

Fecha de recepción: octubre 2022
Fecha de aprobación: noviembre 2022
Fecha publicación: diciembre 2022

Museo, tramas, cuerpo y experiencia

Andrea Saltzman ⁽¹⁾, Marifé Santiago Bolaños
⁽²⁾ y Agustina Sario ⁽³⁾

Resumen: Este texto, en formato de *diálogo epistolar*, aborda el imaginario del Museo desde tres miradas particulares que se entran y complementan. Desde la filosofía, la danza, la poesía, el relato de experiencias, el cuerpo y la performance, se teje este diálogo que involucra los desafíos contemporáneos que resignifican las formas y el sentido de la institución Museística.

Palabras clave: Tiempo - Memoria - Cuerpo - Espacio - Trama - Cobijo - Identidad - Amistad - Compartir - Vivencia

[Resúmenes en inglés y en italiano en las páginas 99]

⁽¹⁾ **Andrea Saltzman** es Arquitecta, Bailarina y Diseñadora de moda. Estudió arquitectura en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, donde se licenció en 1983. La facultad cambió de nombre en 1989 por el de Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, cambio de nombre que supuso también una ampliación de estudios, relacionados con ella, ya que desde 1989 trabajaba en ella, primero como profesora, y más tarde como catedrática, de diseño de Indumentaria. Actualmente se la conoce por ser Arquitecta por la FADU-UBA, Catedrática de Diseño de Indumentaria y Directora de la carrera de Diseño de Indumentaria y Textil en la FADU (entre 2010-2014); autora del libro *El cuerpo diseñado* (2004, libro en el que trata la indumentaria como un elemento que ata, modela y regula, los modos de la sociabilidad, la vida cotidiana, la intimidad y las relaciones entre los sexos) y Coordinadora del Taller de Vestuario en la IX Bienal de Arte de La Habana en 2006. En 1998 fue responsable de la creación de la primera Tecnicatura en producción de Indumentaria dependiente de la Secretaría de educación del gobierno de la ciudad de Buenos Aires y de la puesta en marcha y capacitación del equipo docente de 1998 hasta el 2001. También ha formado parte de la comisión evaluadora del Sello del Buen Diseño del Plan Nacional de Diseño del Ministerio de Industria de la Nación. Su trayectoria profesional en el mundo del diseño es muy amplia y ha realizado sola o en compañía de sus alumnos numerosas muestras, como las realizadas en el Centro Cultural Recoleta en los años 1999, *El cuerpo diseñado*, y el 2000, *Mutaciones*. También ha sido comisaria de muestras y organizadora de desfiles de moda. Es docente tanto en universidades Argentinas como invitada en otras universidades de Brasil, Colombia, Chile, Uruguay. Por otro lado imparte conferencias en encuentros de moda y de educación, tanto en países de América del Sur como Europa (Italia y España, entre otros)¹.

⁽²⁾ **Marifé Santiago Bolaños** es Doctora en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid. Profesora titular de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Rey Juan Carlos (Madrid). Sus estudios en torno al diálogo entre la Filosofía y la Creación artística, y el teatro como camino de conocimiento, se reflejan en conferencias impartidas en encuentros internacionales, dirección de congresos científicos, ensayos, prólogos, entradas de diccionarios temáticos, lecturas poéticas, catálogos artísticos o libros. Es Patrona de la Fundación María Zambrano, Académica correspondiente de la Real Academia de Historia y Arte de San Quirce y Vicepresidenta de “Clásicas y Modernas. Asociación para la Igualdad en la Cultura”. Perteneció a la Academia de las Artes Escénicas de España. Ha coordinado y publicado obras que promueven la igualdad de género, como *Debes conocerlas*, con la doctora Mercedes Gómez Blesa (Madrid, Ed. Huso, 2016), o *Quiero ser una caja de música. Violencias machistas en la juventud adolescente* (Eolas, León, 2016). Con la compositora María José Cordero ha realizado el proyecto “La música para piano de Cuadernos de la niña escondida” (Madrid, Huso, 2021) que ha contado con el apoyo del Instituto de las Mujeres (Ministerio de Igualdad). Su obra, individual y colectiva, está publicada en inglés, francés, bengalí, hebreo, chino, alemán, esloveno, gallego, portugués o ruso; e incluida en distintas antologías y proyectos literarios tanto en España como en otros países europeos, asiáticos y americanos. Igualmente, estudios sobre su obra se recogen en publicaciones científicas internacionales. Dirige la colección de pensamiento y creatividad “Palabras Hileras” (editorial Huso-Cumbres)².

⁽³⁾ **Agustina Sario** es Psicóloga, coreógrafa, docente e intérprete. Asistente Coreográfica en la Compañía Nacional de Danza Contemporánea- Ministerio de Cultura de la Nación-Argentina. Licenciada en Psicología, actualmente realiza Doctorado en Artes-UNA. Investigadora del IAE-Facultad de Filosofía y Letras-UBA. Ha trabajado en diversas compañías nacionales e internacionales: Mouvoir (Alemania), Krapp (Argentina), Cia Alexandra Bachzetsis (Suiza), Cia. Maguy Marin (Francia). Crea “Hueco-Planteó Coreográfico” 2004, “Como siempre” 2007, “3 ideas idiotas” 2015, “Vestida de Novia” 2017 “Solo no3” 2018, “4 Movimientos para una Sinfonía” 2019, “Montaje: Entre Obelisco y Tribunales” 2020, PRÓXIMA 2022 y la Trilogía Vanitas 2020-2022. Varias instituciones argentinas y extranjeras sostienen su trabajo. Participa en festivales y teatros de Latinoamérica, Estados Unidos, Asia y Europa incluyendo, Festival de Cannes, 2007, Festival Avignon, 2009, ImPulsTanz. 2009 entre otros. Coordina Clínicas de Creación de solos bajo la estrategia de trabajo del “Ensayo Creativo” desde el 2017 junto a Matthieu Perpoint³.

Este texto, en formato de diálogo epistolar, aborda el imaginario del Museo desde tres miradas particulares que se entranan y complementan. Desde la filosofía, la danza, la poesía, el relato de experiencias, el cuerpo y la performance, se teje este diálogo que involucra los desafíos contemporáneos que resignifican las formas y el sentido de la institución Museística.

[Carta de Marife Santiago Bolaños a las Profesoras Andrea Saltzman y Agustina Sario. Comunicación personal de Septiembre 2022]

Estimadas Profesoras Andrea Saltzman y Agustina Sario ***Queridas amigas***

Escribo esta carta cuando en este lado del mismo mundo la luz anticipa el otoño, esa estación que en tantas culturas y civilizaciones del hemisferio norte se considera el inicio del año. Coincide, como sabéis, con el comienzo de nuestro curso académico. De alguna manera, marca los días y las horas, las rutinas y los planes que quedaron depositados sobre la mesa del “queda pendiente” antes de las vacaciones de verano; y también, lo abandonado definitivamente, el cambio de rumbo que, quizás, requieren las contradicciones de la vida. El tiempo, la memoria, lo que permanece y va creando un relato compartido en lo individual y en el grupo, tiene que ver con la razón de nuestro artículo, con su vocación hilandera y su cuerpo epistolar a la espera de convertirse en testimonio, en teoría que cobije. Comparto el matiz desvelador de que “cobija” se llama, en vuestra geografía, lo que aquí llamamos “manta” y al “cobijarla” me hace recordar algo que hemos hablado nosotras más de una vez: en la etimología de la palabra “ética” está el haber sido, en griego, “madriguera”, lugar, pues, para el resguardo, para cobijarse, para estar protegida. Pensaba en los museos, en las musas, en la memoria (llegaremos a ello con detalle) y es la primera imagen que ha surgido en mi escritura. Si me permitís, transcribo un párrafo de *Identidad y amistad. Palabras para un mundo posible*, del filósofo Emilio Lledó (el libro está editado en 2022 en la editorial Taurus, y el párrafo está extraído de las páginas 20-21):

El pensamiento del êthos, del destino, puede ser un pensamiento sin riesgo, sin la necesidad de salir de ese rincón donde se piensa lo ya pensado, lo ya establecido y consolidado en el curso del tiempo. Es cierto que en ese cobijo encontramos palabras como “bien”, “justicia”, “verdad”, “concordia”, “amistad”, “identidad”, que delimitan una frontera del existir, del bienestar e incluso del bienser. Pero una fuerza misteriosa nos lleva, a veces, a olvidar los sentidos de esas palabras que, en momentos de su desarrollo, la humanidad inventó, encontró, para vivir. La fuerza de los instintos, de la deformación mental, de la no libertad, puede hacer que tales palabras se encajen en las paredes de la caverna particular, donde, si no tenemos impulsos capaces de movernos a reflexionar sobre tales palabras y, en consecuencia, a vivirlas, acabemos sumergidos en los hábitos mentales del rincón que cobija y que acaba convirtiéndose en prisión.

