

Libros de **Cátedra**

Fundamentos estéticos

Reflexiones en torno a la batalla del arte

Silvia García y Paola Belén
(coordinadoras)

FACULTAD DE
BELLAS ARTES

S
sociales



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

FUNDAMENTOS ESTÉTICOS

REFLEXIONES EN TORNO A LA BATALLA DEL ARTE

Silvia García y Paola Belén

(Coordinadoras)

Facultad de Bellas Artes



Índice

INTRODUCCIÓN	6
<i>Silvia García y Paola Belén</i>	
PARTE I	
LA VERDAD Y EL ESTATUTO ARTÍSTICO CONTEMPORÁNEO	9
Capítulo 1	
Ser, arte y verdad en la estética de H.-G. Gadamer. La huella heideggeriana	10
<i>Paola Sabrina Belén</i>	
Capítulo 2	
Verdad y poder productivo en Agarrando pueblo y La Hora de los Hornos	21
<i>Zelma Martínez</i>	
Capítulo 3	
Aproximación a las concepciones estéticas de A. Danto y G. Dickie	31
<i>María Alberó</i>	
PARTE II	
EL ARTE EN LOS ESCENARIOS MODERNOS Y POSMODERNOS	42
Capítulo 4	
Sístole y diástole: Reflexiones sobre la modernidad y la posmodernidad	43
<i>Gabriela de la Cruz</i>	
Capítulo 5	
En torno a <i>lo político</i> . Reflexiones sobre el debate	59
"Arte rosa <i>light</i> y arte Rosa Luxemburgo"	
<i>Francisco Lemus</i>	
Capítulo 6	
Música popular y modernidad. Apuntes para un abordaje	73
desde la Estética contemporánea	
<i>Javier Alvarado Vargas</i>	
PARTE III	
POÉTICAS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO	84

Capítulo 7	
De la contemplación a la mecanización de la percepción _____	85
<i>Cecilia Cappannini</i>	
Capítulo 8	
¿Cómo restaurar la fuerza sensitiva de las imágenes?	
Reflexiones en torno a Benjamin y Didi-Huberman _____	96
<i>Sofía Delle Donne y Paola Belén</i>	
Capítulo 9	
El arte como producto del entorno.	
Aproximación a la obra accionada en el contexto urbano _____	105
<i>María Nazarena Mazzarini</i>	
Capítulo 10	
Cuerpo e imagen. Metáforas y poéticas del arte contemporáneo _____	117
<i>Silvia García</i>	
PARTE IV	
EL ARTE CONTEMPORÁNEO Y EL DILEMA DEL ESPECTADOR _____	126
Capítulo 11	
El derrotero de un nuevo espectador.	
De la democratización del arte a la socialización del arte _____	127
<i>Mabel Carral</i>	
Capítulo 12	
Instalaciones inmersivas. Hacia una estética de la actuación _____	138
<i>Silvina Valesini</i>	
Capítulo 13	
Imagen afro, arte y política: una lectura posible sobre Rancière _____	159
<i>María Luz Tegiacchi</i>	
PARTE V	
EL ARTE EN CONTEXTOS EXTRA-ARTÍSTICOS _____	170
Capítulo 14	
Arte, metáforas y símbolos en los discursos.	
Posibles aportes para una inclusión social _____	171
<i>Macarena Diaz Posse</i>	
Capítulo 15	
Sujetos Des-Sujetados. Intervención artística en contextos de vulnerabilidad _____	179
<i>Gabriela Victoria</i>	

PARTE VI

EXPERIENCIAS PEDAGÓGICAS _____ 199

Capítulo 16

Pensar la práctica docente en la Universidad Pública.

La articulación entre teoría y práctica desde la investigación en artes _____ 200

Jorgelina Quiroga

LOS AUTORES _____ 214

INTRODUCCIÓN

Silvia García y Paola Belén

Nuestra época ofrece una intensa problematización de la figura tradicional del artista y del estatuto de la obra artística. La revolución digital marca una tendencia hacia el ocaso del privilegio de la habilidad manual, donde el eje decisivo de valoración se desplaza a la fuerza conceptual y poética de las propuestas. La experimentación y la interrogación se entremezclan traduciendo un desbordamiento de lo artístico en sus formas institucionalizadas y lo estético se reconoce mas allá de las fronteras que delimitan el mundo de las artes.

Esta experiencia de fragmentariedad, pluralidad y movimiento, propia de nuestros días, nos confronta con una dinámica por la que la Estética no puede ya seguir buscando sus fundamentos en lo normativo o apriorístico. La Estética de nuestro tiempo se halla, así, inserta en un proceso de transformación y revisión de sus propuestas conceptuales.

En tal sentido, este libro no sólo recorre algunos autores y marcos teóricos fundamentales para la Estética contemporánea, sino que, además, plantea un ajuste conceptual de las categorías de análisis del arte y una indagación acerca de los aspectos y manifestaciones que configuran el arte contemporáneo, introduciendo referencias concretas a la práctica y la recepción artísticas.

Está ordenado en seis partes: “La verdad y el estatuto artístico contemporáneo”; “El arte en los escenarios modernos y posmodernos”; “Poéticas del arte contemporáneo”; “El arte contemporáneo y el dilema del espectador”; “El arte en contextos extra-artísticos” y “Experiencias pedagógicas”.

En la primera parte, Paola Belén analiza la verdad del arte desde la estética ontológica de Hans-Georg Gadamer. Indagando, asimismo, en la influencia de la concepción heideggeriana de la obra de arte presente en la hermenéutica gadameriana.

Zelma Martínez también aborda el concepto de verdad, en su relación con la noción de poder foucaltiana, a partir del discurso de dos producciones documentales: *Agarrando Pueblo* (1978, Colombia) y *La Hora de los Hornos* (1968, Argentina).

María Alberó, desde un marco sociológico o institucional, examina las reflexiones de Arthur Danto y George Dickie respecto al acto de conferir estatus de obra de arte a un objeto, un útil, o una propuesta conceptual en el mundo contemporáneo.

En la segunda parte, Gabriela de la Cruz reflexiona acerca del debate modernidad/ posmodernidad en torno al arte contemporáneo y la Estética, cuestionando ciertas teorías que insisten en fijar las pluralidades movibles por las que se caracteriza nuestro tiempo.

También Francisco Lemus se ocupa de la tensión entre lo moderno y lo posmoderno a partir de un análisis del debate “Arte rosa *light* y arte Rosa Luxemburgo” (2003); discusión en torno a la relación arte, sociedad y política, que reactivó el antagonismo moderno entre heteronomía y autonomía.

Javier Alvarado Vargas, desde el campo de la música popular, analiza las dificultades que ésta implica para la Estética moderna, postulando el desarrollo de nuevas herramientas conceptuales que permitan tomar a la música latinoamericana como objeto de estudio de una Estética contemporánea.

En la tercera parte, Cecilia Cappannini retoma las consideraciones de Walter Benjamin sobre la formación de nuevas sensibilidades en relación a la expansión de la técnica y su penetración política/ económica en la vida cotidiana, a fin de examinar las transformaciones que la mecanización/montaje introduce en las condiciones de recepción de las obras de arte.

Sofía Delle Donne y Paola Belén también parten de ciertas nociones benjamianas y de los aportes de Didi Huberman en torno a la Estética y a la Historia del Arte, con el objeto de abordar dos producciones artísticas contemporáneas realizadas a partir de archivos de imágenes, las que configuran prácticas de interpelación político-crítica.

Nazarena Mazzarini indaga sobre la espacialidad y la territorialidad del arte contemporáneo, centrándose en las acciones artísticas directas llevadas a cabo por el Proyecto Coordinadas, una propuesta de arte contextual que surge para intervenir algunos barrios en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Silvia García reflexiona sobre el cuerpo como tema paradigmático del arte contemporáneo, dando cuenta de su capacidad crítica desde dos líneas de producción: las que colocan al cuerpo como centro de activación poética y aquellas donde éste se ausenta pero aparece representado mediante una dialéctica presencia-ausencia.

En la cuarta parte, Mabel Carral analiza el proceso por el cual, desde la Modernidad hasta la actualidad, las transformaciones en los rasgos del arte han impulsado cambios en el rol del espectador, pasando éste de ser un sujeto pasivo a ser uno completamente activo, no sólo desde el plano intelectual sino, incluso, interviniendo materialmente y modificando la obra.

También Silvina Valesini examina la figura del espectador, pero desde la instalación, práctica que reclama una experiencia individual y presente, localizada en un aquí y ahora que determina una vivencia irrepetible, solicitando así un espectador visitante, que se introduzca en la obra y la complete, con el préstamo circunstancial de su propio cuerpo.

Finalmente, Luz Tegiacchi aborda algunas de las nociones que propone Jacques Rancière para ubicar al espectador como centro de las discusiones acerca de la relación existente entre arte y política y la producción de imágenes por parte de la comunidad afro.

En la quinta parte, Macarena Diaz Posse considera el aporte del arte a la inclusión social y la constitución de las identidades individuales y las subjetividades, en tanto lo artístico provee recursos simbólicos que viabilizan la comunicación y dan lugar a un hacer creativo que admite la construcción de nuevas realidades.

Gabriela Victoria aborda las condiciones de producción y recepción que se establecen cuando el arte se utiliza en contextos de atención a la salud, reflexionando sobre su pertenencia al campo del arte y su dimensión poético-política.

Por último, en la sexta parte, Jorgelina Quiroga delibera sobre una modalidad de trabajo para la enseñanza y aprendizaje de la Estética entre estudiantes de artes, la que hace hincapié en la concepción de la teoría desde sus modos de aplicación en la práctica y viceversa, superando de este modo la tradicional escisión entre teoría y práctica.

Fundamentos estéticos. Reflexiones en torno a la batalla del arte fue concebido como un libro de apoyo a quienes cursan la asignatura Estética en la Facultad de Bellas Artes¹, puesto que permite profundizar en el abordaje de ciertos autores o temáticas que integran los contenidos programáticos, pero a la vez y fundamentalmente, está pensado para posibilitar a los estudiantes su construcción de una vía de acceso propia al universo de sus prácticas artísticas, orientándolos hacia la configuración de una visión situada y totalizadora, que pueda concebir la producción artística como el resultado de una materialidad puesta en juego desde el pensamiento y la acción.

¹ Desde 2008 la asignatura Estética se dicta para los estudiantes de tercer año de los profesorados y licenciaturas de las siguientes carreras de la Facultad de Bellas Artes: Artes Audiovisuales, Artes Plásticas, Música Popular y Diseño Multimedial. Está destinada también a los alumnos de primer año del Profesorado y la Licenciatura en Historia del Arte (OAV), bajo el nombre de Fundamentos estéticos.

PARTE I

La verdad y el estatuto artístico contemporáneo

CAPÍTULO 1

Ser, arte y verdad en la estética de H. G. Gadamer La huella heideggeriana

Paola Sabrina Belén

Acerca de la hermenéutica filosófica gadameriana

Sobre los cimientos de la hermenéutica ontológica Hans-Georg Gadamer (Alemania, 1900 – 2002) lleva a cabo, en su obra *Verdad y método* (1960), la tarea de una fundamentación filosófica de la experiencia hermenéutica.

Esta obra constituye no sólo una reconstrucción y asimilación crítica de la tradición hermenéutica, sino además un punto de referencia obligado para las diversas perspectivas hermenéuticas posteriores. Su estructura general responde al proyecto gadameriano caracterizado como una restauración de la dimensión originaria y olvidada de la verdad; propósito que encuentra en la justificación y legitimación de la verdad del arte un punto de partida para alcanzar “un concepto de conocimiento y de verdad que responda al conjunto de nuestra experiencia hermenéutica” (Gadamer, 1991: 25).

A partir de una crítica al supuesto alcance universal del concepto moderno de razón, la hermenéutica de Gadamer busca redefinir las nociones de interpretación y comprensión, considerándolas como prácticas constitutivas de toda actividad humana.

Según el “giro ontológico de la hermenéutica”, iniciado por Martin Heidegger (Alemania, 1889-1976), todo lo que es tiene un componente fundante de interpretación y la comprensión constituye un elemento de la estructura fundamental del *dasein* (ser-ahí) en cuanto ser en el mundo. La comprensión, de manera secundaria, es una cuestión epistemológica y tiene, en cambio, una estructura existencial.

Gadamer profundizará esta idea heideggeriana con su afirmación de que estamos constituidos por nuestra situación histórica, por nuestros prejuicios, y de allí la importancia de la tradición, condición de posibilidad de la comprensión en general. En tal sentido, se propone dar cuenta de la comprensión como modo de conocimiento libre de subjetivismo y determinado por la finitud de sus propias condiciones históricas.

Este es su punto de partida, y define la hermenéutica como empresa centrada en el examen de las condiciones en que tiene lugar la comprensión, constituyendo ésta una “pregunta que en realidad precede a todo comportamiento comprensivo de la subjetividad, incluso al metodológico de las ciencias comprensivas, a sus normas y reglas” (Gadamer, 1991: 12).

En su modo de entender la tradición, resalta la historicidad del *ser-ahí*, al pensar la comprensión no como algo meramente subjetivo, sino como una experiencia que surge de la mediación entre pasado y presente. Cuando con Schleiermacher y el historicismo la comprensión fue concebida como un procedimiento destinado a apartar todo influjo del presente sobre el intérprete a fin de captar el sentido de un texto según las ideas de su autor, la tradición se convirtió en obstáculo entre el sentido originario y el lector actual. Gadamer, por su parte, entiende por comprensión:

(...) “un fenómeno histórico que ocurre dentro de un continuo del que forman parte tanto el intérprete como aquello que trata de comprender. Bajo esta perspectiva, la tradición deja de ser contemplada como algo que está *entre* el texto y el lector, para considerarse como algo que se hace presente *en* el texto y *en* el lector, que los une tanto como los separa, y que, lejos de ser un obstáculo, es su condición fundamental de posibilidad” (Marrades, 2006: 75-76).

La noción gadameriana de “situación hermenéutica” se refiere al modo en que la tradición condiciona el punto de vista del intérprete. Gadamer (1992: 65) destaca así la estructura circular de esta relación:

“El que intenta comprender un texto hace siempre un proceso. Anticipa un sentido del conjunto una vez que aparece un primer sentido en el texto. Este primer sentido se manifiesta a su vez porque leemos ya el texto con ciertas expectativas sobre un determinado sentido. La comprensión del texto consiste en la elaboración de tal proyecto, siempre sujeto a revisión como resultado de una profundización del sentido”.

La cuestión central aquí es que todo conocimiento, todo juicio, presupone y parte de un juicio previo, un “prejuicio”. En *Verdad y método* llevará a cabo un cuestionamiento y replanteo de la problemática de los prejuicios heredada de la Ilustración, afirmando que la dificultad de la perspectiva ilustrada estriba en la oposición establecida de modo absoluto e irreconciliable, entre prejuicios y razón, y frente a la cual él se propone desarticular el núcleo de presuposiciones sobre la que se asienta.

Agrega, además, que en el marco del pensamiento ilustrado, “la precipitación es la fuente de equivocación que induce a error en el uso de la propia razón. La autoridad, en cambio, es culpable de que no se llegue a emplear siquiera la propia razón” (Gadamer, 1991: 345).

Intentará, así, evidenciar que esta oposición constituye un prejuicio ilegítimo y está formulada desde la convicción ilustrada de la posibilidad de la disolución de todo prejuicio. La razón de la perplejidad con la que nos encontramos ante este estado de cosas debe buscarse en el concepto de autoridad con el que se manejó la Ilustración. A la luz de las concepciones ilustradas de razón y libertad, la autoridad se convirtió en lo contrario de estas nociones. La Ilustración trazó un correlato entre el concepto de autoridad y la obediencia ciega.

Gadamer (1991: 348) procura mostrar que la esencia de la autoridad no es esto, la misma “debe tratarse en el contexto de una teoría de los prejuicios que busque liberarse de los

extremismos de la Ilustración". En tal sentido, si bien es verdad que la autoridad es, en primer lugar, un atributo de personas:

(...) "no tiene su fundamento último en un acto de sumisión y de abdicación de la razón, sino en un acto de reconocimiento y de conocimiento: se reconoce que el otro está por encima de uno en juicio y perspectiva y que en consecuencia su juicio es preferente o tiene primacía respecto al propio" (Gadamer, 1991: 347).

De esta manera, no se explica desde la obediencia ciega. No se otorga sino que se adquiere. No procede de las órdenes y la obediencia sino que remite a algo previo que hace a éstas posibles. De acuerdo con este análisis, si se debe apelar a la fuerza para hacer cumplir una orden, es porque se ha perdido la autoridad.

Ésta es, de hecho, una fuente de prejuicios, mas "esto no excluye que pueda ser también fuente de verdad", algo que la Ilustración ignoró en su rechazo contra toda autoridad" (Gadamer, 1991: 346).

Si la pieza clave en la perspectiva de la Ilustración es la noción de obediencia ciega, comprendida como resultado de la conformación de los órdenes simbólicos a través de la violencia, desde la perspectiva hermenéutica se pone de manifiesto la existencia de un momento reflexivo, de "reconocimiento", en dicha conformación. Desaparece así la posibilidad de un más allá de la sujeción de la tradición y, además, el vínculo entre autoridad y reconocimiento es trasladado a la tradición.

Para Gadamer (1991: 349), lo consagrado por la tradición y el pasado posee una autoridad que se ha hecho anónima. Nuestro ser histórico y finito está determinado por el hecho de que la autoridad de lo transmitido tiene poder sobre nuestra acción y sobre nuestro comportamiento. Y si bien ya el romanticismo había reconocido que "la tradición conserva algún derecho y determina ampliamente nuestras instituciones y comportamiento", éste la entiende como lo contrario de la libertad racional, conservando de esta manera el prejuicio ilustrado que opone tradición y razón: "ya se la quiera combatir revolucionariamente, ya se pretenda conservarla, la tradición aparece en ambos casos como la contrapartida abstracta de la libre autodeterminación".

Al igual que el prejuicio pasa a ser entendido por Gadamer como preconocimiento, la tradición es un presupuesto de la comprensión, y por ello tiene una función normativa. Pero como la tradición es histórica, debe considerarse también como constituida por la comprensión. Dicha circularidad identifica la conciencia de la historia efectual, es decir, "la conciencia de la mediación del propio intérprete por una tradición de la que forman parte tanto aquello que él trata de comprender como aquello que le posibilita la comprensión" (Marrades, 2006: 77).¹

¹ El concepto de "historia efectual" es introducido por Gadamer para dar cuenta de que un fenómeno histórico o un texto incluye en su significado a sus efectos, ya que éstos no se distinguen del mismo, son su modo de existir. Afirma Gadamer (1991: 371-372): "Cuando intentamos comprender un fenómeno histórico desde la distancia histórica que determina nuestra situación hermenéutica en general, nos hallamos siempre bajo los efectos de esta historia efectual. Ella es la que determina por adelantado lo que nos va a parecer cuestionable y objeto de investigación (...) La conciencia de la historia efectual es en primer lugar conciencia de la *situación* hermenéutica. Sin embargo, el hacerse consciente de una situación es una tarea que en cada caso reviste una dificultad propia (...) Tampoco se puede llevar a cabo por completo la iluminación de esta situación, la reflexión total sobre la historia efectual; pero esta inacababilidad no es defecto de la reflexión sino que está en la esencia misma del ser histórico que somos. *Ser histórico quiere decir no agotarse nunca en el saberse*".

La experiencia hermenéutica es así finita, no sólo por ser histórica, sino por ser experiencia de la propia historicidad y la “verdadera experiencia es aquella en la que el hombre se hace consciente de su finitud” (Gadamer, 1991: 433).²

Si la experiencia científica moderna presentaba la forma sujeto-objeto, Gadamer (1991: 434) afirmará que la experiencia que hace el intérprete de la tradición supera ese esquema y es dialógica, en la medida que reconoce en ella un interlocutor que le habla y lo interpela. Toda comprensión es de determinada tradición, la de lo que se quiere comprender, y se da en el marco de otra, la del intérprete.³

La tradición es lo que nos permite comprender la “cosa misma”, pero ella no es algo distinto de la tradición. Es un círculo, un proceso dialógico, en el que comprendemos la tradición desde la tradición, por ello comprender es fusión de horizontes:

“En realidad el horizonte del presente está en un proceso de constante formación en la medida en que estamos obligados a poner a prueba constantemente todos nuestros prejuicios. Parte de esta prueba es el encuentro con el pasado y la comprensión de la tradición de la que nosotros mismos procedemos. El horizonte del presente no se forma al margen del pasado. Ni existe un horizonte del presente en sí mismo ni hay horizontes históricos que hubiera que ganar. *Comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos «horizontes para sí mismos»*” (Gadamer, 1991: 376-377).

Y esto implica el lenguaje, “el medio en el que se realiza el acuerdo de los interlocutores y el consenso sobre la cosa” (Gadamer, 1991: 462), condición de posibilidad de toda experiencia.

Desde las nociones previamente planteadas, Gadamer busca hacer comprensible el fenómeno hermenéutico en todo su alcance, y para ello cobra especial importancia -como punto de partida- su abordaje de la experiencia del arte, de cuya verdad nos ocuparemos en lo que sigue.

La verdad de la obra de arte como *alétheia*

En *La actualidad de lo bello*⁴ Gadamer utiliza el concepto de símbolo para establecer el vínculo entre la obra de arte, la verdad y el ser. En tal sentido, plantea dos acepciones de dicha noción. La primera se refiere a la *tessera hospitalis*, una tablilla que es partida en dos y cada parte es entregada a un huésped, permitiendo que sus descendientes puedan reconocerse al juntar

² Un concepto central en que se basa la hermenéutica gadameriana es el de “finitud”, tomado en gran parte del pensamiento de Martin Heidegger. En *Ser y Tiempo* (1927), Heidegger desarrolla la analítica existencial del *dasein* o ser-ahí y con ella su finitud. El ser-ahí es ser-posible. Esto es posibilidad, porque siempre puede ser de otro modo. “El ser ahí comprende su mundo porque comprende el ser y en la medida en que lo comprende abre las posibilidades en que puede ser (...) El que el ser-ahí esté siempre abierto a posibilidades se debe a su finitud, a su temporalidad e historicidad. La esencia de la temporalidad es que es finita. Con el ser-para-la-muerte Heidegger explica la finitud y la temporalidad del ser-ahí (...) El ser-ahí es finitud, contingencia, paradoja constante e indisoluble, fragilidad, debilidad, contradicción, ambigüedad, limitación. Y porque es finito es también y, sobre todo, histórico, es su historia. Éste es el sentido de finitud e historicidad que Gadamer recupera para el desarrollo de su hermenéutica” (González Valerio: 2005: 129-130).

³ “Todo presente finito tiene sus límites. El concepto de la situación se determina justamente en que representa una posición que limita las posibilidades de ver. Al concepto de la situación le pertenece esencialmente el concepto de *horizonte*. Horizonte es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto” (Gadamer, 1991: 372). El horizonte no es objetivable porque no es posible, reflexivamente, llegar a hacer consciente todos los rasgos subjetivos que se ponen en juego cuando comprendemos. No se trata de un horizonte cerrado y creado de una vez y para siempre, “es más bien algo en lo que hacemos nuestro camino y que hace el camino con nosotros. El horizonte se desplaza al paso de quien se mueve” (Gadamer, 1991: 375).

⁴ Este libro integra la Unidad 4 del programa de la materia Estética/Fundamentos estéticos.

ambas partes. La segunda acepción, presente en *El Banquete* de Platón, corresponde a la historia de Aristófanes sobre Eros, la cual trata del ser humano como fragmento, que para ser completo, se encuentra a la búsqueda de su otra mitad.

Gadamer toma así la palabra símbolo como promesa de completud, al concebir la obra de arte como un “fragmento de ser”, ya que:

(...) “en lo particular de un encuentro con el arte, no es lo particular lo que se experimenta, sino la totalidad del mundo experimentable y de la posición ontológica del hombre en el mundo, y también, precisamente, su finitud frente a la trascendencia” (Gadamer, 2005: 86).

Para el filósofo, mediante el arte se experimenta “la totalidad del mundo” porque el arte no es la expresión de la subjetividad del artista, sino más bien de la tradición a la que el artista y el espectador pertenecen.

Además, puesto que el arte es expresión fragmentaria del ser, comprendiendo el arte nos comprendemos a nosotros mismos, y “ahí se revela la promesa de completud: somos comprendiéndonos en lo otro” (González Valerio, 2005: 130).

Pero el sentido de la obra nunca podrá ser aprehendida en su totalidad, ya que cada interpretación, por ser finita e histórica⁵, siempre será diferente. Por ello, el arte es símbolo, fragmento que se revela como inagotable, que no puede agotarse en una comprensión. Esto quiere decir, que la obra no se agota en una sola definición, no hay concepto que pueda abarcarla y decirla toda.

En este punto, Gadamer se aproxima a Kant -quien sostiene que la experiencia de lo bello es sin concepto- y, fundamentalmente, a “El origen de la obra de arte” (1936), de Heidegger.

Lo simbólico “descansa sobre un insoluble juego de contrarios, de mostración y ocultación” (Gadamer, 2005: 87), lo cual remite a la propuesta heideggeriana de pensar la obra de arte como alétheia.⁶

Heidegger se pregunta por el origen, es decir, la esencia de la obra de arte, y esto lleva a la pregunta por el arte, dando lugar así a un círculo que conduce de la obra al arte, y de éste a aquella.

En principio, este filósofo va a decir que la obra tiene el carácter de cosa, pero ella no se agota en ser cosa, sino que es, ante todo, alegoría y símbolo. Heidegger indagará en la coseidad de la cosa para dar cuenta de este carácter de la obra.

Retomando el pensamiento griego, sostiene que “la cosa tiene una serie de propiedades que se concentran en un núcleo que subyace, a esto los griegos lo llamaron: *hipokeimenon*” (González Valerio, 2005: 132). Lo cual significa “la experiencia fundamental griega del ser de lo ente en el sentido de la presencia (*Anwesenheit*)” (Heidegger, 1996: 16).⁷ Pero con la traducción

⁵ Véanse notas 2 y 3.

⁶ En este punto se sugiere a los estudiantes la lectura de los siguientes textos, correspondientes a las Unidades 3 y 4 del programa de la materia Estética/Fundamentos estéticos, respectivamente:

-Melamed, A. (2006). “Una aproximación al debate contemporáneo sobre la modernidad”. En Moran, J. (comp.). *Por el camino de la filosofía* (pp. 163-173). La Plata: Ed. de la campana.

-de Gyldenfeldt, O. (2009). “¿Cuándo hay arte?”. En Oliveras, E. (comp.). *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI* (pp.21-46). Buenos Aires: Ed. Emecé.

⁷ Como indica María Antonia González Valerio (2005: 132-133). “el término *Anwesenheit* no debe entenderse en el sentido de *Vorhandenheit* que también significa presencia. Heidegger realiza una crítica puntual al segundo término y emplea el

latina, de *hipokeimenon* a *subiectum*, esa experiencia sufrió un importante cambio que dio lugar a pensar más bien en un sujeto que se enfrenta a un objeto o cosa, concebida como una sustancia, más sus accidentes.

Otro modo de pensar la cosa es entenderla como materia y forma, pero según Heidegger, esto no posibilita distinguir la cosa de los demás entes, y tampoco parece pertenecer a la obra de arte.

De dicho esquema materia/forma, Heidegger deriva la definición de la cosa como útil que sirve “para algo”. La obra de arte, va a decir, está entre el útil –porque comparte su ser creado- y la mera cosa, puesto que como ella se caracteriza por la autosuficiencia de su presencia, no se reduce a ser instrumento.

Heidegger (1996: 26) señala que “el ser utensilio del utensilio reside en su utilidad”, en su fiabilidad, en su no llamar la atención, ya que lo usamos sin demorarnos ante sí. Arriba precisamente a esta descripción a través de la representación de unos zapatos de campesino en un cuadro de Van Gogh: “Ha sido el cuadro, y no el zapato ni un tratado sobre producción de zapatos, el que ha revelado el ser-utensilio del zapato y con él el ser-utensilio del utensilio” (González Valerio, 2005: 134).

En tal sentido, para Heidegger (1996: 29), la obra de arte revela el ser, en ella acontece la verdad como desocultamiento⁸: “Este ente sale a la luz en el desocultamiento de su ser. El desocultamiento de lo ente fue llamado por los griegos *alétheia*”.

De este modo la verdad ya no puede ser pensada desde la idea de copia o adecuación, sino desde una relación más esencial entre la obra y la realidad. Esto quiere decir también que la verdad tiene más que ver con el ser que con el conocer: “Heidegger anuncia una tríada indisoluble: ser-arte-verdad” (González Valerio, 2005: 135).⁹

“El único ámbito de la obra, en tanto que obra, es aquel que se abre gracias a ella”, afirma Heidegger (1996: 34). La obra entonces funda un mundo¹⁰, es configuración de sentidos. Pero además de mundo, es tierra: “aquello en donde el surgimiento vuelve a dar acogida a todo lo que surge como tal. En eso que surge, la tierra se presenta como aquello que acoge” (Heidegger, 1996: 35).

Desde el combate entre mundo y tierra, en el que acontece la verdad como desocultamiento, Heidegger explica el modo de ser de la obra de arte: manifestación de sentidos (mundo) y, a la vez, reserva de otros (tierra). Como vimos con Gadamer y su idea de lo simbólico del arte, esto quiere decir que la obra es inagotable, el sentido que se desoculta siempre puede ser comprendido de otro modo.

primero, el cual deriva del verbo *anwesen*: estar presente en, asistir. La diferencia radica en que *Vorhandenheit* significa para Heidegger algo ya siempre presente, mientras que *Anwesenheit* algo que llega a estar presente”.

⁸ Lo que acontece en la obra entonces es la verdad como desocultamiento de sentidos, no la subjetividad del artista. Tanto Heidegger como Gadamer realizan una crítica a la categoría moderna de sujeto, y con ello a la exaltación de la figura del artista genial, presente desde Kant hasta el romanticismo.

⁹ Heidegger establece, además, la relación entre el ser, la obra de arte, la verdad y el lenguaje. La obra de arte es lenguaje en un sentido ontológico, porque ambos son desocultamiento del ser, el ser acontece en el lenguaje.

¹⁰ Respecto a la definición heideggeriana de mundo, González Valerio (2005: 138) resalta su semejanza con la noción gadameriana de “horizonte”, y precisa que “el mundo no es *res extensa* frente a una *res cogitans*, ni el mundo es objeto, ni el ser humano es sujeto, antes bien, como asegura en *Ser y Tiempo*, el ser-ahí es ya siempre ser-en-el-mundo. Además, el mundo no es una cosa dada, fija y preestablecida, sino que ‘el mundo mundeá’. ¿Cómo mundeá el mundo? Si el mundo es ese lugar donde somos, en la medida que somos y vamos siendo transformamos el mundo: el mundo es histórico, y justo por eso no «es», sino que es «siendo»”.

Como veremos en lo que sigue, es precisamente esta propuesta heideggeriana de pensar la obra de arte en relación al ser y la verdad lo que Gadamer recupera para desarrollar su ontología de la obra de arte.

La ontología lúdica de la obra de arte

En opinión de Gadamer superar la subjetivización es esencial para reconocer la pretensión de verdad del arte. Desde su perspectiva, la obra de arte no es el producto de un genio, sino creación y transformación de la realidad, transmutación de ésta en su verdadero ser. Este resultado es atribuible al acontecimiento en el que el artista participa, pero que lo trasciende.

En este punto, en *Verdad y método*, el modelo del juego se presenta “como hilo conductor de la explicación ontológica” (Gadamer, 1991: 143) de la obra de arte y su significado hermenéutico.

Partiendo de la crítica de la subjetivización lúdica del arte Gadamer sostiene que en el juego, la subjetividad se diluye para plegarnos al imperativo de sus reglas, las que sólo tienen validez al interior del espacio lúdico. Existe un “primado del juego frente a la conciencia del jugador” (Gadamer, 1991: 147).

“Todo jugar es un ser jugado” (Gadamer, 1991: 149), puesto que el juego accede a su manifestación a través de los jugadores, en la medida en que ellos cumplen los roles que él les asigna haciendo que el mismo juego esté presente en cada ocasión aunque siempre de diferentes maneras.

El elemento de la racionalidad es lo que distingue el juego propiamente humano del animal y del que tiene lugar en la naturaleza; y de ella deriva el orden, las reglas y los fines:

(...) “lo particular del juego humano estriba en que el juego también puede incluir en sí mismo a la razón, el carácter distintivo más propio del ser humano consistente en poder darse fines y aspirar a ellos conscientemente, y puede burlar lo característico de la razón conforme a fines. Pues la humanidad del juego humano reside en que, en ese juego de movimientos, ordena y disciplina, por así decirlo, sus propios movimientos de juego como si tuviesen fines”. (...) “Eso que se pone reglas a sí misma en la forma de un hacer que no está sujeto a fines es la razón” (Gadamer, 2005: 67-68).

En virtud, entonces, de las reglas, se crea un orden mediante el cual el espacio lúdico y lo que ocurre dentro de él son demarcados; emerge así un espacio-tiempo diferente del de la existencia cotidiana.

El juego del arte se caracteriza además y, sobre todo, por ser “re-presentación para un espectador”¹¹. Como totalidad de sentido, el juego es un mundo cerrado en sí mismo, pero se trata también de un mundo abierto en tanto no hay juego sin espectador: “Sólo en él alcanza su pleno significado” (Gadamer, 1991: 153).

En el juego escénico el espectador ocupa el lugar del jugador, y es él quien lleva al cumplimiento efectivo y total el re-presentarse del juego, pero a pesar de la “primacía

¹¹Siguiendo a González Valerio (2005: 32), representación como *Vorstellung*, entendida como la representación que se hace un sujeto de un objeto, se diferencia de la idea gadameriana del juego como re-presentación en tanto *Darstellung*. Se utilizará el guión en re-presentación para diferenciar entre una y otra acepción.

metodológica” del espectador, esta prioridad se da respecto al actor-artista y no en relación al juego, puesto que éste interpela y envuelve al espectador en la totalidad de sentido que se revela con su participación. De este modo, Gadamer (1991: 153) buscará evitar la caída en un nuevo subjetivismo ya que la apertura forma parte del carácter cerrado del juego: “el espectador sólo realiza lo que el juego es como tal”.

Cuando el juego humano se convierte en el juego del arte, alcanzando su perfección, se transforma, dice el filósofo, en una conformación. Utiliza aquí la expresión “transformación en una conformación” para explicar que la obra, el juego, mantiene frente a los jugadores una autonomía puesto que es algo formado y permanente.

En el término “conformación”, para Gadamer (1996: 132) “va implícito el que el fenómeno haya dejado tras de sí, de un modo raro, el proceso de su surgimiento, o lo haya desterrado hacia lo indeterminado, para representarse totalmente plantada sobre sí misma, en su propio aspecto y aparecer”.

Según esta idea, lo que permanece y queda constante, no es ya la subjetividad del que experimenta, como sucede en la estética kantiana, sino la misma obra de arte. En virtud de esta autonomía de la obra, el filósofo sostiene que ésta es una totalidad de sentido que en cada caso es actualizada, ejecutada, por aquel que experimenta el juego, mas sin depender exclusivamente ni del espectador ni de su creador. Agrega: “Nuestro giro «transformación en una conformación» quiere decir que lo que había antes ya no está ahora. Pero también quiere decir que lo que hay ahora, lo que se re-presenta en el juego del arte, es lo permanentemente verdadero” (Gadamer, 1991: 155).

Y lo que desaparece, según Gadamer, son los jugadores, quienes se abandonan al juego en el que éste accede a su re-presentación. También el mundo de la cotidiana existencia desaparece puesto que el mundo en el que se desarrolla el juego es una conformación que no se mide o valida con nada que esté fuera de él. En la ontología hermenéutica de Gadamer no hay una realidad dada, sino creada, interpretada y comprendida, y no hay entonces, ningún parámetro de “realidad real” que implique que el juego del arte sea “ilusión”, desapareciendo de esa manera tal diferencia.

Lo simbólico del arte

Según Gadamer el carácter de la obra radica en que “está ahí” en su facticidad, como conformación, y no sólo en ser una revelación de sentido. Concebir la obra como símbolo, como juego de ocultamiento y desocultamiento (*alétheia*) implica que “ésta no es signo (*i.e.*, no desaparece en aquello que señala), ni alegoría (*i.e.*, no dice algo para que se piense otra cosa), sino que lo re-presentado está en ella misma” (González Valerio, 2005: 148).

Aquello que la obra re-presenta está ahí y no fuera de ella, ella habla del mundo pero con sus propias palabras, y es por ello una construcción de sentido única que no admite la comparación con la realidad. En este sentido, Gadamer (2005: 91) afirma que “la obra de arte significa un

crecimiento del ser”¹². Y sostiene: “En la obra de arte acontece de modo paradigmático lo que todos hacemos al existir: construcción permanente del mundo” (Gadamer, 1996: 93). Cuando la obra de arte re-presenta algo, lo hace emerger, lo hace ser¹³.

¿Qué es, entonces, lo que la obra de arte re-presenta?¹⁴ En el juego del arte, en primer lugar, se re-presenta a sí misma, puesto que ella hace emerger un mundo con un sentido propio, que sólo existe en y por la obra, mundo que se regula autónomamente a partir de reglas válidas sólo dentro de ese mundo cerrado.

En segundo lugar, entonces, la obra re-presenta un mundo. Para Gadamer (1991: 185), “el mundo que aparece en la re-presentación no está ahí como una copia al lado del mundo real, sino que es ésta misma en la acrecentada verdad de su ser”. Recupera así para la obra una autonomía y una verdad propia. Liberada de toda carga platónica, la obra de arte:

(...) “no admite ya ninguna comparación con la realidad, como si ésta fuera el patrón secreto para toda analogía o copia. Ha quedado elevada por encima de toda comparación de este género –y con ello también por encima del problema de si lo que ocurre en ella es o no real–, porque desde ella está hablando una verdad superior” (Gadamer 1991: 156).

Esta “transformación hacia lo verdadero” que constituye el juego del arte, posibilita a Gadamer no sólo no pensar la obra de arte como imitación de la realidad sino además replantear su estatuto ontológico reivindicando su verdad. Desaparece la realidad, lo no transformado, y acontece así el mundo del arte como re-presentación en la que “emerge lo que es”, como “forma de ser autónoma y superior” en tanto es “superación de esta realidad en su verdad” (Gadamer 1991: 157).

Mas este mundo que la obra re-presenta lo vivimos como propio, reconociéndonos en ella. Es este el “sentido cognitivo” que para Gadamer existe en el arte, el cual es entendido como reconocimiento. Sin embargo, no se trata de una confirmación de lo ya conocido, sino que “se conoce algo más de lo ya conocido” (Gadamer, 1991: 158). La obra construye, transforma y ordena el mundo, lo configura dándole sentidos, lo hace aparecer de otro modo, de uno que sólo está en ella, pone de relieve, enfatiza, dota a la “realidad” de significaciones que previamente no tenía, hace surgir algo que antes no resultaba visible, que se ocultaba a la mirada rutinaria, convencional y lo extrae así del montón indiferenciado de las cosas.

El arte es re-presentación del ser, pero si la obra ha de ser entendida adecuadamente, de acuerdo con las pretensiones que mantiene, ha de ser comprendida “en cada momento y en cada situación concreta de una manera nueva y distinta” (Gadamer, 1991: 380).¹⁵

¹² La conciencia estética para Gadamer es una conciencia enajenada de la realidad que se enfrenta a la obra de arte percibiéndola desde una actitud puramente estética que prescinde de toda dimensión moral o cognitiva. Desde ella, la obra rompe sus lazos con el mundo histórico, deja de decirlo. Frente a la abstracción de la conciencia estética, a Gadamer le interesa recuperar la vinculación de la obra con el mundo, relación que es pensada en términos ontológicos. En este punto resulta crucial su recuperación de la noción aristotélica de mimesis, sin que mimesis sea mera copia o imitación de la realidad, sino transformación creadora. “El sentido de la mimesis consiste únicamente en hacer ser ahí a algo” (Gadamer, 1996: 126). No quiere decir, entonces, ni la representación que un sujeto se hace de un objeto (la *Vorstellung* moderna), ni se trata de volver a presentar lo ya presentado, sino la emergencia o manifestación de lo que antes no era y que desde ese momento es, por y en el lenguaje.

¹³ “Pensar el arte como juego [...], implica también pensarlo como símbolo, como crecimiento de y en el ser. La liga entre ser y lenguaje se presenta como inquebrantable, el lazo que los une es el lenguaje” (González Valerio, 2005: 150).

¹⁴ O, lo que es lo mismo, ¿de qué es mimesis?

¹⁵ “Comprender es siempre también aplicar” (Gadamer, 1991: 380) un sentido al presente. En la tradición de la hermenéutica, para abordar la problemática hermenéutica se distinguía la comprensión de la interpretación y, durante el

La obra como conformación que lleva dentro de sí una totalidad de sentido queda inserta en un diferir histórico, por el cual “sigue siendo siempre la misma obra, aunque emerja de un modo propio en cada encuentro” (Gadamer, 1996: 297), puesto que “le dice algo a cada uno, como si se lo dijera expresamente a él, como algo presente y simultáneo” (Gadamer, 1996: 59)¹⁶. Y cada actualización oculta sentidos al tiempo que devela otros, lo que remite, como vimos, a la concepción heideggeriana de la pugna entre el mundo y la tierra.

Consideraciones finales

A partir de la caracterización de la ontología de la obra de arte desde el juego, Gadamer se enfrenta al subjetivismo moderno. Esto le permite, además, recuperar la función cognitiva del arte, negada históricamente por la filosofía. Pero el valor cognoscitivo del arte no tiene que ver con la aprehensión de un objeto sino con su verdad; la que, desde el desocultamiento y el ocultamiento de sentidos, nos permite reconocernos.

Encontramos aquí la huella de las concepciones heideggerianas acerca de la ontología de la obra de arte, ya que también para Gadamer la obra organiza un mundo y funda una verdad por la que lo que conocíamos emerge bajo una luz diferente. Ella nos permite, entonces, profundizar nuestro conocimiento del mundo y de nosotros mismos:

“Lo que realmente se experimenta en una obra de arte, aquello hacia lo que uno se polariza en ella, es más bien en qué medida es verdadera, esto es, hasta que punto uno conoce y reconoce en ella algo, y en este algo a sí mismo” (Gadamer, 1991: 158).

Se trata así de una verdad que tiene lugar de manera dialógica, relacional, un acontecimiento al que pertenecemos, y del cual el objetivismo y el metodologismo no pueden dar cuenta de manera plena.

Bibliografía

- Gadamer, H.-G. (1996). “El juego del arte”. En: *Estética y hermenéutica* (pp. 129-138). Madrid: Ed. Tecnos.
- (1996). “Estética y hermenéutica”. En: *Estética y hermenéutica* (pp. 55-62). Madrid: Ed. Tecnos.
- (2005). *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Buenos Aires: Paidós.

pietismo, se añadió la aplicación. Con el romanticismo, la interpretación ya no era un acto posterior a la comprensión, sino su forma explícita, dando lugar esta fusión entre comprensión e interpretación a la desconexión del tercer momento, la aplicación. Gadamer (1991: 379), por su parte, se propone ir más allá de la hermenéutica romántica, “considerando como un proceso unitario no sólo el de la comprensión e interpretación, sino también el de la aplicación”, puesto que “en la comprensión siempre tiene lugar algo así como una aplicación del texto que se quiere comprender a la situación actual del intérprete.”

¹⁶ Como señala González Valerio (2005: 87), la cuestión de la identidad hermenéutica de la obra de arte, esto es, su carácter permanente-cambiante en su diferir histórico, está relacionada con la temporalidad de la obra de arte. Para explicar esta última, Gadamer (2005: 99-124) recurrirá al fenómeno de la fiesta.

- (1996). "Palabra e imagen". En: *Estética y hermenéutica* (pp. 279-307). Madrid: Ed. Tecnos.
- (1996). "Poesía y mimesis". En: *Estética y hermenéutica* (pp. 123-128). Madrid: Ed. Tecnos.
- (1991). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme.
- (1992). *Verdad y método II*. Salamanca: Sígueme.
- González Valerio, M. A. (2005). *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*. México D.F.: Herder.
- Heidegger, M. (1996). "El origen de la obra de arte". En *Caminos del bosque* (pp. 11-74). Madrid: Alianza.
- Marrades, J. (2006). "Experiencia y verdad en la hermenéutica de Gadamer. Algunos problemas". En: Muñoz, J. y Faerna, A. (Eds.). *Caminos de la hermenéutica* (pp. 71 - 95). Madrid: Ed. Biblioteca Nueva.

CAPÍTULO 2

Verdad y poder productivo en Agarrando pueblo y La Hora de los Hornos

Zelma Martínez

Durante los años '60 y '70 Latinoamérica, en sintonía con los procesos de liberación nacional producidos en Asia y África, y bajo las teorías críticas del colonialismo, buscaba librar una lucha frente al imperialismo que, representado por los entes estatales, estaba instituyendo regímenes dictatoriales en varios de sus países. Para lo cual, algunos intelectuales de la época, teorizaban una lucha por la reivindicación de un *Estado Nacional-Popular, que permitiese la liberación nacional*, viendo en el cine una herramienta e instrumento clave para proponer y expandir su ideología.

El presente escrito buscará indagar de qué manera los conceptos de *poder y verdad* (Foucault, 1999), en tanto instrumentos conceptuales para entender, pensar y ordenar el mundo social, a los sujetos y sus prácticas (Santillán, 2013), pueden ser rastreados en el discurso de dos producciones documentales: *Agarrando Pueblo* (1978), de Carlos Mayolo y Luis Ospina en Colombia, y *La Hora de los Hornos* (1968), de Fernando Pino Solanas y Octavio Gettino en Argentina¹.

Con *Agarrando pueblo*, Carlos Mayolo y Luis Ospina, dos realizadores destacados de la década de los '70 en Colombia, van a hacer crítica de una serie de producciones audiovisuales que surgen en ese país con el llamado *cine del sobreprecio*. Para los realizadores colombianos, estos filmes "políticos" recurrían a estereotipos y se sostenían en un discurso que sobreactuaba la miseria o el concepto de marginalidad. Por otro lado, en contraste, una década antes Solanas y Gettino, dos militantes políticos durante la dictadura militar de Onganía en Argentina, proclaman un cine crítico y contestatario al que van a llamar *Cine de Liberación Nacional*.

¹ Agradecemos la lectura y correcciones realizadas por Cecilia Cappannini.

Evidenciando el contexto en el que se sitúan, se analizará de qué manera los discursos planteados son el resultado de una situación política y social particular de cada país, en los que toman fuerza conceptos tales como *nación, patria e identidad*. Asimismo se considerarán los acontecimientos que dieron lugar a sus reclamos y denuncias a los efectos de elucidar allí, la producción de sentido que generaron las producciones audiovisuales en el público y sus lugares de circulación, en un diálogo constante con la *representación* (Richard, 1994), como concepto estrechamente vinculado a las tensiones entre centro y periferia (Richard, 2006).

En *Las Mallas del poder*, Foucault aborda el concepto de poder no desde su mecanismo jurídico, sustentado en la prohibición y la ley como ejercicio represivo, sino desde sus mecanismos positivos, a partir de su productividad que se ejerce en sus formas institucionales más regionales y locales, en la modelización de subjetividades y conductas.

Con lo cual, el autor plantea que el poder no es una institución, tampoco se trata de una estructura, sino que es más bien un mecanismo, entendido como tecnología de poder que es desarrollada de manera compleja en una sociedad dada (Foucault, 1999).

Foucault explica que el poder es un mecanismo ejercido a través de la razón, para instrumentar y dominar al hombre, pero este poder no “excluye”, ni “reprime”, tampoco “rehúsa” o “abstrae”, sino que como tecnología positiva de poder, produce lo real, campos de objetos y rituales de verdad (Foucault, 1999). Si la razón que instrumenta al hombre, le da la capacidad de producir y constituir rituales de verdad, es posible comprender a la verdad como una construcción, que no surge en él natural y pura, sino que la logra bajo pre-concepciones que lo determinan, en un contexto y una situacionalidad histórica en el que se encuentra inmerso.

De acuerdo a esto, Foucault plantea que los seres humanos vemos las cosas a través de interpretaciones, atravesadas por cargas históricas determinantes que construyen el ver de esas cosas. En este sentido, las cosas son una construcción política-histórica que tanto desde las instituciones como en los discursos de las ciencias humanas, se presentan en términos de verdad.

En relación a esto, identificamos cómo esta construcción de regímenes de verdad ha impuesto y designado, desde lo internacional o el centro (Richard, 2006) la identidad de los individuos. Mientras que la periferia o lo latinoamericano (Richard, 2006), han sido pensados y contruidos desde un discurso hegemónico, para ser designados, y confinados a *ilustrar el contexto*.

La Hora de los Hornos, década del 60

El 27 de junio de 1966, un golpe militar autodenominado Revolución Argentina, puso fin al gobierno del presidente Arturo Illia, y una junta de comandantes designó como nuevo presidente al general Juan Carlos Onganía, un militar nacionalista, que lideraba una facción de las fuerzas armadas.

Su gobierno, junto con el apoyo de grupos católicos de derecha, empresarios y algunos partidos políticos, tuvo como principal objetivo, poner final a las actividades del peronismo y del comunismo. De esta manera, comenzó con Onganía un período de gobierno autoritario y represivo en la Argentina. Caracterizado por la censura y la represión, su gobierno, proscribió al peronismo y otros partidos políticos, cerró el Congreso, prohibió las agrupaciones políticas estudiantiles e intervino de manera violenta las universidades públicas. Uno de los hechos recordados de esta época tuvo lugar el 29 de julio de 1966 con la llamada "Noche de los bastos negros", suceso en el que la policía irrumpió en la Universidad de Buenos Aires, deteniendo y apaleando a estudiantes y profesores.

La iglesia, comprometida con el gobierno de Onganía, castigó el llevar pelo largo, o que las mujeres usaran minifalda, ya que para los representantes del mismo, se trataba de malas costumbres, antesala al comunismo, al igual que las expresiones de amor libre o el divorcio. Así como la iglesia, muchos otros sectores de la sociedad en acuerdo con el gobierno, veían en la autoridad una oportunidad para suprimir los males que podía causar el comunismo.

Entre tanto, en sintonía con las luchas revolucionarias de Asia y África y los procesos revolucionarios de Latinoamérica, abanderados por la victoria de la revolución cubana, Octavio Gettino y Fernando Solanas, dos realizadores militantes del peronismo de izquierda, fundaron el grupo de "Cine Liberación" y escriben el manifiesto: "El tercer cine". En él se expresaba la importancia de hacer un cine de "descolonización cultural" (Del Valle, 2001).

Pino Solanas explicó que el grupo nació cuando se cerraron las posibilidades de realizar, dentro del sistema cinematográfico tradicional, dependiente de un modelo artístico, de géneros y mecanismos industriales, un cine crítico nacional de validez cultural. "Éramos la expresión de un proceso de descolonización. No se trataba de trabajar para el cine sino para el proceso de liberación, para el proceso revolucionario, que entendemos nosotros debe operar también con el cine" (Solanas, 2006:1).

Es así que Solanas y Gettino, de manera clandestina, con el propósito de crear un instrumento útil y eficaz para la militancia política, filmaron *La Hora de los hornos* (1966-1968); un documental de cuatro horas de duración dividido en tres fragmentos: "Neocolonialismo y violencia"; "Acto para la liberación" y "Violencia y liberación".

"Nosotros nos proponíamos una película que tuviera como principal destinatario la clase trabajadora del pueblo argentino; al mismo tiempo que llegar a sectores más amplios, y que fuera en el extranjero un instrumento de contra información, de propagandización de la realidad nacional" (Solanas, 2006:166).

Agarrando pueblo, década del 70 y el cine del sobreprecio

Dentro del contexto de los procesos de liberación de Asia y África y los movimientos revolucionarios latinoamericanos en la lucha antiimperialista (y como ejemplo la victoria de la revolución Cubana) empezaron a configurarse en Colombia, los grupos guerrilleros revolucionarios. Dentro de la ideología de izquierda, encabezada por el partido comunista, estos grupos consolidaron un discurso y programa político-social que propugnó la lucha armada para la liberación. La exclusión y represión política ejercida en el bipartidismo, con el Frente Nacional, donde los partidos tradicionales liberal y conservador habían decidido turnarse el poder por casi dieciséis años, cerró las posibilidades de participación política a muchos otros movimientos y organizaciones políticas.

Se consideró a esta como una de las razones por las cuales los grupos guerrilleros al margen de la ley, empezaron a surgir en Colombia. En oposición a estos, surgieron también los grupos paramilitares que, con el apoyo de hacendados, ganaderos, grandes empresarios y los partidos de derecha, se organizaron para hacer frente y combatir a los grupos guerrilleros de izquierda.

Durante los años sesenta, Colombia se había sumado a los movimientos de Nuevo Cine Latinoamericano que, encausados e influenciados por los movimientos de liberación y la Revolución Cubana, produjeron un cine de contenido social y político; encontrando en el cine una vía efectiva de militancia y reforma. Sin embargo para finales de la década, en retroceso a este proceso de construcción de un cine social y político, surgió en Colombia, el cine del sobreprecio. Bajo una ley promulgada desde el gobierno, se exigió a las salas de cine exhibir un cortometraje colombiano antes de la exhibición de un largometraje extranjero. Con una tasa de impuesto que se le cobraba al espectador en el boleto, el exhibidor debía separar y reportar al ministerio de comunicaciones lo recaudado; luego este dinero le era devuelto al productor del cortometraje exhibido, con el fin de que luego éste, pudiese producir la siguiente película.

En apariencia, la ley, lo que buscaba, era movilizar y motivar la producción nacional. Sin embargo, respondiendo a intereses económicos de unos pocos, entre ellos, los cineastas más influyentes, se creó una junta de control de calidad con un reducido grupo que decidía qué cortos podían o no ser exhibidos.

Era una especie de monopolio que no sólo exhibía sino que también producía, de tal modo que las ganancias quedaban para las compañías exhibidoras y el grupo de directores reducido que podía exhibir. “Nos hicieron a un lado a los cortometrajistas serios. El sobreprecio empezó a producir a toda carrera y entró en crisis también la forma” (Carlos Sánchez, 2012).

A pesar de que con esta ley, se alcanzó un número significativo de producción, inigualable a otras épocas, Marta Rodríguez -realizadora de cine independiente de esa época-, explicó que el cine del sobreprecio era un negocio, un mecanismo en el que los exhibidores y sólo algunos directores -los más influyentes- lograron lucrarse.

Para muchos cineastas, al tratarse de un cine que no profundizaba en un contenido crítico, social y político, que ni si quiera lograba una propuesta estética-realizativa, y lejos de favorecer

el desarrollo de un cine nacional comprometido con los procesos sociales y culturales del momento, lo desprestigiaba.

Para hacernos una idea, muchas de estas producciones eran montadas con retazos de imágenes, sobrantes de filmaciones anteriores e imágenes, que sin el rigor de la investigación del cine documental, lograban una suerte de relato tendiente a describir deliberada y superficialmente, las condiciones sociales en Colombia. Esto es algo de lo que logra Agarrando Pueblo, para muchos, una representación exacerbada y estereotipada de individuos en condiciones de vulnerabilidad social.

Varios cineastas independientes de la época, hablaron de un cine poco crítico, laxo, en su mayoría, cortos documentales, que en la representación exacerbada, lograban una descripción estereotipada de las condiciones de miseria de la sociedad Colombiana.

Por el contrario -y para el consuelo del país- seguía existiendo un cine que a diferencia del cine del sobreprecio, se concentró en generar un discurso de contenido crítico, de reflexión y de debate político.

Es así que en pleno auge del sobreprecio, con el grupo de cineastas caleños de “Ojo al cine”, surge en Colombia Agarrando pueblo, un documental incendiario, que sacude y critica mordazmente el cine del sobreprecio.

Regímenes de verdad y un discurso audiovisual contestatario

Si Foucault nos plantea que el mecanismo de poder productivo instituye regímenes de verdad para incitar e inducir formas de estar, adjudicando a los sujetos la capacidad de actuar, pensar y sentir (Flyvbjerg, 2001), ¿cuáles fueron, entonces, los regímenes de verdad a los que cada uno de los discursos audiovisuales buscó responder de manera crítica y contestataria? Para responder a esto, es preciso primero aclarar que para Foucault, el poder productivo no se trata de aquel ejercicio que se hace desde el estado soberano sobre el pueblo, sino que se extiende por encima de sus limitaciones de derecho, permeando todas las relaciones humanas. Entendiendo que el poder crea campos de percepción, instaurando regímenes de verdad en la producción de sentido, para validar o condenar un acto.

En Argentina, estos campos de percepción se proyectaron desde el Estado. En su ejercicio coercitivo, los regímenes de verdad se configuraron y tomaron lugar. Allí, el gobierno dictatorial de Onganía, declaraba proponerse gobernar por mucho tiempo, hasta reorganizar el país. Pero para ello, el gobernante, recurrió a medidas represivas y acciones coercitivas, como la proscripción del Peronismo y organizaciones de izquierda. Instituyéndose así, desde un gobierno dictatorial, aquello que podía funcionar como una única verdad política, hegemónica en el país.

En resistencia, surgió entonces, La Hora de los Hornos, un documental incendiario y crítico, que sólo podía funcionar desde la clandestinidad, convertido en un espacio alternativo, que evidenció y permitió el debate frente a los desórdenes y desmadres ocasionados por la dictadura.

Sin perder de vista que, teniendo lugar también aquí, en estos circuitos de circulación clandestina, se dio la configuración de otro campo de percepción y, por ende, de regímenes de verdad, desde donde se interpretó y construyó una verdad de los hechos.

Por otro lado, sin olvidar que la realidad que atravesaba Colombia para la década de los '60 y '70, fue otra distinta a la que vivieron la mayoría de los países latinoamericanos con gobiernos dictatoriales, es posible hablar, también aquí, de una época de represión y violencia política ejercida desde el Estado, que instauró regímenes de verdad con la imposición ideológica de dos partidos políticos tradicionales, el partido liberal y conservador, durante casi veinte años.

En Colombia, con el denominado Frente nacional, se determinó que el poder en el Estado tendría un período de cuatro años de mandato, entre uno y otro partido; excluyendo tajantemente la representación de cualquier otro movimiento político.

En medio de este clima político, el sector audiovisual atravesaba una crisis que desprestigiaba y bloqueaba la construcción de un cine nacional crítico y contestatario. Lo que Mayolo y Ospina llamaron el fenómeno del cine del sobreprecio o cine miserabilista². El término marginal evoca una marca, una derivación, “un accesorio que presupone la existencia de una realidad no marcada, originaria, no marginal” (León, 2005: 11). En este sentido, Nelly Richard nos habla del término de *representación* (Richard, 1994), como el montaje de una escena de discursos para el trazado de la figura del “otro”, es decir un “otro” sujeto, forjado en el señalamiento, nombrado y designado. Para lo cual, supone la autora, el ejercicio de una fuerza cultural legitimada por una superioridad de posición. En este sentido, el loco, el mendigo, la prostituta, son pensados como categoría, consecuencia o derivación de una cultura legítima, hegemónica, no marcada, encargada de nombrar y designar y hacer surgir a ese otro marginal. Hecho que se propone, desde este centro, en efecto no marginal, que ha impulsado y construido en todos los aspectos de la sociedad, unos discursos en torno a lo social, al arte, la política, lo económico, unos modos de estar y de sentirse en el mundo.

Es así que *Agarrando pueblo* hizo crítica a un cine que lograba una suerte de espectacularización o show de la miseria, a través del señalamiento caprichoso de un “otro” descrito como categoría. El mendigo, el loco, la prostituta -entre otros- fueron mostrados en imagen, sin posibilidad de expresar propiamente su sentir, puesto que el relato fue sostenido por una voz off que, haciendo un manejo arbitrario de la información y suponiendo su sentir, convirtió a estas personas en sujetos no activos. Devenidos así, en objetos de mercancía para ser expuestos y vendidos, en instrumentos para hacer una representación de la realidad.

Pues bien, este campo de percepción, desde donde se construyó un retrato de la sociedad marginal, en respuesta a un discurso hegemónico, configuró unos *regímenes de verdad en la modelización de una visión*, ejercicio de un poder productivo que influyó en ciertas maneras de sentir y de estar en el mundo, un pensar y nombrar a los individuos en el mundo.

² Cfr. “¿Qué es la porno-miseria?”, ensayo-manifiesto de Luis Ospina y Carlos Mayolo, disponible en: <http://tierraentrance.miradas.net/2012/10/ensayos/que-es-la-porno-miseria.html>

Si bien *Agarrando Pueblo* no circulaba de manera clandestina, su proyección se hacía solamente en los circuitos independientes de exhibición, cine clubes itinerantes y encuentros culturales que sus mismos realizadores junto a otro grupo de cineastas organizaban en la ciudad. Carlos Mayolo y Luis Ospina, encontraron en el cine, al igual que Octavio Gettino y Pino Solanas, una herramienta eficaz de contrainformación, de protesta crítica y política, claramente en oposición, y como respuesta alternativa, frente a determinados hechos sociales, políticos y culturales, que marcaron las distintas épocas de producción de los dos documentales.

Relaciones duales de poder en la estructura discursiva

En términos de Foucault, el poder productivo establece relaciones duales de poder, las cuales se pueden pensar dentro del ejercicio de poder que el centro o lo internacional ejerce como cultura hegemónica, en la producción de discursos universalizantes, en cuanto a lo político, lo económico, el arte o la cultura.

Buscando identificar si se hacen presentes o no las *relaciones duales* de poder dentro del discurso de los dos documentales, es de suma importancia explicitar, primero, algunos aspectos de las estructuras discursivas que los configuran. En tal sentido, se tratará de ver cómo están construidas las voces enunciatarias que narran los hechos y exponen la crítica.

Para esto, nos acercamos a los estudios del teórico ruso Mijaíl Bajtín, y su concepto de *monologismo*, donde el sujeto autor o enunciatario se centra en sí mismo y no cede su voz para generar un acto recíproco de comunicación. Así pues, se reduce el potencial de voces a una sola voz enunciativa, de tal manera que es el autor quien termina organizando completamente el mundo narrado. Lo que es para Bajtín, el reflejo de la afirmación de un discurso único e imperante, como ideología oficial que circula en la sociedad.

Fernando Pino Solanas cuenta que su principal objetivo en el momento de pensar la *Hora de los Hornos*, era crear un discurso directo, que fuese instrumento útil y eficaz para el ámbito de la militancia o movilización política.

En la *Hora de los Hornos*, el sujeto autor de la obra, se ve representado a través de una voz que narra e interpreta los hechos, presente en varios momentos, por ejemplo en la primera parte, donde dos voces narradoras se turnan para describir y relatar las condiciones de pobreza y desasosiego en la que se encuentra sumida la Argentina. Con datos estadísticos, se nos habla de la mortalidad infantil, desempleo, pobreza; mientras que las imágenes nos muestran el rostro de ancianos desamparados, indígenas y niños hambrientos.

Son precisamente estos *modos realizativos*, utilizados en la *Hora de los Hornos*, los que Luis Ospina y Carlos Mayolo en *Agarrando Pueblo*, ponen en tensión para hacer crítica de un cine, que busca bajo la etiqueta, dar cuenta de la realidad, dónde los individuos son tratados como objetos, productos en el gran mercado capitalista. En un discurso preparado, se habla del pobre, del indigente, del indígena desterrado, sin importar la mirada o verdad que deviene de

su experiencia en el mundo, el sujeto en tanto hombre-humano, importa en tanto producto-humano.

Se trata de la expresión propia de la subjetividad del autor que organiza de acuerdo a su visión e interpretación, el mundo narrado. Foucault nos explica que el hecho es uno pero la interpretación de ese hecho es múltiple, y si hay interpretaciones, el poder tiene la capacidad de imponer la suya. En este sentido, veremos que son las voces únicas y autoritarias del monologismo, las que son desarrolladas en ciertas partes del discurso en la *Hora de los hornos*. De aquí que las relaciones *duales de poder*, se muestren en la ponderación de la única mirada que interpreta los hechos. Denotando con esto, si se quiere, el rol del experto criticado por Foucault, que devela una verdad y celebra a su vez un pensamiento, formando y subjetivando a su público.

Considerado dentro del género de Falso documental *Agarrando pueblo*, la película de Carlos Mayolo y Luis Ospina, propone un tipo de montaje dinámico con dos puntos de vista: uno que se muestra como el *making of* del documental que un par de jóvenes realizadores contratados por una productora alemana graba; y otro, que nos muestra las imágenes del documental grabado por los jóvenes.

Ubicados en las calles del centro de la ciudad de Cali, el audiovisual comienza con el plano de la claqueta, y la voz off de la asistente de dirección que canta la escena. En un travel, la cámara del *making of* avanza entre la gente por la vereda, hasta encontrarse con los realizadores (Mayolo y Ospina), quienes con una cámara en manos, filman a un anciano que pide limosna, sentado en la puerta de la iglesia.

Lo destacable de esta primera escena con la que se da comienzo a la película, es la manera insistente en la que los jóvenes realizadores buscan que el anciano actúe para los fines de su documental. Al igual que en otras escenas, el *making of*, muestra cómo los realizadores ensayan con una familia a la que contratan, el libreto para una entrevista que posteriormente veremos.

A diferencia de la voz enunciativa monológica, encontrada por momentos en la *Hora de los Hornos*, en *Agarrando Pueblo* sucede que esta voz se presenta para ser parodiada e ironizada. En la escena de la familia antes mencionada, desde el *making of* se nos muestra la imagen de la familia “haciendo de mendigos” al mismo tiempo que una voz over, identificable con la voz monológica, interviene diciendo:

“En la sociedad prolifera la demencia, el analfabetismo, la enfermedad, se trata de una gigantesca masa humana que no participa de los beneficios de la nación, víctimas de un sistema, su estado de ignorancia forzoso, que impiden al hombre y a la mujer y joven marginal hacer escuchar su voz” (*Agarrando Pueblo*, 1997).

Cuando Bajtín, en sus estudios, nos habla de la parodia y la ironía, nos explica que aquí, el autor utiliza palabras ajenas que no comparte, para identificarse con una postura contraria y así expresar sus ideas. Se trata de una manera contraria a la del *monologismo* con su voz única, autoritaria. Pues la aplicación de la ironía, la parodia o las distintas manifestaciones del

humor, constituyen para este autor el modo de desmitificar la imagen oficial del mundo, volverlo al revés (Viñas Piquer, 2012). En la parodia hay una bivalocidad, donde dos voces quedan expresadas a la vez, la voz oficial y parodiada y la que parodia e ironiza.

Entonces, lo que en efecto cabe preguntarse es de qué manera quedan expresadas aquí las relaciones duales de poder. Por el estilo irónico y de parodia que propone *Agarrando Pueblo*, se hace posible identificar una propuesta más tendiente al *dialogismo* que al *monologismo*. Pero no hay que perder de vista que aquí, de manera implícita y no tan directa como en los ejemplos descritos en la “Hora de los Hornos”, se expresan también relaciones duales de poder.

