

## TRADICIONES BARRIALES E INTERVENCIONES ARTÍSTICAS URBANAS. LOS MUÑEQUEROS EN LA CIUDAD DE LA PLATA

Cecilia Carolina Paola - María Gabriela de la Cruz  
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

### Resumen

Todos los 1° de enero, a primeras horas, se realizan en la ciudad de La Plata múltiples celebraciones en torno a las quemadas de los *Momos*. Se registran documentos de esta tradición desde la década del '50. Los primeros testimonios indican que la construcción y quema del primer muñeco fue en las calles 10 y 40 en homenaje a los jugadores de fútbol del Club Defensores de Cambaceres, quienes se habían consagrado campeones de la Liga Amateur platense. Hoy en día se registra la construcción de alrededor de 100 muñecos en promedio por año. Cada año, a finales de noviembre y durante el mes de diciembre comienzan a visualizarse las estructuras en proceso de los grupos de cada barrio. La participación es totalmente abierta y espontánea. La persona que quiere saca su muñeco a la vereda y lo quema. Hay una serie de requisitos de seguridad en cuanto al tamaño o ubicación que deben respetarse, pero a rasgos generales es una tradición que brinda muchas libertades a la hora de producir y exponer.

En esta oportunidad analizaremos el rol del artista dentro de esta práctica y sus posibilidades de interacción con un público cada vez más involucrado. Pero cuando entramos en los territorios del espacio público y la relación con la comunidad se vuelve necesario hacer un análisis transversal asociado al rol de Artista urbano y la relación con los aparatos de estado.

**Palabras clave:** muñecos de fin de año, artista, público, aparatos de estado.

### Los muñecos como instalación

Antes de comenzar, resulta necesario poder definir qué son los Muñecos de La Plata. Es decir, son construcciones de madera, alambre, cartón y papel. Portan una monumentalidad y tridimensional que entrarían en la categoría de esculturas. Pero, entonces ¿Por qué se consideran instalaciones y no esculturas? O ¿por qué son prácticas culturales y no artísticas? ¿O que es lo que hace que estas prácticas se conviertan en obras de arte en el caso de que lo fueran? ¿Qué elementos definen a estas prácticas como tales?

Para Jiménez (2006) es relevante la caracterización del arte propuesta por el filósofo y teórico de la estética italiano Dino Formaggio. Lo primero que destaca en ella es la apertura de la categoría arte: es imposible fijar límites, establecer una "norma" que diferencie entre arte y no arte. Arte es hoy un conjunto de prácticas y actividades humanas completamente abierto. Pero, hay un segundo aspecto que resulta tan interesante como el anterior: lo que convierte a algo en arte es que sea llamado arte, es decir, cuando aparece inscrito en los canales institucionales que producen y hacen circular las prácticas que incluimos dentro de su ámbito. Sobre todo cuando existe una retórica que justifica su inserción en el ámbito artístico.

Para este autor, cada época, cada situación específica de cultura ha entendido como arte cosas muy diversas. En el terreno de las artes plásticas, la opinión común sigue

considerando disciplinas clásicas: pintura, escultura, arquitectura. Pero, a su vez, la proliferación de procedimientos de producción de imágenes característica de nuestro siglo: fotografía, diseño, publicidad, medios de comunicación, cine, etc. han transformado profundamente y desde hace ya bastante tiempo esa situación.

El territorio de las artes plásticas de nuestro tiempo ha dejado de ser instinto, un universo ordenado. Es por el contrario una superficie mestiza, resultado de hibridaciones que conlleva la superposición de distintos soportes y técnicas. Algo además que revela la continuidad y comunicación del arte con la cultura de nuestro siglo, también mestiza y pluralista.

Por otra parte, Silvina Valesini (2016) habla de la instalación como un medio preponderante, un soporte espacio-temporal cuyo concepto es inestable, porque logra unir un grupo heterogéneo de prácticas artísticas que no encuentran clasificación posible en el orden de las categorías tradicionales.

Pero, para que la instalación se consagre como tal, es fundamental el protagonismo del espectador y su activa participación dentro de las mismas. Es necesario sumergirse en la instalación para poder experimentarla. La instalación no se circunscribe al conjunto de elementos materiales que la conforman, sino que comprende las relaciones espaciales que se establecen entre ellos y su interacción con el cuerpo del espectador.

