



## “Mirar” la experiencia: relatos audiovisuales e identidades comunitarias.

por Sandra Savoini y Cristina Siragusa

*Creación comunitaria  
Poiesis  
Identidades  
Relatos audiovisuales  
Escuela*

El interrogante que estructura la presente convocatoria de *Artilugio* es recuperado en este artículo considerando especialmente los procesos de creación artística con voluntad de transformación social.

Concretamente, a partir de algunas experiencias de producción audiovisual comunitaria que docentes, egresados y estudiantes llevamos a cabo durante dos años en una institución pública escolar de nivel inicial, queremos reflexionar acerca de las tensiones y desafíos que atravesaron esos itinerarios, los que fueron movilizados por el interés en promover un desplazamiento del rol-de-espectador al de productor-artista a través del arte. Experiencias, entonces, que focalizan sus esfuerzos en acciones cuyos protagonistas son sujetos, en principio, que no poseen “los” saberes técnicos específicos con los que habitualmente se despliegan las prácticas artísticas.

Un presupuesto del que partimos es que en toda actividad propia del campo del arte es imprescindible la puesta en acto de unas técnicas particulares. En este sentido, las palabras de Claudia Kozak nos permiten complejizar dicha afirmación: “Los protocolos de experiencia, además, se dirimen en contextos sociales; en tal sentido, el mismo funcionamiento social procede técnicamente y hay muchos artistas que adoptan esta perspectiva para plantear su arte como tecnología social”.<sup>1</sup>

Retomando esa conceptualización, los planteos que presentamos a continuación remiten a ese conjunto de prácticas artísticas tendientes a destituir, en términos de Jacques Rancière, al sujeto-como-espectador, dado que dicha figura implica una doble separación del sujeto que se encuentra distanciado tanto de la “capacidad de conocer” como del “poder de actuar”. Esta idea, potente por cierto, puede concebirse como una base para el fortalecimiento de lo que consideramos una comunidad-expresiva, es decir, aquella que se implica en un proceso artístico que le permite reafirmar su/s identidad/es en procesos de visibilidad público-societal, de modo tal que la producción colectiva de relatos en imágenes (a la luz de los trabajos desarrollados por el equipo que integramos durante los años 2013 y 2014)<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Kozak, “Tecno-poesía experimental y políticas del acontecimiento”, 55.

<sup>2</sup> A nivel de antecedentes, la implementación de los proyectos *Laboratorio Taller Audiovisual “Con mirada de niño”* (CePIAabierto/2013) y *Laboratorio Taller Audiovisual: entre-miradas escolares* (Secretaría de Extensión de la Facultad de Artes/2014) han marcado la necesidad de profundizar las propias prácticas y conocimientos ligados al desarrollo de procesos orientados a la puesta en acción en la escuela y al mismo tiempo subordinados al empoderamiento (apropiación creativa para la

ha servido como instancia de conocimiento y reconocimiento para los actores involucrados, un espacio que ha posibilitado el encuentro, el debate, la sensibilización, la reflexión y la acción artística.

Así, a los fines de la construcción conceptual de las prácticas artístico-comunitarias, hemos adoptado la noción de *poiesis común(itaria)*.<sup>3</sup> Este concepto busca destacar la voluntad de construir comunidad a partir de un entramado de vínculos en los que se ponen en juego procesos identitarios. De este modo, mirar/mirarse/mostrarse (cuando el énfasis radica en las imágenes) pueden considerarse procesos insertos en una misma operación dialéctica orientada a la revelación ante-sí y frente-a-los-Otros. Esto conlleva una decisión colectiva basada en la colaboración y en la cooperación entre todos los sujetos participantes de la experiencia que -“se vuelven comunidad”-, y que se actualiza en procesos poiéticos.<sup>4</sup>

La revisión de la experiencia desarrollada nos lleva a explicitar algunos presupuestos orientados por la pregunta acerca de cuál es el horizonte de posibilidad para la conformación de nuevas subjetividades artísticas desplegadas en las actividades de construcción colectiva. El recorrido realizado hasta el momento nos ha permitido reconocer cómo operan, en

*auto-determinación y la auto-gestión* de procesos para la transformación de su realidad) de los sujetos sociales implicados.