Qué bonitos son esos rastros lingüísticos que, sin que sea necesario conocerlos, parecen iluminar lo oscuro pues se hacen mapa de la imaginación creadora. La lección del maestro Lledó me da la pauta para comenzar las reflexiones que, querría, abrieran nuestra correspondencia. Pensaba, en estos días, lo sencillo que es reconocer tales rastros en la naturaleza y sus ciclos, aprendizaje, para los seres humanos, de paciencia porque de poco sirve contra ellos la inquietud y la prisa que puedan producirnos sus demoras, esa impertérrita ley que

es su “a pesar de todo”. Una estancia de la memoria presente poco valorada por mucho que teorizamos en torno a los dolores de la tierra. Me ocurre lo mismo, como si se tratara de un eco, cuando contemplo las ropas, los tejidos, la materialidad en general con la que se elabora ese universo cargado de significado al que hemos acabado llamando “popular”, cuya superficie interpela pero abandonamos si se trata de entrar en su significado y consecuencias. Popular por artesano, por ancestral, por requerir un arte en el sentido técnico, que no se concibió para ser bello, sino útil, y acabó siendo bello, precisamente, por la utilidad a la que da cobijo. Es ese mundo donde las manos que lo configuran todavía tratan de esculpir lo que será memoria y tiempo de la memoria. Manos que tocan, que palpan, que destinan porque deciden sin otra réplica que la de la obligación, comadronas avezadas, magas capaces de desentrañar un misterio, el de la forma, que parece derivar de la necesidad y ha ido, por alumbramiento, desvelando verdades eternas. Saberes transmitidos así, en la sabiduría de los dedos que traen genética física y genética metafísica. Pensaba que ahí está la semilla de un museo: en la memoria. Pero también esa ética de los cuidados de la que tanto se habla y que tan poco y tan confusamente se practica.

En el verano, suelo retirarme a un lugar desde el que las cosas hablan de ese modo sin abandonar los caminos recorridos, sino contemplándolos con la luminosidad que, precisamente, eso “artesano” o “popular” custodia. Para vosotras, como para mí, esas “vacaciones” son el espacio del pensar y del crear con la hondura que tales supuestas “responsabilidades” no siempre nos dejan. Tiempo suspendido, parsimonia del color que se va y del que llega sin que podamos señalar el instante en el que el relevo, la despedida y la bienvenida, ocurren. Algo, como la aurora, arrastrando la noche y sus sueños que se pierden a medida que amanece. La memoria, de nuevo.

Septiembre, con el sol que parece empujarnos un poco para que despertemos de la ensoñación en la que ciertas corduras aparentes se habían ralentizado, me hace escribiros que he vuelto, como homenaje a Marcel Proust en el centenario de su fallecimiento en 1922, a *En busca del tiempo perdido*; no es anecdótico que lo mencione, como comprobaréis. Pero antes de explicitar la causa, os adelanto que todos los hilos que necesito en mi reflexión ya están anticipados. Trataré de unirlos tras recorrerlos, hago con vosotras un ejercicio de razón poética, como diría nuestra filósofa María Zambrano, y no olvido que las Musas –de donde derivará nuestro concepto “museo”– eran hijas de *Mnemosyne*, la memoria.

¿Hay un “para qué” del museo? Los museos, tal y como los conocemos, son un invento reciente, aunque cuenten con una genealogía variada, múltiple en su misma concepción; tienen que ver con las dos palabras sobre las que se sostiene el ensayo de Emilio Lledó al que he aludido: la identidad y la amistad. Dos palabras, dos experiencias que pueden ser definitivas a la hora de constituir ese “cobijo” que albergue a todos los seres humanos hasta sentir que habitan el mismo patrimonio de la humanidad, ese momento estelar en el que las patrias se transforman en matrias. Pero también, en la propia concepción histórica de los museos, tal y como han sido aceptados hasta las últimas décadas, se levantan fronteras, vallas que distribuyen lo que ha de ser amigo y lo que ha de ser enemigo, lo que confluye y define una identidad y, por tanto, excluye lo que no se adapte a la misma. Los museos, entonces, pueden ser el relato común, compartido, el pacto circunstancial que selecciona qué ha de ser conservado para que quien lo habite sienta que pertenece o que está fuera y, a la vez, va distribuyendo el papel y el poder de las palabras que nombrarán ese tejido

elaborado para exhibir lo sobresaliente a la hora de construir una identidad que impida disidencias. Tendrían algo impositivo, de férreo guardián de ciertas memorias. El valor lo va a marcar, entonces, el canon erigido horma y mandato para organizar el contenido a modo de archivo y jerarquía. El relato “museístico” partirá, entonces, del objetivo buscado. Y, en ese objetivo, ha de quedar plenamente manifiesto qué grado de importancia tienen los “objetos” de cara a que su mostración ejerza de guía al pensamiento colectivo, para que el individual se subsuma en este medio “identitario” que, por supuesto, es avalado por una memoria también seleccionada y seleccionadora.

El museo, entonces, elevará un pedazo de memoria geográfica e histórica que siempre dará lugar a un encuentro grupal por convención, y se hará ley que “la diferencia” tiene la obligación de cumplir. Ley comparativa. Destaco entonces esa idea de fragmento seleccionado en virtud del interés concreto que mejor pueda “ordenar” los hechos convertidos en herencia. Cómo no mencionar a Pierre Bourdieu y sus pormenorizados estudios en torno al capital simbólico, al capital cultural, al mercado simbólico que pone “precio” a un objeto; objeto que, resáltémoslo, también es palabra aplicable a una idea o a una ideología y, por tanto, a las palabras que las contienen. Esto entraña un peligro, al menos alerta al pensamiento.

Vuelvo al libro de Emilio Lledó, tratemos de vislumbrar qué ocurre cuando el adentro y el afuera se ven abocados a una suerte de enfrentamiento que, a nuestros efectos, también puede afectar a la forma y fondo del museo de nuestra memoria, es decir, al recuerdo exigido y al olvido propiciado, a la posibilidad que se nos ofrezca de guardar la intimidad o de negarla con pretensiones totalitarias para que no haya lugar donde situar la libertad (el fragmento está extraído de las páginas 163-164):

Las palabras, el *lógos* en el que hemos nacido, no son solo un espejo en el que nos vemos, y en el que se solidifica la memoria, sino que son, además, cristal, aire que nos comunica y nos transparenta. Vemos en el lenguaje y a través del lenguaje. Una palabra que fluye, que circula, que se encauza en el surco del tiempo de cada circunstancia, de cada momento. Un lenguaje para ser dicho en el espacio colectivo y público, o en el recinto de esa otra intimidad que estrecha la propia, la de cada soledad.

Los problemas filosóficos de esta comunicación en las palabras adquieren una especial complicación cuando descubrimos que esa soñada *racionalidad*, en la que debe discurrir el *lógos* para que sea comunicable e inteligible, se sumerge en un territorio de la intimidad que no ha sido cultivado para la racionalidad y la sensatez.

Vayamos a la matriz de los términos; en este caso, como anunciaba, al relato mítico que nos habla de *Mnemosyne* y las Musas. Se ha estereotipado que las musas son una suerte de entidades abstractas inspiradoras para la acción artística, las alumbradoras de las capacidades raciopoéticas humanas que, por su mediación, trasladan la idea a la acción encarnada que llamamos, de un modo genérico, arte. Sin embargo, el propio concepto de arte requiere hoy detenernos en la sutileza que lleva impregnada su propia historia, pues en el origen del mismo había un mero modo de constatar una suerte de conocimientos que

permitía, por lo mismo, reproducir un acontecimiento que requiriera saber cómo hacer algo. El arte de marear –elijo este ejemplo porque me gusta mucho cómo ha cambiado el ángulo desde el que se muestran las palabras– referido a quien conoce bien las reglas del mar y, por tanto, conoce las reglas para atravesar el mar, nos orienta a la hora de entender que “arte” recoge el conjunto de reglas que preserva y puede compartir un saber técnico. Hay, por tanto, otra vez esa “mano” que se ofrece y entrega, en ejercicio vincular, “el arte”, una enseñanza práctica donde la técnica se muestra y enseña a la vez que se preserva y lega. Se entiende, entonces, que artista no tuviera la aureola romántica, cargada de características identificables, que llegó a cobrar tras, precisamente, el romanticismo y su exaltación de un yo exiliado, ser sin lugar, Individualidad especial tocada por “las musas”, capaz de subvertir el orden anticipando, en su errancia vagabunda y nómada, otros caminos posibles dignos de eternidad. Museo y memoria. Hasta entonces, el arte seguía teniendo connotaciones, digamos, “artesanas”, mucho de oficio, siempre de expresión de algo cuya pervivencia sobrepase la limitación, lo efímero inexcusable de la existencia humana. El resultado y su “éxito” tenían que ver con las razones del encargo, con la “utilidad”, si se me permite utilizar este término para reforzar algunas de las ideas ya mencionadas. Una utilidad que, a medida que avanzo en la reflexión, va cambiando de sentido, como se habrá ya comprobado.

