

**XIII CONGRESO INTERNACIONAL
DE TEORÍA E HISTORIA DE LAS ARTES**
XXI JORNADAS DEL CAIA

SOLIDARIDAD
RECIPROCIDAD Y SINERGIA EN LAS ARTES

5 AL 7 NOVIEMBRE DE 2025

MUSEO MAR
MAR DEL PLATA, ARGENTINA



CONVOCATORIA A PRESENTACION DE PONENCIAS

El Centro Argentino de Investigadores de Arte convoca al envío de propuestas de ponencias a incluirse dentro de alguna de las sesiones que se presentan a continuación. Se recibirán propuestas de investigación que supongan un aporte a la disciplina. Deben enviarse como resumen (*abstract*) formato Word hasta el día **30 de junio de 2025**, únicamente por e-mail a jornadascaia@gmail.com.

Cada resumen deberá tener una extensión máxima de 750 palabras e incluir título de la ponencia, la sesión en la que se inscribe la propuesta y los principales lineamientos del trabajo, en los que se expliciten y fundamenten la pertinencia temática, los objetivos, la hipótesis y las fuentes que se abordarán.

Las propuestas de ponencias podrán tener dos autorxs como máximo. En ella deberá constar el nombre, resumen de CV en 10 líneas, pertenencia institucional, ciudad y país, dirección de correo electrónico y la sesión a la que se postula.

Las presentaciones serán evaluadas por lxs coordinadorxs de cada sesión junto con especialistas propuestxs por el CAIA. Las mesas deberán tener un mínimo de 5 ponencias. Las decisiones se darán a conocer a partir del **14 de julio de 2025** y serán inapelables.

La ponencia completa que se presentará en el encuentro será recibida por e-mail hasta el **5 de octubre de 2025**. La exposición deberá tener una duración máxima de 20 minutos.

IDIOMA

El idioma oficial del Congreso es el español. También se aceptarán ponencias en inglés y portugués. El congreso no cuenta con traducción simultánea.

INFORMES Y CONSULTAS: jornadascaia@gmail.com

INSCRIPCION

Expositorxs nacionales	\$ 70.000
Expositorxs socixs CAIA	\$ 40.000
Expositorxs extranjerxs	U\$S 75
Coordinadorxs	\$ 35.000 c/u
Coordinadorxs socixs CAIA	\$ 20.000 c/u
Asistentes con emisión de certificado	\$ 10.000
Estudiantes asistentes con emisión de certificado	\$ 5.000
Asistentes socixs CAIA	sin cargo

LISTADO DE SESIONES

SESIÓN 1: Colectivos artísticos y activismo: la disputa por la producción de sentido en América Latina.

Diana Victoria Britos (Universidad de Buenos Aires, Argentina) y Daniela Saco (Universidad de Buenos Aires / CONICET, Argentina)

SESIÓN 2: Calles, archivos y museos: arte, activismo artístico y activismo transfeminista.

Talía Bermejo (Universidad Nacional de Tres de Febrero / CONICET, Argentina) y Patricia Fogelman (Universidad Nacional de Tres de Febrero / CONICET, Argentina)

SESIÓN 3: Colaboración / Integración / Síntesis de las artes en América Latina durante el siglo XX y sus proyecciones hacia el arte contemporáneo.

Patricia Freitas (Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil) y Cecilia Durán (Universidad Nacional de Quilmes, Argentina)

SESIÓN 4: Redes, solidaridad y sinergia en las escenas artísticas locales y provinciales, siglos XIX-XXI.

Sabrina Gil (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina) y María Guadalupe Suasnábar (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Argentina)

SESIÓN 5: Hacer juntos: estrategias creativas de colaboración. Solidaridades y competencias entre seres humanos y no humanos.

Luis Gómez Mata (Universidad Nacional Autónoma de México, México) y Rafael Scarelli (Universidade de São Paulo, Brasil)

SESIÓN 6: Cooperación y saberes colectivos en la práctica artesanal.

Jorge Perea (Universidad Nacional de Catamarca, Argentina) y Larisa Mantovani (Universidad Nacional de San Martín / Universidad de Buenos Aires / CONICET, Argentina)

SESIÓN 7: De mitos, objetos e imágenes rituales: investigaciones artísticas inspiradas en cosmologías amerindias.

María Paula Costas (Universidad de Buenos Aires, Argentina) y Estefanía Blasco Dragun (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

SESIÓN 8: Gráfica afectiva. Comunidades artísticas, activaciones gráficas y redes colectivas.

Soledad Ros Puga (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires / Escuela de Artes Visuales Martín A. Malharro, Argentina) y Andrea Brunotti (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires / Escuela de Artes Visuales Martín A. Malharro, Argentina)

SESIÓN 9: Políticas de lo común en la imaginación, construcción e investigación de archivos en artes escénicas.

Fwala-lo Marin (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina) y Leticia Paz Sena (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

SESIÓN 10: La Solidaridad, una narrativa para el presente. Exposiciones, museos, colecciones y otras acciones creadas en colaboración y solidaridad.

Marcela Ilabaca Zamorano (Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Chile) e Isabel Cáceres (Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Chile)

SESIÓN 11: Diversidad cultural, patrimonio e identidades afro.

María José Becerra (Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina), Diana Hamra Robaina (Universidad Nacional de Avellaneda, Argentina) y Astrid Espinosa (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

RESUMEN DE SESIONES

SESIÓN 1

Colectivos artísticos y activismo: la disputa por la producción de sentido en América Latina.