<sup>3</sup> Siragusa, “El subyugante lugar de la tensión: desacralización artística y poiesis común(itaria)” y “Laboratorios para la Experimentación Artístico-Comunicativa junto a la Comunidad”.

<sup>4</sup> La *poiesis* implica no sólo el acto de crear (lo procesual) sino también su resultado; el hacer-creador (y sus procedimientos) y la producción de conocimiento (y pensamiento).

ocasiones de manera subyacente, un conjunto de supuestos en los que se entrelazan cuestiones epistémicas, artísticas y políticas. Estos aspectos constituyen núcleos de reflexiones -aún fragmentarias y preliminares por la complejidad de los aspectos involucrados- que hemos organizado a partir de los ejes: Arte y cotidianidad; Arte e identidades; Arte y saber(es).

## ARTE Y COTIDIANEIDAD

Los vínculos entre los sujetos inmersos en contextos socio-culturales específicos aparecen como el foco sobre el cual un tipo de arte, el *arte relacional*, se erige para destituir de su propio horizonte los que fueran los objetivos que se configuraron en la Modernidad. Esto conlleva una concepción acerca del arte que toma como objeto de experimentación la *cotidianidad*, redefiniendo en ese mismo movimiento a la obra que es concebida, entonces, como “una duración por experimentar”.<sup>5</sup> Este arte irruptivo, que busca fundar modalidades específicas de *concebir* y de *hacer* arte, define al “encuentro” y a la “proximidad” como dos aspectos centrales de las prácticas que se desarrollan.

La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito.<sup>6</sup>

Esto implica una manera de asumir formaciones/procesos artísticos que puede ser considerada una respuesta posible de unas sensibilidades atravesadas por la convergencia de un nuevo contexto socio-político. A pesar de que Nicolás Bourriaud diferencia “forma” de “formaciones” para explicar cómo aquello que caracteriza a las obras contemporáneas es todo lo contrario a “un objeto cerrado sobre sí mismo por un estilo o por una firma”, también advertimos en la práctica, cómo en los procesos comunitarios la obra-resultado adquiere absoluta centralidad para los sujetos intervinientes dado que la conciben como la concretización y materialización de lo que quieren mostrar-de-sí. Quizás, podemos conjeturar, esto obedece a que aún pervive en el imaginario público una cierta concepción de la obra como aquello que debe “contemplarse” y que requiere la intervención del artista en su carácter de experto.

A modo ilustrativo, en función de nuestra propia experiencia, el grado de expectación que provocó la exhibición del primer video-educativo -*Con mirada de niño*- entre los estudiantes del Jardín de Infantes y sus padres, puso en evidencia la presencia de una cierta lógica ligada al ritual “esperable” de la obra cinematográfica: la puesta se desarrolló en el Auditorio del CePIA (Facultad de Artes-UNC), con un alto grado de “sorpresa” frente al efecto-montaje (actividad en la que no participaron los niños), y en los rostros se destacaban las sonrisas y gestos de reconocimiento de sus propias-imágenes frente a las pantallas (lo cual se reproducía en los familiares al ver al niño y a ellos mismos capturados y puestos en un nuevo funcionamiento simbólico-artístico).

5 Bourriaud, *Estética relacional*, 14.

6 *Ibidem*, 23.

Estar en las imágenes-sobre-las-pantallas, todos ellos inmersos en el ritual que representaba un ámbito de legitimación (la sala-auditorio y la Universidad), proporcionaba una nueva valoración sociocultural que permitía destituir las barreras habituales de exclusión que vivencian dichas familias en su vida cotidiana.

La emancipación del sujeto en el terreno del arte sigue aún perdurando como problemática. Inscriptos en el campo del audiovisual, parece conservarse (con diferentes características y en diversos grados de complejidad) una necesidad de introducir el saber técnico-artístico para “resolver” la construcción de la imagen comunitaria. Esta cuestión rompería una concepción naturalizada en el sentido común en la que se entiende que la ampliación del acceso a los dispositivos audiovisuales (en los que se incluye al teléfono celular), podría significar una mayor autonomización de los sujetos para emprender acciones ligadas a la producción de imágenes en procesos artísticos.