Es pues, la visión de Mayolo y Ospina, la que interpreta y describe los hechos, construyendo su propia verdad: “el hablante se desdobra en un interlocutor irónico al que hace decir algo con lo que él no está de acuerdo” (Viñas, 2002: 462). O bien, desde la parodia o el *monologismo* del relato único, pero en ambos casos funcionando la producción de sentido, la persuasión e influencia de interpretación de los hechos. Para los directores colombianos, al igual que para Gettino y Solanas, el cine también fue esa herramienta eficaz para la provocación y la reflexión política, una herramienta de poder.

A modo de conclusión, lo que resulta importante destacar del análisis propuesto, es la importancia de haber vuelto a los contextos sociales y políticos en el que surgieron cada uno de los documentales. Y partir de allí, hacer el ejercicio de poner en relación los conceptos de poder propuestos. Pues es sólo volviendo a la revisión de las particularidades que acobijaron a cada país, donde adquiere y toma sentido el trabajo interpretativo que los artistas hicieron de los hechos, articulando en su obra una verdad válida, una respuesta necesaria para la sociedad.

Bibliografía

León, C. (2005). “El cine de violencia urbana en América Latina”. En *El cine de la marginalidad realismo sucio y violencia urbana* (p.11). Quito: Abya-Yala.

Foucault, M. (1999). “Las mallas del poder” (pp. 236-254). En *Estética, ética y hermenèutica*. Barcelona: Paidós.

Flyvbjerg, B. (2001). “Habermas y Foucault: ¿Pensadores de la sociedad de la sociedad civil? Estudios Sociológicos”. *Revista XIX* (2), 295-324.

Richard, N. (1994). “La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación” En AA. VV. *Arte, historia e identidad en América Latina: Visiones comparativas* (pp. 1012-1015). México DF: Instituto de Investigaciones Estéticas – UNAM.

-- (2006). “El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad. En Marchán Fiz, S. (comp.). *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes* (pp. 115-126). Barcelona: Paidós Ibérica.

- Santillán, V. E. (2013). "Reflexiones en torno a Foucault: su perspectiva de sentido común, discurso y su relación con el poder". *Revista Astrolabio* (10), 96-126.
- Solanas, F. (2006). "Dar espacio a la expresión popular". *Pensamiento de los confines* (18), 163-171.
- Del Valle, I. (2001, julio). "Resumen. Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto" [en línea]. Consultado el 10 de mayo de 2015 en <<http://www.eloquepiensa.net/05/index.php/template/hacia-un-tercer-cine-del-manifiesto-al-palimpsesto/itemlist/user/68-ignaciodelvalle>>
- Viñas Piquer, D. (2012, agosto). "Principales conceptos bajtinianos" [en línea]. Consultado el 10 de mayo en <<http://es.slideshare.net/lesalvar/4-principales-conceptos-bajtinianos>>

CAPÍTULO 3

Aproximación a las concepciones estéticas de A. Danto y G. Dickie

María Albero

Danto, una respuesta al Arte después del Fin del Arte

Arthur Coleman Danto (1924-2013) fue un crítico de arte y profesor de filosofía de los Estados Unidos. En su libro *Después del Fin del Arte* (1999) afirmó que no hay “fin del arte” sino un “fin de la historia del arte”.

Cuando se habla del fin del arte, no se hace desde un juicio de valor crítico sino como un juicio histórico objetivo. Algunos teóricos hablan del agotamiento interno de la pintura a partir de la década de 1980. Daban por sentado que la producción de pintura pura era la meta de la historia, que ésta había sido alcanzada y que entonces a la pintura no le quedaba nada por hacer. Esto, quiere decir que hablar de la muerte de la pintura, tampoco significa que ésta desaparezca o que no vaya a existir más. El arte después del fin del arte, enuncia Danto, comprende la pintura, aunque ésta ciertamente no conduce el relato hacía delante; ni posee más la exclusividad como el vehículo principal del desarrollo histórico. Es ahora uno de los medios posibles, dentro de la diversidad de prácticas que definen el mundo del arte. Una de tantas posibilidades. El pluralismo del arte fue asumido por la pintura de manera inevitable. Quedando abierta la posibilidad de que los artistas puedan continuar pintando del modo que quieran y bajo el imperativo que deseen. Sólo hay que tomar en cuenta que esos imperativos no se basan más en la historia.

Para Danto, fue un error la identificación total del arte con la pintura, ya que si ésta caducaba, se terminaba el arte. Y eso no fue así. Pero antes que se produjera ese agotamiento, se sucedió un complejo de prácticas artísticas nuevas. Estas nuevas prácticas no estaban sustentadas en ninguna de las teorías estéticas tradicionales. Por ese motivo, es que el autor se ve

en la necesidad de señalar el pasaje del arte moderno al arte contemporáneo, caracterizado por el nacimiento de cierto tipo de autoconciencia. Si bien las vanguardias proclamaban un repudio al arte del pasado, el Arte Contemporáneo se distingue no sólo por no hacer un alegato del pasado, del que haya que liberarse, sino que dispone de éste para el uso que los artistas le quieran dar.

En el mundo del arte contemporáneo, las obras ya no responden a un sistema de representación mimético. Hoy y desde hace ya varias décadas, el arte puede ser cualquier cosa, pero no significa que cualquier cosa es arte.

Vamos al punto de inflexión de este quiebre. Quizá fue Marcel Duchamp quien por primera vez demostró que un objeto banal de uso cotidiano podía transfigurarse en una obra de arte, pero fueron los artistas pop de los años '60 y, especialmente, Andy Warhol, quienes llevaron este principio a sus extremos. Quedó demostrado que cualquier cosa podía llegar a ser arte. Esto expone el hecho de que los artistas tras la década del 60, pasaron los límites del arte. Cada momento histórico del modernismo trata de responder a la pregunta ¿Qué es el arte? Sólo después del fin de los límites, esa pregunta deja de ser válida. Ahora que ha sido alcanzado ese nivel de autoconciencia, esa historia ha concluido.

Con el fin del arte, Danto enuncia que se había alcanzado el fin de una era en occidente, de seis siglos (comprendidos entre 1400 y 1964). Y con él, terminan sus manifiestos y sus relatos legitimadores; produciendo un cierre en el desarrollo histórico del arte. Desde el momento en que se atraviesan los límites, las premisas de los manifiestos de las vanguardias, por ejemplo, se disipan, porque una definición filosófica del arte debe capturar todo, sin excluir nada.

En el arte contemporáneo no hay ningún criterio a priori acerca de cómo deba verse el arte, por ser demasiado pluralista en intenciones y acciones como para ser encerrado en una única dimensión.

Danto entiende a lo contemporáneo como lo poshistórico. Lo Poshistórico es concebido como un período de unidad estilística. Se caracteriza por ser un momento de información desordenada, una condición de entropía estética, equiparable a un período de una casi perfecta libertad. Pero si todo está permitido, ¿cuándo algo deviene obra de arte? Para dilucidar esto, es necesaria una teoría estética que permita marcar nuevamente la línea divisoria entre el arte y el no-arte.

Danto reconoce en esta sutil transfiguración de objetos cotidianos en objetos artísticos, la imposibilidad de determinar qué es arte mediante los parámetros tradicionales de identificación artística.

El experimento de los indiscernibles es una posibilidad filosófica que Danto explora en la Transfiguración del lugar común (1981), pero también, una realidad histórica cumplida con éxito por el ready-made.

Reflexionemos sobre esto a través de un ejemplo hipotético, un objeto X. Puede ser un reloj de pared como la obra Untitled (Perfect Lovers)¹, del artista cubano Félix González Torres

¹ Ver obra en <http://artforbreakfast.org/2013/01/05/felix-gonzales-torres-untitled-perfect-lovers/>

(1957-1996), al que reconocemos claramente como una obra de arte, y al que, además, instituciones como galerías, museos y academias (y los agentes relacionadas con ellas), han consagrado como obra de arte.

Pensemos que ese reloj es indiscernible de otro, pero que no pertenece al "mundo del arte" sino que es un objeto de nuestra cotidianidad, que encontramos en nuestra cocina o living.

Uno es una obra de arte y la otra una mera cosa. Las diferencias representativas, intencionales, y en última instancia, ontológicas, pueden pasar inadvertidas a un examen visual. Es más, hasta pueden ser intercambiables sin que nadie lo note, siquiera los expertos.

¿Cómo es posible que de dos objetos indiscernibles, uno sea una obra de arte y el otro no? Por ello, una definición de objeto artístico que busque eximirse de esta ilusión óptico-teórica, no puede apoyarse en el reconocimiento perceptual.

Entonces, si sacamos lo perceptual, "sólo nos quedan las convenciones, y todo aquello que las convenciones autoricen como obra de arte, será una obra de arte" (Danto, 1981: 61).

El primer paso del análisis consiste en distinguir la obra de arte del simple objeto real: la obra de arte posee una estructura intencional (propone alguna cosa), contrariamente al objeto real, que se limita a ser lo que es. Esta estructura intencional no pertenece naturalmente a la entidad artística. La intencionalidad es interpretación: una obra de arte no existe sino interpretada. Siempre teniendo en cuenta que esa intencionalidad está dada, en primera instancia, por el artista.

En la medida en que el contemplador, al interpretar la obra, pasa del plano material y perceptivo (simple objeto), a un plano intencional (obra de arte), se produce la "transfiguración": gracias a ella el soporte material, cualquiera sea, se transforma en *medium* artístico.

Por lo tanto, la primera condición necesaria para diferenciar una obra de arte de un objeto real, siguiendo el ejemplo de los objetos visualmente indiscernibles, es la existencia de una teoría del arte que permita diferenciarlo.

El status de la obra de arte es siempre histórica, depende de las especificidades culturales de la época en que fue creada. No todo es posible siempre. Por eso, la extensión del término "obra de arte" es histórica.

"Entonces, esas obras no se parecen entre sí obviamente en diferentes estadios, o al menos no tienen que parecerse entre sí; siendo evidente que la definición de arte debe ser coherente con todas ellas, porque todas deben ejemplificar la misma esencia" (Danto, 1999:223).

Esencialista, señala Danto, implica llegar a una definición mediante condiciones necesarias y suficientes. El *Portabotellas* de Duchamp, así como las latas de Sopa Campbell de Warhol, sólo tienen existencia en el interior de un horizonte artístico global: un "mundo del arte" que predetermina las posibilidades que una época histórica ofrece a los artistas. Esas obras en otro momento histórico no hubieran sido posibles.

En éste sentido, una obra de arte es un signo, es decir, un lugar de articulación de significados.

Así como el mundo pensado y dicho "es" el mundo, el arte no puede considerarse como una realidad inefable situada más allá de nuestras maneras de pensar y de decir.

El arte existe en tanto es constituido por la actividad semántica del hombre. Para comprenderlo es necesario un contexto proporcionado por el propio mundo del arte.

Danto parte de las famosas *Brillo Boxes* de Andy Warhol, una instalación formada por decenas de cubos de madera con facsímiles serigrafiados del packaging de la caja del jabón Brillo.

Brillo Box era expuesta en la Stable Gallery² como una obra de arte, mientras que las cajas de Brillo eran vendidas en los supermercados. La experiencia del espectador ante un objeto como las *Brillo Boxes*, señala Danto, no nos informa sobre el carácter de ese objeto. La diferencia entre las cajas de Warhol y sus homónimas de las estanterías de cualquier supermercado, no es del orden de lo perceptible, sino del orden de lo conceptual. Los dos objetos pertenecen a órdenes diferentes: una forma parte del Mundo del arte, por eso es vista como obra de arte, mientras que el otro pertenece a la clase de los objetos cotidianos.

El arte posthistórico tiene una rasgo que lo distingue de todo arte hecho desde 1400 y es que sus principales ambiciones no son estéticas, por eso es que puede haber obras homónimas dónde una son obras de arte y otras no.

Además de hacer referencia a las instituciones Danto entiende el mundo del arte como una atmósfera histórico-teórica que rodea a la producción artística.

Como ya se ha dicho, para que la transfiguración se dé, es condición necesaria una teoría del arte, ya que sin ésta es improbable verla como arte.

Dentro de éste planteo, dijimos que la *transfiguración* de la cosa en obra se da por la interpretación por parte del espectador de esa intencionalidad que propone el artista. Esto conlleva a un nuevo tipo de espectador con renovadas competencias de interpretación, que remiten a saberes de la historia del arte, teorías del arte, filosofía, sociología del conocimiento. Estas competencias permiten comprender y aceptar otro tipo de obras.

En síntesis

En *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Arthur C. Danto procura construir las herramientas que permitan a los críticos de arte una aproximación eficaz a las nuevas prácticas artísticas.

Para ello, bosqueja una teoría que puede resumirse en el fin de los relatos legitimadores, es decir, en la no-validez de las explicaciones que se habían dado anteriormente a la pregunta “qué es arte” y “cómo debe ser el arte”.

Parte de que el arte contemporáneo no puede ser explicado —ni experimentado— con los discursos previos. El arte nuevo ha roto la continuidad histórica con su pasado, al menos la continuidad bajo el paradigma anterior.

Es cuando el pop art llega al museo, que se produce para Danto la ruptura.

² La Galería Stable, originalmente ubicada en el oeste de la calle 58 en Nueva York, fue fundada en 1953 por Eleanor Ward. Andy Warhol hizo su primera exposición individual en el año 1962.

Cuando el objeto artístico no se diferencia del objeto cotidiano, la pregunta ¿qué es arte? pierde su sentido, y hemos de preguntarnos ¿por qué es arte?, asumiendo por tanto su condición. Es decir, ya no puede haber un relato que diga qué es y qué no es arte, sino una pluralidad de expresiones artísticas. Esto es lo que caracteriza el fin de la historia del arte.

Estas nuevas obras traen nuevos cuestionamientos. Que en una galería o museo podemos ver las Brillo Box que podemos encontrar en el supermercado —no las mismas, sino otras parecidas—, no significa que cualquier objeto de nuestra vida cotidiana pueda servir como arte. Aquí aparece una primera dificultad.

Aquella propiedad que diferencia los objetos artísticos de los cotidianos, sea cual sea, no se haya en los propios objetos, sino en otro sitio. Danto nos dice que se halla en el autor, se halla en la intencionalidad con la que la obra es creada. Lo que diferencia una caja de Brillo de una Brillo Box no radica en ellas, depende de otra cosa, de su contexto. Ya sea de la finalidad (ser metida en un lavarropas o en un espacio de circulación artístico) o de los ojos con los que se las mira (con vistas a nuestra ropa limpia o a nuestro goce estético).

“Como esencialista en filosofía, estoy comprometido con el punto de vista de que el arte es eternamente el mismo: que hay condiciones necesarias y suficientes para que algo sea una obra de arte”. (...) “Pero como historicista estoy también comprometido con el punto de vista de que lo que es una obra de arte en un tiempo puede no serlo en otro, y en particular, de que hay una historia, establecida a través de la historia del arte, en la cual la esencia del arte —las condiciones necesarias y suficientes— fue alcanzada con dificultad por la conciencia” (Danto, 2006:139).

Para Danto, el nuevo paradigma artístico es señalado como aquel en el que todo es posible. Los artistas no están sometidos a barreras sociales que les cohíban en su labor creativa, y eso es así porque la sociedad ha empezado a aceptar prácticas que antes no aceptaba. Eso, como hemos visto, no significa que cualquier cosa funcione como arte, pero sí que cualquier cosa puede funcionar, o mejor dicho, podría llegar a funcionar. Que sea finalmente Arte, depende de que un intercambio se haga efectivo. Podríamos llegar a definirlo como aquello que hace un artista (hace falta una intención) y que el público está dispuesto a interpretar. Ahora bien, la “aceptación del público” no es la única condición que se necesita para que haya arte, hay otra limitación que es la barrera histórica.

Los seres humanos no pueden escapar a su contexto:

“Que todo es posible significa que no hay restricciones a priori acerca de cómo debe manifestarse una obra de arte, por lo cual todo lo que sea visible puede ser una obra visual”. (...) “Significa que para los artistas es absolutamente posible apropiarse de las formas de arte del pasado, y usar para sus propios fines expresivos pinturas de las cavernas”. (...) “¿Qué es entonces lo que no es posible? No es posible relacionar esas obras del mismo modo que las obras hechas bajo las formas de vida en que tuvieron un papel originario: no somos hombres de las cavernas”. (...) “Que no todo es posible significa que aún debemos vincularlas y que el modo en que relacionamos esas formas es parte de lo que define nuestro período” (Danto, 2006:2700).

No podemos hacer cualquier cosa, pero lo sabemos. Y, además, podemos hacer más cosas que antes: “Hubo un ascenso a un nuevo nivel de conciencia sin que, necesariamente, aquellos que lo ejecutaron tuvieran conciencia de ello” (Danto, 2006:117).

Dickie, una mirada institucional del arte

George Dickie (n. Palmetto, Florida; 1926). Profesor Emérito de Filosofía de la Universidad de Illinois en Chicago.

Para interpretar las relaciones que se establecen entre los distintos agentes que están involucrados en la producción e interpretación de aquellas manifestaciones culturales que denominamos artísticas, se puede comenzar un análisis a partir de aquello que Dickie da en llamar Mundo del Arte.

La producción, circulación y recepción del arte comprende un conjunto de actividades que están elaboradas culturalmente, es decir, no son espontáneas, ya que estas relaciones se encuentran sujetas a las convenciones culturales y políticas, y también a los condicionantes materiales que, conjuntamente, las articulan en ese campo social que llamamos *institución del mundo del arte*.

En oposición a esta visión, existen planteos que postulan a la producción artística como una actividad que es llevada a cabo en soledad, por un individuo aislado, por sus propios medios y únicamente atendiendo a los deseos individuales de expresar su drama interno y emitir un mensaje al público. Llamaremos “romántica” a este tipo de concepción, en un sentido negativo, que no identificamos con el Romanticismo como estilo ni como movimiento, porque consideramos que esta visión aísla al artista de su entorno. Dicha postura no despliega el objeto en toda su problemática, más bien reduce la gran complejidad de sistemas, subsistemas y sus agentes, que condicionan las dinámicas de circulación de las manifestaciones artísticas a la figura heroica del artista.

Iniciemos un análisis sobre la obra de arte y los códigos de significación que constituyen la matriz de sentido que la incluye. Revisando su estatuto artístico, observamos que no está garantizado únicamente por sus aspectos formales y materiales.

El hecho de que sobre una manifestación cultural se deposite el estatuto de obra de arte no implica, por parte de este objeto, poseer en sí mismo ciertas cualidades materiales y formales especiales, ya que a partir de las acciones llevadas a cabo por las vanguardias históricas de principios del siglo XX se abre el cerco y todos los objetos, acciones, y procesos pueden ser candidatos para la apreciación artística. Ingresar a la institución arte es, entonces, el resultado de un determinado trato por parte del colectivo de agentes e instituciones que componen los subsistemas del mundo del arte. Ser obra de arte no reside, por lo tanto, en el objeto, sino que es el resultado de los vínculos que se establezcan entre ese objeto y el entorno dentro del cual el objeto circula.

Una obra de arte es un artefacto de un tipo, creado para ser presentado a un público del mundo del arte (Dickie, 2005: 115).

Por lo tanto, la primera condición exigida a la obra de arte es pertenecer a la categoría de los artefactos que Dickie define como un objeto fabricado por el hombre, especialmente con vistas a un uso futuro. Esta noción resulta problemática al aplicarla a obras como *fountain*, de Duchamp, en las cuales la obra en sí, la materia de la cual está hecha, ha sido fabricada con vistas a otro fin mediante un proceso industrial. Este inconveniente quedará resuelto más adelante, al introducir la noción de conceder categoría de artefacto. La dificultad de aplicación de la categoría de artefacto, habiendo demostrado su posición como condición inseparable del arte, se supera en la teoría de Dickie, al recurrir a la noción según la cual pertenecer a la categoría de los artefactos puede, además de ser el resultado de ser trabajado de alguna manera, ser otorgado. Dickie compara este acto con el de recibir el título de Doctor o ser declarado marido y mujer.

El segundo punto de la definición de Dickie trata las condiciones que rigen qué tipo de artefacto puede considerarse una obra de arte. Toda obra de arte accede a esta categoría, habiendo sido considerada candidata para la apreciación por algún miembro de la institución conocida como el mundo del arte. Esta noción de candidato para la apreciación, evitando incorporar así a la definición la apreciación en sí, es una de las nociones centrales de su definición, ya que permite la existencia tanto del arte que nunca ha llegado a ser apreciado, pese a su calidad, y la existencia de arte "malo". Esta ausencia de juicios de valor resulta especialmente importante, ya que introducir la apreciación por parte de algún individuo limitaría excesivamente la definición.

Al aplicar la idea de que la categoría de Candidato para la apreciación también puede ser otorgado, Dickie consigue incorporar los últimos cambios en el mundo del arte, ya que pertenecer a la categoría de arte no requiere poseer ciertas características sino que es resultado de un determinado trato por parte de algún miembro del mundo del arte. Ser obra de arte no está por lo tanto en el objeto, sino que es el resultado del entorno en el cual el objeto se encuentra.

Si tomamos por ejemplo la obra *Caligrafías Textiles* de la artista Nilda Rosemberg, en la orilla del río, se trasplantan pequeñas plantas de juncos, dibujando letras que componen palabras de origen Chaná. Se trata de una recuperación de significados a modo de invitación, un sistema poético de reconstrucción de identidad.

Durante las acciones la artista nombra y escribe: ¡Oyendén! El río lame la orilla, avanza y se retrae, borra parcialmente la palabra y regresa. El cuerpo responde, la mano resiembra. Para que el río las convierta en agua y el ritual comience nuevamente³.

Qué es lo que hace que esta acción sea considerada una obra de arte. La artista utiliza objetos naturales propios de la orilla del río y aprovecha, para esta acción, el movimiento natural del río Paraná, convirtiendo ésta obra en efímera.

³ Teresa Pereda (2013, abril), *Caligrafías Textiles* [en línea]. Consultado en diciembre de 2014, en: <http://www.arteinsitu.com.ar/2013/04/nilda-rosemberg.html>

En este ejemplo, el objeto natural ha sido convertido en artefacto y obra de arte, en el mismo instante, por aquel individuo que lo ha sacado de su contexto natural para tratarlo como obra de arte. Esta mujer es una artista y, como tal, pertenece al mundo del arte. Por tanto, en su acción eleva el objeto a la categoría de obra de arte. Es decir, el objeto ha ascendido a la categoría ontológica de las obras de arte.

Como podemos observar, tanto la condición de artefacto como la de candidato para la apreciación, han sido concedidas por una determinada institución; en este caso el "Artworld", término que Dickie toma prestado de Arthur C. Danto para referirse a todos aquellos individuos relacionados con el arte.

Pasemos ahora a estudiar a los actores e instituciones del mundo del arte. El artista y su público constituyen un núcleo sobre el cual iniciar el análisis del mundo institucional del arte. Estos dos roles son inseparables el uno del otro, ya que el público necesita artistas que creen obras, y los artistas no pueden crear obras al margen del público. Aunque muchas obras creadas por artistas nunca se presenten ante un público, por un sinfín de motivos distintos, la relación entre público y artista se mantiene.

Dickie los define de la siguiente manera:

Un artista es una persona que participa con entendimiento en la elaboración de una obra de arte (Dickie, 2005:114).

Un público es un conjunto de personas cuyos miembros están hasta cierto punto preparados para comprender un objeto que les es presentado (Dickie, 2005:116).

El colectivo denominado "público", no constituye un mero conjunto de personas, sino que ejerce un papel fundamental en la presentación de una obra de arte. En primer lugar, deben haber aprendido ciertos códigos de interpretación y un conocimiento que permita la apreciación, como tal, de la obra en cuestión. En segundo lugar, los miembros de un público deben ser conscientes en cuanto a que están apreciando una obra de arte.

Además, del núcleo conformado por público y artista, existen otros componentes necesarios en la dinámica de circulación de las manifestaciones artísticas. La empresa artística puede verse como un sistema complejo de roles interrelacionados, gobernados por reglas. Además de los roles del núcleo artista/ público, con el cual iniciamos nuestro análisis, existen los roles de los mediadores, los curadores, los productores, los directores de museos, los marchands y los coleccionistas de arte, los críticos de arte, los comisarios, los historiadores de arte, por mencionar sólo algunos.

Algunos de estos roles tienen por objeto dirigir la mirada del público, ayudarlos a ubicar, comprender, interpretar o evaluar una obra presentada. Son los que producen y reproducen la intervención discursiva entre el artista, la obra y el público, como dispositivo necesario para la correcta interpretación de la obra de arte. Otros roles giran en torno a la obra presentada desde el punto de vista de objeto de estudio e investigación académica, llevado a cabo por los historiadores, teóricos y filósofos de arte. El mundo del arte consiste en la totalidad de subsistemas y roles que acabamos de exponer. Descrito de un modo algo más estructurado, el mundo del arte consiste en un conjunto de sistemas individuales de dicho mundo, que se superponen, se

condicionan entre sí, cada uno de los cuales contiene sus propios roles artísticos específicos (Dickie, 2005:106).

Estos agentes que legitiman a la obra de arte y que harán que ésta circule en el mundo artístico, no se constituyen como un conjunto coherente. Es decir, no poseen un criterio homologado y valoran por igual, de manera consensuada, a las manifestaciones que serán candidatas de ingresar al circuito. Dentro del mundo del arte existe aquello que llamamos sistemas y subsistemas.

El mundo del arte es la totalidad de los sistemas del mundo del arte (Dickie, 2005:116).

La institución del mundo del arte está conformada por subsistemas, realidades organizadas en torno a ciertas dinámicas de producción, circulación y recepción, y que depositan valor sobre aspectos de la manifestación cultural tratada como artística, que no son los mismos para cada subsistema. Esto no implica que estos subsistemas sean entidades aisladas e independientes unas de otras, debemos cuidarnos de pensarlos como mundos cerrados, replegados sobre sí y exentos de condicionamientos recíprocos de unos sobre otros. Más bien, por el contrario, entre algunos de ellos se generan vínculos estrechos, que resultan en criterios similares en cuanto a determinar qué hace que una manifestación ingrese al mundo del arte y sea valorada como tal. Y por otro lado, otros se vincularán a partir del conflicto y la oposición, de enfrentarse en una lucha de sentido y de adquirir una visión crítica por parte de un sistema sobre otro, aunque insisto, totalmente relacionado.

También tengamos en cuenta las relaciones que se establecen entre aquellos agentes que observan a la obra de arte desde el punto de vista del registro, la memoria y la conservación material de una obra/objeto, que se interesan en presentarla como parte de un ordenamiento discursivo historiográfico, y, también, que tengan como objetivo alcanzar una misión pedagógica. Entonces, estos agentes estarán nucleados en instituciones como los museos de arte y sus múltiples actividades.

El arte es una institución en sí misma. Cuando acudimos a la noción de institución abandonamos su sentido estático y formal, ya que la institución arte tiene una estructura dinámica y móvil. Abordamos el sentido de institución como mundo de convenciones elaboradas social y culturalmente. Es un mundo que está regulado por normas y leyes, y esto no implica que exista un código escrito como tal que taxativamente discrimine entre los candidatos a ser obras de arte y aquellos que no lo son. El mundo del arte es una matriz, una red integrada para la práctica de crear y experimentar el arte, no es un cuerpo legislativo orgánico en el sentido de un tribunal del poder judicial, ni una banda de amigos que tienen el poder para decidir que será arte y que no. Como ya mencionamos, la institución arte está conformada, a su vez, por subsistemas institucionales, cada uno de ellos con una organización propia.

En Síntesis II

Por concepción institucional se entiende la idea de que las obras de arte son arte a causa de la posición que ocupan dentro de un contexto institucional. Evita definir el objeto artístico atendiendo a características inherentes de las obras de arte o a su génesis creativa "como habrían pretendido las teorías clásicas del arte", para pasar a definirlo en función del marco institucional en que se presentan.

Enfrentado a la ausencia de propiedades comunes en las producciones artísticas, Dickie afirma que lo que permanece es su carácter cultural.

La primera formulación decía que una obra de arte en sentido clasificatorio es i) un artefacto y ii) un conjunto cuyos componentes le han conferido el estatus de ser candidato para la apreciación por alguna persona o personas que actúan de parte de una cierta institución (el mundo del arte).

Así, la primera condición establece lo que se conoce como el requisito de la artefactualidad. Exigencia que no implica identificar artefacto y objeto físico. Una canción es lo primero pero no lo segundo. Asimismo, incluye en el ámbito del hacer cosas tales como manipular objetos, cambiarlos de lugar e, incluso, señalarlos. La artefactualidad de los *readymade* sería conferida.

La versión tardía de la T.I señala que: una obra de arte es un artefacto de un tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte. El marco de referencia indispensable para que se den las obras de arte está compuesto por el artista o productor, la obra de arte o producto, y el público o los receptores del arte. En suma, el contexto de producción y el de recepción, que tienen la particularidad de funcionar en el plano del discurso en forma circular, definiéndose los unos en interdependencia con los otros.

El comportamiento artístico como toda actividad institucional, está guiado por reglas. Dos son, en última instancia, las que determinan la producción artística: crear un artefacto y que éste sea de los que se presentan a un público.

Consideraciones finales

Podemos cerrar afirmando que ambos autores responden a una teoría histórica del arte, donde el contexto cultural y el resultado de las relaciones del entorno son las que posibilitan el Arte. Que transmute en arte, según palabras de Danto, o se le confiera el status para apreciación, según Dickie.

Estos autores plantean una teoría donde ser obra de arte no está, por lo tanto, en el objeto, sino que es el resultado del entorno en el cual el objeto se encuentra. Esto indica un concepto de arte que puede cambiar con el tiempo. Permite una dinámica histórica en el sistema artístico donde los componentes del mismo no están aislados unos de los otros sino que se implican y necesitan mutuamente. En vez de excluir el arte contemporáneo por no poder encuadrarlo dentro de las teorías clásicas de producción y recepción, se entienden las obras de arte como ex-

presiones culturales, valorando así, los diferentes momentos de la historia humana. Se alejan, por lo tanto, de las características inherentes al objeto que constituye lo artístico, corriéndose de los juicios de valor.

La categoría de artista y público son remarcados en estas teorías.

Según Danto, una obra trasmuta en obra de arte cuando un artista perteneciente al mundo de arte le otorga un sentido a esa obra, una intencionalidad. Esa intencionalidad es artística, independientemente del carácter estético de esa obra.

Para Dickie, esa obra es candidata para la apreciación y quien le otorga ese status es un artista, por lo tanto, alguien perteneciente a este mundo del arte.

El Público ocupa también un lugar central en éstas teorías, no se refieren a ellos como un grupo de personas o meros espectadores, sino que se señala la necesidad de un público preparado para reconocer aquello como arte. Tiene que tener conciencia de que eso que ve es arte, lo que conlleva nuevas competencias y saberes por parte del mismo que le permita reconocerlo como tal.

Por lo tanto, si algo debe quedar bien en claro, es que el arte contemporáneo o posthistórico, implicó una transformación en el hacer arte, en las instituciones del arte y en el público del arte.

Cuando el objeto artístico no se diferencia del objeto cotidiano, la pregunta de ¿qué es arte? pierde su sentido, y hemos de preguntarnos ¿por qué es arte?, asumiendo, por tanto, su condición.

Bibliografía

- Danto, A. (2002). La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte. Buenos Aires: Editorial Paidós
- (2006). Después del Fin del Arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Buenos Aires: Paidós.
- Dickie, G. (2002). Teoría institucional del arte. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- (2005). El Círculo del Arte. Una teoría del arte. Buenos Aires: Editorial Paidós.

PARTE II

El arte en los escenarios modernos y posmodernos

CAPÍTULO 4

Sístole y diástole: Reflexiones sobre la modernidad y la posmodernidad

María Gabriela de la Cruz

"No hay cosa que no esté perdida en innumerables espejos. Nada puede ocurrir una sola vez, nada es preciosamente precario" (Borges, 1998: 5).

La idea de este capítulo es armar una polifonía bifrontal con ciertos autores tomados de la bibliografía propuesta por la cátedra de Estética/Fundamentos Estéticos (FBA-UNLP) y otros que se agregan, para poder ver si los tiempos siguen siendo lineales (referidos a modernidad, concluyendo en posmodernidad). Y si la muerte, propuesta para cada final de época, puede ser un fin o su cambio, o simplemente una crisis desde la cual poder pensar en los cambios, sin necesidad de tanto sacrificio conceptual.

Los finales, las crisis, los cambios, dependiendo de cómo son tomados, pueden habilitar a pensar más en opciones múltiples, que en posicionamientos o radicalizaciones ideológicas.

Analizar las épocas siempre trae una especie de tranquilidad en las conceptualizaciones que se quieran emprender porque, lejos de poder entenderlas bajo la palabra contexto, cuyo concepto trae compañía (con) a la vez que la envuelve en un (otro) texto, es necesario poder entender estos análisis como parte de un todo, no sólo porque nos aliviana el entendimiento particular, sino también porque crea filiaciones donde poder pararnos con entendimientos comunes a todos.

El todo en nuestras (estas) intenciones, no sería una cuestión absolutista y única, sino más bien la elección de conveniencias¹ en nuestra construcción analítica, estrechamente ligadas a las formas de hablar o de comportarse en la vida.

¹ El término conveniencia, en este caso, deviene directamente del término tomado por Foucault en su libro *Las palabras y las cosas*. "Son "convenientes" las cosas que, acercándose una a otra, se unen: sus bordes se tocan, sus franjas se mezclan, la extremidad de una traza el principio de la otra" (2008: 36).

En este sentido, una pretensión aparece en este principio de capítulo: visibilizar la trayectoria de un sistema de variaciones implícitas dentro de cada condición de posibilidad que emergen de un despliegue epistemológico (polifónico) de varios autores (los placeres del acceso más que de la posesión) en relación a las épocas modernidad- posmodernidad. Y una advertencia: no es con final definitivo, tiene una temporalidad propia que va modificándose.

¿Por qué estaría concatenada la reflexión de época a las nociones de estética?

No solamente estarían vinculados como mediadores de visibilización, sino que además tienen en común la construcción del sujeto y/o procesos de subjetivación. Nosotros somos los que vivimos en estas épocas (para no fijar una pertenencia inmediata) y al mismo tiempo nos reafirmamos en ellas, mostrándolas infinitas veces para autodecirnos: "Ei! Soy yo y estoy acá!"

Por otra parte, las prácticas estéticas y artísticas han contribuido a la construcción de la realidad, sí, se podría decir a cada época, y cada época hizo lo propio con estas prácticas. Desde las instrucciones educativas (edad media) hasta el día de hoy, las representaciones han dejado sus huellas y en este sentido han construido lo que llamamos cultura. Cada época y sus representaciones manifiestan sus intereses, dentro de límites geográficos, políticos, económicos, sociales, entre otras, en este gran ente llamado cultura. Y siendo que la cultura es el ejercicio profundo de la identidad, es así que vamos reafirmandonos como sujetos.

Pero, algo particular y atrayente tiene la experiencia estética: a la vez que nos reafirma, nos podemos olvidar de nosotros mismos porque aparece como una manera transitoria de tener acceso a la realidad en la cual podemos salir de esa fuerza de voluntad o involuntad que a veces nos arrastra, en el lenguaje poético es en verdad en dónde podemos hablar de la realidad (metafísica de la subjetividad).

¿Cómo conocer la realidad que no sea a través del conocimiento? La manera es conocer la realidad volviendo a nosotros mismos. Lo que más queremos saber es lo que no podemos conocer.

Una fuerza ciega que nos ha impulsado: los anhelos, los deseos; pareciera ser como si funcionáramos a partir de principios irracionales mediante los cuales fuéramos impulsados a desear constantemente. La voluntad está relacionada con esto, y nunca este impulso es saciado, de ahí que aparezca ligada al sufrimiento, al dolor, a la muerte.

Hasta acá, podría armarse una proposición cuyos ejes van retroalimentándose unos a otros: sujetos-épocas-representaciones-cultura-identidad. Siendo esto, partimos de nosotros mismos (sujetos) y a través de los agenciamientos de saberes. Recorriendo todos los ejes, terminamos en un gran todo (unidos o separados).

Paralelamente a esto, la formulación de un modelo de explicación de lo real puede ser un experimento. Teniendo en cuenta que la realidad es inaccesible al conocimiento y que una de las posibilidades de poder conocerla, como para no ser absolutista, es tratando de volver a uno mismo a través del deseo y el anhelo (impulsores de la voluntad) y, considerando que la experiencia estética no es la realidad, sino que es la construcción de la realidad en tanto que es el cómodo lugar de la subjetividad, puede aparecer, quizás, la ocasión de construir nuestra manera de estar juntos en identidades volátiles pero a la vez territorializantes.

Destacando la diversidad de aquello que la acción reúne sin emular su naturaleza, teniendo en cuenta cercanías particulares y alejamientos perturbadores, intentaremos armar un pacto de época que no nos provoque un paro cardíaco (tal como parece haber sido ante los finales de épocas) y porque en verdad, a niveles tangibles e intangibles, lo que nos han demostrado estos finales es que somos amenazados por el hecho de que no podemos rellenar el vacío que nos provocan, ¿qué final acaso ha cumplido por completo nuestros deseos?

Si nunca podremos llenar el vacío de nuestros deseos, nos volvemos involuntados, estamos insatisfechos todo el tiempo, sería como vivir amenazados... Borges decía que no había otra forma de amenazar que no sea de muerte, lo original, lo interesante, sería que alguien amenace a uno con la inmortalidad. Entonces, tratemos de aproximarnos a una unidad de análisis teniendo en cuenta que irá cambiando, sólo eso, en una variedad de entornos.

Los deseos que se subliman, pueden servir como energía de desplazamiento y la búsqueda de identidad siempre prevalece ante las generalidades. Estos desplazamientos recodifican retroactivamente comportamientos que de tan extremos pueden llevar a un paro cardíaco... intentemos sístole diástole sístole diástole sístole diástole...y si no, matememos antes de morir a ciertas teorías que insisten en paradigmaticar las pluralidades movibles, después de todo, ser y estar².

Algunas insistencias y aclaraciones sobre la subjetividad, el arte y la experiencia estética en entornos filosóficos (sueitas)

“El concepto no es paradigmático, sino sintagmático; no es proyectivo, sino conectivo. No es jerárquico, sino vecinal; no es referente, sino consistente. Resulta obligado entonces que la filosofía, la ciencia y el arte dejen de organizarse como los niveles de una misma proyección, y que ni siquiera se diferencien a partir de una matriz común, sino que se planteen o se reconstituyan inmediatamente dentro de una independencia respectiva, una división del trabajo que suscita entre ellos relaciones de conexión” (Deleuze & Guattari, 1993: 92).

El concepto arte ha virado infinitamente desde que el hombre ha tomado conciencia de su existencia en este mundo. Con este devenir conceptual, la realidad ha querido ser aprehensible.

Las relaciones entre realidad y arte han sido desplegadas desde la filosofía en múltiples variantes, pero a través de dos ejes fundamentales: La estética y la ética, que desde la experiencia del iluminismo, han demostrado a la humanidad que la libertad es opción de pensamiento y acción.

Los límites entre el mundo abstracto (ontológico, del alma, el espíritu y el arte) y otro, humano, han podido reducir sus distancias en la medida en que el hombre afirma y reafirma sus apariencias. El arte es el camino posible por el cual la verdad es un elemento cuestionable. Las

² Sobre los conceptos ser y estar: me refiero al concepto del ser que parte de las teorías de Descartes, luego toma Nietzsche y luego lo toma a Heidegger (entre otros), acerca de la imposibilidad de que existan dos absolutos. Si yo soy absoluto, dios no puede ser absoluto, por tanto no existe. Yo existo, dios no. Paralelamente, avanzando un paso más hacia el concepto ser, específicamente en relación al estar, existe una vinculación inmediata con los postulados de Hegel acerca del Uno y lo Otro, no en tanto disolución del Uno, sino más bien a la incorporación del Otro cuando se está.

vivencias temporales en la construcción de la realidad a través de huellas, reconstruidas por la memoria, han sido el puente ontológico en donde estas unidades de análisis o elementos fundamentales en la vida han sido polarizados y reactualizados.

Las experiencias cotidianas del mundo han podido bandearse de un mundo a otro, han podido reducir el estrecho que había entre ellos y tomar elementos de uno, llevándolos al otro. El sólo hecho de comparar los contenidos del mundo abstracto (ontológico – alma – espíritu – arte) con los del mundo humano, tiende a humanizar lo abstracto y lo reconfina en otro mundo más tangible y visibilizado. Entonces, si desde una función retórica ya se pueden comunicar, pueden aparecer otros caminos posibles. No sólo porque la retórica de por sí generalice sus proposiciones, sino porque si hay un camino posible, la creencia de por sí en este canal de comunicación, podría llevar a la creencia de que hay otros, lo más parecido a la intención de trivializar (que se encuentra en todas partes) las posibilidades de ocasiones.

Hay algo que caracteriza el mundo abstracto: la ausencia y la necesidad de hacerlo presente cuando aquello que se encuentra se concientiza, pasa de un estado intocable a una visibilización que podría llevar a la aprehensión, si se materializa en sus intenciones. Para Deleuze, “Se trata incluso de una pluralidad de mundos; el pluralismo del amor no sólo concierne a la multiplicidad de seres amados, sino a la multiplicidad de las almas o de los mundos de cada uno de ellos” (1970:13). La unidad de cada mundo estriba en que forman sistemas de signos emitidos por personas, objetos, materias: no se descubre ninguna verdad ni se aprende nada a no ser por desciframiento o interpretación.

Los signos tienen una relación idéntica con su sentido, pueden referir tanto a una unidad como a una pluralidad, construyendo puentes llamados traducciones o desplazamientos, en intenciones claras de difuminar las fronteras y establecer transiciones entre los mundos de unos y otros. Se necesita una explicación de la materialidad para poder conocer y saber acerca de estos signos, que se transforman y pasean por ambos mundos. Y es ahí que la experimentación podría ser una de las posibilidades de manipular la materialidad, para una ingeniería de las comunicaciones, proponiendo a partir de la indagación profunda y una observación digerida, la opción de pasearse.

Los signos utilizados son materiales y, por lo tanto, devienen en sensibles, encuentran sentido en una esencia ideal. Aquí es donde el arte puede dar su presente, teniendo en común dentro del mundo de las abstracciones, la posibilidad de transformarlo en sensible, generando sentido estético al revelar las interpretaciones de los signos.

Este tipo de visualizaciones como punto de partida de un proceso más complejo y no necesariamente causal y consecuente, puede traer otra cualidad, como el hecho de pensar no sólo en un proceso individual sino en otro, plural. El signo es objeto de un encuentro, la producción de una ocasión, ocasión de una experiencia, lugar de encuentro.

En los desenvolvimientos de la filosofía, pensamiento y verdad han sido una pareja que va y viene en sus contactos. De creerse que venían unidos desde su origen, se los ha separado creyendo que, el pensamiento emana del interior y la verdad sólo puede producirse desde un exterior. Exteriorizar la verdad implica considerar una espacialidad movible y reversible. El pensamiento interno se exterioriza y la verdad externa se interioriza. Considerar la verdad en un proceso de exteriorización, implica pensarla en relación a otros también, no solamente por-

que el pensamiento acciona en el medio o se visibiliza o materializa, sino que comparte y habilita un sistema en formación. Esto último es más conveniente para este tipo de análisis.

La intuición se vuelve pensamiento y el pensamiento puede llegar a ser verdadero o no, aunque para Deleuze (1998), la voluntad es el principio del pensamiento en algunos casos, la posibilidad de que la intuición pueda corromper al pensamiento obligándolo a aparecer y devenir, consolida a la creencia como mediadora entre pensamiento, sujeto y contexto, convirtiéndola en objeto-lugar.

En un proceso de espacialización de la subjetivación, a lo que en vistas de Foucault (2008) serían tendencias de subjetivación y autorreferencia, tecnologías del yo y del sí mismo, no necesariamente implica la renuncia a una temporalización.

En ese vaivén espacial, el tiempo también obtiene su movilidad y la posibilidad de pasear, aunque sin pensarlo necesariamente ligado estrechamente al espacio. Pensando que el lenguaje nace de las ausencias, se debe pensar en la interpretación de los hechos por las acciones cometidas por la pulsión de esos pensamientos nacidos de la creencia.

En todas partes existe uno que produce algo y otro que mira. La experiencia cotidiana e íntima es compartida y determina al espectador como indeterminación y como testigo de la propia existencia.

Para Saussure, y según el análisis que realiza Arfuch (2002) en unos de sus textos, el proceso de subjetivación se enfrentaba a una heterogeneidad que evoca la cualidad inabarcable del habla inanalizable. La subjetividad atestiguada por la asunción del yo. Si bien Arfuch refiere a la construcción mediática de las pantallas y las mediatizaciones informáticas, vale su análisis en cuanto a que puede funcionar para otros sistemas. Tanto es así que, para definir- analizar la política (sistema que funciona exclusivamente en procesos de subjetivación porque en sus participaciones, en su accionar, se encuentran los yo y los otros), Laclau (1997) expone, en relación a las significaciones que devienen de la interacción de subjetividades, que pueden estar o no en acuerdos (él lo llama específicamente dislocación, en relación al término reinscripción). Porque por un lado, las subjetivaciones pueden cambiar y no ser radicales y por el otro, porque siempre va a haber un exterior que contenga varios órdenes sociales (otredad-otros).

Procesos de subjetivación-política-realidad es una de las tríadas que se han sostenido a través del tiempo y el espacio para manifestaciones del yo y los otros. Quizás, sea la única tríada que ante las sucumbidas de finales de épocas no ha tenido un final ni una conclusión y sus cambios fueron tomados como cambios que representan un inicio más que finales.

Las búsquedas de herencias, genealogías y diversas relaciones entre presencias y ausencias son infinitas y no pueden hacer que estemos enraizados a un solo espacio y tiempo.

Apocalipsis now³

Preguntas

La vanguardia nos resultó intolerable,
hacía mucho calor, entonces:

¿Qué vamos a hacer

con el galgo de orejas vendadas

que ladra en el rectángulo del patio?

¿Dónde vamos a poner a Malvolio

que quiere convertir su dolor en aventura?

(Casas, 2008)

Hay una idea que va rodeando siempre a la dupla conceptual modernidad – posmodernidad, es la de situarla en casi exclusiva relación contextual de época.

Melamed, texto de la cátedra, empieza diciendo: “las críticas a la modernidad y las posiciones posmodernas conforman un campo de debate en torno a un modo de interpretación, comprensión y organización del mundo, ligada al proyecto ilustrado” (2006:163).

Desde que en el iluminismo se ha dado (¿o nos hemos ganado?) un lugar en la subjetividad misma de este mundo compartido, las experiencias en torno a nuestro hábitat han sido propias y en relación exclusiva a nuestros actos sin responsabilizar a otro mundo, el mágico.

La búsqueda de nosotros mismos como sujetos, el reconocimiento de nuestras relaciones, las aprehensiones de este mundo, nuestra relación con él, todo ha sido puesto en palabras desde que empezamos a reconocernos como sujetos burgueses y razonables en el iluminismo, según la historia occidental, cuestionando el modelo y la versión de lo Antiguo, promoviendo una ampliación de las realidades, planteando una reacción a lo heredado.

La razón y la experiencia empiezan a construir nuevas sensibilidades, la estética nace a partir del hombre burgués y el filósofo, instalándose como educadora que aspira a lo universal, descubre que el hombre se afirma en el mundo por medio de los sentidos dándose a conocer a través de la opinión pública (intención de compartir). La filosofía y la ciencia encarnan el rol de explicar el mundo.

Estos lineamientos fueron los que sentaron las bases de la modernidad, el nacimiento de un proceso de subjetivación y su condición y posicionamiento frente al mundo (el nacimiento del sujeto burgués).

Modernidad y luego, posmodernidad, son maneras de ver el mundo e inscripciones de pertenencias identitarias, filiaciones, inscripciones ideológicas, encuentros, memoria, huella, pasado y futuro.

Y ¿el presente? En general está circunscripto a nuestra contemporaneidad como si pudiéramos verla. Hay veces en que lo contemporáneo no es más que situarnos en un aquí y ahora, y casi que volver a un pasado con esta frase, en el momento mismo en que se relaciona con la

³ En homenaje a: *Apocalypse Now* (ahora, *Apocalipsis now* en Hispanoamérica) es una película bélica dirigida y producida por Francis Ford Coppola en 1979. El guión está basado en *El corazón de las tinieblas* (*Heart of Darkness*), una novela breve de Joseph Conrad

definición de aura planteada por Benjamin (2003).

Melamed (2006: 163), situando en un presente, continúa diciendo:

“Lo que actualmente se discute es si los presupuestos (¿plan de acción dirigido a cumplir una meta prevista, suposición preestablecida? ¿prejuicio?) y los ideales (pertenecientes al mundo de las ideas y los deseos)⁴ modernos que están en la base de nuestra concepción del mundo y de nuestras vidas aún siguen en pie, o por el contrario, se han agotado”.

Cecilia Cappannini escribe para un texto de circulación interna de la Cátedra:

“El subjetivismo moderno reivindica el carácter individual del sujeto y su capacidad crítica, Hegel es quien plantea que el principio de la modernidad es la subjetividad, es decir la interioridad, el contacto del hombre consigo mismo, por lo cual la humanidad es autoconsciente. Esto implica una relación de conocimiento sujeto-objeto, el sujeto se propone a sí mismo como centro de referencia frente a un mundo devenido en objeto. Esto se inicia en la filosofía de Descartes quien convierte al sujeto en fundamento: lo único cierto es el yo pensante, es decir la conciencia”.

Eduardo Grüner explica que la modernidad requirió del concepto de identidad “para dotar de contenido ‘interior’, en principio, a otros de sus inventos, fundamental desde el punto de vista teórico-ideológico: el de la figura del individuo” (2004:58).

Heidegger (1980), filósofo que Melamed toma a modo de referencia para desarrollar ciertas críticas a la modernidad, decía que el hombre vive de forma inauténtica, diciendo lo que debe decir y haciendo lo que debe hacer porque no tiene la conciencia de que muere algún día.

A continuación, el texto estará intervenido por hechos históricos de la modernidad, para que no hubiera errores históricos transcribo unos textos surgidos de una entrevista al historiador Félix Sisti Ripoll⁵:

“El período de la modernidad, que comienza con la ilustración y la revolución francesa en los aspectos políticos-culturales y con la revolución industrial y el proceso de consolidación del capitalismo como modo de producción dominante, primero en Europa y luego en el mundo...es un período de contrastes y contradicciones, de promesas y fracasos.

Las promesas, la ilustración y el conocimiento –instrucción pública, valorización de la razón y el conocimiento científico- y en uso político el fin de los absolutismos, la igualdad jurídica entre los hombres, la división de poderes, la república, la libertad de prensa y el sufragio universal...todo eso conduciría a una sociedad más justa, más libre, más racional, menos religiosa y supersticiosa, menos opresiva, menos explotadora y más equilibrada. Lo que nace es la idea asociada al proceso del porvenir, el futuro sería mejor por todas las bases que se han sentido.

Para que este modelo de sociedad se imponga tuvo que darse la revolución francesa, que contiene una alta dosis de violencia revolucionaria y muerte, no tan civilizado como este ideal de modernidad. Durante el período denominado el Terror, entre fines de 1793 y 1794, las ejecuciones públicas y el ajusticiamiento sumado a los acusados de formar un complot contrarrevolucionario. El uso de la guillotina, como tecnología de muerte eficaz e impersonal y democrática –que envuelve una irracionalidad racional, supone una muerte instantánea y no dolorosa.

⁴ Los paréntesis son aclaraciones más que fueron insertadas para dirigir algunos conceptos al texto que se desarrolla.

⁵ Félix Sisti Ripoll es historiador egresado en la Universidad Nacional de La Plata, agradezco infinitamente sus intervenciones históricas que dan sentido a las intenciones de explayarme sobre la modernidad, su email es: felixsisti@gmail.com

Sobre este terror el historiador Robert Darnton plantea lo siguiente:

'Es inherentemente inhumano cualquier intento por condenar a una persona por medio de la supresión de su individualidad y clasificándolo según abstractas categorías ideológicas tales como <aristócrata> o <burgués>. El terror fue terrible. Señaló el camino hacia el totalitarismo. Fue el trauma que dejó una cicatriz en el nacimiento de la historia moderna'.[...] 'La violencia misma sigue siendo un misterio, el tipo de fenómeno que nos puede hacer retroceder a explicaciones metahistóricas: el pecado original, una libido suelta o la astucia de una dialéctica. La violencia despejó el camino para el nuevo diseño y la reconstrucción ya mencionada antes. La violencia derrumbó tan repentinamente y con tal fuerza instituciones del Antiguo Régimen, que hizo que todo pareciera posible. Puso en libertad una energía utópica'.

El historiador italiano Enzo Traverso (2003)⁶ reflexiona sobre el nazismo y el holocausto poniéndolos en perspectiva con una historia europea violenta sobre todo a partir del colonialismo de fines del siglo XIX y comienzos del XX (1895- 1914). No ven una anomalía y una excepción en el nazismo, no ve algo inexplicable y brutal, intenta hacer comprensible por qué ocurrió. Ve en la guillotina el antecedente de la cámara de gas, la muerte masiva, impersonal, racionalmente diseñada para optimizar recursos.

Es decir, las promesas de un mundo más racional y menos violento no se cumplen. La violencia está ahí: en su nacimiento en el aspecto simbólico, político y cultural (ilustración y revolución francesa), las utopías de la revolución (en el aspecto socialista y comunista) van a llegar a su fin con el fracaso de la experiencia soviética, el llamado socialismo Real y el conocimiento público a partir de los años 50 y 60 de la brutalidad del stalinismo. Eso sería uno de los comienzos de la posmodernidad, el fin de los grandes relatos y la imposición de una lógica individualista y liberal, el mundo occidental y capitalista, donde no hay una fe en la igualdad ni una esperanza de un mundo mejor". (Sisti Ripoll: 2014, s/d)

A esto que intento desplegar, se pueden sumar otras características para la modernidad: el antropocentrismo sin lugar a la metafísica (Heidegger), las cuestiones relacionadas al Estado-Nación, cuyos límites son geográficos pero también políticos, en donde los espacios se disputan en intenciones de un espacio universal/neutro/homogéneo, los conjuntos de procesos de conexión y desconexión que desbordan o descomponen las formas de vida y la jerarquización de los conceptos (luego, aplicación de valor y, al final, una cualidad ética positiva o negativa).

El campo económico abarcó grandes responsabilidades en todos estos acontecimientos e impulsó a que la modernidad tomara la cualidad del burgués más que el sustantivo sujeto, su verbo fue, casi así brutalmente dicho, olvidándose del *dasein*, imponiendo un mundo desigual, violento y genocida:

"El colonialismo y el imperialismo se dan en este mismo período de inicios de la modernidad y significa la incorporación de todas las regiones del mundo a una economía global dirigida por Europa. Esto alentado por la creencia de superioridad cultural y racial de los europeos sobre los africanos, asiáticos y latinoamericanos. Esta imposición fue violenta y desigual, significo la opresión y el traspaso de riquezas inmensas de regiones subalternas al centro capitalista europeo, luego, también estadounidense. El colonialismo en Asia y África no es muy divulgado pero hay cifras de decenas o hasta centenas de millones de muertes. Todo esto lleva a la Primera Guerra Mundial interimperialista, una guerra por el reparto del mundo. Esta guerra fue terrible entre 10 y 20 millones de muertos, armas químicas. Algunos en Europa ven esto como una purificación y glorificación de la máquina, como los futuristas y otros, que comienzan a tener

⁶ Para ampliar los análisis de este autor, sugiero las siguientes páginas web, una entrevista interesante: <https://facundoaguirre.wordpress.com/2013/08/06/el-holocausto-marca-un-corte-en-la-cultura-entrevista-en-p12-a-enzo-traverso/>
O esta guía para entender de qué se trata su obra: <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/rofe/Documentos/guiatraverso.pdf>

una visión desencantada de las promesas de la Modernidad. Las vanguardias, excepto las que alentarían el surgimiento del fascismo, ven a esto la descomposición de un orden social y cultural muy grave.

Durante la Primera Guerra se da el genocidio Armenio a manos del gobierno Turco de ese entonces. Genocidio como intento de aniquilar una población basada en criterios políticos, raciales, culturales, religiosos y étnicos.

El historiador británico Eric Hobsbawm (2005) llama a su obra sobre el siglo XX, que lo data entre 1914 y 1989, la Era de las Catástrofes.

En el período de entreguerras se da la Revolución Rusa que va a alentar al comunismo internacional (revoluciones fracasadas en Alemania 1918-19, Italia antes del fascismo, el fracaso del proyecto socialista en España por la Guerra Civil y otras más adelante en América Latina fracasadas, a excepción de Cuba).

Luego, la segunda Guerra Mundial, sumado a las cámaras de gas, la bomba atómica fue símbolo de la ciencia al servicio de la destrucción.

Luego de esta viene la Guerra Fría, que va a ser candente en guerras como Corea, Vietnam y Latinoamérica (guerrillas vs Plan Cóndor) entre otras regiones lejanas, tanto de la URSS como USA.

Y todo esto sin tener en cuenta que triunfó el capitalismo, que es un sistema explotador y alienante...en fin...el triunfo de un modo de sociedad occidental democrática implicó el capitalismo que es otra etapa más en la lucha de clases"(Sisti Ripoll: 2014, s/d).

A la desaparición de la vida humana se le va sumando la alienación de nosotros mismos con los objetos como producto heredado desde la revolución tecnológica, que mas allá de haber encontrado la modelización por medio de la técnica, eslabón necesario para que todo sistema funcione hoy día, crea como parte de este mismo sistema, al sujeto productor y al sujeto consumidor. Esto quizás, pero lejos, pueda llegar a ser una especie de grieta positiva (junto con la negativa) de poder considerar estas dos partes del sujeto (productor-consumidor) no como la división de un ser sino más bien como el reconocimiento de otro que me dependiza (o al menos intenta) en (mis-estas) acciones. Considerando que la economía sigue siendo idéntica que en la edad media, bajo la premisa de los que tienen y los que no tienen (descontando las adecuaciones de estilos que hay en cada época), el intercambio de bienes (luego, sí, Marx....) debió ser el sistema paralelo a todo lo que dijimos hasta ahora, en donde nosotros dependíamos de los otros, en convivencias hermanales y no parentales, en intercambios de objetos, construyendo redes de cooperación y vecindad, quizás el primer sistema de interpretaciones objetuales y no ya solamente visuales (en general, los sistemas visuales nacieron de una primera posición jerárquica de status: o bien por estratos en clanes o bien encerrada bajo la palabra "educación").

Pensemos esto al margen de lo que venimos diciendo pero que sirve: este sistema de intercambio (económico) es un sistema que desoculta a las cosas, las muestra y las da a conocer en relación al decir de las cosas (el lenguaje actúa por sustitución, el lenguaje es donde habita el ser y ejerce violencia sobre las cosas porque las obliga a aparecer).

Y esta nota al margen tiene importancia acá, porque lo que ahora se va volviendo sustantivo, es el objeto privilegiado como producto y símbolo, que tanta importancia adquiere en la modernidad, a tal punto de llegada sobre el que los sujetos nos sustituimos a nosotros y a los otros por estos objetos (luego se intentará desmaterializar en la posmodernidad y lo que puede llegar a ser la vedet de la "posmo" es el verbo y si, también, la sustitución del objeto-sustantivo por el cuerpo-sujeto).

Para Grüner (2004: 59) paralelamente a la construcción de la subjetividad individual, la modernidad gesta también una identidad colectiva:

“Hay una imagen crítica de la modernidad, contrapuesta desde el propio interior de esa misma modernidad europea, y ejemplarmente expresada por el pensamiento de Marx, Nietzsche o Freud, que cuestionan implacablemente ese universalismo de la identidad individual, ese esencialismo del sujeto moderno. Se mejante cuestionamiento supone una imagen colectiva y fracturada del sujeto moderno, ya sea, respectivamente, por la lucha de clases, ‘por la voluntad de poder’ agazapada detrás de la convencional, o por las pulsiones irrefrenables del inconsciente”.

El autor agrega una nota al pie en relación a este párrafo, me parece interesante poder relevarla:

“La subjetividad que ‘hace historia’ es la de las clases (refiriéndose al carácter ‘colectivo’ del sujeto en Marx). En el caso de Nietzsche y Freud, ese carácter es más difícil, pero no imposible, de demostrar: en el primero, el ‘aristocratismo’ espiritual del superhombre tiene una dimensión plural, y no necesariamente ‘individualista’. En el segundo, está claro por lo menos a partir de la psicología de las masas que el inconsciente es ‘transubjetivo’; la idea de un inconsciente propio de cada ‘individuo’ es una deformación psicologista que nada tiene que ver con el psicoanálisis” (Grüner, 2004: 59).

Histeria y obsesión modelizaron toda una época llamada modernidad en donde el hombre, tras definir su cotidianidad y su estar en este mundo como sufrimiento, imposibilita a la vez las aprehensiones y los alcances del deseo. Las fobias se instalan cuando la obsesión o los sujetos obsesivos encuentran en la falta algún carácter inalcanzable. Los síntomas, se transformaron en enfermedades.

Los cálculos fueron usados para argumentar aquellas cosas en las que no quería involucrarse, manteniendo distancia con los deseos.

Los cánones de las demandas subrayaron todo esto, consintiendo los acontecimientos y cubriendo los deseos, claro sí, mientras se mataba. Como en la película de Coppola, mientras hay armas encendidas también hay humo y luces de colores que privilegian o desvían las miradas hacia una espectacularización entretenida:

“La modernidad, aparezca donde aparezca, no tiene lugar sin que la fe o aquello en lo que se cree, experimente una cierta destrucción, sin el descubrimiento de la carencia de la realidad en la realidad; un descubrimiento ligado a la invención de otras realidades” (Lyotard, 1993:9).

Lo que más queremos saber es lo que no podemos conocer. La libertad es un hecho de la moral con el cual nos podemos experimentar a nosotros mismos a través de la experiencia estética, hecho con el cual nos encontramos en la poética. Cuando uno tiene una experiencia estética se olvida de sí mismo porque en la inmediatez uno se pluraliza, logra compartir su individualidad. En la experiencia estética aparece una manera efímera o transitoria de tener acceso a la realidad, saliendo de esa fuerza de voluntad en la que somos arrastrados. Proust decía que el arte es pura posibilidad, que como virtualidad, desustanciaría y decodificaría dando un cristal a través del cual un vector se ve a sí mismo. Las experiencias estéticas aparecen como ese cristal que posibilita meternos en otro mundo y desde ahí poder mirarnos a nosotros mismos⁷.

⁷ Para ampliar esta idea sugiero la lectura del texto: Deleuze, G. (1972). *Proust y los signos*: Traducción: Francisco

“Señales, estilos, sistemas de comunicación veloces, altamente convencionalizados, son el alma de la gran ciudad. Y cuando estos sistemas se derrumban perdemos la posibilidad de manejar la gramática de la vida urbana, domina [la violencia]. La ciudad, nuestra gran forma moderna, es maleable, dócil a la deslumbrante y lujuriosa multiplicidad de vidas, sueños e interpretaciones. Pero las mismas cualidades plásticas que hacen que la gran ciudad sea liberadora de la identidad humana también son la causa de su especial vulnerabilidad a la psicosis y a la pesadilla totalitaria” (Raban, 1974: 9-10)⁸.

Las relaciones sociales determinan los términos historiográficos y no al revés. Cada individualidad es el lugar donde se mueve la pluralidad incoherente y a menudo contradictoria de sus determinaciones sociales.

Las definiciones o los análisis siempre pueden suponer y no fijar certezas. Las definiciones en el arte siempre han propuesto una manera de hacer consumos combinatorios y utilitarios. Circunstancias + calmas + precipitación. Recorridos en un campo cultural= Originalidad masiva. “Si el modernista tiene que destruir para crear, la única forma de representar las verdades eternas es a través de un proceso de destrucción que, en última instancia, terminará por destruir esas mismas verdades”, decía Harvey en uno de sus textos. (Harvey, 1998: 32)

Bajo estas situaciones legadas por el modernismo y casi como hastío, se da a conocer el posmodernismo que nace reaccionario a toda esta secuencialidad causal, exponiendo a los modelos en conflicto.

Liotard propuso que después de la modernidad aparecería un espacio alternativo al discurso oficial, al espacio representativo porque para él, se trataba de un espacio figurativo en donde lo esencial, la opacidad de las imágenes que la constituyen, oponían resistencia a cualquier intento de traducción en términos discursivos y comunicacionales y que, mediante un pensamiento afirmativo basado en el deseo, se podría conseguir sus análisis.

La posmodernidad estaría caracterizada 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.

A esto, también Barthes (2004) coincide con la irreductibilidad de los lenguajes, exponiendo que los conceptos pueden negociar su estabilidad o pertenencia o permanencia, sin necesidad de perder su identidad, desbaratando los paradigmas, son capaces de producir sentido sin el sacrificio de uno de sus términos.

Para Lyotard (1993), el individuo debe tener un conocimiento para poder adaptarse a una sociedad adicta al consumismo informativo sin ninguna capacidad de procesamiento (teniendo en cuenta que de una época moderna que pasó de la ilustración al capitalismo, estaba regida por una economía vista desde una dimensión humana perfeccionista). Su propuesta radica en quitar el privilegio de significados cuando desafiamos al discurso dominante, es poder dar voces a otros. No hay destinatario preciso no hay comunicación privilegiada.

Desde esta perspectiva, la posmodernidad puede aparecer como resiliencia (definida como la capacidad de capitalizar las situaciones negativas) ante su antecesora, la modernidad.

Monge. Barcelona: Editorial Anagrama.

⁸ Harvey realiza un análisis sobre la obra de Raban, se recomienda leer toda la primera parte: El pasaje de la modernidad a la posmodernidad en la cultura contemporánea (1998: 15-134)

La cuestión de comparar ambos períodos, y acá es que hay que hacer una prevención para no confundir después, es que si bien los análisis de ambos, sus definiciones, nociones, conceptualizaciones, entre otras, son teóricas. A la modernidad, la terminaron cansando los hechos (enumerados antes y otros) mucho antes que sus teorizaciones.

En sus análisis, aparece como si hubiera sucedido una superación de la “realidad”, empezada en el momento mismo en donde las conceptualizaciones pretendieron entrar en la vida cotidiana y pensando en situaciones determinadas, relativas, contextualizadas y circunscriptas, al ver semejante depresión, empieza a entender que sus palabras no alcanzan y de ahí una insatisfacción constante.

Pero esto no es debido a las palabras y definiciones en sí mismas, sino más bien a una situación (acorde a la época) de situar esas palabras como superhéroes de turno, más que aportes constructivos.