Coordinación:

Diana Victoria Britos (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Daniela Saco (Universidad de Buenos Aires / CONICET, Argentina)

El proyecto modernidad-colonialidad (Mignolo, 2013; Quijano, 1992; Segato, 2014), iniciado con la conquista y consolidado con los proyectos de Estado-nación, impuso una *sincronización* espacio-temporal (Hui, 2020) de programas culturales, tecnológicos y científicos europeos en nuestros territorios. Esta modelización estableció una visión dicotómica del mundo (hombre/naturaleza, vida/muerte, terrenal/celestial, civilización/barbarie, arte/artesanía), en clara oposición a las cosmovisiones de las comunidades indígenas. El concepto “arte”, legitimado bajo la teoría de la autonomía y la libertad de acción, se convirtió en una modelización sustentada en la *ficción del individualismo liberal* (Sadin, 2022), negando su dimensión *intersubjetiva* (Quijano, 1992) y *dialógica* (Bajtín, 1929), e invisibilizando las prácticas de cooperación y reciprocidad que han caracterizado históricamente la producción simbólica en distintas comunidades. La *colonialidad del saber*, como señala Aníbal Quijano (1992), no solo operó mediante la represión de sistemas de creencias, ideas e imágenes, sino principalmente a partir de la imposición de los propios patrones de expresión de los dominantes: sistemas de valores, instituciones, categorías y modos de lectura, aprehensión y representación del hombre en el mundo.

A lo largo del tiempo, diversos grupos han desarrollado *estrategias* de apropiación y traducción cultural para hacer propias esas modelizaciones impuestas (Giunta, 1994). Estos procesos de traducción estuvieron presentes desde la apropiación de lenguajes de producción pictórica en el período colonial, con la intromisión de iconografías y materiales y técnicas locales (dotados de una significación y tradición propias) hasta la construcción de figuras inadaptadas de esa gran narrativa disciplinadora (el gaucho matrero, el caudillo). Estas estrategias no solo buscaron adaptar las formas impuestas, sino que también generaron poéticas disruptivas que cuestionaron los modelos de civilidad eurocéntrica, desestabilizando los marcos interpretativos hegemónicos y abriendo espacios para la emergencia de voces y prácticas subalternas (Rivera Cusicanqui, 2015).

En este marco, el arte no solo ha sido un campo de reproducción de las estructuras coloniales, sino también un territorio de disputa. Si bien la modernidad nos ha convertido en operadores involuntarios de nuestra propia destrucción (Krenak, 2020), es urgente revisar las narrativas que sostienen y organizan nuestras prácticas artísticas (Curiel, 2016; Ramos Cruz, 2010; Rolnik, 2019).

En el contexto de nuestra América atravesada por feroces dictaduras cívico-militares, las últimas décadas del siglo XX dieron lugar a múltiples experiencias artístico-políticas que evidenciaron el ocaso o la crisis de un sistema de sentido. La posmodernidad, como otro gran signo foráneo de imposición académica y cultural, cuyos rasgos particulares —fundados en una nueva relación con la modernidad, la eliminación de la distinción entre la alta cultura y la cultura de masas, la pluralidad (Jameson, 1984) y el tan difundido eslogan sobre el *fin de los grandes relatos* (Lyotard, 1987/1991)— fueron objeto de apropiaciones por parte de los productores culturales locales. En relación con esto, la cuestión planteada por Nelly Richard (1991/1996) sigue siendo clave para pensar las especificidades del campo artístico en América Latina: ¿cómo se articulan las prácticas culturales locales en un continente que ha sido históricamente un espacio de apropiaciones y resignificaciones en tensión con los discursos hegemónicos? En Argentina, esto se tradujo desde la década de 1980 en la experimentación estético-artística a partir de la performance, el trabajo colectivo y el activismo, que incluyó progresivamente la crítica al neoliberalismo. De este modo, agrupaciones tan variadas como el GAC, Mariscos

en tu calipso, Fabulous Nobodies, Costuras Urbanas, Etcétera, Belleza y Felicidad e Identidad Marrón (para mencionar algunas) permiten vislumbrar la problematización colectiva de reivindicaciones minoritarias que, desde la periferia, devinieron centrales en la agenda del arte global (Giunta, 2011/2020).

Las poéticas que cuestionan el sentido común de esas narrativas no solo desmontan los relatos dominantes, sino que también construyen y proponen nuevas formas de entender la relación entre arte, política y comunidad, en un diálogo constante con las tradiciones locales y las demandas del presente. Siguiendo esta línea, en esta mesa invitamos a investigadores que trabajen en torno a comunidades artísticas, estrategias de cooperación social y experiencias de activismo que disputen y tensión en las narrativas imperantes de nuestros territorios. Nos interesa poner en diálogo aquellas prácticas que, desde la resistencia y la intervención artístico-política, corrompen los imaginarios impuestos por los discursos hegemónicos y buscan desnaturalizar las grandes *mitologías* que han moldeado nuestra historia cultural.

SESIÓN 2

Calles, archivos y museos: arte, activismo artístico y activismo transfeminista.

Coordinación:

Talía Bermejo (Universidad Nacional de Tres de Febrero / CONICET, Argentina)

Patricia Fogelman (Universidad Nacional de Tres de Febrero / CONICET, Argentina)

Calles, archivos y museos constituyen escenarios de la cultura contemporánea y en cuanto tales, pueden ser leídos como espacios de disputa de las representaciones sociales y de los derechos de mujeres y disidencias sexo-genéricas. Esta sesión se propone como un laboratorio para pensar, desde el feminismo decolonial, posibles puntos de fuga en el análisis de estos escenarios vinculados al arte y al activismo, en los que feminidades y disidencias buscan ser oídas y vistas. Calles, archivos y museos, articulan espacios y experiencias en donde se generan materiales, fuentes y testimonios importantes para comprender una era de cambios profundos, especialmente, a partir de la renovación de los estudios socioculturales producida en los últimos años.

