que recrean entornos para facilitar esa experiencia de tipo inmersiva. Lejos estamos de aquella *vita contemplativa* de la que hablaba Arendt y que aún era susceptible de ser asociada al espectador de arte tradicional, aquella que reivindicaba la actividad teórica sobre la experiencia directa del mundo, que separaba al hombre del mundo y de su propio cuerpo para, de este modo, poder atender, sin distracción, al discurrir de su propio pensamiento. Esto no quiere decir, para nada, que estas prácticas excluyan la actividad del pensamiento, la reflexión, pero ésta no se da de manera especulativa, sino que parte, justamente, de la experiencia vivida.

Según esto, podemos afirmar que este tipo de artistas más que transmitir algo acabado, de lo cual haya que descifrar algún mensaje o deducir un significado, invita al espectador a vivir una experiencia que apunta, muchas veces, a ser transformadora, porque toda acción introduce un cambio. Es necesario aclarar que al hablar de transformación nos referimos a todo tipo de transformación, que puede ir desde incorporar una idea nueva respecto de algún tema de actualidad, o que cambiemos de opinión respecto de un estado de cosas, o que incorporemos una nueva perspectiva de un lugar o de un acontecimiento del pasado, etc.

EL CASO: LA ARTISTA ALEJANDRA MIZRAHI

Nos será de ayuda para reflexionar en torno a esto que estamos abordando desde la teoría, pensarlo de modo concreto desde el arte, en este caso, a partir de la producción de una artista tucumana: Alejandra Mizrahi. Más que una obra en particular, nos interesa traer a colación su modo de producir, sus intereses y los objetivos que persigue con las prácticas artísticas que lleva a cabo.

Es difícil referirse a lo que Alejandra hace, porque no sólo es artista, también es docente, investigadora y gestora, y todas esas ocupaciones se entrecruzan en su práctica artística; así lo enuncia al referirse a sí misma como una hacedora que investiga, porque dice: “no puedo pensar si no hago” y, al declarar esto, tiene en mente aquella frase de Leda Valladares cuando expresó “No soy una investigadora que canta sino una cantora que investiga” (Mizrahi, Julio de 2021). Esto se cristaliza en la última muestra curada por Alejandra a lo que denominó “Randa testigo”, que es el producto de una investigación que se desplegó a lo largo de diez años y de un intenso trabajo de territorio con las randeras de El Cercado, una comuna ubicada en Monteros, al oeste de la provincia de Tucumán. A partir de esas experiencias es que fue dando forma al guion curatorial de la muestra, cuenta Alejandra en la entrevista que le realizaron en la revista “El ganso negro” (Mizrahi, Julio de 2021).

La vida de Alejandra está atravesada por el textil desde chica, creció entre telas en las tiendas de textiles que tenía su familia y luego estos serían, los textiles en general, pero los artesanales en particular, los que acapararon su atención desde sus distintas prácticas profesionales: la investigación, la docencia y su propia producción artística. En una entrevista que le hace Guillermo Monti en el ciclo “La otra pregunta” de La Gaceta -justo en el transcurrir de los días en que escribíamos este apartado- cuenta que los textiles son para ella un testimonio, y lo que le

cuentan va más allá de su materialidad, también cuentan de un contexto, de una circunstancia. Esta es una idea que ya estaba presente en obras anteriores de Alejandra, como ser “El motivo itinerante”, en el cual trabajó a partir de un vestido de su abuela y, esa prenda, testificaba “un cuerpo, una altura, una manera de estar en el mundo” (Mizrahi, 19 de octubre de 2021). Y, en el caso específico de las randeras, la artista cuenta del modo particular que tienen de mirar el mundo a través de esa técnica y dice que “Sus redes testifican un modo de estar en el mundo y le dan una presencia particular a la comunidad que la mantiene viva. [...] la Randa anuda cuerpos de múltiples tiempos.” (Mizrahi, Julio de 2021). Ese mundo que se le reveló a partir del trabajo con las randeras tienen que ver con el aspecto performativo de su praxis artística, porque Alejandra antes o, quizás, mientras se metía en las botas del trabajo en territorio, fue una artista que se valió mucho del lenguaje de la performance, de su cuerpo y del de otros, y eso pervive en sus prácticas posteriores, ya que tiene que ver con su forma de mirar tan atenta, con la manera de involucrarse en los quehaceres y saberes, con su modo de poner el cuerpo en todo lo que hace, al respecto Alejandra cuenta en otra entrevista lo siguiente:

La cuestión de lo performativo tiene que ver con un mirar muy atento. Cuando se trabaja con artesanías, casi siempre se hace desde campos disciplinares muy estructurados como la Etnografía o la Antropología. Desde el arte podemos observar muchos aspectos que desbordan las cuestiones científicas de análisis. Hay muchas cosas de la comunidad de randeras que solo comprendí en el momento en el que aprendía a tejer. (Mizrahi, 17 de septiembre de 2020)

Esta declaración nos devuelve casi de inmediato a la experiencia que realiza Murdock, en la cual sólo se puede comprender al otro, develar ese otro mundo,

no de otra forma que realizando la experiencia, que es lo que Alejandra hace y, también, lo que invita a hacer con sus propuestas artísticas, que pretenden ser participativas, que promueven un encuentro, en este caso, con una técnica artesanal y con quienes la producen. Luego, en otra entrevista, Alejandra amplía esta idea, nos otorga más herramientas para pensarla:

“¿Qué he empezado a comprender cuando tejía? Empecé a comprender un tiempo. Primero, un tiempo. Un cuerpo que funciona diferente, que vive en un lugar muy diferente al mío, por lo que el tiempo funciona de una manera distinta. Cada vez que hacía la randa mi tiempo se anudaba. Mi tiempo era mucho más ansioso y rápido que ese cuerpo que se necesitaba para tejer ese encaje. Entonces a mí me parecía impresionante lo que eso me estaba enseñando”.

“Cuando bordo, el cuerpo se vuelve sobre sí mismo. El ánimo es más tranquilo y todo eso está embebido en el tejido mismo, y me ha empezado a interesar más cuando he podido aprender la randa, ¿qué construía esto a partir de la acción de tejer? Construye un tiempo diferente, un cuerpo diferente, esta cosa de estar siempre relacionado muy íntimamente con lo que uno está haciendo [...]. La randa es muy minuciosa, muy pequeña, y hay una relación de intimidad”. (Mizrahi, 17 de septiembre de 2020)

El testimonio que ofrece Alejandra a partir de la experiencia que lleva a cabo con las randeras es muy valioso. En él pone al descubierto cómo haciendo la experiencia es que logra involucrarse y, así, poder comprender a la comunidad de randeras y a la randa; pero, para hacer eso, la artista necesitó *poner el cuerpo* y, gracias a lo que con él registra, descubre un tiempo diferente: uno más calmo, porque su cuerpo necesita adoptar otro ritmo para poder realizar esa técnica, que es muy minuciosa; esto le permite relacionarse más íntimamente con lo que está

haciendo, con la comunidad que se reúne alrededor y, también, con el lugar en el que se encuentra. Con esa experiencia Alejandra descubre la satisfacción inherente de la labor que implican las técnicas artesanales, al ciclo repetitivo en el que se sumerge quien la lleva a cabo, que en esa misma regularidad encuentra tranquilidad y contento⁵.



