



XI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes

XIX Jornadas del CAIA

27 al 29 de octubre de 2021

plataforma virtual

UTOPIA | DISTOPIA

imaginar, pensar y actuar otros mundos

CONVOCATORIA A PRESENTACIÓN DE PONENCIAS

El Centro Argentino de Investigadores de Arte convoca a la postulación de propuestas a partir del listado de sesiones que se presenta a continuación. Se recibirán propuestas de investigación que supongan un aporte original a la disciplina. Deben enviarse como resumen (*abstract*) en formato Word hasta el día **25 junio de 2021**, únicamente por e-mail a jornadascaia@gmail.com

Cada resumen deberá tener una extensión máxima de 750 palabras, e incluir título de la ponencia, indicar la sesión a la que se inscribe la propuesta y los principales lineamientos del trabajo, en los que consten la formulación temática, los objetivos, la hipótesis y/o las fuentes que se abordarán.

Las propuestas de ponencias podrán tener dos autorxs como máximo. En las mismas deberá constar nombre y apellido, pertenencia institucional, país, dirección de correo electrónico y un resumen de antecedentes en 10 líneas.

Las presentaciones serán evaluadas por lxs coordinadorxs de cada sesión junto con especialistas convocadxs por el CAIA. Cada sesión deberá estar integrada por un mínimo de 5 ponencias. Las decisiones se darán a conocer a partir del **20 de julio de 2021** y serán inapelables.

Una vez aceptadas las propuestas, las ponencias completas serán recibidas hasta el **27 de septiembre de 2021**. La exposición deberá tener una duración máxima de 20 minutos. Oportunamente se brindarán más datos sobre la modalidad de presentación.

Modalidad de participación

Esta actividad se realizará a través de una plataforma virtual.

Idioma

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

Informes y consultas: jornadascaia@gmail.com

ARANCELES

Coordinador: \$ 1800

Expositor nacional: \$ 3600

Expositor soci CAIA: \$ 2000

Expositor extranjero: U\$S 75

Asistentes: \$ 650

Asistentes extranjeros: U\$S 25

Estudiantes: \$ 350

Asistentes soci CAIA: sin cargo

LISTADO DE SESIONES

1- *Utopías en altura. Proyectos, representaciones e imaginarios de la verticalidad en las Américas entre los siglos XIX y XX.*

Coordinación: Virginia Bonicatto (CONICET / HiTePAC-FAU-UNLP, Argentina) y Catalina Fara (CIAP-CONICET- IDAES-UNSAM, Argentina).

2- *Volver a imaginar (después del fin del mundo).*

Coordinación: Mario Cámara (CONICET/UBA/UNA, Argentina) y Eduardo Sterzi (Universidad de Campinas, Brasil).

3- *Representaciones de lo natural y de otros mundos posibles: utopías y distopías entre Occidente y América.*

Coordinación: Nadia Mariana Consiglieri (FFyL-UBA/ CONICET, Argentina) y Natividad Marón (ITHA-FFyL-UBA, Argentina).

4- *Imágenes desobedientes: feminismos, utopías e historias del arte.*

Coordinación: Gloria Cortés Aliaga (MNBA, Chile) y Georgina G. Gluzman (CONICET/CIAP-UNSAM, Argentina).

5- *Pasado, divino tesoro. Retromanías, repertorios pretéritos y agenciamientos de lo ya sucedido.*

Coordinación: Silvia Dolinko (CONICET/ CIAP-UNSAM, Argentina) e Isabel Plante (CONICET/ CIAP-UNSAM, Argentina).

6- *La fuerza de lo colectivo: agrupaciones de artistas, exhibiciones, revistas e instituciones y la utopía como futuro posible en América Latina desde los años sesenta.*

Coordinación: Katia González Martínez (Investigadora independiente, Colombia) y Mariana Marchesi (MNBA/UBA, Argentina).

7- *Imaginar utopías, transformar corpos coletivos: instituições culturais, universidades e a construção de imaginários radicais.*

Coordinación: Raíza Cavalcanti (Universidad de Chile, Chile) y Fabrícia Jordão (Universidade Federal do Paraná, Brasil).

8- *Territorio y sujeto: América bajo la mirada europea (XVI-XIX).*

Coordinación: Diego Felipe López-Aguirre (Universidad de Notre Dame, EEUU) y Lina María Rodríguez-Perico (Universidad de Columbia, EEUU).

9- *Cuerpo de la imagen / imagen del cuerpo: perspectivas posthumanas en las artes contemporáneas.*

Coordinación: Nadia Martín (CONICET/ IIAC-UNTREF, Argentina) y Juliana Robles De La Pava (CONICET/ Centro Materia IIAC-UNTREF).

10- *Poéticas de lo viviente: marcos teóricos, prácticas artísticas y circulación.*

Coordinación: Natalia Matewecki (UNLP/ UNA, Argentina) y Lucía Stubrin (UNER/ UNL, Argentina).

11- *Cuadernos y papeles de viaje: estudios de la naturaleza o apuntes para la construcción de un nuevo mundo.*

Coordinación: Maria de Fátima Medeiros de Souza (Gerência de Conservação e Restauro de bens culturais móveis da Secretaria de Cultura do Distrito Federal, Brasília, Brasil) y Juan Ricardo Rey Márquez (Centro Materia IIAC-UNTREF/ IDAES-UNSAM, Argentina).

12- *Utopías del progreso en América Latina. Representaciones discursivas, materiales y visuales en la cultura impresa del siglo XIX.*

Coordinación: María Lía Munilla Lacasa (Universidad de San Andrés, Argentina) y Sandra Szir (CONICET-CIAP-UNSAM/ UBA, Argentina).

13- *Ver para creer o de cómo se constituyen los saberes científicos a partir de los dispositivos visuales (representaciones, miradas y materialidades).*

Coordinación: Giulietta Piantoni (CEHIR-CRUB-Universidad Nacional del Comahue, Argentina) y Cecilia Simón (Humanidades-UNS, Argentina).

14- *El síntoma del final o el malestar de lo contemporáneo.*

Coordinación: María Fernanda Pinta (CONICET/ UNA, Argentina) y Jorge Sala (CONICET/ UNA/ UBA, Argentina).

RESÚMENES DE SESIONES

SESIÓN 1- *Utopías en altura. Proyectos, representaciones e imaginarios de la verticalidad en las Américas entre los siglos XIX y XX.*

Coordinación: Virginia Bonicatto (CONICET/ HiTePAC-FAU-UNLP, Argentina)
Catalina Fara (CIAP-CONICET/ IDAES-UNSAM, Argentina)

Hacia finales del siglo XIX apareció en Estados Unidos -más particularmente en Chicago y Nueva York- una nueva tipología de edificios que, en poco tiempo, se conocieron como rascacielos. Rápidamente, esta tipología generó poderosas imágenes y representaciones de futuros en altura que impactaron con mucha fuerza en todo el mundo. Éstas se sumaron a los imaginarios de verticalidad que ya circulaban previamente, configurando un universo de proyectos, fantasías, utopías e imágenes futurísticas que se difundieron a través de diferentes medios como las revistas de amplia tirada y que mostraron los cambios en las metrópolis y

las visiones del porvenir. Estructuras de hormigón armado, ascensores, aeroplanos, calles y ferrocarriles elevados fueron algunos de los elementos recurrentes asociados a las utopías de futuro ubicadas en las alturas. Esta circulación no sólo se restringió a círculos profesionales, sino que también encontró públicos más amplios, por ejemplo, a través de impresos industriales, grabados, fotografías y films que mostraron tanto panoramas, vistas desde la altura y escenas urbanas como imágenes de futuros utópicos y distópicos con el rascacielos como protagonista.

Asimismo, concursos, proyectos arquitectónicos y urbanísticos (concretados o no) hicieron de las Américas un campo propicio para la realización y formulación de estas utopías, lo que abonó la idea de América como *locus* de la modernidad. La presencia y la producción en diversos países americanos de figuras como Walter Gropius, Moisei Ginzburg, Hermann Muthesius, Le Corbusier y Werner Hegemann, entre otros, colaboraron en la difusión de imágenes de construcciones en altura y de avances técnicos que se asociarían a una particular idea de modernidad.

Tal como señala Jean-Louis Cohen, estos mecanismos de circulación de imágenes contribuyeron a la formación de un “ideal americano”, posible de ser materializado a ambos lados del Atlántico. A pesar de esta importancia, todavía son muchas las cuestiones que aún faltan ser indagadas vinculadas al consumo e impacto de esas imágenes, proyectos y representaciones, no sólo en las Américas, sino en relación a otros espacios geográficos. La mención de “las Américas” tiene el propósito de problematizar la distinción entre “sur” y “norte” o “anglosajona” y “latina” para priorizar una aproximación más amplia que dé cuenta del entramado de discusiones a lo largo y ancho del continente.