Estos materiales documentales y artísticos pueden experimentar formas de ser patrimonializados a través de visiones críticas y reflexivas respecto de los modos de documentar y generar archivos, como así también mediante activaciones sobre los espacios existentes, la creación de nuevos espacios o mecanismos que entran en un arco diverso de formas de apropiación, negociación o transformación de las categorías hegemónicas occidentales y patriarcales. Proponemos revisar los formatos, soportes y funciones de producciones y prácticas artísticas modernas o contemporáneas, tanto como el potencial transformador de una memoria y un patrimonio donde las feminidades, las disidencias sexo-genéricas y sus expresiones sean tomadas en cuenta. Cambiantes, flexibles, por momentos escurridizos, los conceptos de museo y archivo constituyen un terreno de disputa sobre el que convergen miradas e intereses en tensión. Diversos colectivos han disputado el derecho a ocupar esos espacios, a visibilizar y audibilizar sus historias, a reformular los criterios valorativos que hacen que ciertas identidades sean subalternizadas o que una mirada totalizante soslaye la diversidad de existencias. En suma, proponemos hacer foco en prácticas y comunidades que han activado en este sentido, en sus demandas sociales y políticas vinculadas al arte, al activismo y al activismo artístico.

Esta sesión busca abrir un espacio interdisciplinario de discusión teórica y metodológica de análisis de casos centrados en el papel de las feminidades y las disidencias sexo-genéricas, tanto en museos y archivos como en acciones artistas/activistas. Esperamos contribuciones que puedan contribuir a un debate transdisciplinar con especial énfasis en perspectivas decoloniales, anticoloniales, posthumanistas y afectivas.

SESIÓN 3

Colaboración / Integración / Síntesis de las artes en América Latina durante el siglo XX y sus proyecciones hacia el arte contemporáneo.

Coordinación:

Patricia Freitas (Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil)

Cecilia Durán (Universidad Nacional de Quilmes, Argentina)

La colaboración entre artistas visuales y arquitectos para la producción de obras públicas y privadas ha sido una estrategia recurrente y muy eficaz en América Latina. Esta articulación fue clave para la representación de ideas políticas, así como para la construcción de relatos e identidades nacionales durante la primera mitad del siglo XX. Entre los casos más salientes podemos mencionar la relevancia de los muralistas mejicanos y sus intervenciones en la arquitectura durante el período posrevolucionario en México. En Brasil, la consagración de grandes arquitectos como Oscar Niemeyer y Lucio Costa estuvo estrechamente ligada a la producción de obras públicas para el Estado Novo de Getulio Vargas, en las que también fue clave la participación de otros artistas como Roberto Burle Marx en el diseño del paisaje y Candido Portinari con sus pinturas y revestimientos cerámicos, por citar algunos ejemplos. En Argentina, la colaboración fue promovida por los gobiernos conservadores de los años 1930 que convocaron a un conjunto de artistas afines a las ideas del nacionalismo cultural para plasmar imaginarios de la identidad local en una serie de obras públicas. Al mismo tiempo, los artistas excluidos de aquellas iniciativas, como los miembros del Taller de Arte Mural, abogaron por la colaboración desde los márgenes, interviniendo en obras de la sociedad civil y reclamando la realización de concursos para la participación en proyectos oficiales. La integración entre artes visuales y arquitectura para la representación estética de discursos políticos en estos años formó parte de un clima de ideas internacional que tuvo exponentes destacados de diferentes signos políticos. Desde los programas artísticos del New Deal de Roosevelt en Estados Unidos hasta los proyectos del fascismo italiano y el nazismo en Alemania. Las experiencias latinoamericanas a veces funcionaron como referencias y al mismo tiempo se inspiraron en los casos europeos y norteamericanos, estableciendo un juego de miradas cruzadas.

Durante la segunda posguerra, la síntesis de las artes surgió como propuesta renovadora en el debate de los países centrales que comenzaban con la reconstrucción luego del conflicto bélico. Las ideas sobre la Nueva Monumentalidad impulsadas por Sigfried Giedion, Josep Lluís Sért y Fernand Léger buscaban refundar ese concepto, diferenciándose de las estéticas de los regímenes totalitarios vencidos y por vencer (Italia, Alemania y luego la URSS durante la Guerra Fría). La síntesis de las artes propuesta, entre otros, por Le Corbusier apelaba a la dimensión humanista de la arquitectura, abandonando el racionalismo estandarizador e internacionalista que había primado en el discurso de los arquitectos modernos durante las primeras décadas del siglo, para recuperar matices locales y expresiones regionales. América Latina, y especialmente la arquitectura brasileña, funcionó como referencia para esa revisión del discurso modernista. A la vez, siguió produciendo obras de integración excepcionales como la Ciudad Universitaria de Caracas, los edificios públicos de Brasilia, entre tantos ejemplos.

En esta mesa, invitamos a participar a aquellos trabajos que aborden estos y otros casos de colaboración entre artes visuales y arquitectura en la región. Nos interesa problematizar el significado de los términos “colaboración”, “síntesis”, “integración”. ¿En qué se diferencian estos conceptos? ¿Por qué a veces se usan unos y a veces otros? La idea de colaboración a menudo ha sido utilizada para describir un tipo de trabajo conjunto en el que el arquitecto ocupaba un rol jerárquico de director artístico al que el resto de los artistas debían subordinarse. Promediando el siglo, ese orden vertical comenzó a resquebrajarse y se ensayaron nuevas formas de trabajo más horizontales en las que las ideas de integración y síntesis emergieron como. Estos cambios además estuvieron asociados a nuevos formatos y disciplinas que se incorporaron a la producción de las obras (por ejemplo, diseño lumínico, sonido, entre otros).