La experiencia nos demuestra que esto no necesariamente es así. Los usos tecnológicos no necesariamente implican una experimentación en el uso del dispositivo sino también una reproducción de lo conocido. Por ejemplo, cuando otorgábamos el micrófono a los niños para que asumieran frente a cámara su rol de cronistas de los sucesos ligados a la recuperación eco-territorial, advertíamos una reiteración de modos de hablar y modos de gestualizar que suelen ser los frecuentes en los programas periodísticos o en los de entretenimiento infantil.

Es que no podemos obviar que el conoci-

miento acerca de un saber-hacer (en este caso podría considerarse un saber-usar el dispositivo) no alcanza, es también necesario en el proceso poético una concepción acerca de qué imágenes se quieren/queremos generar. Por lo que emerge una puesta en ejercicio que requiere una imaginación activa que se proyecta sobre el proceso de exploración de materiales y procedimientos, en este caso, comunitario.

La complejidad de tal tarea en ocasiones no es dimensionada. No sólo el trabajo de intervención artístico-cultural en comunidad exige un intenso proceso reflexivo para definir y construir las imágenes con las que desarrollamos nuestras propuestas; sino que, además, hay que desnaturalizar la mirada:

La mirada se nos ha vuelto perezosa a punta de tanta TV. Ya acostumbrada a las estéticas y narrativas repetidas una y otra vez por los medios masivos de comunicación, la mirada ya no busca conocer sino *re-conocer*. De frente a los audiovisuales, la mirada se queda en el plano narrativo, incapaz de trascender a otros niveles de la imagen, como las lógicas de producción de los videos, su función social, o los regímenes de visibilidad de sus productores. Gracias al acelerado desarrollo tecnológico cada vez hay más audiovisuales para ver, y más ventanas de circulación dónde verlos. Sin embargo, cuando el espectador común entra en contacto con cualquier otro tipo de video que se sale del molde de lo masivo convencional, la primera reacción aún es el rechazo. Si de entrada la estética del video no lo cautiva, el espectador no lo verá con toda su atención, aunque sí se apresurará a tildarlo de aburrido, feo, o de mala calidad; y esto es así porque lo califica de acuerdo con los mismos criterios con que se miden los productos comerciales, como la calidad técnica, el profesionalismo de las actuaciones, de la puesta en escena o la postproducción.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Román, “Mirar la mirada: para disfrutar el Audiovisual Alternativo y Comunitario”, 143.

Hemos recuperado en extenso la cita porque nos permite ordenar conceptualmente los alcances de la problemática a la que se enfrentan (porque muchas veces es justamente el despliegue de un proceso de conflicto para destituir la imagen-que-Otros-imponen-de-mí) diversos sujetos colectivos. Esto es, desnaturalizar las imágenes, ya que ellas están siempre atravesadas por “lo social” y, con ese propósito, gestar procesos de producción de sociabilidades a través de las prácticas artísticas que tensionen modos de representaciones naturalizados.

A partir de una serie de interrogantes, Nicolás Bourriaud -aunque su preocupación no se inserta en este tipo de experiencias comunitarias que estamos analizando- se plantea: “¿Cómo un arte centrado en la producción de tales modos de convivencia puede volver a lanzar, completándolo, el proyecto moderno de emancipación? ¿De qué manera permite el desarrollo de direcciones culturales y políticas nuevas?”.<sup>8</sup> Este es el desafío vigente actualmente, más allá de la vastedad de antecedentes en el campo audiovisual (indispensables las referencias al cine militante 60s-70s; el video-activismo desde fines de los 90s; entre otros).

## ARTE E IDENTIDADES

Planteamos tener como norte de nuestras prácticas la pretensión de hacer estallar todo pensamiento *homogeneizador* acerca del modo en el que se concibe socio-culturalmente a los

sujetos implicados en la acción de creación comunitaria; cuestión por demás compleja de materializar en las experiencias concretas.