Ya, hoy por hoy, en La Plata se advierte este factor relacional y las propuestas callejeras juegan en favor de integrar cada vez más el cuerpo del espectador. Así, y a pesar de su vínculo material con lo múltiple y lo reproducible, la obra adquiere un sentido unitario gracias a la presencia del espectador en unas coordenadas espacio-temporales específicas. Por un lado la integración del espectador siempre estuvo presente puesto que las temáticas simbólicas que ofrecen los muñecos son en pos de identificarse con las masas, se presentan temas que fueron protagónicos a lo largo del año, temas "virales", de fácil identificación con la comunidad a fin de lograr una convocatoria más amplia e inclusiva. Funcionan como expresiones de nuestra vida cotidiana, integrándose con situaciones de nuestra realidad, problemáticas y tensiones actuales. Es común que aparezcan representando o citando algún evento significativo del año. Por lo que podemos considerar que también sirven como monumentos de la memoria colectiva, como muestras del valor cultural.

Así, se podría pensar que lo preponderante en esta época, es ahondar en el compromiso cada vez más físico y en la posibilidad de obras más abiertas a la resignificación o reestructuración por parte del espectador.

En las experiencias de los muñecos, el compromiso físico siempre estuvo presente. La experiencia de ir a ver un muñeco implica un encuentro social, una serie de rituales masivos que los platenses ya conocen, e incluso, en la quema, la propia reacción del cuerpo al calor, a los ruidos, a las explosiones. La misma ciudad es también un fiel reflejo de los cambios de conducta porque su tránsito se ha modificado.

En estas instancias contemporáneas las barreras entre una disciplina artística y otra son más solubles. A menudo nos encontramos en disyuntivas donde no se puede encasillar del todo una obra. El carácter multidisciplinario de los muñecos y todas las etapas que conllevan quizás proponen esto de no delimitar su definición en una obra escultórica.

Y, quizás la escenografía, hoy por hoy sugiere esa pluralidad que caracteriza a los muñecos. Así como la arquitectura. Pero el caso de la arquitectura entra en sintonía con la cuestión del espacio urbano, la obra expuesta en la calle si o si va a dialogar con la arquitectura.

## **Por sobre todo, una fiesta**

El montaje de los muñecos en sí transforma los flujos de la ciudad por completo. No en términos estrictamente espaciales, obviando la parte de que en todo momento se

tienen en cuenta edificios, cables de luz, se toman medidas de seguridad para la quema, etc. Sino que se transforma el tiempo en su sentido experiencial, y todos los transeúntes perciben esa modificación.

Según Gadamer (1998), cuyos desarrollos conceptuales están ligados a la hermenéutica, la categoría central en la estética de la recepción sería la comprensión y la interpretación que el sujeto hace, poniendo en juego sus prejuicios -no como algo peyorativo o negativo sino como juicios previos- sino como vinculado a nuestro modo de ser en el mundo porque el lenguaje es nuestra manera de ser en el mundo.

El ser es lenguaje y toda interpretación está mediada por el lenguaje. Entonces, para relacionarnos desde lo antropológico, con el arte, es necesario poder establecer vínculos con tres conceptos: juego, símbolo y fiesta.

Si bien las obras contemporáneas, y más aún, las prácticas estéticas que suceden en la calle, contienen en sí mismas los tres elementos, en las prácticas de los muñecos de fin de año se destaca la fiesta como elemento constitutivo de la celebración y el encuentro. Se encuentra ligada a los términos de comunidad, congregación, actividad, comunión e inclusión. Las personas celebran el congregarse por algo y esto se torna más evidente en la experiencia artística. No se trata sólo de estar uno junto a otro, sino de la intención que une a todos y les impide desintegrarse en diálogos sueltos o vivencias individuales, haciendo lugar a lo que muchos consideran la identidad de la ciudad.

La quema de muñecos pasa a ser resultado de una festividad. En principio porque se festeja en una fecha que mundialmente es ya de por sí una festividad, que es el fin de año viejo y el principio del año nuevo como modo de celebración de la vida. Pero también, porque invita a una reunión de personas que no se conocen, aunque al ser realizadas en la calle, no se requiere invitación, uno simplemente va y festeja. Y, como toda fiesta, tiene momentos en que todos realizan algo en conjunto, o bailan, o charlan, o alientan la quema del muñeco.

Para Gadamer, en la fiesta se suprime toda representación de una meta hacia la cual dirigirse, la fiesta está ahí siempre y en todo momento. Una particular experiencia del tiempo es afín a la fiesta y al arte. En el tiempo ordinario, cotidiano, el del ajetreo, siempre hay algo previsto para hacer o llenarlo. Cuando hay fiesta, ese rato o momento está lleno de ella. En la fiesta no hay que llenar el tiempo vacío sino a la inversa: el tiempo se ha vuelto festivo. La fiesta es un tiempo fuera del tiempo, ofrece tiempo, lo detiene, invita a demorarnos. De esta manera, los muñecos de fin de año responden a estadios que son una fiesta en sí, tienen su tiempo propio. La ciudad misma se encuentra inmersa en una celebración, por lo que la quema de muñecos es como un agregado que potencia la festividad. Y, como en toda fiesta, cuanto más nos sumerjamos más ricamente se manifestará.