En este sentido, también nos interrogamos sobre la división del trabajo hacia el interior de la producción artística. ¿Cómo operaron las redes de solidaridad en las prácticas artísticas de la integración? ¿Cómo funcionaba la división del trabajo en el sitio de construcción y en qué momento los artistas eran llamados a colaborar con los arquitectos? La elaboración del proyecto, en tanto pieza central en la concepción intelectual de las obras, ha sido un rol frecuentemente monopolizado por los arquitectos, y por lo tanto, inaccesible al resto de los actores, obstaculizando la materialización de una participación equilibrada de las diferentes partes involucradas. Los decoradores han sido importantes agentes en la colaboración entre el arte y la arquitectura, y han sido responsables de la difusión de una idea de estetización de la vida cotidiana así como del modelo residencial moderno, según premisas particulares. Relegadas a un papel secundario, estas figuras, sin embargo, no fueron estudiadas y, a menudo, no conocemos la autoría completa de los proyectos colaborativos. Las prácticas de integración y solidaridad no se reducen al interior del campo artístico y a veces se articulan con otras esferas cercanas del mundo de la producción como la industria y el comercio.

Por otro lado, la integración de las artes puede pensarse como estrategia para la construcción de redes internacionales, como parte de las acciones de la diplomacia cultural internacional durante el siglo XX. En este sentido, las grandes ferias y exposiciones internacionales, así como grandes proyectos urbanos se presentan como sugerentes casos de estudio.

Por último, nos preguntamos si es posible hablar de síntesis de las artes hoy, en un mundo de relaciones políticas más fragmentadas, y frente a la aceleración de un modelo capitalista extremo. ¿En qué instancias colaboran entre sí hoy artistas, arquitectos, productores de cultura y arte en general, cómo se reúnen o se desintegran en este escenario de crítica anticolonial e inteligencia artificial? La integración entendida como cruce y retroalimentación entre diferentes disciplinas de las artes debe enfrentarse a la dilución de límites entre especialidades y formatos del siglo XXI, pero al mismo tiempo puede proponer síntesis novedosas con otros campos de la cultura.

SESIÓN 4

Redes, solidaridad y sinergia en las escenas artísticas locales y provinciales, siglos XIX-XXI.

Coordinación:

Sabrina Gil (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina)

María Guadalupe Suasnábar (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Argentina)

El principal objetivo de esta sesión es analizar, reflexionar e intercambiar sobre la conformación de redes en la construcción de escenas artísticas locales y provinciales, tanto en Argentina como en otros territorios.

Esperamos indagar en torno a la sinergia que han generado y generan los intercambios y procesos creativos en los ámbitos provinciales, las estrategias de cooperación, los gestos de solidaridad, los proyectos educativos y formativos de las artes, la fundación y sostenimiento de espacios e instituciones culturales y los modos de circulación de saberes, producciones y prácticas artísticas en la diversidad de territorios.

Por todo ello, convocamos a investigadores e investigadoras, hacedores culturales, trabajadores de instituciones culturales, artistas a presentar trabajos que recuperen estas prácticas, redes, vínculos e historias que nos llevan a un *re-trazado* de la historia del arte, no ya en la clave encauzada en la idea de nación, sino articulando escenas locales, desde las cuales se recuperan pasados lejanos (plurales) e interrogan redes contemporáneas de solidaridad y cooperación de las artes en territorios.

Algunas preguntas sobre las que invitamos a conversar y debatir son ¿cómo sostienen las redes de solidaridad prácticas y saberes necesarios para la creación de escenas artísticas?, ¿son los espacios comunitarios, los proyectos colectivos, algunas instituciones culturales o educativas refugios en tiempos hostiles?, ¿deberíamos aspirar a que lo sean?, ¿qué improntas dejan las acciones colectivas en los espacios públicos locales?, ¿cómo se configuran en las prácticas los mapas culturales de las provincias y sus regiones?, ¿qué presencia tienen y que problemas habilitan la solidaridad y la cooperación en la(s) historia(s) de las artes de las escenas locales y provinciales?

Pensamos el siglo XX como el gran siglo de las redes y desde allí proyectamos hacia las tramas fragmentarias del siglo XIX y el desafío de vincular escenas locales (heterogéneas y disidentes entre sí) en el presente. Esperamos problematizar cómo se configuran los mapas culturales y los relatos de la historia cultural y la historia del arte, transformando la(s) escala(s) hacia espacios comunitarios, centros culturales, talleres, calles, aulas, museos, bibliotecas, universidades y proyectos colectivos (editoriales, curatoriales, educativos, etc.) que operan desde lazos de solidaridad y cooperación entre artistas, hacedores, gestores e instituciones e intervienen en los territorios vividos, habitados en la experiencia.

SESIÓN 5

Hacer juntos: estrategias creativas de colaboración. Solidaridades y competencias entre seres humanos y no humanos.

Coordinación:

Luis Gómez Mata (Universidad Nacional Autónoma de México, México)

Rafael Scarelli (Universidade de São Paulo, Brasil)

Del bronce al mármol, de la piedra de huamanga a la piedra de jabón, de la madera y del hierro al cemento, de la cera al yeso: muchas fueron las posibilidades materiales para concretar la producción escultórica, históricamente jerarquizadas dentro del mundo artístico, cada una de ellas conllevando tecnologías propias de manufactura más o menos accesibles para los artistas radicados en la América Latina decimonónica. Los escultores, sin embargo, muy a menudo se concentraron en el trabajo de concepción y modelado artístico de la arcilla, volviéndose por ende dependientes de la colaboración de artesanos y obreros fundidores, marmolistas, talladores y yeseros para poder ver sus obras terminadas en material definitivo. Estos aspectos nos invitan a considerar la dimensión a la vez colectiva y conflictiva de la producción escultórica, dado que, si bien la convergencia entre estos actores fue imprescindible para la concreción de los proyectos, la relación entre ellos también fue plagada de tensiones de todos los géneros, desde la calidad del servicio ofrecido hasta el control sobre el derecho de reproducibilidad de las esculturas. Las huellas de este trabajo colectivo y conflictivo solían quedar plasmadas en las mismas obras escultóricas, ya sea en las firmas dejadas por los talleres de fundición o los sellos pegados por los talleres de *moulage* de yeso, desafiando la exclusividad de la firma del artista y llamando la atención para el carácter “múltiple” de su autoría. Después de todo, múltiples eran los sujetos involucrados en su devenir material.