Esta, es una diferencia de la posmodernidad. La posmo se sitúa de entrada en una corriente teórica, partiendo desde la frase de Lyotard acerca de que los grandes relatos se han agotado (refiriéndose a la legitimación y fundamentación de los proyectos institucionales y las prácticas sociales, políticas y públicas). Desafiando las nociones de la modernidad acerca de verdad, razón, objetividad (pensamiento cartesiano) y la idea de progreso positivista, 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” (Lyotard, 1994: 4).

A esta descentralización de la verdad, Vattimo (1990) dice que debe ser entendida como transmisión. Desde una mirada optimista, en pleno auge de las sociedades de los mass media pre-internet, intenta sostener, como identificación de las sociedades, la apertura de voces en su proyección de lo local a lo mundial. Entiende, a su vez, que si este nuevo modo de analizar la sociedad posmoderna otorga una libertad, aún nosotros, como sujetos en sociedad, tenemos una nostalgia hacia los horizontes cerrados (modernidad).⁹

Luis Dufuur, investigador uruguayo, en un trabajo sobre la película 11 de septiembre (audiovisual posmoderno per se), escribe sobre la posmodernidad:

“Con la frase ‘dios ha muerto’ (Nietzsche, 1988) se inicia el trazado del mapa posmoderno. Matar a dios implica vaciar al hombre de sus creencias y sus actos de fe, y poner en tela de juicio a la razón, la ciencia y a la historia. Es deconstruir la metafísica de la presencia y construir una metafísica de la ausencia. Ya no habrán certezas, no hay padre, ‘no hay centro y la condición del afuera y del adentro se disuelve’ (Derrida, 2005). Disolver el adentro y el afuera, implica ingresar en la noción derridiana de la *différance*¹⁰, aquello que está en el devenir, que está diferido, postergado. El relato no es completo, no hay autor, hay auto-res, no hay historia, hay historias, no hay relato, hay relatos fragmentados”.

A esta selección teórica de Dufuur se le pueden sumar otras (cito autores a modo de referencia y no como únicos) como la intertextualidad de Kristeva (1967), el apropiacionismo en las fotos de Sherrie Levin, gramática de la multitud de Virno (2000), las relaciones de significacio-

⁹ Sugiero lectura para ampliar: Vattimo, G. (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós, p. 82.

¹⁰ *Différance*: en francés diferencia.

- Darnton, R. (2010). "El beso de Lamourette". En: *El beso de Lamourette. Reflexiones sobre historia cultural* (pp. 23-38). México: Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, G. (1970). *Proust y los signos*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- (1998). *Nietzsche y la filosofía*. Traducción: Carmen Artal. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Dufuur, L. *11 de September 11" 09"01* [en línea] Consultado por última vez el 12 de junio de 2015 en: <http://fama2.us.es/fco/frame/frame3/estudios/1.12.pdf>
- Durckheim, E. (1967). *Le suicide. Étude de sociologie*. Paris: Les Presses Universitaires de France (PUF).
- Cabot M. (2002). *Imatges i conceptes. Introducció en l'estètica*. Palma: Universitat de les Illes Balears (UIB).
- (2007). *Sobre los medios técnicos y la renovación de tradiciones. Walter Benjamin y el concepto de experiencia, pensado desde la estética* [en línea]. Baleares: UIB. Consultado el 12 de junio de 2015 en: http://www.mateucabot.net/pdf/cabot_benjamin_tradicion.pdf
- Casas, F. (2008). *Oda*. Buenos Aires: Mansalva.
- Casullo, N. (comp.). (1993). *El debate modernidad posmodernidad*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- Estiú, E. (1974). *De la vida a la existencia en la filosofía contemporánea*. La Plata: UNLP.
- Foucault, M. (1982). *La inquietud por la verdad*. Madrid: S XXI editores
- (2008a). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: SXXI editores.
- (2008b). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Buenos Aires: Editorial Paidós Ibérica.
- Freud, S. (1917). *Duelo y melancolía*. Obras Completas, Tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Grüner, E. (2004). "El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación. La relación entre la historia del arte y la crisis de lo político en una teoría crítica de la cultura". *La Puerta*, 1(1), 58-68.
- Guash, A. M. (2002). "Una lectura de la posmodernidad". En Hernández, D. (ed.). *Estéticas del arte contemporáneo* (pp.99-111). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Harvey, D. (1998). *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Heidegger, M. (1951). *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1980). *Introducción a la metafísica*. Buenos Aires: Nova.
- Heidegger, M. Arendt, H. (2000). *Correspondencia 1925-1975*. Barcelona: Herder.
- Hobsbawm, E. (2005). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Ed. Crítica.
- Jameson, F. (1988). "Posmodernismo y sociedad de consumo". En: Hal Foster (ed.). *La posmodernidad* (pp.165-186). México DF: Kairós.
- Kristeva, J. (1974). *La révolution du langage poétique*. París: Seuil.
- Laclau, E. (1985). *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (1996). *Emancipación y diferencia*. Barcelona: Ariel.

- Lejeune, P. (1996). *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Löwith, K. (1968). *De Hegel a Nietzsche*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Liotard, J-F. (1990). *Economía libidinal*. Argentina: Fondo de cultura económica.
- (1993). *The postmodern Explained*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- (1996). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- Melamed, A. (2006). "Una aproximación al debate contemporáneo sobre la modernidad". En Moran, J.C. *Por el camino de la filosofía* (pp. 163-173). La Plata: Ediciones de la campana.
- Mosto, M. (2000). *Quereme así piantado. Reflexiones filosóficas para el hombre de nuestro tiempo*. Buenos Aires: ed. Areté.
- Raban, J. (1974). *Loft City*. Londres: Picabio.
- Steiner, G. (1991). *Presencias reales*. Barcelona: Destino Editorial.
- Traverso, E. (2003). *La violencia nazi, una genealogía europea*. México: Fondo de Cultura Económica.
- VV.AA. (2001). *Agir dans une monde incertain. Essai sur la démocratie technique*. París: Ediciones du Seuil.
- VV.AA. (1999). *Itinerarios de la modernidad*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Virno, P. (2001). *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Madrid: Traficantes de sueños.

CAPÍTULO 5

En torno a *lo político*. Reflexiones sobre el debate “Arte rosa *light* y Arte Rosa Luxemburgo”

Francisco Lemus

Introducción

En mayo de 2003, se llevó a cabo en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba-Fundación Constantini), el debate “Arte rosa *light* y arte Rosa Luxemburgo”, integrado por Andrea Giunta, Ana Longoni, Magdalena Jitrik, Ernesto Montequin y Roberto Jacoby y un numeroso público conformado por artistas, curadores, críticos e historiadores del arte. Tomando como punto de partida el arte argentino de los años noventa y el desarrollo posterior de plataformas de activismo artístico-político, los argumentos de la discusión giraron en torno a la imbricada relación arte, sociedad y política. En este contexto, dos localidades de producción se presentaron de manera diferencial, por un lado, el modelo curatorial de Jorge Gumier Maier, implementado en la Galería del Centro Cultural Rojas de la Universidad de Buenos Aires entre 1989 y 1997¹, cuyo lugar enunciativo, aún hoy, está supeditado a la idea de “arte *light*”. Por el otro lado, el activismo de grupos formados como resistencia al contexto de crisis generado a fines de la década del noventa y en los años siguientes a la crisis de diciembre de 2001, colocado, en los pormenores de la charla, bajo el mote de “arte Rosa Luxemburgo”². Una vez más,

¹ En el año 1985, fue fundado el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, institución dependiente de la Universidad de Buenos Aires destinada a gestionar e intervenir de manera directa en el campo cultural, cuyo despliegue democrático era percibido en todos los espacios de la ciudad. Durante los años ochenta, Gumier Maier participó en el Grupo de Acción Gay (GAG) y, a su vez, integró el staff de revistas independientes como *El Porteño*, *Cerdos & Peces* y *Fin de Siglo*. En 1989, fue nombrado coordinador del Departamento de Artes Plásticas, cargo que rápidamente fue sustituido de manera informal por el de curador de la Galería de Artes Visuales.

² Si bien son varios los colectivos artísticos mencionados, el accionar del Grupo de Arte Callejero (GAC, 1997) fue tema de discusión en torno a su participación en la 50ª Bienal de Venecia. El GAC, junto a otros colectivos y artistas

el viejo antagonismo donde se asentó la dialéctica moderna entre la heteronomía y la autonomía –cristalizado en ocasiones sobre el binomio *art engagé/ l'art pour l'art* – fue reactivado.

¿Por qué pensar antagonicamente estos procesos artísticos de nuestra historia reciente? ¿En qué coyuntura se inscriben los límites y las porosidades de las políticas visuales que trascienden lo meramente objetual y contagian los discursos? ¿Dónde radica la “politicidad” de la obra artística? ¿Y qué impugnaciones se realizan en torno a *lo político*? Teniendo en cuenta estos interrogantes, el capítulo indaga en las diferentes posturas presentes en el debate con el fin de repensar la potencialidad de las prácticas artísticas desarrolladas en la Galería de Artes Visuales del Centro Cultural Rojas (1989-1997) y, a su vez, a través de una dimensión micropolítica, analizar y problematizar las escrituras del arte encargadas de otorgar legibilidad y reconocimiento en el campo artístico. De esta manera, apelando a las ideas de Guattari y Rolnik (2013), será posible localizar alianzas, procesos de diferenciación constante, y distintos niveles de resistencia en un período que, en las premisas segmentadoras del neoliberalismo, experimentó y generó otras formas de agenciamiento y vida posibles.

Complejidades del contexto: la matriz operativa del debate

Indagar acerca de los años noventa implica pensar las tensiones suscitadas al interior de un entramado cultural reconfigurado entre finales de la última dictadura militar, la apertura democrática y el desarrollo del neoliberalismo –un programa económico y un fuerte proceso de subjetivación capaz de construir hegemonía desde diferentes niveles sociales y culturales. Pese a esta situacionalidad, propiciada por las agendas políticas supeditadas a una nueva red de relaciones económico-financieras, en el campo artístico se observan diferentes formas de agenciarse micropolíticamente, articuladas por dentro y fuera de las instituciones artísticas.

En julio de 1989, se daba inicio a la gestión de Gumier Maier en la Galería de Artes Visuales del Centro Cultural Rojas. Un mes antes, el curador había publicado en *La Hoja del Rojas* el texto manifiesto “Avatares del arte”. Una carilla enumerada con seis ítems bastó para desarrollar sus ideas acerca del arte y la escena contemporánea: la pintura como desleída, el rechazo al neoconceptualismo y, finalmente, la divergencia hacia el arte “comprometido” de viejas pancartas modernas. En relación al neoconceptualismo, el curador argumentó –en su detrimento–, a través de frases como: “La obra de arte busca sustentarse en una propuesta. No se aprecian las obras o la vista sino lo interesante de la propuesta. La obra sólo se mide como ilustración fallida o certera de una intención. Al amparo de esa ley se traman las originalidades” (Gumier Maier, 1989). Líneas abajo, aprovechó para impugnar a los que levantaban los pinceles del arte más “politizado”: “Cosecha adeptos el estomaguismo” (...) “una pintura que, de tan solo verla, nos golpea el estómago. Suelen figurar o evocar estampas sociales y marginales, lo que nos

como Merepe, Meyer Vaisman y Mikael Levin, formó parte de la exposición *La estructura de la supervivencia* curada por Carlos Basualdo.

induce a ser gestuales y matéricos. Son desprolijos y rebeldes y se osan con lo feo” (1989). A su vez, como parte del problema, el rechazo a la pintura se promulgó en dos frentes: por un lado, la oposición al formato grande y, por el otro, el rechazo a las tendencias generadas en torno a la “vuelta de la pintura” de los años ochenta³. En una entrevista publicada en la revista *Los Inrockuptibles*, a un mes de la inauguración de la exposición *El Tao del Arte* (1997), Gumier Maier restableció, una vez más, su juicio crítico acerca del “destape artístico” generado al finalizar la dictadura militar en 1983. Para el curador, el “arte político” habría funcionado como un mandato proveniente de las responsabilidades de los nuevos sujetos políticos en democracia. De esta manera, revalorizó cierta actitud “individual” e “independiente” del grupo del Rojas⁴, ya que según su observación, el arte de los noventa estuvo alejado del “deber ser” y lo compulsivamente transgresor, a favor de la indefinición del objeto estético y en contra de cualquier actitud positivista que teorice bajo nomencladores cerrados (Gumier Maier, 1997). El hincapié en la autonomía —en la obra y como conquista al interior del campo— y la dureza de sus palabras en relación “arte político”, dan cuenta de su postura estética; un modelo curatorial articulado por el énfasis en la producción de obras autorreferenciales y producidas desde los márgenes. Por medio de estas ideas, el “desplazamiento del imaginario artístico” (Gumier Maier, 1989) diagnosticado por el curador, se debería a la pérdida de la autonomía en manos de un sector del campo que propició un tipo de arte volcado hacia lo contenidista y, en cuanto al neoconceptualismo, a la necesidad imperante de establecer parámetros internacionales para dialogar en un mismo lenguaje desterritorializado. En este sentido, el modelo condensa una mirada romántica revitalizada por el desarrollo de figuras *outsiders* o *ethos disidentes*, como señala Mariana Cerviño (2012), es decir, lo opuesto al artista profesionalizado de tiempos globales. Sin embargo, es de mi interés, al tratar de pensar al período por fuera de pares dicotómicos, indagar en los subtextos que se presentan no sólo en las intervenciones de Gumier Maier, sino también en las diferentes formas de recepción y legitimidad que tuvo el grupo del Rojas durante la década. Para llevar adelante este análisis, propongo pensar de manera complementaria la inestable figuración de la homosexualidad (Giorgi 2004; Molloy 2012) dentro de las artes visuales y los desafíos de un modelo local que ante las agendas globales propuso ensayar una nueva territorialidad micropolítica en torno a las complicidades artísticas y afectivas provenientes de la posdictadura —como dice Nelly Richard (2009), una “localización táctica” que desplaza significados entre lo globalizante y lo micro-diferenciado, es decir, un entre-lugar fluctuante. No obstante, como veremos más adelante, el debate acerca de un arte *light* y un arte Rosa Luxemburgo no está exclusivamente sedimentado sobre las disposiciones estéticas de la modernidad (hetero-

³En 1979, el crítico de arte italiano Achille Bonito Oliva nombró como “transvanguardia” a un grupo de artistas que pregonaba la vuelta de la pintura, tanto en sus capacidades cromáticas como en sus figuraciones. Estos artistas en ocasiones recurren a referencias iconográficas y mitológicas. Se destacan: Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Mimmo Paladino, entre otros. En 1981, Oliva fue invitado a disertar en las IV Jornadas Internacionales de la Crítica organizadas por la Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACA) presidida por Jorge Glusberg. A partir de este encuentro, el crítico continuó visitando el país y dictó numerosas conferencias en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC).

⁴Algunos de los artistas que integraron el “grupo del Rojas”, son Marcelo Pombo, Omar Schiliro, Alfredo Londaibere, Feliciano Centurión, Benito Laren, Cristina Schiavi, Ariadna Pastorini, Miguel Harte, Sebastián Gordín, Elba Bairon y Fabio Kacero, entre otros.

nomía/autonomía), las inscripciones políticas que otorgan, o no, las escrituras del arte a determinados procesos artísticos, también forman parte de esta coyuntura. Aquí, se pueden observar las fisuras de una tradición normativa.

A su vez, al momento de pensar en las particularidades histórico-sociales que posibilitaron el despliegue del grupo del Rojas es necesario ahondar en sus modos de agenciamiento, en especial en las trayectorias artístico-políticas de varios de sus integrantes en plataformas activistas, como por ejemplo el Grupo de Acción Gay (GAG). En 1984, por medio de la Coordinadora de Grupos Gays, fueron creados el GAG y la Comunidad Homosexual Argentina (CHA). A diferencia de la CHA, los integrantes del GAG pueden ser pensados como herederos del Frente de Liberación Homosexual⁵ por su formación en las lecturas de Michel Foucault, Gilles Deleuze y Félix Guattari y por el desarrollo colectivo de experiencias sexualmente disidentes a la norma. De manera conjunta a los otros grupos, el GAG denunciaba la violencia policial en tiempos democráticos y, en un plano más profundo, rechazaba los ordenamientos del régimen heterosexual (Wittig, 2006). A diferencia de las políticas de visibilidad ideadas por la CHA, el grupo reivindicaba otras inflexiones en torno al deseo, es decir, la posibilidad de inventar diferentes formas de vida y afecto posibles (Badawi y Davis, 2014). En este proceso, como señalan Deleuze y Guattari (2002), se presentan múltiples conexiones –por medio de alianzas y contagios– entre eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias y las luchas sociales que atraviesan de modo indirecto los actos y los cuerpos. Artistas que después integraron las exposiciones del Rojas participaron del GAG, entre ellos Gumier Maier, Marcelo Pombo y Alfredo Londaibere. A pesar de que en la década siguiente estos artistas no estuvieron vinculados al activismo sexual, esta experiencia funcionó como una matriz operativa generadora de derivas potencialmente disruptivas para el campo artístico. De este modo, se observa como este grupo de artistas inició su proceso de singularización en los años ochenta, apropiándose de determinados tipos de referencias prácticas y teóricas que permitieron, a posteriori, su autonomización. Desde ya, en esta etapa, hay que sumar la incorporación de otras trayectorias conjugadas en un similar proceso de subjetivación, como son los casos de Omar Schiliro, Feliciano Centurión y Cristina Schiavi, entre otros artistas. En las producciones artísticas que atraviesan ese puente vertiginoso entre la posdictadura y los años noventa, se encuentran diferentes formas aunadas en un mismo lenguaje desobediente que, en su umbral de creación, registran los dislocamientos y desajustes al orden sexual dominante y al canon artístico instituido en el campo y en las historiografías locales. Dentro de estos ejemplos, cabe mencionar los dibujos de Marcelo Pombo, iniciados en un viaje a Brasil en 1982, que exhiben figuras y situaciones que lindan lo pornográfico y las fronteras de lo animal; las fotografías de la serie *Vacaciones* de Alberto Goldenstein, tomadas a finales de los años ochenta, que ostentan –en un código voyerista– cuerpos de “chongos” en trajes de baño en escenarios tropicales; las pinturas y collages de Alfredo Londaibere, mostradas en 1989, que

⁵ En el Frente de Liberación Homosexual (1971) convergieron diferentes grupos, entre ellos: Nuestro Mundo, Eros, Profesionales, Safo (grupo de lesbianas), Bandera Negra (anarquistas), Emanuel (cristianos) y Católicos Homosexuales Argentinos. Hasta 1976, año de su disolución, editó la revista *Somos*.

introducen figuras masculinas en posiciones sexuales (casi al punto del orgasmo) y con rostros recortados de santos y *taxi-boys* en formato playero y urbano o en contextos metafísicos; las molduras y *harboards* que Gumier Maier comenzó a realizar hacia 1988, donde se combina una imaginería *camp* de peluquerías de barrio, locales comerciales de Mar del Plata en los años cincuenta, muebles de jardín de hierro forjado y molduras ornamentales de la arquitectura urbana (un conjunto de imágenes presentes en las fisuras de la modernidad a través de su impugnación como trivialidad); los objetos tétricos de Cristina Schiavi, expuestos entre 1992 y 1993, asociados a lo “doméstico”, al *cliché* amoroso y la fiesta como ámbito de despliegue exclusivamente “femenino” (muebles inútiles y exagerados, peluches repetidos de manera empalagosa, corazones y moños hieráticos); las esculturas exuberantes y de un esteticismo decadentista de Omar Schiliro, realizadas, entre 1994 y 1995, con *tapers*, *caireles* y tubos fluorescente y las pequeñas frazadas bordadas por Feliciano Centurión, entre 1995 y 1996, que conjugan erráticamente un diario de enfermedad, no sólo por su condición de HIV+, sino por la presencia de técnicas artesanales provenientes de su conflictivo Paraguay. Así, se presenta un doble proceso de afectación en la producción artística de los integrantes del grupo del Rojas. Primero, aquel ligado a los tránsitos iniciados en la posdictadura, en especial al activismo y la circulación por espacios del *underground*. Segundo, una instancia vinculada al propio trabajo de semiotización del grupo como micro-agenciamiento; ya insertos en el nivel de relaciones de fuerza, los artistas bocetaron la reapropiación de lo *light*, lo liviano, lo leve, es decir, según Gumier Maier (2011), lo rosa, lo marica.

Volviendo a los orígenes del debate de 2003, el conflicto entre el arte “comprometido” (también llamado “arte político”), en oposición al “arte por el arte”, ambas expresiones provenientes de la literatura del siglo XIX, adquirió en la década del noventa un nuevo matiz que sintonizó con los discursos de la posmodernidad. Según Huyssen (2007), esta época condensó diferentes pares dicotómicos como progreso y reacción, presente y pasado, vanguardia y *kitsch*, que polarizaron, aún más, las posiciones del escenario local. Estas operaciones fueron posibles en un contexto donde lo posmoderno contemporáneo se presentó en un plano de tensión entre la tradición y la innovación, entre la cultura de masas y el arte elevado⁶. Ejemplos de esta situación polarizante, donde las producciones artísticas del grupo quedaron sujetas a la idea de un “arte *light*”, son tres instancias de reconocimiento público en el campo artístico. Por un lado, en el terreno local, la reseña crítica de Jorge López Anaya⁷ publicada en el diario *La Nación*, “El

⁶ Como dice Andreas Huyssen (2002), la conjunción de imágenes y escrituras que produjo la expansión de la cultura de masas y las proyecciones de una “feminidad imaginaria” han estado inscritas en la articulación del modernismo estético, es decir, la cultura de masas –como *mujer*– ha sido siempre un subtexto oculto del proyecto modernista.

⁷ Historiador y crítico de arte. Ejerció la docencia en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y en la Universidad de Buenos Aires (UBA) y colaboró para diarios y revistas como *La Nación*, *Lápiz* y *Art Nexus*. En 1976, el Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires encomendó a López Anaya tareas de “normalización” en la Dirección de Enseñanza Artística, actividad extendida a la Dirección de Bibliotecas y la Biblioteca Pública Central, dependientes de la Subsecretaría de Cultura. A su vez, en estos mismos años, fue secretario de Extensión y Difusión de la UNLP y, a partir de 1978, decano de la Facultad de Bellas Artes. Por un lado, desde la administración provincial, se ordenó la intervención de diferentes establecimientos educativos provinciales, la baja de cargos docentes y la aplicación de instrucciones de sumario. En cuanto a los libros, a través de la “estructuración del sistema provincial de Bibliotecas” (1979), se llevó a cabo el control y la prohibición de títulos y autores, como así también de actividades “ajenas a la misión específica de la biblioteca”. Por el otro lado, en la Facultad de Bellas Ar-

absurdo y la ficción en una notable muestra” (1992), y el debate “Arte *light*” (1993) coordinado por Liliana Maresca e integrado por Marcelo Pombo, Omar Schiliro, Juan José Cambre y José Garófalo. Este último formó parte de un ciclo de charlas y conferencias titulado ¿Al margen de toda duda? organizado por los artistas Felipe Pino, Marcia Schwartz y Duilio Pierri en el Rojas. Por el otro lado, ya en arenas internacionales, el artículo del crítico francés Pierre Restany, “Arte guarango para la Argentina de Menem” (1995), publicado en la revista española *Lápiz*.

En agosto de 1992, López Anaya publicó “El absurdo y la ficción en una notable muestra” en referencia a una exposición en el Espacio Giesso, que incluyó trabajos de Gumier Maier, Alfredo Londaibere, Omar Schiliro y Benito Laren. En su interpretación de las obras, López Anaya apeló a una palabra que comenzaba a expandirse en los artículos comestibles de la economía neoliberal: *light*. Sinónimo de liviano, ligero, leve, suave y bajo en calorías, la apuesta discursiva consistió en homologar esta expresión al concepto de ficción, donde los productos *light* pertenecen al “contexto de la apariencia y la simulación” (López Anaya, 1992). Según él, las obras lograban establecer una función crítica desde lo irónico, lo grotesco, los ritos cotidianos y lo leve. Mal gusto, *kitsch* y “sexualidad” fueron sus ideas para definir un “efecto de realidad: simulaciones y signos, un verdadero laberinto precario” (1992). A lo largo de los años noventa, lo *light* funcionó como una expresión para degradar, sistematizar un modo de análisis y desactivar las prácticas artísticas de los artistas nucleados por Gumier Maier en el Rojas.

A pesar de esto, los artistas del Rojas rápidamente adquirieron legitimidad en el campo artístico y, desde ya, cierta identificación en torno a la expresión de López Anaya (González, 2009). En este sentido, como parte de los efectos del modelo curatorial, en junio de 1993 se llevó a cabo la mesa “Arte *light*”. Si bien el tema pautado a discutir era la producción artística contemporánea, a partir de una relectura del debate se percibe que el eje no estuvo enfocado en reflexionar sobre las obras, sino en profundizar sobre el rol del artista y su “mirada crítica a la sociedad”. ¿Qué determina *lo político* (legítimo) en una obra de arte? ¿Por qué la belleza de lo *light* pensada como frívola y decadente inquieta y está vedada de toda capacidad de revuelta? En relación a esto, es necesario mencionar que Gumier Maier, presente en el público asistente, entabló una primera sospecha sobre los posicionamientos más rancios y tradicionales del circuito: “Para los que inventaron este término arte rosa *light*, o arte puto si no se animan a decirlo, que expliquen qué es este arte y que digan si creen que el arte se ha putizado” (Ameijeiras, 2006). Años más tarde, por motivo de la exposición *El Tao del Arte* (1997), dijo:

“Y es así como rosa resulta, en resumen, el color maricón por excelencia. Durante los últimos siglos, y en torno al establecimiento de las naciones en occidente, la figura del sodomita ha estado asociada a la del traidor. Débil, cobarde, sin sustancia, maricón, es el que rehúye del deber ser, el que desestima lo a él destinado. Lo desaprovechado. Se dice del maricón que es un ‘desperdicio’” (Gumier Maier, 2011: 489).

tes, se clausuraron las carreras de Cinematografía, Canto, Piano, Violoncello, Violín, Guitarra y Pintura Mural (Rodríguez, 2010).

Desde una mirada aguda, las palabras de Gumier Maier refractan los sentidos que envuelve y esconde un juicio devenido en injuria⁸ como la expresión *light*. En un sentido más virulento, el artículo “Arte guarango para la Argentina de Menem” (1995) de Pierre Restany, intenta ligar la producción del grupo al estilo de vida de las clases dirigentes del menemismo. Una mixtura entre análisis político antiperonista, periodismo de farándula y crítica de arte, es la lección a no aprender dejada por el francés. Desde su óptica, el arte es entendido como una producción de objetos artísticos aún no librada de las determinaciones heterónomas debido a que sus componentes se han visto configurados por decisiones altamente políticas y no estéticas. Gumier Maier, vendría a ser, en palabras textuales, “el catalizador del momento, el elemento coagulador de estos jóvenes cuyo arte expresa una actitud sincrónica con la Argentina de Menem” (Restany, 1995:51). El sincronismo funciona como un elemento temporalizador que permite generar analogías forzadas entre procesos históricos solapados. Los llamados “jóvenes guarangos del arte” de “vida sencilla carente de sofisticación ideológica”, tendrían las mismas “preocupaciones inmediatas” que los “guarangos de Menem” (1995:52). A su vez, desde una simple definición de diccionario, “guarango” significa mal educado, descarado y, en ocasiones, sucio (¡vaya palabra para referirse al arte contemporáneo!). Si pensamos en las escrituras finiseculares analizadas por Molloy (2012), según Ramos Mejía, en su estudio de la psicología colectiva titulado *Las multitudes argentinas* (1899), el “guarango” es un “invertido cultural” similar a los “invertidos de instinto sexual”⁹. Si bien existe una gran distancia geográfica e histórica entre Ramos Mejía y Restany, el uso de la expresión permite generar un reenvío constante entre el pasado y el presente, entre lo que se menciona de manara tangencial, entre lo que está y se señala con desplazamientos metafóricos, es decir, la inestable figuración de la homosexualidad, no sólo en los primeros esbozos de la clínica y la literatura moderna, sino también en las escrituras de las artes visuales.

¿La autonomía en disputa? O hacia nuevas inscripciones políticas

Al momento de releer la transcripción de la mesa del 2003, resulta llamativo la escasa mención al modelo curatorial de Gumier Maier en el Rojas, más aún teniendo en cuenta que las producciones artísticas exhibidas en la Galería fueron las encargadas de conjugar todo tipo de retóricas acerca del arte *light*. A excepción de la ponencia de Ana Longoni (2003), donde se señala el encorsetamiento que generó la expresión “arte light”, ya sea por su tendencia a ho-

⁸ Según Didier Eribon (2001), la injuria es una fuerza moldeadora, un veredicto, una nominación, pero también, un enunciado performativo. A su vez, la injuria pone en relieve el signo de vulnerabilidad psicológica y social del sujeto, al intentar moldear sus relaciones con el mundo, es decir, perpetuar la segmentación entre los “normales” y aquellos “estigmatizados”.

⁹ La descripción completa del “guarango” es: “se parece a los invertidos del instinto sexual que revelan su potencia dudosa por una manifestación atrabiliaria de los apetitos. Necesita de ese color vivísimo, como el erotómano del olor intenso de la carne; quiere las combinaciones bizarras y sin gusto de las cosas, como éste de las actitudes torcidas y de los procedimientos escabrosos, para satisfacer especiales idiosincrasias de su sensibilidad” (Ramos Mejía, 2012:214).

mogeneizar estéticas diferentes o por su imposibilidad de establecer articulaciones con otras instancias de activación política de los años ochenta, las ponencias de Andrea Giunta, Roberto Jacoby, Ernesto Montequín y Magdalena Jitrik abordan de manera tangencial los derroteros historiográficos sobre el Rojas. Giunta (2003) introduce algunas reflexiones respecto a Adorno y el concepto de autonomía como principio secularizante y, también, interpelando a Raymond Williams, desarrolla las tensiones que aquejan a la vanguardia. Experimentación, anticipación histórica, radicalidad política, ruptura con las instituciones burguesas y con la tradición artística, son algunos de los componentes, a grandes rasgos, que ayudan a entender, en términos de Williams, la matriz y el movimiento de la vanguardia.

Para ejemplificar la relación (turbulenta) entre el arte y la política, sus contradicciones, sus idas y venidas al calor de la revolución, Giunta y Longoni analizan los diferentes posicionamientos ideológicos de dos referentes de la izquierda revolucionaria, León Trotsky (1879-1940) y Rosa Luxemburgo (1871-1919). Por un lado, Giunta (2003) retoma el intercambio epistolar entre Trotsky y André Bretón en la trastienda del manifiesto *Por un arte revolucionario independiente* (1933), proclama firmada por Diego Rivera y Bretón que da cuenta de las fisuras suscitadas a partir del totalitarismo de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). El caso ruso alertó internacionalmente las consecuencias del unipartidismo del Partido Comunista y la centralidad de Moscú frente a las repúblicas subnacionales y, también, puso en crisis los vínculos entre la “libertad creativa” de la vanguardia –las internas del surrealismo funcionan como ejemplo de este recorrido histórico– y la revolución¹⁰. Por el otro lado, Longoni (2003) aborda la biografía de Luxemburgo. Luego de mencionar las preferencias de la revolucionaria por los “clásicos” (Mozart, Beethoven, Da Vinci, Rembrandt, entre otros), introduce la mirada de su mayor biógrafo, Peter Netti, para reflexionar sobre un conjunto de metáforas que generalmente intentan definir el rol del arte en la política, ya sea para colocar al arte en un orden superior y separado al mundo cotidiano. Por ejemplo: “elevar”, “concientizar al pueblo” y “adelantarse en el tiempo”, o para someter el arte a la política. En este grupo destaca frases (eslogans) como, “el arte al servicio de la política” y “el arte como ilustración de la política” (2003:60). Es entre estos verbos superadores, proclamas que encierran o cercenan a las prácticas artísticas en las lógicas mayoritarias de la modernidad –en su esencia totalitaria y su dirección subjetivista– donde las escrituras del arte excluyen y soslayan imágenes y procesos creativos; donde *lo político*, entendido en estos términos, se vuelve una fuerza impugnadora de resistencias que se presentan entre fugas y aperturas poéticas de las prácticas artísticas, en ocasiones, subtexto de lo escrito en mayúsculas.

¹⁰ Por un lado, Giunta (2003) recordó las fricciones generadas entre el Madí y la Asociación Arte Concreto e Invención, ambos movimientos fundados en 1945, y las políticas culturales del peronismo en las instituciones artísticas. Por el otro lado, Longoni introdujo una mirada similar en torno al arte argentino y su adscripción política de izquierda: “¿de qué izquierda hablamos? ¿Del reto de Juan B. Justo al socialista Ernesto de la Cárcova por usar óleos y mostrar Sin pan y sin trabajo en un salón de señores bien? ¿De las proscripciones del Partido Comunista frente al arte concreto, que derivaron, por ejemplo, en las expulsiones de Maldonado y Hlito? ¿Del implícito pero ineludible mandato de las organizaciones armadas de los años 70’ hacia sus militantes para que abandonaran sus ‘profesiones’ pequeño-burguesas en pos de la toma del poder?” (2003:61).

Ahora bien, las distintas vanguardias internacionales y locales, las experiencias artístico-políticas de los años sesenta y setenta y los activismos de la poscrisis¹¹, por hacer referencia a los ejemplos citados en el debate, han obtenido su inscripción política al interior del canon y de las contraescrituras que, a través de trabajos de investigación sistematizados en el tiempo, han logrado tensionar y desmantelar las edificaciones del mismo. Sin embargo, ¿qué sucede con el arte argentino de los años noventa –específicamente el modelo de Gumier Maier– y su órbita expositiva? ¿A qué desplazamientos e impugnaciones fue sometido? Retomando otras opiniones volcadas en la discusión, resulta interesante el énfasis puesto por Roberto Jacoby y Magdalena Jitrik en las plataformas generadas durante el período de poscrisis. Jacoby hace hincapié en los colectivos y redes artísticas elaboradas desde niveles micropolíticos, donde “no se opone el placer y el deber, la vida y el arte, lo político y lo personal, el individuo y el grupo” (2003:69). A su vez, le interesan “que sean informes, que sean laxos, también que estas redes tengan redes entre sí o estén teniéndolas”, (...) sus exploraciones con las identidades parciales, con las no identidades, con los polimorfismos, con los agrupamientos bizarros” (2003:69)¹². Acaso estas líneas no pueden ser aplicadas para analizar los agenciamientos iniciados entre las posdictadura y los años noventa, es decir, esa capacidad de agencia sostenida entre la experimentación interdisciplinaria, las derivas activistas, la confección de un modelo artístico y curatorial cerrado a las agendas internacionales y fortalecido en lo local, como posibilidad cómplice y nueva territorialidad para ensayar lo común. De manera similar, Jitrik apela a las experiencias colectivas desarrolladas en la calle como estrategia de activación de otros escenarios por fuera del circuito artístico institucional. Hace referencia al Taller Popular de Serigrafía¹³ y las jornadas de lucha llevadas a cabo en la fábrica textil Brukman, entre mayo y junio de 2003, a causa de los despidos masivos y la reducción salarial a partir de la crisis del 2001. Y, como contraposición a esta situación, apuntando al modelo de Gumier Maier, Jitrik (2003:65) dice:

(...) “un arte totalmente descomprometido, o un arte tomado desde el punto de vista formalista pero no un formalismo como planteaba el arte concreto sino un formalismo por el placer de la forma y la belleza de la forma no se contradice con el sistema de relaciones en el arte, es una situación de gran libertad”.

¹¹ Según Giunta, “El término se asocia al estado de recuperación, generalmente lenta, que sigue a una situación de crisis. Si ésta es experimentada como una forma de interrupción violenta e inesperada, la poscrisis es el escenario en el cual deben organizarse fuerzas sociales, planificación, recursos nuevos y nuevas formas de articulación que permitan realizar objetivos, generalmente de corto plazo, ligados a lo inmediato. La poscrisis implica un estado de expansión de la imaginación en tanto quiere establecer formas alternativas de organización social a partir de los restos o los despojos del sistema que entró en crisis. En esta recomposición desempeñan un papel fundamental diversos modos de cooperación, solidaridad y creatividad” (2009:263).

¹² Algunos proyectos a los que hace referencia Jacoby son: el espacio de arte y galería Belleza y Felicidad (1999-2007), las plataformas experimentales propiciadas desde la Fundación START –dirigida por el artista–, Proyecto Venus (1999-2006) y Bola de Nieve (2005) y la revista *Ramona* (2000-2010).

¹³ El Taller Popular de Serigrafía (2002-2007) fue creado en febrero de 2002 como forma de participación artístico-política en las jornadas de asamblea y lucha iniciadas a partir del 19 y 20 de diciembre de 2001. Stencils, pintadas, volantes, banderas, son algunos de los soportes y técnicas que conformaron su dispositivo de acción en la calle junto a diferentes movimientos y agrupaciones de trabajadores/as. Algunas de sus intervenciones más reconocidas tuvieron lugar en *Arte y confección-Semana Cultural en Brukman* (2003), *El ceramicazo visual-acción directa* (2004) y “Jornada Legal de 6 horas de Trabajo” (2004). Fue integrado por Diego Posadas, Mariela Scafati, Magdalena Jitrik, Omar Lang, Karina Granieri, Carolina Katz, Verónica Di Toro, Leo Rocco, Pablo Rosales, Christian Wloch, Julia Masverná, Juana Neumann, Guillermo Ueno, Catalina León, Horacio Abram Luján, Daniel Sanjurjo y Hernán Dupraz.

Luego, señala y compara el supuesto “individualismo” de los años noventa con la capacidad de juntarse y habitar de manera colectiva el arte en la poscrisis. Una vez más, como bien dice Diego González, se “sigue haciendo del arte de los noventa un movimiento despolitizado y ejemplar de la fractura del vínculo entre cultura y política” (2008:28). En este sentido, pareciera que lo sucedido en el Rojas está vedado de sus horizontes de politización, es decir, la posibilidad agencia y resistencia a los efectos de una sociedad excluyente configurada por el neoliberalismo –donde Estado, empresa y familia fueron las instituciones por excelencia para su libre implementación y contención de disfuncionalidades– y, entre otras cosas, por la extensión de una pandemia global como el HIV-SIDA que afectó, durante esa época, a los cuerpos disidentes.

Si bien hasta estos párrafos he analizado las opiniones de los integrantes de la mesa, quisiera detenerme en una de las intervenciones del público asistente, ya que condensa varias de las ideas analizadas en el capítulo. Federico Zukerfeld, integrante del colectivo artístico Etcétera¹⁴, leyó partes de un texto de su autoría, “Bisagra times”, publicado en la revista *El Surrénage de la Muerta*, en mayo de ese mismo año. En sus palabras:

“La del ‘Arte *light*’ no fue sólo una tendencia estética. No seamos ingenuos. Fue la objetivación de todo un sistema de pensamiento. Fue la imposición de un aparato vaciador de contenidos” (...) “Los clones de este pensamiento no tienen la culpa, pues han sido consecuentes con la ideología dominante en aquel entonces. Sólo puede juzgarse la complicidad en cuanto que en ese momento, mientras bailábamos y estaba ‘*Todo Bien*’, se gestaba la crisis, que hoy reconocemos como los efectos más aberrantes de la aplicación de las políticas económicas globales” (...) “Al parecer, cada época adopta los elementos de representación cultural que se asientan al modelo socio económico que se vive, las marcas estéticas funcionan como una buena guía para seguir los caminos de la vida social subjetiva” (Zukerfeld, 2003:79).

A través de estas palabras, es posible detectar cierta ilegibilidad de la potencialidad disruptiva de las obras generadas durante los años noventa. Más allá del éxito de mercado obtenido por varios de los artistas del Rojas, pensar la producción artística en términos de confort y adhesión a una ideología imperante, anula y cancela miradas, neutraliza toda posibilidad de inscripción política. Una vez más, la injuria de lo *light* (cargada de moralidad) fue reactivada –en las mismas coordenadas que el texto de Restany publicado ocho años antes– y, por arrastre, conduce a un análisis heterónomo en el cual la representación se “asienta” cómodamente en el contexto. Cabe aclarar que, las ideas de Montequin también están sedimentadas sobre los mismos supuestos, quizás, con una mayor adscripción materialista. Según él: “el arte articula, transmite y rubrica la preeminencia de la cultura de la clase dominante en detrimento de la cultura de la clase dominada” (2003:62). Pero, esto no es todo, Zukerfeld (2003:80) continúa:

¹⁴ Etcétera, es un colectivo artístico formado en 1998 e integrado por Federico Zukerfeld, Federico Langer, Luciana Romano, Antonio O’Higgins, Loreto Garín, Cristian Forte y Ariel Devicenzo. Sus acciones se caracterizan por el uso del humor negro, el absurdo, la confusión, los actos fallidos y otras estrategias discursivas que denominan como “deleite errorista”. Entre sus intervenciones se destacan, la *Primera Declaración de la Internacional errorista*, declaración política enviada por correo electrónico y *Operación B.A.N.G.*, desembarco “errorista” en la “Cumbre de las Américas” (Mar del Plata), ambas del 2005.

“Esta nueva época que avanza será reflejo de todo lo que se ha omitido y encubierto en la década pasada. Saldrán a la luz y se manifestarán como emanaciones de un cuerpo enfermo, todos esos matices ocultos que pretenden provocar la búsqueda de la libertad más extrema. Los valores éticos encontrarán nuevamente su exteriorización en materia artística pero estas denuncias necesitarán formalizarse en base a los medios apropiados para este nuevo momento, pero sin perder los atributos de su esencia: La Libertad y La Independencia. Buscar Nuevos sistemas de representación es la tarea de toda sociedad que necesite refundar sus valores”.

Pese al anquilosado análisis que se desprende de estas palabras, donde el arte como “espejo y reflejo” de la sociedad forma parte de un “deber ser” político, la metáfora en torno al cuerpo enfermo tiene un historial de larga data en los formas de pensar y medicalizar el territorio argentino desde los albores de su modernidad fundacional. La integración –condicionada y subordinada– del ser nacional implicó la construcción de un tipo de bienestar y un tipo de salud que linda en los intersticios de lo medicalizado y lo civilizado. Como paradoja, frente a los planes de mejoramiento de la raza nacional, los flujos migratorios del siglo XIX constituyeron, clínica y literariamente, un retrato negativo de la nación dado por la “mala vida” (Hochman, Di Liscia y Palmer, 2012). Por medio de una descripción naturalista, Zukerfeld recurre a los componentes necesarios para una denuncia social de tales características. El feísmo y el tremendismo, presentes en su descripción fisiológica de la época, se complementan con la sátira de la fiesta (¿menemista?) donde todos “bailaban” sin reparar en la inminente crisis socio-económica que se avecinaba.

El pasado como cuerpo enfermo se condice con las diferentes representaciones –en ocasiones higienistas– de lo abyecto, lo raro y socialmente indeseable para la clínica, las letras, las artes visuales y otros discursos que, apelando a una *ficción normativa*, hicieron eco hacia mediados de siglo XIX (Giorgi, 2004). Prostitutas, guarangos, maricas, locos, “indios” y gauchos “mal arreados”, son algunos de esos cuerpos, “taras sociales” para las coaliciones culturales de la modernidad porteña. Según Gabriel Giorgi, la homosexualidad ofrece “un lugar en torno al cual se conjugan reclamos de salud colectiva, sueños de limpieza social, ficciones y planes de purificación social y, por lo tanto, interrogaciones acerca del modelado político de los cuerpos” (2004:11). En este sentido, la artificialidad que provee una palabra como *light* contribuyó a colocar a estas obras en derroteros de impugnación donde el modelo estético y curatorial del Rojas continua siendo una zona de discrepancia que tensiona los pliegues –la profundidad según Foucault– de una historia normada por los dispositivos de poder-saber y sus formas estratificadas del saber.

En este entramado, el arte escrito con mayúsculas tendría la función de desplazar y, por qué no, erradicar la ficcionalidad hiperfemenizada –interpelando la desaparición de la “loca” de Perlongher que analiza Giorgi (2004)– que se presenta a dirimir su lugar, no sólo en el campo, sino en la gestión de imágenes residuales para la historia del arte. De esta manera, al indagar en el “arte *light*” se observa que su sistema de legibilidad no fue construido aisladamente por López Anaya y Restany, sino también por los aportes de otros críticos, curadores e historiadores, que formaron parte de la misma coyuntura de debate al momento de producir ficciones capaces de reconocer, definir y categorizar las producciones artísticas. Sin embargo, los artis-

tas del Rojas establecieron, a través de múltiples líneas de fuga, un modo de semiotización en constante desborde de las expresiones edificadas por los marcos de legitimidad de la época. Aquí, se localiza un proceso de apertura poética que se expande por fuera de lo intrínsecamente artístico y atraviesa, en términos de opacidad, los debates irresueltos de una década. En la mutación de este micro-agenciamiento se imprimieron huellas que admiten una misma estrategia común: reapropiar la liviandad (lo *light*) como idea representativa de ese cruce entre afectos. En esta intersección afectante se visualiza la tensión que suscita a los agenciamientos colectivos, que alternan entre equipar instituciones (la Galería del Rojas y su órbita expositiva) –trazar alianzas anfibias– y agenciar flujos materiales y flujos de deseo (Guattari, 2013). En este caso, la deriva de estos artistas estuvo ligada a una política molecular aplicada a las distintas plataformas de experimentación de la posdictadura. Así, el grupo del Rojas tendió a cuestionar y volver reversibles los efectos de un micro-equipamiento de poder constituido para definir las prácticas artísticas contemporáneas y, a posteriori, colocarlas dentro de las vidrieras de reconocimiento del campo que, en otra escala, opera como macro-equipamiento. En el devenir de estas resistencias, la posibilidad de lo *light* logró diseminarse infecciosamente como un tipo de condición de producción en constante transformación, generando interferencias y desvíos en las formas de recepción.

Consideraciones finales

En sintonía con su propio trabajo de semiotización, el grupo de artistas del Rojas logró tomar posición y establecer diferentes estrategias en la administración de lo simbólico. En este contexto, su reconocimiento en el escenario artístico y en la escritura de la historia estuvo condicionado por la incapacidad de pensar las trayectorias por fuera de las normas sexo-genéricas que reglamentan el orden de los cuerpos y ejercen el poder de manera invisible en tecnologías eficaces como la producción de conocimiento. Lo *light*, como expresión ramificada de manera acrítica, no sólo introdujo al grupo en un debate sin salida –donde la posmodernidad no funciona como una lógica de producción teórica para analizar las fisuras de la modernidad y sí, como un clima de frustración utópica y resignación política en el cual las viejas pancartas se observan desde una distancia melancólica–, sino también en un lugar neutralizante y desactivador. Sin embargo, como contrapartida de estas valoraciones, las prácticas artísticas sustentadas sobre un tipo de subjetividad gay, o mejor dicho, “marica”, implicaron, de manera procesual, la reapropiación y modelación de las expresiones diseñadas para contrarrestar su potencialidad.

Ante este proceso que alterna entre ilegibilidad, ocultamientos y aplanamientos, es necesario interpelar este mapa de grupo; un recorrido deseante iniciado en el activismo de la década del ochenta que adquirió otra forma de acción en la generación de nuevas referencias apoyadas tácticamente en la posibilidad de apertura que brinda el arte. Desmontar los marcos discursivos que determinan el nivel de politicidad de las prácticas y su grado de resistencia al estado

anestésico del neoliberalismo, es una operación de desajuste que permite repensar los modos de agencia desde nuevos horizontes políticos.

Al indagar en el debate “Arte rosa *light* y arte Rosa Luxemburgo” se localizan estas sedimentaciones históricas que tienden a anular la inscripción política del arte argentino de los noventa a través de la reactivación de consignas artísticas y políticas afianzadas en la modernidad. No obstante, como fue señalado con anterioridad, el binomio heteronomía/autonomía – encauzado en dos formas de producción artística– no fue el eje de discusión que articuló la charla, sino la inscripción e impugnación política de diferentes períodos, movimientos, agenciamientos y políticas visuales al interior de la historia del arte. De esta manera, el Rojas, como expresión de una década, estaría vedado de su inscripción por su pertenencia de época; como si esto significará una adscripción estética al neoliberalismo y como si el contexto, no fuera, como bien dice Nelly Richard, una “localidad de producción, sitio enunciativo, coyuntura de debate, particularidad histórico-social de una trama de intereses y luchas culturales que especifican el valor *situacional* y *posicional* de cada realización discursiva” (2007:81).

Bibliografía

- AA. VV. (2003). “Arte rosa *light* y arte Rosa Luxemburgo”. *Ramona*, (33), 52-91.
- Ameijeiras, H. (2006). “Un debate sobre las características del supuesto arte *light*. En Hasper, G. (comp.). *Liliana Maresca documentos* (pp.121-124). Buenos Aires: Libros del Rojas-UBA.
- Badawi, H. y Davis, F. (2014). “Desobediencia sexual”. En Red Conceptualismos del sur (ed.). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta* (pp-98-104). Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Cerviño, M. (2012). “La herejía del Rojas: *Ethos* disidentes e innovación artística en Buenos Aires, en la post-dictadura”. En Wortman, A. (comp.). *Mi Buenos Aires querido. Entre la democratización cultural y la desigualdad educativa* (pp. 129-147). Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.
- Eribon, D. (2001). *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Anagrama.
- Giorgi, G. (2004). Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Giunta, A. (2009). *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- González, D. (2008). “Total interferencia. Sobre la recuperación crítica de la obra de Liliana Maresca”. *Ramona*, (87), 23-30.
- González, V. (2009). “El papel del Centro Cultural Rojas en la historia del arte argentino: polarizaciones y aperturas del campo discursivo entre 1989 y 2009”. En González, V. y Jacoby,

- M. (eds.). Como el amor. Polarizaciones y aperturas en el campo artístico en Argentina. 1989-2009 (pp. 8-34). Buenos Aires: Libros del Rojas-CCEBA.
- Guattari, F. (2013). Líneas de fuga. Por otro mundo de posibles. Buenos Aires: Cactus.
- y S. Rolnik (2013). Micropolítica. Cartografías del deseo. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Gumier Maier, J. (1989). "Avatares del arte". La hoja del Rojas, (11).
- (2011). "El Tao del Arte". En Cippolini, R. (comp.). *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1990-2000* (pp. 487-492). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Hochman, G., M. S. Di Liscia y S. Palmer (2012). *Patologías de la Patria. Enfermedades, enfermos y nación en América Latina*. Buenos Aires: Lugar Editorial.
- Huyssen, Andreas (2002). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2007). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Jorge Gumier Maier en Gache, B. (1997). "Muestra de desconocimiento". *Los Inrockuptibles*, (10), 44-45.
- López Anaya, J. (1992). "El absurdo y la ficción en una notable muestra". *La Nación*, 1° de agosto.
- Molloy, S. (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Restany, P. (1995). "Arte guarango para la Argentina de Menem". *Lápiz*, 50-55.
- Ramos Mejía, J. M. (2012). *Las multitudes argentinas*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- (2009). "Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial. Alrededor de la noción de "Sur". *Ramona*, (91), 24-30.
- Rodríguez, L. G (2010). "La educación artística y la política cultural durante la última dictadura militar argentina (1976-1983)". *Arte, individuo y sociedad*, 22 (1), 59-74.
- Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Egales.

CAPÍTULO 6

Música popular y modernidad. Apuntes para un abordaje desde la estética contemporánea

Javier Alvarado Vargas

En los últimos años, los debates en torno a la música popular se han alimentado a partir de la creación de carreras de grado y tecnicaturas en distintos espacios de formación. Preguntas como ¿qué es la música popular? o ¿qué contenidos abarcarían carreras de este tipo y de qué forma? reflotan continuamente. Un recorrido por los planes de estudio deja en claro que las respuestas son diversas. En este marco, resulta fructífero abrir ciertas reflexiones desde la Estética en torno al análisis y la comprensión de los fenómenos que atañen a este conjunto de músicas.

Un campo resbaladizo

En América Latina el principal uso del concepto de pueblo se ha plasmado, a través de un populismo romántico-nacionalista, en la construcción de un corpus aparentemente homogéneo denominado folclore: esa música comunitaria, espontánea e incontaminada por lo externo, que vincula al pueblo con lo naturalmente bueno, con lo enraizado en la tradición. El mito unificador de esta idea es “la concepción del pueblo como una unidad abstracta, como una esencia previa a su propia historia” (Escobar, 1987: 65). En esta postura, las particularidades han corrido el

riesgo de volverse apenas diferencias de unos pocos géneros totalizadores¹, proceso que contrasta con el carácter a veces inclasificable de los elementos de la cultura popular.

Es en este punto donde aparece la dificultad de definir el concepto de música popular en relación al arte. En ella se cruzan propuestas de significación que podrían resistirse a ser clasificadas en géneros musicales, al tiempo que las líneas de lo culto y lo popular convergen y se entrecruzan, formando tramas híbridas. Se trata de un campo ambiguo donde aliados y adversarios pueden confundirse, donde las relaciones de poder no son definitivas. Sin un terreno fácilmente identificable, la música popular se transforma en un campo resbaladizo cuyos márgenes son confusos, poco aptos para las delimitaciones que necesita la Estética.

En las márgenes de la Modernidad

La Estética moderna en su concepción centroeuropea admitió como música artística sólo al conjunto de prácticas que tuviera las características básicas del arte producido entre los siglos XVI y XX: la posibilidad de producir objetos únicos e irrepetibles que expresaran el genio individual y la capacidad de exhibir la forma artística desligada de cualquier utilidad que oscureciera su percepción.

Sin embargo, ciertas músicas tuvieron su desarrollo al margen del arte moderno, produciendo una modernidad 'descentrada' de la metrópoli: músicas de inmigrantes esclavizados que nacieron como una crítica propia frente a la Modernidad y músicas urbanas mercantilizadas a través de la cultura de masas, entre otros ejemplos, no habrían sido desbordadas por los intérpretes.

Aún así, durante esos años de modernidad intensa a partir de la década del 20, la crisis del liberalismo y de la modernidad europea permiten que América Latina pueda “pensarse como el lugar posible de un camino diferente de esa modernidad” (Garramuño, 2007: 174). ¿Por qué sería distinto ese camino? Revisaremos a continuación los orígenes de las tensiones que fueron aflorando entre la Estética moderna y lo que hoy denominamos música popular.

Genial y única

Es en el Romanticismo cuando “el principio de la imitación de la naturaleza es repudiado, siendo en cambio exaltada la originalidad del artista y la individualidad irrepetible de cada obra de arte en particular” (Di Benedetto, 1986: 3). Es entonces cuando el culto a lo singular comienza a aparecer como consecuencia de la fetichización del objeto tradicional, cuando el producto artístico se convierte en mercancía. Pero en la música popular ese valor otorgado a la originali-

¹ Géneros amplios como la cumbia, la salsa o el bolero permiten observar cómo una única etiqueta puede abarcar numerosas expresiones musicales a lo largo del continente.

dad se fue debilitando en mayor o menor medida. Ya desde la generalizada práctica del *arreglo*, la cual resignifica músicas y produce versiones², las músicas populares se fueron alimentando antropofágicamente³ de variados elementos culturales.

Al mismo tiempo, la música popular se vio impregnada por el mito del genio, otro legado del arte moderno que exalta la creación individual. Sin embargo, hoy comprendemos que la marcada presencia de lo colectivo impediría valorarla únicamente desde la singularidad artística⁴. Aún en músicos con búsquedas muy personales, la influencia de patrones estilísticos de las tradiciones que los atraviesen tendrá una presencia notable⁵.

Si, como señalara López Blanco, el artista realiza una síntesis entre lo individual y lo colectivo, para el músico popular esa libertad individual tiene un sentido especial pues los códigos de base se encuentran más enraizados en lo colectivo. Así, la música popular convive y al mismo tiempo se tensiona con este culto al creador:

“El creador popular debe siempre remitirse a la experiencia colectiva para producir porque ésta tiene una presencia tan vigorosa que él no puede ignorarla y parte siempre de su horizonte semántico y sus premisas formales, aunque los elabora y los transforma continuamente” (Escobar, 1987: 115).

Universal

El hecho de que parte de la técnica instrumental de tradición centroeuropea se haya estandarizado tiene que ver con lo que Small (1989: 4) denomina *intercambiabilidad*: el supuesto de que todos sean y piensen más o menos parecido para poder ser intercambiables. Una universalización que despersonaliza al ejecutante, lo cual se refleja en el sonido, la vestimenta y el movimiento. Por eso hablar de técnica instrumental en el campo de la música popular resulta complejo pues no existe *una* técnica sino muchas que se combinan entre sí.

Los entrecruzamientos culturales, la pluralidad en cuanto a los posibles modos de interpretar estilos y el hecho de que no se haya impuesto una sola manera de tocar nos impide pensarla únicamente a partir de sus elementos técnicos. Aún así, aunque ocurre un diálogo con técnicas provenientes de otros lugares, cada técnica aparecerá vinculada a una tradición determinada. Pero esto no impediría ubicarlas en un contexto histórico y social amplio, el cual afecta

² *Versión* habla del producto y *arreglo* del procedimiento de transformar distintos parámetros de una obra preexistente. (Madoery: 2000).

³ El concepto de 'antropofagia' cultural, acuñado por el poeta brasileño Oswald de Andrade, refiere a la capacidad de asimilación y deglución de productos culturales procedentes de otros lugares (Duarte Loza: 2012).

⁴ Respecto a la idea de genio individual, Fischermann (2004: 94) apunta que en el rock “los autores son más valiosos que los intérpretes, los que tocan todos los instrumentos son mejores que los que recurren a músicos profesionales, los que trabajan sobre grandes ideas” (...) “son preferibles a los que se quedan en el ya pequeño formato de la canción pop y, sobre todo, los que sufren y expresan sufrimiento son más artistas que los que no lo hacen”.

⁵ Este aspecto no es exclusivo de la música ni del arte popular. Aún en el caso del arte culto, el carácter doble del sujeto cultural, como producto y como productor, durante mucho tiempo fue ignorado por la Estética.

las decisiones de creadores e intérpretes y los modos en los que la misma música es luego escuchada.

En este sentido, el abordaje de una perspectiva estética sobre la música popular imposibilitaría la búsqueda de esencias universales pues, como bien apunta Jiménez (1986: 40), es imposible conferir un carácter absoluto a las representaciones simbólicas.

Por otro lado, es también debido al valor otorgado al aspecto técnico que se ha considerado a la música como un arte 'esotérico'. El supuesto que subyace a menudo es que entender sobre música no es más que entender sobre técnica. Los fetiches de la tradición musical occidental, empezando por los principios *sistematizados* de la armonía,⁶ la figura del músico individual que somete a su control texturas complejas, el concepto de la música como drama, la escala bien temperada o la lectoescritura musical, impiden el desarrollo de un concepto nuevo del valor, que trascienda el pensamiento jerárquico.

Porque si bien es cierto que para comprender a fondo una obra musical ésta debe reconstruirse a partir del dominio previo de ciertas habilidades técnicas, la consideración de la música como un arte cuyo estudio es especialísimo ha separado a las expresiones que impregnan al hecho musical- del análisis estético-musical, cayendo en la concepción tradicional de la música como objeto de contemplación.

Finalmente, los que más se han acercado han sido los investigadores en ciencias sociales, mayormente desde disciplinas como la sociología (centrados en las músicas urbanas) y la antropología (centrados en músicas de carácter campesino-rural).

Autónoma

El fundamento de la autonomía en el arte lo encontramos en Kant, para quien la representación auténtica se desentiende de sus funciones y se centra en la forma. En pleno Romanticismo, Hoffman declaraba, sobre la misma línea, que la música instrumental es la verdaderamente autónoma. Y es que durante este período se buscará una primacía de lo instrumental por sobre lo vocal en pos de su autonomía, de su 'libertad'. Sinfonías, tríos y cuartetos serían la cúspide de la creación musical. El resultado de tales límites habría sido la marginación de ciertas expresiones pertenecientes a la zona subalterna de lo popular.

El cambio llega con el siglo XX, cuando las primeras grabaciones se insertan en el circuito mercantil, determinando a su vez producción. Esta característica de la música popular no representa una contradicción y es asumida desde el inicio como una oportunidad. En esto:

⁶ Arnold Schönberg, uno de los compositores del siglo XX más comprometidos con su condición de europeo, dirá al estadounidense John Cage que para escribir música hay que tener sentido de la armonía. Cage relata: "Yo le dije que yo no tenía el menor sentido de la armonía. Él me respondió entonces que siempre tropezaría con un obstáculo, que sería como si llegara a una pared que no fuera capaz de atravesar. En ese caso, le respondí, consagraré mi vida a darme de cabeza contra esa pared". (Small, 1989: 140)

“hay algo que el arte moderno mira con fascinación y, en algunos casos, hasta cierta envidia: se trata de ese nuevo funcionamiento de la cultura en tanto espacio estriado por el exterior para el que la cultura popular fue la primera en encontrar una forma *exitosa* –tanto en términos formales como mercantiles- de manifestarla” (Garramuño, 2007: 174).

Pero el filón idealista que tiende a sacralizar el terreno del arte hace que se equipare el éxito masivo de un producto musical con una dudosa calidad artística, como si dicho éxito anulara o redujera su efecto artístico. Los orígenes de esta concepción también se hallan en el Romanticismo, cuando el altísimo fin atribuido a la música crea una divergencia profunda entre obras intencionalmente artísticas y aquellas destinadas al consumo, al entretenimiento: “La música deviene entonces un lenguaje misterioso y quien posee ese lenguaje posee una arcana potestad. Se abre la distancia entre músico y auditorio, la música entra a salas privilegiadas” (Di Benedetto, 1986: 9).

La música popular en la Estética contemporánea

Para Aharonián (2006: 5) la música culta latinoamericana siguió anclada a modelos hegemónicos, enraizados en la tradición europea y no terminó de hacer su propio camino. La música popular supo emanciparse más tempranamente debido a las razones expuestas.

Pero también al hecho de poner en evidencia, principalmente al nivel de la *performance*, otra manera de hacer música que emanaba de un contexto social e histórico diferente, donde la expresión individual también se daba en lo comunal, donde, como bien señala Quintero Rivera (2005: 213), “las heterogeneidades del tiempo, manifestadas a través del polirritmo, se expresaban dramáticamente y atravesaban toda la composición, que se enmarcaba, además, en una racionalidad diferente inseparable de lo corporal y, por tanto, de la espacialización del tiempo en el baile”.

La búsqueda de un camino propio se facilitó, además, por la toma de conciencia y la exploración de factores identitarios, resguardados mayoritariamente en las expresiones populares tradicionales, ésas que precisamente son difíciles de manejar. ¿Qué podría considerar la Estética frente a este camino trazado por la música popular latinoamericana? Siguiendo a Escobar (1987: 107):

“Para que determinadas expresiones populares puedan quedar dentro del concepto arte, se hacen algunas concesiones: cierta vista gorda a la ambigüedad de la autonomía formal, cierta tolerante disculpa a la hora de examinar la originalidad de la obra; pero, en última instancia, la pureza de las formas o el genio individual deben aparecer por algún lado. Es decir que se reconoce la existencia del arte popular bajo la condición de que tenga las cualidades básicas del arte culto”.

Podríamos suponer, entonces, que la música popular habría ingresado al campo académico gracias a que en varias de sus expresiones pueden detectarse características que coinciden con algunos de los cánones del arte moderno. Si un objeto estético se convierte en artístico cuando se le acopla una significación *poética*, es decir, cuando se apela al descubrimiento de

nuevos sentidos de lo real, entonces la artísticidad podría estar dada por la posibilidad de las formas de provocar una “conmoción develadora”, un “choque desencadenante de nuevos significados” (Escobar, 1987: 112).

A la inversa, una pieza musical 'pura' podría carecer del estatuto artístico en cuanto no tenga la fuerza para superar la mera materialidad, en cuanto no tenga la convicción necesaria para desencadenar ese fenómeno de turbación o asombro que produce el hecho artístico.

Jiménez (1986: 45) habla del *grado cero* -la 'actitud expresiva', inseparable de la 'experiencia de manipulación material' (forma)- desde donde se desplazan los símbolos para convertirse en *imágenes*, las cuales constituyen un nivel de mayor concentración y densidad de sentidos: formas simbólicas de conocimiento e identidad.

Por su parte, Escobar distingue un *momento estético*, el que juega con las formas -el significante- de un *momento artístico*, el que reconstruye la realidad desde el juego anterior -el significado-. Evidentemente, ambos momentos están presentes en el patrimonio simbólico de las culturas populares.

Por otro lado, los avatares del arte no se definen por un tema o destino único; en las variadas interpretaciones radica su vitalidad. Aquí la música popular no difiere de la música culta: ambas desatan connotaciones complejas que escapan “del cerco de su propio sistema de producción estética” y repercuten “en el conjunto social, expresándolo o anticipándolo” (Escobar, 1987: 112).

Otro de los valores de la música popular puede ubicarse en su capacidad de expresar *unidad de la cultura*, de ser vehículo de identidades: “Las formas artísticas fundamentales, las más significativas y ajustadas, son las que están mejor insertas en la médula socio-étnica compuesta por las principales funciones religiosas, económicas y sociales” (Escobar, 1987: 109). En este consorcio, la vinculación entre las formas estéticas de las músicas y sus significados sociales, puede llegar a producir una eventual degradación de las primeras una vez diluidos los segundos.

Así, la *unidad de cultura* expresada en la música se convierte en un rasgo flexible, modificable según la dinámica cultural. Músicas centenarias como el tango o el son han experimentado cambios sin dejar de ser vehículo de identidades específicas, abriéndose desde un sentido de *identidad compartida*.

Frente a todo esto: ¿Es posible aislar 'lo artístico' en la música popular? Esta pregunta nos remite a un problema que la música y el arte académico viene arrastrando desde el Iluminismo: La suposición de una separación entre arte y vida. Pero la música popular como forma 'paradigma' celebra el enraizamiento entre lo estético y la dimensión social. Muchas de estas expresiones, basadas en la participación del espectador, propician esa integración del arte con la vida. De ahí la dificultad de aislar su artísticidad sin deshilar un tejido apretado.

El nivel perceptual (complacencia sensible) se confunde con el nivel activo y la práctica artística se transforma en una actividad socialmente cohesionante. Música y cuerpo se estetizan en un nivel ritual que resume la experiencia colectiva, como imágenes simbólicas que nos hablan de la conexión entre el cuerpo del individuo, el cuerpo social y el cuerpo cósmico.

En aquellas músicas que en algún momento se han desprendido de otras funciones “utilitarias” (como aquellas que fueron “para bailar”) sería más fácilmente desmontable la *función estética*⁷. Esto lo vemos a menudo en aquellas músicas que transitaron una *edad de oro* más asociada al baile y, posteriormente, entraron en una etapa de música 'para ser escuchada'. Una vez desprovistas de la dependencia corpórea expresada en el baile, la *función estética* estaría despejada. Aún así, en esa misma música popular 'para ser escuchada', sigue habiendo un uso sistemático de las referencias no musicales, incluyendo las corporales o gestuales. Es por eso que, como señala Stublely (1992: 13), es necesario entender a la música integrando estas dimensiones quizás más designativas, centrales para una variedad de tradiciones musicales no centroeuropeas.