A la izquierda Alejandra tejiendo y a la derecha reunida con las randeras de El Cercado.

Las piezas que expone Alejandra, incluso aquellas que no utilizan el lenguaje de la performance, tienen un carácter performático, en el sentido de que en ellas están implícitas una acción. Alejandra somatiza las distintas técnicas artesanales, registra cómo el cuerpo, su cuerpo, requiere estados diferentes para poder realizar las distintas técnicas: “el fieltro necesita una fuerza y una dinámica sobre el paño para que se pueda generar la aglomeración de la fibra, el tejido requiere de otro ánimo como más tranquilo para que no se enreden los hilos” (Mizrahi, 19 de octubre de 2021). Y la técnica de la randa implica una manera de tejer

⁵ Para ampliar el concepto de labor y su distinción respecto al trabajo recomendamos la lectura de la conferencia de Hannah Arendt “Labor, trabajo, acción”, que se encuentra en el libro De la historia a la acción.

diferente a otras, una que esta imbricada en la cotidianeidad: “Al tejer se puede tener en el puño de la mano, hasta que se tensa y se puede bordar. Todo ese devenir, de esa red, se da entre “poner la pava”, llevar el niño a la escuela, salir al patio, buscar algo, cultivar” (25 de enero de 2021). El tiempo se materializa en esos tejidos. Esas formas de hacer, dan cuenta de una manera particular de estar en el mundo, uno más calmo dice Alejandra.

Otro aspecto de la randa que le interesa a la artista es la comunidad que se teje alrededor de esa técnica, que es la que la sostiene. Porque hacer textil, dice, implica una práctica colectiva. A ella le interesan las comunidades que sostienen esos textiles, que no están compuestas solamente por las personas que actualmente las integran, sino también por las generaciones que las precedieron, por abuelas, tías, madres, vecinas que transmitieron esa técnica. En las piezas de Alejandra y también en las curadurías que lleva a cabo, como ser el caso de “Randa testigo”, podemos ver como hace hincapié en las relaciones que se establecen en torno a una práctica común y las personas que la sostienen, a Mizrahi le interesa hacer escuchar sus voces y mostrar sus producciones.

Los tejidos revelan una “trama muy particular de tiempo y espacio”⁶ y así, el pasado se abre en el presente. Cada randa cuenta o es parte de una historia, por ejemplo, la randa “Tucumán cuna de la independencia” que pertenece al patrimonio del Museo Folclórico de Tucumán, fue reconocida por su autora, Ana María Toledo, después de mucho tiempo, el día de la inauguración de la muestra “Randa testigo” en 2021, y contó que esa randa fue creada en la década del 60’ y

⁶ Recordemos que así definía Benjamin la noción de “aura” en Pequeña historia de la fotografía.

que registra de manera figurativa a la casa histórica, en una época donde no era común ese tipo de randas que figuren la realidad.



“Tucumán cuna de la independencia”. Randa de Ana María Toledo

En ese sentido, el valor de las randas va mucho más allá de su materialidad, reside sobre todo en esa memoria que testimonian, memoria que se reproduce y se mantiene viva en ese hacer.

De un modo similar a los que le ocurre al personaje borgeano, vemos en el caso de Alejandra, como la experiencia que realiza con las randeras, tuerce su propio espacio-tiempo, la técnica de la randa la lleva a adquirir otro ritmo, a adoptar otra postura con su cuerpo, a prestar una nueva atención a los detalles. Le permite, también, establecer vínculos con la comunidad que se genera alrededor de la randa en “El cercado” y conocer, de cerca, su historia. En este sentido es que esa experiencia atraviesa a Alejandra, le enseña cosas que son mucho más valiosas que el aprendizaje en sí de una nueva técnica de tejido, la transforma y transforma a quienes participan de ella. Por lo que cuando cuenta que “Hay muchas cosas de la comunidad de randeras que solo comprendí en el momento en el que aprendía a tejer” resuenan las palabras que Murdock le dice a su

profesor: “el secreto, por lo demás, no vale lo que valen los caminos que me condujeron a él. Esos caminos hay que andarlos”.

ARTISTA RADICANTE

Otra metáfora para acercarnos a la figura del artista contemporáneo, pero esta vez extraída no de una técnica de investigación, sino de la botánica, es la que propone Nicolas Bourriaud en *Radicante* (2009). El autor se vale de dos conceptos extraídos de la botánica para diferenciar el arte moderno del contemporáneo. Uno de ellos es el de raíz, a esta imagen la asocia a los movimientos modernistas, en los cuales se manifiesta una pasión por el inicio, por volver al punto de partida para comenzar de nuevo, a los orígenes, a la raíz. Esta necesidad de *resetear*, donde lo nuevo constituye un valor en sí mismo, no fue exclusivo del campo del arte, lo podemos rastrear, también, en los inicios de la filosofía moderna, así lo manifiesta Descartes al expresar su decisión de “comenzar de nuevo, como si nunca antes nadie hubiese filosofado”, o en la idea de la tabula rasa tan cara al empirismo; y también está muy presente en el campo de lo social y lo político, en los cuales desde los primeros socialistas utópicos hasta las distintas formas que asumieron los totalitarismos del siglo XX, se perseguían cambios sociales y políticos radicales. En algún punto, la estética posmoderna da cuenta de la extinción de aquel radicalismo político.

En oposición a esta imagen de la raíz que precisamente nos remite a ideas como la de arraigamiento y, junto a esta, la de identidad; o de radicalidad y, con esta, la de depuración y novedad. La imagen del radicante nos remite, en cambio, a la idea de desplazamiento y, con ella, la posibilidad de múltiples arraigamientos. En

relación a estas características, Bourriaud piensa en las figuras que predominan en la cultura contemporánea, como la del inmigrante, el exiliado, el turista o el errante urbano como ejemplos de esa metáfora vegetal y, entre estas figuras, también podemos mencionar al artista contemporáneo, así lo piensa el autor al afirmar:

El arte contemporáneo provee nuevos modelos a este individuo en perpetuo desarraigo, porque constituye un laboratorio de las identidades: de este modo, los artistas de hoy expresan menos la tradición de la que provienen que el recorrido que hacen entre aquella y los diversos contextos que atraviesan, realizando actos de *traducción*. Ahí donde el modernismo procedía por sustracción con el objetivo de desenterrar la raíz-principio, el artista contemporáneo procede por selección, agregados, y luego multiplicaciones: él o ella no buscan un estado ideal del Yo, del arte o de la sociedad, sino que organizan los signos para multiplicar una identidad por otra. (Bourriaud, 2009, p. 57)

El término “radicante” propuesto por Bourriaud, está en sintonía con otros como, por ejemplo, “desterritorialización”, “migrante” y “errancia”, todos ellos dan cuenta de la condición de los individuos contemporáneos, que ya no cuentan con una referencia inmediata en el Estado Nación o con una religión que los contengan y tampoco con una inscripción en un territorio determinado. Sumado a esto, las modificaciones en el ámbito del trabajo, como ser la proliferación de empresas multinacionales, junto al desarrollo de las tecnologías que permitieron un tipo de trabajo deslocalizado, condujeron a un nuevo paradigma del trabajo que se libera de la rigidez estructural del proceso de trabajo fordista y se vuelve, en muchos casos, autorregulado. Estos procesos se profundizaron y aceleraron

con la globalización, que incrementó los procesos de desterritorialización, a partir de lo cual el referente clave de la cultura deja de ser el territorio nacional.