Las Musas son las hijas de esta Memoria y lo supremo y omniabarcante que representa Zeus. Las deidades de la mitología griega, como sabemos, no son creadoras; de hecho, ese “hacer”, que podríamos identificar con “el arte” como lo hemos señalado hace unas líneas, era atribuido a una figura mediadora: el demiurgo. Digamos que, por una parte está la idea, la intención, la intuición que, paradójicamente, tiene mucho de saber inevitable, de “verdad”, y por otra parte está la concreción, la visibilización de esa idea-verdad en el plano mucho más burdo y engañoso de la materia, donde el error es parte de su naturaleza confusa y efímera. El demiurgo obra de mensajero en acción, de puente, de “artesano” capaz de “traducir” e “interpretar” ese otro saber deificado. Las Musas vinieron a cumplir tal oficio en lo que se refiere a los seres humanos: ellas median entre los planos de la potencia y el acto. Pero sus territorios, y esto me parece importante, no se limitan a lo que hoy llamamos “artístico”, sino que lo exceden de un modo tan aleccionador que, considero, tendríamos que tenerlo en cuenta.

Las Musas se ocupan de la poesía épica (Calíope), es decir, de esa palabra que expresa y da voz a la gesta de una acción ejemplar; la historia (Clío), ese relato común que selecciona aquello que no puede perderse en cuanto configurador de los cimientos del presente; la música (Euterpe), capacidad de armonizar las diferencias estableciendo las reglas capaces de “vibrar en” los sentimientos educándolos; la poesía lírica (Erato), el poder de la palabra “amor”, conjuro y ensalmo, el más antiguo de los dioses en el decir platónico porque pone en marcha el deseo de saber; la tragedia (Melpómene), como “representación” del destino que, en el teatro, permite mirar a los dioses de frente por medio de la interpretación coral y heroica; la retórica (Polimnia), como capacidad de establecer vínculos entre las palabras, las acciones y las cosas, y demostrar el poder del ornato; la danza (Terpsícore), capacidad de crear, en el espacio, un camino exclusivo y ceremonial, en el sentido ritual de dibujar el movimiento, es decir, la vida humana y reescribir las líneas del destino que pretenda ser unidireccional; la comedia (Talía), y su poder de transgredir el orden establecido con el

talismán imbatible de la risa; y la astronomía (Urania), como gran mapa de la danza del cosmos, en el que la música, la retórica, la existencia del misterio, cobran unidad.

Sospecho que estáis pensando ahora, cuando hayáis leído esta lectura tan personal de las nueve Musas, hijas de la Memoria, en distintas maneras de entender un museo, su para qué, su cómo.

Anoto algo más, que también considero incentivador para seguir, las tres, pensando juntas. *Mnemosyne* también se llamaba uno de los ríos del Hades, es decir, del lugar donde las almas aguardaban su regreso a la tierra para seguir aprendiendo hasta la elevación final. La palabra “alma” es confusa hoy respecto al significado originario donde se construye este imaginario que ha dado lugar a esa cultura llamada, de un modo demasiado básico y centrípeto, “occidental”. Alma para Grecia era “psique”, y “psique” nos remite a una palabra fundamental y fundadora de una época, la nuestra, que es “psicología”. La psicología estudia “el alma” entendida de un modo tan próximo a lo que las Musas y la Memoria madre simbolizan, que no creo necesario hacer ninguna aclaración más. Sí decir que del mismo modo que todas las almas bebían de las aguas de Leteo, el río del olvido, cuando dejaban el cuerpo en la muerte del mismo, las almas iniciadas lo hacían de las aguas del río *Mnemosyne*, lo cual daba por hecho una formación previa acerca del “más allá” singular.

Hay un mito hermoso que, me parece, viene a aclarar un poco más todavía lo que os comento. A él se refiere Platón en su *República*. Se trata del mito del soldado Er, muerto en batalla, pero resucitado “por decisión del más allá” para regresar a la tierra y poder contar aquello que ha visto y experimentado. Iniciación, de nuevo, como en los misterios órficos, gravitando alrededor de la figura de Orfeo, cuyo amor, transgrede, valiéndose del arte de su música, la norma y, aun vivo, desciende a hades en busca de Eurídice. Eurídice, ¿es esa memoria que respira en los sueños, la que cuando nos “volvemos” del sueño, es decir, “cuando nos damos la vuelta”, desaparece?, ¿tienen los museos algo de órfico, visto desde esta perspectiva? Queda abierto este camino de nuestro pensar.

Leo a Anne Dufourmantelle, concretamente *La hospitalidad* (editado en Ediciones de la Flor, en 2008, p. 68). El libro recoge el seminario impartido por Derrida en torno a la hospitalidad, en el que ella fue participante. Quiere ser “objetiva”, mas esa pretendida objetividad siempre estará condicionada por el punto de vista, por la distancia de la memoria; aunque los medios de reproducción técnica parezcan repetir exactamente el instante, perpetuarlo habría que repensar y resignificar el aura. Por mucho que nos esmeremos en “reproducir” lo visto, lo oído, ya ha entrado el después, la memoria, el mecanismo del recuerdo y su condicionante “creativo” que, de alguna manera, viene a recordarnos que “ser es ser percibido”, y, que, por tanto, toda percepción está inserta en esos *a priori* de la sensibilidad -terminología kantiana bien conocida- que son el espacio y el tiempo. Pero ser “a priori de la razón” no le da categoría de pureza ni al espacio ni al tiempo que se traducen a la condición biográfica. Nunca son “objetivos” en cuanto media la conciencia pretendiendo situarse sobre el inconsciente, esa madriguera infinita. Danza de las “sombras”, que desaparecen cuando la razón trata de asirlas:

Permitir así que subsistan lugares abiertos que dan lugar a “la inutilidad” de la palabra filosófica es ya un gesto político que preserva simbólicamente un espacio donde también pueda decirse y surgir lo esencial.

Me interesa esa imagen contradictoria, paradójica y, tan real: lugares abiertos que dan lugar a la inutilidad de la palabra filosófica devenida, por lo mismo, gesto político. De un modo superficial, podría pensarse que ese “lugar abierto” contraviene el “museo”, si un museo es un lugar para que el tiempo no se vaya de la memoria. Contraviene porque ya no hay “utilidad”, ya no hay un objetivo que determina una metodología, el uso de una serie de herramientas, el conocimiento de un “arte” que permita llevar a cabo la acción. Y, sin embargo, un museo es un lugar para aprender cuánto queda en el hoy de ese tiempo que ya lo fue, algo que, efectivamente, puede parecer ocioso e “inútil”, pero que aboca a la búsqueda de la palabra filosófica que traiga “el sentido”, acaso incluso “la nada infinita” que aparece en la desaparición de lo concreto. Salvo que pensemos en el discurrir del tiempo como en esa mencionada imagen de una danza de sombras, que ahora serían fantasmas. *¿Un museo, entonces, es un lugar donde se cobija la memoria ejemplar? Pero, ¿cómo interpelar ese supuesto si la memoria no es solo el pasado, sino que voluntaria o involuntaria está para que “la presencia del presente” no sea una mera sombra de la que, incluso, estamos condenadas a dudar?* Aby Warburg propuso una metodología de trazas museísticas, ese “Atlas Mnemosyne” donde las imágenes plantearan recorridos laberínticos, también rizomáticos, y vinieran a desvelar las conexiones entre todos los saberes y experiencias del saber. Tengo que decirles la importancia que a esa “metodología” le concedió Isadora Duncan; no es baladí este dato. El Atlas de Warburg es un plano de la “historia del arte” que, como en el relato borgiano, si se superpusiera al motivo lo ocultaría. Por eso hay que ser parte del mismo, y sostener con convencimiento el hilo de Ariadna que, al desplegarse, permite seguir una trama y una urdimbre también, algo como un viaje hacia atrás, hasta las raíces expandidas e imposibles de abarcar en su temporalidad, lo mismo que la distribución de las ramas, de las subdivisiones de las mismas, de las hojas, el fruto, el ciclo. Metáfora vegetal maravillosa que tanto se parece a la experiencia de ese museo donde perduraría, revivificado, “el tiempo perdido” a cuya recuperación tanto como búsqueda previa dedicó Marcel Proust su existencia. Ese acontecimiento en el que cuando se coloca la palabra “fin” todo ha terminado. Todo, también la acción.