Entre los múltiples interrogantes que surgen en torno a estas problemáticas, proponemos, entre otras, las siguientes preguntas: ¿Cómo se dieron la recepción y circulación de imágenes y teorías acerca de la construcción en altura en América? ¿A través de qué medios y materiales? ¿Qué impacto tuvieron las imágenes de la *verticalidad americana* en otros continentes? ¿Qué imágenes representan las aspiraciones de modernidad desde el norte hasta el sur del continente? ¿Por qué ciertas imágenes, proyectos y construcciones en altura captaron tanto la atención del público en general como la de los especialistas? ¿De qué manera las construcciones en altura funcionaron como símbolos de futuros utópicos en medios y lenguajes diversos, desde la pintura al cine?

Invitamos a la presentación de propuestas que, desde una perspectiva histórica, pero con enfoques diversos (arquitectura, urbanismo, cultura visual, historia del arte, entre otros) aborden las problemáticas relacionadas a las utopías verticales que acompañaron el desarrollo de las nuevas tecnologías y de los imaginarios de futuro entre los siglos XIX y XX en las Américas.

SESIÓN 2- Volver a imaginar (después del fin del mundo).

Coordinación: Mario Cámara (CONICET/ UBA/ UNA, Argentina)

Eduardo Sterzi (Universidad de Campinas, Brasil)

En cierta medida, como afirman Eduardo Viveiros de Castro y Débora Danowski, el fin del mundo ha tenido lugar. Nuestro futuro se ha convertido en presente e incluso en pasado y los marcos de la ficción científica o las escatologías mesiánicas se han visto desbordados por los acontecimientos que día a día irrumpen en nuestras vidas. Nuestro tiempo histórico que durante siglos se pensó separado del orden de la naturaleza, parece haber cedido a una temporalidad meteorológica, y nuestro espacio psicológico se encuentra permeado por una

temporalidad de la que creíamos haber escapado. En alguna medida, vivimos hoy inmersos en el campo de lo inimaginable: todas las imágenes que artistas y críticos logran producir, mental y materialmente, parecen sufrir de un déficit figurativo en relación a las exigencias de un real catastrófico, porque la catástrofe ha conseguido codificarse en la vida cotidiana hasta el punto de considerarse, incluso, imperceptible.

Habiendo imaginado el fin del mundo, ahora que ha acontecido, la pregunta que proponemos en este simposio es *cómo volver a imaginar*, intransitivamente, como primer paso, para un día volver a imaginar, como sociedades, el futuro y reanudar los hilos de la historia (y de las historias). En este punto consideramos que el mundo del arte — visuales, performáticas, textuales, instalativas — con su capacidad de imaginar e inventar mundos alternativos y marcos alternativos de reconocimiento, incide y también le da forma a esa imaginación del futuro. En este punto cobran interés experiencias de arte participativo o relacional que se han ido llevando a cabo en las últimas décadas, desde las experiencias de Hélio Oiticica y Lygia Clark hasta las recientes de Francis Alÿs, Paulo Nazareth y Dani Zelko. O, aún, toda la recuperación del imaginario literario y cinematográfico de la utopía y la distopía por parte de artistas contemporáneos como Pedro Neves Marques, Letícia Ramos o Luiz Roque. En este sentido proponemos el arte como un archivo y práctica del futuro.

Invitamos a presentar ponencias que trabajen en torno a los siguientes ejes:

- Proyecciones, prospecciones y retrospectivas de los mundos en crisis;
- Materialidades utópicas y distópicas;
- Los imaginarios del futuro a lo largo del tiempo;
- Lo performativo, escenarios para actuar en el mundo deseado;
- Utopía y activismo;
- Los materiales de la utopía y la distopía: formas de visibilización, problemáticas de la materialización;
- La reanudación del imaginario utópico y distópico de la filosofía, la literatura y el cine en las otras artes;
- Imaginación e inmunidad;
- Utopías y distopías comparadas, incluyendo los imaginarios extra-occidentales.

SESIÓN 3- *Representaciones de lo natural y de otros mundos posibles: utopías y distopías entre Occidente y América.*

Coordinación: Nadia Mariana Consiglieri (FFyL-UBA/ CONICET, Argentina)

Natividad Marón (ITHA-FFyL-UBA, Argentina)

La naturaleza ha resultado en diferentes épocas y culturas un tópico de atención constante. Lo natural fue vinculado a los mitos de creación, al inicio del cosmos, del mundo y de sus criaturas. Igualmente, el sustento básico cotidiano y el desarrollo socio-económico del hombre estuvo ligado de manera directa a su dominio e incidencia sobre la naturaleza. Este resultó también uno de los objetivos primordiales de la ciencia moderna: comprender el funcionamiento de la naturaleza y de esa forma, ejercer un mayor control sobre ella a través de la tecnología. El universo natural involucró entonces múltiples miradas hacia el pasado, el presente y el futuro de las sociedades, además de posibilitar la creación de otros mundos imaginados. Este extenso y variable bagaje conceptual fue expresado en diversas manifestaciones visuales y materiales que recogieron y reinterpretaron estos universos de utopías y distopías ligados a los espacios naturales y a sus seres.

La cultura visual del Occidente medieval se nutrió de estos aspectos. La naturaleza está presente con insistencia en la iconografía cristiana, así como en la representación de especies y espacios imaginados, desde capiteles a bestiarios y herbarios, entre otras expresiones. No obstante, el redescubrimiento, la traducción y la subsiguiente difusión de las obras naturalistas aristotélicas hacia los siglos XII y XIII generaron un vuelco en las representaciones de la naturaleza propiciando la observación empírica que se reafirmó con creces en el Renacimiento y en las perspectivas científicas que alcanzan su apogeo en los siglos XVIII y XIX. Pese a la gradual y creciente escisión entre cultura y naturaleza promovida, según Giorgio Agamben, por la máquina antropológica moderna occidental, la ideación y representación de universos imaginados y utópicos persistió.

En paralelo, la América antigua se presenta como un mundo donde naturaleza y cultura no se encuentran separadas. Lo humano, lo animal y lo natural son un todo: las representaciones y presentificaciones son polivalentes y los “campos del saber” no se encuentran diferenciados sino que se aúnan en relación a lo simbólico y lo sagrado. Hibridaciones, antropomorfizaciones, zoomorfizaciones se ligan entre sí para propiciar los ritos que actualizan los mitos en un tiempo cíclico de eterno retorno. Philippe Descola aquí hace su aporte acerca de cosmovisiones, cosmologías y ontologías partiendo de las categorías de totemismo, animismo, analogismo y naturalismo, abriendo el campo a pensar sus implicancias en las manifestaciones estético-artísticas. La llegada de los europeos al continente produjo nuevas hibridaciones que posibilitaron espacios de resistencia y pervivencia de lo originario. Diversas fórmulas, motivos y sustratos iconográficos reeditados y reconceptualizados -entre Europa y América- dieron como resultado variadas constelaciones de formas y sentidos; disímiles imágenes-síntoma de cruces interculturales según los conceptos sustentados en la teoría warburiana propuestos por Georges Didi-Huberman.

¿Cómo fue pensada la naturaleza/lo natural desde el universo de las imágenes en ambos espacios geográficos?; ¿cómo y cuáles fueron los imaginarios en torno a otros mundos posibles?; ¿de qué manera operaron las diversas transformaciones, metamorfosis e hibridaciones de motivos iconográficos en relación a los espacios, animales, plantas y seres diversos que los habitaban o se pensaban existentes?; ¿de qué formas incidió la mirada del “otro” cultural a la hora de condensar simbolismos, representaciones y presentificaciones? Esta sesión propone generar un espacio de debate sobre imágenes, objetos y representaciones en torno a la naturaleza y a otros mundos creados en tanto espacios de utopías y distopías entre el Occidente Europeo y América. Asimismo, pretende abrir la discusión hacia los diversos abordajes y metodologías de análisis de estos universos plurales.