En nuestro trabajo con instituciones educativas de nivel inicial se optó por escoger un concepto teórico que colaborara en esta tarea. En ese contexto, el término “niñeces”<sup>9</sup> puede ser considerado como un modo de dar cuenta de las diversas vivencias de “ser niño” que subyacen en la realidad social y que requieren ser consideradas en las manifestaciones y expresiones imagéticas que como grupo se buscaba hacer circular. El autor expresa:

[...] niñez, vocablo perteneciente al grupo de sustantivos denominados *singularia tantum* que solamente pueden ser empleados en su forma singular, ocultando así la pluralidad de experiencias posibles e imposibles comprometidas en las múltiples vivencias de las disímiles y también múltiples niñeces. Esta heterogeneidad se encuentra, a su vez, complejizada por la diversidad etaria que la clasificación del conjunto de sujetos sociales incluidos en la nominación *niñez* encierra.<sup>10</sup>

Además, no sólo es implosionar la categoría homogeneizadora con la que concebimos a los sujetos, sino también dar cuenta de las presencias (no siempre evidentes) de mecanismos que tienden a des-valorizar o des-acreditar su participación. Esta problemática, cuando se trabaja en espacios escolares con niños, suele ser recurrente por lo cual debimos asumir una permanente vigilancia (a partir de la auto-observación y la reflexión en proceso) para tratar de no reproducirla. Como equipo de extensión universitaria nos planteamos en muchas

8 Bourriaud, op. cit., 15.

9 Casas, “De tuteladas y niñeces, el estado singular”.

10 Ibídem.

oportunidades intentar reconocer, para romperlas, aquellas prácticas adultocéntricas cuyas consecuencias impliquen la anulación, desde los “modos de hacer”, de la voz/posición de los protagonistas infantiles de la experiencia.

En esa misma línea de destitución de la pretensión unificadora (no siempre voluntaria, como ya señalamos) podría contemplarse la construcción interdisciplinaria (insistiendo sobre el carácter “construido” de los aportes a la experiencia) que facilite el despliegue de un espacio en el que dialoguen, desde la pluralidad, saberes, perspectivas y posiciones.

## ARTE Y SABER(ES)

Este enfoque de las prácticas artísticas para construir comunidad nos exige poner en común saberes-técnicos especializados que permitan debilitar (dado que nunca se anulan en la práctica) las desigualdades entre los diferentes participantes. De ahí la inclusión, indispensable, de procesos de formación artística que puedan ser desarrollados a partir de metodologías participativas. En este sentido Jacques Rancière, quien discute la figura pasiva del espectador y propone su emancipación, expresa:

Estas oposiciones -mirar/saber, apariencia/realidad, actividad/pasividad- son todo menos oposiciones lógicas entre términos bien definidos. Definen convenientemente una división de lo sensible, una distribución *a priori* de esas posiciones y de las capacidades e incapacidades ligadas a esas posiciones. Son alegorías encara-

das de la desigualdad.<sup>11</sup>

Es por ello que bregamos por una praxis en la que se desplieguen metodologías participativas que propicien la creación artística orientada a la generación de conocimientos desde la práctica. En pos de lo cual es posible recuperar algunos de los preceptos de la investigación-acción-participativa y su pretensión político-ideológica de transformación social a partir de la cual se entiende la potencialidad de la *imagen-audiovisual para trabajar* (desde las dimensiones estéticas y narrativas) las identidades locales; *compartir* historias de vida (tanto individuales como colectivas) y *aportar* al reconocimiento y auto-reconocimiento de subjetividades muchas veces silenciadas o a las que se les niega la oportunidad de hacer “visibles” sus propios relatos de los acontecimientos sociales, entre otras cuestiones.

De allí surgen una serie de interrogantes: ¿se presupone la necesidad de compartir los conocimientos que “les” permitan apropiarse del dispositivo?; ¿de manera total o gradual?; ¿cuál es el límite de la “anulación” de la figura del saber-experto que detenta el sujeto formado en el campo de las artes? Pero también, frente al requisito de propiciar las imágenes-Otras, ¿hasta qué punto estas no se encuentran permeadas por el cotejo de la reproducción del dispositivo desde los medios audiovisuales que se imponen a partir de la observación-espectadora, como se ha observado anteriormente?