A más participación corporal del espectador ¿hay más juego que fiesta? o ¿siempre predomina la categoría de fiesta sin importar el grado de compromiso del espectador con la obra?

Hay diversos elementos que potencian la fiesta. No hay un comienzo y un final tan claro. La participación en la construcción es bastante abierta, puede sumarse quien quiera. En general el muñeco se construye en la misma calle de la presentación. Por esto, varios vecinos son espectadores y, si quieren, casualmente productores en el proceso de realización del muñeco. Esto, va anticipando el ambiente festivo del 31 de diciembre.

El fuego también es un elemento fundamental. El ritual de quemar figuras icónicas se ha repetido en muchas regiones de Latinoamérica, con sus propios motivos y temas de celebración. Y la experiencia de estar cerca de esos muñecos ardiendo es impactante. Hasta hace un tiempo, en la ciudad de La Plata, los muñecos eran cargados de pirotecnia para que “explotaran mejor”. Hay una fascinación ya instaurada por los explosivos. En parte como práctica habitual durante las fiestas de fin de año en Argentina, pero específicamente en los muñecos con el objetivo de volverlos algo así

como más brutales o colosales. Los productores de cada barrio buscaban llenar los muñecos con los explosivos más ruidosos y la mayor cantidad de fuegos artificiales. Esta práctica fue parcialmente suprimida luego de múltiples campañas denunciando el peligro y malestar que generan a un gran porcentaje de la sociedad, apelando a la empatía por la buena convivencia en la ciudad, por lo que la municipalidad prohibió el uso de pirotecnia en los muñecos. Algunos grupos continuaron cargando de pirotecnia los muñecos, mientras que otros solo utilizaron fuegos artificiales y juegos de luces. El tema es que estos elementos constituían una especie de espectáculo dentro de la celebración. Su supresión también llevaría a evaluar otras formas de potenciar el espectáculo del fuego manteniendo las medidas de convivencia acordadas.

### **El rol de productor/artista y receptor dentro de la práctica de los muñecos.**

Como artista puedo asumir el poder de “autobiografiar” el mundo. Puedo apropiarme de mi entorno y declararlo parte de mi vida personal. Es ese permiso social en el contexto del mercado que en última instancia culmina en la concentración de valor que se produce en la firma del artista. La firma constituye, justamente, la concentración de la autobiografía en su máxima densidad.(Camnitzer,2011: 119).

En el arte callejero usualmente esta cuestión de autobiografía se difumina en lo colectivo. En general las intervenciones callejeras carecen de firma. En el caso de los muñequeros, solo algunos grupos tienen firma, otros ni siquiera tienen nombre. Quedan disueltos en el manto de la tradición local. Lo que sucede es que aun se demanda una firma. Cuando el grupo GAAM Drako, uno de los referentes más antiguos de la tradición y de los pocos con una firma, hizo su anuncio público de que no quemaría muñecos este último año, no tardaron en explotar las redes. Los medios decían que se iba a acabar la tradición. Y otros sectores decían que solo se trataba de uno de tantos grupos. Con más popularidad, por supuesto, pero que no eran el soporte de la tradición. Algo que sí suele pasar es que, como los grupos repiten muñecos cada año en la misma calle, en los barrios se los conoce por la dirección de la quema.

Este escaso valor en la autoría es una característica propia del mundo artístico en los últimos tiempos, más propiamente en las líneas de pensamiento que refieren a la posmodernidad “caracterizada así por la decadencia de la legitimación de varios niveles de existencia a través de los grandes relatos y por la emergencia de una multiplicidad de lenguajes irreductibles entre sí” (de la Cruz, 2006: 53). Por otra parte, estos lineamientos de época se sitúan en las palabras de Lyotard (1994) cuando define a la posmodernidad como un estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, la literatura y de las artes a partir del fin del siglo XIX.

Para Jiménez (2006), el espectador de nuestros días debe ser crítico y aceptar la inevitable pluralidad de la representación, de códigos y de lenguajes, y examinar cada propuesta a la luz de su coherencia interna, conceptual y poética. Lo más importante es mantener la exigencia crítica: no todo vale, no cualquier propuesta debe ser aceptada en términos de excelencia artística. Teniendo en cuenta que nuestro juicio debe formarse desde una actitud abierta, independiente de prejuicios y consciente de que el juicio sobre el valor de una obra no se formula de manera inmediata, sino mucho después. Es lo que se llama la prueba del tiempo.

La calle y los artistas que la trabajan juegan con estos conceptos porque saben que todo se basa en la movilidad. Como bien expresan las chicas del GAC:

“Creemos que es más fértil estudiar las características coyunturales que dieron origen a producciones similares en diferentes épocas, que colocar nombres en una línea de tiempo. Además, priorizar la cuestión de la autoría como mecanismo de validación, no aporta a la reflexión de lo que se hace, por el contrario:

invisibiliza definitivamente a los marginados de la historia. Esta mirada está influenciada por la prevalencia de lo aurático de la obra y por el hecho de concebir lo que se hace como “obra de arte”, anulando los desbordamientos entre las prácticas políticas y artísticas. (GAC. 2009)

Y por último, Nelly Richard dice en relación a otras obras, también inscriptas en las prácticas en las ciudades, “obras cuyas estructuras operacionales se mantienen abiertas y cuyos materiales permanecen inconclusos, garantizando así la no finitud del mensaje artístico para que el espectador intervenga en la obra y complete su plural de significaciones heterogéneas y diseminadas” (Richard: 2007: 17).

### **El receptor y su rol activo en la experiencia artística. Los nuevos espacios de representación**

Existen avances tecnológicos ya expuestos que denotan la evolución de los muñecos a auténticas obras escenográficas. Desde sistemas de poleas para generar movimiento, iluminación, música y efectos sonoros, intervenciones teatrales, incluso colaboraciones con instituciones especializadas para abordar temas donde se integran arte y ciencias naturales. En ese sentido los muñecos de la ciudad de la Plata han alcanzado una heterogeneidad de recursos que los convierten en un verdadero show. Este año se dificulta la recopilación de nuevos avances tecnológicos, puesto que la producción fue escasa. Algunos grupos que habían llegado a destacarse por la elaboración de efectos especiales anunciaron que su retirada, debido al destrato por parte de la municipalidad, la falta de consensos y las dificultades económicas del momento. Sin embargo, entre algunas producciones más modestas, si bien no se trata de una innovación significativa a nivel tecnológico, el grupo Muñequeros del Galpón servirá de análisis para la integración del cuerpo del espectador. El colectivo apuesta por explotar la interacción con el sujeto participante de la obra, en tanto expresar la disponibilidad de la obra a un cambio por parte del espectador, y esto implica no cerrar la obra, dejar un espacio inconcluso necesario para que alguien más venga a llenarlo. Pero tampoco se trata solo de dejar inconclusa la obra y ya. Es común ver muñecos en la ciudad sin concretar. Al ser una tradición espontánea, los grupos se van viendo con diversas complejidades cotidianas (así como ciertas libertades por no formar parte del sistema de códigos del circuito artístico comercial) que dan como resultado un muñeco inconcluso. Y eso no necesariamente es interpretado como una invitación a participar. Simplemente no está cerrado.

Tratándose de un año económicamente difícil a nivel general, los emprendimientos artísticos de este estilo son los que más sufren. Situación que se sacude en un promedio de 3 o 4 años. Durante el proceso se hace difícil proyectar las dimensiones deseadas, ya que implican diversos presupuestos en pintura, en madera, alambres, etc... Este año varios integrantes optaron por trabajar en vacaciones no tenían tiempo como antes de atender la actividad de todos los diciembre. En varias reflexiones de grupos aparece la cuestión de como afecta la crisis económica al quehacer artístico, y que llega un punto que se tiene que renunciar a ciertas expectativas. Lo que en términos de Camnitzer se identifica como un “artista de domingo”, es decir, el artista que vive de un trabajo estable no relacionado al arte y en sus tiempos libres se dedica al arte, se encuentra interiorizado en la lógica de los muñecos, tanto como la no autoría individual. No existe un muñequero de profesión (por lo menos en Latinoamérica) y que sea remunerado por su trabajo.

Con este escenario, el grupo de Muñequeros del Galpón opta por renunciar a la monumentalidad que caracteriza los buenos muñecos y busca captar al público desde estrategias más participativas. Ya en el anterior año *El Gatobus* invitaba al espectador a involucrarse físicamente, entrando en él y leyendo las paredes o sacándose fotos, pero no cambiaba su sentido si hubiese o no un niño dentro del muñeco. En esta

oportunidad se buscó que la intervención sea necesaria y lo más lúdica posible para completar el sentido de la instalación.

Esta vez se recreó la escena de *La Espada en la Piedra de Disney*. Se construyó al mago *Merlín* y su lechuza. A mitad de la construcción el grupo desistió de fabricar a *Arturo*, el protagonista de la historia, por falta de material, fondos e integrantes. Pero se le dio especial importancia a fabricar una espada tallada en madera, con detalles en papel y cartapasta, pintada con aerosoles metalizados. Quedarían así el mago *Merlín* y la lechuza, ofreciendo a los niños pasar a la piedra donde se ubicaría la espada.

Los chicos diseñaron la piedra. Un pedestal de 1,60 cm. de alto con una escalerita detrás donde los niños podrían subirse para sacar la espada. El diseño de la espada llevaba un sutil ensamblaje por ranuras que coincidían con el diseño del pedestal. Así los niños, cuando quieren sacar la espada, no pueden quitarla de su lugar. Solo podrían destrabarla haciendo un pequeño giro que cambie de ángulo las ranuras.

A su vez se instalaron dos sensores de movimiento en los escalones para que, cuando los pisaran, se encendieran unos reflectores (armados con diodos contenidos en latas, conectadas a una batería de auto). Varios niños participaron de las pruebas con los sensores y jugaban a ver si eran o no “los elegidos”, según si las luces se encendían cuando pisaban los escalones, simulando la escena de la película de Disney en la que *Arturo* se acerca por primera vez a la espada y aparece un aura a su alrededor indicando que él es el elegido para ser rey.

A primera hora del 1 de enero las personas ya hacían filas para subirse a la piedra, las luces iluminaban al participante en cuanto subía, luego levantaba la espada y posaba para las fotos. Los chicos se pasaban el truco entre ellos de cómo sacar la espada, así que prácticamente todos pudieron sacarla. De a poco los adultos se vieron tentados de sumarse al juego. En este sentido la ausencia de un *Arturo* sumó más a la obra que si realmente estuviera. La emergencia de varios niños y adultos siendo *Arturo* condensa las nociones de Sánchez Vázquez (2006) acerca de la participación, que “no sólo afecta a la obra, o al proceso de su producción, sino también a él mismo en cuanto que se convierte en parte de la obra misma.”

La iluminación también resulta de los recursos que mejor convocaron hasta ahora. Profundizar el tema de la iluminación en usos que vayan más allá de solo iluminar la obra, si no algo que realmente pueda transformar el significado de esta y condicionar al participante sería un salto interesante entre los recursos que fue adquiriendo la tradición.

### **Las tradiciones populares, el espacio público y las instituciones**

Con el correr de los años los muñecos de La Plata, así como otras intervenciones urbanas transitaron distintas tensiones en su relación con las instituciones de la ciudad. El primer *momo* platense se construyó en 1951, impulsando la tradición hasta 1976, cuando con la dictadura cívico militar se suspendieron los festejos. En ese momento los muñecos eran de trapo, rellenos de hojas y pasto. Las familias retomaron la tradición con la vuelta a la democracia, conformando ya grupos situados en distintos barrios que fueron creciendo en organización. Desde entonces se cuentan los avances técnicos que condujeron a ser instalaciones. Dentro de este trayecto hubo años muy beneficiosos donde se promovió la tradición mediante un concurso, en el cual todos votan los mejores muñecos expuestos y se les premia a los tres ganadores, se proyectaron jornadas de formación en las que participarían los mismos grupos difundiendo sus técnicas, circularon aplicaciones donde se registran los puntos de quema para un recorrido de la ciudad más organizado, se organizaron controles para garantizar la seguridad a la hora de las quemadas, y por supuesto todos los años reciben el apoyo de los medios de comunicación locales difundiendo para convocar la mayor cantidad de participantes. Se trata de una tradición que representa la identidad de la

ciudad y de la que muchos vecinos se sienten parte y colaboran constantemente en mantener “la llama”.

Así mismo cada cierto tiempo ha habido conflictos con la policía o levantaban brutalmente muñecos sin explicación alguna. La relación entre esta comunidad y las autoridades históricamente es volátil y llena de contradicciones. En cada diciembre protagonizaban los muñecos en los diarios mientras que en la calle las relaciones con las autoridades se tornaban más ásperas. A este diálogo conflictivo se le suma la opinión pública que compara constantemente y se pregunta porque las producciones locales carecen de calidad o son desorganizadas, pero al mismo tiempo parece aceptar la idea de que “el arte es por amor al arte” e invisibiliza un montón de cuestiones que constantemente interrumpen el progreso de las prácticas artísticas en esta ciudad. La profesionalidad y la calidad de los resultados van de la mano del valor que el conjunto social le atribuye a la práctica, pero en esta circunstancia la desinformación y ciertas nociones antiguas dificultan una mirada integral que proporcione el valor necesario que demandan muchos grupos. En este último año terminaron de estallar las tensiones, cuando dos grupos de gran trayectoria en la ciudad anunciaron que no harían muñecos debido a los maltratos y falta de contemplación por parte de la Municipalidad. El Grupo de Artistas Autodidactas Muñequeros (GAAM) Drako hizo pública su decisión a través del siguiente descargo:

"Esto no es un negocio del cual vivimos. Solo es mantener un sueño en cada fin de año, una tradición propia y representativa de la ciudad, continuar con un ritual que en nuestro caso lleva 40 años (...) Podíamos con el tiempo para terminar cada proyecto, podíamos con los costos para realizarlo, podíamos con la puesta y organización de los días en la calle, pero hay algo que con lo que nunca pudimos y por el cual nos vimos desmotivados en esta nueva oportunidad para realizar una nueva creación, y es nada más y nada menos que con nuestras autoridades municipales (...) una postura desinteresada, combativa, amenazante y negativa. Siempre callamos, un poco por temor a las consecuencias, otro poco para que toda la gente que se encontraba a la espera de un nuevo show no presenciara escenas de discusiones que nada tenían que ver con el espíritu del evento y, por ende, del grupo (...) estos 'desencuentros' ocurrían siempre con el muñeco ya instalado, es decir, toda la escenografía montada, el escenario, las luces, el sonido y las bandas convocadas (...) El último año el argumento fue 'no se permiten manifestaciones artísticas', como si el propio muñeco en sí mismo no lo fuera. Y ahí nuevamente las negociaciones (siempre con toda la gente esperando que arranque el show del muñeco y se veía demorado por ese motivo) (...) si algo no vamos a ser es improvisados, por eso siempre manifestamos que las reglas del juego se ponen antes (...) sería mucho mejor si esas normas fueran parte de un proyecto consensuado y con el tiempo necesario para establecer convenios y llegar a acuerdos. (...)" (GAAM Drako. 2022)

Al mismo tiempo de la publicación de esta nota, otros dos grupos de trayectoria parecida, *Muñecos 17 y 74* y *Grupo 19 y 73* anunciaron que no se presentarían en esta oportunidad.

"Luego de dos décadas ininterrumpidas, este año decidimos no realizar ningún Muñeco. Nos duele en el alma porque fueron muchos años compartiendo juntos las fiestas, pero cada año se hacía más difícil, más costoso y con menos apoyo del Municipio. La falta diálogo y los conflictos permanentes nos llevaron a tomar esta decisión por este año, replantearnos muchas cosas y ver cómo seguiremos. Los motivos son muchos, multas que nos enteramos un mes después, compromisos incumplidos, falta de diálogo, costos elevados, falta de interés (...)" (Muñecos 13 y 74. 2022)

En los medios locales hablaron con exceso de amarillismo sobre si se trataba del fin de la tradición platense. Pero lo sorprendente es la cantidad de ciudadanos que

castigaba la decisión de estos grupos interpretando las demandas como una búsqueda de algún privilegio caprichoso, romantizando a los chicos de barrios que hacen muñecos sin pedir nada a cambio, por amor a la tradición, que trabajan a altas temperaturas y levantan muñecos con la propina que les dan los autos. También hubo acusaciones a los grandes grupos por tener ambiciosas expectativas, por querer destacar con muñecos grandes y brindar *shows* excéntricos.

Toda exposición, independiente de sus formatos, ya tenga lugar en museos, centros culturales o de arte, instituciones culturales, ferias, bienales, espacios privados, y en este caso, la calle, le tocará entrar en un juego de dialécticas con alguna entidad reguladora que intentará enmarcar, territorializar y ajustar el discurso a resultados que encajen dentro de ella. Por ejemplo, cuando se busca proponer un concurso de *Momos*, bajo estrictas reglas, se ofrecen premios, pero se establecen también contratos y se imponen multas. O cuando se hace foco en un autor en lugar del colectivo que supone a toda la ciudad. Porque los grupos de muñecos en todo momento están tejiendo lazos entre sí. Colaboran entre grupos y se organizan constantemente para que todos tengan su espacio.

Como bien señala Didi-Huberman (2010), declarado amante de las sublevaciones como cualidad intrínseca del ser humano y de las imágenes potenciadoras del pensamiento crítico, las exposiciones constituyen una forma visual de conocimiento que es un cruce de fronteras entre el saber puramente argumentativo y las obras de arte. Es decir, son un dispositivo de saber. Constituyen un escenario de acción clave dentro de la cultura contemporánea y, en este sentido, contribuyen a reactualizar de manera constante la dimensión estética. El artista y la obra e infinidad de agentes culturales, generan voces que legitiman y autorizan determinadas producciones y otras no y finalmente, desarrollan un corpus de textos y fuentes documentales que ingresa a la historiografía y de esta manera a la formación en historia del arte, la estética, la teoría del arte y otras escrituras ya sean desde su perfil más histórico o filosófico (lo que ya no somos) y lo que estamos siendo: la parte de la historia y la parte de lo actual.