Hace pocos días, cuando ultimaba el esquema de esta carta, leía el resultado del encuentro que, en Praga, ha reunido la vigesimosexta conferencia general del Consejo Internacional de Museos (ICOM). Un texto a modo de hoja de ruta explícita fruto de una actitud, si no consensuada al menos aceptada a pesar de todas las interpretaciones que permite. Reprodusco parte de esa declaración, destacando algunos detalles:

“Un museo es una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos”.

Si no estuviera empezando a incumplir la cantidad de páginas que nos hemos distribuido entre las tres, iría desgranando las luces y las sombras que este párrafo implica. No lo haré,

pero apunto que en este hilar al que nos hemos comprometido las tres, cuando mi carta llega aquí sin temor a enredar sus hilos a esas afirmaciones con las que no puedo, ahora, dialogar como quisiera, irrumpe en mí, con toda su fuerza, la palabra “ausencia”. *¿No será que un museo “guarda” la ausencia, la desvela, la evoca y, acaso, la materializa? Pero, ¿qué significa materializar la ausencia? Quizás darle hospitalidad a la razón poética, a la filosofía, a la identidad que siempre es una sombra, a la amistad que siempre es un hilo capaz de guiarnos en el laberinto. La ausencia es lo que no está, precisamente, visible en el museo, que a estas alturas ya es metáfora de mucho más que un lugar.*

Siento cómo se deshacen conceptos que habitábamos con una cierta calma, sin cuestionarlos tanto como para que fueran memoria. Readaptamos estructuras, les damos forma capaz de albergar nuestros días y nuestras necesidades. Así ha de ser, por supuesto. Pero *¿traemos la duda, la incertidumbre, ese desasosiego capaz de destruir, pero también de construir?, ¿el empezar en medio de un camino?, ¿no es un eterno retorno esto que pasa, que nos pasa?, ¿dónde mora ese “tiempo perdido” ajeno ya a las coordenadas de una época que se va sin querer ser consciente de que, desde hace mucho, el porvenir está aquí?, ¿es la poesía que canta en la naturaleza y sus reflejos “populares”, en lo “inútil” de la palabra filosófica?*

¿Un museo es, de alguna manera, la culminación de un duelo?, ¿la posibilidad de renacer? Deberíamos contarnos algunas de nuestras experiencias “museísticas” ¿no os parece? Y pensar sobre ellas, desentrañarlas (qué palabra magnífica).

Dejo esta carta aquí, plagada de interrogaciones. Os espero en este otoño donde empezamos, una vez más, la ceremonia de la memoria.

Os admiro.

Dra. Marifé Santiago Bolaños

[Carta de Andrea Saltzman a las Profesoras Agustina Sario y Marifé Santiago Bolaños. Comunicación personal de Septiembre 2022]

Queridas y admiradas amigas Agustina Sario y Marifé Santiago Bolaños:

Que hermosa aventura compartir con ustedes estas tramas que nos enlazan e invitan a imaginar.

Gracias Doctora Marifé Santiago Bolaños, por tu vuelo al que intentaré acoplarme y los hilos que nos has abierto para entretrejernos en este intercambio.

A diferencia de ti, aquí, en el hemisferio sur, entramos en la segunda parte del año, en ese tiempo en el que todo comienza a acelerarse hacia las fiestas y el final de ciclo.

En este momento me encuentro en Tilcara, un lugar tan bello como mágico ubicado en la Provincia de Jujuy, en la región de la Puna. Estamos en los primeros días de septiembre y en esta tierra durante el mes de agosto se estuvieron realizando los rituales de la Pachamama. Todavía se ven las huellas de ese homenaje a la madre tierra con rastros de flores, alimentos y guirnalda como acto de amor y agradecimiento al sustento de la vida. Hemos venido con un grupo de veinte estudiantes, jóvenes ávidas y ávidos que hacen que esta

experiencia sea aún más vibrante. Es un primer viaje que intentaremos se repita todos los años para comenzar a armar un proyecto entre la Cátedra de Diseño y las comunidades de la región.

Mucho de lo que expresas en tu misiva parece un reflejo de lo que aquí estamos viviendo. La vida se plantea en los tiempos de la naturaleza que incluye la dimensión espiritual.

En esta región, el Ritual de la Pachamama, que comienza el primero de agosto, coincide con ese período en el que el mundo vegetal sale de su estado de latencia y emerge en sus primeros y minúsculos brotes que luego se desplegarán en el fulgor de la primavera.

Aquí Rosana, una de las fabulosas tejedoras que fuimos conociendo, nos cuenta de sus quehaceres. Su casa queda nueve horas a pie subiendo por la montaña, un trayecto que recorre tres veces por semana con absoluta naturalidad. Rosana, allá arriba, además de cultivar, cría ovejas que no sólo proveen alimento, sino recursos para su abrigo. Tejer un pulóver o una manta involucra una trama sumamente laboriosa y compleja. Ella realiza por sí misma todo el proceso: esquila, lava, hila, a veces incluso tiñe con los pigmentos que su entorno provee y además teje, tanto en telar como con agujas. Con sus compañeras de la cooperativa, nos estuvieron enseñando con mucha paciencia, el trabajo de hilar, que apenas logramos imitar con extremada torpeza. Para este grupo de mujeres, todo esto es un legado que han recibido de sus ancestros, un cobijo que se expresa como conector de signos y gestos que se enlazan de generación en generación, articulados al territorio.

Ella, así como sus compañeras, en todo momento en que sus manos están libres teje: medias, mantas, alfombras, gorros, guantes o muñecos. Desde que se juntaron ya no sólo tejen para su familia, sino que comparten sus saberes y sus vivencias y comercializan ese legado que se despliega casi en contramano con el mercado y el desarrollo industrial.

Liliana Martínez, una de las fundadoras de la Red Puna, nos explica que en principio su propuesta era trabajar con las comunidades femeninas por temas de abuso y maltrato familiar. De esa experiencia, el tejido surgió como la capacidad común de las mujeres para empoderarse y generar una independencia económica, así como también un espacio para compartir y trabajar en cooperación y apoyo mutuo. Esta experiencia la podemos relacionar a nivel mundial con el mundo de los microcréditos en esa capacidad femenina de compromiso para generar ingresos y prosperar de manera conjunta.

Mientras compartimos este encuentro, ellas tejen y tejen. Algunas lo hacen con cuatro o cinco agujas y otras con un par cortas unidas entre sí mediante un cable. Descubrimos que este dispositivo posibilita tejer en circular, sin costuras. En lugar de hacer un frente y una espalda para luego unirlos, ellas comienzan por el cuello que se agranda hacia los hombros y los brazos. En general utilizan motivos de guardas que también se conciben en la tridimensión, de manera tal que los espacios y las dimensiones de los motivos se sostienen en ritmos equidistantes. Con esto quiero dar cuenta de la complejidad que manejan. Aquello que tejen guarda una relación directa con la naturaleza, con los recursos disponibles, con los procesos de producción, e incluso con el modo de concebir el tejido como parte de una trama en la que la forma el cuerpo, la técnica y hasta el motivo se conciben en unidad. No puedo dejar de pensar en esa trama de la que hablabas en tu carta, de esta continuidad entre el cuerpo y el contexto, de ese cuerpo que es territorio y cultura, de esa identidad que se concibe desde el imaginario del hacer en relación al paisaje que otorga y dispone.

En este momento de crisis planetaria, en que tanto se habla de palabras que a veces suenan huecas como ecología, sustentabilidad, economía circular, aquí hay algo que resuena y que necesitamos volver a mirar.

En este viaje me he cruzado con un *luthier* de la Puna. Este hombre que me explicó algo muy esclarecedor. Me decía que ser *luthier* no se trata sólo de hacer instrumentos. No se limita a construir una caja, o una quena porque cada zona de la puna guarda su propia estética del sonido que es un reflejo de ese ecosistema. La caja en algunas zonas debe sonar más vibrante, en otras más seca, o más reverberante y esa estética involucra un ajuste en las proporciones, la tensión, la costura, la calidad del cuero o la madera, en el encastre. Y de aquí volvemos a sumergirnos en la complejidad de la trama. Una trama que como creación estética involucra muy variados aspectos para que el potencial sonoro se despliegue en esa manera personal y siempre diferente de cada músico.

Desde aquí vuelvo a ese manto que nos has brindado para imaginar los Museos como espacio del tiempo y la memoria, de aquello que permanece y va creando un relato compartido. Ese cobijo que, como has expresado, se recrea en un afán ético de identidad y amistad que resuena en consonancia con lo que aquí estoy viviendo.

Los museos guardan objetos producidos en diferentes culturas y territorios. Los modos de exhibirlos nos dan una distancia para redescubrirnos en nuestra manera de habitar. En función del relato museístico podremos configurar diferentes tramas de entendimiento.