Estos procesos modifican profundamente los procesos de construcción identitaria. Pensemos que la raíz latina de la palabra identidad es *idem*, que significa “lo mismo”, la identidad tiene que ver con la conciencia que tenemos de ser el mismo a lo largo del tiempo y frente a los demás. Si la identidad se construye en un proceso de interacción y de diálogo permanente entre lo “mismo” y lo “otro”, ya no es para nada evidente qué constituye lo “otro” con lo cual interactuamos. Ese exterior, es decir, todo lo que no soy yo, estuvo tradicionalmente configurado -en la modernidad- por la familia, la escuela, el estado, el trabajo, etc; hoy, gracias a los nuevos medios de comunicación, estos sistemas de referencia se amplían tanto hasta abarcar el mundo entero, potenciando así el individualismo y, esto, se potenció aún más con la pandemia por COVID19, que provocó una aceleración de la virtualización de los espacios de encuentros, como ser los que proveían la educación, el trabajo e incluso las reuniones sociales.

Si en otros momentos de la historia los artistas apelaban a la tradición, o expresaban la situación social y política de su contexto de pertenencia, o aludían a episodios de la historia nacional, o respondían a un estilo dictado por una escuela o movimiento artístico en particular; hoy los artistas contemporáneos comparten algunas de estas inquietudes pero no se sienten circunscriptos a fronteras nacionales ni de ningún tipo, en este sentido es ilustrativa -también- la imagen del *semionauta* que propone Bourriaud en una nota que publica en Página 12, para hablar de cómo los artistas inventan recorridos a través de los signos, “pone las formas en movimiento, inventa a través de ellas y con ellas trayectos por los que

se elabora como sujeto al mismo tiempo que constituye su corpus de obras. Recorta fragmentos de significación, recoge muestras; constituye herbarios de formas.” (2009, p. 59). Con esta imagen Bourriaud hace énfasis en la nueva forma que tienen los artistas de relacionarse con los signos, una en la cual no prestan tanta atención a su función simbólica: la de representar simbólicamente un aspecto de la realidad. Así, los artistas en cuanto *semionautas* producen itinerarios en el paisaje de los signos, en este sentido, son más recolectores de signos, que creadores de símbolos. Los signos le interesan en su espesor, es decir, en la historia que condensan.

Este desplazamiento en la relación que los artistas establecen con los signos nos da cuenta de la preminencia de un lenguaje de tipo alegórico en el arte contemporáneo, en el cual los signos son utilizados como referentes culturales y no necesariamente ajustados a una realidad. Esto se contrapone a buena parte del arte que lo precedió en tanto predominó un lenguaje preminentemente simbólico. Esto lo plantea Bourriaud siguiendo a Craig Owen que sostiene que:

Las imágenes alegóricas son imágenes que han sido objeto de apropiación; el artista alegórico no inventa las imágenes sino que las confisca. Reclama lo que es culturalmente significativo, lo plantea como su intérprete. Y en sus manos la imagen se convierte en otra cosa (*allos* = otro + *agoreuei* = hablar). (Owens, 1991, p. 33)

Owens entiende lo alegórico en un sentido amplio, como una actitud a la vez que un recurso artístico y, según esto, hay alegoría toda vez que un texto es susceptible de ser leído a través de otro, por lo que el palimpsesto funciona a modo de paradigma de la obra alegórica, en el cual ‘lo otro que habla’ –siguiendo su etimología- es el pasado que sobrevive a modo de estratos de sentidos.

Volviendo a la imagen del radicante y su relación con el artista contemporáneo, se vuelve inevitable evocar aquel personaje pensado a comienzos del siglo pasado por Walter Benjamin: el *flâneur*. En *Iluminaciones* Benjamin se había referido al *flâneur* como aquél que va a hacer botánica al asfalto, en el sentido de que se interesa por la vida, no vegetal, pero sí urbana. El *flâneur* personifica aquel hombre que vagabundea, que callejea, cuyo escenario es el de la gran ciudad y los extras: la masa entre la que se desplaza. La posibilidad del anonimato que se abre con la vida entre la multitud, abre una nueva dimensión de lo misterioso y lo inquietante de la vida en la ciudad, de la que Benjamin advierte su presencia en la literatura de la época, en autores como Balzac, Víctor Hugo, Baudelaire y Poe, y, precisamente, en el género detectivesco que inaugura este último. Las historias de detectives tienen su origen en la “difuminación de las huellas de cada uno en la multitud de la gran ciudad” (Benjamin, 1972, p. 58), y el *flâneur*, en su errancia, va tras aquellas huellas, lo que le otorga una actitud detectivesca.

Esto en cuanto a la posibilidad de rastrear un antecedente temprano, pero también encontramos este aspecto del sujeto contemporáneo en la literatura y la ensayística contemporánea, Graciela Speranza, guionista y ensayista argentina, rastrea en la literatura y el arte contemporáneo esta cualidad errante de sus creadores, entre los artistas que menciona cabe destacar a Francis Alÿs, artista belga que reside en México, que inauguró con su obra una poética de la errancia, y esto porque el *modus operandi* habitual en su práctica artística es la de caminar por la ciudad, a esos itinerarios los traza con el objetivo de hacer visible y problematizar tensiones urbanas y geopolíticas. En *Atlas Portátil de América Latina*, Speranza subraya el itinerario migrante de los autores que, al no estar

circunscripto a un espacio, sus obras adquieren densidad como soportes de experiencia.

Esta deslocalización que caracteriza a las prácticas artísticas contemporáneas tienen que ver, también, con el proceso de formación que llevan a cabo los artistas, que apelan, o le otorgan más valor, a una formación que se despliega por otros canales que los que ofrecen las academias, con éstos nos referimos a clínicas, laboratorios y, fundamentalmente, a los programas internacionales de residencia. Este último formato, moviliza a artistas por todo el mundo, con lo que se opera un desarraigo de la obra de su contexto de origen y una relocalización en los contextos más diversos. Allá lejos en el tiempo quedó aquel viaje modernista, en el cual el artista viajaba para completar su formación e importar esos nuevos conocimientos a su país de origen; ahora ese viaje bilateral es desplazado por un nuevo nomadismo global, en la cual los artistas más que ir en búsqueda de nuevas técnicas y estilos, buscan fundamentalmente procurarse nuevas experiencias en nuevos contextos y, el formato de residencia, propicia el medio ideal para eso y para el intercambio entre quienes participan de ellas. Estos desplazamientos producen arraigos sucesivos y simultáneos, en donde la “distancia, que no necesariamente es distancia física, mueve a interiorizar lo propio y matizarlo con lo ajeno, vuelve la identidad más oblicua, menos enfática” (Speranza, 2012, p. 16). La figura del *flâneur*, las metáforas de radicante o la del *semionauta*, y la cualidad errante de los artistas que señala Speranza, dan cuenta de la emergencia de nuevas formas de subjetividad, que revelan un sujeto que no es inmune a la experiencia, sino que es constituido por esta y que, por lo tanto, está expuesto a un continuo proceso de subjetivación. Estamos persuadidos de que esa emergencia es particularmente detectable en las prácticas artísticas

contemporáneas, ya que ellas elaboran, visibilizan y trabajan a partir de esos cambios, y así es posible asistir a una performance que tematiza la inestable fragilidad de la identidad personal; o contra-monumentos que exponen la arbitrariedad y contingencia de los relatos que apelan a una identidad nacional; o acciones que señalan el trasfondo ideológico de los discursos hegemónicos; o grandes instalaciones que intentan hacer manifiesto la arbitrariedad de las divisiones geopolíticas, etc.