SESIÓN 4- *Imágenes desobedientes: feminismos, utopías e historias del arte.*

Coordinación: Gloria Cortés Aliaga (Museo Nacional de Bellas Artes, Chile)

Georgina G. Gluzman (CONICET, Argentina)

Desde sus inicios, como discursos en tensión con las normas patriarcales y en consecuencia con los modelos hegemónicos implantados por estas, los feminismos han sostenido y defendido la necesidad de crear otros mundos, más equitativos, igualitarios y abiertos. En la actualidad, asistimos a un momento particularmente rico en la intersección de arte, activismo y feminismos. Sin embargo, tanto las mujeres artistas como los sujetos fuera de la heteronorma, han inventado e imaginado siempre otros mundos, otras historias, otros

vínculos y otros espacios de activación, lucha y organización artística, política y cultural para la creación de visualidades críticas, afectivas y solidarias.

Esta sesión se propone convocar a investigadores y artistas interesados en el análisis de fenómenos artísticos vinculados con la relación entre utopía, cambio social y feminismos, a partir del ejercicio crítico de las relaciones de poder, lo público y lo privado como resistencia; las acciones subversivas colectivas presentes y pasadas; el espacio público en conflicto; las tensiones y agenciamientos al interior de los movimientos y las prácticas artísticas, así como la construcción de una ciudadanía feminista, entre otros temas a abordar. También invita a repensar las prácticas historiográficas, las omisiones políticas al interior del ejercicio de la historia del arte y la escritura feminista, dentro y fuera de la academia.

SESIÓN 5- *Pasado, divino tesoro. Retromanías, repertorios pretéritos y agenciamientos de lo ya sucedido.*

Coordinación: Silvia Dolinko (CONICET/ CIAP-UNSAM, Argentina)

Isabel Plante (CONICET/ CIAP-UNSAM, Argentina)

En la actualidad, en no pocas áreas de la producción cultural, el pasado se presenta como un tesoro a revivir, un momento inaugural habitado por personas, objetos, dispositivos o sonidos considerados como ya extinguidos. Las series de televisión y películas que reconstruyen obsesivamente vestimentas y peinados, interiores domésticos o laborales, tipologías de otras épocas, constituyen casi un género en sí mismo. En el ámbito de las artes visuales, el interés renovado, por ejemplo, en las producciones culturales de los años sesenta y setenta por parte de las investigaciones, los museos y los coleccionistas ha animado la realización de reconstrucciones o réplicas tanto de obras puntuales como de exhibiciones enteras que, en muchos casos, se proponían desmarcarse del estatus de la obra de arte, su materialidad y circuitos tradicionales. En efecto, estas vueltas al pasado implican, tantas veces, puestas en juego de paradojas y contradicciones.

Simon Reynolds denomina “retromanía”¹ a la serie de re-ediciones, *remakes* y re-escenificaciones de la música pop de los “años dorados”, que tuvieron lugar en la década del 2000. Un fenómeno que este crítico inglés vincula tanto al acceso a miles de horas de música de diferentes tiempos compartidas en internet, como al coleccionismo de vinilos. Lo paradójico de este gusto (o fetichismo) retrospectivo reside en que en el pop habitaba la promesa de proyectarse en el futuro. Esta “cultura de la re-experiencia” no implica necesariamente una nostalgia restauradora, sino que puede vivirse como una nostalgia reflexiva, tal como la denomina Reynolds al analizar el uso casi arqueológico del pop histórico en las producciones musicales más contemporáneas.

Por su parte, Hal Foster ha reflexionado sobre la producción cultural contemporánea luego del “fin del arte” que volvía a anunciarse en esos primeros años 2000.² Entre las zonas de producción “postmortem”, Foster mapeaba una asociada a lo espectral, que implicaba el rescate y puesta en funcionamiento de viejas imágenes y géneros cinematográficos, a los que se recurre para recodificar la ficción en el presente. También refería a una fascinación por lo *vintage*: artefactos y tecnologías rescatadas de su obsolescencia y puestas a significar a partir de ese rebote de lo *demodée*. A contrapelo de la noción de “acción diferida” que el propio autor había planteado para considerar las renovadas vanguardias de los años sesenta y setenta en relación con aquellas de comienzos del siglo XX, donde la interpretación de ese

¹ Simon Reynolds. *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*, Buenos Aires, Caja Negra, 2012.

² Hal Foster, “Funeral para el cadáver equivocado”, en *Mil palabras* n. 5, otoño 2003, pp. 39-52.

pasado lo conceptualizaba tal vez por primera vez, y provocaba nuevas producciones en clave de crítica institucional:³ lo espectral o lo *demodée* regresan del pasado para animar unas producciones a partir del reciclado y la cita; la generación de futuro, ese horizonte clave en las vanguardias, parece haber dejado de ser el motor.

Por supuesto, es posible pensar en épocas préteritas doradas para diversos momentos de la historia cultural: las recreaciones de la Antigüedad clásica en el Renacimiento, las revisiones ensoñadas del medioevo en el caso del Romanticismo, el gusto por el eclecticismo histórico más avanzado el siglo XIX, la mirada primitivista desde el arte moderno, o incluso la ilusión arcádica del nativismo en las artes decorativas de la primera mitad del siglo XX, entre otros ejemplos. La fascinación por lo pretérito adquiere unos sentidos específicos en las producciones contemporáneas que, paradójicamente, ubican la utopía en el pasado.

Esta sesión convoca a la presentación de propuestas de análisis de casos, reflexiones teóricas e historiográficas que contemplen el interés moderno y contemporáneo por repertorios pretéritos, considerando producciones artísticas y culturales diversas desarrolladas desde los inicios del siglo XX: arte y cultura visual, televisión y cine, música, teatro, diseño, entre otras. Miradas fascinadas o nostálgicas de un pasado a atesorar que impliquen, a su vez, la recuperación de artefactos obsoletos, la recreación de motivos estilísticos de otros tiempos, el rescate de técnicas o procedimientos materiales, la imitación de materialidades y matrices de estilo consideradas anticuadas, la documentación en archivos analógicos o digitales.

SESIÓN 6- *La fuerza de lo colectivo: agrupaciones de artistas, exhibiciones, revistas e instituciones y la utopía como futuro posible en América Latina desde los años sesenta.*

Coordinación: Katia González Martínez (Investigadora independiente, Colombia)

Mariana Marchesi (MNBA/ UBA, Argentina)

Hay momentos de la historia en los que se vislumbran expectativas comunes de cambio que trascendieron las fronteras geográficas y forjaron imaginarios de identificación con tal fuerza que han quedado instaurados como signos de una época. Durante los años sesenta y principios de los setenta del siglo XX, la idea de América Latina como espacio de utopías posibles se extendió por el continente, dando lugar a diversas iniciativas que se aventuraban a pensar futuros políticos, sociales y culturales en y para la región. Allí confluían muchos de los problemas e ideales que definieron el panorama del continente. En el campo de la cultura, se debatieron nuevas alternativas para vincular arte y sociedad, y las formas más eficaces para insertarlas dentro de aquellas propuestas de renovación. El punto de partida de muchas de estas experiencias fueron la Revolución cubana, el proyecto socialista de la Unidad Popular en Chile o los visibles signos de la crisis de la modernidad, y posteriormente, el advenimiento de las dictaduras o la violencia política en países de la región. A la luz de estos acontecimientos, se repensaron los supuestos políticos y emergieron propuestas que buscaron delinear un nuevo proyecto transamericano. En ellas cobraron especial importancia el trabajo colectivo y las redes de solidaridad.

Desde radicales rupturas con las convenciones establecidas, en los órdenes estéticos, ideológicos, sociales y culturales, estas manifestaciones, muchas veces asociadas a las experiencias de la vanguardia, conformaron una red de acciones políticas y artísticas que

³ Hal Foster, “¿Quién le teme a la neo-vanguardia?”, en *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001, pp. 3-37.

interpretaban modos de fusionar el arte y la vida. En distintas escenas, diversas prácticas y poéticas activaron problemas que llevaron a repensar modelos culturales regionales.

La propuesta de sesión, enmarcada entre los años sesenta y ochenta, se enfoca en las redes de relaciones, los espacios de sociabilidad que las configuraron y favorecieron la gestación y consolidación de bienales, encuentros, exposiciones colectivas, revistas o circuitos de arte correo, así como de proyectos individuales y colaborativos en el espacio público y privado. Se pretende poner el foco en sujetos individuales o colectivos que, con sus acciones o estrategias articuladoras, divisaban un horizonte de cambio en América Latina.

Estas redes de relaciones construyeron rutas continentales de circulación de ideas, proyectos, materialidades y manifestaciones de vanguardia que articularon ideales y expectativas comunes. Dieron forma a circuitos de artistas, críticos, publicaciones y gestores que intercambiaron sus distintos saberes, comparten transformaciones de la práctica artística y política, exploraron formas de vincular lo independiente y lo institucional, lo local y lo continental.