EL autor, entiende las exposiciones como máquinas-dispositivos un lugar dialéctico, que sostiene una forma de argumentación dialéctica capaz de contradecir las lógicas de, por ejemplo, un Museo, en su expresión más universalista y occidental –donde ideas como “obra maestra” y “colección” o bien la idea de autoría - operan en la edificación de saberes en torno a las prácticas artísticas.

Denomina entonces a las exposiciones como máquinas de guerra, asociadas al nomadismo, a la desterritorialización. En su contraste de esencias logra propiciar ese espacio del pensamiento- *Denkraum*, donde se puede ver varias cosas a la vez. En ese sentido las obras se constituyen, en términos de Gadamer (1998), como una fiesta, ya generan un espacio de pensamiento concentrando toda su potencia en la experiencia social que implica el ritual.

Pero también, como máquinas de guerra, como dice Didi-Huberman (2010) debido a que una identidad platense nace en esa experiencia y quienes disfrutan de participar del ritual conocen esa sensación. Los muñecos concretos que circulan en cada oportunidad son tan variables como los cambios inmediatos que atraviesan a la sociedad cada día. Nunca terminan del todo porque se reinventan e incineran cada año. Se vuelven a levantar, incluso a veces reciclando muñecos e ideas antiguas.

La Municipalidad, por más que intenta enmarcar las prácticas de los muñecos, se le desbordan las variabilidades y termina en tensiones con las exposiciones propuestas. Porque no puede contener la fiesta que se despliega, no pueden controlar lo orgánico, lo silvestre, de la tradición. La falta de acuerdos y las medidas arbitrarias perjudican aún más la relación, entonces los grupos demandan reconocimiento para un acuerdo más horizontal o protestan para cuidar su espacio.

## Consideraciones finales

Siguiendo con Jiménez (2009) acerca de la pregunta ¿es esto arte? En principio, aquellas propuestas planteadas en el marco de la “institución arte”, forman parte del arte. Pero, otra cuestión diferente es su mayor o menor calidad. Lo decisivo es no dejarse llevar por lo que se nos transmite desde la institución o los medios de comunicación. Queda para el espectador la tarea de poder ejercitar la capacidad de juzgar, y ejercer con independencia la capacidad crítica.

Esa exigencia crítica es uno de los aspectos que justifican la necesidad de una teoría del arte, pero lo que sí resulta fuera de lugar es una teoría del arte apriorista o normativa. El arte en su desenvolvimiento ha ido adquiriendo un estatus de plena libertad expresiva: no hay un “canon” previo, predeterminado, ni puede haberlo. Los materiales, soportes, y temas del arte en ningún caso pueden fijarse previamente desde instancias externas a la propia práctica artística. Los muñecos en tanto máquinas de guerra, fiestas, instalaciones inacabadas o participativas operan de formas orgánicas y espontáneas que constantemente fluctúan, ofreciendo así un amplio abanico de posibilidades en su evolución, así como dialécticas y contrastes con los aparatos de estado, la comunidad de la ciudad que se vuelve productora y espectadora a la vez, cuyas circunstancias y posiciones políticas determinan también que y como se va a exponer el siguiente fin de año.



*Muñequeros del Galpon 2022*

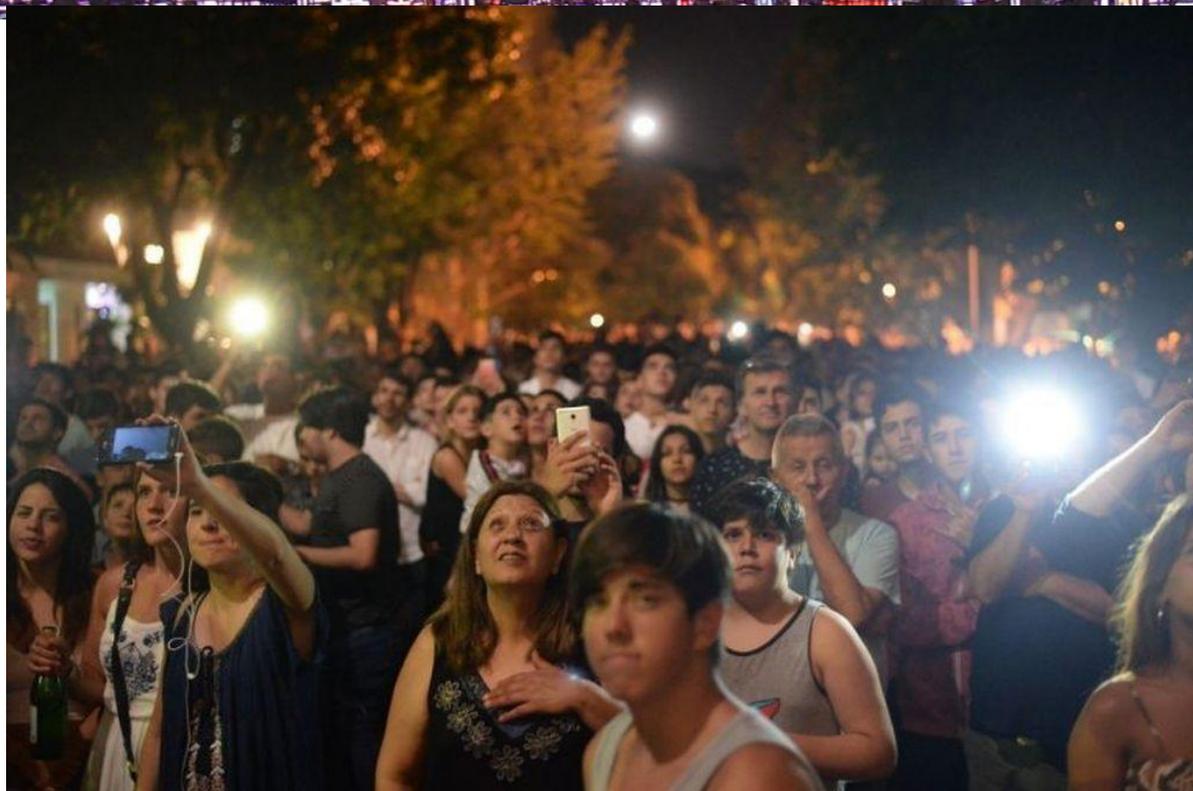
# JEIDAP

6° JORNADAS ESTUDIANTILES  
DE INVESTIGACIÓN EN DISCIPLINAS  
ARTÍSTICAS Y PROYECTUALES

ISBN: 978-950-34-2317-2  
2 al 7 de octubre de 2023

FACULTAD  
DE ARTES





*Vía La Plata: La Plata recibió el año con la tradicional quema de muñecos 01 de enero 2019.*

## Referencias bibliográficas

- Camnitzer, L. (2011) *La figura del Artista*. En: *una teoría del arte desde America Latina*. MELAC/Tturner. España.
- de Gyldenfeldt, O. (2009). *¿Cuándo hay arte?* En: *Cuestiones de arte contemporáneo*, Buenos Aires: Emecé.
- de la Cruz, M.G. (octubre, 2014). Epojé sobre algunas heterotopías artísticas. Objeto de conferencia en VII Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales. En: <http://es.calameo.com/books/00065810418a219d2eb37>. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Artes. La Plata.
- de la Cruz, M.G. (septiembre, 2015). Cultura y marcos normativos: debates sobre las políticas culturales. Posibles tramas de articulación entre el arte urbano y las políticas públicas. Objeto de conferencia en VI Jornadas Historia, Arte y política. En: <https://dhtarte.wordpress.com/2015/03/17/jornadas-internacionales-de-historia-arte-y-politica-3/>. Universidad del Centro, Facultad de Arte, Departamento de Historia y Teoría del Arte. Tandil.
- Didi-Huberman, G. (2011) *La exposición como máquina de guerra*. Minerva 16, Revista del Círculo de Bellas Artes. Madrid.
- GAC. (2009) *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*. Tinta Limón. Buenos Aires.
- Gadamer, H.G. (1998). *La actualidad de lo bello*. Argentina: Editorial Paidós SAICF.
- Jiménez, J. 2002 (2003) *Teoría del arte*. Madrid. Tecnos.
- García, Silvia, Belén, P. (coord.). (2016). *Fundamentos estéticos. Reflexiones en torno a la batalla del arte*. La Plata: EDULP.
- Oliveras, E. (2011). *Recepción estética / Públicos plurales*. En: *Una teoría del arte desde América Latina*. España. MELAC/Turner.
- Richard, N. (2000). *La insubordinación de los Signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Sánchez Vázquez, A. (2006). *De la estética de la recepción a la estética de la participación*. En: *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Simón MarchánFiz (compilador). Barcelona: Paidós Ibérica.
- Imágenes de: <https://viapais.com.ar/la-plata/784621-la-plata-recibio-el-ano-con-la-tradicional-quema-de-munecos-las-mejores-imagenes/>