EL CASO: EN PRIMERA PERSONA

En primera persona fue una propuesta curatorial realizada por Carlota Beltrame en el Museo Provincial de Bellas Artes “Timoteo Navarro”, esta muestra se presentó en el marco de Bienal Sur en el año 2019 y nos situó, una vez más, ante la problemática de la autoría, porque si bien las obras expuestas no fueron realizadas por Carlota, si lo fue la instalación que se presentó, por lo que los roles que se jugaron en esta exhibición quedaron difuminados, Carlota era la curadora, pero también la artista en esta ocasión, una artista que se valió de otros para proponer una reflexión. Lo que nos lleva a pensar en la figura del “artista etcétera” propuesta por el artista brasileño Ricardo Bausbaum, que plantea que ese tipo de artistas no se ajusta fácilmente a ninguna categoría, en cambio, propone distintas figuras para pensar las prácticas artísticas, según el rol que asuman cada vez, y así nos encontramos con el artista-curador, el artista-teórico, el artista-gestor, etc.; en este caso Carlota estaría desempeñando el rol de artista-curadora, porque cura la muestra, pero sin dejar de lado su mirada y sus inquietudes como artista.

En la exposición, atraían la atención tres cabezas de gran escala que se ubicaron en el medio de un pasillo que conecta dos salas del museo, ellas interrumpían el paso apurado del espectador. De las piezas parecía emanar una voz, eran las cabezas que hablaban *en primera persona* de ellas mismas o de su autor. Un juego de citas componía la trama de esta instalación: la cita a Walter Benjamin que la curadora utilizó a modo de epígrafe; citas a textos de épocas pasadas -la de Teófilo Castillo, del diario La Gaceta- o actuales -un ensayo de Carlota Beltrame- que las cabezas parlantes reproducían; y, por último, la cita que un artista -Gaspar Núñez- realizó de otro -Juan Carlos Iramain-. Cada cita revelaba un fragmento de historia, el destello de una época. La luz cenital con la que se iluminaron las piezas aportaba un toque dramático, teatral a la escena y anticipaba una relación no exenta de tensión entre las obras así dispuestas.

Las obras fueron producidas por dos artistas: Juan Carlos Iramain y Gaspar Núñez. El primero un reconocido escultor tucumano, representante de una tradición plástica clásica, representacional y figurativa. En sus producciones se adivina como meta alcanzar mediante la belleza la presencia simbólica de lo trascendente, a esto es posible verlo en las esculturas donde prima la temática religiosa, en monumentos en los cuales representa a héroes patrios y también en aquellas cabezas dedicadas al estereotipo del indígena de la puna.



Juan Carlos Iramain, de la serie Mineros, ca. 1935.

Gaspar, en cambio, es un artista joven, también tucumano, que pertenece a una nueva generación de artistas que ya no responden a un paradigma y que se valen de una pluralidad de lenguajes y recursos con el fin de expresar una idea. La revisita a la historia del arte local es una inquietud recurrente en su producción. Entre esas cabezas que se imponían a nuestra vista chocaban dos temporalidades distintas que, aunque no muy distantes en años, expresaban mundos diferentes. El primero, era el Tucumán marcado por la cultura que se formó, por un lado, en torno a la industria azucarera, de la cual provino un grupo de intelectuales que formaron la Generación del Centenario, entre sus objetivos se destacaba el rescate del folclore regional- y, por el otro, por Instituciones como el Museo Provincial de Bellas Artes, la Universidad Nacional de Tucumán y el Instituto Superior de Bellas Artes, que atrajo personalidades como Lino Enea Spilimbergo y posteriormente Ezequiel Linares, quienes marcaron a toda una generación de artistas. El segundo, es el mundo que lentamente emergió posterior a la última

dictadura militar de nuestro país, signado por una democracia incipiente, por una conexión cada vez mayor con el mundo globalizado, por la entrada a la era digital, una época también marcada por crisis económicas cíclicas. Esto repercute en el ámbito cultural, donde es posible observar que a las preocupaciones propias del contexto local se las suele abordar con un lenguaje que trasciende las fronteras de la región.

Distinguir el original de la copia de las obras de arte dejó de ser relevante, a esto ya lo mostró Benjamin en su reflexión en torno a la invención de la fotografía y, más aún, en la era digital en al cual estamos inmersos. Los diálogos, conexiones, rememoraciones, traducciones o citas que entablamos con el pasado es lo que se vuelve interesante en la actualidad. S/T de Gaspar Núñez alude de manera explícita a la obra del gran escultor tucumano, pero no se trata de una alusión conmemorativa de su obra sino, si se quiere, de una reproducción frustrada, ya que el pasado no puede reconstruirse “como una vez fue” (ver imagen 4.6 en anexo). En la anamorfosis que resulta de la operación de vaciar yeso en calcos flexibles de silicona sin contramoldes se puede adivinar el gesto del alegorista.



Gaspar Núñez, *S/T*, 2019.

El uso de alegorías en el arte lo provoca la intención de acometer contra la figura artística simbólica y la cultura que ésta expresa, contra el símbolo como sinónimo de armoniosa totalidad, de bella apariencia y de trascendencia. La figura artística simbólica tiende a encubrir, con su hermosa apariencia, los antagonismos y contradicciones de la realidad. Como fragmento amorfo, la alegoría, en cambio, actúa como un sensor estético de lo catastrófico de la historia y en la alusión a la serie *Mineros* de Iramain ello se hace explícito, y así se vuelve inevitable recordar aquella célebre frase del filósofo alemán que dice que “no existe documento de cultura que no sea al mismo tiempo un documento de barbarie” (Benjamin, 2007a, p. 69). De este modo, las alegorías de Núñez asumen la función política de señalar y rememorar, de mostrar lo carente de armonía que se esconde tras esos ideales humanos encarnados por esos rostros monumentales.

Los rasgos estetizados y monumentales de aquel ideal humano que encarnaban las cabezas de Iramain, dan cuenta de una época del arte que se enmarcaba en un

proyecto utópico abocado al rescate de una identidad regional. El de Gaspar, en cambio, es un anti monumento de un no-ser-ya, personifica las ruinas presentes de aquel proyecto y de aquella cultura. Si la robustez de las esculturas ‘originales’ nos hablan de fuerza y resistencia, lo fragmentario, lo discontinuo y lo amorfo de la ‘mala copia’ nos ofrece, en cambio, una mayor capacidad reflexiva para pensar la materialidad inestable de los cuerpos y, más aún, de las identidades en nuestra contemporaneidad (Gallo Ugarte, 2019).