La sesión también considera las formas de trabajo de grupos o colectivos de artistas que resituaron las redes de contactos hacia manifestaciones de resistencia en contextos de represión, y/o que replantearon tanto la función social del arte como su estatus frente al giro de paradigma cultural que implicó la posmodernidad hacia fin de los años setenta. Las prácticas artísticas tradicionales se repensaron desde su condición periférica, así como también se debatieron desde el margen las posibilidades de abordar los lenguajes experimentales (como los de la performance o el videoarte).

En esos contextos, nuevas voces, como las disidencias sexuales, raciales, sociales, emergieron para reconfigurar el medio artístico y ampliarlo a públicos y espacios de circulación donde las alianzas híbridas cruzan las prácticas políticas y estéticas. En estas iniciativas perviven aquellos proyectos marcados por utopías posibles que, resignificados, se reactivan a la luz de las realidades latinoamericanas de los años ochenta.

SESIÓN 7- *Imaginar utopías, transformar corpos coletivos: instituições culturais, universidades e a construção de imaginários radicais.*

Coordinación: Raíza Cavalcanti (Universidad de Chile, Chile)

Fabília Jordão (Universidade Federal do Paraná, Brasil)

Diante dos atuais eventos mundiais -pandemia, crises sociais agudas, guerra civil planetária (Steyerl, 2020), emergência de movimentos de extrema-direita (Kalil, 2018; Dardot & Laval, 2019; Mouffe, 2019), presença massiva da Inteligência Artificial (Canclini, 2019; Karpi & Nieborg, 2020) e hegemonia territorial e ideológica do capitalismo neoliberal (Quijano, 2009; Stengers, 2015; Brown, 2018; Latour, 2019)- não causa espanto a pergunta que muitos atualmente se fazem: existirá futuro depois de 2021?

Se é verdade que as alternativas às crises atuais estão sendo criadas, a força econômica e de dominação dos grupos que governam o capital financeiro parecem sempre aplastar qualquer forma de organização social fora desse sistema. Presos em um presentismo infinito, sentimos esvair nossas forças de criação. Imaginar alternativas outras que não a distopia total parece uma tarefa inútil. Os esforços por pensar em novas formas de existência parecem pontuais e sem efeito no social. Nesse cenário de enfraquecimento das potências de criatividade e mudança, a busca por outras forças e agências implicadas em produzir novas resistências pode ser a diferença que falta para ampliá-las.

A partir destas questões, partimos de duas experiências realizadas em conjunto, o projeto LAB_Museos e o Laboratório de Imaginário Radical (Universidad de

Chile/Universidade Federal do Paraná), para pensar como as novas utopias podem materializar-se em novos gestos de imaginação estética e política capazes de afetar e transformar os processos e corpos coletivos. Partindo da reflexão sobre o imaginário como dimensão constitutiva do social e suas instituições (Castoriadis, 1982), esta sessão propõe aprofundar na reflexão sobre a importância das universidades e das instituições culturais como agentes mediadores da transformação de imaginários e relações sociais.

Esta seção convida à reflexão sobre as profundas transformações atuais que afetam tanto às instituições do conhecimento e da cultura quanto às sociedades em si mesmas, e o papel das primeiras em incidir nestas mudanças. Se tanto o museu moderno como a universidade foram importantes agentes de criação e reprodução de imaginários sociais relacionados ao republicanismo liberal (tais como a imagem da modernidade como progresso), que afetaram a produção de conhecimento e a reprodução de hierarquias sociais por séculos, como “hackear” estes espaços para que atuem na criação, difusão, e agenciamento de imaginários radicais (anti-capitalistas, anti-neoliberais e comunitários)? Diante do cenário de catástrofe atual, onde as existências de todas/os estão sendo ameaçadas, como as universidades e as instituições da cultura podem atuar para criar espaços coletivos de resistência que nos ajudem a imaginar e a praticar novos mundos?

Nos interessa nesta seção instaurar uma comunidade de escuta e partilha. Potencializar o ouvir-a-ser como exercício de criação de estratégias que gerem outros léxicos, efetivando e estimulando, no presente, práticas outras de futuridades. Também nos instiga debater formas de construção colaborativa de alternativas e reflexões críticas potencialmente transformadoras dos processos, práticas e dinâmicas vigentes tanto nas universidades quanto nas instituições culturais. Nos interessa, ainda, por meio de um processo de experimentação conjunta, articular e pensar as potencialidades de propostas comprometidas com a transformação material do mundo.

Esta seção convida a todas/os que pesquisam, investigam e experimentam propostas colaborativas e/ou coletivas atuais de construção e práticas de imaginários de futuros outros, descolonizados e comprometidos em construir uma sociedade livre do capitalismo. Reivindicando a razoabilidade da utopia, convidamos a todas e todos a enviar artigos que busquem refletir sobre ações, intervenções e/ou projetos artístico-pedagógicos-curatoriais que atuam para transformar centros de produção cultural e criação de conhecimento, como as universidades, os museus e instituições culturais, em espaços de reunião, mobilização e práticas de novas utopias e imaginários de futuro. É possível um futuro pós-capitalista? Talvez, depende de como vamos imaginá-lo.

Serão bem vindas propostas que nos ajudem a pensar sobre:

- Cosmopolíticas ameríndias: os saberes ancestrais como potências do devir;
- Arte, trabalho e (im)produtividade: práticas de questionamento das métricas produtivistas do conhecimento e da valoração do trabalho de arte;
- Pós-humanismo ou novo humanismo? O ser depois do humano ocidental e da Inteligência Artificial ou novas humanidades desracializadas e deshierarquizadas;
- Hackear o antropoceno: imaginar e criar novas relações interespecies;
- Os museus diante do devir: descolonizando o passado para recuperar o futuro;
- A Universidade que vem: práticas pedagógicas plurais e produção científica descolonizada;

- Descolonizar o software, desmonetizar o algoritmo: espaços autônomos da internet;
- Sentipensar o território: práticas de elaboração afetiva de novas territorialidades;
- Descolonizar o inconsciente e libertar o futuro: ações artístico-políticas para “adiar o fim do mundo”.

SESIÓN 8- Territorio y sujeto: América bajo la mirada europea (XVI-XIX).

Coordinación: Diego Felipe López-Aguirre (Universidad de Notre Dame, EE.UU.)

Lina María Rodríguez-Perico (Universidad de Columbia, EE.UU.)

Los primeros años del encuentro entre América y Europa estuvieron marcados por el uso de una serie de imaginarios medievales empleados para definir a los sujetos con los que Europa se encontraba por primera vez. Las expectativas del Nuevo Mundo como un lugar utópico, lleno de riquezas, promesas teológicas y habitado por nobles salvajes, fueron reemplazadas poco a poco por la imagen de un continente poblado por caníbales, idólatras, sodomitas, entre otros, dejando atrás la noción de América como un nuevo cielo.

Con la llegada del siglo XVII, la acumulación de nuevas fuentes visuales y textuales sobre los territorios americanos, producto de la constante y acelerada exploración del continente, dio lugar a una progresiva diversificación de los sujetos americanos en la conciencia europea. La visión monolítica del nativo bajo el arquetipo del indio caribeño colapsó ante las realidades de múltiples pueblos que podían clasificarse en diferentes grados de civilización. Bajo esta concepción, las ideas de lo monstruoso y lo fantástico usadas inicialmente para explicar al otro americano fueron sustituidas por una mirada proto-etnográfica e imperial.

Los procesos científicos desarrollados a partir del siglo XVIII dieron lugar a nuevas representaciones del territorio y los sujetos americanos, como bien lo explica Daniela Bleichmar en sus estudios *Visible Empires: Botanical Expeditions and Visual Culture in the Hispanic Enlightenment* (2012) y *Visual Voyages: Images of Latin American Nature from Columbus to Darwin* (2017). Asimismo, las aspiraciones románticas alimentaron la idealización de América como un lugar impoluto habitado por nobles salvajes.

La exploración del continente continuó durante el siglo XIX, tras la conformación de las recién fundadas naciones americanas. Los nuevos hallazgos permitieron la reconstrucción de un mítico pasado prehispánico, principalmente en el caso de México y Perú. Aunque con pretensiones científicas, estos mundos perdidos y sus legendarios habitantes fueron reconstruidos en espacios como las exposiciones universales o el Salón Egipcio de Londres, en los que el público europeo se encontraba frente a un simulacro de lo exótico, cuya naturaleza y distante pasado eran objeto de fascinación. Las primeras manifestaciones de las ciencias arqueológicas y etnográficas se fundieron con el entretenimiento, a la vez que reforzaron las ideas existentes sobre una jerarquía mundial basada en el progreso y el desarrollo.