No se trata de objetos o mercancías que como en el comercio global generan un imaginario de uniformidad que nos separa del vínculo con la comunidad y el territorio. Aquí se alude a la diversidad que emerge como atributo creativo de un espacio-tiempo con sus infinitas conexiones. A ese rasgo distintivo, único e irrepetible pero inserto en una trama común. Desde ese entender intentaré bucear en el sentido del Museo a través de mi experiencia, enlazada a la Cátedra de Diseño de Indumentaria y Textil que venimos realizando desde el nacimiento de esta Carrera de Diseño en la Facultad de Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

Desde el inicio en el año 1989, hemos sentido la pulsión de compartir nuestra producción con la Comunidad. Quizás por una necesidad de chequear nuestros rumbos y descubrimientos, como también por ahondar en sus posibles resonancias y encuentros.

El Centro Cultural Recoleta ha sido un espacio que nos abrió sus puertas como puente con el público a modo de diálogo de lo que sería esta nueva disciplina y perfil profesional, hasta entonces desconocido en nuestro contexto. Voy a relatar sólo algunas muestras que creo que refuerzan esta idea de trama para clarificar este planteo en el que el *verbo* se constituye como acción *conectora* en relación con el objeto.

En el año 2000 presentamos *Mutaciones*, un proyecto que ya desde su título refiere a la transformación y generó gran interés en el público y la prensa. A través de los trabajos de los estudiantes buceábamos en la conexión entre vestir portar y habitar. La vestimenta se dejaba de entender como un objeto definido, tanto en la forma como en la función, para convertirse en el devenir de las circunstancias. Pasaba de ser habitable a portable y, al independizarse del cuerpo, tener un nuevo protagonismo y función en el espacio. Desde algún lugar se replanteaba el límite y la función del objeto e incluso entre la arquitectura, la vestimenta o el diseño industrial.

La mutación replantea el sentido del objeto como hecho en sí mismo para abordarlo desde la potencialidad de las conexiones. Desde aquí lo performativo estaba presente a través de un relato que involucraba la gestualidad, la forma y el espacio como tejido común. Esta idea de conexión es a la que intento poner en valor. La presentación en el espacio reflejaba esas múltiples relaciones e incluso el proceso de desarrollo del diseño.

En el año 2009 fui invitada a intervenir el Museo de Arquitectura para la Bienal Internacional de arte textil. Un proyecto que tomaba los tres pisos del Museo. Siendo la propuesta sobre la materialidad textil el hilo conductor entre cada nivel. En el segundo piso abordamos la metamorfosis. El planteo aquí también retomaba la idea de la mutación, pero a través del movimiento. Es un ejercicio que venimos llevando a cabo hace muchos años y que explora en extremo la relación entre la gestualidad del cuerpo en la danza y la capacidad de metamorfosis de la vestimenta

El diseño se explora desde su capacidad de transformación accionado por el cuerpo. Pero no se trata de una acción a partir de la cual la forma responde de manera directa, lo interesante aquí es la sorpresa. A partir de la configuración textil se investigan los recursos que desencadenan respuestas impensables de prever e imaginar desde la racionalidad. El objetivo justamente es la multiplicidad de efectos que acontecen en ese encuentro que involucra la creación de ese nuevo cuerpo espacio. Para realizar el ejercicio del movimiento contamos con la colaboración de bailarines que amplían nuestra percepción sobre el cuerpo en la dinámica de la danza. Hace años que Agustina Sario nos acompaña en este trabajo corporal. El ejercicio culmina con un video en el que a través de la coreografía, la locación, el encuadre, la luz, el sonido crea un relato en torno a ese cuerpo mutable.

El desafío era que el público pudiera vivenciar la experiencia en la muestra. Para eso, colgamos los trajes mediante tanzas que permitían introducir brazos y torsos y moverlos. A la vez, en una de las paredes se proyectaban los videos realizados por los estudiantes en un intento de experiencia casi inmersiva. Ese espacio *entre* cuerpo y vestuario que se recrea como espacio potencial de creación conjunta es el mismo al que me refería en el encuentro con las tejedoras, con el *luthier* e incluso en la muestra *Mutaciones*. Se trata de abrir lugar a las conexiones desde un intercambio rico y vital.

En el 2003, el Museo Malba me invitó a curar una muestra performática de moda que llamé *Habito Malba en 4 actos*. El término *Habito* jugaba tanto con el verbo como con el sustantivo. Hacía referencia simultáneamente, al espacio del museo y a la vestimenta desde la forma o costumbre, como gestualidad que devela una manera particular de construir cultura y sociedad. A partir de 4 diseñadores muy diferentes entre sí, la intención era explorar la relación entre el espacio del museo y las distintas propuestas del diseño en la acción. Me interesaba abordar la percepción misma del espacio desde cada una de esas intervenciones, con sus particularidades sobre la identidad, la forma y el cuerpo. El Museo era comprendido como una experiencia encarnada de la ciudad de Buenos Aires que involucraba a sus personajes caracterizados. La piel resonaba como lugar de conexión, cuerpo-espacio, a través de estéticas desplegadas desde muy variadas estrategias. Los cuatro actos se desarrollaban en 4 fechas consecutivas una vez por semana.

En el primer encuentro el protagonista fue el artista Sergio de Loof que aportaba una mirada cruda y desenfadada desde el territorio de la moda. Siempre me fascinó su capacidad para hacer una radiografía de la realidad y desde allí retratar el momento peculiar que

estábamos habitando. A través de la construcción de sus personajes, involucraba todos los aspectos de la apariencia, y la gestualidad, como una caricatura aguda del momento que estábamos viviendo. Su propuesta se desarrollaba desde la cacería de personajes urbanos que llevaba a la pasarela en un desfile en el que todos de una manera u otra nos sentíamos proyectados. De Loof, que falleció en el año 2020, al cierre de una retrospectiva que le dedicó el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires, fue un generador de espacios convocantes. Creador provocativo que siempre sostuvo su lugar marginal. Incluso en este evento, era el que único que no pertenecía al mundo del diseño. La crudeza de su intervención resultaba crucial para el inicio del ciclo. Fue el único que tomó el formato de pasarela ya que su transgresión justamente se sostenía en esa impronta del desfile de moda. Este abordaje configuraba un espacio completamente diferente al de los dos diseñadores Brandazza de Adúriz. Ellos trabajaron la vestimenta desde una estética lúdica con gráficas que hibridaban el comic con tipologías ancestrales de nuestro territorio, atravesadas por lo tecno, la luz y lo reflectivo. Junto con una comunidad de amigos, artistas y diseñadores intervinieron la pared del hall principal del Museo, con un mural en el bajo escalera. Su performance incluía gente de variadas edades, que, en una cinta continua, multicolor, se dejaba transportar por las escaleras mecánicas del museo a la manera de un recorrido infinito.

La tercera acción, la del diseñador Martín Churba coincidió con el inicio de su nuevo proyecto comercial, Tramando. Churba se distingue por una prolífica elaboración textil que no se limita al cuerpo. Su intervención fue una toma interior y exterior mediante proyecciones lumínicas, audiovisuales y revestimientos. Aquí las modelos generaban un recorrido sorpresivo exterior-interior vinculando la calle y el Museo, digno de una maratón. El espacio resultaba inabarcable. Según donde uno transitaba, tenía una experiencia completamente diferente. El planteo era la yuxtaposición que también estaba presente en su colección *Banderas*, como creación de una nueva comunidad de encuentros multiculturales que desde la superposición y la transparencia generaba nuevos cruces entre unas y otras.

El cierre del ciclo lo llevó adelante La diseñadora Vero Ivaldi con una intervención sumamente intimista. Las escaleras funcionaron a modo de auditorio y en el espacio central, armó una serie de volúmenes geométricos con pantallas detrás de cada uno. Las bailarinas vestidas con diseños traslúcidos y facetados de una silueta que se expandía más allá del cuerpo circulaban entre los bloques, subiendo y bajando. Al ser atravesadas por los videos la percepción del cuerpo vestido cambiaba completamente y reconfiguraba en el espacio escénico.

Habito Malba es una experiencia que llevaba al extremo la idea de la conexión entre los cuerpos y el espacio del museo como situación viva, cambiante y experiencial. Esa estrategia del cómo, dónde y de qué manera, recreaba completamente la configuración estética del Museo. Si lo hubiéramos limitado a una pasarela y codificado en el ámbito moda, ese cobijo no podría haber existido. El museo hubiera servido solamente de caja neutra para alojar un evento que se podría haber llevado a cabo en cualquier lado. La espacialidad, entendida como algo vivo entrama a la percepción y a la vivencia, retoma el concepto de cobijo.