Teniendo esas cuestiones en consideración, esta sección espera reunir trabajos que analicen las variadas dimensiones involucradas en la producción escultórica en los países de la América Latina u otras regiones, desde reflexiones sobre la formación de los escultores y las academias hasta los retos para la consecución de los materiales y los conflictos vividos entre los escultores y sus grupos de apoyo y comitentes.

Algunos ejes sugeridos por la sesión son:

- Los materiales y sus tecnologías.
- Los conflictos entre los escultores y sus grupos de apoyo.

- La presencia de los escultores en otras etapas del proceso de producción escultórica además de la concepción y modelado artístico.
- La autoría en la escultura, conflictos y división del trabajo.
- Formación artística y profesional de los escultores y de los artesanos fundidores, marmolistas, talladores y yeseros.
- Circulación de saberes profesionales en el ámbito de la producción escultórica entre América Latina y Europa.
- Personajes, trayectorias individuales y empresariales de artistas y artesanos involucrados en la práctica de la escultura.

SESIÓN 6

Cooperación y saberes colectivos en la práctica artesanal.

Coordinación:

Jorge Perea (Universidad Nacional de Catamarca, Argentina)

Larisa Mantovani (Universidad Nacional de San Martín / Universidad de Buenos Aires / CONICET, Argentina)

Esta mesa invita a la reflexión sobre el impacto social de la artesanía y de sus redes colectivas de producción en América Latina. Históricamente, la artesanía ha sido considerada como una producción de carácter menor, en permanente tensión u oposición con otras categorías como arte, industria o diseño. Sin embargo, aunque marginada de los relatos canónicos de las artes, esta producción —parafraseando a Mirko Lauer— merece ser pensada a partir de su existencia positiva y no necesariamente subalterna. La intención es abordar la labor artesanal como una práctica cultural situada y que está atravesada por múltiples dimensiones históricas, económicas, simbólicas y ambientales. Se esperan trabajos que puedan indagar en torno a cómo la artesanía, lejos de ser una expresión estética subordinada, puede ser pensada como una práctica cargada de agencia política y comunitaria. Nos proponemos indagar en los diversos modos en que estas prácticas artesanales han operado —y aún lo hacen— como formas de organización del trabajo, transmisión de saberes colectivos, preservación de identidades territoriales y construcción de lazos solidarios.

En este sentido, algunos lineamientos posibles para la participación en la mesa son:

- Las materialidades y técnicas como portadoras de memoria y de conocimientos.
- La circulación de la artesanía y su inserción en los mercados locales o internacionales.
- La relación entre género y trabajo artesanal.
- El vínculo entre las prácticas artesanales y el medio ambiente.
- Las prácticas colaborativas como forma de resistencia y de sostenimiento comunitario.

SESIÓN 7

De mitos, objetos e imágenes rituales: investigaciones artísticas inspiradas en cosmologías amerindias.

Coordinación:

María Paula Costas (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Estefanía Blasco Dragun (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

La propuesta de esta sesión se enmarca en el eje temático *Creencias, arte y patrimonio: lo ritual, lo ceremonial y lo religioso como fuerza de cohesión* y pretende abordar problemas, y generar reflexiones en torno a las relaciones entre cosmologías, rituales y arte amerindio.

Las comunidades que actualmente habitan el territorio americano, herederas de la tradición prehispánica, presentan particularidades a la vez que se nutren de un sustrato compartido que hunde sus raíces en los primeros tiempos en que las poblaciones humanas comenzaron a unirse colectivamente en el territorio. Las creencias, valores y actitudes que estas sociedades tuvieron y tienen sobre la naturaleza del cosmos y el lugar que ocupan en él han determinado sus formas de ver e interpretar el mundo. Parte de estas cosmovisiones pueden entrecruzarse, fundamentalmente, en los mitos que nos han llegado hasta el presente de manera oral y escrita. Éstos se fundan en determinadas ontologías, es decir, formas de concebir la relación entre los seres que pueblan el mundo a partir de los vínculos entre interioridad y exterioridad que organizan los modos de vida. Todos los seres, humanos y no humanos, son parte integrante de este *continuum* ontológico en el que no existe escisión entre las esferas de lo natural y lo sobrenatural.

La tradición oral ha sido el canal principal de transmisión de conocimientos y tradiciones ancestrales en forma de mitos y de ritos. Sin embargo, el contexto de globalización actual viene produciendo un proceso de hibridación en el que las culturas populares se ven amenazadas por las hegemónicas. Esto ha llevado a una combinación entre rasgos y prácticas tradicionales y modernas, que ha ido cambiando a un ritmo cada vez más vertiginoso, provocando una pérdida parcial de los sentidos originales. Afortunadamente, muchos de los mitos amerindios han sido plasmados por escrito a partir de la época de la colonia, como sucede con el *Popol Wuj*, texto maya quiché traducido al español a inicios del siglo XVIII. A partir de la información etnográfica podemos identificar la pervivencia de prácticas rituales imbuidas de sentidos cosmológicos vinculados con el mantenimiento del orden natural, social, político, cultural y religioso. Las experiencias recogidas por los etnógrafos han permitido no solo reconocer los modos en que las comunidades actuales conciben el mundo sino también fundamentar posibles interpretaciones respecto de las prácticas del pasado que llegaron hasta nuestros días. En muchos casos estas interpretaciones coinciden con las que los etnohistoriadores plantearon sobre los mitos de la tradición oral plasmados en los textos coloniales.