Esta mesa propone un espacio de diálogo para discutir las diversas formas que tomaron los sujetos y el territorio americano en la imaginación europea a lo largo de los siglos XVI al XIX. Invitamos propuestas que consideren el lugar de la otredad y lo exótico en los imaginarios europeos sobre América y su materialización en las artes visuales, así como el rol de estas ideas en la configuración y permanencia de un orden imperial aún siglos después de los primeros encuentros entre ambos mundos.

SESIÓN 9- *Cuerpo de la imagen / imagen del cuerpo: perspectivas posthumanas en las artes contemporáneas.*

Coordinación: Nadia Martin (CONICET/ IIAC-UNTREF, Argentina)

Juliana Robles De la Pava (CONICET/ Centro Materia IIAC-UNTREF, Argentina)

Si consideramos al cuerpo como el lugar de aquello que existe en términos materiales o, de acuerdo con Jean-Luc Nancy (2000), como la exposición misma de una existencia, las relaciones entre el espesor matérico de la imagen (el cuerpo de la imagen) y cierto orden representativo del cuerpo (la imagen del cuerpo) se vuelven pensables en los términos de una tensión íntima, de mutua remisión y afectación.

Según afirma Hans Belting (2007), la historia (occidental) de la representación humana siempre ha sido la de la representación del cuerpo, y esta representación del cuerpo siempre se ha obtenido a través de una imagen en la que el humano aparece, muestra su apariencia y refleja a sí el mundo que lo rodea. Vale decir, el cuerpo y el mundo en sí mismos son imagen, y la imagen sustituye o escenifica a tales cuerpos no tanto copiándolos como produciéndolos, modulando su imagen. De tal modo, la relación histórica entre cuerpo e imagen y entre la imagen del cuerpo y la imagen de lo humano, posee una fuerza productiva que se revisa históricamente para adecuarse a una percepción del mundo, a la idea de realidad de cada época y de cada cultura. Tomando esto en consideración, pareciera que aquellas zonas de las artes contemporáneas que son convocadas por las intervenciones científico-tecnológicas sobre los cuerpos, resultan espacios estratégicos donde observar la emergencia de nuevas modulaciones imaginarias del cuerpo que parecieran desajustar la iconografía tradicional (eminentemente antropomórfica, signada desde la modernidad por los caracteres de la visión humanista y anclada en el excepcionalismo humano).

Asimismo, si se considera siguiendo a Donna Haraway (1999) que los cuerpos como objetos de conocimiento no preexisten como tales, sino que son nudos generativos semiótico-materiales cuyas fronteras se materializan en interacciones entre humanos y no humanos, incluidas las máquinas, instrumentos y otros medios, entonces las perspectivas analíticas posthumanas permiten reflexionar acerca de la complejidad y riqueza de los cuerpos desde un *continuum* naturaleza-cultura-técnica (Haraway, 2019) irreductible a los dualismos mente-cuerpo, sujeto-objeto, naturaleza-cultura, humano-animal, orgánico-maquínico, viviente-inerte, entre otros.

En este orden de referencias, por su parte, el cuerpo de la imagen también aparece como un complejo ensamblaje de posibilidades tanto propiamente materiales, como técnicas y discursivas que desafían las concepciones más tradicionales de la imagen como mera reproducción. Antes bien, el cuerpo de la imagen permite pensar una corporalidad más allá de los caracteres propios del cuerpo humano para considerar, por el contrario, aquel cuerpo de las artefactualidades que habitan el mundo. Las operatorias artefactuales contemporáneas y las nuevas materialidades posthumanas utilizadas en el arte, tensionan los límites de la forma y desarticulan cualquier pretensión representacional que envíe a la seguridad de un reconocimiento visual y a la garantía de una idealidad significativa.

En función de todo ello y al comprender lo posthumano como un contexto discursivo diferente (Braidotti 2013) que despliega un conjunto de alternativas excéntricas en el abordaje de las producciones estético-artísticas contemporáneas, esta Sesión se propone pensar las relaciones entre cuerpo e imagen desde una lógica de pertenencias múltiples y remisiones mutuas, en las cuales se vinculan dimensiones materiales, discursivas, tecnológicas, intencionalidades artefactuales y agencias humanas y no-humanas. Invitamos

a todos los interesados a presentar análisis de casos (obras, exposiciones, curadurías, instituciones, agentes), discusiones teóricas, propuestas metodológicas o revisiones historiográficas, entre otras, tomando en consideración los siguientes ejes (orientativos, pero en lo absoluto excluyentes):

- Imaginarios e iconografías corporales de “lo humano” y “los otros” en el arte: (post)antropomorfismo; monstruos; animales; vegetales; minerales.
- Cuestiones de orden ético, estético y político sobre la distribución del orden sensible y de los cuerpos; modos de pensar la especificidad de las diferencias, los lugares en común y los modos de hacer *communitas*.
- Cuerpos posthumanos en el arte: cyborgs, hibridaciones interespecie, visiones microscópicas e intervenciones a escala celular y molecular, etc.
- Nuevas experiencias corporales posthumanas en el arte: la manipulación tecnocientífica de lo viviente y del cuerpo *real*, virtualidad, ampliación de los entornos sensoriales, etc.
- Estéticas posthumanas: colaboraciones interespecies, generatividad programada, temporalidades no-humanas, etc.
- Nuevos materialismos/materialidades en el arte: poderes y agencialidad de la materia, ensamblajes técnico-materiales, electrones, píxeles, bacterias, tejidos celulares, etc.
- Imágenes post-representacionales
- Cuestiones teórico-metodológicas referidas a los saberes y sensibilidades posthumanos para el estudio de las relaciones entre cuerpo e imagen en las artes contemporáneas.

SESIÓN 10- Poéticas de lo viviente: Marcos teóricos, prácticas artísticas y circulación.

Coordinación: Natalia Matewecki (UNLP/ UNA, Argentina)

Lucía Stubrin (UNER/UNL, Argentina)

Desde fines de la década del noventa del siglo pasado, somos testigos de expresiones artísticas que incorporan la manipulación de lo viviente. Arte transgénico, arte biológico, *art biotech*, arte vivo, son algunos de los términos que se han utilizado para nombrar esta tendencia o género en consolidación que los historiadores y teóricos del arte han mayormente acordado en llamar bioarte / *bioart*.

La escena internacional ha dado puntapiés en la construcción del campo de las poéticas de lo viviente y Argentina, en particular, no ha sido un observador ajeno de esas transformaciones sino un protagonista activo y pionero en muchos casos. En el 2008 se inauguró el primer Laboratorio de Bioarte de América Latina, y desde entonces se han multiplicado los ejemplos institucionales de promoción de esta práctica. En paralelo, artistas interesados/as en la experimentación con materiales vivos han producido obras por fuera del sistema del arte. Todo ello ha contribuido a que, en la actualidad, podamos corroborar la existencia de un campo de investigación sobre el bioarte en el país, con sus particularidades pero en estrecha conexión tanto con la realidad latinoamericana como con las manifestaciones globales.

Si bien podemos encontrar ejemplos de cruce entre el arte y las ciencias experimentales en otros momentos de la historia, la práctica bioartística se inscribe dentro de la discusión sobre la propia condición biológica de la especie y su intervención técnica por parte del ser humano. La mirada del arte en el marco del debate humanista / posthumanista, la incorporación de una dinámica de trabajo respetuosa de los otros entes que habitan el

planeta, la colaboración entre artistas y científicos, son algunas de las particularidades que poseen las obras que nos interesa discutir en el marco de este Congreso.

Pero no sólo las obras plantean desafíos interpretativos para el canon artístico tradicional sino también los modos en que los artistas producen sus trabajos. En este sentido, nos interesa reflexionar, además, sobre los recorridos formativos que sustentan las poéticas de lo viviente y que articulan nuevas formas de conocer.

La formación en un marco de interdisciplinariedad es esencial para el bioarte. El diálogo y la interacción entre artistas, científicos, ingenieros, técnicos e informáticos, reorganiza la producción del conocimiento y fomenta el intercambio académico e institucional. Las diferentes plataformas de producción, discusión y difusión del bioarte como universidades, laboratorios, residencias, clínicas, festivales y premios, son espacios que posibilitan la legitimación y consolidación de este género tan implicado con la idea de imaginar, pensar y actuar otros mundos.