Como cierre de este texto, quizás demasiado expansivo pero que atribuyo a la fuerza de tu carta, voy a hablar del trabajo colaborativo que venimos realizando desde el 2010 con la

Fundación Proa. Esa intervención anticipa la participación de Agustina Sario, coreógrafa y bailarina, que ya hace unos años colabora en la cátedra y forma parte de este proyecto. El trabajo entre la Fundación Proa y la Cátedra de Diseño se inició en el año 2010, con una muestra sobre Futurismo Italiano, en conmemoración a los cien años de su nacimiento. La idea partió de Adriana Rosenberg, directora de la Fundación que promueve un espacio poroso en articulación con áreas de educación e investigación del museo y en la conexión con múltiples actores. Esta propuesta, en formato desfile, se convirtió en un proyecto conjunto que en el 2015 tomó forma con la muestra de Joseph Beuys, en el 2016 a partir de una retrospectiva de Malevich, en el 2017 con Ives Klein, en el 2019 con minimalismo y conceptualismo, y que este año, 2022, luego de la pandemia, se llevará a cabo con la muestra de Laberintos.

Para la Cátedra constituye la posibilidad de encarnar la experiencia artística, en el contacto directo con las obras y ampliar dicho abordaje desde el apoyo del área de educación del Museo. Es un poderoso impulso para imaginar y plasmar un nuevo imaginario de la vestimenta a través de un acto performativo. Este cruce se inserta en nuestra currícula y significa plantear ejercicios variados que pongan en valor ese referente artístico, con distintas aproximaciones al tema y una variedad de resultados que se puedan hilar de manera rica y entretenida en la acción performativa. Cabe aclarar que cuando hablo de la Cátedra, me refiero a 3 niveles de Diseño, en el que los estudiantes manejan diferentes complejidades. Vale la pena agregar que el ejercicio del desfile es algo usual para nosotros y que lo venimos ejercitando desde el año 1990, para compartir cada cierre de ciclo con familiares y amigos en eventos masivos.

Voy a hacer foco en la diversidad de las experiencias. Explicar sobre la apropiación del referente en los trabajos, en la hilación de la propuesta. La manera en que el universo estético toma cuerpo en los personajes y en el diseño del espacio que incluye la dimensión sonora. El interés de este trabajo se despliega en las interacciones que enlazan los distintos ejercicios, que se recrean desde el cuerpo en la acción en relación al público, el museo, el barrio, la ciudad. Esa piel como organismo vital de conexión que genera percepciones diversas para ampliar nuestra experiencia del mundo. Cada muestra desde sus particularidades moviliza abordajes propios. En los primeros niveles la relación con la obra es más literal mientras que en los niveles superiores se vuelve más compleja.

En Proyecto 1 generalmente investigamos el imaginario estético de las formas para proyectarlas directamente sobre el cuerpo a modo de estampa anatómica. Tanto la muestra de Futurismo, así como la de Malevich nos brindaba un bagaje estético amplio y variado. La obra de Klein o la de Beuys, en cambio, nos exigía ampliar el lenguaje. Había una necesidad de bucear en la propuesta conceptual desde sus performances, registros fotográficos, las gráficas de sus acciones y hasta en la impronta misma del personaje del artista. Así y todo, esa monotonía de la propuesta resultaba constitutiva en la impronta del desfile.

En segundo año, en general, desarrollamos ejercicios que interpretan la obra desde la recreación de tipologías urbanas que impulsan el replanteo del modelo social. Recuerdo que en la muestra de Malevich, descubrimos que en su última etapa pictórica, en la que tuvo que retomar la figuración, elaboró representaciones de campesinos y trabajadores geometrizados y cortados al medio como si uniera dos partes disímiles desde el eje vertical. Aprovechando esa estrategia abordamos la actualización de la vestimenta masculina desde

ese quiebre jugando con el encuentro entre la vestimenta de trabajo y pesca. Esto nos habilitaba a apropiarnos de rasgos funcionales en el portar y del humor que ya desde el color y la ruptura, nos empujaba la propuesta. Volviendo a Klein y a Beuys, en ambos casos el personaje del artista era el rasgo distintivo. En Klein casi desde su aproximación entre oriente y occidente, a través del yudo. Esa tensión entre la sastrería y yudo nos brindó el pie para replantear las formas en la actualización del indumento.

Volviendo a Malevich, en el último nivel la idea de quiebre de la silueta la absorbimos desde el planteo, de la vestimenta como mecano, justamente esa ruptura, nos posibilitaba articular y desarticular partes del vestuario en una construcción transformable que, en contraposición con los ejercicios del segundo nivel nos sacaba del campo de las tipologías. En Beuys para el tercer año la idea de metamorfosis propia de su concepto sobre la materialidad, nos empujaba a conformar nuevas calidades textiles y en Klein esa capacidad de transformación se exploró desde la temática del aire. Desde allí surgió la exploración a través de bolsitas de plástico trabajadas de manera modular que mediante el viento expandían la silueta al espacio. El desfile remite siempre a la forma en la acción. En cuanto a la toma del espacio cada evento responde a la estética de la muestra. A través de ese imaginario se busca conectar el museo con el espacio público y que el público lo pueda ver desde la calle.

El desfile es un recorrido que parte del museo aprovecha su transparencia para asomar por las ventanas del nivel superior y luego sale a la vereda, con algún trecho sobre una pasarela. En Beuys, tomamos la idea inicial de la vidriera incluso para luego de atravesar la pasarela exterior y perderse por el barrio de la Boca, a modo de acción artística que se expande como diría Beuys como hecho creativo en el que todos somos protagonistas. En Malevich, luego de atravesar la pasarela, cruzaban la calle y frente al río se agrupaban, según sus trajes, en un cuadrado, negro, uno rojo y uno amarillo. En el caso de Klein, posaban de manera lineal frente al río, pero al regresar, el grupo que había trabajado con los trajes de aire soltaba globos azules que parecían volver a convocar el espíritu del artista.

En minimalismo y conceptualismos, el recorrido se completaba con un laberinto transparente que formaba parte de la obra de Dan Graham como una distorsión que sumergía la obra en el espacio público.

En general, desfilan los estudiantes o amigos. A través de la construcción de personajes que impulsan la diversidad y la ruptura de los modelos hegemónicos. También convocamos bailarines, sobre todo para la última pasada que involucra un vestuario al que llamamos trajes de movimiento que trabajan al extremo la forma en la acción. Ya hace unos años que Agustina Sario convoca a los bailarines con los que exploramos las posibilidades de metamorfosis, pero su colaboración es anterior, en el inicio del ejercicio en la encarnación misma del movimiento en el proceso de diseño

La música, así como los peinados, y el maquillaje los diseñamos en función de la obra. Felipe Zamorano Graffigna es DJ e investigador y nos acompaña desde el inicio del vínculo con Proa.

La música es el hilo conductor que marca el clima del evento y la energía para que cada uno de los modelos y bailarines se desplacen. La aproximación al futurismo nos sirvió de puntapié inicial para la exploración de la música contemporánea en el que todo sonido es válido para producir una composición. Este abordaje desde otros campos del diseño nos

ayuda a comprender los procesos proyectuales replanteando el sentido de la materialidad, en este caso, en la materialidad sonora. De hecho, hasta el discurso de Marinetti distorsionado y acompañado con ritmos locales fue parte de la composición. Esta estrategia también estuvo presente en la acción de la muestra de Klein y de Beuys incorporando sus voces.

Pero lo cierto es que el desfile se va articulando en diversos climas que acompañan la diversidad de las propuestas, renovando el interés pero siempre en un diálogo entre la obra y la situación contextual, temporal y local que involucra al barrio y sus protagonistas.

Las Musas en este encuentro se despliegan en múltiples dimensiones, Como tú los has dicho, incorporan, la poesía, la historia, la danza, la música, el amor, crean discurso y nos integran en el misterioso sentido de la existencia⁴.

Como cierre vuelvo a tus palabras

“El museo se abre al servicio de la sociedad, investiga, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos”.

Agradecida de compartir este rico intercambio con Ustedes.