En síntesis, la tentativa por distinguir entre lo estético y lo artístico (Escobar), o entre la manipulación de los materiales y la concentración de símbolos (Jiménez), en la música popular se encuentra con límites poco claros y con una tendencia de sus artífices a comprender sus producciones como unidad. Esto genera que la dimensión *designativa* del lenguaje (función comunicativa dirigida al significado) no esté ausente y se alterne con la dimensión *representacional* (función poética).

Frente a esto, una mirada que considere a la música popular sólo en su aspecto expresivo, estaría poniendo el acento en la música como objeto de contemplación, una perspectiva de la Estética moderna que no reconoce el valor que ciertas tradiciones populares han asignado a lo corporal y a otras dimensiones sensibles, necesarias para la ejecución musical.

Música, imagen y cuerpo⁸

Jiménez (1996: 17) afirma que “el cuerpo es la raíz de toda experiencia estética y por ello la clave de todas las formas de ocultamiento o simulación que inevitablemente acaban por negarlo”. Estrechamente vinculado a lo visual, la corporalidad es uno de los aspectos más relevantes en el análisis de la música popular, pues atraviesa su producción, ejecución y recepción. Muchas de estas músicas son consumidas en contextos en los que el espectador completa el sentido musical a través del movimiento corporal. Esta perspectiva también integraría la *performance* del músico-actor, cuando la música deviene acción artística a través del cuerpo.

Para Quintero Rivera (2005: 213) el desarrollo de “la gran música sinfónica”, como aquella que manifestaba la tensión entre una producción colectiva y el control individual de una sola persona que componía, entre el enriquecimiento de las capacidades individuales y la pasividad del papel de la mayoría en lo producido, representó “el predominio del canto sobre el baile, de

⁷ Por cierto que esa función también puede surgir a partir de una lectura nueva de determinada música, pues lo artístico nunca fue algo intrínseco a los objetos sino que se ha generado a partir de una serie de selecciones u operaciones simbólicas.

⁸ Parte de las ideas que articulan este apartado surgieron en el seminario *Música, Imagen y Cuerpo en América Latina*, impartido por el profesor Daniel Duarte Loza. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata: 2014.

la composición sobre la improvisación, de lo conceptual sobre lo corporal y de la expresión individual de tipo societal sobre la intercomunicación comunal”.

Siguiendo a Small (1989: 144), dentro de la tradición musical académica, uno de los primeros compositores en advertir este predominio fue el estadounidense Henry Partch. En su libro *Genesis of a Music*, Partch recorre la música occidental desde el 700 A.C. hasta hoy y encuentra que en ella falta *corporeidad*: la cualidad de ser vital para un momento y un lugar, de ser “emocionalmente táctil”. Partch encuentra que la mayoría de la música occidental se pierde en la abstracción, en la negación del ser físico. Ve en el desarrollo de la polifonía, la armonía tonal y las grandes formas abstractas una deformación de la realidad esencial de la música: la creación de lo mágico, cuyo principal portador es la voz humana, la cual encarna la palabra.

De manera más cercana, la autora Analía Canale (2005: 211) señala la importancia de incorporar los componentes que dan cuenta de esta *corporeidad* al análisis de la murga porteña como “género artístico”:

El ritmo, ejecutado con determinados instrumentos; las canciones, que constituyen un estilo literario particular; el movimiento, con diferentes tipos de despliegue en el espacio y distintas coordinaciones individuales o grupales; el vestuario y el maquillaje, que junto con los estandartes, banderas y otros accesorios, completan desde lo visual el complejo mensaje y la expresión murguera.

En síntesis, el abordaje de las expresiones musicales populares representa un desafío, pues ocurren en el marco de una estética ampliada que trasciende lo meramente musical, donde los espacios complejos que involucran al espectador explicitan el cuerpo y su vinculación con la danza, lo dramático-gestual, la voz en relación con la palabra y la participación del espectador, entre otros aspectos. Todos ellos forman parte integral del efecto artístico que provoca la música. A la vez, cada músico ha ido plasmado estas propuestas de manera visual en afiches, artes de tapa, videos, vestimentas y puestas en escena.

Finalmente, respecto a la forma más exitosa en la música popular, la canción, la letrística suele ser un aspecto pregnante. A tal punto que, a menudo, los análisis quedan atrapados en una mirada contenidista, dejando de lado otras cuestiones determinantes. Se trata a las letras como poemas, objetos literarios que pueden ser analizados independientes de la música. Algunas, sacadas del contexto de su *performance*, “parecerá que no tienen ninguna cualidad musical y, si las tienen, resultan tan obvias que son tontas” (Frith, 2014: 320).

Lo cierto es que en la música popular, la fuerza poética de una letra no se encuentra en la palabra escrita sino en el canto, en la declamación musical y en el gesto que la acompaña, en un efecto sonoro-musical que trasciende el significado. Es decir, la poesía *está* en el texto musicalizado. En este sentido, es necesario mirar de qué manera la voz, el empleo de recursos tímbricos y la manipulación de materiales rítmicos y armónico-melódicos, confluyen en la construcción de sentido de la palabra.

Conclusiones

Hemos visto que en la cultura popular es más difícil aprehender lo propiamente estético, pues aparecería mezclado con diversas funciones. En el estudio de la música académica, por el contrario, lo estético se aísla fácilmente de factores que actúan sobre su producción: su aspecto estético fue concebido para ser analizado y la obra se constituye como un artefacto desmontable.

En el caso de la música popular es posible realizar un análisis estrictamente musical pero será complejo desprenderlo de su trasfondo: el análisis arrastrará residuos de otras funciones que impregnarán lo idealmente estético, funciones que volverán enredadas y escondidas, actuando como “fuerzas que destacan la estructura de lo real y lo vuelven significativo” (Escobar, 1987: 116).

Siguiendo a Richard (1994: 5), la restitución de lo contextual o el intento de compensar esa pérdida de sentido que ocurre cuando se disocian las formas de las funciones y se tergiversan los signos, no asegura un proceso de traducción exacto, por lo demás imposible. Esas fallas de traducción no necesariamente podrán o deberán ser eliminadas poniendo el foco en aspectos contextuales.

En este sentido, el análisis de la música popular se parece al acto de tejer una mediación comunicativa, con todo el riesgo de interferencias y cortocircuitos de lenguajes que ese proceso incluye. Esto refuerza la idea de la música popular como un campo ambiguo, cuyo estudio debe plantearse de formas diferenciales.

Sumado a esto, las características de la producción y distribución musical actual obligan a redefinir los parámetros de lo que puede ser pensado dentro del hecho estético. Asimismo, es necesario reformular los términos 'centro' y 'periferia' para asumir nuevas situaciones transterritorializadas y definir posiciones propias que den cuenta de necesidades específicas, fluctuantes históricamente. Y aunque muchas producciones musicales confirman la existencia de una frontera, ésta es difícilmente definible en esquema teórico.

Por otro lado, es importante volver sobre la relación del músico popular con el público, con su propia producción y con las relaciones internas de la misma. Que el estudio del contexto sirva para entender aquello que caracteriza una música. Esta mirada dependerá de cómo ese contexto se fue modificando, condicionando a los hacedores y a su producción.

La posibilidad de desarrollar herramientas de análisis y de tomar a la música latinoamericana como objeto de estudio, posibilita el desarrollo de nuevos postulados estéticos, acordes a nuestra realidad. Entender a la música popular como arte, aunque con ciertas diferencias respecto al arte contemporáneo ya desde su concepción, con hibridaciones específicas, nos obliga a repensar los paradigmas que desde la Estética la abordarían.

Sin embargo, en América Latina los debates contemporáneos sobre el arte y el fin de la Modernidad suelen ignorar a la música popular. Esto es extraño, considerando que las modernas concepciones de lo verdadero, lo bueno y lo bello fueron transmitidas directamente en el uso público de la música popular latinoamericana.

Ahora bien, ¿todo músico popular entiende su producción en los mismos términos que un artista académico, en términos de lo que la disciplina Estética entiende como *arte*? Quizás no, pero ambos van a estar movidos por un impulso expresivo y una intención de re-presentar imaginariamente el mundo⁹. Sería fundamental tener en cuenta la interdisciplinariedad que atraviesa lo popular, su enraizamiento en lo contextual y su relación con lo corporal, donde interactúan y se integran gran variedad de formas expresivas.

Bibliografía

- Aharonián, C. (2010). "El concepto de versión y la direccionalidad sociocultural en la música popular". En Aharonián, C. *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Tacuabé.
- (2006). "Dos o tres problemas referentes a la Educación Artística". En VV. AA. (eds.), *Actas del Segundo Foro Nacional de Educación y Arte*. Paysandú: Ministerio de Educación y Cultura de la República Oriental del Uruguay.
- Canale, A. (2005). "La murga porteña como género artístico". En Martín, A. (comp.). *Folclore en las grandes ciudades. Arte popular, identidad y cultura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Di Benedetto, R. (1986). "El romanticismo". En *Historia de la música VIII*. Madrid: Turner.
- Duarte Loza, D. (2012). "Tropicalia". En VV.AA. (eds.), *Actas de las VI Jornadas de Investigación de Investigación Artística y Proyectual*. La Plata: Facultad de Bellas Artes-UNLP.
- Escobar, T. (2004). "El mito del arte y el mito del pueblo". En Colombres, A. (dir.). *Hacia una teoría americana del arte* (pp-86-113). Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Fischerman, D. (2004). *Efecto Beethoven*. Buenos Aires: Paidós.
- Frith, S. (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Garramuño, F. (2007). *Modernidades primitivas: tango, samba y Nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Jiménez, J. (1986). *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Madrid: Tecnos.
- (1996). "La modernidad como estética". *Arte e Investigación*, (1). 13-20.
- Madoery, D. (2000). "El arreglo en la música popular". *Arte e Investigación* (4). 90-95.
- Plantinga, L. (1984). *La música romántica*. Madrid: Akal Música.
- Quintero R., A. (2005). "El debate sociedad-comunidad en la sonoridad. El desafío de las músicas *mulatas* a la modernidad eurocéntrica convencional". En Mato, D. (org.). *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.

⁹ Nos referimos a representación, en términos de un conjunto de códigos que puede variar en coordenadas espacio-temporales. Al respecto, señala Schnaith (1987: 2): "La movilidad de los códigos internos a nuestra cultura y sus diferencias respecto a los de otras culturas, mostrará que la validez de una representación no remite a un concepto estático de verdad, de belleza o de ratio analógica, sino a una dialéctica operativa entre la imagen y las grandes convenciones que presiden cada cultura".

- Richard, N. (1994). "La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación". En VV. AA. (eds.), *Actas del XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, (pp. 1011-1016). México D.F.: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- Small, C. (1989). *Música. Sociedad. Educación*. Madrid: Alianza.
- Stubley, E. (1992). "Fundamentos filosóficos". En Colwell, R. (ed.). *Handbook of research in Music Teaching and Learning* (pp. 217-259). Reston: MENC–Shirmer Books [Trad. Luciano Bongiorno].

PARTE III

Poéticas del Arte Contemporáneo

CAPÍTULO 7

De la contemplación a la mecanización de la percepción

Cecilia Cappannini

Para muchas cosas que irrumpieron originales y sorprendentes, hay que considerar también que hubo, previamente, un génesis poco glorioso, un proceso de producción. Proceso al que siguió otro proceso, poco glorioso también (aunque excitante y conflictivo), el proceso de recepción y canonización, proceso que instituyó póstumamente al engendro, atrayendo sobre él una larga cadena de instituciones que terminaron disolviéndolo en una actualidad de múltiples usos.

WILLY THAYER,
EL BARNIZ DEL ESQUELETO.

La utilización de las imágenes en la actualidad, en el marco de la hiperestetización de la vida cotidiana, parece presentar dos alternativas vigentes, al menos en el mundo de la doxa. Ya sea que las miremos o las fabriquemos, muchas veces leemos las imágenes de una manera que nos parece “natural”, que no requiere aparentemente de ningún tipo de aprendizaje, o bien sostenemos que a través de las imágenes padecemos una manipulación (Jolie, 1999) que identificamos con su utilización con fines publicitarios y su circulación en los medios masivos de comunicación.

Asociamos así el término imagen a nociones contradictorias que van desde el conocimiento a la diversión –y al engaño–, de la inmovilidad al movimiento, de la religión a la distracción, de la unicidad a la multiplicidad, del contenido a la forma, a partir de lo cual nos preguntamos ¿Qué nos provocan las imágenes? ¿Qué ocupan? ¿Cómo nos apropiamos de ellas?¹

¹ Este trabajo reflexiona sobre algunas ideas expresadas en “Condiciones materiales de producción de la imagen. Hacia la pregunta por el dispositivo en la teoría de Walter Benjamin”, ponencia presentada en el año 2013 en el Tercer Congreso Internacional Artes en Cruce, UBA.

Vale la pena retomar aquí las consideraciones de Walter Benjamin (1892-1940), un pensador clave para comprender la formación de nuevas sensibilidades en relación a la expansión de la técnica y su penetración política/ económica en la vida cotidiana; cuando plantea que “el placer que brinda el mundo de las imágenes” (...) “se nutre de un sombrío desafío lanzado al saber” (Benjamin en Didi-Huberman, 2005: 195). El desafío a la distancia crítica, al saber letrado, se desarrolla a través de una nueva combinación entre capitalismo y nuevos modos de circulación de las imágenes, que trae aparejado la invención de la fotografía, la prensa ilustrada y el cine.

De este modo, la pretendida moderación de las emociones, la contemplación aparentemente tranquila y distante, frente a la obra de arte, la preeminencia de la palabra antes que el cuerpo, se invierten con el surgimiento de un nuevo actor social y receptor: las masas.

En este sentido, Barbero plantea que el *sensorium moderno* modifica los modos de percibir y de expresarnos, produciendo cambios en la sensibilidad, que surgen tanto en el cine como con industrialización de las ciudades, y responden a la creciente configuración técnica de la vida cotidiana. Algo que modifica radicalmente la experiencia aurática de inmersión contemplativa frente a la obra de arte única.

Benjamin es un filósofo alemán, judío y marxista, que pertenece a la Escuela de Frankfurt² y al marxismo crítico, y también se nutre de otras fuentes como el romanticismo alemán y el mesianismo judío. En 1924, la lectura del análisis de Lukacs sobre el carácter fetichista de la mercancía, imprime un giro en su mirada: deja de estudiar el romanticismo y comienza a analizar la cultura contemporánea europea (especialmente las vanguardias francesas y ruso-soviéticas). Se interesa, además, por la política marxista y se desempeña como crítico cultural, una vez frustrada su carrera académica. La mayor parte de sus escritos son artículos publicados en diferentes revistas académicas y culturales, principalmente, durante los años 20 y 30. Se trata de publicaciones realizadas desde el exilio, en el constante y difícil trabajo de escapar del nazismo. Entre 1929 y 1933, Benjamin elabora guiones para la Radio del Sudoeste de Alemania en Frankfurt, considerando la radio como un medio revolucionario que podía transformar la difusión cultural y la educación³.

Sus textos más leídos, al menos en algunas facultades de arte, tales como “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, escrito en 1935 y publicado un año más tarde, ante las correcciones de Adorno; “Pequeña historia de la fotografía”, de 1931; y, en menor medida, “El autor como productor” de 1934; claramente no conforman un sistema teórico que pueda clarificar o “volver transparente” su concepción acerca de la obra de arte. Más vale nos encontramos frente a un conjunto de anotaciones y observaciones más o menos entrelazadas, muchas veces contradictorias y cambiantes, de un texto a otro (hay que tener en cuenta aquí que muchos de sus artículos eran encargados e intensamente corregidos por sus editores:

² Si bien los integrantes de esta escuela difieren en sus pensamientos, hay dos puntos centrales en los que acuerdan y que son importantes a la hora de analizar las ideas de Benjamin: la renovación del marxismo a través de la introducción de la psicología y el psicoanálisis, y el cuestionamiento al positivismo en cuanto a la existencia de hechos objetivos exentos de manipulación.

³ Para ampliar esta idea, se puede consultar “Teorías de la radio” (1927-1933) escritas por Brecht, con quien Benjamin compartió una importante amistad. Disponible en: http://www.vivalaradio.org/medios-comunicacion/PDFs/MEDIOS_reflex2_brecht.pdf

Adorno, Horkheimer, entre otros) que nos hacen pensar más en las condiciones materiales de la percepción, que en una lectura idealista del concepto de obra de arte. Benjamin se desplaza desde la tradición objeto-centrada del arte, hacia los dispositivos técnico-políticos en los que se inscribe una imagen, y hacia los procesos y mecanismos que activa, subvirtiendo así el estatuto estético del arte burgués.

En ese sentido, plantea que cualquier modificación en nuestra condición de receptores, transforma decisivamente el significado que otorgamos a un objeto percibido o a una situación percibida. Esto no sólo cambia el modo en el cual el mundo se nos vuelve inteligible, sino que además significa que son nuestras experiencias y conocimientos los que intervienen en la visión que tenemos de las cosas y en nuestro accionar con y sobre ellas. “Y sentimos una ventana, una nube o un árbol no en el cerebro, sino más bien en el lugar donde lo vemos” (Benjamin, 1987: 24).

Sin embargo, la educación burguesa de la percepción -que no se reduce solamente ni a la recepción de las obras de arte, ni al fenómeno de la reproducción técnica y masiva de las imágenes, con lo cual queremos decir que no es algo meramente cuantitativo- consiste, según el autor, en enseñarnos desde niños a disociar lo que en la primera infancia estaba unido: la mirada y el tacto.

El mismo divorcio, que es en definitiva la separación dicotómica cuerpo-mente, que caracteriza a las sociedades capitalistas y occidentales; se repite en sus notas sobre las *vidrieras* en las exposiciones universales y en los grandes almacenes, (Benjamin, 2007b: pp. 217-219). Allí, la masa se compenetra con el valor de cambio: se mira y no se toca, cuando el tacto, para este autor, está en estrecha relación con la acción. No obstante, es la aspiración de las masas por acercar las cosas espacial y humanamente, la que hace posible otro tipo de existencia de las cosas y otro modo de acceso a ellas. Una nueva percepción dirá Barbero, que rompe las envolturas y que pone a los hombres, con ayuda de las técnicas, en situación de usarlas.

La autopercepción de la masa como masa, que ahora se ve a sí misma en las fotografías, en las imágenes que capta la cámara de cine; penetra las prácticas cotidianas conformando un tipo de percepción mecanizada, que reconfigura los modos de mirar y de conocer, al mismo tiempo que las relaciones entre los hombres.

Estos aspectos resultan fundamentales para acercarnos a sus ideas. Especialmente, si tenemos en cuenta que su particular modo de escritura en forma de pasajes, frases o fragmentos, que se conectan muchas veces de modo intuitivo o hasta “oscuro”, si se quiere, tiende a desarticlar los tipos textuales académicos, justamente dado que pretende disgregar toda ilusión de continuidad o de linealidad, de sentido, al interior del discurso. Algo que se conjuga con su interés por lo marginal, lo periférico o aquello que los centros filosóficos y literarios de entreguerras no tomaban como objetos de estudio.

La lectura como producción

En “El autor como productor” -el ensayo escrito a partir de la conferencia pronunciada para el Instituto para el Estudio del Fascismo en París el 27 de abril de 1934- Benjamin anota que el aparato de producción, difusión y publicación burgués- se refiere allí a la radio y la prensa ilustrada- “asimila cantidades sorprendentes de temas revolucionarios sin poner por ello en cuestión su propia consistencia y la consistencia de la clase que lo posee” (Benjamin, 1991). Justamente, a esto se debe que el dominio burgués sobre el lenguaje, sobre los medios de producción y sobre la concepción positivista y lineal de la historia, se vuelve para Benjamin y para otros intelectuales y artistas de la época, un campo de lucha.

Benjamin sostiene allí que hasta los escritores más progresistas representaban, en ese entonces (1934), la vida cotidiana de la clase trabajadora y popular en estrecha relación con *el qué* de la obra, lo temático; pero sin modificar necesariamente *el cómo*, perpetuando así una forma gestada en el seno de la modernidad burguesa. Por eso, en lugar de preguntarse en qué relación está una obra respecto a las relaciones de producción de una época, o sea, si es reaccionaria o crítica, pregunta cómo está en ellas. La materialidad de la obra no está dada por la forma y/o el contenido de la misma, sino por la *técnica*: los efectos que se instauran en el encuentro con la obra, los procesos de subjetivación política que esto implica y su función organizativa, es decir, aquello que en la obra y a través de ella busca enajenar al hombre de su situación cotidiana, para volver a reconquistar el mundo en el acto de tomar postura, de volver a pensar su *posición* (el cómo está) en el proceso de producción. Por eso, llama a los escritores a pensarse como productores para quebrar, de ese modo, la empatía con la clase dominante.

Esto no significa una renovación del contenido de aquello que se escribe, sino una transformación radical de la técnica literaria, lo que en palabras de Marcelo Expósito implica la mutación de la posición que el escritor adopta en el interior mismo de los conflictos sociales y del conflicto en los aparatos de producción.

Un aspecto insoslayable, es que el ensayo pone en tensión la vieja problemática de la forma y el contenido -a través del concepto de *técnica*- y, más precisamente, cuestiona la historia de la obra de arte burguesa, única y auténtica que el fascismo reactiva haciendo espectáculo en nuevas obras “con la riqueza, hace tiempo falsificada, de la personalidad creadora” (Benjamin, 1991).

En las inmensas posibilidades que le reconoce a las imágenes, para operar un cambio profundo en los modos de percibir y de conocer, el histórico debate forma-contenido, que se traduce en la historia del arte, en el par dicotómico arte puro versus arte comprometido, se vuelve para el pensador alemán un tópico a-dialéctico, que tiende a recaer con facilidad, o bien en la afirmación de la autonomía absoluta del arte, teorías del arte por el arte que, según Benjamin, niegan cualquier relación extraartística que la obra pueda desencadenar, en un intento por inmunizar al arte frente al desarrollo de la técnica-; o, por el contrario, la absoluta dependencia social del arte -realismo social, sociologismo estético-. Como si fuera posible pensar separadamente contenido y forma, es decir, el qué de la obra y el cómo.

Esta conferencia, impartida en el '34, está influenciada por su amistad con Brecht, por su viaje a Moscú, por su acercamiento a los modelos factográficos y productivistas de la vanguardia ruso-soviética⁴, que trabajan en el desnudamiento de las condiciones de producción de la obra de arte; y, especialmente, por Tretiakov, el artista ruso a partir del cual Benjamin consolida su versión productivista del escritor, para quien el trabajo del arte debe volverse *operativo*. Es decir, que la literatura no sólo debe captar la realidad sino también cambiarla en el curso de la lucha de clases. (Del Río, 2010:160). Su función no es informar ni observar, sino intervenir activamente. Benjamin consigna la siguiente experiencia:

“Cuando en 1928, en la época de la colectivización total de la agricultura, se impartió la consigna ‘¡Los escritores a los koljoses!’, Tretiakov acudió a la comuna El faro comunista y allí se encargó durante dos largas estancias de los trabajos siguientes: organización de los meetings de las masas; recaudación de dinero para comprar tractores; reclutamiento de los campesinos para el koljós; inspección de las salas de lectura; creación de periódicos murales y dirección del periódico del koljós; redacción de noticias para los periódicos de Moscú; introducción de la radio y el cine ambulante” (Benjamin en Del Río, 2010: 163).

Tretiakov imaginaba que, en un futuro, el arte soviético pondría en primera línea a los trabajadores, en tanto reporteros y fotógrafos aficionados, realizadores de periódicos y de radio. Benjamin retoma esto para pensar y teorizar justamente ese movimiento, desde el ámbito de la especialización profesional y desde la figura del artista individual al ámbito de la “literalización de las condiciones de vida”, tendiente a transformar el estatuto social del autor en el de productor. Esa es la condición de posibilidad para replantear la oposición entre autor y lector. Según Víctor Del Río, Benjamin sustituye la figura de autoridad (del artista, como autoridad, en tanto principio rector del arte burgués), por la figura colectiva de la *posición*: como lugar desde donde se emprende el discurso, en el seno de una democratización y socialización de la práctica artística, en la cual el lector mismo se convierte en productor. Benjamin continúa:

“La decadencia de la literatura en la prensa burguesa resulta ser la fórmula que corresponde a la restauración de la prensa soviética. Al ganar la literatura en amplitud lo que pierde en profundidad, la distinción entre autor y público que la prensa burguesa aún mantiene de forma convencional empieza a desaparecer actualmente en la prensa soviética. Ahí el lector está siempre dispuesto a convertirse así en escritor, a saber: descriptor o prescriptor. Así, en tanto que experto (aunque no en un campo, sino en el puesto que él ya ocupa), el lector accede a la autoría: su trabajo toma la palabra” (Benjamin en Del Río, 2010: 165).

Lo interesante es su lectura de la situación: la difuminación de las fronteras en la división entre los géneros y las antiguas jerarquías conlleva a una nueva integración entre artista y público, dada por las innovaciones técnicas⁵. Ambos son autores, ambos son productores. Su lectura indudablemente influirá en cierta concepción del posmodernismo y de la neovanguardia, como bien explica Del Río, pero a su vez pone de manifiesto el tipo de trabajo que realiza el artista. Hay una valorización del género documental y del registro técnico de imagen y sonido como recursos que la producción artística del momento adopta y con lo cual se enfrenta al na-

⁴ Cfr. Del Río, V. (2010). *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*. Madrid: Abada Editores.

⁵ Cfr. Fabris, A.T. (2012). “El artista como productor. John Heartfield y el fotomontaje”. *Revista blanco sobre blanco*, (2).

turalismo de la representación clásica. Aniquila así el ilusionismo que somete al espectador frente al cuadro, en ese intento de “ocultar el artificio” y de ocultar a su vez que el artista es un trabajador. Y no cualquier trabajador, sino un trabajador colectivo, dispuesto a cuestionar la posición de privilegio que la figura del artista ocupa en el arte -al menos desde el siglo XVIII- y a transformar el aparato de producción.

Transformar el aparato y la posición del espectador

El desplazamiento de lo que la obra dice acerca de las relaciones de producción a los procesos internos de construcción de la misma y su capacidad de transformar esas relaciones, surge entonces como interrogante a partir del cual nos resulta interesante pensar la posición del “espectador” y sus condiciones de percepción.

Leído en relación al ensayo del 34, el famoso escrito titulado “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, no parece apuntar tan centralmente hacia la discusión entre el carácter aurático de la obra de arte⁶ y las reproducciones, sino más vale hacia la pregunta por las diversas formas de interpelación al nuevo tipo de espectador-masivo. Debemos tener en cuenta aquí que no es solamente la masividad en el acceso a las imágenes lo que la reproductibilidad técnica moviliza, sino los usos fundamentalmente políticos que hacemos de las reproducciones.

En la modernidad, y especialmente a partir del siglo XVIII, la obra de arte es un objeto autónomo a ser contemplado sin ningún tipo de interés en poseerlo, y despojado de todo fin externo a sí mismo (Kant). El tipo de interpelación que efectúa una obra supone determinada actitud por parte del espectador y a su vez produce diferentes tipos de espectadores. La contemplación parece ser, entonces, la actitud adecuada frente a este tipo de obras y su lugar es el museo; un lugar al margen, si los hay, de sus condiciones de producción, individuales o sociales. “En el objeto de consumo toda huella de su producción ha de ser olvidada. En consecuencia debe parecer como si nunca hubiera sido hecho” (...) “El encubrimiento del trabajo constituye el origen de la autonomía del arte” (Benjamin, 2007b), apunta Benjamin, citando aquí a Adorno.

⁶ Si bien la obra de arte aurática surge en un contexto religioso, es también una construcción de la burguesía que con la introducción de la técnica en la modernidad, resimboliza y *seculariza* el aura. Entendida como “la manifestación irreplicable de una lejanía por más cercana que pueda estar” (Benjamin, 1990) un aquí y ahora único frente a nosotros, cuya manifestación se asocia muchas veces con una experiencia de ensueño. La autenticidad de una obra refiere a la existencia irreplicable del original en el lugar en que se encuentra, como testificación histórica que se funda en su duración material.

Creación, misterio y autenticidad son los tres términos que definen la experiencia aurática como mercancía, y por ende como fetiche, en el marco del mundo capitalista.

Más que de una transformación de las obras de arte en mercancía, se trata de una modificación en el modo de producirlas: como mercancías. El desarrollo del capitalismo burgués pone sus reproducciones en el mercado como mercancías a ser vendidas más que experimentadas, se sacrifica así el valor de uso que podría ser revolucionario, por el valor de cambio en el mercado. Sin embargo, la pérdida del aura se da no porque en el nuevo momento histórico la obra sea susceptible de ser reproducida – siempre ha sido susceptible de reproducción- sino que el aura se imposibilita cuando en la realización de una obra de arte su reproductibilidad constituye su condición estructural.

Tras la autonomía del arte se esconden las relaciones sociales de producción y también la posición de espectador que el modo de producción de la obra espera y produce. Algo que probablemente está en juego cuando Benjamin se refiere a la *politicización del arte*. Un concepto difícil, ampliamente discutido en el campo de la teoría del arte y de la filosofía, que ha dado lugar a múltiples y variadas interpretaciones.

Buck-Morss señala que su significado no se limita a la propaganda política, ni debe ser entendido como la instrumentalización de la cultura en pos de la agitación política. Más bien, la politicización gravita en la disolución de la alineación de los sentidos corporales cotidianos, en esa separación mente-cuerpo que mencionamos al inicio de este trabajo; y, potencialmente, puede propiciar una transformación indefectible de las condiciones materiales de producción y recepción heredadas de la sociedad burguesa y sus instituciones. Por otra parte, se presentan condiciones reactivadas en ese momento por el avance de las ideologías fascistas en Europa, especialmente en su refundación del carácter mítico y ritual alrededor del culto al Führer.

El auge que en este periodo experimentan los nuevos soportes de fijación, reproducción y comunicación, es contradictorio. Si en los modelos factográficos y productivistas de la vanguardia rusa, el uso de las posibilidades técnicas está asociado a la crítica de la representación artística burguesa tanto como a la lucha contra las condiciones de opresión, y por ende, estaría ligada a una concepción crítica y revolucionaria, esas mismas posibilidades pueden convertir en muchos casos, la lucha contra la miseria en objeto de consumo o en un mero dispositivo de excitación (estetización de la política⁷) que anestesia a las masas.

Leemos en función del mundo que habitamos

Entonces ¿Qué tipo de relación puede el arte establecer entre el espectador y el mundo material, que no sea la observación tradicional del objeto artístico como tal? O en otras palabras ¿Cómo generar a través del lenguaje la ruptura de la codificación cultural burguesa, que es sin más la que sostiene material y simbólicamente la historia de los vencedores (Benjamin, 2007a)?

Pregunta siempre irresuelta que toca tanto la cuestión del rol de los intelectuales en la sociedad, como las diversas propuestas y ensayos desarrollados por diferentes artistas y actores culturales comprometidos, pero que en todo caso exige no ser clausurada ni entendida en sentido unívoco.

⁷Este tipo de uso busca captar la belleza y seducir, su lema es: el mundo es bello. La estetización de la política es lo que según el autor genera el fascismo, entendida como estetización de lo real y de la participación política de las masas. Si por un lado se impone el culto al caudillo, se construyen monumentos e ídolos -con lo cual se apela al carácter aurático y ritual de la obra de arte-, al mismo tiempo *el fascismo ve su salvación en que las masas lleguen a expresarse pero sin modificar las condiciones de propiedad existentes*, sin hacer valer sus derechos, y sin poder establecer relaciones con su propia experiencia de vida. La petrificación de la acción de las masas y su estetización se lleva a cabo, también, con la guerra. Allí, para Benjamin, *la humanidad goza con la imagen de su autodestrucción*.

En un poema que Brecht⁸ escribe en 1935, durante su exilio en Dinamarca, “Preguntas de un obrero que lee” (Brecht, 2008: 102-103), encontramos una tentativa de hacer rotar nuestra atención y darle voz a lo excluido:

“¿Quién construyó Tebas, la de las siete puertas?
En los libros están los nombres de los reyes.
¿Y los reyes arrastraban los bloques de piedra?
Y Babilonia, tantas veces construida
¿quién la reconstruyó una y otra vez?
¿En qué casa de la dorada Lima vivían los que la levantaron?
La tarde en que se dio por terminada la gran muralla china
¿a dónde fueron los albañiles?
La imponente Roma está llena de arcos de triunfo.
¿Quién los edificó? ¿Sobre quienes triunfaron los césares?
¿Los habitantes de Bizancio, cantada en mil alabanzas, vivían todos
en palacios?
Si aun en la legendaria Atlantis, la noche en que la tragó el mar
los que se ahogaban aullaban reclamando sus esclavos.
El joven Alejandro conquistó la India.
¿Él sólo?
César derrotó los galos.
¿Ni siquiera llevaba un cocinero consigo?
Felipe de España lloró cuando se hundió su armada.
¿Nadie más lloró ese día?
Federico II venció en la Guerra de los Siete Años. ¿Quién
venció además de él?
Cada página una victoria.
¿Quién cocinaba el festín?
Cada diez años un gran hombre.
¿Quién pagaba los gastos?
A tantos informes
tantas preguntas”.

⁸ Brecht plantea que mediante el principio de interrupción o de distanciamiento, es posible suspender la excitación para que esas posibilidades técnicas se transformen en dispositivos de cuestionamiento y de estimulación social. A través del montaje o el principio de la interrupción (ya presente en la radio y el cine) “lo montado interrumpe el contexto en el cual se monta” (Benjamin, 1991). El teatro épico busca interrumpir la acción que se está llevando a cabo, para quebrar la empatía del público, su identificación con aquello que ve tal como sucede en el teatro burgués naturalista. Presenta situaciones y no acciones, la interrupción del curso de los hechos genera el efecto de extrañamiento y hace a la función organizativa de la obra, que no pretende estimular sino forzar al espectador y al actor a tomar postura ante cada situación. Para seguir leyendo, ver: Wizisla, E. (2007) *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*. Buenos Aires: Paidós.

Como contrapunto de preguntas y enunciados, todos los informes o relatos que presenta el poema, están contados desde los lugares comunes de los vencedores, desde aquellos que habitan y disfrutan los palacios, los arcos de triunfo, las victorias. No desde sus constructores y cocineros. Por eso, aunque cada línea propone un tema diferente, esos relatos son considerablemente monótonos, el obrero que lee no se reconoce en esas historias, simplemente porque está ausente. Sus preguntas parecen estar diciéndonos que la historia se cuenta desde *un* determinado punto de vista, que siempre es el mismo. Pero además, ese puesto de visión, por llamarlo de algún modo, es individual y por lo general lleva nombre y apellido. El obrero aparece en tanto hacedor productivo frente a los quehaceres vanidosos de reyes y héroes y, a la vez, como productor de sentido en su interrogación acerca de las condiciones materiales y *colectivas* de producción, en este caso, de la historia. La pregunta obligada es ¿Quiénes hacen y quiénes escriben la historia?

En todo caso, la actividad del obrero está estrechamente vinculada por su condición de lector. Condición a la que aparentemente no estaba destinado y que lo convierte en receptor de una historia que tampoco lo narra, ni le atañe. Es lector, en definitiva, de un tiempo y un espacio que se le vuelven abstractos y, por qué no, extraños.

En la monotonía, el obrero instala un quiebre, que por un lado nos lleva a pensar en que “la censura más radical no es la que prohíbe ciertas respuestas, sino la que mediante operaciones de preselección excluye la formulación de algunas preguntas” (Pereda, 1993: 87). Y, por otro lado, nos hace ver que tal vez haya allí algo más. La lectura de la lectura que hace un tal obrero que lee -no sabemos nada de él, ni de su historia-, opone la historia monumental de los “vencedores” y “héroes”, a la historia de los “vencidos”. Hay un texto de Benjamin o, más vale algunos fragmentos de sus “Tesis sobre la filosofía de la historia”, que también presentan esta oposición y que tomaremos para construir una mirada más sobre el poema. Tomamos dos fragmentos correspondientes a la tesis VII. Fragmento 1:

“Los amos eventuales son los herederos de todos aquellos que han vencido”
(...) Quienquiera haya conducido la victoria hasta el día de hoy participa en el cortejo triunfal en el cual los actuales dominadores caminan sobre los que yacen en tierra. La presa, como es costumbre, es arrastrada en el triunfo. Se la denomina con la expresión patrimonio cultural” (Benjamin, 2007a: 68).

Benjamin denuncia la continuidad de la clase opresora por más que cambien las manos del poder. Y postula que los “vencedores” de hoy construyen su relato histórico, en tanto son los herederos de los poderosos de ayer. Mientras que los vencidos de hoy son los herederos de los vencidos de ayer. La monotonía del relato revela la continuidad de una dominación que se mantiene a nivel político y narrativo. Entonces, las preguntas del obrero que interrumpen esa continuidad, no implican un encuentro meramente personal con la historia monumental, sino que en su lectura resuenan las lecturas de los vencidos de otras épocas y generaciones. No se trata de un encuentro actual con lo que lee, sino que lo importante está en el carácter histórico de su recepción, no obstante su actualidad (Sánchez Vázquez, 2005). Esta idea que será retomada luego por la Estética de la recepción, es fundamental en la teoría benjaminiana. Lee-mos en función del mundo que habitamos, en función del compromiso de cita entre generacio-

nes, en el cual las luchas de las generaciones pasadas forman constelaciones con las de hoy. Para Benjamin, ese pasado oprimido, lleva un índice oculto, casi redentor, formando un secreto compromiso de encuentro entre el pasado y el presente. En la lectura, o mejor dicho, en la posibilidad de leer el encuentro entre dos épocas, se instaura un modelo temporal diferente, capaz de quebrar la temporalidad lineal y abstracta del relato histórico con mayúsculas.

Ese modelo es la *imagen*. Y, en este sentido, Benjamin sostiene que el índice histórico de las imágenes “no sólo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que sólo en un tiempo determinado alcanzan legibilidad” (Benjamin, 2007b: 465). Fragmento 2:

“Tal patrimonio debe su origen no sólo a la fatiga de los grandes genios que lo han creado, sino también a la esclavitud sin nombre de sus contemporáneos. No hay documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie. Y puesto que el documento de cultura no es en sí inmune a la barbarie, no lo es tampoco el proceso de la tradición, a través del cual se pasa de lo uno a lo otro” (Benjamin, 2007a: 69).

Este fragmento, ampliamente citado en la bibliografía sobre el tema, impacta directamente sobre algunos presupuestos a partir de los cuales solemos comprender y estudiar el significado del concepto de cultura. Estamos acostumbrados a pensar el patrimonio cultural como lo que redime y reconcilia con los horrores de la historia, y no como presupuesto de esos horrores. Benjamin plantea que el origen de los bienes culturales es el de la explotación, que no hay obra genial ni acontecimiento histórico grandioso que no esté asentado en la barbarie. Y una cosa más: los procesos de transmisión y de educación (burguesas) también se asientan en la dominación. El dominio de los niños, el dominio de la historia, de la naturaleza, del cuerpo y, fundamentalmente, de la posibilidad de acción.

A modo de cierre, hacia el artista-trabajador y el trabajador-artista

Otra pregunta obligada: ¿Cómo interrumpir el curso de la percepción burguesa sin intervenir burguesamente en el curso de la percepción? (Galende, 2011).

Tretiakov y Brecht, y tantos otros artistas, aunque con distintas propuestas y en contextos diferentes, se proponen despojar al arte de su magia, exponiendo el trabajo del artista, exponiendo el modo de producción de las obras, liberando al arte de sus efectos fantasmagóricos sobre el público. Sin embargo, el problema político de la acción, el problema político de la quietud o de la supuesta pasividad del espectador, es aún algo complejo y pendiente. Un tema que adquiere una importancia radical en el siglo XX, cuando las teorías estéticas y las experimentaciones vanguardistas comienzan a reivindicar el papel activo del receptor, arrancándolo del papel de mero reproductor de lo que el artista ha puesto en su obra.

Si transformar el aparato burgués de producción supone difuminar las jerarquías en las que se funda y el arte politizado intenta llevar eso a cabo socializando el arte, Federico Galende se pregunta si puede existir allí, a pesar de todo, un dejo de relación asimétrica. Generar conciencia en el espectador: ¿implica continuar perpetuando los modos de la percepción burguesa, al

suponer que es el artista-activo el que le “otorga” a su público alienado la posibilidad de despertarse? Esto es lo que Ranciére denomina el *uso militante de la imagen*. Probablemente, no exista un único modo de ser de este tipo de uso, tal vez no se trate de generar conciencia y movilizar a quienes supuestamente están quietos. El problema es dónde transformar, qué transformar y, por supuesto, cómo hacerlo. Pero además, qué posición de espectador esperamos cuando pensamos en un artista-trabajador. El para qué se vuelve entonces imprescindible. Podemos así volver a pensar, si el artista es un trabajador: ¿en qué sentido podría ser el trabajador, un artista?

Bibliografía

- Benjamin, W. (1990). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: *Discursos Interrumpidos I*. España: Taurus.
- . (2007a). “Tesis de la filosofía de la historia”. En: *Conceptos de Filosofía de la Historia*. (pp. 65-90) La Plata: Terramar Ediciones.
- (2007b). *Libro de los Pasajes*. Rolf Tiedemann (ed.). Madrid: Akal.
- (1991). “El autor como productor”. En: *Tentativas sobre Brecht, Iluminaciones III*. España: Taurus.
- Brecht, B. (2008). “Preguntas de un obrero que lee”. En: *80 poemas y canciones*. (pp. 102-103). Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona.
- Del Río, V. (2010). *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*. Madrid: Abada Editores.
- Expósito, M. (2013). *Walter Benjamin, productivista*. Bilbao: consonni.
- Galende, F. (2011). *Modos de producción. Notas sobre arte y trabajo*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Jolie, M. (1999). *Introducción al análisis de la imagen*. Buenos Aires: Biblioteca de la mirada.
- Martín-Barbero, J.; Herlinghaus, H. (eds.). (2000). *Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural. Conversaciones al encuentro con Walter Benjamin*. Madrid: Iberoamericana.
- Pereda, C. (1993). “Lecciones de la bajeza”. En Massuh, G.; Fehrmann, S. (eds.). *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*. (pp. 82-91). Buenos Aires: Alianza.
- Sánchez Vázquez, A. (2005). *De la Estética de la Recepción a una estética de la participación*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- Thayer, W. (2011). *El barniz del esqueleto*. Santiago de Chile: Palinodia.

CAPÍTULO 8

¿Cómo restaurar la fuerza sensitiva de las imágenes? Reflexiones en torno a Benjamin y Didi-Huberman

Sofía Delle Donne y Paola Belén

Uno de los intereses primordiales de Walter Benjamin consiste en construir un modo de restaurar la fuerza sensitiva de las imágenes que la estetización de la política les quita. Esto es, piensa cómo devolver la mirada, cómo revertir la organización de la percepción sinestésica que cae en el adormecimiento. Toma posición porque quiere invertir dialécticamente la estética, recobrar su modo cognitivo de estar en contacto con lo real. En este sentido, la relectura sobre la temática de Didi-Huberman abrirá la afirmación de que la imagen toca lo real.

Buck-Morss realiza un análisis sobre el ensayo “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” y, en primer lugar, contextualiza el período en que Benjamin escribe. De este modo, expone la forma en que se extiende la política como espectáculo en torno a un mundo televisual, particularmente desde el fascismo. Por ello, Benjamin, desde sus escritos, alerta sobre la alienación sensorial que es el nodo principal de la estetización de la política. Esta condición sensorial es propia de la modernidad. Desmontar el bloqueo de la actividad política como práctica humana de transformación se inscribe dentro de una humanidad que busca en la guerra la satisfacción artística de los sentidos mediante la técnica. La humanidad moderna es objeto de contemplación de sí misma: su propia aniquilación deviene como goce estético de primer orden.

Llegado a este punto, Benjamin le exige al arte romper la anestesia, “restaurar la fuerza insentiva de los sentidos corporales humanos por el bien de la autopreservación de la humanidad, y la de hacer todo esto no evitando las nuevas tecnologías sino ‘atravesándolas’” (Vera Barros, 2015: 161).

En este capítulo¹ resulta interesante retomar las consideraciones benjaminianas en torno a la Estética y a la Historia del Arte a fin de abordar cierta producción artística contemporánea, desde prácticas que logran desbordar el paradigma moderno y se sirven de las tecnologías del modo sugerido por Benjamin.

En tal sentido, como señala Giunta (2010: 23), el uso creativo e intensivo de los archivos se ha convertido en uno de los aspectos más sobresalientes del arte contemporáneo, y esto ha sido examinado desde marcos que le asignan carácter innovador, densidad teórica y, también, un sentido utópico a dichas prácticas.

Asimismo, los archivos habilitan a pensar la cuestión de la multiplicidad de dimensiones temporales, en tanto permiten poner en diálogo contextos y voces de distintos lugares y momentos

El archivo puede pensarse, además, desde la posibilidad de escritura de otras historias, en tanto generador de alternativas de relectura. Esto se pone en evidencia al considerar que sus documentos están abiertos a una nueva opción que los seleccione y recombine creando una narración diferente y un sentido novedoso dentro del archivo dado.

Archivo caminante es un proyecto de Eduardo Molinari², que surge como tal en el año 2001. Se trata de un archivo en proceso constante, conformado por copias del Archivo General de la Nación, documentos propios nacidos a partir de *caminar como una práctica artística estética* y archivos basura, publicidades o fragmentos de los medios masivos de comunicación. Este corpus de obra fue utilizando diversos soportes y siendo parte de diferentes experiencias³.

Una de ellas es *El Camaleón*, presentada en el año 2011 en la muestra colectiva Taller Central, en el Museo de Antioquia (Colombia). Dicha obra, que es una instalación al mismo tiempo que una publicación literaria, realiza una selección de archivos a los que se les aplican procedimientos poéticos a fin de desenmascarar las maquinarias hegemónicas del poder, que se ejecutan sobre nuestra cotidianeidad. Las constelaciones de imágenes son ordenadas con la intención implícita de romper la linealidad histórica, para ser parte de otras historias, de nuevas creaciones de sentido. De este modo, se apuesta por un pensamiento crítico respecto a las narrativas históricas dominantes, mediante la utilización de un lenguaje poético.

*Diarios del odio*⁴, de Jacoby⁵, constituye una intervención realizada en la Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes, en octubre del 2014. Esta obra plantea la utilización de archivos inusuales: aquellos provistos por los comentarios de lectores de diarios en versión digital. Este acervo es tomado por el artista y puesto en conjunto para potenciar poéticamente su impacto.

¹ Este escrito se inscribe en una investigación realizada en el marco del sistema de Becas de Estímulo a las Vocaciones Científicas (CIN, 2015). Directora: Silvina Valesini. Co-directora: Paola Belén

² Eduardo Molinari (1961), artista visual argentino. Docente e Investigador del Departamento de Artes Visuales de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Es, además, uno de los coordinadores del espacio cultural La Dársena-Plataforma de Pensamiento e Interacción Artística.

³ Actualmente se lo puede visualizar en <http://archivocaminante.blogspot.com.ar/>.

⁴ La obra puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=73eXjgRURwg>.

⁵ Roberto Jacoby (1944) es un artista visual y sociólogo argentino. En 2009, es uno de los fundadores del Centro de Investigaciones Artísticas. En 2010, expone la controvertida pieza *El alma nunca piensa sin imágenes*, en la Bienal de San Pablo.

Las paredes del espacio de exhibición son escritas con carbonilla, replicando los comentarios que los usuarios de dichas páginas web efectúan sobre diferentes noticias. Aquí los archivos, aportes interactivos previos a la conformación de la obra, son sacados de su plataforma de mediación original, para presentarlos mediante mecanismos visuales y frente a nuevos lectores.

El soporte de los archivos es la sala misma, donde el autor, en conjunto con Syd Krochmalny, decide convocar a amigos para reescribir los comentarios efectuados en los diarios online.

Para analizar las obras detalladas, resulta imperioso reflexionar acerca de la estética contemporánea, siguiendo los postulados de Benjamin. Lo interesante de la lectura que realiza Buck-Morss en su ensayo *Estética y "anestésica": una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte*, reside en que logra situar, precisamente, el gran quiebre conceptual de la modernidad mediante el cual Benjamin reconduce la estética hacia su origen etimológico. De este modo, la autora remite a que *Aisthētikos* es el término que se refiere a *percibe a través de la sensación*, mientras que *Aisthesis* es *la experiencia sensorial de la percepción*.

Con Benjamin, la estética da un vuelco y se redime dialécticamente "al comenzar a describir el campo en el cual el antídoto contra el fascismo se despliega como respuesta política" (Veras Barros, 2015: 161). Desde esta construcción epistémica, el campo de la estética no es el arte como ideal sino la realidad y su materialidad. En la experiencia estética importa el rol del cuerpo, del *sensorium* corporal como la frontera que media entre lo exterior y lo interior. Éste es el aparato que emerge como la parte externa de la mente.

Casi en contraposición, si los sentidos son concebidos como huella incivilizada e incivilizable, la modernidad intentará corroer esta resistencia, con su búsqueda por culturizarlo y entrenarlo mediante el gusto. Para la época en que Benjamin escribe, éste era el término vigente asociado a la estética. Se encontraba invertido en relación a su concepción de imagen dialéctica, si consideramos que, en vez de relacionarse con la experiencia de los sentidos, se aplicaba primordialmente al arte como idealismo, a lo imaginario antes que a lo empírico y a lo ilusorio antes que a lo real. Además de afirmar, Buck-Morss prosigue y describe que el hombre moderno se produce a sí mismo desde la ilusión narcisista del control absoluto que le otorga su fe en la imaginación creativa que deviene en libertad.

Benjamin afirma que la percepción se vuelve experiencia, en tanto pueda vincularse con recuerdos sensoriales del pasado. Por ello, sostiene que la mirada de la memoria puede irrumpir el ensueño o adormecimiento del hombre moderno, en el cual el sistema sinestésico opera bajo la orden de detener los estímulos tecnológicos que propongan un shock perceptual.

En la propuesta de Benjamin no se trata, entonces, de educar los sentidos sino de restaurarlos, de devolvernos la mirada crítica. El bombardeo de la sobreestimulación de imágenes anestesia. Buck-Morss, entonces, afirma: "La inversión dialéctica por la cual la estética pasa de ser un modo cognitivo de estar en 'contacto' con la realidad a ser una manera de bloquear la realidad, destruye el poder del organismo humano de responder políticamente" (Vera Barros, 2015: 177).

Las obras nombradas en este capítulo se escapan a las fantasmagorías que Benjamin encuentra en ciertos artefactos mecánicos que pueden engañar los sentidos, mediante la percepción de la realidad manipulada por la técnica. Para Benjamin, durante la modernidad, gran parte del arte ingresa en el campo de la fantasmagoría como entretenimiento, como mercancía⁶.

El modelo epistemológico de Benjamin se sustenta en el origen-torbellino (incertidumbre, movimiento) que es capaz de complejizar el abordaje de las imágenes en la multiplicidad de temporalidades en las que están inmersas. Su propuesta choca con el modelo del progreso histórico. Hacia dentro, del campo de la Historia del Arte confronta con la historia-deducción propuesta por el historiador del arte Erwin Panofsky, sustentada desde el símbolo y la iconología.⁷ Didi-Huberman añade a este desacuerdo las lecturas de Platón por parte de Benjamin, su interés en la antropología como también por la alegoría en controversia con la lectura neokantiana de Panofsky. Estas tensiones abren una grieta por la que la Historia del Arte propugnada por Benjamin caerá en el desinterés, mientras que la insistencia en los íconos será parte primordial del programa histórico-artístico moderno.

Retomar la propuesta de Benjamin acerca de una historia que supera la linealidad fija e interrumpida es de gran ayuda para analizar las producciones artísticas contemporáneas. Señalar que su modelo epistemológico fue dejado de lado y, por encima de éste, se eligieron otros. Invita a preguntarse cuál era el grado de peligrosidad de sus reflexiones. Didi-Huberman (2011) recuerda que fue Erwin Panofsky quien excluyó del Instituto Warburg a Benjamin y resalta que su *historia a contrapelo* fue un giro de suma importancia en la comprensión de la historia que otorgaba importancia al pasado como memoria y no como hecho fijo.

Gran parte del pensamiento de Benjamin se sustenta en una mirada minuciosa tal como la de un antropólogo. Es a la vez material y psíquica, se interesa por los despojos, busca la dialéctica y piensa en el pasado no como hecho en sí, sino como memoria.

En este sentido, los archivos usados en producciones artísticas son objetos materiales que se ponen en juego, se vinculan, trastocan sus funciones del pasado, se despliegan en sus múltiples temporalidades y símbolos. De este modo, se permiten asistir como pases de magia en la obra de Molinari o como relecturas del odio en aquella de Jacoby.

Como ya se dijo, Benjamin renuncia al modelo de progreso histórico y se refugia en su sintagma “tomar la historia a contrapelo”. La historia no será entonces algo fijo ni un proceso sin interrupciones. El archivo como eje de producción en las obras citadas toma la historia y se la apropia, la atraviesa desde el fragmento, interesado por llevar su propio saber a las discontinuidades y los anacronismos del tiempo.

⁶ Buck-Morss aclara que Marx utiliza el concepto para describir el proceso mediante el cual se echa un velo sobre las mercancías, ocultando el rastro del proceso productivo que las produjo (Vera Barros, 2015).

⁷ Erwin Panofsky fue uno de los discípulos del historiador del arte Aby Warburg. Elaboró un método tripartito para abordar las imágenes: análisis pre-iconográfico, análisis iconográfico e interpretación iconológica. De ello se desprende una lectura unificada del objeto de estudio que ayuda a desentrañar su significación. La búsqueda de los valores simbólicos, como así también su interpretación, son abordados por la iconología. Se añade: “la iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición de sus formas” (Panofsky: 1979: 45).

El anacronismo es clave en la concepción de la historia del arte que Didi- Huberman concibe en relación intrínseca con el desarrollo epistémico benjaminiano. No parte de los hechos en sí mismos, sino del movimiento dialéctico que el historiador deberá potenciar. Emerge el pasado como hecho de memoria. “La ‘revolución copernicana’ de la historia habrá consistido, según Benjamin, en pasar del punto de vista del pasado como hecho objetivo, al del pasado como hecho de memoria, es decir, como hecho en movimiento, hecho psíquico tanto como material” (Didi-Huberman, 2011: 19). El historiador actúa desde el presente como receptor e intérprete, con la mirada minuciosa del antropólogo, interesado por los desechos de la historia. En esta actividad todo es anacronismo, porque tiene la dimensión de la impureza en donde sobrevive el pasado.

Benjamin se sirve de la energía infantil que remite al juego infantil para explicar el rol del historiador. Las acciones que éste realiza, además de revolver, de clasificar, implican dormir sobre los objetos en desuso u olvidados y despertarse después de haber soñado sobre ellos. En esta intersección entre el dormir y el despertar (el sueño y la vigilia para Freud), se erige el conocimiento.

El proceso cognitivo se corre del privilegio de la razón moderna, del desciframiento de la iconografía en la Historia del Arte, de la cronología precisa de la historia. El conocimiento aquí es imagen, imagen que no imita las cosas sino que más bien traza una distancia ante ellas. Fulguración es el término que Benjamin utiliza para abarcar lo visual y lo temporal unido en la imagen dialéctica. Esta fulguración ilumina por un instante, y hace visible la auténtica historicidad de las cosas que, acto seguido, quedan veladas. Contener para sí este relampagueo, individual o colectivamente, implica fusionar diferentes temporalidades. Luego, la imagen se convierte en dialéctica en suspenso, queda latente.

De este modo Didi-Huberman introduce la imagen- malicia en la historia. La astucia de la malicia se desplaza en el tiempo, aparece, se presenta, se escabulle. Este tipo de imagen requiere de un montaje de diferencias que abre todo el abanico temporal. Antes de que las imágenes tuvieran una historia, se encuentran sobredeterminadas respecto al tiempo. Por lo tanto, Didi-Huberman considera que conllevan en su propio devenir la memoria. Aquí reina la soberanía del anacronismo. La imagen ofrece posibilidades simbólicas pero no encuentra en sí misma su sentido. Didi-Huberman propone analizar las imágenes desde sus manipulaciones del tiempo, se opone a que sean analizadas bajo el ángulo de la correlación unívoca entre “el artista y su tiempo”.

El anacronismo parece surgir en el pliego exacto de la relación entre imagen e historia; las imágenes, desde luego, tienen una historia, pero lo que ellas son, su movimiento propio, su poder específico, no aparece en la historia más que como un síntoma: “su temporalidad no será reconocida como tal en tanto el elemento histórico que la produce no se vea dialectizado por el elemento anacrónico que la atraviesa” (Didi-Huberman, 2011: 48).

Anacronismo y montaje propician memoria. Esto es asumir la paradoja de que sólo hay historia en las tensiones entre los cortes y las uniones. El anacronismo es a la vez ficción de historia (se concede todos los permisos frente al orden temporal, pudiera ser la clausura de la

historia) y, al mismo tiempo, apertura de historia; supone una complejización de los modelos tempo- rales, una fenomenología atenta a los procesos de la memoria. Para Didi-Huberman, la historia demuestra que no es interesante excepto en el montaje, donde se fusionan las cronologías y los anacronismos.

La imagen sintomática encierra, por lo menos, una doble paradoja visual y temporal. La visual, es la de la aparición: sabemos que un síntoma sobreviene, no avisa, irrumpe el curso lineal. La imagen síntoma irrumpe el curso normal de la representación, más bien se trata de lo inconsciente de ella. La paradoja del síntoma es, en primer lugar, el despojo de lo no observado y, en segundo lugar, es el montaje como procedimiento que activa el potencial cognitivo que alberga lo minúsculo olvidado.

El anacronismo es parte de la paradoja temporal, ya que el síntoma no se presenta en el momento esperado, generalmente se repite, tal como dice Didi- Huberman (2011: 64), como “una vieja enfermedad” que irrumpe la historia cronológica, se puede pensar como un inconsciente de la historia.

Ahondar en los lineamientos propuestos por Didi-Huberman implica posicionar el anacronismo como un paradigma central de la investigación histórica, en tanto el síntoma es la conjunción entre la diferencia y la repetición, apertura repentina y la aparición de una supervivencia.

Didi-Huberman entiende la imagen como concepto operatorio y no como simple soporte de la iconografía. Es necesario recordar que una reflexión de la imagen requiere un pensamiento de la psiquis, que implica el síntoma y el inconsciente, es decir, hacer una crítica de la representación. No podemos pensar la imagen sin una noción de tiempo, que implica la diferencia y la repetición, el síntoma y el anacronismo, una crítica de la historia sometida totalmente al tiempo cronológico. La paradoja del anacronismo necesita que la imagen como objeto histórico sea analizado como síntoma; se reconoce su presentación cuando se la inserta en la larga duración del tiempo que se demuestra latente en el presente. Esto se manifiesta en los gestos mímicos de la imagen-superviviente de Warburg⁸, que Benjamin retoma en su *Libro de los Pasajes* donde se cuelean afinidades mágicas y relaciones del mimetismo del tiempo anacrónico. Dicha obra de Benjamin, escrita entre 1927 y 1940, se caracteriza por su condición de trabajo inacabado y la ausencia de linealidad. En este punto, cobra importancia su concepción de la imagen dialéctica como método de indagación histórica, a través del cual el historiador contrapone objetos heterogéneos, fragmentos o ruinas para dar voz a detalles que de otro modo quedarían en silencio, invisibilizados. La paradoja temporal termina de desplegarse cuando se pone en juego aquella aseveración de “tomar la historia a contrapelo”; el historiador hace valer todas las temporalidades implícitas, y analiza sus complejidades de ritmos y contrarritmos.

La doble paradoja en la imagen es la condición mínima para no reducir la imagen a un simple documento de la historia, y “para no idealizar la obra de arte en un puro momento de lo

⁸ Aby Warburg fue un historiador del arte (1866-1929). Se interesó por las supervivencias y los encuentros de diferentes temporalidades -incluso las contradictorias- en las imágenes. Para Warburg, estos gestos emergen de manera inesperada, se podría afirmar que de modo sintomático.

absoluto” (Didi-Huberman, 2011: 143). En este sentido, la historia del arte *cronológica* no puede existir porque cada nuevo síntoma, cada nuevo reconocimiento de supervivencias obliga a volver al juego y, como sostiene Didi-Huberman, da la impresión que allí la historia del arte no existía. “Es a partir de la situación actual –del presente dialéctico- que el pasado más lejano debe analizarse en sus efectos de autodesciframiento ‘profético’” (Didi-Huberman, 2011: 146).

Volviendo a las obras seleccionadas, pueden establecerse algunas relaciones con lo hasta aquí planteado. Molinari selecciona diferentes archivos intervenidos que conforman la totalidad de un circuito a transitar. Son diferentes imágenes que, originalmente, no coincidieron temporalmente, tampoco en su soporte, ni en su circulación. Montar estas diferentes visualidades le permite activar una mirada crítica que se pone en juego cuando el espectador se deja sorprender. También permite crear una constelación, en el sentido benjaminiano, a través de documentos poéticos que develan los trucos de magia que nos atraviesan “en nuestras vidas contemporáneas al interior del semiocapitalismo”⁹ (Archivo Caminante, 2011).

Las producciones visuales de Molinari son fragmentos, nos dejan la libertad de asociarlas, moldearlas, montarlas, hacerlas y deshacerlas mediante nuestra imaginación. Atentan contra aquello que Benjamin llamó fantasmagorías, y pareciera vincularse con el semiocapitalismo que el artista nombra en la editorial de *El Camaleón*. El semiocapitalismo es el modo de producción en el cual la acumulación de capital se hace mediante signos que actúan sobre la psiquis social. En la noción de fantasmagoría, la técnica cumple un rol fundamental, muy parecido a las consecuencias del semiocapitalismo, que Buck-Morss señala como un gran espejo:

“(…) en donde la imagen que devuelve está desplazada, reflejada en un plano diferente, en el que uno se ve como un cuerpo físico divorciado de la vulnerabilidad sensorial; un cuerpo estadístico, cuyo comportamiento puede ser calculado, un cuerpo actuante, cuyas acciones pueden medirse con respecto a la “norma”; un cuerpo virtual, que puede soportar los shocks de la modernidad sin dolor” (Vera Barros, 2015: 195).

Aquí, la tecnología no se utiliza como ampliación de sentidos, sino más bien que se repliega sobre ellos como protección. Potenciando la ilusión, crea el “yo” como mecanismo de defensa.

Molinari dispone su trabajo con archivos de tal modo que pareciera comprender la estética al modo de Benjamin. Potencia el rol del cuerpo en tanto el formato es una instalación que el espectador debe recorrer y descubrir. Se basa en detalles, en comparaciones, en gestos nimios que conforman una experiencia sensitiva. La mirada es llamada a relacionar las imágenes y estallar la multiplicidad de sentidos. Los vínculos no son azarosos, responden a pases de magia¹⁰ que activan y le otorgan una lectura posible (y flexible) a la relación entre las imágenes

⁹ “La nueva esfera de producción, que yo denomino semiocapital, se centra en la creación y en la mercantilización de dispositivos tecnolingüísticos, que poseen una característica semiótica y una tendencia a la desterritorialización.” (Berardi, 2011, citado en Molinari, 2011: 43)

¹⁰ La instalación se divide en cuatro trucos de magia que intentan confundirnos para mantenernos en una vida ilusoria, alejándonos de vincularnos críticamente con ella. Existe una paradoja y un uso de la ambigüedad en estos pases mágicos ya que terminan revelando relaciones que poco tienen que ver con el adormecimiento psíquico. Los cuatro pases de magia son: invisibilización, levitación, camuflaje y disfraz.

que se presentan. Aquí la historia del arte no existía, se conforma en las imágenes dialécticas, en lo sintomático de ellas, en su orden anacrónico.

En cuanto a *Diarios del Odio*, Jacoby y Krochmalny elijen que la escritura se realice con carbonilla. En ese material ven la carga de lo volátil. Esta cualidad la utilizan poéticamente para evidenciar que los archivos-comentarios en internet se pueden borrar tan fácilmente como pasando un plumero sobre las cenizas de carbonilla. Conjuntamente con esta estrategia ponen en cuestión la noción documento-verdad, fuertemente arraigada en la concepción del diario como medio masivo de comunicación.

Las diferentes caligrafías con las que se escriben las palabras o frases, evidencian el trabajo conjunto y el interés por resaltar entre sí los aportes. En una entrevista realizada por el Fondo Nacional de las Artes (que subsidia la intervención mediante el Premio a la trayectoria 2013), Jacoby reflexiona acerca de la fuerza que adquieren los comentarios unidos en una misma obra. A ello se puede agregar que la unicidad de cada trazo, de cada mano que realizó la escritura sobre la pared, refuerza las cualidades de fragmento y convierte los aportes en imágenes.

En los comentarios aparecen referencias a la utilización de la palabra “negra/o” como insulto despectivo: *negros de mierda, viuda negra, El racismo se evita evitando a los negros*. Estos archivos-comentarios, fragmentos que componen la posición política de algunos lectores, cambian de contexto y de escala. La amplitud frente a la proporción humana cambia de tamaño y con ello aportaría aún más al sentimiento de sorpresa. Se añade a ello que el título de la obra funciona como un paratexto que activa la referencia crítica hacia estos fragmentos de archivo. Si bien los comentarios son rescatados en su individualidad, el término *diarios* les devuelve su contexto, primero de circulación, y es puesto en tensión con la noción de *odio*. Los artistas logran romper la estabilidad del espacio y tiempo en que se despliegan los comentarios, arriesgando su posición frente a ello: imprimiendo sarcásticamente el odio, presentándolo sin la posibilidad de que se escuden bajo el ala de la ironía.

Los comentarios son de diferentes diarios y artículos, en la obra conviven diferentes temporalidades, no se encuentran fechados ni ordenados de modo cronológico. Los mensajes transcritos ahora son una parte anacrónica de la historia, fulguran desde el fragmento, destellan desde la fugacidad de la experiencia de visitar la sala su historicidad. Ahora son parte de una intervención que reclamó el juego de varios amigos que se lanzaron a escribir las paredes. Los artistas, como niños, desmontan el lenguaje de los archivos-comentarios y realizan un montaje en su imagen-malicia.

Consideraciones finales

Ambas obras pueden analizarse como producciones en las cuales lo que se propone es, precisamente, pensar la historia a contrapelo, lo político en ellas es presentar a los sobrevivientes de la opresión. Los sometidos por el semiocapitalismo o los sujetos dignos de odio son interpelados desde la estética contemporánea. Para problematizar sobre dicha disciplina resultan indispensables los aportes de Benjamin y Didi-Huberman. La producción de conocimiento se propone en estos casos el modo simbólico de establecer relaciones con la(s) realidad(es) que restaura(n) las fuerzas sensitivas anestesiadas por la estetización de la política. Los artistas trabajan con el pasado como memoria, como movimiento, se rehúsan a la historia dada. Interpelan a los archivos, los devienen imágenes y nos devuelven la mirada. ¿Podemos acceder a ello?