Sabemos que no todos los actores involucrados provienen de la esfera del arte; asimismo, la popularización de ciertos protocolos, herramientas y conocimientos científicos permiten experimentar con material biológico sin necesidad de estar en un laboratorio ni ser científico. La producción de biomateriales, el *biohacking* o el ejercicio del DIY, DOT y DIWO, son algunas de sus modalidades.

La tensión inherente que se genera en el diálogo interdisciplinar abre el panorama generando identidades estéticas de lo más variadas que comprenden desde la creación de seres híbridos, los diálogos interespecies, la combinación de lenguajes duros y blandos como *cyborgs* y *biobots*, hasta las obras identificadas como biotemáticas, donde la problemática de la biotecnología es representada o simulada mediante procedimientos técnicos no biológicos.

Las producciones de bioarte suelen incorporar organismos vivos tales como células, microorganismos, hongos, vegetales, plantas, insectos o animales pequeños. Este aspecto viviente le confiere a la obra una serie de rasgos que la diferencia, por ejemplo, de la obra de arte tradicional. En este sentido, las obras asentadas en dispositivos pictóricos y escultóricos se presentan de forma continua y permanente; en cambio, las obras de bioarte mutan, crecen, decrecen, se transforman, se pudren, y en ciertas ocasiones, mueren. Por esta razón, la tarea de exhibir, archivar, inventariar, documentar, conservar y coleccionar bioarte dista enormemente de la tarea realizada para el arte canónico.

Los museos, galerías y centros culturales que exhiben producciones de bioarte deben abrirse espacio para todo tipo de eventos, deben ser lugares preparados y listos para cualquier contingencia. Del mismo modo, las estrategias curatoriales utilizadas en la exposición de obras vivientes deben contemplar el azar, la casualidad y el no control. El cuidado y la atención de los organismos, en todo momento, es otro requerimiento para la curaduría, gestión y exhibición de esta clase de obras.

Teniendo en cuenta lo expuesto, proponemos tres ejes de análisis para la reflexión y crítica de las poéticas de lo viviente:

- 1) Marcos teóricos acerca de la relación arte, ciencias de la vida y tecnología en la era del Antropoceno
- 2) Técnicas, soportes, recursos y lenguajes en la práctica interdisciplinaria
- 3) Formación institucional, circulación, gestión de museos, estrategias curatoriales, archivo, conservación y mercado del bioarte

Dentro de los tres ejes, invitamos a presentar trabajos sobre las siguientes líneas temáticas:

- Vínculos históricos entre el arte y las ciencias de la vida
- Bioarte situado. El bioarte en el contexto regional

- Arte y posnaturaleza. La producción artística en el marco de una naturaleza mediada tecnológicamente
- Biomateriales, biotextiles y bioplásticos
- Biodiseño. Biofabricación de materiales, sustentabilidad y economía circular
- Diálogos interespecies. Seres mixtos, híbridos, *cyborgs* y *biobots*
- Estrategias de acceso abierto. *Hacklabs*, *biohacking*, *DIY (Do It Yourself)*, *DOT (Do It Together)*, *DIWO (Do It With Others)*
- Museos, galerías y centros artísticos. Gestión cultural y estrategias curatoriales en la exposición de un arte viviente
- Archivo, registro, documentación y conservación del bioarte
- Formación e instituciones. Universidades, laboratorios, clínicas y talleres en el desarrollo de trayectorias interdisciplinarias
- Biosemiótica, arte y técnica
- Mercado del arte viviente: coleccionismo y tecnología *blockchain*

SESIÓN 11- *Cuadernos y papeles de viaje: estudios de la naturaleza o apuntes para la construcción de un nuevo mundo.*

Coordinación: Maria de Fátima Medeiros de Souza (Universidade de Brasília, Brasil)

Juan Ricardo Rey Márquez (Centro Materia UNTREF/IDAES-UNSAM, Argentina)

Los registros visuales y escritos de mujeres y hombres viajeros que recorrieron las Américas comprenden acervos numerosos y diversificados. Estas producciones materiales no se restringen a lo que fue impreso y editado, como es el caso de los álbumes ilustrados, compendios de botánica y libros de viaje, sino que abarca también a los cuadernos y papeles de viaje que los artistas traían consigo durante su recorrido por los continentes. Estudiar estas producciones marginales puede suscitar discusiones acerca de diversos temas asociados a la producción de artistas viajeros. Aspectos como la trayectoria de las colecciones recogidas en el campo, la participación de mujeres en la historia natural, el complejo proceso de edición de las imágenes científicas, las adaptaciones de los modelos de representación al contexto de los nuevos descubrimientos, así como el papel de las correspondencias científico-artísticas establecidas por los artistas en el campo y en Europa son cuestiones básicas para entender las obras de los artistas viajeros.

La producción iconográfica de las expediciones es amplia y solamente una parte del material fue editada, en algunos casos ninguna. Partiendo de los materiales recogidos por los expedicionarios, percibimos que hubo múltiples intentos frustrados de edición de las obras de expediciones destacadas que recorrieron las Américas. La falta de recursos, pérdidas sensibles de material durante el complejo transporte de las colecciones, dificultades para estudiar los materiales recogidos en el campo eran algunos de los obstáculos para las publicaciones. En el campo artistas y expedicionarios producían relaciones para informar a sus patrocinadores del progreso del viaje; tales documentos incluían imágenes, notas de campo, descubrimientos científicos, estudios preliminares de las colecciones, datos sobre la ruta recorrida por el grupo, colecciones naturales, entre otros documentos. Esas obras aún son poco conocidas y constituyen parte relevante para el estudio de la producción material resultante de los viajes.

En la producción de los grabados para los libros, artistas, naturalistas, grabadores y editores construían imágenes a partir del montaje y la modificación de los dibujos producidos en campo. En los cuadernos y papeles de viaje es posible identificar estudios de color,

registros detallados y constantes de los trayectos, montaje de estampas, que abarcan desde un registro protocolario de las expediciones hasta tras escenas del viaje, agregando un carácter particular a dichos documentos. Lo más interesante es que muestran una promesa, los sueños y aspiraciones de hombres y mujeres que quisieron cambiar el mundo desde la ciencia.

La observación directa de los fenómenos como método para el estudio de la naturaleza se establece a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX. Los cuadernos y papeles de viajes, así como la correspondencia establecida con interlocutores en Europa y las Américas son esenciales para entender los modos de inserción de los artistas en el circuito intelectual y artístico. Para las mujeres viajeras, ante la dificultad de insertarse en los circuitos formales, la producción de cuadernos y papeles de viaje para documentar sus trayectos y los intercambios de colecciones e imágenes con las redes de conocimiento, se hizo aún más importante para el establecimiento de sus carreras en la historia natural. En el siglo XIX, las colecciones formadas por naturalistas y aficionados en sus casas, evidencian estructuras complejas que subsidiaban los estudios visuales y científicos. Algunas de esas casas contaban con equipamiento científico avanzado, laboratorios, bibliotecas de referencia y colecciones visuales y naturales. En estos espacios las mujeres circulaban con mayor libertad y construían sus redes de conocimiento. En otros casos fueron las poblaciones mestizas y los afrodescendientes quienes encontraron un espacio de paz y estudio en tiempos en los que la *limpieza de sangre* dictaba quien podía adquirir o producir conocimiento, quiénes podían hacer ciencia o –incluso– acceder a una biblioteca. Además, es posible identificar en aquellos lugares intercambios con grandes centros de colecta y conservación de colecciones originadas en viajes trasatlánticos.

Las colecciones científicas conservadas en los museos y jardines botánicos Iberoamericanos nos cuentan una historia de apropiación del territorio y conformación de las ciencias nacionales. El conocimiento científico se realizó de la mano del desarrollo de formas visuales de representación. El problema de conocimiento propuesto por la naturaleza americana significó un desafío para artistas europeos y americanos, tanto en la elaboración de modelos como en la obtención de materiales artísticos. La obtención de tintas, pigmentos minerales y colorantes de origen vegetal, significó al mismo tiempo un trabajo de experimentación mineralógica como botánica. Por este motivo los dibujos realizados por los expedicionarios y viajeros son en sí mismos ejemplos de epistemología visual, pues al tiempo que el ojo botánico escudriñaba la naturaleza americana, la mano del artista les daba cuerpo a los descubrimientos de la ciencia, hacía *visible* la escritura científica. De esta manera la técnica artística y la observación científica se desarrollaron en *tándem*.