ARTISTA COLECCIONISTA

Las figuras anteriores que expusimos para pensar las prácticas artísticas que se enmarcan en lo que denominamos ‘arte contemporáneo’ fueron desarrolladas por teóricos del arte que se dedican, justamente, a pensar esas prácticas. La tercera figura que trabajaremos fue tomando forma a partir de las lecturas que hicimos, una vez más, de Walter Benjamin, que fueron el germen de la figura que desarrollaremos a continuación.

Para pensar esta figura, la del artista-coleccionista, es preciso aclarar qué entendemos por colección, o qué aspecto del acto de coleccionar nos interesa en el marco de este trabajo. Porque no pensamos la actividad del coleccionista como aquel que se propone reunir una serie de objetos, conservarlos y mostrarlos, atendiendo al valor mercantil de esos objetos o en el intento a veces compulsivo - e infructuoso de antemano- de completar una serie; sino en el sentido de quien recolecta y junta, o de quien atesora, al modo de un trapero, figura de la que Baudelaire le dedica varias líneas de su prosa y a la que Benjamin cita en su *Libro de los pasajes*:

Es un hombre encargado de recoger los restos de un día de la capital. Todo lo que la gran ciudad ha rechazado, todo lo que ha perdido, todo cuanto ha despreciado, todo lo que ha roto en pedazos, él lo cataloga, lo colecciona. Compulsa los archivos del exceso, la leonera de los desechos. Hace una clasificación, una selección inteligente... (Baudelaire, citado en Benjamin, 2016, p. 357)

Este personaje urbano está presente también, de modo implícito, en sus escritos sobre filosofía de la historia, cuando el autor berlinés nos habla de la figura del cronista en contraposición a la del historicista. El cronista que, como un trapero, recorre los desperdicios de la ciudad, no se detiene sólo en los grandes acontecimientos, sino también en los pequeños, ya que son estos últimos los que tienen una gran capacidad de condensación.

Pensado de este modo, nos vale también la figura del propio Benjamin, que fue un gran coleccionista, pero esa pulsión por coleccionar no se limitó a su colección de libros, también es reconocible en su actitud teórica y en su trabajo, de esto da cuenta Hannah Arendt que, en “Introducción a Walter Benjamin 1892-1940”, dice que Benjamin desplaza su interés de coleccionar libros a coleccionar citas y a esto lo podemos comprobar en lo que él mismo consideró su proyecto más importante: *El libro de los pasajes*, que no es otra cosa que una gran colección de citas. Es a partir del ensayo que Benjamin escribe sobre Goethe que las citas comienzan a estar en el centro de sus obras y en esto podemos adivinar un posicionamiento político del autor berlinés, porque detrás de las citas de los textos, está la conexión con las cosas concretas, con la historia real misma. En este sentido, es interesante la vuelta que hace Benjamin al significado original de la palabra ‘citar’, que proviene del latín *citare*, y que significa convocar a comparecer ante el tribunal.

Entonces, no pensamos en el coleccionista que acapara objetos u obras, como lo hacen, por ejemplo, algunos coleccionistas de arte; si no el que, al modo de Benjamin, busca objetos como quien bucea entre los tesoros del pasado, operando así una especie de redención del objeto, en el sentido de que lo salva del olvido. Es la concepción del coleccionista que nos propone Benjamin en el *Libro de los pasajes*, donde nos encontramos con la siguiente afirmación:

para el verdadero coleccionista cada cosa particular se convierte en una enciclopedia que contiene toda la ciencia de la época, del paisaje, de la industria y del propietario de quien proviene [...]. Coleccionar es una forma de recordar mediante la praxis y, de entre las manifestaciones profanas de la ‘cercanía’, la más concluyente. (Benjamin, 2016, p. 223)

Es este sentido particular que atribuye Benjamin al acto de coleccionar, el que nos hizo asociarlo a ciertas prácticas artísticas que parecen calzar a la perfección con esta actitud y, de ahí, pensar la figura del artista-coleccionista: artistas que encuentran en la colección y recolección de objetos una forma de recordar mediante la praxis y, también, una forma de pensar a partir de la materialidad de este mundo, de sus restos o ruinas y de sus detalles más rudimentarios.

En *El hombre de vidrio*, Déotte realiza la misma asociación entre prácticas artísticas contemporáneas y la pulsión por la colección, lo que refuerza nuestra intuición. Déotte encuentra en el Dadaísmo un antecedente temprano de inclinación por la colección, los integrantes de ese movimiento reparan en el mundo de las cosas, de los desechos o de los objetos hallados por mero azar y, a veces, provenientes de la más absoluta proximidad. Lo interesante de esos objetos es que son portadores de historias: revelan otros tiempos, otros lugares y otras costumbres; nos dicen también de quienes lo poseyeron; son testigos

silenciosos de acontecimientos pasados. Esa inquietud por lo que *ya está ahí*, ya sea que sobreviva del pasado, o simplemente se encuentre entre nosotros, ubica a este tipo de artistas en las antípodas del artista moderno, cuyas producciones estaban guiadas por el imperativo iluminista del progreso, que se tornaba evidente en esa búsqueda incesante por lo nuevo.

Este tipo de prácticas están atravesadas por la lógica del archivo, esa atención a lo que resta o sobrevive del pasado y que se procura hacer presente a partir ya sea de la cita, de la recolección o de la reconstrucción de sus vestigios y residuos y que, en su preservación, conducen al “surgimiento de otras historias, de otras realidades construidas con esos fragmentos del pasado e impulsadas por estos, pero que abandonan el pasado en favor de la presencia” (Garramuño, 2015, p. 65). La alusión o la simple presencia nos remite a esa idea de archivo como vehículo de la memoria, en el sentido de incitar a recordar o rememorar, pero también puede ser una presencia que cuestione, que colisione con la historia como fue contada o como la recordamos⁷. Pero más allá de esta posibilidad del archivo de invitar a comparecer en el presente esos restos de la historia, de

⁷ Mientras escribimos estas páginas tuvo lugar en nuestra provincia un escándalo mediático vinculado a una obra de la destacada artista contemporánea de nuestra provincia: Carlota Beltrame, quien en el marco de la muestra que se denominó Randa testigo expuso “Revés de trama” que alude, a través del lenguaje de la randa, a un episodio polémico de nuestra historia, que fue la toma e intervención (con pintadas) del Museo Nacional de la Independencia (Casa Histórica), la pieza se ubica justamente en una de las salas de la Casa histórica, unos 50 años después y a tan sólo pocos metros de donde tuvo lugar ese hecho histórico. Jugando con esa tensión entre lo próximo y lo lejano, y con el lenguaje sutilísimo de la randa y la sombra que proyecta, la autora ‘hace presente’ un pasado que incomoda pero que forma parte de nuestra historia. Esta incomodidad, que se tornó en rotundo rechazo por parte de un público reaccionario y que no se tomó el trabajo de dialogar con la obra, fue la excusa para la invención de noticias falsas que hablaban sobre nuevas pintadas en la Casa Histórica, esto ocurrió -oportunamente- días antes de que tenga lugar las elecciones PASO a nivel nacional.

cuestionar o recomponer, de atender las supervivencias y sus efectos en el presente; lo que interesa es su potencial eminentemente político de ‘hacer presente’, lo que podemos también expresar con una palabra que se repite constantemente en la literatura en torno al arte contemporáneo, la de visibilizar⁸. Es posible pensar muchísimas prácticas en relación a esta idea, un antecedente temprano lo encontramos en la fotografía, que desde sus comienzos históricos está atravesada por esa “condición de archivo”, Guasch (2011) menciona a Eugène Atget y August Sander como pioneros de la fotografía de archivo, ambos utilizan la cámara fotográfica como un instrumento capaz de archivar la realidad, en sus fotografías retratan lugares y personas y, con ellos, tiempos y espacios. Un antecedente más temprano aún de este tipo de fotografías, y próximo a nuestra historia, es el caso de Ángel Paganelli, un fotógrafo italiano radicado en Tucumán y conocido por haber fotografiado la fachada original de la Casa Histórica de Tucumán en el año 1869, documento gracias al cual se pudo reconstruir esa fachada durante los trabajos de remodelación de la Casa Histórica que tuvieron lugar hacia mediados del siglo pasado. Otro caso, más próximo a nuestro tiempo, lo encontramos en la obra colectiva “Tucumán arde”, una manifestación temprana de lo que se denominó “conceptualismos latinoamericanos”, esta muestra consistió en la reunión y exposición de distintos documentos, como ser notas periodísticas, grabaciones, fotografías, textos, con el fin de visibilizar la crisis social, política y económica en la que había caído la provincia de Tucumán tras el cierre de varios ingenios azucareros (su principal industria), durante el gobierno de facto de Onganía, éstos representaban una de las principales actividades

⁸ Encontramos un ejemplo de esto en una muestra que tuvo lugar en el año 2018, curada por Jorge Figueroa, que se denominó –justamente- “Visibilizar lo invisible”, en el Museo Provincial de Bellas Artes Timoteo Navarro.

económicas de la provincia y dejaron a un sector de la población sumido en la más extrema pobreza.

Es inevitable pensar también en la producción del gran artista francés Christian Boltanski, cuyas obras están atravesadas por el tema de la memoria y el olvido, que suele abordar a partir de instalaciones. Podemos escuchar en una entrevista que otorga en el marco del Proyecto Boltanski Buenos Aires (2012) de la Universidad de Tres de Febrero: “En mi trabajo siempre trato de luchar contra la muerte y colecciono nombres, colecciono fotos y coleccionar latidos del corazón pareciera ser también una forma de luchar contra la desaparición” (Infobae, 14 de julio de 2021). La obra de Boltanski pareciera materializar la afirmación de Benjamin según la cual coleccionar es una forma de recordar mediante la praxis y, de ese modo, combatir el olvido.

En la literatura nos encontramos también con obras que se inscriben bajo esta lógica del archivo, anteriormente hemos mencionado la novela de Saramago, cuyo protagonista era un coleccionista compulsivo de registros civiles de personas desconocidas, y también se nos viene a la cabeza la novela *El museo de la inocencia* del premio nobel de literatura Orhan Pamuk, cuyo protagonista lidia con la muerte de su amada a partir de la construcción de un museo conformado por todos los objetos que pertenecieron a ella, así como todo lo material que vinculaba a su recuerdo. El museo, finalmente, trasciende su condición ficcional, y decimos esto porque el escritor decide erigir un museo –real- en Estambul al que nombra “Museo de la inocencia”, de manera homónima a la novela, el museo nace precisamente a partir de la ficción, y es una recopilación abigarrada de los objetos cotidianos presentes en el libro. El museo es, de algún modo, una gran instalación y la presencia material, o los rastros materiales que, recolectados y

acumulados, ordenados y dispuestos en los espacios del museo, otorgan otra densidad a la historia de amor que narra la novela y, tras ella, a la historia de Estambul.



Imagen del “Museo de la inocencia” en Estambul

ALGUNOS CASOS: COLECCIONES, PROPIEDADES PERSONALES Y PROYECTO 365

En las prácticas artísticas locales de los últimos diez años, nos encontramos con varios ejemplos de prácticas que son posibles de asociar con esta lógica de producción. Una que nos gustaría traer a colación, tuvo lugar en el Museo Provincial de Bellas Artes Timoteo Navarro en el año 2014, donde se expuso la muestra *Colecciones*, una propuesta de Carmen Fernández Ulivarri, que reunió y mostró colecciones de diez coleccionistas. La muestra fue el resultado de un proceso que venía gestándose desde hacía un tiempo, en el cual Carmen se propuso buscar, entrevistar e investigar a coleccionistas, aquellos que reúnen, catalogan y atesoran objetos de distintos tipos, así lo expresa, en el catálogo de la muestra en donde enuncia que decidieron buscar coleccionistas con un carácter

investigativo: “indagar la presencia de esos objetos y ‘haceres’ que ‘*dan cuenta de*’” (Fernández Ulivarri, 2014).

Tras esa búsqueda lo que le interesaba a la artista era acercarse a las personas tras sus colecciones y los mundos que despliegan a partir de los objetos acumulados, ellos y éstos fueron los verdaderos protagonistas de su proyecto artístico. Esas colecciones pusieron al descubierto distintas historias: un entramado de relaciones económicas y políticas en torno al mundo azucarero nos fue revelado por los materiales sobre ingenios azucareros que colecciona Edgardo Muela; los cambios de la fisonomía de la provincia de Tucumán pusieron en evidencia las postales de calles de esa provincia coleccionadas por Eduardo; de una época, de materiales y de la técnica nos habló la colección de ferromodelismo, como dice uno de los textos del catálogo: “cada piecita guarda un mundo por sí sola y al mismo tiempo lo compone” (2014). En el catálogo de la muestra puede leerse “Sentimos que, ahí, descubren un lugar propicio los procesos del tiempo; donde se filtra y habita la belleza acumulada de los objetos personalmente cotidianos” (Fernández Ulivarri, 2014). Un tarro con botones, un cúmulo de boletos de colectivos ordenados por su numeración correlativa⁹, monedas viejas o una serie de postales no solo nos dicen de un lugar y un tiempo, también nos hablan de quienes se dedican a coleccionarlos: del que junta y clasifica, del que enmarca y coloca en vitrinas, de quien construye un relato y otorga un nuevo sentido en torno a lo personalmente acumulado.

⁹ “Susana entre otras cosas dice que su gusto por coleccionar boletos en numeración correlativa (00000 - 99999) es porque no existe la “figurita difícil”, y que es totalmente acotada, se sabe perfectamente donde empieza y donde termina” (Publicación del Facebook de La Puerta, espacio donde se mostró la colección de Susana en el 2013).



Colección de postales de calles de Tucumán de Eduardo, fotografía de Cynthia Henriquez.