Bibliografía

- Didi-Huberman, G. (2011.) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Giunta, A. (2010). "Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina". *Errata. Revista de Artes Visuales* (1) [en línea]. Consultado el 15 de abril de 2015 en <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-1-arte-y-archivos/archivos-politicas-del-conocimiento-en-el-arte-de-america-latina/>.
- Molinari, E. (2011). *El camaleón*. Medellín: Fondo editorial del Museo de Antioquia.
- (2011). "El Camaleón 6: Archivo Caminante en MDE11". En *Archivo Caminante* [en línea]. Consultado el 15 de abril de 2015 en <http://archivocaminante.blogspot.com.ar/search/label/EI%20Camal%C3%A9on?updated-max=2011-10-11T16:38:00-07:00&max-results=20&start=12&by-date=false>
- Panofsky, E. (1979). "Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento". En *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma.
- Vera Barros, T. (2015). *Estética de la Imagen. Walter Benjamin*. Buenos Aires: La Marca Editora.

CAPÍTULO 9

El arte como producto del entorno aproximación a la obra accionada en el contexto urbano

María Nazarena Mazzarini

*Las cosas con las que nos
relacionamos adquieren atributos
humanos en la medida que nos
apoderamos de ellas.*
MAURICE MERLEAU PONTY

Introducción

Desde inicios del siglo XX, muchos artistas van a abandonar los espacios tradicionales del arte para accionar en nuevos ámbitos (la calle, espacios rurales, las plazas, entre otros), buscando así tensionar la realidad en el contexto. Dice Paul Ardenne (2006: 10) que se entiende por Arte Contextual:

“(…) las formas de expresión artística que difieren de la obra de arte en el sentido tradicional: arte de intervención y arte comprometido de carácter activista (happenings en espacio público), arte que se apodera del espacio urbano o del paisaje (performances en la calle), estéticas llamadas participativas o activas”.

El arte contextual se diferencia del arte conceptual, dado que, el arte conceptualista concibe la obra desde la *idea/concepto* y el contextualismo se concibe desde lo social y el sentido ético del arte.

El contexto determina las condiciones en las que la acción se inserta. Así, la obra contextual establece una relación directa, sin intermediarios, entre la ciudad y la obra.

El manifiesto contextualista fue desarrollado en 1974 por el artista y teórico polaco Jan Swidzinski. Uno de los antecedentes más relevantes de esta nueva corriente artística surge en el marco del Mayo Francés (1968) con el Situacionismo desarrollado por Guy Debord. Este expresaba una crítica global al viejo orden del mundo, planteaba la defensa del derecho individual e insistía en la construcción de situaciones, a través de la experimentación en el espacio

urbano. Esta perspectiva de arte total se oponía a los imperativos económicos y a la espectacularización de lo “representado”.

Otro antecedente es el Arte Sociológico abordado por Hervé Fisher y Fred Forest. En perspectiva histórica, el arte contextual, hereda del Realismo el cuestionamiento sobre la representación de lo real. Dice G. Courbet en 1861, “El fondo del realismo es la negación del ideal” (Ardenne, 2006:17).

Contexto urbano y las acciones artísticas directas

A partir de las acciones artísticas directas en el contexto urbano, se propone analizar y reflexionar sobre la espacialidad y la territorialidad del arte contemporáneo. Esto, nos acerca a la problematización de la figura tradicional del artista y al estatuto de la obra artística.

El espacio y el territorio no son componentes sinónimos o idénticos, dado que, en la construcción de *territorio* aparece necesariamente la participación de un *espacio* concreto y simbólico.

El espacio planteado en las acciones artísticas dentro del contexto urbano, se vuelve flexible e híbrido.

El territorio de las artes se plantea a través de diferentes y consecutivas movilizaciones, territorios simultáneos y opuestos. Por lo tanto, tenemos que investigar y buscar anclajes más subjetivos que nos permitan abordar la identidad de los lugares, la pertenencia y la memoria.

La creación artística se diseña como microcosmos que involucra la acción creativa, dentro de un estudio, o en las instalaciones de tratamiento/ intervención/acción directa en el espacio público –un universo multidimensional que esboza la forma de trazar y resolver espacios imaginarios– planteando, así, un enfoque que tenga en cuenta tanto los aspectos éticos y estéticos. En este sentido, José Jiménez (2006:182) señala que, “en el proceso de la *Modernidad* se plantea un contraste entre el universo estético –cada vez más amplio, más envolvente– y el *arte*: no todo lo estético es arte, aunque las propuestas artísticas son siempre, en cambio, manipulaciones estéticas”.

Esta tensión entre *estética* y *arte* permite reconocer las características y los criterios de lo que se concibe arte y no arte en el arte contemporáneo. En este marco, los múltiples ejes de acción articulan, a veces, en un espacio de pertenencia –concepto de memoria e identidad– y, otras, en un espacio de interferencia –lugares/espacios reconocibles–.

José Carlos Mariátegui (2011: 346) plantea que el fenómeno de urbanización y desruralización se debe a la transformación que ha venido realizando América Latina y, es aquí donde, comienza a surgir “un proceso creativo autónomo que se diferencia del arte establecido”.

El arte comienza, por un lado, a ajustarse al lenguaje y a las intenciones de los “nuevos” tiempos y, por otro lado, se ve atravesado por las nuevas experiencias estéticas.

Estas nuevas experiencias van a influenciar a través de la expansión de la técnica. El diseño, la publicidad y los medios masivos de comunicación (el cine, la televisión, la radio, internet), van a incidir en esta nueva forma de arte urbano, en donde, los soportes tecnológicos constitu-

yen una intervención directa en los sujetos que habitan las ciudades, proporcionando pluralidad en la obra y en los espacios de representación. Esto, a su vez, remite a una multiplicación de puntos de vista y temporalidades en quien como espectador participa de la obra.

El sujeto, al intervenir la obra, de modo consciente o inconsciente, se transforma en participante de la misma de un modo libre y desordenado. Este proceso se puede entender como un proceso continuo y, en general, efímero:

“(…) la obra invade el espacio del espectador y las fronteras convencionales entre el artefacto artístico y el sujeto receptor. Este queda convertido en receptor-usuario, integrado casi a la obra propuesta. Por lo tanto, el arte comienza a coincidir con la vida” (Fajardo Fajardo, 2005:291).

Otra cuestión a considerar en la obra contextual es el surgimiento de ésta como experimentación y apropiación de la realidad, activándose así el proceso creativo.

Este proceso determina entrar en una temporalidad del aquí y el ahora, constituyendo así el arte del acontecimiento.

De este modo, la obra contextual se diferencia de la obra objeto, dado que la obra ya no se concibe como el objeto acabado, sino que toma valor lo obrado, lo instantáneo, lo operado:

“El arte contextual tiene que ver con el tiempo de la confrontación inmediata y no renovable, y tiempo de la tentación, de la acción y no de la contemplación. Se trata, en sustancia, de subrayar esta característica propia del arte llamado “en contexto real”: su naturaleza ‘procesal’” (Ardenne, 2006: 35).

Benjamín no sólo se rebela contra la normatividad prestada de la comprensión de la historia como reproducción de los modelos, sino que se plantea dos concepciones que tratan de oponer y detener la provocación de lo nuevo y de lo inesperado.

Se vuelve contra la idea de un tiempo homogéneo y vacío que está lleno sólo por la cerrada certidumbre del progreso y, por otro lado, contra los criterios que el historicismo impulsa cuando encierra a la historia en un museo, dejando discurrir la secuencia de los hechos históricos.

El cambio de contexto entre calle y museo conlleva a la anulación de la dimensión política específica del lugar y momento de la intervención en el espacio público. Determinando, así, una pérdida de aura, no en el sentido artístico sino político, relacionado a la trama histórica particular en la que surge la intervención urbana.

La obra no es tomada, como dice Adorno, como mimesis o como imitación, sino como *aparición*. En esta se da el sentido planteado hacia un fin que puede ser percibido tanto anticipadamente como retrospectivamente, y es aquí en donde se transluce el sentido.

Para Adorno, la obra (de arte) también es proceso, y la forma es un momento pero no es el todo; es, simultáneamente, construcción y expresión (desintegración de la forma). La obra, al separarse del mundo del que se produce, crea otros mundos del cual se libera.

En este proceso el artista va constituyendo la obra culturalmente y va estableciendo esos parámetros de comunicación.

La vinculación entre la comunicación, el arte y la política de las acciones artísticas directas, la utilización de la calle, determina la transmisión de mensajes a través de herramientas visuales, auditivas, audiovisuales, entre otras.

Dichas formas alternativas del decir, plantean una relevancia política relacionada a la posibilidad de enunciar lo nuevo, así como a la posibilidad de reinterpretar lo pasado para definir lo presente, y ambas en un contexto de reconocimiento social.

La ciudad como espacio de resistencia

Walter Benjamín comenzó a pensar y reflexionar sobre la ciudad en su proyecto de los *Pasajes de París*.

Uno de los aportes que se observa en este proyecto es el desarrollo del espacio de la geografía cultural, a través de bosquejos, compilaciones, extractos. Benjamín captó las transformaciones urbanas a partir de la técnica, como elemento que llega a las masas, y su incidencia en el marco de la cultura.

La velocidad y la fragmentación de la ciudad (espacios públicos, plazas, calles, edificios, planificación, y la movilidad de aquellos que habitan la ciudad) va a determinar una transformación no sólo de la ciudad, sino también, de la percepción estética que se haga de ella y el papel preponderantes de la imagen que incorpora elementos del imaginario social. Por ejemplo, la fotografía abrió a nuevos registros de la imagen impulsando, así, el poder que se desprende de esta nueva identificación con el concepto de verdad. La fotografía como constancia directa de que algo ha sucedido en un tiempo y momento.

La calle se transforma en el espacio donde se conjuga la representación y la resignificación subjetiva y anónima de los sujetos sociales.

“Este anonimato es uno de los vínculos con la ciudad, fenómeno predominantemente urbano” (Russo, 2008:3).

Eduardo Grüner plantea la tensión que se da entre lo comunicable y lo incommunicable y, como consecuencia de esto, el planteo de la transparencia y la opacidad. La transparencia la define como la ocultación de la opacidad, diseñando, de este modo, un punto de vista único.

En este caso, las obras desarrolladas en el contexto urbano amplían el pensamiento de visión e interpretación únicas. Asimismo, desaparece la idea de bloquear las singularidades de la obra:

“El arte, como materia en permanente proceso de transformación, es una suerte de matriz para pensar las potencialidades futuras del mundo, y no sus ‘actualidades’ supuestamente eternas. En este sentido, la comunicación en el arte que apunta a la dialéctica de lo Visible y lo Invisible, a la pregunta por los enigmas que todavía no han podido ser descifrados” (Grüner, 2000:3).

La oposición a una realidad que se asume como dada, una resistencia activa, creativa, despojada de la subjetividad otorgada, en donde el sujeto constituye una subjetividad nueva.

Esta nueva subjetividad va a determinar nuevas prácticas, nuevas acciones y, por ende, este sujeto modifica el estado del momento actual.

A estas fisuras que se plantean desde el arte las podemos observar en las nuevas prácticas artísticas (prácticas artísticas contextuales). Por ejemplo, en la reapropiación del espacio público, en la estetización de la experiencia, en la influencia de la técnica y la tecnología, en la ampliación de la subjetividad, en la fragmentación y en la vinculación directa que el arte cobra respecto a lo social y a la realidad.

El ejercicio del poder determina resistencia y el *arte* plantea resistencia:

“Ver la ciudad y representarla es hoy una de las formas más renovadas de conquistar la realidad de una sociedad. Salir del formato establecido de representación artística y trasladarlo a espacios urbanos ofrece un reto mayor en relación al valor espiritual vinculado a la realidad exterior” (...) “Es aquí donde el arte debe motivar al público, tomando en cuenta que la percepción diaria es repetible, más no sus cuestionamientos” (Mariátegui, 2005:348).

Arte contextual y Memoria

¿Cómo podemos pensar que la interacción y articulación de la memoria y la identidad en el proceso creativo pueden dar lugar a un modelo de la espacialidad y territorialidad en el arte?
¿Cómo el artista, como sujeto directo de su tiempo, transforma los acontecimientos en dogma?
¿Cómo, en este recorrido de la segmentación del espacio, surge el concepto de la muerte? ¿A partir de esta, podemos reivindicar la Memoria?

Benjamín plantea que la perspectiva de que aquello que uno mira lo mira a uno, proporcionando “aura”; la imagen se reconstruye, como sustitución del cuerpo ausente. Toda imagen es la representación de un objeto ausente y es aquí donde, frente a la pérdida del aura, surge un problema irrenunciable que es el de *conservar la memoria*.

Cuando el arte niega su propio concepto se puede hablar de pérdida de la evidencia. Este, al volverse contra su propio concepto, lo que hace es negarse a sí mismo. Por lo que se comprueba que el arte es apariencia y negación de la apariencia, es decir, forma y negación de la forma.

Así surge el sentido y la relación con la *imaginación*. Ya Kant, en su tercera crítica, había borrado las fronteras entre sensibilidad e imaginación.

Sosteniendo que la imaginación tiene un sustrato en la experiencia sensible y que los sentidos son productivos, creadores, y participan en la producción de imágenes de libertad.

Y es aquí donde corresponde que nos hagamos la pregunta ¿Cuál es la articulación del arte y la política como modos expresivos? La síntesis de la dimensión política y estética, en relación a la búsqueda de verdad, se convierte en una demanda de acción política. Esta evolución tiene un carácter de cambio fundamental, ya que la sensibilidad y la razón se manifiestan a través de la imaginación.

Esta nueva forma de manifestación produce la borrada de los límites que tradicionalmente estaban impuestos por lo estético y, sin restricciones, acompañan las necesidades de la libertad.

A su vez, también se requiere un cambio en el lenguaje, ya que la proyección y la reconstrucción en la nueva sensibilidad y en la nueva conciencia, necesitan de una ruptura con el lenguaje de dominación, que al mismo tiempo sirvan para definir y comunicar esos nuevos valores.

La rapidez con que los objetos ingresan y se retiran de la atención pública impone su ritmo a la percepción y a las expectativas de quienes percibimos la construcción de un pasado, el ejercicio de la memoria.

El tiempo acelerado ejerce una presión que define el tipo de sensaciones buscadas a la inversa de la vocación monumentalista, ya que este monumentalismo es el intento de sujetar en el espacio esta aceleración.

Para Adorno, “el momento histórico es constitutivo de las obras de arte. Son auténticas aquellas que, sin reticencias y sin creerse que están sobre él, cargan con el contenido histórico de su tiempo”.

La *Memoria Colectiva* no se confunde con la Historia. La Historia es, sin duda, la recopilación de los hechos que han ocupado la mayor parte de la Memoria de los hombres.

La Historia comienza en el punto donde termina la tradición. Esta genera un puente entre el pasado y el presente.

A su vez, el individuo participa en dos tipos de memorias. Por una parte, en el marco de su personalidad, o de su vida personal (donde se producen sus recuerdos) y, por otra parte, como miembro de un grupo (donde surgen los recuerdos impersonales).

El sujeto, para evocar su propio pasado, necesita recurrir a los recuerdos de los demás, situándose en un espacio y en un tiempo histórico, político y social determinado.

En la construcción de los espacios alternativos, el artista, busca provocar transformaciones en la memoria colectiva, en la ciudad y la resignificación de los espacios, generando nuevos intersticios identitarios:

“Las ciencias humanísticas en su interacción, dirigen su Mirada hacia el hombre como ser social y ser individual, en su generalidad y en su particularidad, en corte diacrónico y sincrónico. El papel específico de la estética, dentro de ellas, es establecer la relación entre el pensum estructurado (o en desestructuración o reconstrucción) de un determinado momento, en un determinado contexto y su producción artística. La estética estudia el arte como fenómeno expresante de una relación entre sujeto y objeto” (Zátonyi, 2002:19).

Asimismo, el artista (contextual) desarrolla una concepción de orden “micro-político” de la sociedad¹. Este es capaz de reciclar, retomar y criticar el código simbólico del cuerpo social a partir de la puesta directa del arte. En esta puesta directa, este busca plantear una estética comunicativa con los otros. Por esto, no se concibe a la obra como monádica, sino que se reactualiza, se resignifica y se reinterpreta a partir de los aprioris de quien se constituye como parte del público, como transeúnte, como co autor que compromete una práctica intersubjetiva y colectiva.

¹ Concepto abordado por Félix Guattari.

“El verdadero arte urbano toma una actitud de valoración diferente hacia los elementos cotidianos, desvelándolos y haciéndolos parte de la investigación antropológica emprendida por el artista” (Mariátegui, 2005:348).

Las acciones artísticas directas en el espacio público generan una *interferencia urbana*², es decir, todo lo que sucede en la ciudad se nos devuelve como reflejo de aquellos lugares no reconocidos, observados, o de aquellos espacios que se ven modificados a partir de la obra accionada en el espacio.

Proyecto Coordenadas

El Proyecto Coordenadas es una propuesta que surge para intervenir espacialmente algunos barrios en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

La búsqueda de Jamine Bakalarz, coordinadora y curadora del proyecto, se sitúa en la utilización de la ciudad y sus calles como soporte de exhibición de imágenes fotográficas. Esto pone de manifiesto el interés, no solo de ampliar los límites de la obra, si no también, en abordar el espacio del espectador/transeúnte, fragmentando las fronteras convencionales entre este y la obra.

Las imágenes fotográficas, de este modo, se transforman en arte de masas dejando atrás el concepto de gran arte, proponiendo una segmentación, una discontinuidad, una búsqueda, una fusión de lenguajes y un diálogo directo con la ciudad y con quienes la habitan.

El artista, genio creador, entra en conflicto con la idea de artista procesual que genera la obra con el propósito de ampliar y fusionar los sentidos y los significados del entorno en la obra, generando nuevas atmosferas y conceptos.

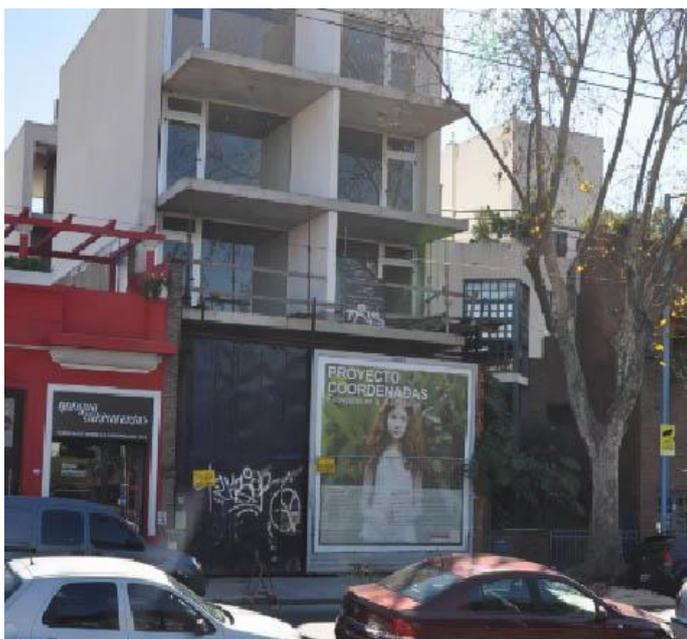
Este es el ejemplo del Proyecto Coordenadas que busca resignificar las obras de fotógrafos destacados o reconocidos fuera de los espacios convencionales, desarrollando las posibilidades de recepción y de interpretación significativa y múltiple.

El observador/transeúnte/usuario/público se vincula directamente a las acciones que invaden lo cotidiano, estableciendo nuevas formas de recepción.

La obra no está en un espacio inalcanzable, sino que el transeúnte, que se transforma en público casual, forma parte de esta, rearmándola y generando a través de su presencia, nuevos elementos de visualidad.

Esta ruptura en el tiempo y el espacio de la obra permite reconstruir, armar y reconfigurar la identidad simbólica del espacio. La obra deja de ser un producto acabado y se constituye en proceso abierto. El espectador se transforma en co-creador o espectador partícipe, donde interactúa con la obra, concretando permanentes modificaciones.

² Concepto utilizado por Graciela Sacco.



Proyecto Coordenadas Jasmine Bakalarz

El Proyecto

El Proyecto Coordenadas fue presentado en una convocatoria del Fondo Metropolitano del las Artes, siendo seleccionado. Posteriormente, se inicia una convocatoria abierta a fotógrafos, donde se recibieron más de 700 presentaciones. Sólo se pudieron seleccionar 36 fotógrafos, dada la propuesta del Proyecto, y se alquilaron 8 carteles de 2 metros de alto por 8 de largo, ubicados en diferentes barrios porteños: Palermo, Almagro, Belgrano, Abasto, San Telmo y Constitución. Jasmine buscó incluir, especialmente, los sectores de la ciudad que normalmente no tienen acceso al arte. Tanto la exhibición de las fotografías como la modalidad de la convocatoria funcionaron de una manera simplificada para que todos participen como autores y/o espectadores.

Las fotografías fueron montadas en carteles de construcción de obra en diferentes puntos de la Ciudad de Buenos Aires durante el mes de agosto de 2014. Siendo que los carteles funcionan exclusivamente como espacios privados para la publicidad, es la misión del proyecto transformarlos.



Flyer: Proyecto Coordenadas Jasmine Bakalarz

El papel de la fotografía y la publicidad en el Proyecto Coordenadas

En el arte contemporáneo, la mirada se abre hacia una pluralidad de posibilidades, hacia nuevas dimensiones del mundo del arte.

La publicidad surge como una de las tres vías de la experiencia estética que van a modificar no sólo la forma de ver, sino también, la representación visual plural.

La publicidad, el diseño y los medios de comunicación, emergen por la expansión de la técnica.

La técnica permite plantear la velocidad de reproducción en el arte y la plasmación de las imágenes visuales a través de la fotografía.

La fotografía, además, va a determinar nuevos espacios de representación. En la publicidad aparece la fotografía como elemento visual preponderante.

El Proyecto Coordenadas plantea el concepto de la publicidad desde la estetización generalizada, característica que nace de la nueva cultura de masas.

Este Proyecto ocupa los espacios con obras fotográficas que cuestionan las convenciones sociales acerca de la representación y la distribución de los carteles en distintos puntos, previamente identificados, de la ciudad. Las obras seleccionadas para cada cartel fueron pensadas, orgánicamente, en temáticas como territorio, pueblos originarios y el Hospital Borda, rupturas, pérdidas y duelos con una mirada poética sobre las relaciones, temas de género y violencia, juego sobre la niñez y adolescencia, vida cotidiana familiar y los viajes nostálgicos, entre otros.



Proyecto Coordenadas: Gonzalo Maggi.

Benjamin planteó que la técnica de reproducción permitió acercar el arte tradicional a las masas y que la reproducción de las nuevas obras produjeron un instrumento emancipatorio y con una función política.

Esta reproductibilidad contribuyó, también, a la consolidación social del arte. Lo privado se transformó en público, planteando una dinámica colectiva y constituyendo una reapropiación identitaria.

La intervención de los espacios con las fotografías realizadas por diferentes fotógrafos, las cuales a su vez habían sido montadas en espacios museales, es lo que produce la tensión entre lo público y lo privado en el Proyecto Coordenadas.

La obra irrumpe, así, en los espacios públicos, e interpela al transeúnte, transformándolo en un espectador/público accidental. Es, por tal motivo, que la acción/obra debe plantearse de una forma comunicativa directa, estableciendo un sentido y una relación simbólica inmediata con el habitante de la ciudad.

La acción del proyecto Coordenadas, de colocar las fotografías en carteleras de publicidad, amplía el horizonte de los contextos (intra y extra) artísticos de la obra y su recepción.

Los carteles publicitarios, intervenidos con fotografías, generan un campo de tensión entre el Proyecto, que busca visibilizar el arte de contexto ante ciudadano, y la publicidad. Esta propuesta, pretende establecer un dialogo social. Pero muchas veces, la sobrecarga gráfica visual de la ciudad, dificulta establecer un sentido estético comunicacional, al confrontarse con la idea de mensaje de promoción de productos y slogans de ventas.

Es por esto que podemos entender cómo el arte contemporáneo está en constante transformación, cómo las representaciones y las prácticas se van modificando en relación a las mutaciones culturales.

Los avances de la técnica y la tecnología inciden en la obra y en los espacios de representación. Esto, a su vez, permite ampliar los límites, generar espacios de comunicación directa, tomar conciencia del tiempo y espacio en el cual se habita y acciona artística y directamente sobre lo social, buscando interpelar a quienes habitan la ciudad.



Proyecto Coordenadas Gonzalo Maggi

Bibliografía

- Ardenne, P. (2006). Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. España. CENDEAC.
- Benjamín, W. (2005). Libro de los pasajes. Madrid. Akal.
- Fajardo Fajardo, C. (2005). "Aproximación a los cambios operados en la estética de la era global". En: Hernández García, I. (comp.). Estética, Ciencia y Tecnología. Creaciones electrónicas y numéricas (pp. 287-309). Bogotá: Centro Editorial Javeriano.
- Grüner, E. (2000). "El arte o la otra comunicación". En VV. AA. (eds.) Catálogo de la VII Bienal de La Habana. La Habana: Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2005). Micropolítica. Cartografías del deseo. Madrid: Edit. Vozes Ltda. Petropolis.
- Jiménez, J. (2006). "El Arte de nuestro tiempo y la estética envolvente". En: Teoría del arte (pp. 182-191). Madrid: Tecnos.
- Mariátegui, J. C. (2005). "Los soportes electrónicos y la expansión tecnológico del arte. El aparato dialéctico: entre los soportes electrónicos y la expansión tecnológica del arte". En: Jiménez, J. (ed). Una teoría del arte desde América Latina (pp. 345-354). España: Turner.
- Russo, P. (2008). "El encuentro entre arte y militancia y la publicidad de ideas políticas en el espacio público callejero. El ejemplo del GAC". Revista Question, 1(18) [en línea]. Consultado el 13 de febrero de 2015 en <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/545/492>
- Zátonyi, M. (2002). Una Estética del arte y el diseño de imagen y sonido. Buenos Aires: Nobuko.
- Bakalarz, J. (2014, 5 de septiembre). "¿Dónde está el logo?" [en línea]. Consultado el 13 de febrero de 2015 en <http://revistaanfibia.com/nueva/donde-esta-el-logo/>
- Majlin, B. (2014, 4 de agosto). "La publicidad se centra en valores cuestionados" [en línea]. Consultado el 13 de febrero de 2015 en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-7168-2014-08-14.html>
- Entrevista Radio La Tribu [en línea]. Consultado el 13 de Febrero de 2015 en <https://www.facebook.com/photo.php?v=825568577461543&set=vb.760004107351324&type=2&theater>
- Jasmine Bakalarz [en línea]. Consultado el 12 de Febrero de 2015 en www.jasminebakalarz.com
- Proyecto Coordinadas [en línea]. Consultado el 12 de Febrero de 2015 en <https://www.facebook.com/ProyectoCoordinadas>
- Proyecto Coordinadas [en línea]. Consultado el 12 de Febrero de 2015 en www.proyectocoordinadas.com.ar

CAPÍTULO 10

Cuerpo e imagen. Metáforas y poéticas del arte contemporáneo

Silvia García

El arte contemporáneo ha convertido el cuerpo humano en uno de los temas paradigmáticos de las últimas cinco décadas. Desde el nacimiento del arte en la Grecia clásica, su representación ha sido objeto de la mirada del hombre, dando cuenta no sólo de sus expresiones creativas, sino también de sus estrategias para situarse una y otra vez ante los innumerables cambios sociales y culturales que sacudieron la vida humana.

La experiencia del cuerpo constituye la raíz común de las imágenes a través de cuya apropiación simbólica, que comienza en el lenguaje y se prolonga en las formas visuales y los sonidos, los seres humanos alcanzamos una matriz unitaria que permite establecer un juego de correspondencias entre el yo, la comunidad, el universo cultural y el cosmos.

Y esta es la dinámica que une en su despliegue a las distintas artes. Tomando como punto de referencia el depósito de significaciones que constituye nuestro cuerpo, las artes realizan un proceso continuo de elaboración y transmisión de *imágenes humanas posibles o ficticias* (Jiménez 2006: 246).

Todo en las artes habla del ser humano, porque el registro artístico promueve siempre un movimiento de inserción del individuo en un universo de sentidos, una transición al mundo artificial creado por el hombre, y al mundo natural, vivida como significación. Pero el arte contemporáneo ha colocado al cuerpo en nuevos posicionamientos y acciones, generando nuevos discursos artísticos.

Para situarnos, vamos a partir de un emblema que, según Jiménez, marcó el nacimiento del siglo XX en las artes plásticas, para luego abordar dos líneas de producción: aquellas que colocan al cuerpo como centro de activación poética y aquellas donde el cuerpo está ausente,

pero aparece representado, en términos de E.Grüner (2004: 63), mediante la dialéctica presencia-ausencia. Ambos grupos, dan cuenta de la capacidad crítica del arte.

El emblema que marcó el nacimiento del siglo XX, según Jiménez (2006:182), es la representación cortante y angulosa de un grupo de 5 mujeres desnudas : *La señoritas de Aviñón* (1907), de Pablo Picasso.

El autor manifiesta:

“La revolución plástica y visual que culminó con Picasso, suponía la asunción artística de los rasgos definitorios de la cultura moderna: dispersión, pluralidad, discontinuidad, fragmentación” (...) “La nueva complejidad estética que atraviesa el arte contemporáneo, ya no está centrada como en el pasado, en los aspectos temáticos o alegóricos superpuestos a la “corrección formal” dado que la mimesis clásica quedó definitivamente rota, sino que dicha complejidad se sitúa en el pluralismo, en la multiplicidad de propuestas expresivas y movimientos que marcaron el devenir de la cultura de nuestro tiempo” (Jiménez, 2006: 185).

Desde entonces, las poéticas del arte contemporáneo comenzaron a revelar ciertos desvíos que los artistas produjeron en torno a la representación del cuerpo y en la elección del mismo, como soporte de diversas performances y acciones, haciendo que éste salga desplazado hacia otros territorios.

Se trata del arte corporal. A partir de dicho desplazamiento, el cuerpo en el arte propone una mirada desplazada de sí misma, en lejanía de todo lo percibido para afrontar otras perspectivas y poder visualizar el mundo a través de los discursos simbólicos emanados.

Como comenta Josette Féral, en Martínez Rossi:

“El *performer* trabaja con su cuerpo como el pintor con la tela. Lo petrifica como materia prima sobre la cual experimenta. Lo inscribe en el espacio, lo saca de él; lo funde en él y lo disuelve; lo explora, lo manipula, lo pinta, lo cambia de lugar, lo corta, lo aísla, lo mutila, lo encierra, lo empuja hasta los límites de la resistencia, del sufrimiento, del asco” (Féral, 2011:262).

Asimismo, Martínez Rossi (2011:251) expresa que la medida panorámica y al mismo tiempo introspectiva, reafirmaba una situación social que aún continúa vigente y que podemos enlazar con la opinión de Régis Debray (1994: 254):

“Nuestro ojo ignora cada vez más la carne del mundo” (...) “En una cultura de miradas sin sujetos y de objetos visuales, el Otro se convierte en una especie en vías de desaparición, y la imagen en sí misma. Narcisismo tecnológico”.

Lejos de las *performances dadá*, cuyo movimiento se rebelaba en 1916 contra los estamentos de la sociedad suiza, por medio de intenciones que fueron expresadas a través del cuerpo, estos nuevos discursos resurgieron en EE.UU. en las acciones de los artistas exiliados, quienes tenían la necesidad de exteriorizar actitudes y comportamientos corporales reprimidos por el poder dominante.

En palabras de Sandra Martínez Rossi (2011:263), el *body art*, a partir de este momento se convirtió en una experiencia más allá de la provocación. Esta nueva forma estuvo influida por la presencia de la muerte –aún latente en todos los países implicados en la guerra– que ocasionó una toma de conciencia sobre la vulnerabilidad del cuerpo. Los artistas lo proyectaron hacia los

espacios del arte y el *body art* surgió como una nueva modalidad; paradójicamente, a pesar de tener su base simbólica en temáticas referidas a la mortalidad, se erigió como representación del arte vivo.

Las performances de los años 60 y 70, se circunscriben a los referentes más substanciales del *arte vivo* europeo, como las antropometrías de Yves Klein, las obras vivientes de Piero Manzoni, el *arte vivo dito* de Alberto Greco y las acciones de Joseph Beuys.

Yves Klein, fue uno de los primeros artistas en manipular simultáneamente la pintura y el cuerpo. En 1960, montó una acción en la *Galerie Internationale d' Art Contemporain* que duró unos 40 minutos, donde ejecutó impresiones corporales sobre un lienzo, empleando cuerpos femeninos como pinceles. Cubrió los cuerpos desnudos con un color azul fabricado y patentado por él y, con un acompañamiento musical, hizo que los mismos dejaran sus impresiones en los lienzos.

Otro hecho significativo fue la denominada "Escultura viiviente" de Piero Manzoni, quien en una exposición estampó su firma en la piel de varias personas presentes en el evento, proporcionando al cuerpo firmado, el estatuto de obra artística, planteando diferencias respecto a los planteos antropomórficos de Yves Klein: el cuerpo deja de ser el instrumento pictórico para transformarse en el soporte y constituirse en obra.

El artista argentino Alberto Greco, radicado a principios de los años 60 en Italia e influenciado por Klein, dio comienzo a la serie *Vivo Dito*, unos trabajos donde delimitaba el espacio corporal, fijándolo dentro de un círculo trazado con una tiza blanca. Aquí el acto artístico se producía en el lapso mínimo de tiempo en que el sujeto aparecía detenido y enmarcado.

En 1974, Joseph Beuys, realizó en Nueva York la performance del coyote, que consistió en convivir con este animal durante 7 días y cuya finalidad era criticar el trato social que el gobierno daba al animal.

Ana María Guasch (1995:31), dice al respecto:

"Con esta acción multiculturalista, Beuys formuló una hermética pero rotunda crítica a la política estadounidense en relación con los pieles rojas, crítica que aludía al 'trauma americano' que Beuys ayudaba a superar a través de sus relaciones de tú a tú con el coyote, con el 'otro', como 'otros' eran los pieles rojas".

De nuevo, aparece el cuerpo del artista como el elemento redentor frente a situaciones difíciles para la sociedad. De ahí que él siempre hablara de su trabajo como "escultura social".

La mayoría de estos trabajos artísticos reflejaron un cuerpo social como representación de un individuo que no podía estar ajeno a la realidad circundante. Cada artista encarnaba al ejecutante de una acción que incitaba al público. Años más tarde, estos elementos conceptuales serán retomados en el desarrollo de los *happening*.

Las subdivisiones sucesivas desde los años 60 hasta mediados de los años 70 incluían acciones donde el cuerpo emergía como objeto de agresiones físicas, pero con posterioridad a 1975, el arte corporal concentró la atención en propuestas menos violentas y más conceptuales.

En 1981, Francois Pluchart organizó en Nevers, Francia, la primera exposición institucional, publicando un tercer manifiesto, donde declara que el arte corporal enuncia la sexualidad culturalizada, cuya represión engendra frustración y violencia, promoviendo de este modo un importante cambio en el trabajo corporal de las mujeres artistas, quienes en 1970 exteriorizaron a través del propio cuerpo, su disconformidad con el sistema masculino dominante.

Cabe destacar también que el compromiso social y político que observamos en la mayoría de estas mujeres a partir de los años 70, el cual resulta consecuente con los movimientos feministas y las críticas hacia la dominación masculina de la época. En esta línea, tenemos a Gina Pane, artista francesa que, a partir de los años 70, manipuló su cuerpo como espacio político.

La artista, en público, realizó cuatro cortes que partieron del ombligo, formando una cruz. A través de las heridas estableció una unión simbólica entre el cordón umbilical y el signo de la cruz, otorgándole un carácter sagrado a la acción. Con esta actitud, revalorizó el rol maternal de la mujer y rechazó la concepción maligna sobre el sangrado menstrual o el sangrado durante el parto, una idea presente en la mitología de muchas culturas y que estructuró determinados rituales de iniciación masculina, donde la renovación de la sangre significa descontaminación. Gina Pane, nos dice Martínez (2011:281), creó una asociación interesante entre herida e identidad. La experiencia del dolor transmuta en un acto grupal y público; un proceso ritual que marca el tránsito del cuerpo herido como metáfora de la violencia social. A partir de esa traslación simbólica, el cuerpo personal encarna la identidad colectiva.

A mediados de 1970, la artista cubana Ana Mendieta, con sus particulares antropometrías o esculturas corporales, trabajó a partir de los 4 elementos: Tierra, Agua, Fuego y Aire. Estas performances emplazadas en el entorno de la Naturaleza, fueron interpretadas algunas veces como simbolización del exilio y el desarraigo.

Los trabajos más extensos de Mendieta se llaman *Siluetas* y se componen de una serie de obras realizadas entre los años 1973 y 1980. En lugares aislados e inesperados en Iowa y México, la artista formaba su silueta en el paisaje, especialmente en material natural y frecuentemente con un carácter inconstante como agua, fuego y pólvora; pero también con materia del cuerpo propio, como sangre y pelo. La realización de las diferentes siluetas se planeaban metódicamente y con gran precisión con un bosquejo muy minucioso, decidiendo el sitio y la materia con gran exactitud. Esta la recogía Mendieta de sitios donde ella consideraba que había una fuerza heredada, como excavaciones arqueológicas en México o en las riberas del Nilo. Con esto, plantaba otra cultura en la suya, de la misma manera que a ella la habían trasplantado de Cuba a los Estados Unidos. Como una sombra, huella, contorno o silueta, ella creaba su huella, en sitios vulnerables, allí donde la erosión daba pronto cuenta de la obra, experimentando con la presencia y distancia del cuerpo.

Desarrollaba el espacio positivo y negativo, la relación de la figura con la tierra, la ausencia y presencia, el peso, el volumen y la cantidad. En las primeras obras de la serie de siluetas, frecuentemente participaba cubierta de flores, impregnada en barro o sangre. En las siguientes obras, su cuerpo estaba ausente y se integraba al paisaje de manera cada vez más imperceptible. Hacia el final del período de siluetas, Mendieta trabajó con formaciones en la naturaleza

que hacen recordar el contorno del Hombre modificando el lugar en forma sumamente prudente, para subrayar y reforzar rasgos y sombras.

En otra serie de acciones propuso, desde una mirada crítica, la consideración social de la sexualidad femenina; durante el desarrollo de la performance, la artista pegaba plumas blancas en el cuerpo desnudo de otra mujer hasta transformarlo en un cuerpo emplumado –mitad humano y mitad animal– que enseñaba los genitales a los espectadores.

En 1975, Carolee Schneemann, presenta la acción *Interior Scroll (Rollo interior)*, donde extrajo un mensaje desde el interior de su vagina como pronunciamiento de la propia sexualidad y de su identidad como mujer.

En relación a esto, dijo Schneemann (en Brandon Taylor, 2000:27):

“Me acerqué a la mesa vestida y llevando dos sábanas. Me desvestí, me envolví en una de las sábanas, extendí la otra sobre la mesa y le dije al público que iba a leer *Cézanne, She Was a Great Painter (Cézanne, una gran pintora)* un texto feminista escrito por la artista en 1974. Arrojé la sábana que me cubría y, de pie, me pinté grandes trazos que definían los contornos de mi cara y mi cuerpo”.

La *performance* culminó con la lectura de unos textos ocultos en su vagina. Con respecto a esta obra, Linda Kauffman comenta que “es una inversión interesante, Schneemann localiza el pensamiento dentro del cuerpo en vez de hacer equivalente el pensamiento con la mente, lo que ‘sale’ consiste en significantes que pueden ser etiquetados, categorizados” (en Martínez Rossi 2011: 279).

Asimismo, Sandra Martínez Rossi (2011:284) dice que nuevamente estamos en presencia de otro desplazamiento, en este caso la mirada pública fue testigo de un acontecimiento trascendental que en aquella oportunidad tuvo una gran repercusión. Este efecto social gestado en 1975 revalida la idea que los discursos artísticos en torno al cuerpo siempre están condicionados por las estrategias sociales y políticas de un período específico. Esta misma obra fue presentada 20 años más tarde por la misma artista, pero ella estaba totalmente vestida y las 4 imágenes se encontraban puestas como telón de fondo, para lo cual, les preguntaba al público si esas imágenes tenían un carácter pornográfico.

Avanzada la década del 70, las *performances* fueron mas conceptuales y menos violentas. La artista estadounidense Hannah Wilke en su obra *S.O.S. Starification objet series (1974-1982)*, simulaba cicatrices en su cuerpo pegando chicles con formas vaginales en su piel.

Para Christian Ferrer resulta curioso que, en medio de tanta contemporaneidad virtual, de tanta negación a la propia espontaneidad corporal de los seres humanos, que en medio de tanta conquista tecnológica y de seguir comunicándonos en ausencia, por medio de celulares, Internet o teléfono; que con tanta negación de los fenómenos orgánicos, y con pleno auge de la virtualidad, la performance siga teniendo cabida o, más que eso, una vuelta renovada.

¿O es que, quizás, en medio de esta etapa de desarrollo de los medios virtuales, la performance vuelve para recordarnos que tenemos cuerpos?

Comenta, además, en su ensayo “El arte del cuerpo en la era de su infinita perfectibilidad técnica”, que las sociedades cada vez más tecnificadas, descargan sobre el cuerpo exigencias

similares a la que se reserva para las máquinas y, también, que la articulación entre el afán de belleza y tecnología quirúrgica evidencia los temores actuales a la carne corruptible.

Justamente, la performance es el único tipo de arte que nos toca totalmente de lleno en esto y pone el dedo en plena llaga al recordarnos nuestros límites físicos y biológicos. Nos lleva a confrontarnos con ellos, a estar de cara a la muerte y a la corrupción de la carne.

Expresa además en el mismo ensayo que:

“La exigencia de felicidad está cronometrada por el minuterero, y entre sus consignas se cuentan la detención del deterioro corporal y de la extenuación cotidiana. Se diría que se intenta invisibilizar a la muerte. Justamente, la tecnología del siglo XX tuvo como misión impedir el desplome físico y emocional de la población” (Ferrer).

Pero en la performance se trabaja justo con lo opuesto a esta tecnología: con el tiempo, el espacio, el cuerpo corruptible y con los límites humanos. Nos presentan seres sensibles y, como tal, susceptibles de sufrimiento.

El cuerpo en el arte latinoamericano

A mediados de los años 60, dos obras realizadas en Argentina muestran cómo se manipulaba el cuerpo femenino y qué estereotipo social se asignaba a las mujeres de aquel momento. En estos trabajos, el cuerpo femenino surge como instrumento de experiencias artísticas que hábilmente operan sobre él en cuanto objeto sexual y de seducción. Los artistas Vicente Forte y Antonio Berni, trabajaron a partir de los cuerpos de dos vedettes famosas: Zulma Faiad y Rosángela, quienes bailaban en los teatros de revista de Bs. As. Vicente Forte recreó trazos coloristas sobre la piel de Zulma Faiad. Berni, hizo posar a Rosángela como la maja de Goya y pintó sobre su piel esta creación pictórica, dando lugar a uno de sus personajes más famosos: Ramona Montiel.

En ambos casos, la devaluación del cuerpo por integrar la escena teatral fue rebatida por la calidad profesional de los artistas plásticos y la popularidad de ambas vedettes, que imprimieron a sus obras una cotización en el mercado artístico de unos 2.500 dólares.

Los trabajos mencionados supusieron hechos aislados en el entramado de acciones y performances practicadas por aquellos años en América Del Sur, las cuales adquirieron características muy particulares a partir de 1968. Puntualmente, en el contexto argentino, el uso del cuerpo en el arte se trasladó al campo político, como lo expresan Ana Longoni y Mariano Mestman en el año 2000. En estas condiciones sociales, el cuerpo se constituyó en superficie simbólica a los fines políticos. O sea que la acción artística contribuyó a la acción política.

Ejemplos de ellos son: *Forma anónima*, donde un maniquí fue cubierto con una sábana y retirado de la exposición original (en el Club Universitario de La Plata, en 1974), en la que Pazos exhibía junto a Edgardo Vigo y Horacio Zabala y *Transformaciones de masas en vivo*, un conjunto de acciones grupales (realizadas junto a los alumnos de Pazos del Colegio Nacional de La Plata), registradas en fotos. En ellas, el grupo diagramó con sus cuerpos figuras pautadas

por el artista: un arco y una flecha, el cuerpo del militante caído, PV ('Perón Vence'). Eran "esculturas vivientes", formadas por cuerpos disciplinados ad-hoc y por la fuerza de una masa que mostraba, claramente, su capacidad de transformación. Eran cuerpos bajo un imperativo (político). Cuerpos como territorios de protesta.

El segundo eje de este trabajo, como se mencionó al comienzo, presenta obras donde las metáforas aluden a cuerpos ausentes que logran trasponer los límites de lo incomunicable, para dejar expuesto el relato del horror, la censura y la violencia ejercidas por las últimas dictaduras militares. La representación de los cuerpos se lleva a cabo mediante una tensión entre lo visible y lo invisible.

Aquí podemos mencionar a Alberto Heredia, con la serie de Los amordazamientos de 1972-1974, obra compuesta por dentaduras postizas atragantadas por trapos que refieren de modo directo a la censura de la época.

Otra obra para subrayar es la instalación del artista argentino Eduardo Vigo, *Ronda de las madres*. Se trata de tres series de objetos que connotan los pañuelos con los que cubrían sus cabezas las Madres de Plaza de Mayo, cuando marchaban reclamando por los cuerpos desaparecidos de sus hijos. Estos pañuelos ubicados en tres pilares sobre paños negros, paños que representan la muerte, nos hablan de la presencia y, simultáneamente, de la ausencia de los cuerpos. De la presencia de aquéllas mujeres que marchaban (izquierda) hacia la casa de Gobierno y se paraban frente a ella (derecha), para preguntar por sus hijos. En todas las columnas se observa una repetición del significante pañuelo, menos en la columna central, donde el artista expone sólo uno, queriendo significar tal vez, la memoria de su hijo desaparecido, Palomo Vigo.

Dentro de este eje merece recordar a Osvaldo Salerno, pintor paraguayo, quien, junto a otros artistas, para burlar la censura y nombrar los silencios, recurrieron a metáforas construidas a partir de imágenes oscuras y lenguajes cifrados. La videoinstalación fue realizada en 1997 y titulada *El álbum*.

Se trata de un álbum viejo que el artista encontró. El objeto expuesto se encuentra cerrado en una vitrina, impedido de ser visto en su interior, de dar a conocer lo que contiene. Sin embargo, el mismo artista proyecta un vídeo en el que las manos pasan lentamente las hojas del antiguo álbum. Antes de percibir con claridad lo que esas hojas contienen, sorprende el rumor del papel producido por el movimiento rítmico del dar vuelta las páginas. Un rumor que asemeja al del agua fluyendo.

El álbum no tiene las fotografías esperadas, aunque no está en blanco. Los espacios en que debíamos encontrar las fotografías han sido ocupados por trozos de tela de algodón, blancos y bordados.

Salerno comienza una y otra vez el desmontaje de lo consolidado; sabe que la fotografía no es memoria, sino registro del pasado, atado a las convenciones de representación. Por eso las quita del álbum o, tal vez, no las repone o reemplaza por fotografías propias. Simplemente suplanta la imagen particular, precisa, episódica, de la instantánea familiar, por las telas blan-

cas, con bordados semejantes a pequeñas cicatrices a las cuales sólo podemos llegar mediante la proyección.

En *El álbum*, las fotografías perdieron su robustez, apenas son fragmentos de tela y el horror del vacío que generan demanda re significaciones, nuevos enlaces que sacudan el lenguaje y remuevan las costras de sus mensajes prefijados. Su lectura incita nuevos trabajos de construcción de la memoria.

Palabras finales

El cuerpo humano en el arte, en cuanto ocupa un espacio social concreto, desde esa localización, requiere que se lo imagine como un territorio que “habita y es habitado” (Martínez Rossi: 2011:12). Esto abre la posibilidad de considerar no sólo las interpretaciones que surgen de la percepción de sus zonas visibles sino, tener presente que en los discursos simbólicos en torno al cuerpo, aflora también aquello que permanece oculto.

En consecuencia, dice Martínez Rossi (2011: 17):

“Tanto en el campo social como en el ámbito artístico, la emergencia simbólica del cuerpo en general y de la piel en particular se produce teniendo en cuenta las constelaciones corporales individuales, pues los símbolos exhibidos a través del cuerpo se estructuran a partir de premisas inherentes a cada individuo”.

Por otro lado, las imágenes analizadas en este trabajo, nos muestran dónde se sitúa la fuerza, la potencia enriquecedora de las artes: en su capacidad para dar configuración sensible y mental a los espacios más densos de la experiencia, de la vida y de la muerte, para forjar, en términos de José Jiménez (2006:248), “imágenes de plenitud y contra – plenitud humanas”.

Bibliografía

- Ferrer, C. “El arte del cuerpo en la era de su infinita perfectibilidad técnica” [en línea]. Consultado el 15 de diciembre de 2014 en <<http://liminar.com.ar>>
- Grüner, E. (2004). “El conflicto de las identidades y el debate de la representación. La relación entre la historia del arte y la crisis de lo político en una teoría crítica de la cultura”. *La Puerta*, 1(1), 58-68.
- (2006). *El sitio de la mirada*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma
- Grosenick, U. (2005). *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Colonia: TASCHEN.
- Jiménez, J. (1986). “Los avatares de la belleza”. En: *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Madrid: Tecnos.
- (2006). *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos.
- Martínez Rossi, S. (2011). *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo*. Madrid : FCE.

- Páez, S. "El cuerpo y sus usos en el arte contemporáneo" [en línea]. Consultado el 15 de diciembre de 2014 en <<http://criticallatinoamericana.com/all-authors-page/>>
- Taylor, B. (2000). *Arte hoy*. Madrid: Fuenlabrada
- (2008). "Joseph Beuys, el cuerpo como redención" [en línea]. Consultado el 15 de diciembre de 2014 en <<http://ecbloguer.com/letrasanónimas>>

PARTE IV

El arte contemporáneo y el dilema del espectador

CAPÍTULO 11

El derrotero de un nuevo espectador de la democratización a la socialización del arte

Mabel Carral

*...para que haya obra de arte,
para que haya un fenómeno estético,
se necesita un lugar, un creador,
medios y,
por supuesto, alguien del otro lado, en fin,
se necesita al otro, el creador no puede
estar simplemente
encerrado en su creación.*

JEAN BAUDRILLARD

Con esta frase comenzamos a reflexionar sobre ese *otro* indispensable que menciona Baudrillard, aquél que en un momento estuvo del otro lado de la obra, ya sea como espectador, receptor o público y que hoy puede ocupar otros espacios y hasta compartir con el artista la autoría de la obra. Este componente de suma importancia ha mutado con el correr del tiempo, y sin él, hoy por hoy no habría obra de arte posible.

Desde la Modernidad hasta la actualidad, las implicancias de sus rasgos impulsan, en la esencia del arte, al espectador en una carrera vertiginosa de cambios. De esta manera, el dar cuenta de esas vicisitudes es pertinente a este escrito.

El espectador va mutando, pasando de ser un sujeto pasivo a un sujeto completamente activo, no sólo desde el plano intelectual, sino en diversas ocasiones, al incluirlo en la praxis misma de la obra de arte, interviniendo materialmente y modificando la obra misma.

El tiempo se sucede y la ampliación de los límites del arte revoluciona a la relación clásica entre obra y espectador. El arte sale del espacio sacro del museo “moderno” para ganar las calles e involucrar a los medios masivos, incorporando el ciberespacio como medio productor y difusor de arte.

Mucho camino ha recorrido el espectador, continuamente va innovando, mucha rúa quedó atrás desde que ese ser contemplativo se extasiaba ante una obra de arte, hoy en muchos

casos es coautor de la misma o, en el mejor de los casos, es la obra misma. Así transitaremos este trayecto, explayándonos en cada uno de los cambios.

El paradigma moderno y el surgimiento del espectador

En el siglo XVIII europeo, con el paradigma ilustrado, surge la idea de público, dado en el ascenso social de la burguesía que procura un acceso generalizado a los bienes culturales. Así encontramos un espectador contemplativo, capaz de encontrar placer basado en el recogimiento frente a la obra. “[L]a existencia del público, en el sentido técnico de destinatario social y más tarde masivo de las propuestas artísticas, es un rasgo distintivo del arte moderno frente al arte del pasado” (Jiménez, 2006:144). El burgués busca elevarse espiritualmente mediante el contacto con el arte.

El arte moderno tenía sus formas de producción y apreciación, instaurando a las primeras reglas estrictas acerca de qué era arte y qué no era. La obra pictórica, prolijamente enmarcada, era confeccionada para ser apreciada en salones y museos, en tanto que la escultórica debía emplazarse sobre una peana. Estas cuestiones marcaban claramente un límite entre lo artístico y lo no artístico. De esta manera, queda por fuera de ello lo artesanal claramente delimitado. Una forma de apreciación desinteresada, lleva al sujeto a esta actitud contemplativa, pasiva, expectante, asociada a la introspección, relacionándola, como plantea Kant, con una experiencia religiosa, de dimensiones no sólo privadas, sino interior e íntima, que lleva a una experiencia estética con placer contemplativo.

Ese contacto tan íntimo, profundo y cercano con la obra, se produce en un lugar sagrado: el museo. Recinto dónde el espectador burgués toma contacto aurático con la obra, la diviniza y vuelve a consagrar. Espacio por excelencia donde se alcanza el recogimiento pero también el conocimiento, dado que para los burgueses ilustrados, allí se da una construcción diseñada para universalizar las experiencias de las personas, vinculado a la idea universal de belleza de la ilustración. Las colecciones, desde fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX, sufren una lenta transición, pasando del carácter privado del gabinete de curiosidades, a un espacio público cuya finalidad es develar un saber oculto que se encuentra en los objetos expuestos. Así se pasa, recíprocamente, del ámbito secreto a la galería. Es en este momento cuando la institución museo pretende desarrollar el espíritu ilustrado, cuyo objetivo es la propagación del gusto académico e instaurar los nuevos valores de progreso, que sostiene el paradigma ilustrado

Recordemos que el museo se instrumentaba como proyecto político cultural y democrático de la modernidad en el siglo XVIII e intentaba que “todos” accedieran a él, en oposición a los gabinetes de las colecciones privadas de la aristocracia. Dejar de lado el arte para una acotada elite, es un paso significativo que se da en esta época. Implicó la apertura hacia la sociedad civil, el patrimonio colectivo y la democratización del arte, para la constitución de una opinión pública participativa.

En este reducto sagrado, el espectador realizará su recorrido lineal, siguiendo un orden discursivo cronológico (dada su fundamentación evolucionista) ya establecido, por donde irá educando su mirada, para salir con su sensibilidad modificada, tras encontrar verdades fijadas en la secuencia institucional, haciendo ver a la sociedad el arte y, con ello, una propuesta educativa con propósito cívico y político:

“De este modo, el museo ilustrado desmonta la idea del coleccionismo privado y del arte sólo reservado a la contemplación individual o en grupos exclusivos, con propiedad privada de las obras. El museo moderno vincula sociedad civil a la exhibición pública” (Fajardo Fajardo, 2005: 296).

Insistimos que es en este espacio-temporal de recorrido lineal-histórico, donde se instruye la mirada del burgués, con conocimiento de la evolución histórica del arte en un orden cronológico, haciendo hincapié en los conceptos ilustrados de progreso y evolución. No olvidemos que “Lo fino del gusto burgués, que está unido al concepto de paisaje, tanto artístico como natural, posibilita una emoción estética ligada al goce de la contemplación que disfruta la pulsión aurática del objeto” (Fajardo Fajardo, 2005: 304).

Así es que entendemos que el buen gusto ilustrado es una sensibilidad propicia para integrar al ciudadano a la sociedad burguesa. O sea, una forma de adiestrar a ese emergente sujeto burgués, que implicaba la adaptación y el control desde lo establecido, ni más ni menos que un acto civilizatorio acorde al paradigma de la época.

Los avances y expansión de la técnica en todas las épocas repercutieron en el arte. Así pues, la invención de la fotografía implica un giro en la manera de representar las artes figurativas (pintura y escultura), dejando de lado su función de imitación de la naturaleza o su representación literal o mimética, abriendo el campo a la experimentación con nuevos puntos de vista, otras ideas sobre la naturaleza, materiales y funciones artísticas. La Revolución Industrial conlleva diversas innovaciones tecnológicas y de su mano repercute en las relaciones productivas y sociales. El artista y el público no escapan de ninguna manera a estos cambios, tampoco en la contemporaneidad.

Del espectador al receptor

Las Vanguardias con sus búsquedas artísticas expansivas de acercamiento entre arte y vida, marcaron la importancia de la recepción de la obra y el pasaje de mero espectador pasivo a receptor del sujeto, quién ahora descifra e interpreta la obra dotándola de sentido, haciendo de esta manera su propio aporte al proceso creativo generado por el artista. Dado que el espectador es quién cierra la obra, este ocupa un lugar de privilegio en la configuración de los componentes de las obras de arte.

Así es que el espectador pasa a interpelar la obra, haciendo jugar su capacidad de ahondar en los significados de la misma. Aquí traemos a Umberto Eco con su *Obra Abierta*, donde se

insiste en el papel de descifrar la obra, descubriendo la relación interpretativa, accediendo a su corriente subterránea de sentido.

En el marco del pensamiento hermenéutico, en la Alemania de los sesenta, surge la estética de la recepción, formulada por Robert Jauss y Wolfgang Iser, ideada para el caso de lector. Ha de aplicarse en otros ámbitos, como el del arte, reivindicando el rol activo del espectador y su intervención en la obra, debido a que es quin la actualiza y le da sentido. Siguiendo con esta línea de pensamiento, la obra es interpretada por el receptor. Sin su actividad no hay obra. Nuevamente referimos a Umberto Eco, quien plantea una idea implícita de interacción, no digital sino mental, que aflora de la contemplación pura, sin participación física.

Las nuevas experiencias artísticas

Siendo que el artista compromete al público en la obra de arte, el involucrado cobra protagonismo. A la vez, se abren inquietudes tales como: ¿Quién es el que ocupa el rol de espectador? Dar una respuesta en el marco de ciertas experiencias artísticas es complejo. Pero, sin lugar a dudas, siempre, por recogimiento, por falta de experiencia, por no contar con herramientas para soltarse e involucrarse en la obra, alguien quedará en la posición de artista y otro quedará del lado del espectador. Y celebro que ello sea.

Marcel Duchamp nos recuerda que “el espectador hace el cuadro”, si no contamos con ese otro que nos devuelva la mirada: ¿Para quién producimos? ¿Cual la finalidad? Siempre alguien ha de quedar en posición de artista.

Dada la “democratización” del arte, llega un punto en el cual tenemos que replantearnos ¿Quién es considerado artista hoy? ¿Hay un rol de espectador, receptor, público o como le queramos llamar? Estas, entre otras, son las cuestiones que mueven el piso y por donde pasan las reflexiones estéticas en la actualidad.

El arte contemporáneo está atravesado por una pluralidad interesante, en sus propuestas, ello implica el no poder encausarlo en una única dimensión, como en la modernidad donde se adiestra al público para apreciarlo.

Así pues, nace la necesidad de nuevas competencias de interpretación por parte del espectador para poder captar la intencionalidad del artista. La necesidad de otros conocimientos ante la obra se hace presente y el espectador tendrá que bucear en la historia y teorías del arte entre otros saberes para develar la obra en cuestión. Muchos son los autores que plantean la necesidad de un público preparado para reconocer el arte contemporáneo, entre ellos Danto, Dickie y Fajardo Fajardo, algunos haciendo hincapié en las mutaciones de los conceptos desde los cuales abordar las obras para acceder a su apreciación.

Elena Oliveras, en *Cuestiones de arte Contemporáneo* (2008) plantea respecto al público que ya no es visto en términos ideales por el artista, “como una construcción abstracta o como un mero eslabón final de la cadena de la comunicación estética, sino como un elemento forma-

dor del ob-jectum estético, psicológica y físicamente posicionado; no mero receptor sino también emisor”.

En cuanto a modalidades en las cuales el espectador ha de convertirse en objeto de visión y de interacción, se rompe con la tradicional relación obra-espectador. Un claro ejemplo es la obra de Ricardo Basbaum (1961), instalación Interactiva, presentada en Documenta 12 (2007) de Kassel *¿Te gustaría participar en una experiencia artística? O el mismo Laberinto Minujinta*, de mediados de los ochenta, presentado por Marta Minujín en el Centro Cultural Recoleta, donde el espectador elegía entre dos posibilidades de caminos, el lado intelectual y el lado de las sensaciones, pasando así por distintas situaciones en las cuales era involucrado. En el arte relacional, el espectador pasa a ser componente principal y esencial de la obra, focalizando las diversas formas de vincularse con el otro y con la obra, transgrediendo la convención del artista creador y el público receptor. Así pues, el paradigma relacional presume una crítica a la convención tradicional de la relación obra y espectador, integrando a éste a tal punto que llega a ser protagonista, desplegándose la participación física del espectador.

Por consiguiente, compartimos la postura de Adolfo Sánchez Vázquez en cuanto a que, “la apropiación estética es un hecho moderno vinculado a un proceso de autonomización del arte y de creciente división social del trabajo” (Sánchez Vázquez, 1996: 200).

A pesar de los antecedentes (collage cubistas, futuristas italianos, la Nueva Vanguardia rusa, Duchamp con sus ready-mades) que intentaron quebrantar con el concepto bidimensional del cuadro, es a finales de la década de 1960 cuando una nueva noción espacial toma protagonismo en las artes plásticas: la instalación, y con ella la exigencia de un nuevo espectador. La instalación lleva a que la obra invada el espacio del espectador y este se convierta en receptor-usuario, al romper la obra las fronteras convencionales entre el artefacto artístico y el sujeto receptor que queda integrado a la obra propuesta, mientras que ésta se identifica con lo cotidiano. Se abre así un nuevo paradigma, dando lugar a una nueva relación entre obra y público; donde el espectador pasa a ser el eje de la experiencia estética, actuando y poniendo de manifiesto múltiples registros.

De globalización, internet y espacio virtual

Inmersos en la globalización económica, tecnológica y cultural, donde el tiempo es otro tiempo que todo lo cambia, donde el encontrarse con la obra de arte ya no se da en los mismos espacios físicos. Aparece el espacio virtual que cambia las estructuras del encontrarse con la obra.

La imagen medial, lejos de ser estática, debido a su flujo y simultaneidad, abre todo un cuestionamiento por los nuevos modelos de recepción. Los avances de las TICs (Tecnologías de la información y la comunicación) han transformado la vida cotidiana y con ello el acceso a la información y a la comunicación. Por consiguiente, hacen lo suyo con el modo de relacionarse con las obras de arte.

Los permanentes procesos de tecnologización de lo cotidiano han devengado una infinidad de otras modificaciones en las artes visuales, muchas de ellas tendrán que ver tanto con las formas de acceso a las obras como a la manera de decodificar su información.

El net-art se expande en el espacio virtual de Internet y así las obras son consumidas sin ningún esfuerzo físico por aquel espectador que hoy se ha transformado en usuario que interactúa con ellas desde la intimidad de su ordenador. Convocándolas a su antojo, tal como vaticinaba en sus *Pieces sur l'art* (1928) Paul Valéry, haciendo confluír su presencia inmediata o su restitución en cualquier momento:

“Las imágenes digitales permiten ser modificadas y reproducidas instantáneamente, volatizando la concepción de permanencia y de memoria de la teleología clásica y moderna, dejando en situación grave a la idea de inmortalidad, tanto de la obra como del nombre del artista, y esto gracias a la práctica del arte como proceso” (Fajardo Fajardo, 2005: 292).

Así estos cambios se han sucedido y tensionado a través de algún nuevo medio desde épocas remotas. En aquello que nos concierne, apuntamos a principios del s XIX: el surgimiento de la luz artificial, la fotografía, el cine, sus precursores en las artes visuales en la modernidad o el surgimiento del video, la imagen digital e internet, en la actualidad y durante el siglo XX, y quién sabe qué nos depara el siglo XXI, que transitamos.

Carlos Fajardo Fajardo (2005) sugiere aprovechar aquellas transformaciones de la estética en la globalización que producen en estas épocas de inmediatez diferentes universos de sentidos. Mosaico de múltiples fragmentaciones.

Los avances tecnológicos (electrónicos, informáticos o digitales) que se dan en la sociedad, especialmente desde los sesenta y setenta, van incidiendo en la relación entre espectador y obra, presentando un cambio significativo de paradigma, donde pesa la interpretación (dotación de sentido o valoración de la obra) y que se profundiza en los ochenta y noventa con las nuevas tecnologías llevadas al campo del arte, provocando transformaciones en el aspecto sensible, material de las producciones artísticas.

En estas condiciones, la reconstrucción de aquel museo concebido desde el siglo XVIII como espacio sagrado, cultural, como salón de elite, con la incursión del gesto artístico como arte efímero, no duradero, provoca un enorme cambio en el ritual de aquel espectador/contemplador, por otro, el de usuario-consumidor o espectador/ usuario. La crisis del universalismo dogmático conlleva y da paso a un relativismo estético, todo enmarcado en una vorágine constante: “Todas las artes entran a ser parte de este calidoscopio multiforme” (Fajardo Fajardo, 2005: 290).

La transformación del espectador provocada por las innovaciones técnicas

Inmersos en el siglo XXI, la tecnología va transformando la forma de producir arte. A través de los avances informáticos científicos y tecnológicos utilizados por el artista, se modifica la relación obra-espectador llegando a considerables usuarios en tiempo real, incursionando en nuevos medios para crear y presentar obras de arte.

El espectador, devenido en usuario, abandona su rol pasivo para convertirse en activo e interactuar haciendo su ingerencia física con el plus de tener la capacidad de reformar visiblemente la obra. “Se puede extender la relación entre el espectador y la obra, utilizando positivamente medios técnicos modernos” (Marchán Fiz, 2006: 24).

Se establece una continuidad de alcances artísticos, que “(...) desde los años sesenta a los ochenta, venían a mostrar las posibilidades que los avances de la tecnología ofrecían para elevar y extender la participación creadora del receptor <<nombre cada vez mas inadecuado>>” (Marchán Fiz, 2006:24).

El artista, mediante el arte interactivo, crea interfaces y elementos que instigan a la participación del espectador llevándolo a un rol de co-creador de la obra. Esta interactividad sólo se puede dar a través de alternativas dinámicas, que cambien de aspecto y/o generen nuevas experiencias, dando lugar a transformar la pieza a su antojo, posibilitando así un intercambio entre la obra y el espectador.