Un punto adicional para tener en cuenta se relaciona con los modelos científicos de observación y clasificación de la naturaleza. Junto con los instrumentos científicos empleados para el conocimiento de la naturaleza americana, las colecciones bibliográficas significaron la circulación de debates científicos que, si bien se produjeron en su mayoría en Europa, se vinieron a poner a prueba en América. Aunque la validación en los centros científicos de los conocimientos y saberes americanos dejó de lado a la producción iberoamericana, es innegable la importancia de los debates surgidos en las posesiones europeas de ultramar. Innumerables informantes americanos transmitieron sus saberes tradicionales del uso de los recursos naturales de su entorno a viajeros y expedicionarios ávidos de material para clasificar y describir. El enlace entre conocimientos científicos y saberes tradicionales configuró nuevos discursos para el siglo XVIII y XIX.

En esta mesa convocamos a participar a todas aquellas personas interesadas en la investigación de las expediciones científicas Iberoamericanas, entre los siglos XVII y XIX, desde

el estudio de los cruces entre arte y ciencia, de su documentación, los indicios de experiencia en sus anotaciones, los sueños de una sociedad nueva fundada en la ciencia.

SESIÓN 12- *Utopías del progreso en América Latina. Representaciones discursivas, materiales y visuales en la cultura impresa del siglo XIX.*

Coordinación: María Lía Munilla Lacasa (Universidad de San Andrés, Argentina)

Sandra Szir (CIAP-UNSAM-CONICET/ UBA, Argentina)

¿En qué medida pueden considerarse utópicos o distópicos los ideales de progreso nacionales en América Latina en el siglo XIX manifestados por las clases dirigentes en sus aspiraciones hacia el futuro? ¿Qué discursos, debates y tensiones conformaron esos procesos? ¿Qué voces y manifestaciones visuales acompañaron o desafiaron los discursos del progreso que circularon en la cultura impresa de ese periodo?

La tradición utópica como género literario basado en *Utopía* de Tomas Moro (1516), se extendió en el pensamiento occidental en un sentido más amplio hacia proyectos de organización social vinculados con ideales de justicia y equilibrio, y a distintos programas políticos y estéticos que vincularon la ficción con la acción, el arte y la política. Las lecturas sobre el siglo XIX en este registro enfatizan la expansión en el periodo de la confianza en la ciencia y la tecnología, y en su capacidad para una planificación racional de la sociedad. Del mismo modo, la fe en la industria y sus posibilidades de transformaciones materiales optimizarían la vida, el trabajo o las comunicaciones, particularmente en los espacios urbanos.

En las jóvenes naciones de América Latina se verifican parte de estos procesos con un acento, aunque plural y variado, puesto en el advenimiento de soberanías nacionales en tramas materiales y simbólicas que planearon racionalizar el espacio y el tiempo en comunidades imaginadas. En el aspecto material, las aspiraciones utópicas se plasmaron en visiones arquitectónicas, transformaciones del espacio geográfico, cartografías de un mundo reimaginado sistemáticamente, desarrollos que condujeron a las grandes urbes, de sueños, en muchos casos, europeizantes.

En la construcción social, esta urdimbre de comunidades imaginadas se expresó en representaciones sociales, nacionalistas, modernizadoras, que sin embargo produjeron borramientos e invisibilizaciones (comunidades afrodescendientes, pueblos originarios, mujeres) convirtiendo esa supuesta sociedad “blanca” y patriarcal en una contrautopía. Otras derivaciones, en visiones más amplias del progreso en el siglo XIX, fueron aquellas que frente a la sociedad urbana e industrializada buscaron unir al individuo con la naturaleza, y retornar nostálgicamente a pasados menos contruidos, percibidos como más puros, o aún más “nacionales”, anteriores al cosmopolitismo mestizado. La nostalgia se expresó asimismo en contra de las transformaciones materiales modernizadoras que convirtieron las aldeas en grandes ciudades.

A su vez, dentro de las inscripciones materiales de lo simbólico que formularon este complejo de pensamientos y acciones, la cultura impresa se erigió en el siglo XIX como vehículo “civilizador”, y como discurso utópico. Asumiendo aspiraciones democráticas de herencia iluminista, la letra y la imagen impresas se expandieron significativamente durante el siglo XIX. Su lectura y consumo se fueron transformando de actividades reservadas a las élites a prácticas compartidas por las mayorías. Los procesos de alfabetización y escolarización, la industrialización de las técnicas de producción de impresos, así como los nuevos formatos con los que los editores alcanzaron públicos más amplios y diversos (revista,

folletín y otros) convergieron como condiciones de posibilidad y también efectos de ese pasaje. La imagen ejerció en algunos proyectos editoriales del período una diversidad de funciones no solo por sus representaciones sino por la idea que implicaba para algunos editores, el medio más apto para comunicar mensajes a públicos no alfabetizados.

Con estos antecedentes proponemos una sesión convocando trabajos que aborden aspectos generales o estudios de casos acerca de diversos modos de representación y visualización de estos discursos modernizadores, utópicos o distópicos en publicaciones periódicas, libros, catálogos, folletos, afiches, publicidades y otros soportes publicados durante el siglo XIX (hasta comienzos del siglo XX) e ilustrados con grabados o fotografías. Asimismo, invitamos a reflexiones que tengan a los objetos impresos como discursos y materialidades del proyecto utópico, modernizador o productor de construcciones sociales identitarias.

Algunos temas u objetos que pueden guiar la propuesta:

- Libros de viajes y otras ficciones y sus representaciones espaciales y sociales.
- Imágenes en publicaciones periódicas, libros, folletos, proyectos urbanísticos publicados que plasmen transformaciones materiales del entorno a través de la arquitectura, el urbanismo y espacio construido, ferrocarriles, electricidad, imaginarios técnicos que visibilicen el afán civilizatorio. Imágenes cartográficas.
- Representaciones sociales en los impresos. Exclusiones e invisibilizaciones en pos de construcciones identitarias.
- Defensa de la tradición frente a los avances del modernismo, imágenes vinculadas con la idea de América Latina como un reservorio natural y de espiritualidad (arielismo de Rodó) vigentes en parte del clima cultural de fines del siglo XIX y comienzos del XX.
- Representaciones nostálgicas de lo pasado (figura del gaucho como tipo nacional “puro” a comienzos del XX o de paisaje como vuelta a una naturaleza y nación incontaminadas).
- Publicaciones periódicas como proyectos difusión de ideales políticos de América Latina, de conocimiento, representación y construcción de espacios y sociedades

13-Título: *Ver para creer o de cómo se constituyen los saberes científicos a partir de los dispositivos visuales (representaciones, miradas y materialidades).*

Coordinación: Giulietta Piantoni (CEHIR-CRUB-UNCo, Argentina)

Cecilia Simón (Humanidades, UNS, Argentina)

En un pasaje del Nuevo Testamento, Tomás el apóstol reclama ver el cuerpo de Cristo, las marcas que le infligieron, para aceptar la resurrección como un hecho. El acto de ver, y tocar, se constituyen en un punto de inflexión para dar por válidos argumentos poco probables. La religión, en el fin de aquel relato bíblico, reprueba esa necesidad material. Por su parte, las ciencias, diremos se fundan en ello. Los actos de ver, mirar y mostrar son partes indisolubles de la cultura científica y demandan su estudio, su problematización, a la vez que disparan la pregunta por los límites de lo tangible y observable y las maneras en las que se han producido esas líneas de corte. Para esta sesión proponemos un tránsito por esa línea, tomando como eje los estudios visuales en las historias de las ciencias y las intersecciones que fueron armando y desarmando las barreras de lo visible y tangible en términos de constitución de saberes.

Analizar los dispositivos visuales en el campo de los estudios históricos sobre las

prácticas científicas, implica indagar en los mecanismos que participan en la creación de sentidos y saberes en ciencias, interpelando los materiales producidos de acuerdo con sus contextos y usos. Normalmente estos, en su condición de fotografías, ilustraciones o réplicas, han ocupado un rol subsidiario, casi como ornamentos, sin ser analizados o problematizados por su contenido representacional o por sus condiciones materiales. Sin embargo, para la construcción de saberes son piezas destacadas, ya que portan conceptos y valores como la objetividad, el rigor, la búsqueda de un arquetipo, constituyen evidencias o dan apoyo argumental. En tal sentido, una imagen puede ser el complemento/vector de ideas, sintetizando o siendo el modelo y la esquematización del saber. Este tipo de materiales además conforman el lenguaje de la propia práctica en sus espacios de trabajo, ya sea en el terreno, en el laboratorio o los espacios de exposición, generando un lenguaje acorde a la universalidad de cada disciplina, para que pueda ser utilizado como una herramienta y así obtener claridad expositiva. Solapados a las necesidades y usos de las ciencias que los crean, estos dispositivos se encuentran mediados por saberes y acciones propias de las artes visuales, de los códigos de representación y de la experticia y el dominio de técnicas y materiales. Esto implica que se deben tomar una serie de decisiones, observaciones, negociaciones, buscando generar un código compartido a partir de la visualidad para la comunicación de hechos y saberes entre agentes con trayectorias diversas. En tal sentido los dispositivos visuales son también producciones que requieren ser atendidas en sus contextos históricos y culturales para enfocar en el estado de las técnicas de producción y reproducción de materiales visuales, la cultura visual y los modos de ver y representar imperantes, así como las redes de relaciones sociales, educativas, y tramas en las que confluyen los agentes productores.

Estas historias, de las prácticas y la cultura visual como cruce entre artes y ciencias, a la vez que novedosas también traen sus propias dificultades, especialmente en cuanto a los límites documentales, la disponibilidad y acceso a repositorios, archivos y colecciones, lo que impide dar cuenta de manera integral y acabada quiénes son los sujetos que intervinieron en la materialización de aquellos dispositivos, ya que el registro saliente suele atarse a los nombres de los autores de los trabajos. Entonces, las preguntas que formulamos desde estos campos de estudio traspasan el límite impuesto por las academias y los estudiosos, para incluir a quienes permitieron la generación de contenidos y la divulgación de la ciencia. Se trata de los agentes editoriales, los funcionarios de distintos rangos, los operarios de las maquinarias, carpinteros, dibujantes y diseñadores, como ejemplos entre muchos otros. Estos técnicos “invisibles” sin embargo han colaborado en los registros para dar forma a las diversas maneras de expresión de las ciencias. Asociado a esto se desprenden las preguntas propias de los estudios de género, haciendo visible en esas cadenas de acciones el rol y la participación de las mujeres en algunas de las instancias de trabajo anteriormente mencionadas y especialmente cuando se trata de la ciencia anterior o del siglo XIX.

Invitamos a participar de esta sesión a partir de la presentación de trabajos que indaguen en el diálogo y los cruces sobre los aspectos científicos, artísticos, retóricos y materiales para la producción y circulación de saberes en su condición visual. Apelamos a diversas investigaciones que promuevan el análisis sobre los objetos y las imágenes en tanto acciones para ver y mostrar saberes, atendiendo a las técnicas y materiales usados, sus dimensiones epistémicas y retóricas así como los sujetos que formaron parte de esas producciones en sentido amplio. También, incluimos en esta sesión aquellos trabajos que indaguen en la porosidad de los límites para la constitución y aceptación de saberes en su condición visual y su potencial representativo, a través del armado de colecciones o materiales didácticos, publicaciones de investigación, entre muchos otros casos. Finalmente,

nos interesa explorar las posibilidades reales de acceso a los materiales que producen estas historias a partir de las discusiones en torno a los repositorios digitales, archivos documentales y colecciones de museos. Nuestra intención es promover un encuentro para dialogar y repensar los dispositivos visuales en sus múltiples dimensiones.

SESIÓN 14- *El síntoma del final o el malestar de lo contemporáneo*

Coordinación: María Fernanda Pinta (CONICET-UNA, Argentina)

Jorge Sala (CONICET-UNA-UBA, Argentina)

Nos interesa trabajar en esta sesión sobre las narrativas del final en clave contemporánea. No se trata tanto de que las instituciones, los valores y los paradigmas sobre los que tematiza el arte y la literatura actual estén en crisis, en decadencia o hayan llegado a su final (el arte, la ciencia, la política, el sistema de salud, la familia, la realidad y la historia, entre otros), sino que aún en el caso de que así sea, esa clausura no es necesariamente definitiva, absoluta. La clave aquí es pensar en finales que a su vez alumbran el inicio de otros comienzos (la mayoría de las veces indiscernible para los personajes y también para el lector/espectador).

Este cuestionamiento sobre la idea del final presenta, a nuestro entender, dos dimensiones: la primera, relacionada con aquella desconfianza general en torno al sistema capitalista con sus sucesivas narrativas del final y los sistema de poder que las alimentan, fuertemente direccionadas a sembrar el terror en las sociedades contemporáneas y en preparar el terreno para un nuevo orden ya consensuado por los poder fácticos. Una segunda dimensión se ubica, en cambio, en la propia práctica poética y atañe a la ficción y, más precisamente, al modo en que artistas y escritores entienden su labor. Aquí nos ocuparemos de esta segunda dimensión del problema que, creemos, pone a funcionar un pensamiento en torno a la estructura de la ficción en relación al tiempo y que no representa, necesariamente, una tematización del final, sino una lógica compleja del funcionamiento de la realidad. En su ya clásico ensayo sobre la narrativa del final Kermode (1986) señalaba:

Continuamos sintiendo la necesidad de concordancia, y la llenamos mediante ficciones de concordancia de una variedad cada vez mayor. Ellas cambian como cambia la realidad desde la cual, nosotros, situados en el mismo medio, buscamos una muestra de satisfacción. Cambian porque “los tiempos cambian”. [...] Cambian porque no vivimos ya en un mundo con un *tic* histórico que se consumará con certeza en un *tac* definitivo. Y entre todas las ficciones que cambian, las ficciones literarias ocupan su lugar, hacen por nosotros descubrimientos sobre un mundo cambiante, ordenan nuestras complementariedades. Para algunos de nosotros, lo hace quizá mejor que la historia, mejor que la teología, en gran parte porque son deliberadamente falsas. Pero la forma de comprender su desarrollo es ver de qué manera se relacionan con los otros sistemas de ficción considerados. No es que seamos grandes *connaisseurs* del caos, sino que vivimos rodeados por él y sólo contamos con nuestros poderes de producir ficciones para coexistir con él. (67)

Observando con atención las producciones artísticas y literarias, una cuestión acecha a los relatos y a los personajes de forma aún más perturbadora que el final: lo contemporáneo. De algún modo se asocia a una idea de final, pero no ya en términos de una clausura definitiva, sino de cierta incapacidad de leer el presente, de ser alguien de su tiempo, y ello marca no tanto el cierre del relato o el fin de los tiempos, sino quedar afuera de lo que ya está aconteciendo.

La cuestión de lo contemporáneo, extensamente estudiada, encuentra en un breve ensayo de Agamben (2011) algunas ideas que resultan pertinentes comentar aquí. En primer lugar, aquel que pertenece a su tiempo, que es contemporáneo es quien que no coincide plenamente con su tiempo. Su relación es la de lo inactual, el desfasaje, el anacronismo, lo intempestivo y ello le permite percibir y aprehender su tiempo más que aquellos otros que concuerdan perfectamente con su época y por ello no tienen la suficiente distancia para “mirarla”. En segundo lugar, esa distancia lo pone no sólo en situación de detectar aquello que resulta urgente en el presente y requiere su atención, sino sobre todo de generar una discontinuidad en la homogeneidad del tiempo lineal, cronológico, para introducir relaciones con otros tiempos. Dice el autor:

Esto significa que el contemporáneo no es sólo aquel que, percibiendo la oscuridad del presente, aferra su luz que no llega a destino; es también quien, dividiendo e interpolando el tiempo, está en condiciones de transformarlo y ponerlo en relación con los otros tiempos, de leer en él de manera inédita la historia, de "citarla" según una necesidad que no proviene en modo alguno de su arbitrio sino de una exigencia a la que él no puede dejar de responder. (28-29).

Poder/saber mirar, todo parece jugarse allí, en los regímenes de visibilidad que se habilitan en las instituciones y más allá de sus márgenes. Saber/poder mirar en la clave *trastornada* de la que habla Bal (2016) es justamente la empresa que propone emprender para delinear un pensamiento crítico no tanto en torno de las imágenes, sino de la visualidad en tanto operación de lectura del presente en diálogo con el pasado. Se introducen de este modo dinámicas del tiempo no lineales (anacronismo, heterotopías, aceleraciones y desaceleraciones, *loops*, repeticiones). Y agregamos aquí, recuperando las ideas de Kermode, también ingresan en estas dinámicas temporales el accidente, lo azaroso, la calamidad, el caos y cierto carácter opaco e indescifrable de la realidad (“esa luz invisible que es la oscuridad”, como decía Agamben).

Algo resulta más inquietante que el final y ello es no tener criterio con el que medir el presente y proyectar el porvenir. Utopías y distopías mediante, el arte y la literatura de nuestro tiempo continúan su labor buscando imaginar, pensar y actuar otros mundos.

Referencias:

Agamben, G. (2011) ¿Qué es lo contemporáneo?”, en *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Bal, M. (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historia y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.

Kermode, F. (1983). *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa. Original 1967.