Además de la etnografía y la etnohistoria contamos con la información que nos provee la arqueología para constatar la existencia de prácticas rituales y los contextos en los que determinados objetos funcionaron como agentes participantes, transmisores de discursos cosmológicos. Gracias a la información proveniente de estos registros se ha podido determinar que existieron prácticas enmarcadas en contextos rituales, destinadas a mantener el equilibrio, la convivencia y la coexistencia con la naturaleza. El registro material al que aludimos se compone, entre otros, de restos humanos, animales y vegetales, instrumentos, herramientas y armas. Particularmente, los objetos e imágenes plasmadas en ellos que circularon/circulan en contextos rituales nos aportan valiosa información para intentar comprender estos modos de coexistir en solidaridad con el entorno, con los antepasados, y con los habitantes humanos y no humanos, de acuerdo con la ontología propia de cada tradición cultural.

Nos interesa, entonces, abrir el debate a diferentes planteos teórico-metodológicos sobre los estudios de memoria, prácticas rituales, arte prehispánico y otros tipos de manifestaciones artísticas modernas o contemporáneas que tengan por objeto o tomen como fuente de inspiración mitos, rituales y/o manifestaciones artísticas de Centroamérica y Sudamérica. Pretendemos, asimismo, poner el foco en el rol específico que asumieron los objetos vinculados con la herencia indígena en contextos que involucran tanto el pasado colonial como el prehispánico. Buscamos así discutir argumentos, conceptos y relaciones que inviten a la reflexión sobre los procesos de construcción de la memoria colectiva, y las operaciones de apropiación y resignificación de mitos, objetos e imágenes rituales que sirvan como fuente de inspiración y de fundamento a investigaciones y/o manifestaciones artísticas contemporáneas.

En función de los problemas planteados esperamos recibir contribuciones vinculadas con: 1) propuestas artísticas que tomen como referencia o fuente de inspiración mitos y/o rituales americanos; 2) investigaciones que tengan como objeto el estudio de artistas modernos o contemporáneos que trabajen a partir de una reflexión sobre las tradiciones americanas; 3) análisis que identifiquen e interpreten estrategias de apropiación y/o resignificación del arte prehispánico o moderno americano; 4) propuestas pedagógicas o proyectos de enseñanza que fomenten los intercambios y acciones creativos en las aulas poniendo en valor el patrimonio cultural simbólico y material.

SESIÓN 8

Gráfica afectiva. Comunidades artísticas, activaciones gráficas y redes colectivas.

Coordinación:

Soledad Ros Puga (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires / Escuela de Artes Visuales Martín A. Malharro, Argentina)

Andrea Brunotti (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires / Escuela de Artes Visuales Martín A. Malharro, Argentina)

A lo largo de su historia, el Grabado y Arte Impreso, ha sido una disciplina en donde lo colectivo y comunitario ha formado parte tanto de sus propios procesos como de los espacios de producción. En la actualidad, la noción de gráfica expandida (Dolinko) implica, en palabras de esta autora, no sólo la ampliación del repertorio histórico del grabado en cuanto a recursos y técnicas, sino también la incorporación de las intervenciones en los espacios, (tanto tradicionales como públicos) como parte de estas experiencias contemporáneas. A su vez Dolinko señala que “la intensa actuación de colectivos de artistas en torno a las prácticas gráficas resulta un fenómeno del campo cultural argentino del período comprendido entre los años 2000 y 2020” (2024, p.113). Estas nuevas formas de expansión del grabado tensionan los vínculos entre arte, política e investigación, y su vez fomentan la trama de conexiones de artistas entre sí, la conformación de colectivos artistas, el desarrollo de encuentros de grabado y arte impreso, ferias gráficas con circulación de material, entre otras variables.

Nos interesa pensar el grabado como práctica comunitaria y colectiva a partir de la construcción de redes de apoyo e intercambio desde la gráfica. Nos interpela la pregunta sobre las prácticas artísticas y los procedimientos gráficos en tiempos en los que pareciera primar el individualismo: ¿cómo se realizan las activaciones gráficas en tiempos hostiles? ¿Es posible rastrear estas activaciones en universidades, archivos, bibliotecas, museos, revistas y proyectos editoriales? También observamos la conformación de colectivos de mujeres y disidencias que utilizan las herramientas y posibilidades de la gráfica como campo de enunciación de demandas y reclamos, que invaden el espacio urbano en forma de afiches, pegatinas, folletos, publicaciones autogestivas, acciones en torno al cuerpo. ¿Cómo se articulan los vínculos entre gráfica y activismo? ¿Cómo abordar el espacio público en tanto ámbito de intervención estética y acción colectiva?

Por su parte las innovaciones del grabado menos tóxico y la experimentación con materiales y procedimientos amigables con el ecosistema han propiciado redes de solidaridad e intercambio de saberes en pos de una mejora en las maneras en que lxs artistas gráficos intervenimos y somos parte del medio ambiente. En esta multiplicidad, propia de la gráfica, se fundan efectos multiplicadores. A partir de esto nos preguntamos: ¿De qué manera la gráfica expandida se vuelve campo poético potenciador de saberes compartidos? ¿Cuáles son las redes y afectos que se ponen en juego en las experiencias gráficas que se expanden desde los talleres al espacio público? ¿Cómo se entranan y comparten saberes en el campo del grabado y arte impreso? ¿En qué activaciones el grabado resulta solidario con otras prácticas artísticas en laboratorios de investigación y creación? ¿De qué manera los cuerpos y los territorios se hacen presentes en acciones colectivas y colectivizantes, pero a la vez fuertemente situadas? ¿Qué aprendizajes propios del campo de

la gráfica se activan en las recientes urgencias y demandas de los feminismos, de las disidencias y de las diversidades (Giunta, 2024)? ¿De qué forma las experiencias de grabado menos tóxico colectivizan modos de hacer solidarios con el cuerpo/territorio que habitamos?

Nos interesa relevar y poner en diálogo experiencias que, desde el ámbito del grabado y arte impreso y la gráfica expandida, se transforman en acciones multiplicadoras de saberes y afectos, en las cuales la solidaridad y reciprocidad son fundantes para su concreción.