Con las obras que integran la serie “Propiedades personales”, Marisa Rossini se propone convertir en obra una serie de objetos reunidos como una estrategia para preservarlos del paso del tiempo. Esta serie alude con cierta ironía al mundo del arte y, dentro de este, al que se ocupa de su comercialización en las casas más importantes de subastas como Sotheby’s y Christie’s. Marisa parodia la solemnidad de estas casas (explícita en los sobrios catálogos con interminables listas de obras) y propone un nuevo orden: el suyo propio y el de nadie más. La risa que provoca esta serie no sacude todo lo familiar al pensamiento¹⁰, pero sí la seriedad, los códigos y –por medio de ellos- la pretendida objetividad de algunos circuitos del arte. Con un impostado espíritu taxonómico realiza clasificaciones imposibles, catalogaciones ridículas de objetos, figuras e ideas extraídos de viajes, mudanzas y vivencias personales; estas cosas constituyen fragmentos del mundo

¹⁰ Aquí parafraseamos a Foucault cuando al comienzo de *Las palabras y las cosas* se refiere al ensayo “El idioma analítico de John Wilkins” de Borges, en la cual reproduce una taxonomía absurda encontrada en cierta enciclopedia china. El guiño que hacemos se debe a que el gesto de Marisa al pensar *Propiedades personales* nos recordó aquella enumeración ridícula que imagina Borges para clasificar los animales.

de Marisa, a partir de los cuales realiza constelaciones transfiguradas en colecciones.

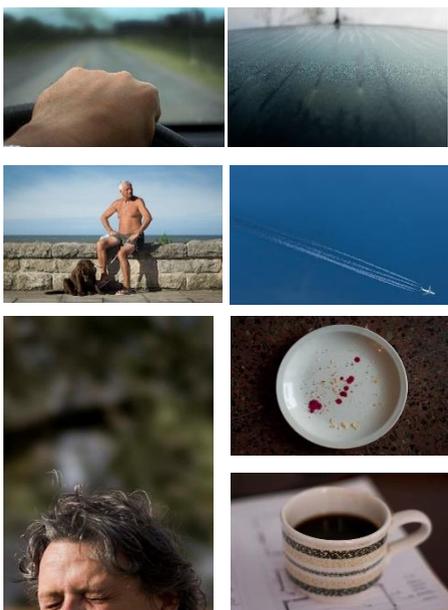


Marisa Rossini, *Set de cachivaches*, 2014.

Estas obras que nos presenta no son otra cosa sino el intento –absurdo, sí- de proteger estos objetos en apariencia intrascendentes, de conjurarlos contra el olvido, incluyéndolos en una colección con “Propiedades personales” (Gallo Ugarte, 2014).

Otro caso que ilustra esta figura del artista coleccionista es el de Gabriel Varsanyi, que desde la fotografía trabajó ya en sus primeras obras con la idea de archivo, esto fue patente en la serie “Pater”, que nació a partir de un hallazgo: un conjunto de fotografías familiares realizadas por su padre, a quien no conoció, y que el artista decide intervenir. También lo encontramos en “Proyecto 365”, que consistió en realizar tres fotos diarias durante diez años, en un intento vano de retratar al tiempo, de luchar contra el olvido y la muerte; a este propósito lo llevó a cabo a través del retrato compulsivo de todo lo que lo rodeaba (personas, paisajes, objetos, situaciones, etc). En esta pieza, Gabriel capturaba una imagen donde su mirada se detenía en algún momento, estas imágenes podían ser la de su perra Zaia durmiendo, un renglón de un libro, un juguete en desuso, la estela

dejada por un avión al pasar, o su propia mano; esas fotografías no son otra cosa más que recortes de su vida cotidiana y un registro del paso del tiempo. Todas juntas pueden leerse como un enorme autorretrato del artista que podría reconstruirse –siempre de modo parcial- a partir de fragmentos; porque la foto, en este caso, funciona como una constancia parcial de su propio transcurrir.



Gabriel Varsanyi, *Proyecto 365*, 2012-2013.

Entonces, al tema no lo encontramos en una imagen en particular, ni en varias, sino en el gesto –compulsivo- de fotografiar el paso del tiempo. Esta colección de imágenes no es otra cosa que un “intento –infructuoso, por cierto- de acumular imágenes que escapen a la finitud” dice Gabriel en la reseña sobre *Proyecto 365* publicada en Revista Ramona (2013). Paradójicamente, no importa lo que se ve, no importa la foto, ella es sólo su medio más próximo para decir, porque esa

verborragia de imágenes no es más que un intento desesperado, por parte del artista, de retener el tiempo.

Las producciones que asociamos a este tipo de artistas, los objetos de los que se valen o los nuevos documentos que producen, funcionan al modo de dispositivos de archivo, que registran un estado actual de cosas que en el próximo instante devendrán pasado y, también, organizan y visibilizan la supervivencia del pasado, a partir de sus huellas y vestigios, que tienen la potencialidad de albergar más historia aún que la memoria. En este sentido, podemos decir que una imagen o un objeto, parecieran adquirir una nueva potencia al separarse (en tiempo y/o espacio) de su contexto.

Esto nos lleva a pensar en otra palabra que se reitera en relación a estas prácticas: la de presencia. Las producciones que asociamos a la figura del artista-coleccionista están atravesadas por la idea de presencia, por lo menos en dos sentidos: uno de ellos, el de ‘hacer presente’, en el sentido de traer al presente algo del pasado, ya sea un objeto, un recuerdo o un acontecimiento, y así, otorgarle actualidad; y la de otorgar presencia, en el sentido de visibilizar algo que de otro modo no era visible. Estas prácticas y la recurrencia a la lógica del archivo nos llevan a sustituir la noción de representación por la de presencia. Esto conlleva consecuencias de suma importancia a la hora de pensar ciertas prácticas artísticas contemporáneas porque implica, precisamente, el abandono de una función y, aún más, de una propiedad, que acompañó al arte desde su comienzo: la de representar la realidad. En los casos analizados vimos cómo se deja de lado, o se resta importancia a la representación y se recurre a esta otra operación, que es la de la presentación. En una reseña que escribe en ocasión de una acción de Francis Alÿs, Marcelo Cohen dice: “Desde que se desechó la idea de que el arte

tenía que copiar a la vida, no han parado de asomar variantes de la idea de que el arte debe *ser como* la vida” (2005). Este desplazamiento implica un giro de 180 grados en el arte, que ya no se aboca a “hacer un cuadro” de la realidad, sino a interceder en ella, a partir de los más variados recursos, esto involucra de otra forma a artistas y también al público del arte, que tiene ahora un rol activo frente a la obra. Estos cambios y desplazamientos le otorgan una nueva potencialidad política al arte contemporáneo.

Ese giro tiene que ver con la búsqueda, de muchos artistas, de referirse a otros tiempos, otros espacios, otras voces, otras realidades y de hacerlos presentes. Por ejemplo, la necesidad de aludir a un pasado que muchas veces se nos presenta como irreproducible y que una buena estrategia para aludir a él, pareciera ser la de rescatar sus vestigios, sus ruinas y hacerlas visibles; estrategia evidente en la obra de Boltanski que nos trae fotografías, documentos y objetos personales de personas desaparecidas y, de este modo, nos hace presente, nos participa elípticamente del horror del holocausto, como una estrategia alternativa a la representación de uno de los episodios de la historia que, justamente, se volvió irrepresentable. Este cambio se hace particularmente presente en las performances y en las instalaciones, en donde el cuerpo del propio artista o los objetos dispuestos en un espacio, nos ubican de cara a la presencia de ese cuerpo o de esos objetos, de su materialidad irrevocable. Esas presencias pueden generar un sinnúmero de reacciones, pero si la propuesta es de calidad, difícilmente provoquen indiferencia. El espectador, se encuentra definitivamente más expuesto, es más vulnerable ante este tipo de prácticas artísticas, porque en ellas se suprime la distancia que imponían las obras de artes que implicaban una recepción de tipo contemplativa.