Dra. Andrea Saltzman

[Carta de Andrea Sario a las Profesoras Marifé Santiago Bolaños y Andrea Saltzman. Comunicación personal de Septiembre 2022]

Queridas Marifé y Andrea

Qué alegría continuar esta conversación, que toma otra cadencia, otro ritmo, desacelera los intercambios cotidianos. Los hace menos (instantáneos y en esa retención del tiempo que nos da la lectura muchas cosas se cuelan. El tiempo se ensancha, navega y este movimiento me invita a viajar hacia otros lugares y tiempos. Viajo de las tejedoras de Jujuy hacia Terpsícore junto a otras diosas y regreso a la Provincia de Buenos Aires, Argentina. Nací en un pueblo adonde, si mal no recuerdo, no había museo. Si lo hubiera habido imagino que hubiese estado dedicado a Pancho Sierra, nacido en Salto, protector de desvalidos y mano santa, se dice que curaba a la gente con poco, por ejemplo agua fresca de aljibe, su voz, mirada y la fe. Su mausoleo está en el cementerio de Salto y es motivo de visita. Afuera, en una calle lateral, se erigen dos estatuas en su memoria. Se lo llama gaucho santo, y ya aquí empieza a entrelazarse el pueblo, sus personas, necesidades, creencias y prácticas. Hoy, 47 años después, se supone que debería “saber mucho más del mundo del arte y los museos”, pero navegar en los primeros recuerdos museísticos, como propuso Marifé, desató mi memoria. Por Salto, también pasa un río y en una de sus márgenes hay un manantial natural adonde es costumbre ir a tomar agua porque “sana, hace bien”. En estos

47 años la gran aceleración que vivimos me dejó conocer el teléfono de línea, el fax, el teléfono “celular”, el pasaje de las máquinas de escribir mecánicas a las eléctricas, las computadoras fijas y portables, aparecieron autopistas adonde antes había rutas, en mi país prácticamente desaparecieron los trenes, hay muchos más vuelos y conexiones dentro del planeta y globalmente hacia afuera, hacia el espacio. Bueno, la lista es larga y en todos los planos muchos cambios se dieron, algunos salvaron muchas vidas, grandes avances tecnológico-medicales y muchos otros arruinaron otras cuantas, incluido el daño a la tierra, las talas, incendios y los pesticidas. Salto es una zona de campo, donde entre otras empresas, Monsanto hizo estragos con el famoso Round-up y el paisaje pasó de girasoles, trigo y cebada a soja, soja y más soja. Tuve una infancia hermosa, corriendo en calles empedradas, trepando árboles, jugando a crear pócimas mágicas, nadando en piletas, en el río, y recorriendo silos de cereales “peligrosos” y prohibidos para los niños y niñas. Todavía me acuerdo del olor que había, entre semilla y químico. Seguramente fue una niñez que me dio cobijo y a partir de la cual no paré de tejer posibles imaginarios inagotables. Sin sospechar que el peligro no era por estar en un silo prohibido, sino que otros peligros comenzaban a propagarse. Hoy nos estamos habituando tristemente a que las temperaturas aumenten y la biodiversidad disminuya lo que mirado desde mi infancia hubiese sido el relato de un film de ciencia ficción.

Hoy el río de Salto tiene muy poca agua, ahora al pueblo voy muy poco, vivo en una ciudad que no para, uno de los eslóganes del Gobierno de la Ciudad fue “Buenos Aires no para” que estaba orgullosamente escrito por todos lados, hoy es “Buenos Aires se transforma” que también con mucho orgullo está estampado por toda la ciudad. Me pregunto *¿es parte de la aceleración vivir inmerso en una ciudad que se enorgullece de su inercia? ¿Adónde nos lleva esta estrategia de marketing? ¿Acaso el crecimiento desenfrenado de los últimos 50 años nos dará de beber algún tipo de agua sanadora? ¿Qué le pediríamos hoy a Pancho Sierra? ¿Cómo existen hoy las prácticas sanadoras?* Marifé, todas estas preguntas se desprenden de viajar a mis primeras experiencias ligadas a museos.

Hoy conozco más museos, los visito acá y en cada lugar que voy, sus edificios, muestras, catálogos, cafés. Creo que lo que más me atrapa es cuando los museos se transforman en un agujero, túnel, vórtex que desdibuja paredes, tiempos y espacios, que desdibuja las coordenadas temporo-espaciales, las amplía, las entrelaza con otras. Cuando me topo con una muestra, un edificio, una performance que conectan preguntas, inquietudes, molestias, que trascienden lo canónico, bordean el mercado del arte y me llegan al cuerpo. Hace poco estuve en San Pablo y me impactó la forma de presentar la exposición permanente del Museo de Arte de San Pablo-MASP (caballetes de cristal y hormigón diseñados por Lina Bo Bardi en los años 60) con bloques de cemento en la base y pequeñas paredes individuales de vidrio en el que se cuelgan las obras. Es decir, las paredes son vidrios transparentes, particulares para cada obra y una pequeña base de cemento para cada vidrio-pared. Esta instalación permite que se mezclen las obras con los cuerpos de quienes visitan, que se hagan cuerpo, que se confundan. Yo, desde mi lugar de espectadora veo obras mezcladas con cuerpos de otros espectadores (¿nuevas obras involuntarias, acontecimientos *espontáneos?*). Quizá en el punto de la historia que vivimos que el arte me devele confusión me alivia, me suaviza, ¿o por *qué no?* me cobija. *¿Cuáles son las posibilidades que abre percibir el retrato de Cindy Sherman, expandiendo sus identidades, jugando con ficción-realidad, con*

las piernas de otra persona que visita el museo, que podrían ser las mías? Esa mezcla, ese desdibujar el adentro afuera, obra-espectador, despliega una complejidad que encuentro sanadora. *¿Por qué me “hace bien” sentir que la obra se expande? ¿Me da lugar, le da lugar a mi cuerpo?* De algún modo, por medio de una operación extremadamente artesanal por las obras y la puesta de Bo Bardi mi cuerpo encuentra otras condiciones de posibilidad de “ver” la muestra. *¿Ver?* O mejor dicho, siguiendo a Georges Didi-Huberman cuando retoma el *Ulises* de James Joyce: “Si puedes poner los cinco dedos a través de ella, es una verja, si no, una puerta. Cierra los ojos y mira” Didi-Huberman, 2014:13)⁵. Es decir, no ver con los ojos sino, ver con todo el cuerpo, tener una recepción corporal, una experiencia física de aquello que presenciamos. Y la complejidad aumenta si asumimos que al presenciarlo somos cocreadores de lo que sucede.

Así, lo que me atrae de la experiencia “museo” es como me devuelve una sensación kinestésica, carnal y corporal. La obra de arte da paso a una performance, entendida como copresencia, única, imprevisible, adónde en el caso del MASP, la obra de arte, los cuadros, dibujos, fotos, de la exposición permanente que va desde el siglo XIV hasta la actualidad, se vuelven copresencia junto a quienes circulan, y al mismo tiempo, crean un nuevo acontecimiento. Un acontecimiento que nace de la misma experiencia sensible que están viviendo. Así se abre el camino que tan bien desanda Erika Fischer-Lichte (2017) hasta llegar a Herrmann y su planteo de realización escénica hacia inicios del siglo XX:

La realización escénica surge, pues, como resultado de la interacción entre actores y espectadores. Las reglas que la hacen posible son entendidas como reglas de un juego que se negocian entre todos los participantes –actores y espectadores– y que pueden ser igualmente respetadas o quebrantadas por ambas partes. La realización escénica acontece *entre* actores y espectadores, es creada por ambos conjuntamente⁶ (2017:65).

Herrmann coloca en el lugar central de su definición la copresencia física de actores y espectadores que conjuntamente hacen posible el acontecimiento de realización escénica con sus acciones corporales, por lo que se da un proceso imprevisible que margina la transmisión de significados previamente dados y, en ese camino, se distancia de la expresión. Los significados que surgen en este proceso son propios al acontecimiento. Siguiendo esta línea lo que prima es el acontecimiento y no la realización de una “obra de arte”, donde el autor ubica la “obra de arte” es en la interpretación de los actores como algo auténtico”. En este punto de partida/llegada/vivencia corporal que da lugar a la experiencia es donde hoy resuena el museo, como experiencia que despliega sentidos, que captura preguntas que me atraviesan, hechas de personas, cosas, lugares y formas de ponernos en relación. Con estas asociaciones llego Rancière y su planteo acerca de que si hay espacios de arte se debe a que el arte está más ligado a una experiencia espacio-temporal que a criterios de perfección técnica o apropiación para fines determinados (2005), Rancière plantea que el museo, espacio esencial de la experiencia estética, acarrea el problema de las distancias y sus paradojas. Y me interesa este punto pensando en las tejedoras de Jujuy donde por el hilo del relato de Andrea vida y arte se enlazan, sus formas de vivir, de estar en el mundo y de organizarse a diario. Tejer como proyecto de vida, como maneras de un estar encarnado

que despliega muchos sentidos, desde un saber que heredaron y que actualizan, subiendo y bajando del monte, adaptando sus agujas para tejer en colectivos, reuniéndose, encontrándose. Distancia que se hace carne, se borra y da lugar a tejer como práctica artística. Esa experiencia, que la imaginamos, olemos y pensamos es corporal, no sólo en la técnica que despliegan sus cuerpos con dos o más agujas, con la sabiduría de una práctica a la que continúan poniéndole sus manos, brazos, dedos sino como una experiencia de habitar y de “ser” ligadas al entorno. Con sonoridades propias de cada región, con colores y paisajes que siguen respetando e incorporando. Con la preocupación técnica de seguir ligadas al entorno, cómo suena un instrumento en determinado lugar y no en otro, qué pigmento existe aquí y no allá.