Por ello invitamos a artistas, curadores, historiadorxs, docentes, instituciones educativas, colectivos artísticos a compartir sus procesos, investigaciones y registro de acciones, con el fin de propiciar vínculos que nos permitan conocernos y pensarnos en una cartografía común.

SESIÓN 9

Políticas de lo común en la imaginación, construcción e investigación de archivos en artes escénicas.

Coordinación:

Fwala-lo Marin (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Leticia Paz Sena (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

¿De qué se trata *archivar* en artes escénicas? ¿Cuáles son los restos de prácticas efímeras como procesos creativos, obras e intervenciones artísticas, la gestión de eventos o espacios culturales? ¿Por qué organizar y guardar registros y restos, de qué manera hacerlo? ¿Qué relaciones entre comunidades y tiempos históricos se enlazan en el archivo?

Las discusiones sobre archivo en su encrucijada contemporánea han encontrado eco en las artes visuales, audiovisuales y la literatura de manera profusa. En el campo del teatro, la danza, la performance y las artes escénicas en general, la discusión toma sus propios matices, a la luz de la especificidad vinculada al acontecimiento efímero y su imposibilidad de captura.

En esta sesión esperamos problematizar de forma conjunta la noción de archivo en artes escénicas en dos coordenadas: las formas ampliadas de la permanencia en la experiencia efímera y el abordaje de archivalías heterogéneas, tanto de procesos y acontecimientos artísticos como de espacios privados y públicos relacionados con el hacer escénico. Buscamos compartir reflexiones que, en el marco de estas coordenadas, se pregunten por las políticas de lo común que se trazan en la imaginación, la construcción y la investigación de archivos: las formas de encuentro entre territorios, comunidades, sujetos y tiempos; los desafíos materiales y simbólicos a los que se enfrentan estos trabajos; las estrategias desplegadas para convivir entre las apariciones inesperadas y las desapariciones obstinadas o para juntar lo que insiste en desperdigarse; los modos de estar juntos y juntas ante la hostil atomización neoliberal de las vidas.

Desde la teoría contemporánea, la noción de *archivo* no remite exclusivamente al reservorio de documentos y bienes materiales, sino que permite discutir y disputar la materia del archivo, así como los modos en los que a través de él nos relacionamos con el tiempo: en el concepto habitan interrogantes sobre cómo y dónde se acumulan las huellas del pasado, bajo qué ordenamiento, quiénes tienen autoridad para volver legible el archivo y hacerlo hablar, cuál es el vínculo que establece con la pérdida y el olvido, qué trabajos de la memoria disputa y qué ejercicios de resistencia habilita. Según Foucault (2002), el archivo conforma el *a priori* histórico, una condición de enunciabilidad: no un almacenamiento de datos y enunciados ya dichos, sino la posibilidad de enunciar; no un testimonio del pasado, sino su construcción. Siguiendo, por otro lado, a Derrida (1997), la constitución del archivo contiene su propio mal: allí donde el archivo se afirma, algo se destruye, por borradura, exclusión y olvido. Pero a la vez, el archivo es un *aval de porvenir*, no atañe solo al

pasado: se trata de la pregunta por lo que será después leído, interpretado, recuperado y olvidado e incluso por lo que aún no fue dicho.

Las artes escénicas configuran un complejo vínculo entre experiencia efímera, permanencia y memoria que permite preguntarse por formas ampliadas y alternativas de archivar y de vincularse con registros de procesos y acontecimientos. El cuerpo, herramienta y territorio de exploración escénica, es el punto en el que se da el juego entre lo que desaparece intempestivamente y lo que aparece de modos y en momentos imprevistos. El cuerpo es un archivo que recuerda y conoce a través de lógicas singulares, a la par que teje redes con otros cuerpos para transmitir la experiencia y revisitar la historia. Por otra parte, lo que queda de lo escénico, sus registros y restos, no solo alteran y suman otras materialidades al lenguaje específicamente escénico, sino que además están signados por su inacabamiento. Estos materiales pueden ser pensados como *restos/rastros*, en tanto muestran el carácter siempre incompleto de los restos de la experiencia al tiempo que se postulan como huella para seguir los vestigios de lo que fue. El *resto/rastro* se constituye como fragmento de la experiencia y señala, en el mismo movimiento, una mirada al pasado, al presente y al futuro: pone en evidencia la relación que hoy las comunidades tienen con ese pasado y cuál es su compromiso con lo que vendrá, lo que dejan a otros y otras. Un *resto/rastro* es un trabajo de memoria en el que también interviene la imaginación a partir de diferentes soportes: fragmentarios, frágiles e inacabados y, por ello, abiertos.

Los enfoques respecto de la gestación y gestión de los archivos oscilan entre la razón y orden de los museos de la modernidad y una comprensión contemporánea que aboga por la relación entre sujetos, documentos, objetos, testimonios y afectos. El paradigma poscustodial en los archivos discute con un *espíritu positivista* que apuesta por la capitalización de los elementos, su organización basada en los contenidos de cada uno de ellos –por su identidad individual– y el control de su uso y acceso. Correrse de esta lógica de la custodia nos invita al respeto por la integridad, la preservación, la solidaridad y el anclaje territorial de los archivos. Una mirada poscustodial del archivo se asume la condición inapropiable en tres sentidos. El primero refiere a la imposibilidad de albergar exhaustivamente el registro de toda experiencia: se conforma por rastros y restos que se escogen en el presente bajo una promesa de futuro (Carvajal et al., 2024, p. 2). La segunda comprensión de la inapropiabilidad del archivo está relacionada a la multiplicación de los sentidos que hace reverberar, es decir, el devenir de sentido que un archivo movilice no puede ser controlado ni previsto por sus archiveros, ni por los productores ni por las instituciones que los albergan. Por último, la tercera potencia de la inapropiabilidad de los archivos refiere al corrimiento de las lógicas propietarias o comisatarias en la conformación de archivos: sería un modo de activar los archivos al servicio de las comunidades, a su escucha, en vez de la concentración, monopolización y resguardo de los materiales a los modos de los museos de la modernidad, que acumulan y borran la relación de los sujetos con los documentos. Por ello, tanto la integridad como el acceso democrático son condición de los archivos contemporáneos y es allí donde se inscribe la imaginación archivística a la que esta sesión adscribe.

SESIÓN 10

La Solidaridad, una narrativa para el presente. Exposiciones, museos, colecciones y otras acciones creadas en colaboración y solidaridad.

Coordinación:

Marcela Ilabaca Zamorano (Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Chile)

Isabel Cáceres (Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Chile)

Las redes de solidaridad desde el arte han sido extensivas en la historia de Latinoamérica en la segunda mitad del siglo XX. Exposiciones, movimientos, formación de comités, mesas redondas y encuentros han sido referente de acciones concretas para la construcción colectiva de espacios y discursos alrededor del arte, con alcances hasta el presente.

El Museo de la Solidaridad, creado en Chile en 1972 en apoyo al gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende, es un ejemplo paradigmático de la confluencia de voluntades y acciones colectivas que se unieron para conformar una colección de arte *moderno y experimental* sólo a través de donaciones, la que actualmente suma alrededor de 3.168 obras. Las colaboraciones se cultivaron a partir de la conformación del CISAC, Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile, que se constituyó gracias a la sinergia entre intelectuales, críticos de arte y directores de museos de Europa y América. La acción cultural de esta red solidaria generó un efecto expansivo que se replicó luego del golpe de Estado de 1973 en acciones de solidaridad que se manifestaron en la resistencia del museo fuera de su lugar original. Exposiciones, conformación de redes de fraternidad artística y otras acciones llevadas a cabo desde el arte en apoyo a la resistencia chilena son referentes de una narrativa que tomó un ideario común en tiempos de violencia. Al retorno de la democracia, el museo se levantó gracias a la unión de múltiples fuerzas que reconstruyeron y dieron continuidad a su legado fundacional. Siguiendo la línea de su fundador Mário Pedrosa, quien sostuvo –hacia 1974– que el Museo de la Solidaridad “... no es un museo como los otros. En primer lugar, hasta hoy es solo una idea en movimiento”, el MSSA se concibe hasta hoy como un espacio en movimiento, en el que están presentes la acción, la sinergia, el diálogo y la participación activa de la comunidad más cercana. Reconfigurado sus líneas de acción para enfrentar las problemáticas del presente, se formó en 2018 una “Huerto-escuela”, espacio colectivo de cuidado de la naturaleza que conecta las problemáticas derivadas del cambio climático y de la autonomía alimentaria. En esa misma línea, en 2024 se desarrolló una exposición con la participación de todos los trabajadores del museo, propiciando un espacio desjerarquizado a través de debates y asambleas, cuyos principales conceptos a trabajar fueron: recuperación, cuidados, casa común e infancias. Esta curaduría colectiva también implicó el desarrollo de una exposición co-curada por los propios vecinos del barrio en una de las salas, lo que buscó replantear los ejes formadores del museo como son: la solidaridad, la fraternidad, el trabajo en red y la colaboración.

Siguiendo el cuño de Mário Pedrosa, quien consideró la Solidaridad como una respuesta activa y vital para sostener el tejido social al señalar que el Museo “se crea por donación de los artistas del mundo, espontáneamente, movidos por la solidaridad hacia un pequeño pueblo, en la periferia de la tierra”, esta sesión propone tomar las contribuciones del Museo de la Solidaridad como referencia en la creación de exposiciones, archivos, museos, colecciones y otras acciones fundadas en la colaboración, la fraternidad y la reciprocidad entre personas, organizaciones, países y pueblos. Esperando incluir y revisar otros casos, se propone pensar las redes de solidaridad desde el arte como acciones concretas de colaboración y de unidad en tiempos de crisis y transformaciones, que trabajen sinérgicamente mediante tareas compartidas, ya sea en la formación de proyectos institucionales como independientes. Se invita a presentar ponencias que desarrollen líneas de investigación sobre colaboraciones, redes e intercambios de solidaridad artística pasadas y presentes, que se hayan traducido en acciones específicas con el objetivo de intercambiar experiencias y saberes colectivos.

SESIÓN 11

Diversidad cultural, patrimonio e identidades afro.

Coordinación:

María José Becerra (Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Diana Hamra Robaina (Universidad Nacional de Avellaneda, Argentina)

Astrid Espinosa (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

La presencia de los africanos y sus descendientes se entrelaza con la historia de nuestro país. Sin embargo, estos pueblos han sido negados y ocultados no sólo desde lo discursivo, lo social y lo cultural. En ese sentido, la conformación de una Historia y de una identidad nacional unificada basada en una democracia racial,

blanca y hegemónica, se prolongó desde el modelo de Estado nación decimonónico hasta la crisis del Estado de Bienestar. Recién luego de la lucha de las organizaciones de la sociedad civil afro a comienzos del siglo XXI el modelo de Estado incluyó al resto de los pueblos que lo habitan. Así, los afrodescendientes comenzaron a ser reconocidos y visibilizados en el plano cultural (el origen negro del tango, la revalorización del candombe, etc.) para luego pasar al plano social, donde las organizaciones civiles cumplieron un activo rol, para finalmente alcanzar el plano político donde se dictaron una serie de normativas, aunque en este aspecto se avanzó bastante menos.

Esta sesión propone analizar el rol de las organizaciones afro en el reconocimiento de sus derechos y su visibilización, sus estrategias y acciones; como así también las vinculaciones con otros pueblos subalternizados, configurando redes de solidaridad y lucha (como el Encuentro Nacional de Mujeres, etc); las acciones estatales en relación a estos pueblos (normativas) y su implementación en la educación, el arte y otras áreas de la cultura.