El nuevo rol de espectador: la interacción

En el horizonte estético atravesado por las tecnologías de punta convergentes de la electrónica y la cibernética, éstas provocan una revolución cultural que involucra el accionar del espectador, proporcionando resultados únicos en cada ocasión. Tal como ocurre en el arte tradicional, el espectador lleva consigo un bagaje de información cultural y social que contextualiza el placer estético, llamado por Jauss: Horizonte de expectativas, que dará pie a la interacción del sujeto/s que se aproxime/n a la obra.

El arte interactivo constituye un cambio de paradigma, que ha transformado la manera de ver el arte. Con la interactividad, han surgido otros itinerarios para el espectador, estrechando distancias; que obligan al artista y a su obra a reinventarse incesantemente, produciendo otras innovaciones y otros procesos creativos. Así, las tecnologías digitales han cambiado y continúan cambiando la praxis artística a través del recurso de la interactividad, elemento central del arte digital, otorgándole al espectador la posibilidad de intervenir activamente en el hacer de la obra.

Así es que:

“Ante estas nuevas representaciones del arte actual, también surge un nuevo espectador que ejerce un juicio estético procesual y programador. La vieja

concepción idealista de contemplación y recepción artística ha sido sacudida por una fuerte desacralización del arte moderno que establece diversas formas de relación entre artista-productor y el público” (Fajardo Fajardo, 2005:294).

Las nuevas formas de representación del arte contemporáneo han hecho emerger un espectador con otro tipo de mirada, que destituye las escalas de valores de la estética moderna, que infringe el principio de la lejanía que implicaba esa cuestión intocable provocada por el objeto artístico en pos de una interacción con el mismo. Ya no hay más distancia. Lo estético es parte de la vida y el espectador interactúa e interviene en y sobre la obra, tanto en el proceso de producción/creación, como en el de recepción, de la propuesta artística, conllevando una co-creación programática.

Desde las vanguardias (Duchamp, por ejemplo) y otras corrientes artísticas, en la década del sesenta (con las performances, los happenings, el arte povera, entre otros) han tratado promover la participación del público en el proceso de la creación. En la actualidad, esta intención se lleva adelante mediante las tecnologías digitales, que facilita la interacción, devengando la idea de artista genio, dando lugar a la obra, no ya como producto concluido y cerrado, sino como un proceso abierto para la multiplicidad de diversos sujetos que a través de su intervención adquieren el status de co-autores.

Entre tanto, la distancia entre el sujeto espectador y la obra va mermando, producto de la cultura de masas y de las industrias culturales, razón por la cual se corren los límites a tal punto que aquella división entre el artista productor/creador y el espectador/consumidor/cliente desaparece, en pos al macrorrelato del mercado, parafraseando a Fajardo Fajardo y recordando que “el sujeto contemplativo, desinteresado, al decir de Kant, se transforma en usuario/consumidor que gira en el circuito de la lógica del mundo del arte, desde donde se imponen y proponen cánones de gustos a comparadores” (Fajardo Fajardo, 2005:295).

Por consiguiente, la dinámica que se da con este nuevo espectador está articulada a las instituciones del arte, ya sea galerías, museos, mercado del arte, medios de comunicación, publicidad, críticos, artistas, entre otras, conformando cánones y gustos, estipulados casi siempre por el mercado. Respecto a esta cuestión, Fajardo Fajardo afirma: “Con ello se comprende que se haya formado un público masivo pero con escasos criterios de distanciamiento analítico y de juicio reflexionante” (Fajardo Fajardo, 2005:295).

Prácticas artísticas contemporáneas. El encontrarnos sumergidos en la pluralidad de posibilidades

Sin lugar a dudas, el siglo XX presenta una diversidad de transformaciones sustanciales respecto a la obra de arte. De su mano, lo propio ocurre con el público. El siglo XXI nos encuentra sumergidos en un mar donde todo convive y todo se transforma continuamente, de allí la necesidad de una permanente actualización respecto al “nuevo espectador” que nunca termina de definirse. Porque cuando esto ocurre, ya han surgido otros cambios que nos llevan a plantearnos: ¿Cuál es el “nuevo espectador”?

La convivencia de distintas formas artísticas en la actualidad hace que nos encontremos en un mar de eventualidades, navegando sin rumbo fijo en un maremoto de estímulos.

Es en este mundo de continuos cambios, incluidos los tecnológicos, donde el arte se ve empujado a una reorganización de su espacio y lenguaje. Esto conlleva a un horizonte de pluralidad de manifestaciones estéticas, con concurrencia de otras vías y procedimientos técnicos, en donde el espectador va de la mano.

La idea de sujeto impuesto como centro y ombligo del mundo y, con ella, de un público receptor, surge con la modernidad, en la Europa ilustrada del siglo XVIII, con el objetivo de instruir a una emergente burguesía que intentaba hacer de sí misma un ciudadano culto, de buen gusto y de placer estético. Lejos estamos de esta cuestión. “La idea kantiana de contemplación” (...) “pierde vigencia en la actualidad con la introducción de obras <<no auráticas>> (Benjamin). Entre ellas, se encuentran los ready-made y los variados ejemplos de arte conceptual” (Oliveras, 2005:44).

Hasta el siglo XX, el arte tenía una definición que se disipa con la ruptura del paradigma estético tradicional moderno, reduciendo lo estético a la categoría de lo bello (entendido como lo bello clásico occidental), vinculado a una serie de valores como la armonía, el orden, las proporciones, el equilibrio, entre otros.

A partir de los ready-made de Marcel Duchamp, que en la década de 1960 se potenciaran, pasando de ser un arte fundado en la sensación, para pasar a ser “cosa mental”.

La tensión producida entre arte y nuevos medios, nos lleva a pensar en cambios económicos y sociales del momento histórico en que se inscriben y sus repercusiones en las manifestaciones culturales, provocando innovaciones tanto en su producción como en su recepción.

Si bien se amplía el abanico democratizador, al pasar de la obra de caballete al mural, esta sigue manteniendo la tradicional relación aurática obra-espectador. El espectador sigue conservando el modo tradicional de apropiación estética. O sea, el artista como genio creador, quién ofrece su creación al público que se circunscribe a contemplar la obra pasivamente. Lo interesante de la democratización del arte está, siguiendo la línea de pensamiento de Adolfo Sánchez Vázquez, en potenciar la capacidad creadora de los seres humanos, en contribuir a explayar el campo de la creatividad, incitando a abandonar el rol pasivo de consumidores de lo ya producido, para de una buena vez por todas, insertarse en el proceso mismo de la creación. De esta manera, la instancia de la obra producida por el artista será un eslabón sustancial, en el proceso, pero no el último, llevando a una nueva forma de apropiación estética. O sea:

“ (...) la producción artística ha de crear con su obra posibilidades de creación que deben ser asumidas o realizadas por el consumidor; quien de este modo continúa el proceso creador. Éste es el tipo de producción artística que, en nuestra época, comienza a darse con el tipo de obras que Umberto Eco ha bautizado como <<abiertas>>” (Sánchez Vázquez, 1996: 25).

Por lo tanto, se produce una alteración en la relación tradicional obra-espectador, ya que el artista no sólo es creador de una nueva realidad sino de nuevas posibilidades de creación. De este modo, la obra se actualiza constantemente y, a la vez, es una creación ininterrumpida operativamente. Adolfo Sánchez Vázquez dirá que estas nuevas experiencias artísticas abrirán

en la sociedad y el arte un proceso de socialización de la creación, procurando un “modo de apropiación estética más adecuado para una sociedad que rija no ya por el principio de la rentabilidad, sino por el principio creador” (Sánchez Vázquez, 1996:24), tomando el proceso creador como proceso colectivo e ininterrumpido de prolongación del acto creativo, más allá del artista que le da inicio, dejando de estar encuadrada en elites, en el sustento de la rancia y resistente división social del trabajo, entre creadores privilegiados y consumidores estáticos.

Este cambio supone la aplicación del universo de lo estético, no sólo llevando el arte a la calle o la ciudad (como es el caso de los murales en el espacio público), sino al contribuir a elevar la conciencia de un arte crítico y reflexivo, un arte concretamente transformador, que nos lleve a forjar la construcción de una sociedad mejor. En este camino, América Latina está haciendo punta.

El siglo XX conlleva la democratización y globalización del arte. Y esto, tomado con pinzas, ya que en la práctica no todos los sectores sociales acceden a su construcción y disfrute. Si bien, muchas instituciones museísticas han concretado políticas culturales de inclusión, ello no quiere decir que en la práctica todos los sectores se acerquen y accedan. Ya que se continúa viendo el museo como ese lugar sagrado del cual hablaba Walter Benjamín, donde sólo se puede cumplimentar la relación aurática obra-espectador, pero no un encuentro desde la praxis misma.

En la actualidad, las preocupaciones que giran en torno al arte y su recepción, dan vueltas por el ciberespacio: internet, redes sociales y la imagen digital, inscriptas en un nuevo estado paradigmático que vamos transitando respecto a nuevos modelos de recepción.

Es interesante destacar que Walter Benjamín (1935-36), a consecuencia de la técnica de la reproductibilidad, plantea que al multiplicar reproducciones de las obras, se desplaza el lugar de una presencia irrepetible por una presencia masiva, desacralizando el arte y estableciendo una relación de pares entre artista/productor y público/receptor. Podemos decir que se genera una actitud de apropiación, por parte del público, respecto a la propuesta artística.

En otro aspecto, relacionado con el arte participativo, la obra abierta se completa materialmente con un sujeto activo que deja de lado su rol de espectador pasivo para involucrarse en la obra e interactuar con ella, colaborando con el artista en su realización y alcanzando una instancia superadora al esquema tradicional artista-obra-público, llegando a ser co-creador de la obra.

Toda esta serie de situaciones en las cuales nos encontramos en la actualidad, contribuyen a propiciar una actitud crítica, favoreciendo la apertura de interrogantes más que la propia confluencia de respuestas del rol del espectador hoy.

En efecto, luego de este recorrido, visibilizamos las mutaciones del espectador producto de los cambios, entre ellos el de época, y con ello, el de paradigmas; por consiguiente, este sujeto cambia la dinámica de su trayecto, su relación con la obra, con el artista y con la sociedad que la construye. Walter Benjamín (1936) plantea: “A grandes intervalos, en la historia, el modo de recepción de las sociedades humanas se transforma al mismo tiempo que el modo de existencia” y con ello y por ende, el público.

El clima de la Ilustración promueve tanto la formación y desarrollo plural de las personas, su esclarecimiento e iluminación en todas las direcciones, como un proceso de emancipación global de las mismas, enfocado en la conciencia que estas obtienen de ser sujeto autónomo y autosuficiente.

Ante la desacralización del arte moderno, de la contemporaneidad, es inevitable que el espectador se encuentre con una pluralidad de representación, de códigos y lenguajes, con los cuales relacionarse en cada propuesta, para develar su coherencia interna desde lo conceptual y/o poético, dando lugar a otro espectador que necesariamente debe estar formado en la utilización de gran cantidad de herramientas, o sea, más capacitado para relacionarse con la obra.

Así, la idea primogénita de aquella categoría tradicional que guardaba la modernidad a cerca del espectador, nacida en la Ilustración, se ha modificado, indagando otras posibilidades con el correr del tiempo, delegando una actitud pasiva, propiciando la activa, hasta el punto de incluir su propia creatividad y/o incluirlo a él materialmente en la obra. Por eso, el derrotero de un nuevo espectador nunca deja de terminar su recorrido, día a día se encuentra con diversos avatares y se va transformando en el trayecto que va de la democratización del arte a la socialización del mismo.

Bibliografía

- Danto, A. (1999). *Después del Fin del Arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- Fajardo Fajardo, C. (2005). "Aproximación a los cambios operados en la estética de la era global". En Hernández García, I. (comp.). *Estética, Ciencia y Tecnología. Creaciones Electrónicas y Numéricas* (pp.287-309). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Jiménez, J. (2006). "Componentes". En *Teoría del Arte* (pp. 105-158). Madrid: Tecnos.
- Oliveras, E. (2008). *Cuestiones de Arte Contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*. Buenos Aires: Ed. Emecé.
- (2005). *Estética. La Cuestión del Arte*. Buenos Aires: Ariel Filosofía.
- (1996) *Socialización de la creación o muerte del Arte*. En *Cuestiones Estéticas y Artísticas Contemporáneas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Válery, P. (1999). *Piezas sobre el arte*. Madrid: Visor.

CAPÍTULO 12

Instalaciones inmersivas hacia una estética de la actuación

Silvina Valesini

Un arte de la presencia: el espectador corporeizado

Consolidadas desde hace algunas décadas como la forma habitual de ser de lo artístico en la cultura contemporánea, las instalaciones continúan en nuestros días resistiendo todo de tipo de clasificación y definición taxativa.

Desde sus orígenes, esta práctica trató de romper con el paradigma del objeto autónomo, trabajando en la construcción de propuestas que conforman una situación única, en la que el espectador se integra. Se produce así una interacción que sucede en un tiempo y un espacio circunscriptos, que resignifica ese acontecer aquí y ahora. Por eso, más que como una materialización única y concreta, la instalación se presenta como una articulación singular de objetos e imágenes de origen heterogéneo – generalmente de circulación masiva en la vida cotidiana –, que al relocalizarse en esas coordenadas particulares logra definir una situación, una *puesta en escena* que tiene al cuerpo del espectador – que la transita y la dota de sentido – como auténtico protagonista.

Los primeros debates teóricos en torno a la instalación se inclinaron a considerar que su práctica comprendía la manipulación de artefactos, materiales y técnicas, mientras que el actor humano tendía a estar ausente. De ese modo se intentó una diferenciación respecto de la intervención en el espacio, que se pensaba – en cambio –, como un acto de performance, protagonizado por agentes humanos.

No obstante, pronto se hizo evidente que la instalación no sólo presupone al espectador – como toda producción artística presupone un sujeto receptor –, sino que éste es su auténtico activador, dado que la obra se dirige a él, “como una presencia literal en el espacio” (Bishop, 2005: 10).

Figura 1:

http://www.zimbio.com/pictures/iP_GLtGbob8/Anish+Kapoor+Uses+Wax+Canon+Create+La+test/EDljjrjDxD5

El espectador de la instalación debe adentrarse físicamente en la obra para experimentarla, hecho que involucra múltiples referencias sensoriales y comporta, necesariamente, un compromiso corporal particular. Dado que nuestra percepción de las cosas es antropocéntrica, incluso la orientación espacial de los objetos establece referencias corporales que inciden en la recepción y experimentación de la obra. Por eso el cuerpo del espectador constituye el centro de gravedad o punto focal en ese territorio de convergencia de cuerpos, objetos y espacio que es la instalación: si el pigmento preexiste a la obra pictórica, la instalación en cambio se inventa y actualiza en cada oportunidad, puesto que su materialidad es el espacio mismo, que sólo puede manifestarse como lugar creado y habitado por un espectador.

De allí lo indispensable de la *presencia*, del estar ahí, que hacen de ese despliegue particular de elementos convergentes un entorno, una escena para ser habitada.

Este abordaje del espacio de la instalación como una situación única, que el espectador completa con su experiencia personal e intransferible, determina que dicha experiencia perceptiva sea, en sí misma, un problema determinante de la obra. Por eso cobra fundamental importancia la tarea de problematizar las particularidades del nuevo rol del espectador en estas producciones.

La instalación no es, entonces, un objeto único y materializado de contemplación estética, sino un ensamble de relaciones entre objetos y espectadores, que da origen a un lugar para la experimentación espacial. Esta perspectiva introduce una delimitación necesaria: deja de lado un buen número de obras que habitualmente son presentadas en el mundo del arte bajo el nombre de instalación, pero que carecen de un vínculo activo con el lugar de exposición, motivo por el cual se encuentran más cercanas al campo de la escultura, en sentido clásico. Trascendiendo lo objetivo, la instalación se presenta como un dispositivo artístico que induce una experiencia espacial para el espectador a través de la puesta en relación de objetos provenientes de campos muy variados. Por lo tanto, es también una puesta en *situación* y una puesta a *disposición* de elementos, objetos y condiciones, que estructuran la obra, y que en su conjunto acceden al estatuto de lo artístico.

Por eso, el público de la instalación a menudo ha sido definido como *usuario*, un término que remite al vocabulario técnico propio de las instalaciones industriales, por considerarse que constituye una alteración radical para el público del arte, tanto por su forma de relacionarse con la obra como por su inclusión en el proceso artístico. Larrañaga (2001) sostiene al respecto que las instalaciones *presentan* y exponen los objetos para ser experimentados, por lo que el espectador no sólo puede adentrarse en las obras y recorrerlas, sino que descubre su capacidad de incorporarse al propio proceso de construcción representativa, integrándose en un espacio habitable, en el que no sólo los objetos cotidianos, sino también su propio cuerpo, son reconfigurados como obra.

Un breve recorrido por algunos casos de interés nos permitirá indagar en la multiplicidad de abordajes que esas formas de interacción llegan a asumir.

Acción y participación: *La habitación del borramiento*, de Yayoi Kusama

Yves Michaud (2007) sostiene que, en el marco contemporáneo de la estetización difusa, el creador es cada vez más productor de experiencias, ilusionista, mago o ingeniero de efectos. *Obsesión Infinita*, la retrospectiva de Yayoi Kusama que se vio en el MALBA de la ciudad de Buenos Aires entre junio y septiembre de 2013, y en particular la instalación titulada *The obliteration room* (2010), vienen a dar clara cuenta de esta perspectiva.

La habitación del borramiento es una obra participativa presentada bajo la forma de un ambiente cotidiano, íntegramente blanco, tanto en su dimensión constructiva como en su mobiliario, utensilios domésticos y ornamentos. Durante el transcurso de la exposición, el público fue invitado a pegar lunares adhesivos de colores intensos, provistos por el Museo junto a la entrada; el resultado fue un estallido de color, en el que las formas se desdibujaron y se borraron las coordenadas espaciales.

Figura 2:

https://cursobasicodefotografia.files.wordpress.com/2013/07/yayoi-kusama_files_obra_429_0g.jpg

Figura 3:

<http://1.bp.blogspot.com/ySAY79RJ8JI/UEjoO94Uigl/AAAAAAAAK4c/KrCmUy9UeHg/s1600/Yayoi-Kusama-3.jpg>

El artista instalador, como vemos en este ejemplo, propone una organización del espacio que orienta la experiencia. Coloca al espectador en ese espacio singular, y en unas circunstancias determinadas –estableciendo, de este modo, un sistema de coordenadas que lo predisponen a tomar una actitud determinada–. Así, construye las condiciones de posibilidad de una experiencia, tejiendo un conjunto de relaciones espaciales entre el objeto y el espacio arquitectónico, que posibilitan al espectador tomar conciencia de su integración en una situación creada y presentada como arte.

El punto de encuentro entre la artista y el público se materializa, en este caso, en los lunares, que son una constante en la obra de Kusama desde hace más de medio siglo¹. El público acepta el juego, y la intervención resulta tan masiva que se dificulta encontrar espacios en blanco donde pegar los stickers. Muchos se los apropian como souvenirs de la muestra e intervinen con ellos sus pertenencias e, incluso, su propio cuerpo. Asimismo, es posible rastrear en el espacio público, en las proximidades del Museo, vestigios de los lunares de Kusama que extienden su presencia mucho más allá del medio institucional en que se presentan.

¹ Para Kusama, el lunar es el símbolo de la energía del mundo y de la vida, y lo concibe como un camino al infinito. Por eso, señala que “cuando borramos la naturaleza y nuestros cuerpos, nos integramos a la unidad de nuestro entorno”.

Así, la propia obra crea las condiciones de un espacio inmersivo y envolvente, que cambia radicalmente su relación con el espectador: éste ya no se sitúa frente a una obra colocada en un espacio neutro, sino que se descubre dentro de un espacio activo, rodeado de objetos que interactúan entre sí, y con él mismo. La frontera entre el lugar de exposición y la obra se borra, y el espectador se aparta de su rol de observador distanciado, para sumergirse en una situación y habitar un espacio (Alberganti, 2013: 123).

Figura 4:

<http://2.bp.blogspot.com/-86AdN-AcOps/Udt5LGeHtMI/AAAAAAAAA7A/04zieok-BXg/s1600/pegando.jpg>

Figura 5:

<http://www.monarevista.com.ar/wp-content/uploads/2013/07/Yayoi-Kusama-the-obliterati.jpg>

Figura 6:

<http://www.martinwullich.com/wp-content/uploads/2013/09/y.jpg>

Una aproximación a la mirada fenomenológica

De este modo, la instalación ahonda en la dimensión pragmática que toda obra posee, pero que en ella se hace más evidente por la inclusión del espectador y su relación con el entorno, determinada en buena parte por la misma escala humana. La escala incide en el vínculo entre el propio cuerpo y los objetos, implicando al mismo tiempo al espacio que los separa. Por lo tanto, en la lectura de la obra que lo incluye, el espectador no sólo pone en funcionamiento una mediación visual, sino enteramente corporal.

Figura 7:

<http://www.bilbaoclick.com/wp-content/uploads/2014/02/Ernesto-Neto.jpg>

Figura 8:

http://images.lainformacion.com/cms/las-esculturas-narrativas-de-juan-munoz-invaden-el-reinasofia/2009_4_21_jldAGCBM9CrQ4fVUuGbqz3.jpg?width=645&height=645&type=flat&id=1oH8x6kQRPaNc3Uy64bxV6&time=1240322731&project=lainformacion

Figura 9:

http://estaticos04.elmundo.es/elmundo/imagenes/2010/01/04/1262618594_0.jpg

La conciencia en el uso de la escala reviste, por lo tanto, cierta cualidad performativa, dado que promueve la integración total del cuerpo del espectador en la obra misma. En relación a la ocupación del espacio que propiciara el Minimalismo (y que desde nuestro punto de vista heredaría luego la instalación), Marchán Fiz (1994: 36-37) plantea que “tomaba como motivo estético la sospecha fenomenológica, tamizada ahora como idea estética, de que la percepción del objeto y la percepción del espacio, su ser cosa y la espacialidad por ella incoada, no constituyen dos problemas distintos y, menos, excluyentes”.

Se evidencia aquí un interés por la fenomenología, que no resulta extraño teniendo en cuenta el impacto que había tenido por entonces la obra de Merleau-Ponty *Fenomenología de la*

percepción, publicada en 1945. Los objetos minimalistas se reducían a formas simples. Pero el interés por las condiciones de recepción de la obra superaba con creces el evidenciado por la apariencia de la misma. Esta actitud es calificada por Marchán Fiz (1994: 32-33) como *fenomenológica*, ya que considera que:

“parece tematizar en su arte algunas de las aventuras de un zambullirse en los fenómenos de ese aparecer del ser en la existencia en el ámbito de la percepción. En este sentido, el artista minimalista eleva a material artístico unas estructuras de comportamiento, anteriores a la aparición de la imagen y los objetos reconocibles, cuyos correlatos objetivos son los cuerpos geométricos elementales. Pero aun así, es capaz de sumergirse a través de la experiencia perceptiva en las espesuras del mundo pues todo lo demás vendrá por añadidura”.

Partiendo de principios husserlianos, Merleau-Ponty indaga en una serie de cuestiones que no son ajenas a la interpretación que se puede hacer de las instalaciones. Su objetivo es apartarse de la estructura del cogito cartesiano en lo que respecta a la percepción, a la que considera más bien como una experiencia encarnada. De este modo, deja de lado el carácter vacío y abstracto del primero, para privilegiar la unidad del cuerpo con un mundo determinado.

Desde esta perspectiva, es lógico pensar que la recepción de una instalación –obras que Merleau-Ponty no llegó a conocer como tales, pues el término se acuñó posteriormente a su muerte, en 1961– responda más a una articulación del cuerpo en el espacio, que a una mera percepción distanciada. Para Inmaculada Rodríguez Cunnil (1999: 506), la encarnación propiciada por Merleau-Ponty resulta ser un precedente de interés para entender que el cuerpo del espectador no se encuentra en un espacio, sino que él mismo lo configura. Asimismo, entiende al sujeto que percibe como una entidad que está siempre en proceso de renovación. De allí que el carácter performativo o espectacular, y el recorrido inherente al desplazamiento del cuerpo del espectador por un espacio, se manifieste también acorde con esta fenomenología de la percepción.

En las instalaciones, la distinción entre objeto artístico y sujeto espectador es mínima, y la interacción completa, aspectos ya presentes en las primeras obras minimalistas. Y no se trata ya sólo de que la obra *rapte* un espacio a su alrededor (como propone Javier Maderuelo), sino que este espacio raptado se confronta paralelamente con el desarrollo que realiza el hombre como ser espacial.

Esta es, a nuestro entender, la vertiente fenomenológica que se hace presente en la instalación. Por otra parte, el espacio es, además, una concepción humana, una coordinada que se relaciona con la actitud vital. Por eso no podremos hablar, en el caso de las instalaciones, de un espacio matemático u homogéneo, sino de un espacio vivencial. Pero este espacio vivido ha de poder ser entendido como diferente del resto de las experiencias cotidianas, a efectos de que logre adquirir una forma propia, que lo aparte de la corriente de vivencias habituales, configurando una experiencia estética.

Así, el cuerpo del espectador se configura en la instalación como variable y como referencia, determinando las nociones de adelante y atrás, izquierda y derecha, arriba y abajo, entre muchas otras; mientras que su desplazamiento posibilita la captación del sentido de la tercera dimensión.

Coordenadas móviles: tiempo/ espacio/ espectador en la obra transitable

El desplazamiento se constituye en un hecho inherente a las relaciones internas de la obra. Por eso, la experiencia espacial del visitante es antes que nada una experiencia perceptiva que pone en juego los sentidos y el movimiento, siendo imposible pensar esa implicación del cuerpo en movimiento en forma independiente de la propia percepción. El tránsito de los cuerpos determina una superposición de dos espacios, hasta entonces diferenciados: el espacio físico, donde la propuesta se sitúa, y el espacio de representación. Al respecto, Simón Marchán Fiz afirma (1990):

“En cualquier caso implica un *espacio que envuelve al hombre y a través del cual éste puede trasladarse y desenvolverse*. Tal vez, la nota fundamental es la extensión y la expansión transitable de la obra en el espacio real. No se trata de una reproducción, sino de la instauración de una realidad en una situación espacial”.

Podemos afirmar, por tanto, que el espacio vivencial se convierte en espacio artístico. Y el vínculo entre ambos supone la presencia de un cuerpo que lo transita y que opera como un elemento más de la obra. Esta presencia deberá ser tenida en cuenta por el artista, ya que en muchos casos será tarea del espectador proseguir la obra y completarla.

Habitar y experimentar. *Edificio*, de Leandro Erlich

Un caso de interés en esta línea es la instalación *Edificio* (2012), de Leandro Erlich, exhibida actualmente en el hall central de la Usina del Arte, en la ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Las instalaciones de Erlich proponen situaciones y espacios que alteran la percepción, explorando el universo de las simulaciones y los efectos ópticos, y cuestionando los límites de la realidad cotidiana, para conformar una realidad propia. En sus *Edificios*, el artista se propone desafiar a la ley de gravedad para que el público experimente la posibilidad de trepar, colgarse y hasta caer por una típica fachada de un edificio porteño.

Figura 10:

http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/styles/interna_noticia/public/field/image/mg_9239.jpg?itok=KeU7qP7o

Figura 11:

http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/styles/interna_noticia/public/field/image/ballet_nacional_de_marseille_foto_federico_pena.jpg?itok=c7Jr4wZP

En relación a la experiencia que promueve, el dispositivo es sencillo. Consta de una plataforma que reproduce horizontalmente una fachada tradicional de Buenos Aires: un gran practicable de madera revestido en cemento, con aberturas, persianas y rejas originales. Y de una

estructura sostenida desde el techo, formando un ángulo agudo con respecto al practicable, revestida con 12 planchas de polímero, que logra que quienes se desplazan en el suelo sobre dicha fachada puedan verse reflejados en la superficie espejada.

El planteo de la instalación se propone intensificar las sensaciones de los espectadores, para forzarlos a que "pongan el cuerpo", a que lo cedan con el objeto de poner la obra en marcha. La ilusión que se crea hace que veamos a la gente caminando por las cornisas, colgada e incluso suspendida en el aire. Se advierte un interés particular por parte de estos espectadores – mitad voyeurs, mitad performers– de componer con su cuerpo situaciones lúdicas, observándose una marcada tendencia a registrar fotográficamente la secuencia de acciones, en muchos de los casos en forma de autofoto.

Las obras de Erlich conmueven poderosamente nuestro de sentido de realidad, haciendo que el espectador cuestione y relativice su propia percepción, obligándolo a asumir nuevos modos de pensar el mundo, a través de un compromiso sensorial, lúdico y participativo.

Por eso, la instalación de Erlich, así como la de Kusama, nos permiten identificar una dimensión lúdico-participativa, en la que tanto el espacio como los objetos se presentan expuestos a la acción y la manipulación, por lo que el desarrollo corporal del espectador tiene incidencia material –ya sea permanente o provisoria– sobre la propia obra.

De la idea del artista a la voluntad del espectador.

***Marulho (el murmullo del mar)*, de Cildo Meireles**

A partir de su cualidad de *transitable*, las instalaciones pueden presentar distintas situaciones de enunciación, circulación y recepción. En algunos casos, involucran una única sala, por lo que el visitante, en cuanto ingresa, puede componer una idea integral de la obra, que profundizará posteriormente, con su desplazamiento voluntario por circuitos—os más o menos pautados por el artista.

Este es el caso de *Marulho (El murmullo del mar)*², del artista brasileño Cildo Meireles. La obra se presenta como un gran muelle de madera frente al mar, una plataforma elevada desde la que se puede contemplar un mar creado por el efecto óptico de 17.000 libros abiertos, de cubiertas azules. Cualquier observador, aún cuando esté poco familiarizado con el mundo del arte, puede ser capaz de definirlo como un paisaje. Pero es un paisaje tridimensional, susceptible de ser transitado, vivenciado, actuado.

Figura 12:

² La obra fue presentada por primera vez en el marco de la sexta Bienal del Mercosur, llevada a cabo en Porto Alegre (Brasil) en 2007. Esa edición tomó como idea rectora el cuento de Guimarães Rosa, titulado *A Terceira Margem do Rio (La tercera orilla del río)*. La metáfora de la tercera orilla supone la posibilidad de superar oposiciones binarias e introducir posicionamientos independientes y libres de dogmatismos para percibir la realidad. En torno a la Bienal, significó una defensa de las geografías culturales en con-traposición al determinismo de las fronteras geopolíticas, y la búsqueda de un modelo intermedio entre lo regional y lo global: arraigado en el Mercosur, pero no por ello limitado a él.

<http://www.donnecultura.eu/wp-content/uploads/2014/02/arte-biocca-Marulho-3.jpg>

El sonido cumple también un papel determinante en la obra: la palabra ‘agua’, pronunciada por voces de hombres y mujeres de distintas edades, en un total de ochenta lenguas, articula un rumor ininteligible que recrea el murmullo del mar.

Marulho establece nutridos vínculos con lo escenográfico, apelando a un espectador *visitante*, que se introduce en ese paisaje y lo completa, con el préstamo circunstancial de su propio cuerpo (Oliveras: 2000, 53). Por eso, nos resulta casi imposible distinguir la obra de la joven sentada en el extremo del muelle, con sus piernas suspendidas, o del niño que corre por allí con un globo rojo. Porque en ese marco los cuerpos logran un proceso solidario en el cual el lugar adquiere referencias teatrales, al convertirse en un escenario de intercambio (Aninat, 2006: 19).

Figura 13:

<http://images.tate.org.uk/sites/default/files/styles/grid-normal-8-cols/public/images/cildo%20meireles%20the%20surge%20of%20the%20sea.jpg?itok=LO4zDLvI>

Figuras 14:

<http://www.artribune.com/wp-content/uploads/2014/03/Marulho-1.jpg>

Figura 15:

https://offphoto.files.wordpress.com/2014/04/marulho_cildo_meireles_installations_hangar_biocca_foundation_privata_chiese_spazio_arte_contemporanea_contemporary_art_exhibitionproduktion_produzione_promozione_esposizione_ansaldo_bre.jpg?w=774

Este carácter efímero y la necesidad de tener un receptor concreto, decidiendo el recorrido de la obra y su concepto, llevaron a Elena Oliveras a hablar de la instalación como arte de la *presencia*. Porque allí se produce –en palabras de la autora– una suerte de “teatralidad reversible”, puesto que al transponer el espacio de veda e ingresar en el del actor, se sumerge en una situación ficcional en la que toda acción y todo gesto pueden ser leídos como constitutivos de la propia obra.

Claro que no se trata, en sentido estricto, de una acción performática –en la cual el cuerpo del autor-actor deviene soporte material de un acontecimiento– pero, sin embargo, puede equipararse con una suerte de performance íntima del receptor (Oliveras, 2000; 52). En esta suerte de performance, el cuerpo se ofrece a la mirada del otro, y de esta forma asume el doble papel de sujeto observador y de objeto de representación.

Narración oculta en tres tiempos y un espacio:

Desvío hacia el rojo, de Cildo Meireles

En las obras construidas en la articulación de espacios múltiples –vinculados formal y temáticamente–, la circulación determina una experiencia más compleja. En esos casos, el público debe asimilar nuevas impresiones por contraste con aquéllas que ha recibido en la sala ante-

rior, lo que una vez más propicia la analogía con cierta narratividad próxima a la práctica teatral. Al respecto, Ilya Kabakov (en Larrañaga, 2001: 96), señala:

“El paso de un espacio de la instalación a otro, ocasiona un efecto dramático particular, que permite poner en juego esta serie de encadenamientos; como en una obra de teatro, el visitante y sus impresiones son completamente diferentes al final de la instalación de lo que eran al principio. La comparación con la dramaturgia de una obra” (...) es, en este caso, totalmente pertinente, aunque en el teatro, los cambios se producen sobre la escala temporal, mientras que en la instalación tienen lugar en el paso de un espacio a otro”.

Podemos dar cuenta de este tipo de lectura, que involucra de un modo particular la asociación de las dimensiones espacial y temporal en *Desvío para o vermelho* (Desvío hacia el rojo), de Cildo Meireles, una instalación concebida entre los años 1967 y 1980, y presentada por primera vez en 1984. *La obra* consta de tres espacios sucesivos:

El primero, titulado *Impregnación*, fue ideado entre los años 1967 y 68. Consiste en una habitación de unos 50 m² que reconstruye un living de clase media brasileña de las décadas del 60 y 70. Allí se concentran una infinidad de objetos domésticos (industriales y artesanales) de color rojo. “Saturación roja producida por la acumulación de todos los objetos rojos posibles” (Brito, 1995: 62). Ninguno ha sido pintado por el artista; son el producto de una rigurosa búsqueda y selección. Muebles, electrodomésticos, adornos, libros y discos rojos conviven en un conjunto impactante. El espacio mismo aparece engendrado por el color, que prevalece sobre cualquier otra dimensión. Suely Rolnik (2009: 132) comenta, respecto a su experiencia en el lugar:

“El color las constituye (a las cosas) a punto tal de que parece emanar de ellas, contaminando la atmósfera del recinto y de mi propio cuerpo: mis ojos, mis oídos, mi piel, mi respiración, mi subjetividad. No por casualidad, Cildo denominó a este primer espacio *Impregnación*”.

Figura 16:

http://www.macba.cat/uploads/20110908/cildomeireles_770x315.jpg

Figura 17:

http://1.bp.blogspot.com/_zKOKAsVZMsA/Sx8qReRy3QI/AAAAAAAAABWA/HdnheXBECBo/s320/cildo+1.jpg

Como en la mayoría de las obras de Meireles, tampoco se descuida la referencia a lo auditivo: se percibe un sonido de agua que fluye permanentemente y emana de un video que se reproduce en la propia instalación, transmitido en *loop* por el televisor rojo que allí se encuentra.

La segunda parte, *Entorno* (1980), está formada por un charco de resina roja que aparenta salir de una minúscula botella caída en el suelo. Contenido y continente, dentro y fuera se relativizan. “El color parece haberse desprendido de las cosas para presentarse como tal: una densa rojura que termina inundando todo el recinto” (Rolnik, 2009: 133). En relación a lo que expresa Rolnik, Ronaldo Brito señala que, si la impregnación cromática de la primera sala nos

llevaba a dudar de nuestras retinas, en la segunda esa duda se magnifica y extiende a lo corporal.

Figura 18:

https://i0.wp.com/farm4.static.flickr.com/3529/3283866743_e203fe644a.jpg

Figura 19:

http://3.bp.blogspot.com/69lqncZrnCw/Twn3DbuPOsI/AAAAAAAAABes/MMUQdFXfUGA/s1600/cildo_meireles-2.jpg

La tercera parte es *Desvío* (1980). Y está formada por un lavamanos blanco suspendido, inclinado unos 30° respecto al suelo, en un espacio de completa oscuridad. La única iluminación, precariamente instalada, es el haz de luz sobre el lavamanos, de cuyo grifo sale continuamente un chorro de agua roja. Color y sonido se funden, finalmente, en ese flujo incesante.

“El color se pierde en una negrura absoluta. Se alcanza a ver un solo objeto al fondo de la sala” (...). “Es un lavabo inclinado, como si fuese a caer, de cuyo grifo mana un líquido igualmente rojo que salpica toda la superficie. Es la única escena que soporta dramatismo; parece dar a entender que aquí hay una narración oculta” (Rolnik, 2009: 133).

Figura 20:

<http://www.revistacodigo.com/wp-content/uploads/2014/06/Cildo-Meireles-Desvio-para-o-Vermelho-Foto-Pedro-Motta.jpg>

Con *Desvío hacia el Rojo* Meireles estructura, para el espectador, una secuencia de impactos sensoriales y psicológicos, una serie de falsas lógicas a través de las que alude a múltiples símbolos y metáforas que permiten actualizar la noción de *espectador descentrado*. Las asociaciones a la violencia de la sangre y otras connotaciones ideológicas, así como la falta de correspondencia entre las partes y la dudosa ortogonalidad de la superficie sobre la que se transita, contribuyen en este sentido.

Meireles admite que la obra abre el juego a diversas lecturas políticas, pero relativiza esta perspectiva. Prioriza, en cambio, sus componentes físicos y poéticos. De este modo, considera a la primera parte (*Impregnación*), más que una metáfora, “un síntoma de un procedimiento de elección. Así como hay quien colecciona pipas, se pueden coleccionar colores, por qué no” (Brett, 2008). Las otras dos instancias sí tienen para el artista un componente más simbólico que instaura una cualidad circular: la mancha del segundo espacio y el grifo abierto del tercero ofrecen una explicación para el rojo de la primera, esto propicia una suerte de secuencia o de encadenamiento dramático, a la manera que refiere Kabakov.

La descripción en primera persona que ofrece Rolnik corrobora la coexistencia de un sujeto que está, simultáneamente, descentrado y centrado, tal como plantea Bishop. Descentrado, en tanto reconoce el desasosiego y la desorientación en que la sumerge la obra. Al respecto, Rolnik (2009: 133) señala: “Poco a poco me voy perdiendo con relación a las referencias que aquellos objetos me ofrecieron tan pronto como entré allí” (...) “cada vez que la lógica parece tomar cuerpo, se deconstruye al paso siguiente”. Centrado, porque es capaz de un análisis racional y contextualizado de la génesis y de los recursos a los que apela el artista:

“Nada que ver con una metáfora de la truculencia del régimen, en su cara visible y representable” (...) “sino con una sensación física de su atmósfera invisible que todo lo impregna” (...). “La impresión es que por debajo o por detrás de una normalidad patológicamente excesiva que permea el cotidiano supuestamente ordinario de aquellas décadas bajo el terrorismo de Estado, está en marcha, días tras día, una sangría incesante de flujos vitales de la sociedad brasileña. Está todo tomado, como el rojo y el sonido del líquido que se escurre, que invade toda la instalación” (Rolnik, 2009: 134).

El reconocimiento de la propia mirada: el espectador cómplice.

Red room/Parents (La habitación del padre), de Louise Bourgeois

La obra transitable implica un modo de percepción del espacio que se desplaza de la parte al todo y del todo a la parte, en un movimiento continuo. Se desenvuelve alrededor de ese espectador–visitante y lo incluye, dando lugar a una metamorfosis que lo convierte en espectador en situación, contextualizado, implicado en una contemplación dinámica que se origina en torno a su propio cuerpo.

Esta comunicación inusual desdibuja la frontera entre el sujeto y el objeto, y –en consecuencia– entre lo percibido y el que percibe, estableciendo planos de percepción de diferentes grados de intensidad (Alberganti, 2013: 121). Por eso, este espectador/ usuario de la instalación no sólo habita el espacio de la obra sino que lo genera al incluirse en él, posibilitando una transición entre el espacio de la vida cotidiana y el espacio simbólico del arte. Al entrar a formar parte de aquello que es presentado como forma artística, actúa él mismo como arte, adoptando un doble papel: el de sujeto observador y el de objeto de representación: “De manera que el que mira, se mira a sí mismo, el que recorre se recorre y se reconoce en y junto a un determinado ‘discurso’ que entra a formar parte de su propio re/conocimiento” (Larrañaga, 2001: 46).

En esta línea de reflexión, resulta significativo el caso de la obra de Louise Bourgeois *Red Rooms (Parents)*, presentada en PROA en 2012. *La habitación del Padre* –traducción con que se conoció en nuestro medio– es una de las dos habitaciones claustrofóbicas realizada por la artista en 1994. Junto con *Red Room, Child* (Habitación Roja, Hijo/a), la obra reconstruye los escenarios traumáticos de la niñez de la artista y puede vincularse a la serie de *Celdas* que iniciara en 1991.

El término “cell”, usado por la artista, reviste en inglés una ambigüedad difícil de traducir en nuestro idioma: refiere, por una parte, a la célula como unidad mínima de vida, fácilmente relacionable con el conjunto de formas embrionarias, germinaciones e imágenes de fecundidad habituales en su obra. Y por otro, alude a las celdas de la cárcel o de un monasterio. A través de estas obras, manifiesta la ambivalencia que tiene para ella la casa como motivo artístico y sus múltiples metáforas, en que las celdas aparecen simultáneamente como guarida y como prisión.

En una sala en penumbras, el acceso a la obra que nos ocupa revela una inquietante barrera circular formada por una serie de viejas puertas de madera antigua, entrelazadas, dispuestas

en forma circular. El testimonio en primera persona de la artista Lihuel González (2014), sobre su experiencia con la obra, contribuye a facilitar su comprensión: “Rodeé la instalación tocando la superficie de las puertas y, espiando por las rendijas, empecé a reconstruir el cuarto a través de los fragmentos. Me sentí una voyeur obsesionada con una escena ajena que no tardaría mucho en hacer propia”.

Un pasaje estrecho entre dos paredes curvas permite observar un poco más de cerca la escena en el interior del cuarto, aunque buena parte de él continúe vedado: una delgada cinta impide seguir avanzando, por lo que el interior sólo puede ser aprehendido a través del reflejo en un espejo oval. Así se descubre en el centro una cama matrimonial de color rojo bermellón, cuya superficie es la de un tablón de madera, duro, incómodo. Sobre ella descansan un tren de juguete y la caja de un instrumento musical; en la cabecera, dos almohadones igualmente rojos, y entre ellos uno blanco y pequeño bordado en letras rojas con la frase “Je t’aime”; frente a la cama se sitúa el espejo que refleja la escena y que es nuestra puerta de acceso a ese interior tan habitual como siniestro.

Reconstruyendo el espacio se descubren una estructura blanda, de aspecto orgánico, que cuelga del techo, y un objeto resinoso color rubí, en parte transparente, atravesado por una aguja que cuelga sobre la cama. A los lados de ésta, sobre dos mesas casi idénticas, pueden observarse dos esculturas cubiertas por un velo endurecido que remiten a cuerpos inertes y confieren a la habitación el aire de la escena de un crimen.

“Y tuve la sensación de que se trataba de algo” (...) “viejo y doloroso suspendido sobre la cama de los padres” (...) “Tuve una sensación de violencia. Pensé en todo lo que se escondía detrás de la escena” (...). “Comencé a hilar las partes, sentí que había algo esencial escondido que parecía siempre a punto de revelarse. El cuarto estaba cargado de una presencia que me transportó a otro tiempo. Supongo que por un momento me vi escarbando viejos recuerdos. Todo gira alrededor de lo oculto, velo sobre velo de algo que se escapa y que finalmente no podemos ver” (González, 2014).

Figura 21:

http://www.suehubbard.com/images/misc/bourgeois_red_room_parents.jpg

Figura 22:

<https://smediacacheak0.pinimg.com/originals/23/15/da/2315da2cfcbb72f8aa3be407751adcdf.jpg>

Bourgeois asocia frecuentemente en sus obras el color rojo a la violencia, la sangre, los celos y la culpa. Por eso, las habitaciones de *Red Rooms* aparecen como reconstrucción del drama del adulterio que amenaza con destruir el equilibrio familiar, pero representan también la perturbación de la mirada infantil frente al universo prohibido de la habitación de los padres (Mayayo, 2002: 71), cuyo impacto psicoanalítico escapa a los alcances de este trabajo.

Lo que hace de esta una obra brillante desde el punto de vista que abordamos en este escrito, es observar cómo la sencilla modulación espacial que propone la artista, obliga al espectador a compartir la experiencia de asomarse a lo prohibido y, de algún modo, encarnarse en cómplice, actitud que es revelada al encontrarse a sí mismo como espía en la imagen del espejo.

Esta obra, así como la anterior, permite dar cuenta de una dimensión de ocupación performativa, en la que el espacio de la obra aloja la corporeidad y el tránsito de un espectador que deviene habitante y organizador del espacio, en tanto se configura como referente y punto de vista dinámico.

El espectador / ¿actor?

La experiencia individual y el recorrido elegido por el espectador contribuyen a conformar el propio contenido de la obra. Por eso, en la medida en que actúa, “pone en representación los elementos y espacios propuestos por el artista, se representa con ellos y entre ellos” (Larrañaga, 2001: 46). De esta forma, el individuo no sólo construye y otorga una envoltura figurativa al lugar, sino que también, al habitarlo, lo dota de un propósito particular y de un valor simbólico.

Podemos decir entonces que la experiencia receptora consiste, más que en el descubrimiento de unas relaciones formales más o menos estructuradas, en la concientización de las relaciones que se establecen entre la obra, el propio cuerpo y el contexto.

Claro que el grado de participación estará determinado por cada propuesta, y la inclusión del espectador en el proceso creativo asumirá contornos particulares en cada caso. Pero podemos afirmar que en cualquiera de ellos, la respuesta posible ya no será simplemente un desplazamiento o un modo determinado de aproximación al objeto, sino la imagen de ese movimiento y, sobre todo, la conciencia de esa relación fluctuante entre el sujeto y del objeto (Pérez Carreño, 2003).

Al mismo tiempo, en su recorrido este espectador se ve confrontado con otros, cuyas presencias aportan nuevos intersticios en la lectura de la obra. Por eso, en la instalación, más que de espectador o de público, podemos hablar de un habitante e incluso de un actor, ya que en ella, tal como sostiene Teresita Aninat (2004: 35): “los cuerpos logran un proceso comunicativo, de intercambio social de significados. En esta comunicación, el lugar adquiere referencias teatrales al convertirse en un escenario de intercambio para los habitantes que le ocupan”.

Larrañaga entiende que -como puesta en escena-, la instalación actúa en sentido contrario al sistema de exposición propio del arte, en el cual un cuadro sobre el muro o una escultura sobre un pedestal, genera una ruptura entre el espacio-galería, el objeto-obra de arte y el sujeto espectador. Por el contrario, la instalación se sustenta en criterios de convergencia y relación, por eso se hace posible entender a los objetos como parte de una trama cuyo activador es el espectador. De esta manera, “la idea de exposición da paso a la de intervención, acción o actuación” (Larrañaga, 2001: 59). En el mismo sentido, Teresita Aninat (2006: 34-35) señala que:

“pareciera que en la instalación se establece un sistema de vínculos dado por nuestra situación como espectadores que habitan y recorren la obra (o al menos circulan entre ellas), dado por la situación de la obra respecto al lugar al cual debe adaptarse en su montaje y dado por la situación del lugar al momento de situarse la obra. Estos vínculos asemejan la situación de una instalación a

una obra dramática, en las cuales un personaje afronta un conflicto. La situación posee a su vez un ‘aire teatral’”.

Cuando la mirada del otro construye al actor:

***Migrantes*, de Christian Boltanski**

Josu Larrañaga (2001) distingue aquellos casos en los que la instalación *ocupa* un espacio, de otros en los que *actúa* directamente sobre él. En el primero, el lugar y la obra propiamente dicha apenas interfieren; en tanto que, en los otros, los límites entre el espacio expositivo y la obra llegan a hacerse difusos. Esto resulta de particular interés cuando se trata de un espacio fuertemente cargado de significaciones, lo que podríamos definir como un espacio connotado. Así, la estructura arquitectónica original, las referencias históricas, las asociaciones culturales y los demás componentes que hacen a la identidad única y propia de un lugar, pueden ser exhaustivamente analizados e integrados para conformar los fundamentos de un proyecto artístico. En esos casos, hablamos de obras *de sitio específico*. *Migrantes* (2012), la obra que Christian Boltanski ideó para el Hotel de Inmigrantes de la ciudad de Buenos Aires, es una paradigmática producción de este tipo.

Resulta significativa, en este caso, la posición simple y descentrada del artista, quien en el catálogo de la muestra se refiere a la lógica que articularía la totalidad de esta muestra: “Lo único que puedes hacer aquí es un collage con este lugar y con la historia de este lugar” (Weschler, 2012).

Figura 23:

http://2.bp.blogspot.com/_P00mmN3zbo/UldXM3SplyI/AAAAAAAAABaE/rBWoOEDw2DM/s1600/Boltanski-Hotel-De-Inmigrante.jpg

Lo que hoy llamamos Hotel de Inmigrantes fue el último de los edificios terminados como parte de una ciudadela proyectada hacia fines del Siglo XIX, en el marco de la política inmigratoria de puertas abiertas concebida en la época por el estado nacional³. Tenía por objetivo procurar asistencia social a los recién llegados y posibilitar desde el Estado argentino una organización con estrategias de control y de registro sobre los nuevos habitantes, a efectos de ordenar el impacto inmigratorio.

“La idea del hotel suponía tiempos de espera; de localización de equipajes, de gestión de documentos” (...) “cruces de historias compartidas durante el viaje en barco (generalmente desde puertos europeos), la mezcla de idiomas y cultu-

³ El complejo edilicio se emplazó en un terreno aislado de la ciudad de Buenos Aires, en Dársena Norte. Los pabellones se organizaron alrededor de una plaza central. A lo largo de la costa estaba el desembarcadero; sobre el frente, la dirección y las oficinas de trabajo; a continuación, los lavaderos, y cerrando el perímetro, el edificio que albergaba los dormitorios y el comedor. Este último, desarrollado en cuatro plantas, adquirió con el tiempo el nombre del conjunto, Hotel de Inmigrantes, y comprende un gran rectángulo de 100 metros de largo por 26 metros de ancho, de líneas rectas, volumen simétrico y una sobria ornamentación.

En la planta baja estaban el comedor y la cocina; los dormitorios se encontraban en los pisos superiores, cuatro por cada planta, con capacidad para 250 personas cada uno. Una doble hilera de ventanas y la circulación longitudinal, ventilaba e iluminaban estos espacios. Los servicios sanitarios, exteriores al edificio, reflejan un criterio de la época.

ras; la búsqueda de trabajo; los aprendizajes a toda velocidad del nuevo idioma, de oficios varios, apropiados para la nueva circunstancia; el deseo de una vida nueva y la memoria, muchas veces dolorosa, del pasado inmediato que se estaba dejando atrás. Momentos de cambio y excepcionalidad, momentos de tiempo en suspenso, combinaciones de vidas particulares y fenómenos sociales” (Russo, 2012).

La obra de Boltanski, que ocupó la tercera planta del edificio original, tomó como punto de partida los archivos del Museo: nombres, edades, ocupación y fecha de llegada de los huéspedes, extraídos de los propios registros, son leídos por más de 500 voces en el idioma original y, al superponerse, configuran una suerte de murmullo, que es el primer dato advertido por el espectador y le acompaña durante todo el recorrido. Diana Wechsler, la curadora del proyecto, explica en el catálogo de la muestra: “Este ‘susurro’, acompañado por una atmósfera neblinosa, tenuemente iluminada, introduce al visitante en una experiencia que lo conecta con la memoria y el pasado de nuestra sociedad y a la vez con el de la propia historia” (Wechsler, 2012).

En torno a la escalera de mármol que permite el acceso a la instalación, el edificio conserva aún un aire de hospital, con ventanas altísimas y paredes de azulejos blancos, que remiten al paradigma higienista que, a fines del Siglo XIX, reemplazó al de civilización o barbarie.

El pasillo de circulación longitudinal del tercer nivel funciona como eje articulador de la exhibición, que se construye con mínimos recursos técnicos (apenas un reflector en cada extremo y unas máquinas de humo), generando una niebla densa que juega con el contraluz. De este modo, el público que deambula por el larguísimo pasillo es, para los otros visitantes, un personaje que emerge de la bruma, una figura espectral, un fantasma. La profundidad aumenta con una sucesión de sobretodos negros que están colgados a distintas alturas al final del recorrido; prendas también rescatadas del Museo y del olvido, con las que habitualmente el artista construye su metáfora sobre lo transitorio de la existencia humana. Eduardo Grüner define a la *representación* como la presencia de una ausencia. Ese espesor de significaciones constituye el núcleo de la obra de Boltanski: “Mi materia, aunque parezcan formas diferentes, es siempre la misma. Se trata de un objeto que remite a un sujeto ausente”, señala el artista.

Figura 24:

http://www.azulcrujiente.com/wp-content/uploads/2012/12/IMG_8336.jpg

Figura 25:

http://boltanskibsas.com.ar/php/wp-content/uploads/2012/10/foto_migrantes-689x320.jpg

Figura 26:

http://s2.glbimg.com/06kMVIXxCFsL15ELMYCKpVxNe4RfhJLxZ1p6S2dY8KRlozHdGixxa_8qOZvMp3w/e.glbimg.com/og/ed/f/original/2012/10/15/christian_boltanski_10.jpg

Sacos alineados, camas vacías, zonas ocultas, sectores tenuemente iluminados; todo ellos, elementos que refuerzan su condición de obra de sitio específico y que involucran, necesariamente, una reformulación de relaciones de coexistencia entre los elementos de un lugar. A partir de este supuesto, Boltanski entreteje en la obra la doble dimensión que toda migración supone: por un lado, la apuesta esperanzada ante una nueva vida, y por otro, “el temor ante una tierra que lo convoca pero que a su vez lo repele, ante la sospecha y la aprensión por la

mezcla, la peste, el virus (menos biológico que social), que lo convierte de visitante anhelado a peligro inminente” (Russo, 2012). Esta tensión se actualiza en la instalación de Boltanski, quien explicó en una entrevista su primer encuentro con el espacio de esta forma:

“Me impresionaron los pisos donde están los archivos. Recuerdo que vi que estaban todos los papeles sobre el piso, apilados. Miles y miles de vidas... Hay tanta gente, hay tantas historias, acumuladas en este lugar... Algún tuberculoso, alguno que dejó a su novia para venir a América... Hay miles de historias. Recuerdo, también, que había tanto polvo entre los papeles, que tenía los ojos enrojecidos. Estaba toda esa masa de historia devenida una forma de polvo, digamos” (Pérez Bergliaffa, 2012).

Los antiguos dormitorios, simétricamente dispuestos, articulan una narrativa general. La primera sala a la derecha está modulada con una sucesión de sábanas blancas tendidas. En cada una hay una imagen pixelada, impresa en blanco y negro. Una mirada; miradas distintas, extrañadas, expectantes. La iluminación es pobre, con lamparitas de tungsteno con el cableado a la vista, y en la pared hay un cartel de bienvenida, escrito con luces de neón.

Figura 27:

<http://2.bp.blogspot.com/-rb5zDykHse8/UI84v3sA9I/AAAAAAAAEk4/IPDK5pIUxzg/s1600/Migrantes4.jpg>

Figura 28:

<http://i.ytimg.com/vi/Yui7hwQ3uZQ/hqdefault.jpg>

Figura 29:

http://s2.glbimg.com/amfd0imiCwwwJs8eIEC9m2jJNfN9UtRUKSH2efjp2n5loz-HdGixxa_8qOZvMp3w/e.glbimg.com/og/ed/ff/original/2012/10/15/christian_boltanski_08.jpg

Figura 30:

http://3.bp.blogspot.com/-35GWLx1YjrE/UKCVAhIICTI/AAAAAAAAALQ/uAFQxfIEIk/s1600/IMG_0051.jpg

En la segunda sala los elementos que se repiten son las sillas. Están dispuestas en diagonal, paralelas entre sí; un sobretodo negro cuelga de cada respaldo. En la pared del fondo hay otro saco similar, con los brazos abiertos en cruz y rodeado de bombillas. Las sillas y los sacos se reconocen, entonces, como personas arrodilladas, y la sala, como ámbito de fe.

A la izquierda del corredor hay dos salas: en una de ellas se ven dos hileras de camas de hierro, iguales, dispuestas simétricamente. Son las camas del Hotel, con lonas tensadas con sogas, a modo de colchón, envueltas en nylon e iluminadas desde adentro con luces frías, recrean un clima que vuelve a hacer presente el paradigma higienista.

Figura 31:

<http://recursos.march.es/web/arte/madrid/exposiciones/contemporanea/ampliadas/boltanski1.jpg>

La otra sala es radicalmente diferente a las anteriores: es una sala cerrada. A través de los vidrios de la puerta pueden observarse pequeñas figuras, ásperas y grotescas, cuya proyección sobre el plano de fondo genera una especie de danza macabra. La instalación tiene un aire siniestro, que se mezcla con cierta resonancia infantil producida por la sencilla técnica del tradicional teatro de sombras al que recurre. En el espacio transversal, a ambos lados del pasillo, se

ordenan –en semicírculo– percheros con sacos negros colgados, uno por cada perchero, también con fundas transparentes, e iluminados con luces frías. Alrededor hay largos asientos de material –los asientos del Hotel– que hablan de tiempos de espera. Y a la izquierda, en una oscuridad casi absoluta, una especie de mesa o mesada, con una superficie irregular, también envuelta en nylon. El olfato, más que la vista, permite dar cuenta de que debajo hay flores muertas.

Figura 32:

http://3.bp.blogspot.com/MLmILE0oADc/UlL3veuE7LI/AAAAAAAAE7Q/0qUyJ9ErDhs/s1600/boltanski_caleidoscopio.jpg

Migrantes articula una experiencia compleja: el espectador se ve incorporado en una situación que atraviesa no sólo una dimensión estética y simbólica, sino que involucra saberes, identidades y memorias, tanto personales como colectivas, muy profundas. La narrativa que la obra construye lo lleva a encarnar –con sólo recorrer esos espacios, exponiéndose a la mirada de los otros– la presencia de sus ancestros ausentes, y la posibilidad inquietante de prestar el propio cuerpo a esas visiones de otro tiempo. Podemos hablar entonces de una dimensión de circulación significativa, en la que el cuerpo que circula se ofrece, espontáneamente, a la mirada del otro, que reconstruye el conjunto como escena.

La posibilidad de circular dentro de la obra, entre camastros, viejos sacos colgados y parapetos higienistas, acompañado por las voces que se entremezclan y superponen, y que van imponiéndose unas sobre otras en relación al propio recorrido, da lugar a la construcción de un diálogo singular “con esos (nuestros) espectros, que agobian los vetustos salones, así como agobian en nuestras cabezas nuestros muertos” (Russo, 2012).

Por eso, Víctor Zamudio-Taylor dice que en la instalación, el recurso de la alegoría opera como manera de representar la historia de modo resumido y a la vez fragmentado, permitiendo articular el pasado de manera vital: “Su impacto en el presente se percibe vivo y no petrificado ya que la carga simbólica de los materiales y de la ambientación” (...) “es dinámica, movediza, porosa y abierta, acumulativa de lecturas no lineales y narrativas interrumpidas” (Zamudio-Taylor, 2006: 63).

Reflexiones finales

Si consideramos que las instalaciones son más una presentación de objetos que una representación, es porque el cuerpo del espectador (nuestro propio cuerpo) forma parte de lo que es percibido. Por eso, todo lo que miramos aparece como elemento conformador de una nueva realidad: algo que trasciende el espacio, y que nos lleva a reconocernos como parte de un arte basado en la recepción, en esa experiencia individual e intransferible del espectador, que es condición para la existencia de la obra. De este modo, la idea de desmaterialización presente en el arte contemporáneo no se corresponde con una progresiva descorporeización del sujeto espectador, sino con un reforzamiento de sus capacidades perceptivas.

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. El cuerpo constituido se manifiesta como la entidad más determinante de las presentes (más que los mismos materiales de la instalación, que podrán ser variables). Por eso, la obra será entonces concebida como una escena que el espectador habita, aunque siendo consciente de la condición de producción estética proyectada deliberadamente con el propósito de incorporarlo en un entorno de inmersión total.

En la experiencia descripta participan aspectos fenomenológicos: los datos y relaciones se perciben y se recuerdan; se deslizan en cada momento de la percepción, y se comparan con lo visto en un momento anterior; la recepción misma aparece sujeta a un devenir temporal. En este complejo juego de percepción, la obra se hace múltiple, en tanto responde a la experiencia individual de cada espectador. Claro está que el arte siempre es aprehendido desde la experiencia, pero este tipo de construcciones tienen la particularidad de poner énfasis en el carácter *vivencial*, en la introducción del espectador, y en la interacción que tiene lugar entre éste y el dispositivo.

Con la intervención de la dimensión temporal, con la multiplicación de objetos puestos a disposición, con la apropiación y transgresión de las fronteras arquitectónicas, las instalaciones consiguen desarrollar un carácter performativo y participativo aunque pueda encontrarse en un estado latente.

En los casos que dimos en llamar inmersivos, el espectador asume una conciencia particular de su situación de desdoblamiento entre sujeto receptor y objeto de la representación. De esta manera, recreando los términos que Francisca Pérez Carreño adjudicara al arte minimal: "(...) no desaparece en la experiencia estética, sino que, como en un escenario, se ve viendo, no puede dejar de sentir que la obra está hecha para él, y que sus movimientos han sido previstos y son inevitables" (Pérez Carreño, 2003: 203). Resulta, asimismo, inevitable la consideración de la obra en relación a su propio cuerpo, por lo que se sumerge en una experiencia situada. De esta manera, desaparece la diferencia estricta entre interior y exterior, así como entre sujeto espectador y su función como componente constitutivo de la obra, en cuya situación se reconoce integrado.

En este punto queda manifiesto que la idea de instalación como dispositivo escénico supera ya la mera analogía de su apariencia formal con la de una escenografía deshabitada. Si, como señalábamos, estas obras establecen un sistema de coordenadas que predisponen al sujeto que se adentra en ellas, orientándolo a tomar una serie de actitudes posibles; y si la palabra *escena*, como la palabra *instalación*, refieren tanto a un lugar como a un tiempo determinado, que configuran en conjunto el marco para el desarrollo de un suceso, podemos afirmar que el carácter *teatral* que se advierte en aquellas es producto del exceso de sentido que generan los cuerpos presentes, y expuestos a la mirada del otro. Es esa presencia que incide sobre ella – aun a través de un mínimo gesto–, la que le otorga a la obra una cualidad teatral, que devela la relación que mantiene la instalación con la puesta en escena.

Siguiendo a Josu Larrañaga (2001), hemos señalado que las instalaciones funcionan como *escenografías descentradas*, no sólo porque construyen arquitecturas efímeras y las ponen a disposición de eventuales estrategias de uso e interacción, sino porque desplazan el punto de vista al interior de la obra, lo activan y multiplican en relación a un *actuar* encarnado por cada espectador, a través de una mediación enteramente corporal.

Así, el espacio y el tiempo vivenciales se convierten en espacio y tiempo artístico *teatralizado*, pero que no pretende transmutar en otro, sino reconfigurar en obra el aquí y ahora presente del espectador. En ese marco, el cuerpo del espectador opera materialmente sobre la ficción que se construye, en tanto todo movimiento, gesto o actitud aparecen formando parte de la construcción discursiva de la obra.

Y si bien no existe en esta intervención una intencionalidad enunciativa equiparable a la del actor –que responde tanto instintiva como técnicamente ante la certeza de ser mirado–, se hace evidente que la misma trasciende los alcances de la categoría de espectador participativo, de la que tanto ha hecho alarde el arte contemporáneo.

Por eso, la asignación de la nueva categoría de *espectador-actor* pretende dar cuenta de la intervención de éste en la naturaleza ficcional de lo imaginario y de lo estético, que inaugura una nueva dimensión de la percepción y experimentación del mundo, a partir de la convergencia entre la materialidad de la obra, su propio cuerpo y el cuerpo del otro.