Y en este punto me gustaría detenerme, (in)corporar, sabiendo que en ese vínculo prima el respeto y la comprensión de que no estamos en el entorno para (ab)usarlo sino que somos una capa más de él. Una capa que sabemos, no es ingenua en su acercamiento, las personas demostramos en este último tiempo nuestra capacidad voraz y altamente avasalladora que abrió la posibilidad de pensar el período actual como era geológica antropocénica. Donde el impacto del humano sobre el entorno llega a dejar huellas irreversibles. En este mismo entorno también subyacen, resisten y conviven otras maneras de vincularnos que vienen de más atrás en el espesor de este tiempo acelerado y esperemos nos permitan construir un aquí y ahora diferente. Y con esto no me refiero a los slogans más “verdes” o ecológicos que proliferan pero que sostienen las mismas lógicas de explotación que no miran más allá de sus ganancias económicas. Así, vuelvo al manantial de Salto y me pregunto, *¿Qué agua beberemos que nos sane? ¿Qué manantial?* No pretendo dar respuestas, y cuando pienso en el museo en este contexto lo imagino con “una permeabilidad de las fronteras y una incertidumbre de las trayectorias” (Rancière, 2005:74)⁷. Como experiencia donde se cuelen estas preocupaciones.

No puedo dejar de pensar en *Vanitas 1*, el trabajo audiovisual que realicé junto a Matthieu Perpoint, al *embosquecernos* (Morrizot, 2018)⁸ en el Parc Naturel Regional du Pilat, en Francia. Durante años recorrimos ese lugar completamente nevado, embarrado por la nieve fundida, con hojas de todos los tonos en los árboles y en el suelo, con lluvia, también con calor y miedo a que las serpientes salgan. Muchos años, muchas estaciones, muchas podas y caminos forestales nuevos. Iniciamos el intento de aprehender algo de la sensación que teníamos al caminar por ese bosque, nuestro impulso de documentar algo de nuestra experiencia tenía una razón muda pero, al mismo tiempo, vital, persistente. Es probable que el año 2020 haya generado un impulso particular, después de meses de encierro todo se oía, tocaba y veía de otra manera: *¿de una manera develada?, ¿qué se develaba? ¿Sería que estábamos viendo la forma, el color, el olor de una manera más sensible, apreciando la reacción física más instintiva en nosotros? o ¿sería que estaba merodeando un mudo y mórbido espíritu de época y que “la crisis de lo vivo” nos estaba afectando?*

En *Vanitas 1*, buscábamos entrar en sintonía con todas las capas de lo vivo que constituyen un bosque. Esta experiencia de relación entre un cuerpo y un bosque, desarrollada una hora por día durante 25 días, dio lugar a un registro video, en el que no se trataba de considerar el cuerpo como protagonista y el bosque como marco decorativo, sino pensar el cuerpo humano como fragmento de lo vivo entre muchos otros. Así se captan las sombras de los árboles sobre pedazos de piel, un seno que respira al lado de un hongo o una

cabellera que se mezcla con una alfombra de musgo. El cuerpo aparece desnudo, no por no tener ropa, sino por estar vestido de su propia piel modelada, diseñada, por su vínculo con troncos, piedras, agua. Andrea, me hace pensar que el bosque diseña la piel, la colorea por contraste, analogía, continuidad o ruptura. Esta creación la condujo una observación minuciosa de todo lo que vive pero también de lo que se pudre y se descompone en un gran ciclo ininterrumpido, con la sensación aguda de la sensualidad de un cuerpo en ósmosis con su entorno, la creación de Vanitas fue una práctica guiada simultáneamente por los polos de Eros y Tánatos⁹ que la van estructurando.

Este material video desembocó en un montaje proyectado en diversos formatos en la ciudad de Buenos Aires, *Vanitas Polinización*¹⁰: se trataba de hacer entrar los bosques, los estanques, los ríos y otros paisajes en los intersticios de la ciudad, de dejar surgir el vínculo íntimo y sensual con lo vivo en un espacio que se constituye como el otro de la “naturaleza”. El gran motor para transformar esa vivencia sensible que teníamos del bosque en una experiencia estética fue comenzar a preguntarme si mis hijos, cuando tengan mi edad podrán ver el bosque con la riqueza, diversidad, olores, colores, humedades frías que yo puedo disfrutar hoy.

Al escribirles disfruto mucho cómo al acercarnos a la experiencia museística nos enredamos en una maraña de sensaciones, pensamientos, prácticas artísticas y contextos locales y globales, que nos abren preguntas.

Quizá, de todo este recorrido me queda una imagen, la de un museo que se cuele como yuyo naciendo, brotando, viviendo en muros, paredes, vidrieras, como un recuerdo de la parte que ocupamos en el todo. Como una planta más, o mejor dicho, como personas estableciendo otros vínculos, sensibles, sensuales y eróticos (Meyers, 2021) con lo que nos rodea. Hoy la idea que tengo de museo atesora o cobija este deseo de vida.

Queridas Andrea y Marifé, creo que hemos encontrado nuestro propio entramado acerca de lo que “puede” (Taylor, 2012) la performance para nosotras, ese concepto que de tan amplio se transformó en un umbrella term y que en este recorrido lo bordeamos con palabras y relatos de experiencias, lo encarnamos. Así, se abren posibilidades en la copresencia, en la vida entre cuerpo y cuerpo, donde se despliegan espacios y tiempo únicos, propios y preciados que brotan de esa misma experiencia de encuentro.

Agustina Sario

Notas

1. Andrea Saltzman https://es.wikipedia.org/wiki/Andrea_Saltzman
2. Marifé Santiago Bolaños https://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa_Fernanda_Santiago_Bola%C3%B1os
3. Agustina Sario <https://www.agustinasario.com/agustinasariobio.html>. <http://iae.institutos.filo.uba.ar/integrante/sario-agustina>
4. Futurismo: <https://www.youtube.com/watch?v=gXooyQA3NMU>
Beuys: https://www.youtube.com/watch?v=szqPZwpK_Ro

Malevich: <https://www.youtube.com/watch?v=Rf54Noh-Sok&t=46s>

Klein: <https://www.youtube.com/watch?v=YIFaE9J9oZw&t=1s>

Minimalismo: <https://www.youtube.com/watch?v=DNsgOr-iqIc&t=1s>

5. Didi-Huberman, G. (2014). *Lo que vemos lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

6. Fischer- Lichte, É. (2011) *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.

7. Rancière, J. (2005) “Los espacios del arte”, en *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.

8. Morizot, B. (2018), *Sur la piste animale*. Paris, Actes Sud.

9. Eros y tánatos son palabras que utiliza Freud para referirse a las pulsiones de vida y de muerte como lo concibe en el Capítulo V de *Más allá del principio de placer (1920)*, donde utiliza la palabra “Eros” como sinónimo de pulsión de vida, lo hace con el fin de inscribir su nueva teoría de las pulsiones dentro de la tradición filosófica y mítica de alcanza universal. Así, Eros se concibe como lo que tiene por fin “ (...) complicar la vida, reuniendo la substancia viva, disgregada en partículas, para formar unidades cada vez más extensas y, naturalmente, mantenerla en ese estado” (Freud, 1923). Freud asimila el término de Eros al de libido o energía o pulsiones sexuales que son las que mantienen la cohesión de todo lo que vive (Laplanche, J; Pontalis, JB, 2009, p. 121). Estas dos grandes clases de pulsiones refuerzan el principio unificador por el lado de Eros y de destrucción por el lado de Tánatos.

10. Para ampliar esta información <https://www.agustinasario.com/agustinasarioVanitas-polinizacion.html> (consultado por última vez 25/09/2022)

Abstract: This text, in the form of an epistolary dialogue, approaches the imaginary of the Museum from three particular points of view that intertwine and complement each other. From philosophy, dance, poetry dance, poetry, the narration of experiences, the body and performance, weave this dialogue that involves the contemporary challenges that redefine the forms and meaning of the museum institution.

Keywords: Time - Memory - Body - Space - Weft - Shelter - Identity - Friendship - Sharing - Living

Sintesi: Questo testo, sotto forma di dialogo epistolare, affronta l'immaginario del Museo da tre punti di vista particolari che si intrecciano e si completano a vicenda. Dalla filosofia, alla danza, alla poesia, la danza, la poesia, la narrazione di esperienze, il corpo e la performance, intrecciano questo dialogo che coinvolge le sfide contemporanee che ridefiniscono le forme e il significato dell'istituzione museale.

Parole chiave: Tempo - Memoria - Corpo - Spazio - Trama - Rifugio - Identità - Amicizia - Condivisione - Vivere