

Una pedagogía de la instalación An Installation Pedagogy Uma pedagogia da instalação

Francisco Ramallo¹

Resumen

Componer ambientes en los cuales narrar historias más allá de la linealidad de la mediación pedagógica, la intelectualidad del conocimiento y el realismo epistémico es el sentido desde el cual en este artículo recupero a las instalaciones en la investigación en educación. Si bien esta intención se detiene en la inmediatez y la domesticidad de mi producción artística-pedagógica durante la virtualización de mi labor pública en la pandemia global del COVID-19, se materializa a partir de un registro en clave auto-etnográfico en el que narro, entre la intimidad y su devenir público, una búsqueda performática para descomponer al sujeto de la pedagogía.

Palabras Clave: autoetnografía; instalación; investigación; pedagogía; performatividad; teoría queer

Summary

In this article I intend to delve into installation in educational research, by composing environments in which to tell stories beyond the linearity of pedagogical mediation, the intellectuality of knowledge and epistemic realism. Although such purpose revolves around the immediacy and domesticity of my artistic-pedagogical production during the virtualization of my public work in the global pandemic of COVID-19, it is materialized by means of an auto-ethnographic account in which I narrate, between an intimate and eventually public register, a performative search to decompose the subject of pedagogy.

Keywords: Autoethnography; Installation; Research; Pedagogy; Performativity; Queer Theory

Resumo

Compor ambientes para narrar histórias para além da linearidade da mediação pedagógica, da intelectualidade do conhecimento e do realismo epistémico, é o sentido a partir do qual neste artigo recupero as instalações na investigação em educação. Embora essa intenção pare no imediatismo e domesticidade da minha produção artístico-pedagógica durante a virtualização do meu trabalho na pandemia global do COVID-19, ela se materializa a partir de um registro autoetnográfico no qual narro, entre a intimidade e seu devir público, uma busca performática para decompor o sujeito da pedagogia.

Palavras-chave: Autoentografia; Instalação; Pesquisa; Pedagogia; Performatividade; Teoria queer.

Fecha de Recepción: 02/06/2021 Primera Evaluación: 16/06/2021 Segunda Evaluación: 14/07/2021 Fecha de Aceptación: 21/07/2021

Introducción

En la idea modernista, el arte, como lugar de la utopía, contrasta fuertemente con la razón instrumental que, presumiblemente, se ha vuelto total. En contra de esta visión, el arte instalativo, justamente por su interés en las utopías políticas, apunta más allá de sí mismo hacia esferas de la razón moral-práctica y de la razón teórica-científica, las únicas en las que se podría concretar la utopía. El arte comprometido de nuestra época conversa, entonces, no tanto la utopía abstracta de la humanidad reconciliada, sino la conciencia ilustrada de que la realización de una utopía necesita algo más que el arte y la experiencia del arte. (Rebentisch, 2018, p. 333)

La reducción y el empobrecimiento de las diferentes realidades que habitamos por el intelectual peso de la racionalidad fue advertida por Susan Sontag desde los tempranos años sesenta del siglo XX. La activista del arte reconoció a la interpretación como una técnica que da por supuesta a la experiencia sensorial, corporal y afectiva. Nos invitó a afectarnos por nuestra propia erótica, para que en lugar de una hermenéutica “aprendamos a ver más, a oír más, a sentir más” (Sontag, 1984, p. 30). Y en continuidad con ello otras voces, como la de José Gutiérrez Pérez (2014), reconocieron que la actitud interpretativa es una provocación reaccionaria que envenena sensibilidades e im-posibilita una acción performática²

En la educación, la performatividad de su conocimiento interrumpe los prejuicios latentes, inspirados en la negación del arte o en su inefable consideración como juego o ficción. Dada su plasticidad para la reivindicación social, combate la impermeabilidad metodológica, la miopía epistemológica y el autismo existencial. Más allá de las contribuciones de la educación artística, la performatividad cuestiona las formas hegemónicas de investigación centradas en la aplicación de procedimientos que “hacen hablar” a la realidad. Lo hace en la medida en que explora expresiones o manifestaciones que permiten mostrar relaciones que normalmente quedan invisibilizadas por las maneras tradicionales de dar cuenta de las evidencias y los análisis que sirven de fundamento a la narrativa de la investigación. La separación entre el sujeto que observa e investiga y el objeto observado y sobre el que se investiga promueve salir de la posición de lxs investigadorxs que “hacen hablar a la realidad, en lugar de permitir que la realidad hable por sí misma” (Hernández, 2008, p. 90).