Estos cambios que registran estos nuevos modos de producir arte, tienen que ver con la inversión que se da del esquema clásico, hilemorfista, de origen aristotélico, según el cual la imaginación artística procedía a partir de una materia informe a la cual otorgaba una forma (Déotte, 2012); en el caso de las prácticas que pensamos asociadas a estas figuras, se parte –en muchos casos- de un ‘ya-ahí’, de un objeto, un contexto o una situación ya dada al cual se lo re-contextualiza, ese giro fue precisamente el que “inventó” Duchamp con los *ready made*, y el que se fue replicando de manera exponencial y en todas las direcciones con el desenvolvimiento del arte contemporáneo.

Cerramos en tres esta enumeración, aunque podrían ser muchas más, y de hecho lo son, pero estos tres ejemplos deberán funcionar a modo de muestra de un conjunto, no cerrado, de muchos más casos. Las figuras propuestas de ningún modo se excluyen entre sí, incluso a menudo nos encontramos con artistas que encarnan con sus prácticas los tres tipos de artistas propuestos, y se nos viene a la cabeza, por ejemplo, el caso del artista tucumano -de reciente renombre internacional- Gabriel Chaile. La idea con estas figuras propuestas es que funcionen como un modo de aproximación –de ningún modo coextensiva- al vasto campo de las prácticas artísticas contemporáneas.

BIBLIOGRAFÍA

- Arendt, H. 2005. “Labor, trabajo, acción. Una conferencia” en De la historia a la acción. Bs. As.: Paidós.
- Benjamin, W. 1989). “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs” en Discursos interrumpidos I. Madrid: Taurus.

Benjamin, W. 1972. "El flâneur" en Iluminaciones II. Baudelaire, Un poeta en el esplendor del capitalismo. Madrid: Taurus.

Benjamin, W. 2016, El libro de los pasajes. Madrid: Ediciones Akal.

Borges, J.L. 1969. "El etnógrafo" en Elogio de la sombra. Buenos Aires: Emecé.

Bourriaud, N. 2009. El artista radicante. Buenos Aires: Editorial Adriana Hidalgo.

Bozal, V. 2000. Los orígenes de la estética moderna. En V. Bozal ed., Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas pp. 19-31. Madrid: Visor.

Cohen, M. "milpalabras", en Otra parte 5, otoño de 2005, <https://www.revistaotraparteimpresa.tk/n%C2%BA-5-oto%C3%B1o-2005/milpalabras>. Sobre Cuando la fe mueve montañas, de Francis Alÿs

Déotte, J. 2015. El hombre de vidrio. Estéticas benjaminianas. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Fernández Ulivarri, C. cur. Colecciones. San Miguel de Tucumán: Fondo Nacional de las Artes, 2014.

Fiorani, F. 2017. "El silencio del testigo: El etnógrafo de Jorge Luis Borges" 391-329 en Calabrese J. & Perassi, E. Eds. Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión de testimonio en Argentina. Nueva edición [en línea]. Milano: Ledizioni. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.ledizioni.9405>

Foster, H. 2001. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal.

Foucault, M. 2016. "Subjetividad y verdad" en El origen de la hermenéutica de sí. Conferencias de Dartmouth, 1980. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Gallo Ugarte, M. 2019. “Esa débil robustez”. Revista Estudios Curatoriales. Recuperado a partir de <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/719>

Gallo Ugarte, M. 2014. “Gabinete de curiosidades” en Revista Ramona. Recuperado a partir de <http://www.ramona.org.ar/node/52641>

Garramuño, F. 2015. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Guasch, A. “Nuevos episodios en la definición de la identidad. Lo intercultural entre lo global y lo local” en Revista de Occidente N° 333, febrero de 2009, pp. 63-74.

Guasch, A. 2011. *Arte y archivo, 1920-2010.* Madrid: Ediciones Akal.

Infobae 14 de julio de 2021. Murió Christian Boltanski, el gran artista francés que resignificó la memoria. Recuperado el 25 de septiembre de 2021 de <https://www.infobae.com/cultura/2021/07/14/murio-christian-boltanski-el-gran-artista-frances-que-resignifico-la-memoria/>

Kant, I. 2010. *Crítica del juicio.* Madrid: Editorial Gredos.

La Voz 10 de enero de 2017. *Artes visuales: cómo es covers, la muestra de Alejandra Mizrahi.* Recuperado el 10 de octubre de 2021 de <https://www.lavoz.com.ar/vos/artes/artes-visuales-como-es-covers-la-muestra-de-alejandra-mizrahi/>

Marchan Fiz, S. 1982. *La Estética en la cultura moderna.* Barcelona: Editorial Gustavo Gilli.

Mizrahi, A. 17 de septiembre de 2020. *Otros cuerpos. La educación creativa a partir del sistema-mundo de las artesanías; entrevista con Alejandra Mizrahi / Entrevistada por Klastos.* Ladobe. <https://www.ladobe.com.mx/2020/09/otros->

[cuerpos-la-educacion-creativa-a-partir-del-sistema-mundo-de-las-artesanias-entrevista-con-alejandra-mizrahi/](#)

Mizrahi, A. 19 de octubre de 2021. *Hoy en “La otra pregunta”: entrevista a Alejandra Mizrahi / Entrevistada por Guillermo Monti*. La Gaceta. <https://www.lagaceta.com.ar/nota/915858/lgplay/hoy-otra-pregunta-entrevista-alejandra-mizrahi.html>

Mizrahi, A. Julio de 2021. *Acerca de “Randa Testigo”, curaduría: Alejandra Mizrahi / Entrevistada por Zaida Kassab*. El Ganso Negro, N° 12. <https://escuchara.com.ar/el-ganso-negro/acerca-de-randa-testigo-curaduria-alejandra-mizrahi/>

Mizrahi, A. 25 de enero de 2021. *Hilos de la tradición que anudan el presente / Entrevistada por María Eugenia Maurello*. Revista Ñ, Clarín. https://www.clarin.com/revista-enie/ideas/hilos-tradicion-anudan-presente_0_QpxqcSXLp.html

Naishtat, F. s.f.. “Kant, Fausto y Joseph K”. Documento inédito.

Owens, C. 1991. “El impulso alegórico. Hacia una teoría del posmodernismo” en *Atlántica: revista de las artes*, Número 01. Las Palmas de Gran Canaria, Editorial Centro Atlántico de Arte Moderno.

Pamuk, O. 2009. *El museo de la inocencia*. Buenos Aires: Mondadori.

Platón 2010. *Ion*. Barcelona: RBA Coleccionables.

Rossini, M. 2014. *Propiedades personales*. Mendoza: Casa Colmena.

Speranza, G. 2012. *Arte portátil de América latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama.

Tatarkiewicz, W. 1987. *Historia de la estética*. Madrid: Akal.

Varsanyi, G. 2013. *Proyecto 365*. San Miguel de Tucumán: Espora.

<http://www.ramona.org.ar/node/42924>