Bibliografía

- Bishop, C. (2005). *Installation Art: a critical history*. Londres: Tate.
- (2006). “El arte de la instalación y su legado”. En: *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM. Espacio. Tiempo. Espectador*. Valencia: Institut Valencià d’ Art Modern (IVAM).
- Bonet, E. (1995). “La instalación como hipermedio (una aproximación)”. En Giannetti, C. (Ed.). *Media Culture*. Barcelona: L’ Angelot.
- Brett, G. y otros. (2009). *Cildo Meireles. Catálogo de exposición*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani.
- Brito, R. (1995). “Desvío para o vermelho, 1967-1984”. En Cildo Mireles. Valencia: Alias.
- Escobar, T. (2004). *El arte fuera de sí*. Asunción: CAV/Museo del Barro - FONDEC.
- Grenier, C. (2009). *Boltanski*. Paris: Flammarion.
- Grüner, E. (2004). “El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación. La relación entre la historia del arte y la crisis de lo político en una teoría crítica de la cultura”. *La Puerta* (1), 58-68.
- Guash, A (2000) *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kabakov, I. (1995) *Installations 1983-1995*, París: Ed. Centre Georges Pompidou.
- (2001). “La instalación total”. En Larrañaga, J. *Instalaciones*. Guipúzcoa: Nerea.
- Larrañaga, J. (2001). *Instalaciones*. Guipúzcoa: Nerea

- (2008) "Trasferencia y transparencia de la imagen artística". En Revista de Bellas Artes N° 6. Santa Cruz de Tenerife: Universidad de la Laguna.
- Larratt-Smith, P – Morris, F. (2013). Yayoi Kusama. Obsesión Infinita. Catálogo de la muestra. Buenos Aires: MALBA. Fundación Constantini.
- Marchán Fiz, S. (1994). La historia del cubo: Minimal Art y Fenomenología. Bilbao: Rekalde.
- (1990). Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna. Madrid: Akal.
- Maderuelo, J. (1990). El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura. Madrid: Mondadori.
- (2008). La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989. Madrid: Akal.
- Mayayo, P. (2002). Louise Bourgeois. Colección Arte Hoy. Guipúzcoa: Nerea.
- Merleau-Ponty, M. (1975). Fenomenología de la percepción. Barcelona: Ediciones Península.
- Oliveras, E. (2000). La levedad del límite. Buenos Aires: Fundación Pettoruti.
- (1994). "La instalación, arte de la presencia" en Espacio de Arte, N° 2. Rosario.
- Pérez Carreño, F. (2003). Arte minimal. Objeto y sentido. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Rolnik, S. (2008). "Desvío hacia lo innombrable". En Brett, G. (Ed.). Cildo Meireles. Catálogo de exposición. Barcelona: Museu d'Art Contemporani.
- Sánchez Argilés, M. (2009). La instalación en España, 1970-2000, Madrid: Alianza.
- (2004). "Los límites de la instalación". En Ramírez, JA y Carrillo, J (eds) (2004) Tendencias del arte, arte de tendencias a principio del siglo XXI. Madrid: Ensayos Arte Cátedra.
- Tejeda, I. (2006). Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM. Espacio. Tiempo. Espectador. "Pasajes de espacio, tiempo y espectador: instalaciones, nuevos medios y piezas híbridas en la colección del IVAM". Valencia: Institut Valencià d'Art Modern.
- Weschler, D. (2012). Boltanski Buenos Aires. Catálogo de la muestra. Buenos Aires: UNTREF.
- Zamudio-Taylor, V. (2006). "Historia y estrategias conceptuales". En Hatje Cantz Verlag (ed.). Seduções: Valeska Soares, Cildo Meireles, Ernesto Neto. Zürich: Daros Latinoamérica AG.
- Aninat, T. (2004). En Memoria. Portal de Tesis electrónicas de la Universidad Nacional de Chile [en línea]. Consultado el 28 de octubre de 2013 en <www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2004/aninat_t/sources/aninat_t.pdf>.
- De Duve, T. (2009). Arte Efímero. En Sucari Jabbar, G. El documental expandido: pantalla y espacio. Espacio Tesis documentales en Red [en línea]. Consultado el 28 de octubre de 2013 en <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/52895/GJSC_TESIS.pdf?sequence=1>.
- Groys, B. (2008). "La topología del arte contemporáneo". Centro Cultural Rector Ricardo Rojas [en línea]. Consultado el 28 de octubre de 2013 en <www.rojas.uba.ar/lipac/biblioteca/groys.pdf>.
- Kabakov, I.; Groys, B. (1990). "De las instalaciones, un diálogo entre Ilya Kabakov y Boris Groys". Lugar a dudas [en línea]. Consultado el 28 de octubre de 2013 en <www.lugaradudas.org/pdf/cuartilla5.pdf>.

- Lebenglik, F. (2012). "Migrantes en clave Fantasmagórica", en Página 12, suplemento de Cultura y Espectáculo [en línea]. Consultado el 17 de noviembre de 2012
<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-26799-2012-10-23.html>>.
- Pérez Bergliaffa, M. (2012). "El artista y sus obras con fantasmas. Entrevista a Christian Boltanski". Revista de cultura Ñ [en línea]. Consultado el 28 de octubre de 2013 en
<http://www.revistaenie.clarin.com/arte/Christian-Boltanski-Buenos-Aires_0_789521222.html>.
- Russo, S. (2012). "Memorias de/con fantasmas. De inmigraciones, museos, memoria y Nación". La Tecl@ Eñe. Revista Digital de Cultura y Política [en línea]. Consultado el 28 de octubre de 2013 en
<<http://lateclaene.blogspot.com.ar/2012/10/sociedad-y-artememorias-decon-fantasmas.html>>.
- Sánchez Argilés, M. (2009). "La instalación, cómo y por qué. Claves y pistas para entender su desarrollo en España". El Cultural [en línea]. Consultado el 28 de octubre de 2013 en
<http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/25543/La_instalacion_como_y_por_que>.
- Viña, E. (2014). "El último que apague la luz" en Radar, Suplemento de Cultura de Página 12 [en línea]. Consultado el 11 de septiembre de 2014
<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9907-2014-07-30.html>>.

CAPÍTULO 13

Imagen afro, arte y política: una lectura posible sobre rancière

María Luz Tegiacchi

*Todo espectador es de por sí
actor de su historia,
todo actor, todo hombre de acción,
espectador de la misma historia.*

JACQUES RANCIÈRE

Fronteras

El objetivo de este trabajo es el de cruzar algunas de las nociones que propone Jacques Rancière para ubicar al espectador como centro de las discusiones acerca de la relación existente entre arte y política y la producción de imágenes por parte de la comunidad afro.

Para tal fin, partiremos del supuesto de que esta producción de imágenes, en muchos casos, constituye una forma de resistencia frente a los mecanismos racistas, de silenciamiento e invisibilización de estas etnias por parte de un mundo cada vez más globalizado y en el que prima el gusto impuesto por los países hegemónicos y por una Argentina que sostiene una importantísima deuda historiográfica en relación a la problemática afro, íntimamente relacionada con la matriz racista en que se inscribe el origen de la nación y al persistente supuesto de que no hay negros argentinos.

Según Rancière, la emancipación del espectador comienza en el preciso instante en que se cuestiona la oposición entre mirar y actuar.

El espectador emancipado surge a partir de una solicitud que recibe Rancière de introducir la reflexión que propone en *El maestro ignorante* y vincularla con la problemática que involucra al espectador en el ámbito del arte.

En la década de 1980 hace revivir la aventura intelectual de Joseph Jacotot, quien en 1818, a sus 47 años, se debe exiliar de Francia y por diferentes vuelcos del azar se ve en la necesidad de dar lecciones como profesor en Bélgica. Un buen número de sus estudiantes ignora el francés y Jacotot, por su parte, desconoce totalmente el holandés. En ese momento, se publica en Bruselas una edición bilingüe de Telémaco y Jacotot se sirve de este libro para establecer con sus estudiantes un punto en común, un lazo mínimo que pueda conectarlos. Hace enviar el libro a sus estudiantes a través de un intérprete y les propone que lean el texto en francés, ayudándose de la traducción. Luego, les indica que describan una y otra vez la lectura. Por último, les pide que escriban en francés su opinión acerca de todo lo estudiado. Grande es su sorpresa al comprobar que sus estudiantes han sorteado este paso tan bien como lo habría hecho un francés. Así, se revela “la paradoja del maestro ignorante: el alumno aprende del maestro algo que el maestro mismo no sabe. Lo aprende como efecto de la maestría que lo obliga a buscar y a verificar esta búsqueda. Pero no aprende el saber del maestro” (Rancière, 2002: 20).

La enseñanza ordenada y progresiva enseña al alumno ante todo su propia incapacidad. Y en ese camino, el de la enseñanza, se verifica constantemente la desigualdad de las inteligencias. A esto Jacotot lo llama embrutecimiento, al cual opone la emancipación. La emancipación intelectual es justamente lo contrario, es decir, la verificación de la igualdad de las inteligencias. La abolición de toda fijeza de las jerarquías y de las posiciones que suponen alguna distancia entre un saber y una ignorancia. La emancipación intelectual se inscribe entonces precisamente en el borramiento de la frontera entre aquellos que tienen el saber y los que no lo tienen.

En *El espectador emancipado* Rancière propone el traslado de esta lógica de la relación pedagógica a las cuestiones que involucran al espectador en el arte.

Empieza su recorrido tomando por ejemplo al teatro y siguiendo esta línea plantea una paradoja que ciñe al espectador: no existe teatro sin espectador y, sin embargo, mirar es lo contrario de conocer y de actuar. El espectador permanece inmóvil en su sitio y totalmente pasivo ante una apariencia de la cual ignora el proceso de producción.

En tanto la lógica del espectador inste la fijeza de las posiciones del que tiene o el que posee determinada capacidad y el que no la posee –e identifique la mirada y la escucha con la pasividad, instalando y reivindicando, a la vez, las oposiciones entre apariencia/realidad, mirar y/o escuchar/saber, actividad/pasividad– quedará asociada a la verificación de eso que Jacotot llama **embrutecimiento**, es decir, a la verificación de la desigualdad de las inteligencias, a la cual opone la práctica de la **emancipación intelectual**, que es la verificación de la igualdad de las inteligencias.

“Toda distancia es una distancia factual y cada acto intelectual es un camino trazado entre una ignorancia y un saber, un camino que va aboliendo incesantemente, junto a otras fronteras, toda fijeza y toda jerarquía de las posiciones” (Rancière, 2002: 18).

Así, la emancipación comienza en el preciso instante en el que cuestionamos esta oposición aparente entre mirar-escuchar/ver, y la brecha que separa a los que tienen determinada capacidad y los que no la tienen.

El espectador comprende algo en tanto y en cuanto puede traducir aquello que percibe, enlazarlo a una aventura intelectual singular y componer así su propio poema.

La emancipación de cada uno de nosotros como espectador reside justo allí, en ese acto de poder asociar y disociar lo que vemos y escuchamos.

Es posible leer la obra de *Maga* como una herramienta de resistencia frente a los mecanismos racistas, de silenciamiento e invisibilización de la cultura afroargentina y pensarla al fin, como un engranaje de resistencia frente al neocolonialismo.

Si bien es cierto que, evidentemente existen ciertas cuestiones materiales que determinan este sometimiento, también es cierto que este aspecto, el material, resulta indivisible de las cuestiones simbólicas que también determinan y refuerzan esta dependencia.

Maga. Afroargentina

<<https://www.facebook.com/maga2011?ref=ts&fref=ts>>

Maga (María Gabriela Pérez Cándido) nace en Buenos Aires, en el año 1971. Proviene de una familia afroargentina que han sido traídos al puerto de Buenos Aires en tiempos de la colonización, en condición de esclavos. En el año 1993 se gradúa como periodista y en el 2007 comienza a incursionar en las artes plásticas en las cuales cree haber encontrado, además de un valioso medio expresivo, un lugar estratégico desde donde recuperar la cultura afro y su presencia negada en la memoria nacional.

La obra de *Maga* se nos presenta como una obra directa, simple, sencilla en la superficie, pero que encierra una visión compleja y sumamente crítica del mundo que habita.

La paleta que utiliza es generalmente de colores saturados y los fondos en que se inscriben las figuras aparecen sumamente despojados. Vemos allí únicamente la línea de horizonte o alguna trama (en las últimas obras), pintada o armada con un collage.

La representación de los cuerpos se aleja del naturalismo, para mostrarnos, en cambio, formas simples y una representación muy esquemática.

Llama poderosamente nuestra atención el hecho de que los personajes no tengan rostro. *Maga* pinta hombres y mujeres negros y los rostros de sus personajes están sustituidos por plenos planos negros. De esta manera, la mujer “afroargentina” puede ser la misma que la de “familia y tambores” o “pareja afro”, o no..., no lo sabemos.

Así, el hecho de que no tengan rostro: ¿deshumaniza a sus personajes? No cabe ninguna duda de que los personajes creados por *Maga* son hombres y mujeres que aparecen siempre haciendo cosas que sólo hacen los seres humanos. Sus cuadros aparecen plagados de signos culturales que remiten al trabajo, la esclavitud y al dolor, pero también a la alegría, a la dignidad y a la libertad.

Sin embargo, ella ve, siente y denuncia, a través de su obra, cómo ésta sociedad –que durante mucho tiempo los ha considerado entes no humanos- los ignora al punto de no ver la diversidad que encierra esta comunidad, de borrar las características que diferencian a los negros, de negar estas marcas de identidad, como si no importaran.

La obra "Afroargentina", nos muestra a una mujer negra que exhibe, desafiante y jactanciosa, una banda atravesando su pecho con los colores de la bandera argentina, casi como una respuesta a la pregunta -o a la afirmación- de que no hay negros argentinos y de que la nuestra es una nación modelada por los europeos bajados de los barcos. Esta obra tiene algo de autorreferencial, mantiene intactos los patrones de representación -figuras simples, uso de colores saturados, fondos despojados, personajes sin rostro- que podemos ver a lo largo de toda su obra, y es la estrella de la serie "candombe afroargentino" -técnica mixta y collage de partituras antiguas-, que según palabras de su autora:

"Lleva toda la impronta de un sentido homenaje a nuestro Candombe Nacional y, también, un homenaje a todas/os aquellos que llevan con orgullo y respeto la herencia de nuestros ancestros que es belleza, lucha y resistencia" <<https://www.facebook.com/maga2011?fref=ts>>

Y es que con estas obras: ¿no será la intención de Maga la de diluir o, al menos, atenuar la brecha que separa a Argentinos y Afrodescendientes?

El borramiento de las fronteras en la distribución de los roles en el ámbito social –que define y determina la emancipación–, es precisamente lo que Rancière explica como centro de su teoría. Y con ello se opone al planteo de Platón, quien en *La República* sugiere que cada cual debe trabajar en su oficio, sin traspasar las fronteras que delimitan su quehacer y manteniéndose sujeto a sus propias capacidades.

Rancière nos presenta la inversión de este postulado señalando y subrayando el hecho de que tanto el ocio como la creatividad o la reflexión estética no constituyen un patrimonio exclusivo de los artistas, sino que están a disposición de todos los individuos. Aquellas cuestiones que definen y delimitan nuestro quehacer no tienen por qué permanecer fijas e inmutables y de hecho son dinámicas y se van transformando, a partir de las tensiones entre nuestra historia personal y la historia de la sociedad en la cual estamos insertos.

Para el autor esta emancipación en el ámbito de lo social es a la vez una emancipación que involucra a lo estético, porque establece un quiebre, una ruptura, con las formas de ver, sentir y representar la realidad.

En este sentido es que Rancière reflexiona sobre la teoría vinculada con el pensamiento crítico –en tanto marco conceptual orientado a la revisión y el análisis de la realidad– y concluye que si bien esta no ha caído en desuso, sí ha sufrido una crisis que determina una inversión de sus postulados, de sus modos de comprobación y de sus fines. Así, si:

"Marx veía a los hombres proyectar en el cielo de la religión y de la ideología la imagen invertida de su miseria real. Nuestros contemporáneos, según Sloterdijk, hacen lo contrario: proyectan en la ficción de una realidad sólida la imagen invertida de ese proceso de aligeramiento generalizado" (Rancière, 2010: 35).

Este mecanismo de inversión no hace sino trasladar los lugares, transformando la realidad en ilusión o la ilusión en realidad. De esta manera, si estos procedimientos propios de la tradición crítica se proponían promover formas de conciencia y energías encaminadas hacia un proceso de emancipación, hoy se encuentran totalmente desconectados de ese horizonte de emancipación o dándole la espalda a esa utopía.

Históricamente, el arte ha constituido una forma de responder a las distintas formas de dominación económicas e ideológicas y en esta vocación de dar respuesta a dichas cuestiones, ha adoptado formas divergentes e, incluso, contradictorias, en las que el arte y la política se han articulado de modos muy diferentes. Podemos delinear, a grandes rasgos, tres formas de **eficacia del arte** o modos de vinculación entre arte y política, que repiensen y redefinen la proximidad o la distancia que media entre la representación y el objeto representado. En primer lugar, la mediación representativa. El modelo mimético dominante en Europa hasta fines del siglo del siglo XVIII, que suponía una relación de continuidad entre las formas sensibles propias de la producción artística y las formas sensibles según las cuales resultan afectados los sentimientos y las visiones del mundo de aquellos que las reciben. En segundo lugar, la inmediatez ética. Producto del cuestionamiento del modelo anterior, este paradigma ha tenido sus grandes momentos durante el primer cuarto del siglo XX y no ha dejado de acompañar a lo que nosotros llamamos modernidad. Propone sacar al arte del museo, o anular el interior mismo del museo, la separación entre arte y vida. Sustituye la pretensión de la representación de influir en el espectador, corrigiendo sus costumbres y sus pensamientos por un modelo archiético, que supone el pensamiento de un arte devenido en forma de vida. Si bien esta polaridad encierra las posturas en torno de las cuales ha girado, en gran medida, la reflexión sobre la estética y la política, existe sin embargo una tercera forma de eficacia en el arte: la eficacia estética. Este modelo propone la separación, la discontinuidad, entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles mediante las cuales el espectador se apropia de esta producción. Esta sería la eficacia de una distancia y de una neutralización. Suspende toda relación determinable entre la intención de un artista, la obra de arte y la mirada del espectador.

El arte crítico aparece así como un intento de articular estas tres lógicas:

“Se trataba pues de fundir en un único proceso el choque estético de las sensorialidades diferentes y la corrección representativa de los comportamientos, la separación estética y la continuidad ética” (...) “Esta contradicción que habita el dispositivo de la obra crítica no la deja no obstante sin efecto. Puede contribuir a transformar el mapa de lo perceptible y de lo pensable, a crear nuevas formas de experiencia de lo sensible, nuevas distancias con las configuraciones existentes de lo dado. Pero este efecto no puede ser una transmisión calculable entre conmoción artística sensible, toma de conciencia intelectual y movilización política” (Rancière, 2010:68-69).

Y si la ruptura estética vino a instalar una desconexión y un quiebre entre el arte, los fines sociales, las formas sensibles, las significaciones que se pueden leer en ellas y los efectos que ellas puedan producir, el choque de diferentes regímenes de sensorialidad, podemos hablar, entonces, de la eficacia de un **disenso**. Y es en este punto donde el arte y el régimen de separación estética se encuentran tocando a la política, en tanto el disenso se halla en el corazón de la política. La política rediseña los marcos sensibles al interior de los cuales se definen objetos comunes y rompe la evidencia sensible del orden que prefija el quehacer de los individuos y de los grupos sociales. También la experiencia estética, entendida como experiencia de disenso, opuesta a la adaptación mimética o ética de la producción artística a determinados fines, desplaza al arte de una red de conexiones que los equipaba de su funcionalidad. Los

artistas se proponen cambiar las referencias de aquello que es visible, visibilizar aquello que no lo era, mostrar de otro modo aquello que sí era visto y establecer relaciones nuevas entre los objetos y los sujetos. Ese es el trabajo de la **ficción**: el de producir disenso, cambiando los modos de relación entre las formas sensibles y su enunciación –y no el de crear un mundo imaginario opuesto al real–. De esta manera, tanto el arte como la política, crean ficción, en tanto habilitan un paisaje de lo visible totalmente nuevo y generan nuevas conexiones entre las individualidades, lo comunitario y el mundo:

“De modo que la política del arte no puede solucionar sus paradojas bajo la forma de una intervención fuera de sus lugares, en el ‘mundo real’. No hay tal cosa como un mundo real que vendría a ser el afuera del arte. Hay pliegues y repliegues del tejido sensible común en el que se unen y desunen la política de la estética y la estética de la política. No existe lo real en sí, sino configuraciones de aquello que es dado como nuestro real, como el objeto de nuestras percepciones, de nuestros pensamientos y de nuestras intervenciones. Lo real es siempre el objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible” (Rancière, 2010: 77).

Y en este sentido, la representación no tiene que ver con el hecho de producir una forma visible, sino con la posibilidad de dar un equivalente. La imagen es un modo de articular lo visible y lo invisible, antes que el hecho de designar doble de una cosa.

Sin embargo, en el contexto contemporáneo el horizonte disensual en el cual se hallaba inscripto el arte crítico ha perdido su evidencia y los dispositivos artísticos se presentan directamente como proposiciones de relaciones sociales. A partir de este momento, el arte producirá directamente relaciones con el mundo.

Podemos decir, entonces, que el contexto contemporáneo es un contexto de **consenso** en tanto acuerdo entre determinado modo de representación de lo sensible y determinado régimen de interpretación de estos datos.

Y al borrar la divergencia entre política de la estética y estética de la política, identifica nuevamente al arte con la consumación de las intenciones del artista, borrando la complejidad de las operaciones por medio de las cuales la política crea un escenario de subjetivación propia, y sobreestimando, a la vez, la visión tradicional del artista como diestro y experto estratega.

En el marco de este contexto contemporáneo, Rancière subraya dos características sobresalientes en el análisis de las imágenes que allí se producen: la intolerabilidad y la pensatividad.

Intolerabilidad

Habíamos hablado ya de la representación como el acto de crear un equivalente y de la ficción como un modo de establecer nuevas relaciones entre lo visible y su representación.

Estaríamos entonces en condiciones de afirmar que el arte, en tanto dispositivo abocado a la representación y a la producción de imágenes, nos ofrece –al igual que la política– un escenario ficcional.

Habíamos señalado también el contexto contemporáneo como un contexto de consenso, es decir, de acuerdos entre diferentes modos de presentación sensible y diferentes regímenes de interpretación de sus datos, el acuerdo, en fin, de diferentes regímenes de sensorialidad.

Y es precisamente en estos acuerdos, en este consenso, donde se empiezan a disolver las fronteras que delimitan las esferas de la política de la estética y la estética de la política:

“Este ir y venir entre la salida del arte hacia lo real de las relaciones sociales y la exhibición” (...) “lo único que asegura su eficacia simbólica” (Rancière, 2010:72-73).

Tchalé Figueira nació en San Vicente, Cabo Verde, en 1953.

Tchalé Figueira, *Wall Street Journal*

<<http://brito-semedo.blogs.sapo.cv/169136.html>>

A los 17 años se las arregló para escapar de su patria, huyendo de la incorporación a la guerra colonial que se alimentaba en Portugal y para la cual llamaban a provincias de ultramar. Después de ocupaciones episódicas como refugiado, se radicó en Holanda, y luego en Suiza, donde asistió a una escuela de Bellas Artes. Desde mediados de los '80, vive y trabaja en Cabo Verde, en la ciudad de Mindelo, en la isla de San Vicente. Es pintor, músico y poeta. Hoy en día es reconocido como uno de los íconos más importantes del arte contemporáneo en Cabo Verde, y es uno de los artistas caboverdeanos con mayor visibilidad internacional.

Esta obra de Tchalé Figueira, nos muestra de un modo que resulta casi insoportable, la tensión, la contradicción y la dicotomía que tiñen la vida de los hombres.

En ella vemos a un hombre cuyo pie derecho se encuentra sobre un globo terráqueo. En una de sus manos sostiene un ejemplar del diario Wall Street, y la otra se apoya sobre el lomo de un buey. Sobre el lado izquierdo del cuadro, descansa un fusil.

La figura del animal aparece sólo definida por líneas blancas sobre fondo negro, sin color. Tiene grandes dientes puntiagudos que aparecen visibles, dándole aspecto de fiera. El dibujo es muy esquemático.

El hombre, a su lado, está también representado de un modo sintético, mostrando unos grandes dientes puntiagudos. A diferencia del animal, el hombre sí aparece representado con color.

El ejemplar del Wall Street journal, que sostiene en una de sus manos el personaje central de la obra, resulta disonante en el contexto en el que la planimetría de las formas sumadas a la esquematización de las figuras y el fraccionamiento de las partes nos recuerda a las máscaras del arte africano (desde el siglo XVI en adelante). Este diario constituye uno de los íconos más fuertes del mundo globalizado. El periódico también aparece representado –igual que el buey– con líneas blancas sobre fondo negro, sin color.

El globo terráqueo nos muestra sólo al continente africano, en rojo, rodeado de océano azul. Aparece rodeado de inscripciones en amarillo: uranio, petróleo, oro, diamantes... –que nos hablan de las riquezas de África–.

El fusil de la izquierda está pintado con neutros –muy desaturados al blanco– lo cual hace resaltar el fuego rojo que sale de su boca.

El fondo es negro, pero con manchas de color –otra vez muy desaturadas al blanco– que rodean al hombre que aparece en el cuadro, y parecen ser irradiadas por este cuerpo.

La figura central de la obra, el hombre, aparece pisando el globo terráqueo en el cuál sólo aparece representado el continente africano con un periódico en la mano, en el cual se lee “Wall Street Journal”, como si el mundo –o su parte visible– fuera sólo el continente africano y estuviera siendo aplastado por el capitalismo financiero y la globalización.

En diferentes simbologías, el buey aparece asociado a la paciencia y al trabajo. En esta obra el animal aparece acompañando a este hombre como si estuviera presente, para recordar la necesidad de trabajar, perseverar, saber esperar.

El fusil está asociado claramente a la muerte, pero a la muerte del enemigo en una batalla. Según los estereotipos, uno no imagina al fusil en la escena de un suicidio, ni tampoco en el asesinato de un solo hombre, sino más bien en una batalla que involucra a un colectivo de individuos defendiendo determinados valores culturales.

Este hombre que aplasta con su pie al continente africano, mostrándonos un ejemplar de Wall Street, aparece escoltado con la paciencia y el trabajo por un lado, y con la violencia y la muerte por otro.

Así, el hombre se encuentra cercado por la pulsión de vida –eros–, de un lado, y por la pulsión de muerte –tanatos–, del otro. Apoya su mano en el buey, dejando entrever su elección.

La obra sugiere varias cosas: la relación de dominio en África, por un lado, y por otro, Wall Street como símbolo del poder hegemónico del mundo globalizado. El arte interviene sobre la realidad, de este modo, mostrándonos sólo un poco, insinuando, sugiriendo. Diciendo y callando, mostrando y ocultando, y también mostrándonos que oculta.

Otra relación que se nos hace evidente, por el tratamiento formal, línea blanca sobre fondo negro, es la que hay entre el buey y el diario. ¿Será el tesón, el trabajo perseverante, la paciencia obstinada, la respuesta más eficaz y el modo de resistir ante la voracidad y la opresión de la globalización?

Si nos permitimos fantasear con la idea de que el personaje que aparece en la obra es el autor, podríamos pensar que la realidad del mundo globalizado parece estar aplastando a África y con que este hombre elige a la paciencia y al trabajo como recursos para batallar y resistir a la dominación. Tchalé Figueira ha estado de los dos lados: del lado de los que aplastan a África y del lado de los que son aplastados:

“Este desplazamiento de lo intolerable en la imagen a lo intolerable de la imagen ha estado en el corazón de las tensiones que afectan al arte político” (...) [Y sin embargo] “Ya no habría entonces más realidad intolerable que la imagen pueda oponer al prestigio de las apariencias sino un único e idéntico flujo de imágenes, un único e idéntico régimen de exhibición universal, y es ese régimen lo que constituiría hoy lo intolerable” (Rancière, 2010:86).

Pensatividad

La pensatividad viene a designar un estado excepcional que tiene que ver con el hecho de contener pensamientos sin la necesidad de pensarlos concretamente. Aquí el acto del pensamiento aparece captado por cierta pasividad. Una imagen pensativa es, entonces, en otras palabras, una imagen que encierra un pensamiento no pensado, que se desprende de la intención de aquel que la ha producido, pero que hace efecto sobre el que la ve.

Rancièrre refiere dos regímenes de expresión de la imagen, que se encuentran entrelazados y que sin embargo no definen ese vínculo que los relaciona: la mimesis clásica y la modernidad artística. La mimesis clásica puede estar definida por la presentación directa y el desplazamiento figurativo, es decir, por la homogeneidad entre los diferentes parecidos. A este modelo del **archiparecido**, opone el **parecido desapropiado**, que nos ofrece la modernidad artística, en la que la lógica representativa se ve trastocada y esto produce un cambio de estatuto de las relaciones existentes entre arte, acción y pensamiento. Aquí, la imagen es complemento expresivo. Así se transforma, o bien en la representación directa de una sensación o un pensamiento, o bien en una figura poética que reemplaza una expresión por otra para aumentar su potencia. Este parecido –desapropiado– no nos remite a ningún ser real con el cual comparar la imagen, la identidad de estos personajes podría ser cualquiera y eso carece de importancia:

“La pensatividad de la imagen es el producto de ese nuevo estatuto de la figura que conjuga, sin homogeneizarlos, dos regímenes de expresión” (Rancièrre, 2010: 119).

Abraão Vicente (Abraão Aníbal Fernandes Barbosa Vicente) nace en el año 1980, en Cabo Verde, en la isla de Santiago.

Abraão Vicente, *s/t*

<<http://www.abraaovicenti.blogspot.com.ar/>>

En 1998 se muda a Lisboa, Portugal. Estudia Sociología y se gradúa en 2003. Empieza una carrera autodidacta en artes visuales y desarrolla hoy una carrera multifacética que incluye colaboraciones con periódicos de Cabo Verde, entre otras cosas. Además de su actividad artística, es diputado por el MPD, en Cabo Verde.

Esta obra se enmarca dentro de la serie “lém di li”. Expresión que hace referencia a qué es lo que hay “más allá de lo que me decís o de lo que leo”. Y más allá de los dichos de los otros está mi propia visión y mi interpretación de eso que veo. La serie está compuesta por diez obras que muestran distintas escenas de la vida cotidiana en Cabo Verde, y que nos ofrecen la visión y la interpretación de Abraão Vicente.

Es la primera de la serie y en ella vemos a dos hombres contemplando con cierta curiosidad esas escenas. Los dos hombres parecen estar al aire libre, ya que su ropa refleja mucha luz y esa luz es blanca, lo que nos sugiere también que esta escena ocurre cerca del mediodía, pero en realidad esto es sólo una conjetura porque no podemos ver el escenario en el cual están emplazados ya que este está intervenido por el artista y cubierto íntegramente por pintura blanca.

Este recurso pictórico de intervenir el fondo, lejos de anularlo, lo subraya, porque evidencia el hecho de que el escenario está ahí, de que existe, sólo que aparece velado. Así, no forma parte del mundo material, aquel que podemos ver y tocar. Entonces, se convierte en un fantasma y cobra una fuerza que no puede tener de otro modo.

Néstor García Canclini (2011: 12) habla del arte como lugar de la inminencia:

“Su atractivo procede, en parte, de que anuncia algo que puede suceder, promete el sentido o lo modifica con insinuaciones. No compromete fatalmente con hechos duros. Deja lo que dice en suspenso” (...) “Al decir que el arte se sitúa en la inminencia, postulamos una relación de lo posible con lo ‘real’ (las comillas son del autor) tan oblicua o indirecta como en la música o en las pinturas abstractas. Las obras no simplemente ‘suspenden’ (las comillas son del autor) la realidad; se sitúan en un momento previo, cuando lo real es posible, cuando todavía no se malogró. Tratan los hechos como acontecimientos que están a punto de ser”.

Este recurso, a la vez, resalta a las personas que configuran esa escena, profundizando la brecha existente entre el mundo objetual y el ámbito de los sujetos.

Asimismo, estos recursos poéticos de que se sirve la representación de lo visible, parten de la condensación y del desplazamiento.

Freud formuló la hipótesis de que los sueños constituían el cumplimiento de deseos reprimidos y que, de esta manera, el objetivo de la realidad onírica era el de disminuir la presión de los deseos inconscientes en la vida del sujeto. Estos deseos reprimidos aparecen enmascarados y se evidencian bajo la forma de dos procesos básicos: la condensación y el desplazamiento. La condensación consiste en la síntesis de varios significados en un solo símbolo. El desplazamiento gravita en el traslado de un determinado significado en otra cosa que lo representa.

Estos mecanismos de desplazamiento simbólico aparecen presentes también en el arte. Sin embargo, existen diferencias substanciales. En tanto, en el estado onírico, los impulsos y las tendencias se hallan en su hábitat primigenio, y las funciones volitivas, reflexivas y racionales se encuentran poco más o menos suspendidas; en la producción artística estos elementos están presentes de un modo evidente y efectivo. Sin embargo, la explicación del arte desborda la comprensión de estos mecanismos, los excede, el dispositivo artístico es mucho más que esto.

La figura retórica de que se sirve el artista en este caso es la de la metonimia, mostrándonos la parte por el todo. Los personajes en cuestión, lejos de constituir la totalidad de la escena, que se completa con el escenario, aparecen ocupando un espacio pictórico que, además, ayuda a crear y profundiza el juego de opuestos lleno/vacío, figura/fondo:

“Esta relación de un arte consigo mismo por la mediación de otro puede proporcionar una conclusión provisoria a esta reflexión. He intentado dar un contenido a esta noción de pensatividad que designa en la imagen algo que resiste al pensamiento, al pensamiento de aquel que la produjo y al de aquél que busca identificarla. Al explorar algunas formas de esta resistencia, he querido mostrar que no es una propiedad constitutiva de la naturaleza de ciertas imágenes, sino un juego de distancias entre varias funciones-imágenes presentadas sobre la misma superficie. Se comprende entonces por qué el mismo juego de distancias se ofrece igualmente en el arte y fuera de él, y cómo las operaciones artísticas

pueden construir esas formas de pensatividad por donde el arte escapa a sí mismo” (Rancière, 2010:126-127).

Bibliografía

Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

García Canclini, N. (2011). *La sociedad sin relato*. Madrid: Katz.

Platón. (1992). *La República*. Madrid: Ed. Gredos.

Rancière, J. (2002). *El maestro ignorante*. Barcelona: Laertes.

--- (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

PARTE V

El arte en contextos extra-artísticos

CAPÍTULO 14

Arte, metáforas y símbolos en los discursos posibles aportes para una inclusión social

Macarena Diaz Posse

El Arte y sus definiciones

Preguntarnos ¿qué es el arte hoy?, nos introduce en un camino sin final cerrado y concreto, más bien nos abre un laberinto lleno de zigzags, bifurcaciones y retornos.

En la actualidad, es difícil dar una respuesta certera y concreta a este interrogante. Si nos remontamos a la Antigüedad clásica, observamos que el arte era determinado por su función representativa. Platón consideraba que las artes miméticas eran aquellas que con su técnica lograban imitar las cosas del mundo sensible que, a su vez, sólo eran copias o sombras del mundo inteligible, del mundo de las Ideas. Este era, a diferencia del otro, trascendental y su existencia era independiente del hombre. Aristóteles, por su parte, divide a las artes en dramáticas, musicales y literarias, y postula que todas ellas tienen la propiedad de imitar, lograr la mimesis. Valora el lenguaje metafórico y su capacidad de potenciar la comprensión.

Si avanzamos en un recorrido temporal, la Edad Media lo definía, si bien el concepto de arte como fin en sí mismo aún no existía, por su función pedagógico-religiosa. Era utilizado en pos de dar ofrendas a Dios, a los santos o a los difuntos, para explicar los dogmas de la fe cristiana y como afirmación del poder político, de Dios y la Iglesia. La figura de artista como sujeto creador que dejaba su impronta en la obra, todavía no era considerada.

Hasta aquí la creación sólo era un poder divino, lo humano se restringía a imitación, representación o interpretación. Recién en el Renacimiento, donde se sitúan el origen del arte moderno, se vincula la creación artística con el ser humano y, consecuentemente, aparece el reconocimiento de la figura de artista. Pero el artista moderno era considerado aún un genio creador, que gozaba de inspiración divina.

En el siglo XVII, a partir de Descartes, se instala la filosofía moderna que se caracteriza por un giro interior (yo pienso) donde lo fundamental es cómo alguien, con determinada estructura mental, está obligado a pensar las cosas, y no el cómo son realmente las cosas.

En el siglo XVIII, con la Ilustración, aparece la idea de las “Bellas Artes”, para clasificar y diferenciar artes de artesanías. Este término lo populariza Charles Batteux, quien limita las Bellas Artes a siete: danza, música, pintura, escultura, arquitectura, poesía y oratoria, concediéndoles un status más elevado a estas artes cuyo fin era la belleza. La sociedad burguesa comienza tener medios suficientes para encargar obras de arte. Y a su vez, es en el arte donde alcanza sus ideales, ya que en él se encuentran permitidas tanto las utopías como las perturbaciones. Se instaura la creencia de que los valores burgueses corresponden a un mundo superior y que a él se llega mediante el cultivo del espíritu. Nace así la Estética, como disciplina autónoma -independizada de lo útil, lo educativo y lo religioso- encargada de estudiar el arte. El arte se desliga, entonces, de la mimesis, imitación de la naturaleza y de la religión, y se desplaza hacia la creación. Ya el artista no debía buscar en la naturaleza, por fuera de sí, sino en su propio interior, pasando el arte a volverse su propio tema.

Kant, considerado el filósofo de la Ilustración, denomina a esta, la salida del hombre de la minoría de edad, debido a que puede con su razón pura autoabastecerse, fijar su destino, pensar, sentir y actuar sin necesidad de nada trascendente. Se busca un modo de conocimiento que posibilite al hombre alcanzar verdades universales, factibles de verificarse y evidenciarse a todos. A partir de él se plantea un nuevo sistema filosófico: el idealismo. Este sitúa en el centro de la cuestión al sujeto, la mente, el espíritu y no el mundo exterior. El conocimiento no está determinado por los objetos, sino por los sujetos. Kant considera que tanto la experiencia como la razón, tienen igual importancia en la creación de dicho conocimiento.

En el siglo XIX se genera un gran cambio a partir de la introducción de la conciencia de la historia y gana lugar así la racionalidad histórica. El hombre no sólo piensa, sino que además actúa en la historia. Hegel entiende que la obra de arte está hecha para el hombre y tiene un fin en sí misma. Al igual que Platón, reconoce dos mundos, pero le otorga otro lugar al arte. Éste no es ya una copia del mundo inteligible, como planteaba el filósofo de la antigüedad, sino que es una apariencia, y justamente por ser una manifestación de la idea, es tan real como ella misma. Hegel no encuentra ningún interés en la imitación de la naturaleza, por el contrario, considera que el arte debe despertar la conciencia de algo superior. Es en las creaciones ideadas y ejecutadas por los hombres donde la mente encuentra la belleza, y justamente se expresa subjetivamente como arte.

En el siglo XX, con las vanguardias, se plantea una crisis de la belleza y una ruptura de la idea de artista como semi-divinidad, se busca unir arte y vida. Retomando un concepto de Danto, se vive *la muerte del arte*, en el sentido de un fin de la gran narrativa explicativa de la historia, que determine cómo deben ser vistas las cosas, y se propone que el arte debe tener un papel decisivo en una sociedad nueva. Se gesta un proceso de transformaciones en el que se potencia lo plural, lo múltiple y lo diverso. Se introducen nuevos materiales, nuevas técnicas y, con estos, los artistas adquieren otras libertades de expresión.

En la actualidad se hace imposible dar una definición certera y universal. Cada época ha ido definiendo el concepto, por lo tanto, el arte entendido como un constructo social es dinámico y cambiante. No se le puede adjudicar un carácter universal ni supra-temporal, sino que es un concepto abierto, flexible y mutable y, como tal, ha ido transformándose constantemente. “El arte es un conjunto de prácticas y representaciones sometidas a un vertiginoso proceso de cambios y ajustes, como cualquier otra dimensión de la cultura moderna” (Jiménez, 2000:232).

Poética en el Arte

El arte ya no es concebido como imitación o copia de la realidad, como se ha acotado a ciertos momentos históricos, ni se encuentra ligado a lo religioso o a ser una manifestación de la belleza. Ha ido transformándose y amoldándose, como plantea Jiménez, a un proceso de cambios y ajustes propios de la cultura. Es una creación humana, una construcción subjetiva y, como tal, una producción significativa.

El arte permite convertir algo en otra cosa y lo consigue mediante el uso de metáforas. Este recurso retórico propone un paralelismo entre dos imágenes, sin que haya una evidente semejanza. Y, justamente, es esa dimensión metafórica la que cubre con un velo su referencia y lo aleja de la literalidad.

El arte es un lenguaje fundamentado, principalmente, en la metáfora. Para comunicar se basa en sistemas retóricos. Es decir, utiliza distintos elementos tales como comparaciones, sustracciones, asociaciones y poéticas para presentar el mensaje. Esto hace que el mismo no sea literal ni directo, y que requiera de cierto grado de creatividad y abstracción para percibirlo.

En palabras de Grüner (2000), la comunicación en el arte presenta una dialéctica entre lo visible y lo invisible. Siguiendo esta misma idea Rancière (2010) formula que la imagen no es un reflejo de una cosa, sino que es una tensión entre lo visible y lo invisible, lo que se ve y lo que se dice, lo que se dice y lo que se calla.

La imagen propone múltiples discursos que actúan simultáneamente. Presenta un tema, no de manera certera, cerrada y acabada, como podría hacerlo otro tipo de lenguaje, sino como una apertura a ser completada por el que interactúe con ella. A través de su discurso poético muestra algo, pero también deja entrever otras aristas, otros discursos, como posibles interpretaciones, mensajes e ideas. Este discurso poético demanda imaginación y creatividad, tanto para ser enunciado como para ser percibido, y propone en consecuencia, un rol activo para ambas partes.

El arte así entendido, como creación y como lenguaje humano, es también un recurso para propiciar la integración, ya que permite a quien se sumerge en el lenguaje artístico, explorar otras miradas del mundo y crear nuevos universos. Pensar y pensarse desde nuevas lógicas, buscar alternativas nuevas de comunicación y de expresión, fortalecer la autoestima e indagar otros posibles vínculos. Desde la creatividad, pueden hablar los silenciados, los otros, los distintos, los negados por el sistema, los excluidos de la sociedad.

Jiménez postula que el arte permite crear mundos nuevos, realidades que sólo existen allí porque alguien les dio vida. Pero que una vez que nacieron, se independizan de su autor y adquieren individualidad propia, guardando en sus genes la huella de su creador.

El proceso creativo, como señala Cañeque (1991), es entendido como la destrucción de lo establecido y la reconstrucción de algo nuevo. Al crear cada persona pone en movimiento sus experiencias más profundas, que han sido estimuladas por su entorno. La obra nace en una cultura y al mismo tiempo se convierte en parte de ella.

Ahora bien, trabajar desde el arte y los procesos creativos, no es producir lo que distintos cánones temporales denominaron o denominarán *Obra de arte*, sino movilizar energías creativas, liberar la imaginación, permitir la expresión y la comunicación. Es ofrecer el arte de manera democrática, no restringido a una élite favorecida por poseer recursos materiales y simbólicos, sino a todos sin ninguna distinción, como una herramienta de Inclusión.

El arte por sí mismo, no va a transformar el mundo, como pretendieron las vanguardias del siglo XX, pero sí va a proponer nuevas formas de comunicación.

El arte como herramienta de inclusión social

“Nuestro mundo se extiende hasta donde llega el lenguaje” (Zátonyi, 2011:33). La realidad está conformada por el lenguaje, y no únicamente por el lenguaje articulado, sino por el lenguaje artístico, independientemente de su género, tiempo o contexto cultural de origen.

El arte, por su posibilidad de metaforizar, de decir desde lugares diversos, permite visibilizar pensamientos y voces que el lenguaje oral o escrito muchas veces dificulta. Lo hace justamente por no quedar ligado a la literalidad, al contrario, recurre a la poética como recurso comunicativo. “El arte propone diferentes estrategias para construir la mirada; descubre el mundo simbólico que es inconmensurable, que se construye con lo ausente, lo no dicho y que requiere de lo invisible” (Dillon, 2012:133). Esto da lugar a la expresión, a la voz, entendida desde este lugar retórico, no como palabra oral ni escrita, sino como palabra poética.

Para ilustrar esta idea, retomaré una experiencia desarrollada en un hogar asistencial. Esta corresponde a una secuencia de trabajos de campo/ talleres de arte plástico-visual llevados a cabo en el marco de diferentes proyectos de investigación¹ en los que he trabajado. Lejos de contarse como un caso aislado, es seleccionada por ser un ejemplo claro y concreto del tema:

Allí se encontraba Joan, un niño de unos ocho años, que aparentaba unos escasos cuatro o cinco. No había aprendido todavía a escribir, probablemente por limitaciones físicas a causa de

¹ Me desempeño como investigadora en el Proyecto de investigación: Educación y prácticas artísticas en ámbitos de la Universidad Nacional de La Plata, otros contextos de educación pública y popular argentinos y latinoamericanos (2015), que es tributario del proyecto: Arte e Inclusión Social. Nuevos paradigmas (2011-2014), que a su vez es continuación del proyecto: Arte/ Comunicación/ Integración. Nuevos paradigmas de la práctica docente en ámbitos no convencionales. Aportes para la formación de recursos humanos (2007-2010). Todos ellos dirigidos por la Lic. María Verónica Dillon. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Además he realizado la Diplomatura en educación formal y no formal en contextos de privación de libertad, en la Facultad de Ciencias Humanas, Universidad del Este.

ser hijo de padres adictos, por lo que su comunicación –para la mayor parte de la sociedad– se veía algo cercenada. En la escuela era catalogado como un chico problemático, estigmatizado por vivir en un hogar asistencial, como poco inteligente y sin muchas capacidades. La institución en la que se encontraba alojado, por su sistema estructural, tenía como casi todas, escasa estabilidad afectiva, dada por recambios en los grupos, ya sea por traslados, fugas, adopciones, o por retorno a núcleos familiares. Se sumaba el abandono familiar, su madre detenida y prácticamente incomunicada y un padre desaparecido. La falta de afecto tendía a favorecer el silenciamiento de este niño.

En el marco de un taller de arte se le ofrece un trozo de arcilla para realizar libremente la producción que deseara. Se lo guía técnicamente en la tarea, pero se deja total apertura a la creatividad del niño. Él transforma ese trozo amorfo de material en una obra plástica, utiliza el lenguaje simbólico, trabaja con asociaciones, sustituciones y comparaciones y genera su objeto –operaciones que desde el lenguaje escrito él no era capaz de efectuar–. Realiza una interpretación de su mundo. Su obra habla, y más también, su obra grita aquello que él no puede decir. Expresa lo que siente, lo que vive, lo que desea, lo que cree.

Un breve relato oral acompaña su producción plástica:

El volcán estaba en Argentina.

Al volcán subía una señora de lava. Subía para matarse para siempre, porque quería olvidarse de los hijos. Los hijos pensaban que sí. Los hijos veían eso en la tele antes de que salga el sol.

Vino el rayo Mc. Queen que venía de la tierra de los malos. Fue a salvarla pero la señora no se dejó².

² Producción plástica y literaria creada por Joan en el taller de plástica correspondiente al Programa Arte donde estés, realizado en el Hogar Servente, Villa Elisa, en el marco del proyecto de Investigación Arte, Comunicación e Integración. Nuevos paradigmas de la práctica docente en ámbitos no convencionales, perteneciente al Programa de Incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación, (2011-2014), dirigido por la Lic. Verónica Dillon. El Hogar Servente, es un Hogar asistencial mixto que aloja a grupos de hermanos de hasta 14 años, y depende del Ministerio de Desarrollo Social de la provincia de Buenos Aires y la Subsecretaría de niñez y adolescencia. Se ha hecho una cita textual de sus palabras, ya que el niño, como se menciona en el texto, aún no sabe escribir.



Imagen del volcán construido por Joan

“Las palabras no están en lugar de las imágenes. Son imágenes, es decir, formas de redistribución de los elementos de la representación. Son figuras que sustituyen una imagen por otra, palabras por formas visuales o formas visuales por palabras” (Rancière, 2010:97).

Joan encontró un lenguaje poético para hablar de su realidad, de su mundo, para mencionar simbólicamente el abandono que sentía. Aquella mujer de lava que quería olvidarse de sus hijos... Pero también, en el relato utilizó elementos de su contexto, de su inocencia de niño en el que incluye a *Rayo Mc. Queen* –auto animado antropomórfico, personaje de ficción creado por la reconocida compañía estadounidense de animación *Pixar*– como posible salvador.

A este niño como a otros muchos niños, jóvenes y adultos³ que viven en los márgenes, silenciados, olvidados, marginados, el arte se les puede presentar como una herramienta de inclusión.

Inclusión

El término inclusión pretende superar al de integración, concepto imperante en la educación hasta la década del 90. La educación inclusiva entiende a la diversidad como elemento que aporta riqueza al proceso de enseñanza-aprendizaje. Este se nutre de las diferencias y desde allí avanza. Sin discriminación ni segregación.

³ Para mayor información se pueden revisar diversas experiencias desarrolladas en el Programa Arte para jóvenes relatadas en VV. AA. (2012). *Breviario desde el arte y la ley: Entre lo institucional, lo inestable y el campo pedagógico*. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.

La noción de inclusión se origina en el foro internacional de la Unesco, Jomtien, 1990, Tailandia. Allí se sugiere la idea de una Educación para todos, y en 1994, en la conferencia internacional que deriva en la Declaración de Salamanca, se adscribe a esta idea. Se extiende entonces la inclusión como principio rector de políticas y prácticas para la educación de todos, incluyendo a todos dentro de un mismo sistema educativo común, sin diferencia alguna. La educación inclusiva ve en la heterogeneidad, la riqueza y normalidad del ser humano. Apuesta a enriquecerse desde lo diferente, lo variado.

La producción creativa es una eficaz forma de cambiar lógicas y estructuras impuestas, imperantes en los sistemas. Es transformar, es una manera de liberar, de otorgar participación a los excluidos. Y desde la participación es justamente desde donde se fomenta la construcción de ciudadanía.

Reflexiones finales

A través de la metáfora, la simbolización y la poética, el lenguaje artístico le permitió a Joan y a tantos otros niños, una posibilidad de generar discurso propio, de narrar algo de su contexto, compartirlo con la sociedad, darle visibilidad y desarticular la visión que sobre él se tenía. Un niño que no ha aprendido a escribir, y quién sabe si algún día lo hará, que le cuesta comunicarse, que por ende queda excluido de la sociedad.

El arte como lenguaje poético, posibilita la construcción de significados y la creación de nuevos mundos. Utiliza diferentes recursos retóricos que apelan a la participación activa de los sujetos, tanto de aquel que enuncia como del que recibe e interpreta. Provee de recursos simbólicos a quien interactúa con él, le propone formas nuevas de comunicación y de relación con el otro. Desarrolla en los sujetos diferentes aptitudes y alternativas de razonamiento, lógicas de abstracción, comparación o sustitución.

El arte es una herramienta poderosa para animar la expresión, permitir el diálogo y fortalecer lazos sociales. Es, por lo tanto, un recurso valioso para fortalecer la subjetividad, restaurar en tantos niños la posibilidad de crear, producir sentidos, mostrar sus pensamientos, hacer oír su voz y ser parte de la sociedad. Es, consecuentemente, una herramienta de inclusión social. "Esto es lo que el auténtico arte ha hecho siempre: desarticular visiones estabilizadas e institucionalizadas, mostrando que hay siempre una diferencia posible" (Grüner 2000).

Bibliografía

- Cañeque, H. (1991). *Juego y vida, la conducta lúdica en el niño y el adulto*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Jiménez, J. (2006). *Teoría del Arte*. Madrid: Tecnós.
- Grüner, E. (2000). "El arte o la otra comunicación". En VV. AA. (eds.) *Catálogo de la VII Bienal de La Habana*. La Habana: Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- UNESCO (2009). *Directrices sobre políticas de inclusión en la educación*. Publicado por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. France.
- VV. AA. (2012). *Breviario desde el arte y la ley: Entre lo institucional, lo inestable y el campo pedagógico*. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.
- Zátonyi, M. (2011). *Arte y Creación. Los caminos de la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual.

CAPÍTULO 15

Sujetos des-sujetados intervención artística en contextos de vulnerabilidad

Gabriela Victoria

Este trabajo indaga acerca de ciertos emergentes de una práctica social ampliamente difundida en la actualidad en nuestro país: la presencia de artistas o agentes de salud que funcionan como facilitadores de arte y utilizan diferentes prácticas del arte como herramientas de intervención en instituciones de salud, como parte de actividades de promoción de la salud e, inclusive, en procesos de curación.

Se propone conceptualizar aquello que surge como propio a la génesis del campo del arte en contexto de atención de la salud, valorar la existencia de un borde o zona híbrida, sus procesos de funcionamiento, la reflexión estética sobre las producciones que surgen de tales prácticas, con la consecuente pregunta sobre si en ellas se manifiestan cuestiones comunes a los problemas de la estética contemporánea. Además, se examinan las consecuencias que las condiciones contextuales de producción imponen en la interfase arte-salud, las consecuencias en la institución y en los actores intervinientes y la categoría de dispositivo como lugar de desarrollo de estas prácticas del arte.

Desde el campo artístico, tanto en la práctica profesional como desde los espacios formativos, tiene amplia aceptación el concepto de Daniel Sánchez: “el arte es una capacidad operativa del pensamiento, sustentado en el lenguaje simbólico, con capacidad de resolver cualitativamente problemas en escenarios complejos, desde una perspectiva integradora al entorno cultural y medioambiental”. Desde el campo de la salud surgen nuevas demostraciones, avalando efectos que evidencian esta relación. Es decir, ambos núcleos de conocimiento recuperan estas prácticas como beneficiosas, tanto para las personas como en la formulación conceptual. Sin embargo, los estudios estéticos de las producciones que surgen de la intersección de

los campos del arte con la salud, las cuales son realizadas por aquellos que padecen enfermedades, resultan de uno u otro modo (sub) o (des)estimadas¹.

Existe un nutrido cuerpo de evidencia científica que avala el uso de herramientas artísticas en procesos de restablecimiento de la salud y el bienestar en personas que padecen distintas patologías y también en el contexto de atención de las mismas. Es decir que, utilizar arte en contextos institucionales de curación de la salud, también produce beneficios adicionales a los del ejercicio perceptivo, creando un mejor clima de trabajo, disminuyendo el estrés, brindando una sensación de armonía.

Son estos beneficios los que colaboran a fortalecer la relación entre ambos campos.

Existen miradas superpuestas en relación a las producciones artísticas de las personas beneficiarias del sistema de salud, por el hecho de circular en dos universos, allí donde se produce un entrecruzamiento entre arte y salud. Consecuentemente, el posicionamiento social que ocupen las producciones estará en relación con el posicionamiento que posean en la sociedad el arte y el nivel de desarrollo del sistema del cuidado de la salud. El costado positivo de este posicionamiento consiste en la inclusión del arte en este contexto, pero el negativo implica, por ejemplo, que el estigma que cargue una determinada enfermedad, se traslade a las producciones emergentes de las personas que las padecen.

La existencia de estas miradas obedece a los objetivos de uso que la práctica del arte conlleva como parte de un dispositivo terapéutico y, por lo tanto, condicionado en función de aquellos beneficios que otorgue a la salud y al bienestar de las personas, o bien su práctica se persiga desde el campo artístico con fines estéticos, considerando el lugar que le corresponde allí a una obra, si es que consideramos a estas producciones efectivamente obras.

Algunas preguntas que surgen en este escrito remiten a la reflexión-valoración estética sobre las producciones que hagan tanto quienes faciliten el espacio artístico, el público u otros enunciantes metadiscursivos sobre estas producciones: ¿Se verá esta valoración supeditada a la mirada médica? Es decir, el “caso” –en lenguaje médico, el conjunto de síntomas por el que los doctores refieren a las personas o al diagnóstico– ¿influencia el modo de mirar? ¿Existe *a priori* la búsqueda de un correlato entre obra y enfermedad? ¿Prevalece en la actualidad el uso del arte como herramienta diagnóstica?

En definitiva, esta doble mirada u operatoria *a priori* estigmatizante, ¿invisibiliza las producciones de los pacientes? Para responder algunas de estas preguntas analizamos aquello que surge como zona de interfase o intersticio propio de esta práctica, buscando aclarar un poco el tipo de uso que del arte se realiza en este contexto.

¹Se toma, para referir a “campo”, la definición de GWS (2005): “espacio de encuentro entre dos o más núcleos de conocimiento, un lugar donde las cosas se funden y se mezclan y, en general, donde ocurre el cambio”.

La construcción de una interfase, un borde o zona de hibridación: una relación arte-salud

Para poder pensar desde el presente este entrecruzamiento, es necesario rastrear los orígenes de la relación entre el arte y la salud. Las artes han sido parte del restablecimiento del equilibrio y la salud a lo largo de la historia de la humanidad (McNiff, en Malchiodi, 2005: 4). Aunque en el presente el uso de las herramientas y prácticas de arte en el campo de la salud poseen consenso social y reconocimiento y son especialmente utilizadas en la salud mental y la rehabilitación, el origen de esta relación debe encontrarse en la Antigüedad, ya que en la medicina se pensaba al arte como modo de curación, prevención o coadyuvante² en tratamientos. Al respecto, existen numerosas referencias en la medicina y la antropología sobre las más antiguas formas de aplicación de las modalidades expresivas. Por ejemplo, los egipcios alentaban a la gente que padecía enfermedades mentales a involucrarse en la práctica de una actividad artística (Flehsan y Frear, en Malchiodi, 2005: 4).

Los griegos usaban el teatro y la música por sus capacidades reparadoras (Gladding, en Malchiodi, 2005: 5). Pitágoras sostenía que el canto y el juego eran formas en las que el alma alcanzaba la catarsis. Hipócrates y Galeno promulgaban el diagnóstico y tratamiento del hombre “como un todo”, un acercamiento holístico del cual se infiere la relación cuerpo-mente.

La relación del arte particularmente con la atención de la salud mental, se localiza en las ideas que llevaron, desde la Antigüedad, a relacionar e idealizar la creación y la locura, y a situar a distintos filósofos y artistas que han tratado de dar cuenta del modo en que sucede la creación, justificado en la posesión de un “estado” especial o extraordinario bajo el cual el artista produce su obra. Demócrito afirmaba que “sólo en el delirio se puede componer la gran poesía”. (García Muñoz, 2010: 22)

En Inglaterra, durante el Renacimiento, el médico y escritor Robert Burton teorizaba acerca del rol que la imaginación ocupaba en el bienestar y la salud. Por su parte, el filósofo italiano Feltre proponía la danza y el juego como centrales en el desarrollo y crecimiento saludable de los niños (Coughlin, en Malchiodi, 2005: 5).

La idea de anexar el arte a los tratamientos médicos, surge entre fines del siglo XIX y principios del XX, con el advenimiento de la psiquiatría, relación que se fortalece en parte por el movimiento llamado Moral Theraphy, que abogaba por una mejor calidad de atención de los enfermos mentales e instaba a los pacientes a la práctica del arte (Flehsan y Fryear, en Malchiodi, 2005: 5).

Si bien estos programas existentes desde fines del siglo XIX eran transitorios, las ideas que los sustentaban resurgen hacia 1900; pero es a fines de la 1ª Guerra Mundial cuando se encuentran usos documentados de la música con fines terapéuticos en quienes no respondían a ningún otro tipo de tratamiento (Malchiodi, 2005, p.5). Entre quienes prescribían arte,

² Coadyuvante: que ayuda o contribuye a la consecución de una cosa.

encontramos médicos con inclinaciones artísticas, algunos de los cuales llevaban adelante una práctica del arte paralela a su profesión de médico. Hubo quienes posibilitaban la práctica del arte en sus pacientes, unos utilizaban la fotografía como registro de casos dentro de la psiquiatría, y otros investigaban a partir de actividades o de procesos creativos de sus pacientes.

Creación y salud mental: la mirada desde la salud

En relación a la primera circulación de las producciones de estos pacientes –desde el Renacimiento hasta el desarrollo de las vanguardias artísticas– estas prácticas fueron objeto de estudio de los alienistas, es decir, aquellos médicos bajo quienes se encontraban en tratamiento.

En general, en sus inicios, tanto en la psicología como en la psiquiatría, se utilizaban las producciones artísticas de los pacientes como herramienta diagnóstica. Se buscaba establecer analogías entre la producción de imágenes, sus procesos y los procesos mentales sufridos por las personas con determinada patología mental. Su motivación más relevante era la búsqueda de señales que les permitieran elaborar teorías acerca del funcionamiento del cerebro, como si esas imágenes fueran un síntoma de la distorsión, una muestra que habilitara a localizar la anomalía.

Consecuentemente, las producciones eran leídas desde el punto de vista de la sintomatología, buscando trazar parámetros acerca de las distintas enfermedades mentales sobre las cuales el estado de conocimiento era muy inferior al actual.

Una característica que prevalece en estos análisis es que predomina la visión del hombre enfermo –considerado como diagnóstico– sobre la del sujeto creativo, productor. Es decir, se habla de la persona que produce la obra por su diagnóstico y no se registra al sujeto.

El desarrollo de elaboraciones existentes en torno a expresiones artísticas dentro de la psiquiatría, por fuera de los márgenes del “Sistema de las Artes” (escuelas, galerías, museos, medios de difusión) comienza a principios del siglo XX.

Los Románticos consideraban las producciones de los enfermos como epítome del “genio creador”, visión que finalmente fue decayendo a fines del siglo XIX hasta transformarse en síntoma de “degeneración” más que lugar de “inspiración”. Este discurso pasa de la psiquiatría al psicoanálisis a modo de “regresión”, haciendo que persista el diagnóstico sobre las producciones de los pacientes (Foster, 2001).

Aún bajo la influencia del Romanticismo, las imágenes producidas por las personas con padecimientos mentales, eran consideradas como expresiones de “fluidez creativa” que portaban las mismas. Si bien esto supone un avance frente a ser consideradas como “manifestaciones demoníacas” –tal la concepción en la Edad Media– aún distaba de pensarse en ellas como pertenecientes al campo del arte y su circulación era limitada a circuitos de salud.

Bajo este tipo de mirada fueron conformándose, a comienzos del siglo XIX, las primeras colecciones de arte producido por los internos de las que se tenga conocimiento: la del Bethlehem Mental Asylum de Londres y la de Crichton Royal Hospital de Escocia. (Mello, 2004: 21-38).

Coincidentemente, aparecieron las obras de John Haslam: *Illustrations of Madness* (1810) y de Cesare Lombroso: *Genio e Follie* (1888). En ese momento se produjeron los primeros acercamientos entre arte y psiquiatría. Jean Martin Charcot (Paris 1825-1893), médico interesado en la pintura y la fotografía y Director del Departamento de Neurología del Hospital de Salpêtrière, creó un Departamento de Fotografía en el hospital, a partir del cual desarrolló su investigación fotográfica e interés por el estudio de la histeria. Charcot utilizó la fotografía para registrar distintos estados y hacer una suerte de reconstrucción gestual de casos, que presentaba a sus estudiantes en sus famosas clases. Su trabajo fue resignificado más tarde por algunos artistas contemporáneos como la chilena Voluspa Jarpa en su muestra “Efecto Charcot”, que circuló por América y Europa.

También, el psiquiatra británico Hugh Diamond (1809-1886) usó la fotografía para la investigación gestual de diversos tipos de enfermedades mentales (García Muñoz 2010).

Dos profesionales cambiaron el tipo de aproximación al estudio de estos trabajos, al anunciar el advenimiento del “artista esquizofrénico”: Margethales publica en 1921 *Ein Geisteskranker als Künstler: Adolf Wölfi*. En este trabajo el autor examina aspectos de estilo del artista Adolf Wölfi, uno de los *Outsider* más relevantes. El otro es Prinzhorn, psicólogo e historiador del arte, con su libro, cuyo título ha sido traducido al español como *Expresiones de la Locura*³, en el cual reproduce parte de la colección de trabajos del Hospital de Heidelberg, donde se desempeñaba como médico. Prinzhorn había sido designado en 1919 veedor coordinador de la colección de alrededor de cinco mil obras, la mayoría realizada por enfermos esquizofrénicos sin aparente entendimiento intelectual del arte, que trabajaban por razones terapéuticas o compelidos por la pulsión a expresar aquello que les producían sus alucinaciones. Algunas obras presentan similitudes con las de las vanguardias.

Los resultados “son espontáneos” y “la selección es hecha en pos de ajustar los contenidos a la teoría de Prinzhorn” (Foster, en Malchiodi, 2005). Si bien Prinzhorn sostiene en su libro “(...) que la apreciación diagnóstica no es suficiente” y no considera al trabajo como síntoma, tampoco lo equipara a una producción estética (Foster, en Malchiodi, 2005). Parte de esta colección ha sido expuesta a través de los años en varios países europeos, entre ellos, en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

La excelente recepción por parte de las vanguardias, que tomaron estas obras como reveladoras de una visión creadora inocente y de la existencia de un *inner drive* creador en las personas enfermas, indican para Foster, una muestra de la alteridad necesaria para consolidar la visión modernista del “arte puro”. En definitiva, oscurecen más que visibilizan la importancia de la producción artística de personas enfermas (Foster, en Malchiodi, 2005).

³ Que apareció en 1922 en su traducción al inglés (1922) *Madness and Art. The Life and Works of Adolf Wölfi*.

Art Brut o un arte desde “un interior incontaminado”

Fue Dubuffet quien acuñó en 1945 el término *Art Brut* luego de viajar a Suiza con Le Corbusier y John Paulhan, donde conoció en la Colección Waldau los trabajos de Adolf Wölfli, hoy un *Outsider* clásico. Wölfli adquirió parte de su reconocimiento gracias a la exhibición de su trabajo que Dubuffet organizara más tarde en París. En 1948, Dubuffet junto a André Breton, Jean Paulhan, Charles Ratton, Henri Roche y Michel Tapié, fundan la Compañía del *Art Brut*, dedicada al estudio y coleccionismo de arte que demostraba una capacidad de invención y originalidad extrema “por fuera” de la cultura. Por entonces, Dubuffet define el *Art Brut* como:

“Las obras producidas por personas que no han sido dañadas por la cultura artística, en las cuales el mimetismo desempeña un papel escaso o nulo. Estos artistas derivan todo, temas, elección de los materiales, medios de transposición, ritmos, estilos de escritura, etc. de sus propias profundidades y no de las convenciones propias del arte clásico o de la moda. En estos artistas asistimos a una operación artística por completo pura, sin refinar, en bruto y totalmente reinventada en cada una de sus fases a través de los únicos medios que son los impulsos propios de los artistas. Es por tanto un arte que manifiesta una inventiva sin parangón”.

Estas producciones estaban por fuera de todo diálogo pertinente al debate artístico o intelectual. Por supuesto, es imposible “ser” por fuera de la cultura; sin embargo Dubuffet refiere a aquellos que estaban “por fuera” de su propio contexto cultural. De hecho, consideraba al *Art Brut* como “(...) creación en forma pura, un flujo energético psíquico que va del cerebro al papel”.

Por otro lado, cabe destacar que muchos de estos artistas no hicieron circular su obra en vida, o sea que quedaron excluidos tanto de la sociedad como del sistema de las artes. Las ideas sobre la locura que operaban a nivel social, colaboraron a que estos trabajos fueran asimilados por las vanguardias como “inspiradores”.

Además, el término *Art Brut* supone características especiales dentro de las múltiples etiquetas que se utilizan en la historia del arte. En general, cuando un crítico denomina un cuerpo o conjunto de obra de un modo que considera las distingue (les Fauves, Cubismo, Surrealismo, etc.) lo hace utilizando estas “etiquetas” también en otras obras por fuera de ese conjunto inicial, si considera responden a características que las emparentan.

Art Brut sin embargo, es un concepto que combina características de etiqueta y marca (en sentido comercial), ya que los únicos trabajos permitidos de ser exhibidos con ese nombre son aquellos que pertenecen a la Colección que se muestra de forma permanente en Lausanne. De hecho, el término supone restricciones legales: el historiador inglés, Roger Cardinal, hubo de encontrar en 1972 una segunda denominación en inglés para realizar una muestra en los Estados Unidos con trabajos similares: *Outsider Art*: (Por fuera del Arte o Arte de “Otros”).