La experiencia del investigadrx y sus colaboradorxs en la utilización de procedimientos artísticos literarios, visuales, performáticos, visuales, posee una creciente credibilidad como modelo alternativo de análisis, narración y construcción de realidades, ya que la apuesta performática implica una creación, producción y difusión de conocimientos en ambientes específicos. Al respecto de las in-visibilitys afectivas en la pedagogía argentina y el rescate auto-biográfico como elemento central de la reconstrucción de la experiencia vívida, escribimos recientemente una

reflexión con Luis Porta (Ramallo y Porta, 2020). Asimismo, la indagación de esta experiencia transversaliza tres ambientes: el *Grupo de Investigaciones en Educación y Estudios Culturales* (GIEEC) y el *Grupo de Extensión Pedagógica*, ambos en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata, y la *Red de Investigaciones Vidas* que conformamos con la Universidad de La Serena (Chile) y el Instituto Nacional de Educación Sordos de Rio de Janeiro Brasil (Brasil). Combinamos allí itinerarios de conversación entre la investigación narrativa y la performatividad con la educación, la historia y teoría de la educación, la teoría cuir y descolonial yuxtaponiendo docencia, investigación y extensión.

Para componer ambientes en los cuales narrar historias más allá de la linealidad de la mediación pedagógica y la intelectualidad del conocimiento, en este artículo reconozco a mi producción artística-pedagógica de instalaciones como variaciones performáticas de la investigación en educación. Entre la intimidad y su devenir público, narros tres actos que sistematizan un registro de las instalaciones que compuse en mi propio espacio doméstico durante el encerramiento de la pandemia del COVID-19. Este gesto busca valorar a la performatividad en la investigación educativa y ponderar la descomposición de su realismo epistémico a partir de los ambientes y las experiencias de una investigación vida (Godoy Lenz, Ramallo & Ribeiro, 2021).

Siguiendo a la filósofa de la estética alemana Juliane Rebentisch (2018), aseveramos que las fotos instalativas (*installation shots*) no pueden reproducir de manera adecuada al arte instalativo, no sólo de una exhibición sino también la documentación fotográfica de una instalación. En efecto, las instalaciones no pueden ser reproducidas adecuadamente por las fotos instalativas porque lo que las diferencia de la imagen como tercera dimensión es parte esencial de su experiencia (Rebentisch, 2018). En cambio, sí es oportuno el valor auto-etnográfico del *Backstage* o detrás de escena, tanto como del *Behind the scenes* o el cómo se hizo. Al tratarse de obras efímeras que se muestran por un tiempo determinado, para recordarlas se documentan a través de fotografías y videos, fijando el trabajo realizado. En cada momento se manifiesta su totalidad; un instante único e infinitamente breve pudiera ser suficiente, de hecho, para verlo todo, porque su sentido es inagotable y está en movimiento.

Las instalaciones socavan el ideal objetivista de un arte que pueda ser captado instantáneamente y operan específicamente en oposición al ideal objetivista de una sincronidad entre la obra y el acto de recorrerla mediante la observación. El ambiente de la forma artística que está gestándose es un espacio abierto a las posibilidades, dado que es una forma artística que trasciende su objetualidad o materialidad. Se sitúa en una práctica performática de intervención mimética; lo real y lo ficticio componen una actitud voyeurística con el mundo que nos convierte en observadores. La tensión entre representante y representado coloca al sujeto como

centro y base de la experiencia y sobre los objetos de esta experiencia. Libera al espectador de su rol pasivo: ya no se planta ante una obra, sino que se ve activa y físicamente en ella. El arte moderno lucha por su propia estructura de existir para ser observado, y el trabajo performativo del observador está en la creación de las relaciones que allí emergen.

Domesticidades en la educación

Aunque no todos producimos obras, todos somos una obra vida. El siglo XXI representa una transformación radical en las artes, dado que asistimos a un momento de producción artística masiva estimulada por la internet como plataforma global. La actividad artística parecería no ser un destino exclusivo, sino un “gesto débil”, una tarea que asumimos cotidianamente en el nuevo ágora mediático (Groys, 2014). Se alteró la relación tradicional entre productores y espectadores, ya que las redes sociales ofrecen la oportunidad de mostrar fotos, videos y textos de un modo que no llega a distinguir una obra de arte de otra.

El arte de la instalación presupone un espectador corporizado, una presencia literal en el espacio que es parte integral de lo que se interpreta como conclusión de una obra. Suele abarcar piezas lo suficientemente grandes al ojo humano como para que nos podamos sumergir en ellas. No quiero dejar de recordar el impacto que en este reconocimiento me provocó visitar la instalación *Colchón: Eróticos en technicolor* —compuesta en 1964 por Marta Minujín a partir de telas de colchones en un tipo de esculturas textiles y recreada en la muestra inauguración del *Museo Mar* o *Museo de Arte Contemporáneo* de la Provincia de Buenos Aires hacia finales del 2013 en la costa norte de Mar del Plata—. Tampoco desconozco que estas estructuras habitables o ambientaciones son ejercicio cotidiano de la *conversación pedagógica* que establecemos desde el año 2019 con la artista marplatense María Alejandra Estifque, quien también me presentó a la francesa Sophia Calle con la intimidad que nunca se revela en una instalación.³ Estas tres artistas intercaladas en sus proximidades, en lugar de representar texturas, espacios o luces, me presentaron elementos de modo directo, en experimentación y entrando en la producción de la obra como posibilidad.

En oposición a la perspectiva renacentista, con un sujeto cartesiano racional y autorreflexivo que establece una posición jerárquica con una retórica de posesión, dominio visual y centrado, la instalación como forma de arte admite que cada persona esté intrínsecamente dislocada y dividida. Para Claire Bishop (2006) las teorías postestructuralista, feminista y poscolonial sostienen la fantasía de centrarse, y en las instalaciones no existe un modo correcto de mirar el mundo, ni ningún lugar privilegiado desde el que hacer tales juicios. Las instalaciones descentran al sujeto renacentista porque niegan al espectador ese sitio ideal desde el que contemplar la

obra. Activan una sensación de desorientación en una experiencia de centrado y de descentrado, dado que son obras que insisten en nuestra presencia centrada para poder así someternos a una experiencia de descentramiento. No sólo articulan una noción intelectual de subjetividad dispersa, sino que nos invitan a la experimentar esta fragmentación para perder certezas o descentrarse. En la medida en que no sólo tratan de problematizar el sujeto como descentrado sino que también lo producen, la participación activa de un espectador para generar el significado de la obra actúa como deseo que detiene la pasividad. Puede, incluso, que las obras de arte ya no necesiten adoptar la forma de experiencia interactiva y de inmersión, si consideramos que el arte de instalación se caracteriza por cierto antagonismo hacia su entorno, una fricción con el contexto que opone, resistencia a la presión organizativa, que establece sus propios términos de interacción (Brishop, 2006).

En enero de 2019 me mudé a un pequeño *chalet familiar*—como suelen llamarse en el barrio San José de Mar del Plata—en cuyo frente intencioné una des-localización de la corrupción católica de esta nominación espacial. Las rejas de la entrada a mi casa devinieron en territorio de indagación, al respecto de los espacios habitables para la expresión cuir y mi deseo de desacramentación cristiana. Mi proceso de apostasía y mi trabajo conceptual respecto de la memoria familiar des-heterosexual combinaron los tejidos heredados por la sangre con un rescate del doméstico mundo des-generacional. Sábanas y manteles, almohadas y repasadores, cintas y géneros, como materialidades de la alimentación y la sexualidad del pasado familiar, entretejieron una instalación que interviene un espacio público de este territorio barrial.

La conversación que emerge de esta instalación es motivo de una reflexión y texto aparte, aunque la provocación que descentra la escisión entre su forma y su contenido me permitió concatenar una serie de actos que en mi domesticidad valoraron la performatividad de la investigación en educación. El nombramiento de la instalación como *Casa Barrio Putx José* habita geografías disidentes, cartografías reiventadas y vidas vivibles más allá de la tierra consagrada. El Polideportivo de la ciudad, a 300 metros y rebautizado como *Central Party*, arroja mecha a su desorientación y es tierra de su descomposición. Hacer posible la vida con la urdimbre de nuestros cuerpos entrama historias de producción performática, en un inmanente proceso de estar allí, en la saturación sensual y en la erótica de lo posible y no necesariamente de lo real. Más que una simple mimesis, la leyenda que la atravesó a partir del nombrar comunitario “En esta casa María es puta y santa” extiende los límites del lenguaje y exprime todo lo que sea posible de estas palabras. Como proceso performático de “ser” y “hacer”, esta instalación inició un borde erótico de mi indagación en el vecindario. Desde aquella escritura, el poco practicado, aunque tradicional, cristianismo de nuestra sociedad fue conversación oportuna de su retórica en el sujeto humanista que media la pedagogía en su rechazo al cuerpo, el afecto y la sexualidad con mis vecinxs y visitantes.⁴



Imágenes 1. El autor en la instalación *Casa Barrio Putx José*

A este pequeño *chalet* me mudé con seis bibliotecas que sólo entrarían si los libros lo fueran todo, de modo que el segundo acto fue el taller montado respecto de la instalación *Sobre-adaptación*.⁵ Quizá por mi hábito iniciático de dibujar, escribir, rayar y

romper los libros, desde muy pequeño tenía un rincón propio para su desacralización. A los doce años mi abuelo me regaló una de las estanterías de su negocio para organizarlos allí, y a los trece mis papás me regalaron la última biblioteca de la que me deshice recientemente. Desde aquellos años, me convertí en un acumulador de textos y papeles; no me bastó un cuarto y comencé a invadir los espacios comunes con quienes conviví. Incluso destiné una biblioteca con libros que creía que podría leer en mi vejez, en ese tiempo de postproducción y en apariencia de *optimismo cruel* (Berlant, 2020). Mis mudanzas y la pérdida de la potestad de un cuarto propio para un escritorio devenido en taller de arte colaboraron en que el volumen decreciera y en reconocer que mi biblioteca es mi propio cuerpo. Cambié libros por orgasmos y los puse a todos en un espacio de tránsito, en una última lectura extractivista para luego ser materialidad de una contra-posibilidad. Algunos regalé y unos poquitos guardé. La mayoría, cargados de recuerdos de su lectura –como los me llevaba de pequeño al baño a leer—, evocaban experiencias que se convirtieron en materia prima de esta instalación.

Mis propios libros llegaron a casa por una anciana que los vendía en bicicleta, quien fue para mí la primera voz en habitar ese espacio íntimo de conservar. Recordé esa historia en el primer portal de la asignatura *Teoría de la Educación* –de la que soy docente en la Licenciatura en Ciencias de la Educación– y ofrecí durante la cursada 2020 un taller de descomposición de la biblioteca personal. En una irritada conversación, *Carto-grafías* tuvo una enunciación utópica respecto de los horizontes en y con la educación. Habilitar espacios para las experiencias por encima de la rigidez de la tan dolorosa transmisión que nos acecha fue la intención que inició una interrogación con lxs estudiantes: ¿Cómo y cuál es el espacio de tu biblioteca personal? ¿Qué tipos de conocimientos aparecen allí representados? ¿Alguna vez pensaste en esto? ¿Hay algo que te sorprenda? ¿Cómo son tus maneras de leer? ¿Qué solés descartar en tu lectura?, ¿Cómo es tu experiencia de lectura? ¿Cómo te sentís al tocar un libro? ¿Qué sentís al intervenir la hoja de este libro en un sobre? ¿Qué lugar ocupan la belleza y el placer en tu lectura? ¿Qué te hizo sentir esta experiencia? ¿Qué oportunidades de contra-lectura te auto-habilitás para la/s teoría/s de la educación?

La instalación *Sobre-adaptación* compuso alimento para el Taller virtual *Carto-grafías* y viceversa.⁶ Cartografiar permite acompañar un proceso y crear formas de decir, narrar y expresar los efectos de los encuentros entre nosotros. El cartógrafo está siempre buscando elementos – o alimentos– para componer sus cartografías; reconocemos que todo el tiempo estamos en procesos autogestivos y que la procedimentalidad está presente en los avances y en las paradas, en el campo, en letras y líneas, en la escritura y en nosotros (Rolnik, 1989). Al inicio compartimos imágenes de las bibliotecas de lxs estudiantes o de sus espacios destinados a guardar sus materiales de estudio. Luego eligieron un libro de aquella biblioteca

que era importante para cada uno y para el cursado de la materia. Con un intervenir de deseos inmediatos, propiciamos una lectura contra-recta que llevó a compartir imágenes en foros virtuales. El momento más irritante fue cuando eligieron una hoja del libro seleccionado y la convirtieron en un sobre. Algunxs lo intervinieron unas cuantas veces, desearon y luego eligieron un destinatario –real o imaginario– a quien finalmente le compartieron un mensaje de síntesis –o sin-tesis– respecto del concepto educación.

Las *sobras de los sobres* auspician una experiencia de lectura en serie, desde la identificación de los libros a desarmar, el sacado del lomo y reciclado de sus tapas, el doblado de hojas, el pegado, el corte, el doblado, el guardado, el registro y el juego con el mensaje que porta. En mi cuenta de Instagram fui acompañando un registro de la instalación a partir de actos que recuperaban los climas de producción como talleres, conversaciones, encuentros y performances.



Imágenes 2. El autor en la instalación *Sobre-adaptación*

Las descomposiciones del conocimiento de libros a sobres actuaron como catabióticas demostraciones de la conversación con la maestra María Alejandra Estifque y los aromas del cuerpo que expandieron la visita y sedimentaron un material didáctico para *Pedagorgía*. En esta instancia, el formato de la instalación fue el un “taller de manualidades” en la confección de sobres a partir del desguace de libros. La propuesta de habitarla era que se embarquen en la experimentación de la obra mediante la participación de la producción, clasificación, registro fotográfico y estiba de sobres. Previamente se descompuso una biblioteca en sobres que se presentaron en contenedores de 40 x 30 cm aproximadamente, sobre un plano de apoyo de 200 x 70 cm, con una altura de 70 cm. Estas medidas son variables

según lo que conseguí, generando un gasto energético acorde a los conceptos de reducción, reutilización y reciclaje. Detente conocimiento: somos descomposición y erotismo en putrefacción, fermentación que contagia lecturas contra-rectas, dado que nunca es una la realidad.

Los libros venían a modificar las imágenes del mundo y a crear nuevos mundos de contra-lecturas posibles. El valor de una pedagogía cuir está en el cuirizar de sus técnicas y en garabaterar graffitis sobre sus textos, “en colorear fuera del contorno para tomar deliberadamente el camino equivocado al ir a la escuela o ir en una dirección totalmente diferente de la establecida por un destino monológico” (Bryson & de Castell, 2018, p. 129).

Las hojas blancas de los libros fueron durante unos meses un tesoro acumulado de la *Casa Barrio Putx José*, hasta que comencé a dibujarlas y reutilizar ese papel. Las portadas, finales de capítulos y anexos lisos poblaron tantas cajas que completaron los estantes de media biblioteca. La lectura contra-recta de aquellos pedazos de libros *vírgenes* hacían que la alimentación y la sexualidad volviera una vez más a conectar con el tercer acto de las continuadas instalaciones: *Huevos fritos con pis*.⁷ Con esas hojas reconstruí los álbumes de fotografías familiares que ocupaban cinco grandes valijas, un archivo de sentimientos en el que cada foto, carta o documento personal goza de una historia heurística. El tesoro de la historia que se narra para sentir un poco más, del tiempo a proyectar por la memoria doméstica y familiar.

Reusar este papel y/o cartón de sus tapas me recordaba también que ambos son productos de la tala de árboles y su reutilización detiene el daño de muchas especies vegetales. En la im-posibilidad de destrucción y/o contaminación cero, minimizar el daño y reciclar papel es tan importante como plantar nuevos árboles. El ambiente con los cientos de huevos, mojados y sellados, interrumpe a la materialidad de estos álbumes con sus propias historias. Narro una de las historias *Huevos con pis*, como relato de su habitar y de su descomposición⁸



Imágenes 3. Instalación *Huevos fritos con pis*

El 17 de marzo de 1999, con mi abuela aprendimos que los secretos podrían ser dolorosos. Y aunque a veces lo olvidamos, su placer está en la conversación. Desde que escuché sobre ese encuentro, treinta años antes de su primer beso, me encantaba conversar sobre las historias de mi familia. Entre todas ellas había una que era mi favorita: “Mi abuelo Mario le sirvió al Estado Argentino formando el pelotón de mi abuelo José”. Cada vez que visitaba a mis abuelos

intentaba escuchar los detalles y guardarme para mí esas historias. Cuando sentía el secreto, el latido se aceleraba y el daño se remarcaba.

De hecho, ese mismo 17 de marzo de 1999, un poco antes de llegar a la casa de mi abuela Lucrecia, me había hecho pis encima de mi ropa cuando mi abuelo Mario me regaló una de sus cajas de fotos. También me hice pis cuando fui corriendo con la fotografía que me había dado un hombre al que dejé pasar en la fila del baño de un avión. Cuando me volví a encontrar con él y su esposa en el bus del trayecto desde Ezeiza hasta Mar del Plata, se presentó cortésmente con su nombre de pila —Carlos Alfredo— y pronto en su conversación apareció una erótica común. En otra oportunidad lo visité en su casa y al mojarme descubrí, por una fotografía que tenía, que había sido compañero de Coco —el apodo preferido de mi abuelo Mario. Decidí hacerme un tatuaje de ese apodo en mi pecho.

Cuando mi abuelo Coco vio la foto, parecía que no la entendía. Pero de a poco comenzó a llorar y a reír, o a reír y a llorar. Me abrazó y me dijo: “Francisco, hoy me regalaste una luz verde. Me regalaste una de esas luces que, como los semáforos, nos permiten seguir descubriendo el futuro”. Mario nunca había visto una foto de él en su escuela, decía recordarse tan humilde que su familia seguramente ni se enteraba sobre este circuito de recuerdos. Siempre había ido corriendo a la escuela porque no tenía dinero para el tranvía; tampoco llevaba ningún libro porque sólo tenía un lápiz y una goma. Aunque compartía su sabiduría por el chocolate que no tenía, desde que empezó a conversar había conquistado el relato de su propia realidad.

Además de las carreras al tranvía y el paseo de los caballos por la playa, mi abuelo Coco —el papá de mi mamá— me contaba que de pequeño repartía los huevos de las gallinas de su abuelita por las casas de la Loma. Y si en el camino algún huevo se rompía, le hacía pis encima.

A Lucrecia, la mamá de mi papá, también le encantaba contarme las historias de su familia. Las sobremesas eran, para ella, los momentos de hacer el tiempo. Las escuchaba y las vestía en el cuerpo, en sus historias; si el inicio era disperso, siempre había un punto fijo o una ilusión fácil de atrapar.

Lo que más me gustaba de la sobremesa era cuando traía la caja de álbumes de fotografías. Escuchar sus historias y mirar las fotografías era vivirlas de nuevo, o más bien volver a imaginar el recuerdo por fuera del secreto familiar. Escucharnos siempre fue recuperar, mover el viejo equilibrio entre el placer y el dolor de la imaginación social. Y aquí viene para mí lo más importante. Cuando estábamos por terminar de comer, mi abuela siempre me preguntaba: “¿Te quedaste con hambre mi hijito? ¿Querés que te haga un huevo frito?”

Para cada nieto—los únicos a quienes ofrecía el plato—el huevo era diferente.

A pesar de no siempre tener hambre, yo casi siempre aceptaba, porque ir a la cocina era ir a un lugar para olvidar el secreto de preguntar. Me gustaba estar en la cocina; mientras mi abuela cocinaba el huevo frito yo podía preguntar lo que ella no contaba en la sobremesa familiar. El huevo era un secreto, inocente pedido de rascar la espalda y de volver a empezar.

Entonces ese 17 de marzo de 1999 le conté un secreto: En la escuela me gusta un chico que se llama MEO. Y luego del silencio, llegó la pregunta “¿A un nene le puede gustar otro nene?”. “Claro”, me respondió. Ese día hablamos de su primo Antón y dejamos atrás la broma del mariposón. Yo la abracé y recordé la historia de mi abuelo Coco: “si en el camino algún huevo se rompía le hacía pis encima”. También ese día decimos celebrar lo que quedaba del almuerzo en la cocina y, en vez de usar aceite, hicimos los huevos con pis, le pusimos un límite a los secretos y abrazamos nuestra pasada intimidad.

Oponiendo la poética a la estética, Boris Groys (2014) procura correrse del canon artístico de la modernidad, caracterizado por la actitud del espectador o del consumidor de un arte de minorías artistas y mayorías espectadores. En contraposición a la mercantilización y comercialización del arte, retoma a la política de la instalación para remarcar la indivisibilidad entre la producción y la exhibición. Sin embargo, diferencia la exhibición estándar de la instalación artística, en la medida que la primera alude a una acumulación de objetos de arte que son extensión del espacio urbano, político y neutral con un cuerpo del observador que es ajeno al arte. Por otra parte, en una instalación artística todo lo que usualmente circula cambia de una manera radical el rol y la función del espacio de exhibición (Groys, 2014). Dado que el soporte material del medio de la instalación es el espacio mismo, transforma el espacio público vacío y neutral en un espacio holístico y totalizante de la obra de arte. Un ámbito de experimentación para revelar y explorar las ambigüedades de la autonomía y la libertad, y una forma que permite al artista democratizar su arte al asumir su responsabilidad pública. Su práctica revela el acto de violencia soberana e incondicional que instaura el orden democrático y hace visibles realidades que generalmente se pasan por alto (Groys, 2014). La instalación se perfila en performances, dado que interviene los espacios donde desarrolla la acción a modo de una experiencia que se presupone singular y efímera (aunque posiblemente registrada), que se mueve en los intersticios del sin-sentido, el abandono de la comprensión del espacio como categoría trascendental, la claudicación del sentido de la verdad.



Imagen 4. *Huevos con pis (in project)*.

Como novedosa forma de arte, las instalaciones no están cerradas a los géneros tradicionales, sino que están en vital movimiento, “No son tanto obras, sino modelos de posibilidad” (Rebentisch, 2018, p. 19). No son sólo un objeto de la observación, sino que en ellas se refleja simultáneamente la práctica estética de la observación. El arte de la instalación reúne cualidades que se han probado incompatibles no sólo con las convenciones formales del modernismo estético, sino también con los marcos estéticos de producción o de obra de la autonomía asociados con estas convenciones. Desde los años 1970, esta forma de arte planteó una crítica al concepto de obra y su sacralización cayó en descrédito. Las obras instalativas operan contra un objetivismo que ya resultaba inadecuado para las obras tradicionales, y establecen una relación entre sujeto y objeto, entre experiencia y obra que discute con la autonomía del arte y con la difuminación de los límites de la modernidad estética. Es por ello que para Juliane Rebentisch (2018) la instalación establece un conjunto singular de relaciones espaciales entre el objeto y el espacio arquitectónico que fuerza al espectador a verse como parte de una situación creada, que innova en:

el hecho de que la estructura autorreflexiva-performativa de la relación estética con el objeto parece destacarse en sus distintas puestas en escena espaciales con particular claridad. Y esto es así sobre todo porque el observador establece aquí relaciones con el objeto estético también a través de su actividad corporal, al moverse, por ejemplo, alrededor del objeto minimalista o de los elementos de una instalación (Rebentisch, 2018, p. 69).

Asimismo, esta actividad autorreflexiva-performativa no se agota con la implicación corporal-espacial, sino que se revela a la observación como inestables modos concebidos procesualmente y mediados por un proceso. Obras abandonadas y paisajes sin terminar descentran al sujeto como fundamento de sus respectivas realizaciones. Lo que un sujeto puede aprender de un objeto es la performance del observador. Porque los significados con que la obra sale al encuentro del observador no pueden ser leídos objetivamente en la obra, ni pueden ser “hechos”, en sentido estricto, por el observador. La experiencia estética de las escenificaciones espaciales no se agota en el mero recorrido de las mismas –ni siquiera coincide con aquella–, su drama es lo real y lo ficticio, la intervención en la representación y la autonomía del arte.

Una pedagogía como instalación

Lejos de la enunciación nostálgica y del rechazo de los derechos-privilegios del encierro, en este texto me interesa reivindicar la producción artística en la práctica pedagógica como forma de producción del conocimiento. Las categorías estéticas tradicionales han sido rediseñadas, redefinidas y cuestionadas sistemáticamente: el desencantamiento, la desaparición de los puntos de referencia, las crisis de sentidos, el fin de los límites, la pérdida de sentidos plantean una des-definición narcicista (Arrauly y Troyas, 2020). Si hoy en el arte todo es posible y con cualquier cosa se hace arte, entonces emparento a la pedagogía en sus intersticios cotidianos, recupero los aromas domésticos y la quietud activista (Estifique, 2020) como una investigación-vida (Godoy Lenz, Ramallo y Ribeiro, 2021) que descentra al sujeto de la pedagogía en la observación de sus materialidades didácticas.

El acto creativo de la instalación está en la producción de conocimientos que transbordan las metodologías de la investigación y los enfoques de aprendizaje. Para Silvia Martínez Canos (2019), la instalación es un excelente medio para pensar de forma creativa el significado de los espacios educativos, dado que los procesos de enseñanza no pueden proporcionar representaciones absolutas de la verdad. En las instalaciones creamos posibilidades de indagación lúdica en una materialidad que favorece una mirada sobre el espacio que habitamos y que narrar temáticas junto a un entorno.

El juego, la participación, el espacio, el tiempo y el proceso, como elementos fundamentales de la instalación, coinciden con el carácter narrativo e intermedial, participativo, en la construcción del conocimiento en la educación. La descomposición –o la desconstrucción de la educación posmoderna para Silvia Martínez Canos (2019) – emerge en micronarrativas que se entretajan para hablar y comunicar realidades. La libertad del juego (re)inventa y posibilita la interacción con los demás, sin otra finalidad que no sea el placer, con lenguajes propios y significados comunes. Con el juego se representan realidades que no se derivan de los objetos mismos, sino que

surgen en las acciones imaginativas. Movimiento, acción y producción, alimentan a la reflexión, la incertidumbre y el juego como un fin artístico. En las historias que de ellas se narran está su arte, abandona la idea de un resultado final y se centra en la des-composición de una obra.

El placer, la relajación y el gozo de la interacción están en la celebración de rituales estéticos que permiten la experiencia artística que habilitan las prácticas pedagógicas. En su jerga tecnicista, la instalación es un espacio para pensar, decidir y proyectar sin un objetivo pautado en la educación. Y si bien hacer una instalación implica preparar un lugar para ser utilizado por otros de una determinada manera, para Silvia Martínez Canos (2019) pensamiento divergentes y sensibilidades empáticas, descubrimiento e interrelacionalidad, colaboración y participación organizan la improvisación creativa que promueve la investigación de los mundos de una instalación.

En sin-tesis, la instalación tiene la intención de subvertir la realidad pedagógica en el sentido que sus intervenciones del espacio establecen una relación de aprendizaje exploratoria en ambientes preparados -al estilo de Maria Montessori-. Su producción moviliza dimensiones sensoriales de la investigación y performan la educación, dan vueltas a las palabras y representan saberes junto a la expansión del registro lingüístico. Valoran aún más la intuición y una sensación que se hace en esta expresión visible, ensayar permite desnaturalizar y crear.

La propia descomposición procesual y creativa de las instalaciones me animó a reconocerlas como ambientes de aprendizajes, en los cuales narrar las historias que necesitamos para mantenernos vivos y en los cuales expresar los riesgos de nuestras enunciaciones. Rui Mesquita (2020) invitó a no educar ciudadanxs sino a componer ambientes como forma de desaprender el vicio pedestre de la pedagogía: la penetración del saber por la linealidad de la mediación. En contraposición a la figura tutelar del educador y en el intermedio del maestro ignorante (Ranciere, 2006), las instalaciones actúan como materialidades didácticas para una pedagogía posthumana o descentrada de la ficción de su individual sujeto. Su devenir desde la investigación en educación confirma mi deseo de no ser pedagogo sino pedagogía, y mi intención de no proyectar la individualidad del autónomo y soberano sujeto que olvida la necesidad social de no dejar a nadie atrás.

Notas

(1) Universidad Nacional de Mar del Plata. Profesor Adjunto en el Departamento de Ciencias de la Educación de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata y becario postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Es director del Grupo de Extensión Pedagogía y del proyecto Cuir en educadorxs. Correo electrónico: franarg@hotmail.com

(2) El uso del masculino en el sujeto es aceptado como una práctica más de normalización en las revistas académicas científicas, aunque iré variando en este texto su uso como un gesto

de rebeldía sin esperar coherencia y anteponiendo el deseo interespecista de rechazar a su singularidad. Asimismo las palabras utilizadas con un guion reconocen un gesto nómada en el lenguaje desde el que propongo valorar las constantes posibilidades de posicionar nuestra enunciación.

(3) Además de compartir un taller quincenal de producción en espejo en *B&B Casa de Artista*, dirigi la Tesis de Doctorado en Educación de María Alejandra Estique, "El aroma de mi cuerpo: Autoetnografía performática en la comunidad Pedagogía", en el marco del Doctorado en Educación y Programa de Investigación Narrativa y Autobiográfica de la Universidad Nacional de Rosario.

(4) Recientemente compartí una versión in-project de esta narrativa como material de trabajo del seminario Auto-biografía, performatividad e investigación en Educación que dictamos este semestre en Departamento de Ciencias de la Educación en el cual trabajo: <https://www.instagram.com/tv/CNV2ZybFQRf/?hl=pt>

(5) Como material visual del montaje de esta instalación puede consultarse El aroma del cuerpo <https://www.youtube.com/watch?v=Tga5L5EOkoM&t=192s>, El aroma del cuerpo (primer puesta en escena) <https://www.youtube.com/watch?v=IVsFKZk3lz4> , Participación inventiva <https://www.instagram.com/tv/CF2riasINPT/?hl=es-la> , Mi biblioteca mi cuerpo <https://www.instagram.com/tv/CF3R6mjFGem/?hl=es-la>

(6) Como material visual del montaje de esta instalación puede consultarse El aroma del cuerpo <https://www.youtube.com/watch?v=Tga5L5EOkoM&t=192s> , El aroma del cuerpo (primer puesta en escena) <https://www.youtube.com/watch?v=IVsFKZk3lz4> , Participación inventiva <https://www.instagram.com/tv/CF2riasINPT/?hl=es-la> , Mi biblioteca mi cuerpo <https://www.instagram.com/tv/CF3R6mjFGem/?hl=es-la>

(7) Sobre el montaje puede consultarse: <https://www.instagram.com/p/Cl6jGBb1EI> , <https://www.instagram.com/p/Cl6oY1Rlvk4> , <https://www.instagram.com/p/Cl8QrozFIJD/>

(8) Recientemente compartí una versión in-project de esta narrativa como material de trabajo del seminario *Auto-biografía, performatividad e investigación en Educación* que dictamos este semestre en Departamento de Ciencias de la Educación en el cual trabajo: <https://www.instagram.com/tv/CNV2ZybFQRf/?hl=pt>

Referencias bibliográficas

ARRAULT, V y TROYAS, A (2020). *El narcisismo del arte contemporáneo*. Adrogué, La Cebra.

BERLANT, L (2020) *Optimismo cruel*. Buenos Aires, Caja Negra.

BISHOP, C (2006) "El arte de la instalación y su herencia" En: Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM. Espacio, Tiempo, Espectador. Valencia, Institut Valencia d Art Modern.

ESTIFIQUE, MA (2020) Desacelerar con aromas domésticos: Notas para una quietud activista. *Revista de Educación de la Facultad de Humanidades N°21.2*, pp-179-187.

GODOY LENZ, R; Ramallo, F y Ribeiro, T (2021) Investigaciones vivas de las experiencias educativas: Escuchar, conversar e indagar. XI Congreso Internacional de Educación y Psicología. Universidad Pedagógica Nacional (Colombia), mayo de 2021.

GROYS, Boris (2014) *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporáneo*. Buenos Aires, Caja Negra.

GUTIÉRREZ PÉREZ, J (2014) “La interpretación de las Metodologías de Investigación Basadas en las Artes, a la luz de las metodologías cualitativas y cuantitativas en la Investigación Educativa”. En: 2ª Conference on Arts-Based Research and Artistic Research. Granda, Universidad de Granada.

HALBERSTAM, J (2011) “Introducción: baja teoría” y “Capítulo 3: El arte queer del fracaso” en su *El arte queer del fracaso*. Madrid, Egales.

HERNÁNDEZ, F (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Revista Educatio Siglo XXI N°26*, Pp. 85-115.

MARTÍNEZ CANO, S (2019) “Instalaciones artísticas como metodología de aprendizaje en futuros docentes”, En J. C. Torre Puente (Coord.), *Tendencias y retos en la formación inicial de los docentes*. Madrid, Comillas ACISE-FIUC. Pp- 313-326, <https://repositorio.comillas.edu/xmlui/handle/11531/36790>

MESQUITA, R (2020) Articulación y mandinga: por una superación de las prácticas de mediación pedagógica. *Revista de Educación de la Facultad de Humanidades N°21.2*, pp-137-157. Univerisdad Nacional de Mar del Plata). https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/r_educ/article/view/4580

REBENTISCH, J (2018) *Estética de la instalación*. Buenos Aires, Caja Negra.

ROLNIK, S (1989). Cartografía Sentimental, Transformações contemporâneas do desejo. Editora Estação Liberdade, São Paulo.

SEDGWICK, E K (2018) “Introducción”, en su *Tocar la fibra: Afecto, pedagogía, performatividad*. Madrid, Alpuerto.

SONTAG, S (1984) “Contra la interpretación”, en su *Contra la interpretación y otros ensayos*. Seix Barral, Barcelona.

VALESINI, Silvina (2015) La instalación como dispositivo escénico y el nuevo rol del espectador. Tesis de Maestría en Estética y Teoría de las Artes. La Plata, Universidad Nacional de La Plata.