11 Rancière, *El espectador emancipado*, 19.

Con la finalidad de construir un espacio que permita reconocer estas preguntas y construir un camino que permita responderlas, en la implementación de las experiencias de creación colectiva en el entorno escolar, escogimos metodológicamente ensayar con la *forma-laboratorio* a la que definimos de la siguiente manera:

[...] el laboratorio es una metodología procesual y participativa que habilita la gestación y concreción de procesos artísticos y comunicativos; que permite la praxis colectiva; que apuesta por el trabajo transdisciplinario; que se asienta en el carácter experiencial; orientado a la transformación; en el que confluyen procesos de enseñanza-aprendizaje; que facilita la reflexión y la puesta en común; y que instituye instancias para la gestación de acontecimientos para la comunidad (ampliada) por lo que se liga a la dimensión de la visibilidad en el espacio público de las organizaciones y los grupos sociales. Se vuelve, de este modo, evidente el carácter complejo de este tipo de propuesta que, además, suele adoptar un carácter “único-en-cada-caso” en función a la manera particular en la que se establecen modalidades “propias” (adaptadas o apropiadas) a las necesidades, intereses u objetivos de cada una de las experiencias.<sup>12</sup>

El trayecto de implementación de este tipo de metodologías participativas para la producción-situada de audiovisuales comunitarios de alguna manera ha recuperado (en términos de interrogantes-guías) las palabras de Regina Festa, quien expresaba en el IV Encuentro Latinoamericano de Video de 1993: “¿qué imagen tenemos de nosotros mismos, qué imagen queremos construir, qué imagen queremos hacer pública, cuál es la imagen que queremos hacer visible?”. Preguntas que evidencian el camino de la auto-reflexión para

la co-construcción de relatos audiovisuales que se cuestionan a las identidades.

*Creación comunitaria*  
*Poiesis*  
*Identidades*  
*Relatos audiovisuales*  
*Escuela*

12 Siragusa, op. cit., 134-135.



**Sandra Savoini** es docente-investigadora de la Licenciatura en Cine y TV, de la Licenciatura en Comunicación Social y del Centro de Estudios Avanzados (UNC). Dirige un proyecto de investigación en torno a los discursos audiovisuales y co-dirige proyectos de extensión (UNC).

E-mail: sandrasavoini@hotmail.com



**Cristina Siragusa** es docente-investigadora de la Licenciatura en Cine y TV (UNC) y de la Licenciatura de Diseño y Producción Audiovisual (UNVM). Es directora de proyectos de investigación y extensión acreditados y subsidiados por instituciones universitarias en los que se aborda el campo del audiovisual en Argentina.

E-mail: siragusasociologia@yahoo.com.ar

## Bibliografía

- Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2013).
- Luis Gabriel Casas, “De tutelas y niñeces, el estado singular”, En *Compendio sociopedagogía*, (Córdoba: IES Cabred Ediciones El Copista, 2011).
- Claudia Kozak, “Tecno-poesía experimental y políticas del acontecimiento”, En *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad: Actas del Seminario Internacional Ludión-Paragraphe*, (Buenos Aires: Exploratorio Ludión, 2011).
- Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, (Buenos Aires: Manantial, 2010).
- María José Román, “Mirar la mirada: para disfrutar el Audiovisual Alternativo y Comunitario”, En *Folios 21 y 22* (Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia, 2009).
- Cristina Siragusa, “El subyugante lugar de la tensión: desacralización artística y poiesiscomún(itaria)”, En *Prácticas Artísticas Colaborativas* ([http://issuu.com/rochaluchi/docs/pr\\_\\_cticas\\_art\\_\\_sticas\\_colaborativa](http://issuu.com/rochaluchi/docs/pr__cticas_art__sticas_colaborativa) , 2013).
- Cristina Siragusa, “Laboratorios para la Experimentación Artístico-Comunicativa junto a la Comunidad”, En Abatedaga Nidia y Siragusa Cristina (comp.) *Investigación - Acción - Participativa: metodologías para organizaciones de gestión horizontal*, (Córdoba: Editorial Brujas, 2014).