En la actualidad, este vocablo porta nuevas significaciones, tales como “arte visionario”, “arte intuitivo”, “*raw art*”, “imágenes inconscientes”, “arte primitivo”, “arte ingenuo”, “arte psicopático”, “arte autodidacta”, “nueva invención”, “*contemporary folk art*”, “*black folk art*”, “arte irregular”, “arte singular”. En cuanto a su utilización, se ha difundido como válido para denominar las producciones de aquellos artistas “por fuera” de los circuitos del arte, institucionalizados en

hospitales y manicomios, pero también las de personas sin estudios artísticos e, incluso, sin escolaridad, cuya pulsión creadora ha dejado abultados cuerpos de obra, a pesar de no haber transitado instancias formativas en arte.

Se desconocen términos para nominar un estilo, escuela o colectivo que refieran a condiciones sociales de sus productores, en vez de las características de sus obras, como lo sugiere el *Outsider Art*.

El advenimiento de la 2ª Guerra Mundial y el desarrollo de las diferentes ramas de la psicología, profundizaron las distintas miradas en torno a los modos y objetivos de producción artística en el marco de esta relación.

A nivel regional, en Latinoamérica, uno de los espacios referentes de investigación de arte en contexto hospitalario es el *Museu de Imagens do Inconsciente* de Brasil, inaugurado por el propio Carl Jung y donde Nise da Silveira trabaja confrontando con terapéuticas agresivas de la psiquiatría, a partir de una práctica profesional que resulta inspiradora y pionera en investigaciones de este tipo.

En Argentina, artistas, psicólogos y psiquiatras que adhieren a teorías por la desinstitucionalización, son antecedentes de grupos que en la actualidad propugnan por la “desmanicomialización” (Cohen y Natiella, 2013), la mayoría de los cuales propician el uso del arte como coadyuvante terapéutico en los tratamientos psicológicos. Algunos referentes iniciales de este movimiento sostienen que “la mayor parte de las personas tienen capacidades para ayudarse a sí mismas y a otros si se las favorece, sostiene y acompaña con información capacitación y seguimiento y si se generan contextos de libertad y solidaridad” (Cohen y Natiella, 2013). Ejemplo de este tipo de emprendimiento de artes en cruce, lo constituye el Frente de Artistas del Borda, que funciona desde 1984 con el objetivo de “producir arte como herramienta de denuncia y transformación social desde artistas internados y externados en el Hospital Borda” (Sava, A.).

El trabajo de este colectivo artístico constituido por profesionales de la salud y el arte, contempla a éste como vehículo de resistencia política, además de considerarlo una herramienta para la rehabilitación en salud mental. En diferentes agrupaciones y frentes, artistas y agentes de la salud pugnan por encontrar maneras humanizantes para la medicina en general y la psiquiatría en particular. Su accionar puede enlazarse también a intervenciones y acciones artísticas en el plano social, que comenzaron en nuestro país con Tucumán Arde.

Desde el retorno democrático, estos tipos de acciones de carácter político como “el Siluetazo”, son frecuentemente asociadas a movimientos por los derechos humanos. Desde el punto de vista de la lucha por derechos políticos de un colectivo o una minoría, constituyen un trabajo similar. La acción o intervención artística acompaña a la construcción de lazos sociales y refieren también a la lucha por los derechos humanos de las personas institucionalizadas. Están destinadas a visibilizar la grave situación de aquellos cuyas voces son subsumidas en una realidad que los niega, sin tener posibilidad de tomar decisiones para modificarla. La Red de Arte y Salud Mental, es un ejemplo de este tipo de construcciones colectivas. Organizaciones que buscan el empoderamiento de los sujetos que padecen mentalmente y persiguen la cons-

trucción del lazo social, el reconocimiento en la sociedad de la problemática asociada a la salud mental, la independencia de las personas internadas o externadas, su autonomía, la construcción subjetiva.

Esta cronología, aun siendo breve, permite rastrear la existencia de la interfase entre el arte y la salud, que precede incluso a la existencia de la psicología. Se inscriben en ella aquellos profesionales que llevan adelante su práctica en hospitales públicos y privados y también un sinnúmero de Ong's que en nuestro país, a partir de los años 90, asocian el uso del arte en salud mental a modalidades no intrusivas de tratamiento médico o psicológico.

Usualmente, en el desarrollo práctico de las tareas, un tallerista de artes con formación artística, trabaja asociado a un psicólogo, o bien recibe instrucciones -según sea la conformación del dispositivo- de un profesional de la salud, en pos de objetivos asociados.

La consolidación de la Interfase “dispositivo arte-salud”: el endurecimiento de la mirada

A mediados del siglo XX, se crean en Europa y Estados Unidos centros de salud que contemplan el uso del arte asociado a distintas terapias en contexto de atención de la salud. Aparecen colecciones de arte como las del *Cedar-Sinai Hospital* y el *Stanford University Medical Center*. En esa misma época, el *Works Project Administration (WPA)*⁴ patrocina la construcción de murales a lo largo y a lo ancho de los hospitales de Estados Unidos, dirigidos a un público mayor y más diverso que el hospitalario, ya que se incluyen todos los edificios federales.

También surgen colecciones privadas de arte en hospitales estadounidenses, que si bien no persiguen específicas intenciones terapéuticas ni fines relacionados a la salud, demostraron que observar e involucrarse en el hacer de las artes visuales, reduce el estrés y la ansiedad y ayuda a combatir el dolor. En la actualidad, ha quedado demostrado que participar en la producción de arte en programas facilitados por artistas, o bien en sesiones de arte-terapia, mejora los resultados clínicos para un amplio espectro de condiciones médicas. Estos estudios incluyen en su muestra, la concurrencia a conciertos o a interpretaciones musicales en sala, tanto como el estar expuestos a la música por altoparlantes en el hospital (Fenner, Rumbold, Rumbold y Harpur, 2012).

En cuanto al desarrollo profesional y las competencias, el crecimiento y posterior difusión del Arte-Terapia en Europa y Estados Unidos, aportaron cierto grado de confusión a este borde, zona gris, área no delimitada, de la que se viene hablando en este trabajo. Si bien por un lado la estetización de la vida cotidiana y el desborde del arte de sus canales tradicionales, contextualizan la profundidad y amplitud de estos usos del arte, el grado de especialización

⁴ Para ampliar la definición y objetivos que se perseguían durante esta política, consultar <http://www.carpetashistoria.fhce.unlp.edu.ar-2/arte/see-america-laimagen-de-los-estados-unidos-impulsada-por-el-new-deal/>

alcanzado en las disciplinas del campo de la salud y las artes (particularmente la Estética), colabora en una suerte de “endurecimiento” de los posicionamientos profesionales, en los bordes de ambos campos (Frigato, Resende Carvalho, 2011).

En la práctica profesional se produce una suerte de oposición binaria que involucra tanto a artistas como a practicantes de profesiones a cargo de la atención clínica. La pregunta (y preocupación) desde ambos núcleos de conocimiento, que se realizan los profesionales, se refiere a la pertinencia de la práctica profesional: ¿Esto es arte? O bien, ¿esto es terapia?

Lo cierto es que cada uno de estos espacios de trabajo particular (existen distintos tipos de aplicaciones y dispositivos) supone una práctica profesional que define un campo y los profesionales del mismo se aferran a ese borde, porque es el que determina la identidad y pertenencia a uno u otro campo de la tarea que llevan adelante a diario.

Sin embargo, ahondar en la existencia de ese borde y lo que allí se produce es necesario, más allá del campo al que pertenezcan las producciones. Ya que permanecer en la negación de su entidad, en lugar de colaborar al otorgar identidad y autonomía a productores y producciones, en realidad provocaría legalizar su invisibilidad.

Las condiciones de existencia de una obra de arte son, la mayoría de las veces, claras para el arte contemporáneo. Ahora bien, ¿es procedente la circulación de las imágenes cuando pertenecen a la historia clínica del paciente? ¿No debiera preservarse el derecho a la confidencialidad, cuando esas imágenes emergen de tratamientos médicos tanto como se hace con otro tipo de información sobre el estado de salud de la persona? ¿Cuándo adquiere estatuto de obra una producción emergente del contexto de la salud? ¿Resulta relevante alcanzar este estatuto para promover su circulación?

Transformaciones y ausencias desde el campo artístico: los usos y aportes del arte en salud

Como se ha visto, las producciones artísticas formaron parte activa de las transformaciones sociales que se reflejaron en el ámbito del ejercicio de la medicina o de la salud, a lo largo de la historia. Su quehacer particular, producto de procesos culturales situados en un contexto específico, fue modificándose conforme a los cambios operados en la sociedad. Al perder validez las grandes ideas pretendidamente universalistas de la Modernidad, nuevos modos de pensar lo social se corporizan y constituyen formas más plurales de entender la realidad y la subjetividad, reconstruyendo aún los propios alcances de estas nociones.

A fines del siglo XX y durante el XXI, los artistas utilizaron prácticas y llevaron adelante obras a partir de diversos materiales y herramientas provenientes de distintas disciplinas. Incluso integraron al campo artístico, categorías conceptuales provenientes de otros campos de conocimiento. Estas operaciones consolidaron el desborde definitivo del arte hacia otros

espacios y, lógicamente, la salud, donde pre-existe una relación que conlleva una larga historia, no fue la excepción.

El ingreso paulatino y sistemático de artistas en ámbitos de la salud, utilizando prácticas validadas a partir del arte contemporáneo, ofrece a los beneficiarios⁵ maneras de apropiación de la realidad, a partir de códigos compartidos socialmente, y la participación en el diálogo cultural, en la construcción de la memoria colectiva, es decir, en su inscripción como parte de sujetos de la historia. En la actualidad, tanto el arte y sus producciones, como la salud, son pensados en clave cultural.

Por supuesto, en el contexto de esta práctica, se beneficia de forma inclusiva a las personas participantes. Y por ello, también, se constituye como acto político, al convocar a la participación de la conversación cultural, a partir de la construcción de imágenes sonoras, visuales, kinésicas, entre otras, que circulan previamente en la cultura popular. En el sentido de la inclusión, se habla en este trabajo de “sujetar” a aquellos en situación de vulnerabilidad.

La identidad como construcción creativa

¿Qué es la identidad sino un devenir creativo? Una entidad cambiante y dinámica, una construcción que no es lineal ni sincrónica, que organiza y elabora nuestro horizonte, nuestro mundo de significaciones. En la relación obra/objeto y sujeto creador, el facilitador establece una mediación más, que se suma a la que se nos aparece con la propia materialidad. El facilitador/tallerista, propicia la relación, poniendo a disposición materialidad y tiempo al servicio de la creación de esa relación, la relación entre la persona y aquello que está a crearse.

A partir de crear con herramientas del arte, se construyen universos de sentido, se conceptualiza, se desarrolla un tipo de conocimiento específico y, además, esto se realiza en un diálogo colectivo, a través de la participación en la comunidad a la cual se pertenece. El trabajo del artista en el campo de la salud aporta el orden otorgado por el lenguaje y la construcción de sentido. La comprensión y puesta en juego de las significaciones construidas, constituyen una parte importante de la vida social, y permiten a las personas atravesar y apropiarse de las complejidades y retos que la vida presenta.

De algún modo, la densidad del debate que se establece –dicho a modo general y entendiendo por debate la participación cultural en un sentido amplio– permite a las personas sentirse más vivas y plenas, obtener el beneficio del sosiego, de poder llegar a responder preguntas que se formulan todos los seres humanos acerca de la existencia, de los procesos de sanación y de la particular percepción del tiempo y el espacio en su contexto.

⁵ Muchas veces, a lo largo de la escritura de este trabajo, pensé qué término es más adecuado para referir a los destinatarios de las prácticas. “Beneficiarios”, receptores del beneficio de la práctica del arte en ese contexto, resulta la más apropiada en este momento.

En cuanto a la *expresión*, el facilitador de arte o de prácticas artísticas en salud, no trabaja solamente con el objetivo de obtener la liberación emocional y expresiva de la persona que participa de las actividades. Tampoco relaciona la producción a la enfermedad o a los conflictos que la persona atraviesa en ese momento. Aun suponiendo por un instante que existe algo de lo particular de esa dolencia que se cuela en este movimiento hacia la creación, sería sólo un puntapié inicial, un disparador de formas, ya que la incorporación del arte y sus lenguajes –con sus respectivas legalidades e imposición de un cierto orden– se establece un ordenamiento que no permite quedarse allí, sino a partir de allí para operar en el campo simbólico (visual, musical, corporal).

El facilitador encuentra la manera de guiar al beneficiario a un tipo de saber propio de su campo y a recorrer su “transtemporalidad”. Es decir, abordar el entrelazamiento, o choque entre los diferentes modos de temporalidad que articula un objeto de creación (Fiorini, 1989) y que se elabora a partir de los procesos que involucran la introducción de la terceridad en aquello que Fiorini (1989) denomina “pulsión creadora”⁶.

Este aprendizaje, dadas las condiciones de vulnerabilidad en que se produce, sucede sólo cuando estamos estableciendo un vínculo de confianza concurrente al trabajo de facilitar las herramientas propias del taller. Construir un vínculo de confianza es necesario, y se basa en establecer una también necesaria *presencia*⁷.

Situados en el borde: el dispositivo arte-salud como entidad de la clínica del arte

El arte es capaz de configurar sentido a partir de la contradicción. Al respecto dice Ticio Escobar (en Castro, 2014):

“Las imágenes del arte tienen la posibilidad, si no de conciliar, sí de cruzar figuras incompatibles en términos de disyunción lógica metafísica: materia/espíritu, mostrable/irrepresentable, sujeto/objeto, forma/contenido, arte/no arte, ausencia/presencia, etc. Por eso, las figuras del arte se encuentran siempre en situación de límite entre lo que aparece y lo que se sustrae, entre lo que se muestra en el espacio de la representación y las fuerzas oscuras potentes que quedan afuera y empujan desde allí lo que acontece en escena”.

Al aceptar esa capacidad de configurar sentido en la contradicción, en cualquier situación límite (y en el ámbito de la salud se trabaja muchas veces de esa manera), pareciera que se torna necesario referir a esta práctica del arte como “clínica del arte”, desde la práctica en el

⁶ Estas formas de organización de pensamiento son denominadas “formaciones de proceso terciario”. Articulan y distinguen espacios de: dado, imposible y posible, desorganizan formas constituidas y trabajan la reorganización de nuevas formas o sentidos, convocan elementos en sus diferencias, enlazan sus oposiciones haciéndolas converger a la vez que divergen, arborizando con estas formas redes de sentido, constituyen así objetos abiertos de múltiples significaciones y hacen coexistir en ellos diferentes formas de temporalidad. Estas modalidades de formalización, configuran procesos de orden terciario: no están en los límites del proceso secundario, tampoco se reducen a los que Freud llamó “proceso primario de pensamiento” y tienen rasgos propios que las definen.

⁷ Este desarrollo teórico forma parte de una Tesis en proceso.

borde, un tipo de denominación que se puede localizar y analizar en su particularidad en la existencia del dispositivo arte-salud. Esta categoría tiene una historia y distintas dimensiones de complejidad; el dispositivo es una red, posee una naturaleza y se encuentra en relación a un acontecimiento (Fanlo García, 2011: 23-45).

En el contexto arte-salud, el dispositivo se constituye en el borde. Es allí donde se desarrolla la práctica clínica del arte. Las producciones resultantes de la práctica, con fines estéticos (sean o no objetos del arte) que pertenecen en su contexto y condiciones de producción al campo de la clínica, circulan en general dentro de canales donde se menciona su origen (en el dispositivo arte-salud). Sin embargo, poseen objetivos estéticos y también, aunque no los persigan, otorgan beneficios clínicos. Esta interfase, la que se consolida y cristaliza en el dispositivo, constituye un desplazamiento y un afianzamiento de la práctica que construye además de un acto estético y un acto clínico, un acontecimiento político.

Vimos cómo los cambios que tuvieron que ver en el devenir de la historia con la configuración de la relación arte-salud y también los cambios operados en los modos de producción, afectaron además los modos de producción del conocimiento. Un modo de conocimiento lo constituye el arte y también podemos incluir en este borde al sujeto de construcción colectiva que constituye el dispositivo de arte-salud.

Ahora bien, ¿qué aporta la interfase, es decir, el dispositivo? La utilización del arte integrado al dispositivo terapéutico aporta, como se ha visto, bienestar y beneficios cuantificables en la salud de las personas. Pero además aporta al trabajo creativo relacionado a una construcción subjetiva afianzada en la libertad, la apertura hacia la expresión de lo propio y en diálogo con la propia cultura, aún si se trata de una respuesta, reflejo, contestación o búsqueda de pertenencia. Es aquí donde el arte como mediador-constructor en esta relación, colabora en la creación de la subjetividad, en la formación de sujetos concedores de sí mismos, capaces de entablar relaciones entre pares, libres.

Dispositivo, la red y el borde: funcionamiento y facilitador

El funcionamiento y el facilitador del dispositivo arte-salud se inscriben en una práctica y vivencia de la experiencia artística grupal o individual de apropiación de conocimientos del arte y construcción subjetiva. Por ende, al establecer un modo de funcionamiento, generalmente las leyes se consensuan y la práctica se reinterpreta grupalmente.

El facilitador artístico (generalmente, una persona con formación artística que puede o no pertenecer a alguna profesión de la salud, o bien perteneciendo al campo de la salud, poseer afinidad y recorrido en el campo artístico), habilitará la existencia del espacio de renegociaciones que periódicamente sean requeridas en la formulación de reinterpretaciones que inscriban aquellas prácticas portadoras de contenidos.

En tanto que red, los dispositivos que incluyen prácticas del arte, son productores de subjetividad colectiva. Su aporte se encuentra, además, ligado a la conexión con lo "ritual, cultural"

que poseen las prácticas artísticas, o conllevan asociadas para las personas en su imaginario; forma parte de lo que “constituye”, construye, crea sujeto. Crea sujeto en el sentido de “nuevo ente” surgido de la “relación entre el ser y el dispositivo”, tal y como lo establece Fanlo García en su lectura de Agamben (Fanlo García, 2011: 23-45).

Por otro lado, en tanto que todo dispositivo se relaciona al poder, se constituye además en posible articulador democrático de la experiencia vivenciada con los discursos propios, por un lado, y por el otro, de aquéllos que emanan de las distintas instituciones formativas-normativas de la sociedad, (por ejemplo, la apropiación de los mensajes de una política pública en favor de que los usuarios reconozcan sus derechos en salud). Es decir, el dispositivo constituye una instancia de negociación política, que colabora en la construcción de saberes necesarios de índole social.

El trabajador del arte, llevando adelante tareas en ese borde, da cuenta de sus búsquedas y, en su reposicionamiento, plantea nuevas funciones y nuevos usos sociales, atendiendo a su capacidad de resolución de aquellos temas complejos, su capacidad de hacer sentido a partir de la contradicción, integrando con sus herramientas artísticas al sujeto con su contexto. De este modo, las prácticas del arte en salud suponen la vivencia de la experiencia artística individual o en grupo, de apropiación de conocimientos y construcción subjetiva a partir del arte.

Estas experiencias estéticas, aún si no fueran consideradas artísticas, suponen prácticas que no poseen intención de obtener “categoría de redentoras” (Escobar en Castro, 2014), sino que suponen ser capaces de vivenciar aquello que nos constituye como humanos, a partir de elaboraciones que surgen de un contexto generalmente deshumanizante.

En nuestro país, muy especialmente en los años recientes, la situación social en cuanto a la salud mental se encuentra en una transición paradigmática a partir de la necesidad de dar forma a la realidad para adecuarse a la implementación de la nueva ley de Salud Mental. La ejecución de esta ley supondría implementar formas sustancialmente más pluralistas, menos totalizadoras de estudio y tratamiento de las personas usuarias del sistema de atención de la salud mental, que dan lugar a nuevas miradas y otros modos de acceder al conocimiento de las personas, la construcción de sentidos y de identidades.

Ocultamientos desde la clínica del arte

Algunas de las mismas condiciones de formación de los sistemas de salud del resto de los países de Occidente, son aplicables al sistema de salud de nuestro país. De modo general, la medicina (y, en consecuencia, los discursos desde distintos actores tan disímiles que la componen) ha sabido posicionarse por sobre otras visiones existentes, cuyas miradas resultan más humanistas e integrales. Sin embargo, las manifestaciones y prácticas estéticas (sean éstas artísticas o no artísticas) que se han incorporado a las políticas institucionales e, inclusive estas, dentro de la salud, en los últimos años, además de humanizar la práctica de los agentes de salud y el sistema sanitario en general, colaboran en horizontalizar las relaciones del equipo

con la comunidad, pero aún no dan cuenta de aquello que quienes pertenecemos al campo del arte y la cultura, necesitamos poner en palabras.

El sistema médico, ¿por hegemónico?, tiende a descontar en sus relatos a aquellas prácticas que propiciarían el surgimiento de voces múltiples –donde cada integrante tiene lo suyo a aportar, a formular– toda vez que la medicina posee una historia de condicionamiento a lugares subalternos de esas otras concepciones.

Además, siempre desde el punto de vista científico, la metodología de investigación cuantitativa considera un *handicap* a metodologías cualitativas del tipo de las que son necesarias para valorar procesos como el creativo, aún en el sentido de considerar resultados en relación a la salud. El proceso creativo otorga una valoración positiva de la improvisación, a procesos alternativos y abiertos, los cuales son, en cierta medida, descontados como formas “válidas” de producir investigación científica. La paradoja presente en este enfoque, reside en que las herramientas más utilizadas por la medicina clínica, esto es, la entrevista y la observación clínica, utilizadas por la medicina durante cientos de años, constituyen una forma de toma de datos cualitativa.

Ahora, si bien el clima que propician las prácticas del arte es el adecuado para el tratamiento de temáticas delicadas en materia de apropiación de derechos de salud y, en general, en el tratamiento y acceso a la salud y al bienestar de la población, también implicaría el empoderamiento dentro de un paradigma de funcionamiento de otros discursos además del médico, lo cual constituye sin dudas parte de la invisibilidad a la que son sometidas las prácticas.

Sin embargo, es justo decir que en la actualidad, cada vez con mayor asiduidad, sucede que las instituciones de salud implementan actividades que denomino “prácticas artísticas en el marco de la atención de la salud”, para que las personas puedan recorrer desde una aproximación segura (es decir, sin riesgos físicos) y lúdica (propiciando el bienestar de modos no intrusivos ni dolorosos), un camino de exploración y, asimismo, fortalecer estrategias individuales de autoconocimiento que funcionan como disparadores al tratamiento de temas designados por un programa, política pública o terapia específica.

Una clínica de la(s) práctica(s) del arte

Es necesario llevar adelante una síntesis superadora de la escisión impuesta por la segmentación de las miradas estética y médica a la que fueron sometidas las producciones de los sujetos, habitualmente, tanto en ámbitos psiquiátricos como otros de la salud en general. Se trata de ponderar la importancia de unificar –que no simplificar- jerarquizando a las prácticas artísticas y al sujeto que produce, habitando-se en su contexto, trascendiendo muchas veces el dispositivo de salud, la enfermedad, la patologización de la obra y la sujeción a etiquetas que denigran a la persona y subordinan a la práctica artística a un mero instrumento despojado de sentido propio.

Para ello, deberán considerarse variables –prácticas y procedimientos artísticos producidos como parte de un proceso mayor, con el fin de contribuir a mejorar el bienestar psicofísico de las personas–⁸ como aspectos emergentes de (una) nueva(s) configuración(es) de (micro) política, institucional(es) y consecuentemente social(es), a formar, en las que las prácticas del arte contemporáneo se posicionan en “nuevos contextos”, fuera de los habituales canales de producción del sistema de las artes, como resultado de alineaciones que involucran necesidades personales o grupales de profesionales interesados en validar su práctica e incluirla dentro de una problemática pertinente a la actualidad: aquella en la cual el arte se comporta como mediador para la construcción de sentidos en la vida personal y colectiva, como así también en la transformación individual o social, a partir de la estetización de la vida cotidiana en la contemporaneidad.

En este caso, cuando se habla de curación, no se está refiriendo a una visión farmacológica de la salud, o a una recuperación de una afección en particular, sino a:

“La afirmación de la vida como fuerza creadora, con su potencia de expansión, lo que depende de un modo estético de aprehensión del mundo. Tiene que ver con la experiencia de participar en la construcción de la existencia, lo que – según el psicoanalista Winnicott- da sentido al hecho de vivir y promueve el sentimiento de que la vida vale la pena de ser vivida” (Rolnik, 2001).

Para llevar adelante esta tarea, es necesario definir categorías de trabajo que se consideren funcionales a fin de lograr comprender el aporte que realizan las artes (o sus prácticas) al campo de la salud. Esta necesidad se encuentra ligada a pensar el campo de arte con contexto de atención de la salud (AECAS) y su correspondiente contexto local o regional, sin responder a una problemática local en base a respuestas que han sido encontradas en otros contextos, sino atendiendo a las particularidades territoriales a fin de que las respuestas a las que lleguemos satisfagan necesidades reales.

Ya que los programas de AECAS presentan diferentes niveles de complejidad y desarrollo en distintos países, respondiendo al diseño de los sistemas y a la salud de la población a la que brindan servicios, se encuentran ligados al desarrollo y al nivel socio económico general de la población, se debe diferenciar precisamente, porque esas formas de organización existentes surgieron para atender a sus contextos regionales o locales y porque –como en otras áreas de construcción de conocimiento- también aquí sería infructuoso trasplantar recetas sobre modalidades y entornos que poseen pocos puntos de contacto común con la realidad Latinoamericana.

⁸ Se distinguen las producciones realizadas en taller facilitado por un artista o tallerista de arte con formación en artes, de aquellos ejercicios creativos o expresivos resultados de una sesión de arte terapéutica que promueve la solución de un trabajo de conflictos intersubjetivos, lo cual constituye el objeto del Arte terapia.

Posibilidades brindadas por el arte y sus herramientas en el campo de la salud

El arte, como “parte del dispositivo de atención”, fortalece la construcción de sentidos colectivos, una visión subjetiva del mundo, un modo alternativo de relacionarnos colectivamente unos con otros. Asimismo, investigaciones en todo el mundo demuestran que la creación mejora la confianza, la autoestima, el autoconocimiento, la constitución de redes, la construcción de nuevos sentidos⁹.

Es indispensable poder aportar las herramientas técnicas y teóricas de lenguaje para desenvolver su poética. Implicados en la enseñanza y cuidado del proceso creativo, la salud quedará entonces en manos del equipo de salud. Decidir de antemano por esta postura, sin pretender por ello desvincularse de los objetivos de salud que atraviesen la terapia del beneficiario, es un punto de partida fundamental y parte de una decisión política/poética.

Despreocuparse respetuosamente del tema de la salud para ahondar en el tema de la construcción de sentido, involucrarse con aquello que los beneficiarios deseen crear. Suficiente es habilitar los recursos tecnológicos, simbólicos, poéticos, que faculden al movimiento interior que implica la creación y la educación amorosa de la mirada.

Probablemente, en condiciones de vulnerabilidad en salud, la persona traiga algo de aquello que padece al espacio del dispositivo-taller. ¿Cómo no hacerlo? ¿Acaso cualquier artista al trabajar en su obra no involucra en el hacer toda su subjetividad? No es necesario correr la mirada ni ocluir, sino habilitar la existencia del vacío necesario y posibilitador de un primer movimiento evitando sustraerse a la ansiedad que genera él mismo para poder hacer. Esto resulta imprescindible en la tarea del tallerista “facilitador de artes en salud”: posibilitar un hacer a partir de una materialidad, en relación. Hacer un objeto, posibilitar una experiencia, colocar en circulación, en diálogo abierto con la cultura de la cual formamos parte, para integrarla, interpelarla, modificarla, revertirla.

En la(s) representación(es), la mediación simbólica permite al sujeto permanecer a resguardo. Hablar de sí mismo sin decir “yo”, sin enunciarlo en palabras (Klein, 2006: 11-18). En ese sentido, el trabajo del artista/tallerista permite propiciar un recorte, una cita, la apropiación y el trabajo al modo de, en primera instancia. Aquello que permite el ocultamiento seguro de la persona, con el fin de quedar a resguardo de la mirada medico/terapéutica.

Ese “simulacro de invisibilidad” del Yo, permite generar un primer movimiento. Introducir la posibilidad de hacer “algo” por fuera de la autorreflexión, por fuera del nosotros, del entorno terapéutico mismo. Permite al facilitador una manera accesible de crear, de quedar involucrado, sin indagar sobre la persona. ¿Por qué es necesario poder hablar del Yo sin enunciarlo? Por-

⁹ Siempre basándose en que de acuerdo a la modalidad de trabajo que se llevó a cabo en los talleres que sustentan los casos de esta tesis, se proponen modalidades donde no hay maneras erróneas de hacer, ya que las consignas y el encuadre son de acompañamiento al Otro.

que muchas veces existe la suposición, por parte de las personas que transcurren un tiempo de taller, y por ende un tiempo institucional, que aquello que realizan en ese espacio, queda enmarcado dentro del dispositivo de atención terapéutica y que cada acto realizado por ellos, es sujeto de escrutinio médico. Salvaguardar la relación de trabajo -hacia el beneficiario- y el espacio del taller por fuera de lo que el imaginario establece como “mirada médica hegemónica”, es imprescindible para lograr la fluidez y el juego necesario de creación en el tiempo de trabajo. El juego con reglas e incluso la improvisación.

A partir de allí, se puede proponer un trabajo que será íntimo y comprometido con la propia subjetividad, sin mencionarlo. Esto es, una consigna con la cual andar el camino hacia la indagación implicada, con la atención puesta en la materialidad. Menciono aquí la materialidad en sentido literal: materia, soporte, medios o bien materialidad simbólica (imágenes pre existentes, el reservorio de la cultura popular, por ejemplo).

La producción funcionará como un Otro, por el extrañamiento que produce en su interpelación, a la cual se debe de algún modo favorecer y por el sentido de inadecuación que supone el hablar un nuevo lenguaje. La producción también remite a un Otro en denodado esfuerzo por participar, a veces balbuceante, en el diálogo cultural que permite a todos formar parte de una Comunidad. Un Otro que habla mencionando un “nosotros”.

Identidad(es) y obra: relación(es) dialógica(s)

Es inevitable que, como resultado de este hacer creativo comprometido, se produzca un movimiento interior. Incluso, desde la más básica acepción de nuestra subjetividad, nuestra sensorialidad, hasta llegar a los más complejos significados o a la más sutil producción de pensamiento emparentado a la abstracción. Este movimiento lo constituye un hacer con consecuencias, en el marco de un contexto implicando el “sí mismo”. Consideramos a la práctica artística como subjetivante y el sujeto se conforma como punto de contacto-soporte del quehacer artístico en salud; entonces: ¿Constituyen las miradas sobre estas prácticas una nueva manera de ver-nos?

Nuevas miradas, parte de políticas impartidas por profesionales con el propósito de cubrir, a partir del arte, una nueva necesidad social en la que el arte funciona. Una suerte de “estética” de la (inter)subjetividad, estética del proceso de curación, del transcurrir el dolor o la sensibilidad. Una manera de percibir-se y recepcionar-se a nosotros mismos y a los procesos internos, a partir de la producción de imágenes que permiten apreciar, percibir aquello que no llega a enunciar(se) aún en la mente racional. Ese Otro construido a partir de lo nuestro, (la imagen) sobre el que opera el artista, está a su vez accionando sobre la identidad; entonces, en esta dialéctica transformadora entre sujeto y objeto, se alternan mutua y dinámicamente, se promueve un movimiento en favor de la creación de universos simbólicos personales, inmersos en un colectivo, con sentido.

En el arte y su práctica, Objeto y sujeto son a la vez dos que indivisiblemente se conforman. Este objeto (obra en proceso), se relaciona y es a partir del accionar de “Uno” que va atravesando un proceso (de curación). Un “Uno” que transcurre distintas instancias, un devenir yendo de un espacio/tiempo de enfermedad o desequilibrio, hacia la búsqueda del equilibrio, el bienestar. Tal como la obra en producción, un “Uno” que irá del caos al orden, tal como lo supone el uso de cualquier lenguaje, tal como las transformaciones que nos proponen los mitos.

Conclusiones

Por un lado, es necesario dejar en claro que está documentado por investigaciones llevadas a cabo en distintos países, que el arte no sólo colabora en la recuperación de la salud en su práctica sino también, en instancias receptoras. Además, el arte habilita en las personas formas de configurar y acceder a múltiples dimensiones complejas del pensamiento y la percepción, implicados en la construcción intersubjetiva de sentidos.

Por otro lado, es necesario afirmar que el desarrollo de nuevos modos productivos, no sólo supone el desarrollo de nuevas categorías estéticas sino también, nuevas maneras de relación estética entre productores, receptores y obras.

Frente a esta situación, surge como necesidad aparente el establecer algún tipo de condición de pertenencia. Coyunturalmente, toda vez que las prácticas son llevadas a cabo por profesionales con formación artística y muchas veces acompañados por un profesional con formación en salud, éstas pueden pertenecer a uno o a ambos campos.

En el marco de estas nuevas configuraciones, el campo de la salud ha incorporado al arte dentro de sus prácticas, porque en la articulación que supone el dispositivo (inter/subjetivo) arte-salud, nuevas relaciones se establecen que reposicionan a los sujetos en lugares de empoderamiento, frente a antiguos paradigmas que ya no dan respuesta a aquellos aspectos que el hombre contemporáneo necesita para acompañar procesos de curación diversos.

Al hacerlo, se ofrece la posibilidad de dar una intervención institucional, a partir de variables que operan en múltiples dimensiones, individuales, grupales y comunitarias. Estas dimensiones se contienen a sí mismas posibilitadas por unidades de sentido que conformarán constelaciones articuladas para constituir a las personas en un andamiaje simbólico, en dispositivos que funcionan a modo de red, como seres sociales, en interlocución con sus pares, compartiendo un entramado perteneciente, además, al universo productivo.

Queda en manos de terapeutas y psicólogos la preocupación por las representaciones y su significación personal, para trabajar aquello de índole intersubjetiva e intrínseca a esa persona. Sin embargo, los trabajadores del arte atenderán a esa relación edificando el nivel de conocimiento y confianza que la persona desarrolla en el hacer creativo. Por ello, es que la mirada se centra en el cómo y en el qué ofrecer a la persona para lograr sus objetivos artísticos.

Por tal motivo, se habla aquí de “clínica del arte”, para establecer en un sentido amplio un tipo de participación profesional y uso artístico, aquí estético, que implica la elaboración de significaciones a partir del “saber hacer”, propio de quienes elaboran con el arte y sus técnicas

y/o tecnologías, una poética, con la apropiación de sentidos, con la construcción de experiencias que modifican nuestra sensibilidad y nuestros pensamientos.

Por último, un aporte orientado a relacionar esta práctica con la ética existente en la salud en torno a la confidencialidad: sería necesario asegurar el consenso con productores la circulación de estas producciones. Por lo demás, definir los canales de circulación y por ende, consolidar a las producciones dentro de uno u otro campo o bien, abonar la creación de un campo específico, es parte de un debate que hoy cuenta, afortunadamente con múltiples actores.

Bibliografía

- Castro, C. (2014). "Sobre límites y posibilidades" [en línea]. Consultado el 15 de junio de de 2015 en <<http://poesiaexpandida.blogspot.com.ar/2014/04/sobre-limites-y-posibilidades.html>>
- Cohen, H., Natella, G. (2009, diciembre). "Cómo desmanicomializar". Página 12 Suplemento de Psicología [en línea]. Consultado el 9 de diciembre de 2009 en <<http://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-228809-2013-09-12.html>>
- Da Silveira, N., Mello, L. (2004). *Imágenes del Inconsciente* (2ª edición). Buenos Aires: Proa.
- Fanlo García, L. (2011). "¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben". *Revista de Filosofía A Parte Rei*, 2(4) [en línea]. Consultado el 3 de octubre de 2014 en <<http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei>>
- Fenner, P., Rumbold, B., Rumbold, J., Robinson, P. y Harpur, S. (2012). "Is there compelling evidence for using arts in health care?". *Health Policy Research Institute Evidence Brief*, (4) [en línea]. Consultado el 22 de noviembre de 2013 en <www.instituteforcreativehealth.org.au>
- Ferigato, S., Sy, A., Rosende Carvalho, S. (2011). "Explorando las fronteras entre la clínica y el arte: relato de una experiencia junto al Frente de Artistas del Borda". *Salud Colectiva*, 7(3), 347-363.
- Fiorini, H. (1989). "Formaciones de procesos terciarios. Una tópica del psiquismo creador". En VV. AA (eds), *Actas del XXII Congreso Internacional de Psicología*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires [en línea]. Consultado el 12 de noviembre de 2009 en <www.fiorini.com.ar>
- Foster, H. (2001). "Blinded insight on the modernist reception of the art of the mentally ill". *October*, (97), 3-30.
- García Muñoz, G. (2010). *Procesos creativos en artistas Outsider* [en línea]. Madrid: Universidad Complutense. Consultado el 19 de diciembre de 2011 en <<http://eprints.ucm.es/11022/1/T32149.pdf>>
- Hernández Hernández, F. (2008). "La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación basada en educación". *Educatio Siglo XXI*, (26), 85-118.
- Jiménez, J. (2002). *Teoría del Arte*. Madrid: Tecnos/Alianza.
- Klein, J. (2006). "La creación como proceso de transformación". *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 1, 11-18.

- Lombardi, S. Champs Libres. In Pursuit of Art Brut. Société des arts indisciplinés [en línea]. Consultado el 17 de septiembre de 2007 en <<http://www.sai.qc.ca/>>
- Maizels, J. (2006). Raw Creation. Outsider art and beyond. London: Phaidon.
- Malchiodi, C. (2005). Expressive Therapies: History, theory and practice. New York: Guilford.
- Rolnik, S. (2006). “¿El arte cura?” Quaderns portàtils. MACBA [en línea]. Consultado de 15 de mayo de 2015 en <http://www.medicinayarte.com/img/rolnik_arte_cura.pdf>
- Sánchez, D. (s.d.) “El arte como herramienta de la educación popular” [en línea]. Consultado el 5 de mayo de 2015 en <<http://es.scribd.com/doc/252763529/El-Arte-Como-Herramienta-de-La-Educacion-Popular>>
- Sava, A. (2008). “Una experiencia desmanicomializadora”. En Arte, lucha y resistencia. Buenos Aires: Madres de Plaza de Mayo [en línea]. Consultado el 16 de noviembre de 2012 en <<http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/153.html>>

PARTE VI

Experiencias pedagógicas

CAPÍTULO 16

Pensar la práctica docente en la universidad pública. La articulación entre teoría y práctica desde la investigación en artes

Jorgelina Quiroga

Para la escritura de este artículo se recuperan los ejes de una didáctica específica, propuesta para la instancia del trabajo en la Comisión de Trabajos Prácticos de la asignatura Estética/Fundamentos Estéticos, materia de cursada anual y de carácter interdepartamental. Las clases prácticas tienen una frecuencia semanal de dos horas de duración a lo largo del año lectivo. Presentaremos entonces algunos ejercicios, producidos por las docentes a cargo de esta comisión, que pretenden vincular la dimensión práctica entendida como vehículo de desarrollo, que busca la reflexión, aplicación y comprensión de los contenidos teóricos que desarrolla la materia, desde la puesta en acto o instancia de propuesta de obra en la producción artística.

La tarea integral de docencia e investigación (ó I+D) permite profundizar los alcances en la didáctica. La formación del docente, que es a su vez investigador, se transfiere en propuestas de sistematización que se van profundizando en el tiempo. El período que aquí abarcaremos está comprendido entre los años 2010 y 2014¹.

El punto de partida para ésta experiencia, se resume en las consideraciones que articulan la dimensión de lo práctico y lo teórico y de lo teórico y lo práctico. Es decir, prevalece la intención

¹ Comprende los años trabajados junto a la Profesora Gabriela Victoria, como par docente en la comisión de Trabajos Prácticos.

de concebir estas dimensiones unidas para pensar sus implicancias, y diseñar diversos modos de transmitirla a nuestros alumnos. Con la pretensión de que su formación se construya como un proceso de enseñanza-aprendizaje con logros significativos, tanto para quienes enseñan como para quienes aprenden. Y en este camino, consideramos por nuestra experiencia, que se va afianzando una visión integradora que contribuye a que la signatura se vivencie como un espacio de intercambio donde la teoría servirá para pensar la práctica y viceversa. Ya que se ofrecen argumentos, puntos de vista, ejes problemáticos, provenientes del campo teórico, pero con una aplicación inmediata en lo práctico. La asignatura de Estética o Fundamentos Estéticos, participa de las carreras en las que se forman historiadores, críticos, investigadores y artistas. Así, la práctica y la producción se nutren de los debates estéticos actuales. Es un campo que entrecruza problematizaciones accesibles desde múltiples dimensiones del campo académico del arte.

Los debates en relación a la epistemología de la investigación artística en el contexto de la educación superior, de acuerdo al texto “El debate sobre la investigación en las artes” de Henk Borgdorff, nos permiten enmarcar nuestra tarea, ya que contempla el perfil de quien es a su vez, artista, docente e investigador. El autor trabaja una distinción interesante sobre el trabajo de la investigación en artes, dice: “Voy a distinguir entre (a) investigación sobre las artes, (b) investigación para las artes y (c) investigación en las artes” (Borgdorff, 2004: 8). Definiendo la investigación sobre las artes, como aquellas que construyen como objeto de estudio la práctica artística entendida ampliamente. Reconoce en este grupo las investigaciones que buscan arribar a conclusiones válidas sobre la práctica artística pero constituyéndose desde una distancia teórica. Dice: “Idealmente hablando, dicha distancia teórica implica una separación fundamental entre el investigador y el objeto de investigación”. El autor reconoce que esto roza la idealización, pero dice “la idea reguladora que aquí se aplica es que el objeto de investigación permanece intacto bajo la mirada escrutadora del investigador.” Entonces, según Borgdorff, corresponden a Investigación para las artes, aquellas que describen de modo específico la investigación aplicada. Consecuentemente, en esas investigaciones “el arte no es tanto el objeto de investigación, sino su objetivo” (Borgdorff, 2004: 9). La investigación de este tipo, deberá aportar descubrimientos e instrumentos que tienen que encontrar su camino hasta prácticas concretas de diferentes maneras.

Por último, en esta tricotomía, aparece la Investigación en las artes, que para el autor “es el más controvertido de los tres tipos ideales de investigación” (...) “Yo he descrito con anterioridad este acercamiento como la ‘perspectiva de la acción’ o ‘perspectiva inmanente’” (Borgdorff, 2004:10). Refiere a la investigación que no asume la separación de sujeto y objeto, que no considera distancia entre el investigador y la práctica artística, ya que ésta es parte esencial tanto del proceso de investigación como de los resultados de la investigación:

“Este acercamiento está basado en la idea de que no existe ninguna separación fundamental entre teoría y práctica en las artes. Después de todo, no hay prácticas artísticas que no estén saturadas de experiencias, historias y creencias; y a la inversa, no hay un acceso teórico o interpretación de la práctica artística que no determine parcialmente esa práctica, tanto en su proceso como en su resultado final. Conceptos y teorías, experiencias y convicciones están entre-

lazados con las prácticas artísticas y, en parte por esta razón, el arte es siempre reflexivo. De ahí que la investigación en las artes trate de articular parte de este conocimiento expresado a través del proceso creativo y en el objeto artístico mismo” (Borgdorff, 2004: 10).

El debate sobre investigación artística, según el autor, ha demostrado que resulta provechosa la utilización de nuevas distinciones, que no deriven directamente de elementos del lenguaje artístico en particular, sino que observen el objeto, el proceso y su contexto. Esto responde a que hasta hace no mucho tiempo, las cuestiones centrales giraban en torno a componentes propios de cada disciplina. En el escenario actual, las fronteras se han diluido y el artista contemporáneo produce multidisciplinariamente.

En Borgdorff, se comprende como objeto lo que representa la obra de arte, es decir la composición, la imagen, la actuación, el diseño, y la estructura dramática, el argumento, la disposición del escenario, el material, la música.

El proceso representa la “producción de arte”: creación, producción, ensayo, desarrollo de imágenes y conceptos o pruebas. El contexto representa eso que el autor retoma como el mundo del arte, que comprende también la recepción del público, el entorno cultural e histórico, la industria cultural, entre otros.

Los conceptos que constituyen la investigación en las artes derivan entonces en una mirada sobre la práctica artística bajo la cual se aporta algo, porque esa ha sido la intención y eso que surge, resulta original respecto a aquello que ya conocemos y entendemos.

¿Cómo formulamos entonces, bajo estas premisas, un ejercicio de trabajo práctico que evidencie la aplicación de lo teórico? Siempre teniendo en cuenta que el objetivo de la materia radica en que el alumno comprenda y reflexione sobre ciertos ejes. Conociendo que existen otras instancias dentro cada carrera, donde el alumno/a se centrará en desarrollar problemáticas propias a la producción, entonces, este ejercicio de articulación teórico práctica nunca obtendrá los objetivos generales ni particulares de la estética, como materia a la cual nos abocamos. Solo reforzará para el alumno su apropiación.

Por otro lado, es necesario considerar que muchas veces los alumnos provenientes de carreras proyectuales, acceden con mayor facilidad a la teoría a través de imágenes. Resulta para ellos más asequible la comprensión de un concepto teórico, si ese concepto puede ser de algún modo llevado al lenguaje que manejen habitualmente, a su propia materialidad, aquella en la cual elaboran por elección, o problematizado en relación a la disciplina que les interesa.

Sin intención de generalizar, a veces el estudio teórico resulta dificultoso por cuestiones de falta de tiempo de lectura y, también, por que los alumnos más jóvenes pertenecen a generaciones donde la imagen es preeminente. Por otro lado, resulta necesario agregar, para contextualizar la práctica docente que desarrollamos, datos referentes a la conformación de los grupos, que son siempre multidisciplinarios, usualmente se mantienen a lo largo del año de manera consistente, y están conformados de forma diversa.

No es un dato poco relevante el contacto intergeneracional que se brinda como oportunidad en la Universidad Pública, como tampoco lo es la posibilidad de trabajar en grupos conformados por compañeros de distintos niveles socioeconómicos, religión, edad, y nacionalidad.

Los textos de la materia están articulados entre las clases teóricas y las prácticas. En la primer unidad de la materia, cuyo título es “La Estética en la cultura contemporánea”, se presenta un tema sobre las estéticas de la contemplación, de la recepción y de la participación. En el teórico se trabaja el texto, “De la estética de la recepción a la estética de la participación” de Adolfo Sánchez Vázquez², y en el práctico proponemos un ejercicio que consiste en solicitar al alumnado que en grupos de hasta seis integrantes, formulen una propuesta de obra. Es decir, que describan cuestiones materiales intrínsecas a la producción, que nos permitan comprender qué tipo de obra han imaginado, así como las condiciones de emplazamiento y exhibición de la misma, de acuerdo a lo que hubieran comprendido del texto de Sánchez Vázquez indicado. Esta consigna a modo abierto, contiene un primer desafío, les plantea una serie de cuestiones no predeterminadas. Es habitual que se sientan un poco desorientados o que pregunten si es posible una obra de tales características, lo cual nos permite devolver la pregunta ahora refiriéndola al grado de comprensión de su lectura del texto. Si ha sido profunda, habrá un correlato entre la bibliografía y la propuesta de obra que están esbozando.

En la última parte de la clase, cada grupo desarrolla una presentación para toda la comisión sobre su propuesta, sintetizada en una lámina. La exposición y defensa de cada grupo sobre sus ideas, plantea una modalidad ágil y dinámica, útil para fomentar la participación del alumnado, que debe involucrarse en la escucha a los expositores para aclarar dudas. Resulta exigente respecto a la articulación teórica. Este ejercicio trabaja sobre el boceto, pero a su vez, involucra instancias de emplazamiento y relación con el público y la crítica. Por lo tanto, obliga a imaginar cuestiones sobre el contexto y a determinarlas. Es un trabajo práctico que resulta convocante tanto para quienes hacen la orientación en producción como para aquellos que no, porque les permite establecer un intercambio al interior de su grupo, a cada cual desde su interés.

El diseño del póster como material de síntesis y exhibición, nos permite además ampliar los contenidos respecto a la existencia y relevancia de jornadas y congresos a los que se los convoca a participar como actividad curricular y extra curricular.

De este modo, logramos abarcar, a partir de la didáctica específica, diferentes cuestiones en una misma clase, como son: el encuentro participativo para la construcción conjunta del conocimiento, la comunicabilidad de un proyecto de obra, la socialización de sucesos y eventos afines, la comprensión y articulación de lo teórico y lo práctico como dimensiones indisociables (o en todo caso desglosadas temporalmente, sólo para su profundización).

Entonces, la evaluación de la experiencia realizada nos informa sobre el modo en que los alumnos comprenden cuando producen a partir de un concepto o una serie de problemas teóricos. Y entendemos que perciben esa teoría como algo más próximo. Ya no encontramos como

² El capítulo forma parte del libro *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, compilado por Simón Marchán Fiz en el 2006 y editado por Paidós Ibérica, Barcelona.

habitual un perfil de alumno, más propio de viejos paradigmas, aquel capaz de recitar la teoría, pero incapaz de explicarla con sus propios términos. Es cada vez más frecuente observar alumnos que logran apropiarse y echar mano del bagaje teórico para la justificación de un proyecto. Será tarea de la vigilancia epistemológica que sea riguroso el grado de contigüidad entre lo teórico y lo práctico, en todo caso, cada obra y autor, podrán establecer un tipo de relación con la teoría. Este escenario, año a año, es diverso, cada nueva promoción nos plantea una labor siempre interesante.

En la última unidad del programa, llamada “El arte de ayer, hoy y mañana”, se encuentra un ejercicio que es el Trabajo final (TF), la escritura de un artículo, el cual se entrega en Diciembre, con un coloquio como parte de la evaluación para el cierre del año.

En nuestra comisión, este TF presenta algunas particularidades ya que desde hace varios años hemos sostenido un intercambio con otra Cátedra del Departamento de Diseño en Comunicación Visual de la FBA-UNLP.

Consideramos que su continuidad es un logro de nuestro esfuerzo, y su relevancia radica en que concreta la experiencia de publicación del Trabajo Final de los alumnos de Estética³. Es decir, como hemos sostenido, existe entre teoría y práctica, una proximidad necesaria. Y concretar la publicación es la oportunidad de un cierre con honores, porque excede los marcos curriculares. Llevar adelante esa tarea exige energía extra de coordinación entre los docentes de ambas cátedras, y un compromiso, por parte de los alumnos, invaluable.

Cuando arriban a la instancia de publicación, ya son ex alumnos de nuestra materia, porque en el mes de septiembre del año siguiente, los trabajos seleccionados son entregados a los alumnos de diseño que cursan la materia Taller B⁴ de DCV y que trabajarán sobre el diseño de una revista. Otros trabajos del año son revista, periódico cultural, colección de libros y CD's, ya que en tercer año abordan el diseño editorial.

A los autores participantes (que han expresado su interés en diciembre) se les convoca a un encuentro que tiene por finalidad que cuenten cómo se construyó ese texto, y aquí no sólo aparece la palabra de sus autores, sino también el aporte de las docentes que hicimos el seguimiento del proceso de escritura y corrección. Pensando en la diagramación, se explica a los alumnos de diseño de tercer año, los lineamientos principales de la materia, sintetizándolos en una introducción que les permita comprender qué es la Estética y que contenidos han sido seleccionados por las Profesora Titular y Adjunta para el programa de la materia, para transmitir los cambios operados desde su surgimiento hasta la contemporaneidad.

La carrera de Diseño en Comunicación Visual es la única en la Facultad de Bellas Artes que no cursa esta asignatura en su Plan de Estudios. Evaluando la necesidad y los aportes que esta asignatura puede brindar a la disciplina, la Cátedra en particular subsana la ausencia, permitiendo el desarrollo de una clase en la que se realiza a modo de “programa comentado”

³ Los estudiantes que han autorizado la publicación de su TF para este artículo son: Ana Laura Puzzo, Damián Erviti, Sandra Mastroleo y Patricia Martínez Castillo, a quienes agradecemos su colaboración.

⁴ Blog de la Cátedra www.catedrarollie.com.ar

para que los alumnos puedan aproximarse a autores, conceptos y debates de la Estética en diferentes períodos, tal y como lo propone la asignatura.

Los ex alumnos presentes de esta reunión suelen intervenir y referir cómo han podido revisar ciertas problemáticas y cuánto les ha servido lo que aprendieron, lo cual constituye un comentario sincero y desinteresado, ya que su aprobación data de casi un año atrás.

Sin duda, la posibilidad de que los alumnos de diseño tomen textos producidos por autores a los cuales pueden entrevistar, hace de esta experiencia una vivencia transformadora, ya que aparecen relatos sobre cómo se seleccionó el tema, cómo fue el proceso. Es inminente el apasionamiento y compromiso que establecen con su producción, que en esta oportunidad toma la forma de texto escrito, pero que como efecto de nuestro seguimiento, es una expresión genuina de su reflexividad y avance formativo.

En la realización concreta de la revista, los docentes oficiamos de comité académico y titulares de comité de referato, para que implique una experiencia lo más completa posible.

En el 2014, la publicación implicó una aparición en el blog de ambas cátedras en formato digital, y en papel se editaron 1000 ejemplares de una antología de revistas producidas en diferentes años.

A raíz de ser este un ejercicio que lleva varias ediciones, se han realizado ajustes respecto a la consigna. A partir del año 2014, se les propone que tomen una obra de su autoría para producir el trabajo final, el cual consiste en articular aquello que les llama la atención de esa producción propia, a la luz de los grandes temas y la bibliografía que la materia les ha propuesto.

La experiencia ha permitido que los integrantes de cada grupo conocieran y valoraran lo que cada uno hace. En nuestra comisión hubo trabajos en pintura, dibujo, fotografía, video, grabado, escultura, instalaciones multimedia, produciendo textos diversos, algunos con mayor recorrido en instancia de corrección que otros. El resultado, en el 2014 es de cuatro grupos sobre diez, que han quedado seleccionados para la revista 2015.

Presentamos los ejemplos que hemos ido nombrando como Trabajo Final (TF) de Estética, editado en 2012 y 2013.

Las fotos que acompañan este texto fueron producidas en el marco de la muestra anual "Aula Abierta", que realiza la Cátedra B o Cátedra Rollié de DCV en las aulas de la Sede Fonseca. Esta muestra invita a todos los alumnos de la Facultad, pero en particular resulta de interés para los alumnos de Taller 2 de DCV y de Estética/Fundamentos estéticos, porque motiva el proceso de publicación. Han sido convocados de ambas cátedras los alumnos autores de los ejercicios aquí mencionados, y agradecemos su cooperación y participación.



Aula Abierta



TF Estética 2011 "CAOS PERMANENTE", de Damian Erviti. Revista DCV Taller B 2012



TF Estética 2011 "CAOS PERMANENTE" de Damián Erviti. Revista 2012



TF Estética 2011 "CAOS PERMANENTE" de Damián Erviti. Revista 2012



TF Estética 2011 "CAOS PERMANENTE", de Damian Erviti. Revista 2012



TF Estética 2011 “CAOS PERMANENTE” de Damian Erviti. Revista 2012



TF Estética 2011 “VIGO un artista periférico” de Loreto y Puzzo. Revista 2012



TF Estética 2011 “VIGO un artista periférico” de Loreto y Puzzo. Revista 2012



TF Estética 2011 "VIGO un artista periférico" de Loreto y Puzzo. Revista 2012



TF Estética 2011 "VIGO un artista periférico", de Loreto y Puzzo. Revista 2012



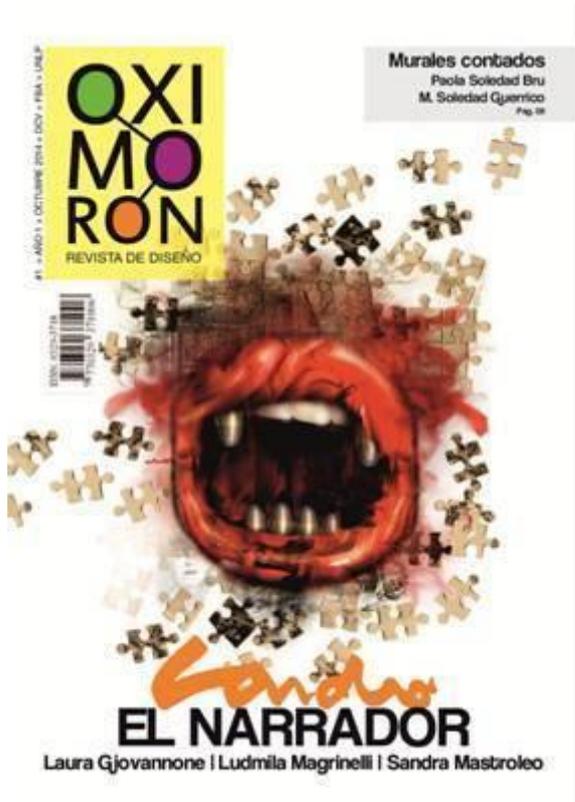
TF Estética 2012 "CARDO el narrador", de Giovannone, Mastroleo y Magrinelli. Revista 2013 OXIMORON por Rizzo /Dumigan



TF Estética 2012 "CARDO el narrador", de Giovannone, Mastroleo y Magrinelli. Revista 2013 OXIMORON por Rizzo /Dumigan



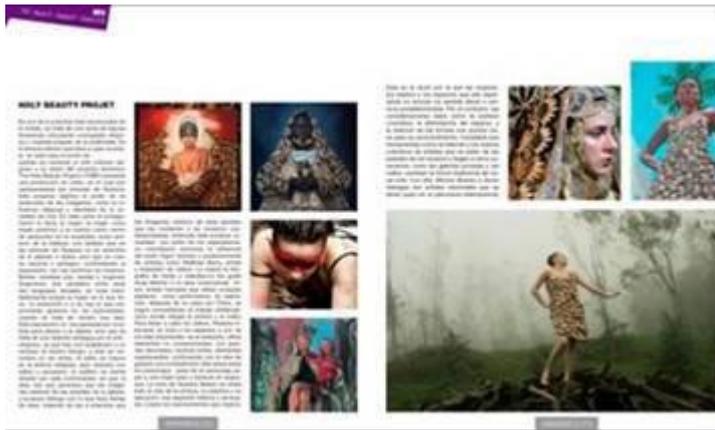
TF Estética 2012 "CARDO el narrador", de Giovannone, Mastroleo y Magrinelli. Revista 2013 OXIMORON por Rizzo /Dumigan



TF Estética 2012 "CARDIO el narrador", de Giovannone, Mastroleo y Magrinelli. Revista 2013 OXIMORON por Rizzo /Dumigan



TF Estética 2013 "ROSSINA BOSSIO" de Patricia Martínez Castillo y Ariadna Vila. Revista 2014.



TF Estética 2013 "ROSSINA BOSSIO" de Patricia Martínez Castillo y Ariadna Vila. Revista 2014.



TF Estética 2013 "ROSSINA BOSSIO" de Patricia Martínez Castillo y Ariadna Vila. Revista 2014.

Bibliografía

Borgdorff H. (2005) "El debate sobre la investigación en las artes". Consultado el 3 de marzo de 2015 en <http://www.gu.se/digitalAssets/1322/1322698_el-debate-sobre-la-investigaci-n-en-las-artes.doc>

Los autores

Silvia García

Licenciada en Artes Plásticas. Secretaria de Ciencia y Técnica de la Facultad de Bellas Artes (UNLP). Directora del Proyecto: “Lo político-crítico en el arte argentino actual: el rostro de lo indecible”. Directora de becarios de investigación de la UNLP, de tesis de maestría y doctorales en el marco del “Doctorado en Arte Contemporáneo Latinoamericano” (FBA-UNLP). Profesora titular de la cátedra Estética/Fundamentos estéticos (FBA-UNLP). Directora de la revista científica *Arte e Investigación*. Co-autora de los libros *Arte textil regional: aportes productivos desde el arte y el diseño*, *Aportes epistemológicos y metodológicos de la investigación artística* y *La representación de lo indecible en el arte popular latinoamericano*. Participó de numerosos Salones de Pintura en los ámbitos nacionales y provinciales.

Paola Sabrina Belén

Prof. y Lic. en Historia de las Artes Visuales (FBA-UNLP). Tesista del Doctorado y Especialista en Epistemología e Historia de la Ciencia (UNTREF). Alumna del Doctorado en Artes (FBA-UNLP). Jefa del Departamento de Estudios Históricos y Sociales (FBA-UNLP). Profesora adjunta de las cátedras Estética/Fundamentos estéticos y Epistemología de las artes (FBA-UNLP). Integrante de proyectos en el marco del Programa de Incentivos. Becaria en el sistema de becas de la UNLP (2008-2014). Premio a la Labor científica, tecnológica y artística (2012, UNLP). Participación en eventos académicos y publicaciones en actas de Congresos y revistas, nacionales e internacionales. Co-autora del libro *Aportes epistemológicos y metodológicos de la investigación artística* y autora de capítulos de libros.

María Marta Alberó

Profesora de Historia de las Artes Plásticas, egresada de la Facultad de Bellas Artes (FBA-UNLP). Ayudante diplomada de la cátedra Estética/ Fundamentos estéticos (FBA-UNLP). Docente investigadora del Programa de Incentivos del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación.

Javier Alvarado

Filólogo por la Universidad de Costa Rica, Licenciado y Profesor en Música Popular por la FBA-UNLP. Ayudante de la cátedra Introducción al Lenguaje Musical y adscripto de la cátedra Estética/Fundamentos estéticos (FBA-UNLP). Bajista y contrabajista de diversas agrupaciones.

Cecilia Cappannini

Profesora de Historia de las Artes Visuales (FBA-UNLP). Jefa de Trabajos Prácticos de la cátedra Estética/Fundamentos estéticos (FBA-UNLP). Alumna de la Maestría en Estética y Teoría de las Artes, y del Doctorado en Artes (FBA-UNLP)

Mabel Carral

Profesora en Artes Plásticas y Profesora de Historia de las Artes Visuales (FBA-UNLP). Jefa de Trabajos Prácticos de la cátedra Estética /Fundamentos Estéticos (FBA-UNLP). Artista Visual. Muralista. Investigadora del Programa de Incentivos Maestranda en Historia y Memoria (FaHCE-UNLP). Ha realizado seminarios de posgrado en el marco del Doctorado en Arte (FBA-UNLP)

Gabriela de la Cruz

Profesora de Artes Plásticas y Profesora de Historia del Arte (FBA-UNLP). Se especializa en arte contemporáneo: en cerámica y arte urbano. Docente de la cátedra Estética/Fundamentos estéticos (FBA-UNLP) y de Cerámica y Diseño (DAV-UNA). Investigadora en ambas Universidades. Ha publicado artículos.

Sofía Delle Donne

Alumna del Prof. y la Lic. en Historia del arte (FBA-UNLP). Becaria en el sistema de Becas de Estímulo a las Vocaciones Científicas (CIN, 2015) con el proyecto: "Archivos e imágenes desde la práctica del montaje. Lo político-crítico en los casos: *El Camaleón*, de Eduardo Molinari, y *Diarios del odio*, de Roberto Jacoby". Adscripta de la cátedra Estética/Fundamentos estéticos (FBA/UNLP)

Macarena Diaz Posse

Profesora y Licenciada en Artes Plásticas, orientación Escenografía y Profesora de Historia de las Artes Visuales (FBA-UNLP). Diplomada en educación formal y no formal en contextos de privación de libertad (Facultad de Ciencias Humanas, Universidad del Este). Alumna del Doctorado en Artes (FBA-UNLP). Adscripta de la cátedra Estética/Fundamentos estéticos (FBA-UNLP).

Francisco Lemus

Profesor en Historia de las Artes Visuales (FBA-UNLP). Magister en Curaduría en Artes Visuales (UNTREF). Docente de la cátedra Estética/Fundamentos estéticos (FBA-UNLP). Becario doctoral (UNTREF) del CONICET. Investigador del Laboratorio de Investigación y Documentación en Prácticas Artísticas Contemporáneas y Modos de Acción Política en América Latina (FBA-UNLP).

Zelma Martínez

Alumna de la Licenciatura en Artes Audiovisuales, Orientación Teoría y Crítica (FBA-UNLP). Adscripta de la cátedra Estética/Fundamentos estéticos (FBA-UNLP).

María Nazarena Mazzarini

Lic. en Artes Plásticas y Profesora de Historia del Arte (FBA-UNLP). Ayudante de la cátedra Teoría de la Práctica Artística y adscripta en Estética/Fundamentos estéticos (FBA-UNLP). Ha sido becaria de investigación de la UNLP. Investigadora en el Programa de Incentivos. Alumna del Doctorado en Artes (FBA-UNLP). Participa en Congresos, Jornadas y publicaciones nacionales e internacionales.

Jorgelina Quiroga

Licenciada en Realización de Cine TV y Video (FBA-UNLP). Magíster en Estética y Teoría de las Artes (FBA-UNLP). Cursa el Doctorado en Comunicación en la (FPyCS-UNLP). Ayudante de la cátedra Estética/Fundamentos estéticos /FBA-UNLP). Desarrolla actividad docente y de investigación desde 1998 hasta la actualidad, en diferentes niveles e instituciones educativas

María Luz Tegiacchi.

Profesora de Historia de las Artes Visuales (FBA- UNLP). Tesista del Doctorado en Artes (FBA-UNLP). Ayudante de la cátedra Estética-Fundamentos estéticos (FBA-UNLP). Docente en diferentes escuelas secundarias de la Provincia de Buenos Aires. Investigadora del Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (FBA-UNLP).

Silvina Valesini

Artista visual. Profesora de Artes Plásticas orientación Escenografía (2003) y Diseñadora en Comunicación Visual (1993), egresada de la FBA-UNLP. Magister en Estética y Teoría de las Artes (2015) y Doctorando en Artes (FBA-UNLP). Becaria de posgrado tipo B (Doctoral) del Programa de Becas Internas de la UNLP.

Gabriela Victoria

Graduada de la University of Illinois at Urbana Champaign con un BFA in Art History. Maestranda en Estética y Teoría de las Artes (FBA-UNLP). Ayudante de la cátedra Estética/Fundamentos Estéticos (FBA-UNLP) e integrante del equipo de investigación. Investigadora independiente de arte en contextos de salud. Desarrolla tareas donde confluyen arte, comunicación y política.

Fundamentos estéticos : reflexiones en torno a la batalla del arte /
Paola Sabrina Belén ... [et al.] ; coordinación general de Silvia
García ; Paola Belén. - 1a ed adaptada. - La Plata : Universidad
Nacional de La Plata, 2016.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-34-1330-2

1. Arte. I. Belén, Paola Sabrina II. García, Silvia, coord. III. Belén, Paola , coord.
CDD 701.17

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata

47 N.º 380 / La Plata B1900AJP / Buenos Aires, Argentina

+54 221 427 3992 / 427 4898

editorial@editorial.unlp.edu.ar

www.editorial.unlp.edu.ar

EduLP integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2016

ISBN 978-950-34-1104-9

© 2016 - EduLP

FACULTAD DE
BELLAS ARTES

S
sociales



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA