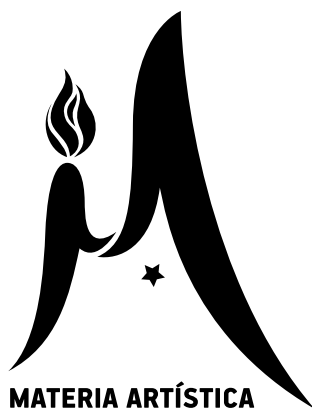


ISSN 2451-6562

1

Escuela de Bellas Artes
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario



MATERIA ARTÍSTICA
ESTUDIOS, OBRAS, RESEÑAS Y ARCHIVOS

Materia Artística

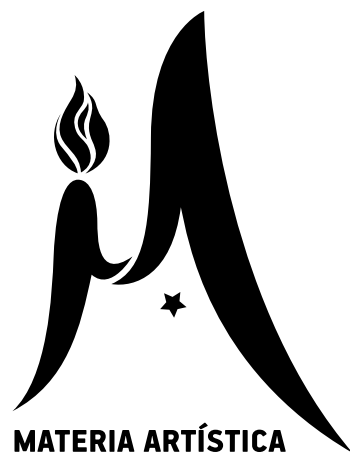
Revista de la Escuela
de Bellas Artes

Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario

Número 1 · Año 2015

*Emergencias de lo político
en las prácticas del arte*

Materia Artística surge como un proyecto académico de la gestión directiva a partir del año 2013. Sus objetivos son fomentar el intercambio crítico-teórico en torno a los debates en el campo de las artes, funcionar como un foro abierto a nuevos debates en el campo del arte y divulgar la producción de materiales escritos y visuales de las cátedras pertenecientes a la carrera de Bellas Artes de esta Facultad, estableciendo de este modo un espacio que otorgue visibilidad a las iniciativas de alumnos, docentes e investigadores.



MATERIA ARTÍSTICA

ESTUDIOS, OBRAS, RESEÑAS Y ARCHIVOS

Revista Materia Artística

Número 1

ISSN 2451-6562

Escuela de Bellas Artes

Facultad de Humanidades y Artes

Universidad Nacional de Rosario

Entre Ríos 758, CP S2000CRN

Rosario, Santa Fe, Argentina

Equipo editorial

Editor Responsable

Lic. Norma Rojas

Directora

Dra. María Elena Lucero

Coordinadoras editoriales

Dra. Laura Catelli

Dra. Carolina Rolle

Relaciones institucionales

Lic. Javier Sánchez

Lic. Andrea Zuliani Belluschi

Fotografía de tapa

Carlos Irusta

Demolición del viejo
edificio de la Escuela
de Bellas Artes

Responsables de secciones

Estudios

Dra. Laura Catelli y Dra. María Elena Lucero

Experiencias de taller y proyectos académicos de la EBA

Lic. Norma Rojas, Lic. Valeria Gericke y Lic. Claudia Juda

Reseñas

Mg. Alejandra Panozzo

Archivos

Lic. Javier Sánchez

Diseño y diagramación editorial

Lic. Georgina Ricci

Correctoras

Irina Marcus y María Nieves Battistoni

Logotipo

TriPolar Diseño Colectivo (Estefanía Malgeri,
Mirene Pérez y Leonardo Borghi)

Tipografía

Asap (Pablo Cosgaya, para www.omnibus-type.com)

Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario

Rector

Prof. Darío Maiorana

Vicedecano

Arq. Daniel Salvador Randisi

*Directora de la Escuela
de Bellas Artes*

Lic. Norma Rojas

Decano

Prof. José Goity

Secretaria Académica

Dra. Liliana Pérez

Consejo Asesor

Lic. Rodrigo Alonso
(Universidad de Buenos Aires)

Dr. Mario Carlón (Universidad
de Buenos Aires, Universidad
Nacional de La Plata)

Prof. Rubén Chababo
(Universidad Nacional
de Rosario)

Dr. Fred Coelho (Pontifícia
Universidade Católica do
Rio de Janeiro, Brasil)

Prof. Claudia del Río
(Universidad Nacional
de Rosario)

Dr. Ticio Escobar
(Universidad Nacional de
Asunción, Paraguay)

Dr. Guillermo Fantoni
(Universidad Nacional de
Rosario, Consejo Nacional
de Investigaciones
Científicas y Técnicas)

Dr. Álvaro Fernández-
Bravo (Universidad de
San Andrés, Consejo
Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas)

Dra. Florencia Garramuño
(Universidad de San
Andrés, Consejo Nacional
de Investigaciones
Científicas y Técnicas)

Dra. Andrea Giunta
(Universidad de Buenos
Aires, Consejo Nacional de
Investigaciones Científicas
y Técnicas, University
of Texas at Austin)

Dra. Cecilia López Badano
(Universidad Autónoma
de Querétaro, México)

Dra. María Teresa Méndez
Baiges (Universidad de
Málaga, España)

Mg. Rodrigo Piracés
González (Universidad
de Concepción, Chile)

Dra. Fabiana Serviddio
(Universidad de Tres de
Febrero, Consejo Nacional
de Investigaciones
Científicas y Técnicas)



Las obras publicadas en esta revista se distribuyen bajo una licencia **Creative Commons**
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.e>

Materia Artística, Revista de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario ha recibido el subsidio FORMARTE del Ministerio de Educación de la Nación, Secretaría de Políticas Universitarias, gracias a las gestiones de la RAUDa (Red Argentina de Universidades de Arte), y de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario.

www.materia-artistica.org



Universidad
Nacional de Rosario

FACULTAD DE
HUMANIDADES Y ARTES



ÍNDICE

- 10 *Presentación por Equipo Editorial*

Cátedras: Experiencias de Taller y proyectos académicos

- 18 *El Taller de Pintura, una experiencia compartida por Claudia Juda y Gisela Mattana*
- 27 *Giro metodológico en pos de la problematización de la investigación artística: La experiencia pedagógica de la comisión "C", cátedra de Metodología de la Investigación (2013) en la Escuela de Bellas Artes de la UNR con un planteo renovado de formas y contenidos por Edgardo Donoso y Silvia Ibarzábal*
- 450 *Dibujo V, una práctica de taller por Ma. Cristina Pérez, Valeria Gericke y Patricia Spessot*
- 53 *PROYECTO EEAA: la formación como acto migratorio por Eliana Bianchi, Ernestina Fabbri, Franca Di Iorio*

**Estudios: Emergencias de lo político
en las prácticas del arte**

- 60 *Complicidades e inconsistencias entre el arte y la política: hacia una estética de lo invisible* por Sofía Sienra
- 86 *Narrativas plásticas de la memoria en el espacio-tiempo posdictadura* por Natalia Taccetta
- 107 *El CADA, un posible reparto de lo sensible* por Beatriz Sánchez
- 134 *Mondongo en el Mamba. Encuentro con lo-otro e instancia ética de la mirada* por Nadia Martin
- 151 *El Museo de Arte Moderno: 1956-1960. Cuatro años de fantasmagoría* por Sofía Dourron
- 167 *Activando lo público en el arte. Subjetividades políticas pos 2001* por Verónica Capasso
- 191 *Arte popular como expresión de resistencia: el experimentar de los cuerpos de las mujeres mapuches* por Julieta Sourrouille
- 208 *Acción política, plástica y música: Bruma de Jorge Horst* por Cintia Cristiá
- 228 *Política doméstica en el cine latinoamericano contemporáneo* por Mariano Véliz

Reseñas

- 247 *Mary Louise-Pratt, Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación* por Adriana Armando
- 253 *María Amalia García, El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil* por Fabiana Serviddio
- 261 *Andrea Giunta, Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano* por Rubén Chababo
- 265 *Luis Camnitzer, De la Coca-Cola al Arte Boludo* por Lucy Quezada

Archivos

- 271 *Miniprint Rosario de Liliana Gastón y María Elena Mainieri*

PRESENTACIÓN

Nos complace presentar la primera edición de *Materia Artística, Revista de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario*. Esta publicación surge como un proyecto académico de la gestión directiva a partir del año 2013. Sus objetivos son fomentar el intercambio crítico-teórico en torno a los debates en el campo de las artes, funcionar como un foro abierto a nuevos debates en el campo del arte y divulgar la producción de materiales escritos y visuales de las cátedras pertenecientes a la carrera de Bellas Artes de esta Facultad, estableciendo de este modo un espacio que otorgue visibilidad a las iniciativas de alumnos, docentes e investigadores. El eje conceptual de este primer número es “Emergencias de lo político en las prácticas del arte”, una temática que fue reelaborada en dos secciones de *Materia Artística*, “Experiencias de Taller y proyectos académicos” y “Estudios”.

Para el apartado “Experiencias de Taller y proyectos académicos” propusimos reflexionar sobre las emergencias de lo político como zonas que atraviesan la actividad académica en su cotidianeidad, o, dicho de otro modo, de qué forma las dimensiones de lo político inciden en la labor académica. En este primer número, convocamos a los docentes, alumnos y grupos de trabajo pertenecientes a las cátedras de 3.º y 5.º años de Bellas Artes, cursos que consideramos como momentos-bisa-

gra en la decisión sobre qué terminalidad de la carrera continuar en 3.º, o respecto a la culminación de los estudios en 5.º. Ambas instancias son definitorias ya que el alumno elige su orientación futura y también cierra un ciclo universitario para abrirse paso en el campo profesional.

Desde la cátedra de *Pintura III*, comisión “B”, Claudia Juda compila una serie de experiencias situadas en el contexto del hacer mismo, deliberando junto a los alumnos, las diferentes instancias en los momentos de plasmar y concretar las acciones que conllevan las expresiones visuales. Incentivar las discusiones, las reflexiones sobre la propia *praxis* y los intercambios, hacen del proceso de enseñanza y aprendizaje un mecanismo fértil, que les permite a los mismos estudiantes replantearse sus objetivos conceptuales acerca de la carrera de Bellas Artes.

La propuesta llevada a cabo por Edgardo Donoso y Silvia Ibarzabal, responsables de *Métodos de la Investigación*, comisión “C” (también del 3.º año) nos abre el panorama de las posibilidades de investigar sobre las prácticas artísticas y sus correlatos teóricos. Para ello, el profesor Donoso junto a su colaboradora Ibarzabal, organizaron jornadas de investigación artística cuyos objetivos han sido reunir a un grupo de alumnos de la asignatura (y que cada uno de ellos se animara a expresar sus ideas sobre el tema) e investigadores profesionales y generar una situación de debate acerca de cómo y por qué reflexionamos sobre el arte. La diversidad de las presentaciones impulsó discusiones que pretenden ser continuadas y profundizadas en los próximos ciclos académicos.

Sobre *Dibujo V*, comisión “A”, las docentes María Cristina Pérez, Valeria Gericke y Patricia Spessot nos acercan un recorrido conceptual sobre el valor del dibujo en las prácticas de taller. A partir de conceptos básicos en términos de Giorgio Vasari, Paul Cézanne, Wassily Kandinsky o nuestro contemporáneo Eduardo Stupía, las docentes elaboran un derrotero teórico que, si bien de a momentos juega con la historia del arte, se direcciona a la vez hacia la relación obra-espectador y hacia la problemática de la enseñanza del dibujo. La vitalidad del acto de dibujar, tanto en la enseñanza como en el aprendizaje, radica en los procesos que se activan y en los canales que se implementan de un modo descentralizado, rizomático y sin jerarquías. De ese modo se insiste en la dimensión experiencial del dibujo que otorga visibilidad a los procedimientos que forman parte de esa misma experiencia.

También en el 5.º año de cursado, en *Proyecto II*, comisión “A”, Ernestina Fabbri, Eliana Bianchi y Franca Di Iorio, integrantes de *La Magdalena de Hoy*, presentan el *Proyecto EEAA, encuentro entre estudiantes-artistas*, cuyo objetivo es generar debates con artistas que fueron estudiantes. Las alumnas que llevaron a cabo el proyecto tomaron como precedentes históricos distintas formaciones colaborativas de grupos

entre las que se citan la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de los años 30, el Grupo Litoral en los 50 o el Grupo de Vanguardia de Rosario a mediados de los 60. Dentro del ámbito contemporáneo, mencionan a SubEscuela (graduados de la Escuela de Bellas Artes que buscan generar alternativas en la enseñanza del arte) y al mismo grupo de la Magdalena. Para este encuentro, eligieron a dos conocidas artistas-gestoras-productoras de nuestra ciudad, Lila Siegrist y Georgina Ricci, quienes conversaron acerca de sus ideas y experiencias sobre arte contemporáneo.

En el caso de la sección “Estudios” la invitación para este número se focalizó en la investigación de nuevas manifestaciones, versiones y análisis de lo político, que permitiesen visibilizar cambios, continuidades o rupturas con respecto a las prácticas políticas en el arte. Hemos reunido un nutrido grupo de artículos que exploran las dimensiones políticas en las prácticas en el arte, incluyendo la creación de obras, la construcción de discursos crítico-teóricos en pintura, cine, música, hasta las prácticas institucionales en sus cruces con distintos aspectos de lo político.

Sofía Sienra, en “Complicidades e inconsistencias entre el arte y la política: hacia una estética de lo invisible”, refiere en principio a la encrucijada entre arte y política para, a partir de ahí, detectar dos posiciones teóricas. Por un lado, la insistencia en mantener ambas esferas como dimensiones separadas, por otro, la convicción de que todo arte sería político. Desde esa fricción permanente se abren nuevos caminos para comprender la relación entre ambos términos, donde la transdisciplinariedad resulta una herramienta efectiva y enriquecedora. Más allá, la autora nos induce a pensar si el arte que se manifiesta político no neutraliza su gesto radical al ser captado por las instituciones, alimentando la dinámica de los circuitos legitimados, o si el *mainstream* no termina por capturar los intentos de un arte contestatario. Para comprender estos encadenamientos, Sienra recurre a aquello que Jacques Rancière denominó “estética de lo invisible”, donde el objeto y el autor se invisibilizan para dar espacio a la articulación de la ética y la política, enunciación y subjetivación.

En “Narrativas plásticas de la memoria en el espacio-tiempo posdictadura”, Natalia Taccetta plantea una serie de relaciones entre el arte y la memoria considerando las contribuciones de la crítica cultural, y, haciendo hincapié en la noción de “estética de la inminencia” propuesta por Néstor García Canclini en *La Sociedad sin relato*. En el ámbito latinoamericano la memoria también está asociada a la secuencia de golpes de Estado y a las respuestas culturales surgidas en los períodos de post-dictaduras, rasgos que caracterizarán numerosas prácticas del arte, comprendido así como la “producción de regímenes de sensibilidad” en palabras de Franco Ingrassia. Las interrelaciones entre las manifestaciones visuales y los modos de construir memoria son analizados

en tres artistas, María Amaral, Adrián Doura y Helena Gath, cuyas obras formaron parte de la muestra coordinada por el Colectivo Argentino por la Memoria en la Galerie Argentine de la Embajada de la Argentina en Francia, desde diciembre del 2010 hasta enero del 2011.

Por su parte, “El CADA, un posible reparto de lo sensible” de Beatriz Sánchez revisa el significado de lo político en las prácticas de CADA (Colectivo de Acciones de Arte), un grupo de artistas chilenos que produjeron obras potentes entre 1979 y 1985, en la turbulenta coyuntura de la dictadura militar de Pinochet. La autora profundiza las implicancias de lo que entendemos por arte político invocando la expresión acuñada por Rancière como “reparto de lo sensible” en las maneras de hacer visible los proyectos estético-políticos, los cuales, al intervenir en el espacio público recrean “microsituaciones”. Para ello analiza dos acciones históricas de CADA, *Para no morir de hambre en el arte* de 1979 y *No+* de 1983-84. Esta perspectiva le permitirá a Sánchez establecer divergencias con el significado de lo político en el trabajo previo de las Brigadas Muralistas en Chile, cuya posición frente al arte se arquea nitidamente hacia el compromiso con las masas, hecho que determinará un lenguaje plástico popular y nacionalista.

A partir de la exhibición “Argentina” del grupo Mondongo en 2013, “Mondongo en el Mamba. Encuentro con lo-otro e instancia ética de la mirada” de Nadia Martín se pregunta por la representación política del “otro” en relación a la identidad, la ética y la estética. Las narraciones de retratos y paisajes, materializados con hilos de colores, ceras o plastilinas, construyen un lenguaje peculiar que devuelve la mirada hacia determinados movimientos pictóricos que legitimaron estos géneros (especialmente el retrato burgués como representación de una clase social) y a su vez hacia el usufructo de elementos precarios y/o perecederos vinculados a la cultura material popular. La otredad plasmada por Mondongo reenvía hacia un afuera de la representación, un exceso salpicado en los componentes físicos utilizados que comporta un sentido politizador en cada superficie cromática.

En relación a las políticas de exhibición, Sofía Dourron elabora un recorrido sintético sobre el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en “El Museo de Arte Moderno: 1956-1960. Cuatro años de fantasmagoría” haciendo eje tanto en el discurso modernizador implementado en esa institución en el transcurso de 1956 a 1960 como en la injerencia del paradigma internacionalista. Dourron conecta el proyecto del MAMBA con el perfil europeizante que Barr aplicó en 1929 cuando organizó la colección del MoMA, pese a que nuestro “museo fantasma” argentino empezaría a desarrollar algunas actividades aún sin tener un edificio propio.

“Activando lo público en el arte. Subjetividades políticas pos 2001” de Verónica Capasso indaga la caracterización de los movimientos artísticos que, en el tramo posterior a la eclosión social de 2001, apuntalaron formaciones culturales colectivas, leídas en este caso como subjetividades políticas que actuaron dentro de las manifestaciones populares. El discurso neoliberal que afectó la década de los 90 desmantelando aspectos clave de la sociedad fue interceptado por la emergencia de prácticas culturales que rechazaron el modelo dominante desde la politización en el espacio artístico. La presencia de colectivos como Etcétera o el GAC (Grupo de Arte Callejero) y acciones como el *Maquinazo*, llevada a cabo por las mujeres obreras de la fábrica Bruckman, fueron ejemplos enérgicos de confrontación cultural.

En el marco del pensamiento decolonial, Julieta Sourrouille se enfoca en “Arte popular como expresión de resistencia: el experimentar de los cuerpos de las mujeres mapuches” en la producción artística popular elaborada por las mujeres mapuches en tanto acción de resistencia, donde se involucran los cuerpos y las subjetividades, considerando la presencia de tópicos como el género, la subalternidad, los exilios y las migraciones. Sus reflexiones ponen en duda y cuestionan el concepto mismo de “arte” que hemos heredado de la cultura europea y recorriendo los aportes sobre la estética a partir de autores como Adolfo Colombres, Walter Mignolo o el ahora revisitado Günter Rodolfo Kusch.

Cintia Cristiá en “Acción política, plástica y música: *Bruma* de Jorge Horst” establece una serie de vínculos entre esa pieza musical, la esfera pictórica y la acción política, forjando una trama conceptual poco explorada. Para ello se apoya en autores como Theodor Adorno, Richard Wagner, Friedrich Hegel y Wassily Kandinsky (entre otros), referentes significativos en los procesos de transdisciplinariedad entre artes visuales y musicales. El clima “turniano” presente en el trabajo de Horst se hace palpable en la amalgama de texturas musicales que resaltan en la pieza, donde justamente, tomando como seña la pintura de Josep M. William Turner, evita la linealidad de los relatos históricos y narrativos. En un intercambio constante que procura percibir musicalidad en las atmósferas pictóricas, y formas y colores en los sonidos, la autora logra establecer un diálogo fructífero que deambula entre la abstracción y la figuración, para desembocar en la lectura de una construcción política en la obra musical.

Asimismo, las relaciones entre imagen y política también afloran en el cine latinoamericano y el recurso a la domesticidad como herramienta conceptual (nuevamente, examinando el pensamiento crítico de Rancière) a partir de los casos elegidos por Mariano Véliz para analizar en su texto “Política doméstica en el cine latinoamericano contemporáneo”. Nos referimos a *Cama adentro* de Jorge Gaggero (2004) y *La nana* de

Sebastián Silva (2009), cuyo denominador común es la empleada doméstica, una figura pública que además de condensar las pujas entre enclaves sociales diferenciados, también posibilita la exteriorización de los conflictos devenidos de situaciones de crisis económicas, o exacerba las tensiones intra-familiares que coexisten en ciertas clases adineradas.

En la sección “Reseñas” cuatro autores nos acercan diferentes abordajes sobre libros que, si bien no son de reciente publicación, conforman un grupo de aproximaciones críticas enriquecedoras sobre las relaciones entre cultura, visualidad y política.

Adriana Armando sintetiza *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación* (2011, antes editado por Routledge en 1992) de Mary Louise Pratt, un profuso conjunto de relatos de viaje y exploración donde las denominadas “zonas de contacto” o las interacciones coloniales caracterizan algunos de los imaginarios culturales que acompañaron los períodos de conquista y colonización.

Fabiana Serviddio nos relata las líneas de investigación de María Amalia García en *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil* (2011), un minucioso trabajo que profundiza las relaciones en el campo artístico de ambos países, haciendo hincapié en los desarrollos abstractos de la posguerra.

Rubén Chababo narra los nudos textuales y las tensiones productivas entre palabra e imagen que Andrea Giunta explora en *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano* (2011), un itinerario teórico donde ciertos modos de inscripción de la violencia en el contexto de América Latina mutan en formulaciones visuales de gran densidad poética y política.

De la Coca-Cola al Arte Boludo (2009) de Luis Camnitzer es resumido por Lucy Quezada desde una perspectiva íntima y cercana, detallando cuestiones ligadas a la ética como un problema constante que se plantea el artista. Y es que el propio Camnitzer nos lega una de las cuestiones seminales del arte contemporáneo: la voluntad radical de intervenir en la realidad y desmontar las categorías ancladas en el medio que nos circunda.

Finalmente en la sección “Archivos” las profesoras Liliana Gastón y María Elena Mainieri del *Taller de Grabado II* de nuestra carrera, nos brindan una síntesis histórica de un evento que vienen gestionando y concretando desde 1992, el “Miniprint Rosario”, convocatoria que fue variando de nombre a través de los años, y que va hoy por su sexta edición. Con el tiempo este Salón de Grabado ha ido creciendo e incorporando participaciones de nivel nacional e internacional. Durante el año 2014 se le otorgó el Premio Especial Latinoamericano a Pablo Delfini (Argentina) por su litografía “Hotel”. Las demás premiaciones fueron para: Deborah Chapman (Canadá) por la mezzotinta “Eco

de la Noche”, Łukasz Cywick (Polonia) por su grabado en linóleo “Mr. Time”, Tadataka Kudou (Japón) por su técnica mixta “Time 14-2” y María Chiara Toni (Italia) por su trabajo en punta seca “Maschera”.

El Isologotipo fue elaborado especialmente para *Materia Artística*. Para ello realizamos un llamado a concurso, cuyos ganadores fueron los jóvenes Estefanía Malgeri, Mirene Pérez y Leonardo Borghi, integrantes de Tripolar Diseño colectivo. La tipografía que aplicamos en la diagramación editorial pertenece a Pablo Cosgaya (prestigioso diseñador rosarino que transitó por las aulas de Bellas Artes) y es de uso libre y gratuito.

Agradecemos a los investigadores, revisores y reseñistas que integraron este número, a los profesores y alumnos de la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes que participaron con sus valiosos aportes y, en especial, al Consejo Asesor. También a las autoridades de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario por el apoyo recibido para este emprendimiento. Deseamos que a lo largo del tiempo se sigan sumando nuevas contribuciones y esfuerzos para proseguir con esta iniciativa, cuyo fin fundamental es dar visibilidad y difusión a todos los proyectos que en su conjunto, y en clave pasado y presente, conforman este espacio llamado Escuela de Bellas Artes.

Equipo editorial



CÁTEDRAS

EL TALLER DE PINTURA, UNA EXPERIENCIA COMPARTIDA

Claudia Juda

Integrante de la cátedra: **Gisela Mattana**

Claudia Juda es Profesora Nacional de Pintura y Licenciada en Artes Visuales, egresada de la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón” y del Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) de Buenos Aires. Es profesora en Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Forma parte de la Dirección de la Escuela de Bellas Artes como Jefe de Departamento de Expresión Visual. Ha desarrollado proyectos de investigación radicados en dicha facultad. También se desempeña como artista plástica participando de exposiciones dentro y fuera del país.

Correo electrónico: claudiajuda@yahoo.com.ar

Gisela Damiana Mattana es estudiante de 5.º año de la carrera de Licenciatura en Bellas Artes por la Universidad Nacional de Rosario, donde además se desempeña como ayudante alumno en la cátedra de “Pintura III” a cargo de la Profesora Claudia Juda. Sus trabajos recientes fueron expuestos en dos muestras colectivas de las materias de cuarto año, “Taller de Pintura I” y “Laboratorio I” respectivamente.

Correo electrónico: gisela mattana@hotmail.com

En este artículo se presentan algunos fundamentos, estrategias y resultados de las experiencias realizadas en el taller, llevadas a cabo durante el año 2013 en la cátedra de Pintura III, comisión “B”, de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Se plantearon como objetivos la adquisición de competencias, la experimentación y la formación en las problemáticas de la pintura contemporánea desde la teoría y, fundamentalmente, desde la práctica. Este campo disciplinar se encuentra en una permanente redefinición de sus prácticas artísticas, relacionadas con la expansión de los límites artísticos interdisciplinarios. El arte en la actualidad posibilita múltiples caminos de investigación.

Desde la cátedra de Pintura III se incentiva la posibilidad de generar espacios de discusión acerca de las prácticas artísticas vigentes, como también la indagación, investigación y búsqueda de una producción creativa personal en relación a las propuestas de la asignatura, inmersa en el contexto socio-político-cultural específico.

Se considera el taller como un espacio de producción, de intercambio de ideas y experiencias, de desarrollo de problemáticas en torno a los modos de producción contemporáneo utilizando contenidos, procedimientos y materiales multidisciplinares, tradicionales y no tradicionales.

Al rastrear el origen de la palabra taller, nos encontramos con que proviene del francés *atelier*, que significa estudio, obrador, obraje, oficina. También define una escuela o seminario de ciencias a donde asisten los estudiantes. Históricamente se considera que el primer taller fue un obrador de tallas. De una manera o de otra, el taller aparece en la Edad Media. En aquella época, los gremios de artesanos pasaron a ocupar el lugar de los mercaderes. Esta organización de trabajadores continuó hasta el siglo XIX.

En la actualidad, podríamos llamar taller a una metodología de trabajo en la que se integran la teoría y la práctica. Se caracteriza por la investigación, el descubrimiento científico y el trabajo en equipo que, en su aspecto externo, se distingue por el acopio –en forma sistematizada– de material especializado acorde con el tema tratado, teniendo como fin la elaboración de un producto tangible.

Ezequiel Ander-Egg (1999) sostiene que el taller se organiza con un enfoque interdisciplinario y globalizador, donde el profesor ya no enseña en el sentido tradicional, sino que es un asistente técnico que ayuda a aprender. Los alumnos aprenden haciendo y sus respuestas o soluciones podrían ser, en algunos casos, más válidas que las del mismo profesor.

La actividad en el taller compromete un proceso basado en un conjunto de búsquedas, decisiones, acciones y reflexiones con el objeto de crear obras nuevas. Su planificación y puesta en marcha necesita del trabajo grupal, sistemático y solidario de los

miembros del equipo. A partir de diferentes miradas, posibles interpretaciones e intencionalidades de las obras, se construyen aprendizajes basándose en la propia experiencia y en la del grupo. Arthur D. Efland (2003) considera que las producciones responden no solo a la visión de quien la produjo, sino a la visión del mundo de la sociedad a la que pertenece el autor.

Desde esta perspectiva, es necesario que los estudiantes realicen su propia experimentación artística como forma de comprender los lenguajes explícitos e implícitos que el arte utiliza en las obras. Por eso la propuesta didáctica tiene como objetivo abordar creativamente en el taller aspectos tales como: apreciar, contextualizar, reflexionar y producir (idear, planificar y ejecutar).

Las metodologías no se deben comprender como algo estático, inalterable, sino como una guía o camino para orientarse hacia la construcción de la experiencia estética y de la reflexión teórico-práctica. Por lo tanto, también se observarán imágenes de artistas y se harán lecturas pertinentes que posibilitarán la aparición de nuevos conceptos e ideas. La apreciación de imágenes en clase propone fomentar no solo la capacidad creativa en el instante de creación estética, sino también el aprendizaje y comprensión de valores estéticos, sociales y culturales.

Para el desarrollo del potencial creativo y de las competencias estético-artísticas se considera fundamental la integración grupal de los alumnos y del equipo docente. Esto favorece el intercambio de opiniones, de saberes, la reflexión crítica y la construcción colectiva del conocimiento. Conjuntamente se va construyendo el “clima” de trabajo en el taller; para ello se considera necesario un grado de comodidad –relación cordial, contención– que se obtiene por el conocimiento y compromiso de los miembros entre sí. Paralelamente se va dando también la toma de conciencia acerca de los procesos de aprendizaje para poder decodificar los intereses, planificar y organizar las actividades grupales e individuales del año.

El proceso de aprendizaje tiene una fase inicial de búsqueda y experimentación con distintas estrategias, técnicas y materiales para el desarrollo de ideas y proyectos artísticos personales, que se va enriqueciendo y llevando a cabo durante todo el año.

Se busca desarrollar la capacidad de trabajo en equipo; es un enfoque cooperativo del aprendizaje, una construcción colectiva de experiencias, es aprender junto con otros, participando activamente en las tareas, tanto individual como colectivamente. Por consiguiente, concebimos que el conocimiento es una construcción social.

Es tarea del docente despertar inquietudes, guiar y asesorar en la ejecución de las obras. Se plantea el seguimiento teórico-práctico del trabajo del estudiante de manera personalizada. Paralelamente, consideramos necesario escuchar a los alumnos, lo que



nos permite saber cuál es la interpretación de la realidad que ellos realizan, de esa realidad en la que protagonicamente viven. El diálogo, el compromiso con los alumnos, la escucha de sus sentimientos e ideas, facilitan la emergencia y exploración de lenguajes expresivos personales. Fomentar el trabajo en equipo dentro del taller exige que el docente analice su rol; su responsabilidad se orienta a generar una “cultura de la cooperación”.

Los alumnos son evaluados no solo por la resolución de los ejercicios, sino también por su manera de trabajar en equipo. En igual medida se evalúa la responsabilidad con que el alumno se abocó a su trabajo. Es preciso que el alumno reflexione acerca del desarrollo de su propio proceso de producción y del trabajo del grupo. La evaluación debe ser continúa para que el docente vea en cada etapa cómo el grupo está trabajando y pueda hacer los aportes que permitan al estudiante seguir avanzando.

En la última etapa del año lectivo se pudo realizar la experiencia de organizar una exhibición de los trabajos del segundo cuatrimestre en una sala de exposiciones fuera de la facultad. Para muchos alumnos fue su primera exposición; cada uno pudo elegir el sector de la sala donde emplazar, instalar o poner en acción sus obras. Esta rica experiencia de planificación y montaje de las obras permitió, además, el intercambio de experiencias y el análisis crítico entre los alumnos, los docentes y con el público presente en el recorrido por la exposición.

A continuación, y de acuerdo a la modalidad de trabajo presentada por la cátedra, citamos una síntesis de las reflexiones evaluativas escritas por los alumnos al finalizar el año lectivo que acompañaban sus producciones plásticas finales.

“Al pensar en la experiencia de trabajo en el taller de Pintura, puedo decir que es realmente enriquecedora y estimulante. El clima de trabajo que allí se genera permite soltar ataduras mentales enquistadas que van incidiendo con el paso del tiempo. En forma personal, el desarrollo del trabajo propiamente dicho, requiere de un clima más privado. Muchas veces uno siente ciertos prejuicios por la labor propia. Con todo, reivindicó en forma concluyente la tarea compartida y generosa del taller, un ámbito indudablemente necesario, fundamental para el aprendizaje y la convivencia.” Andrea Domingo.

“Los aspectos que considero importantes en el recorrido realizado en el año tienen que ver fundamentalmente con la forma de plantear desde la cátedra los sucesivos trabajos, consistentes en tomar siempre como punto de partida un aspecto de algún trabajo anterior, en lo concerniente a la temática, a la forma de representación o la técnica



usada, ya sea para plantear reformulaciones en el modo de continuar, o para profundizar el mismo. Si bien en todo momento tuvimos la posibilidad de una elección libre en cuanto a “qué hacer”, fue fundamental la guía permanente de nuestras docentes que siguieron de cerca el proceso de nuestros trabajos, facilitado esto especialmente por el trabajo permanente dentro del taller [...]” Adriana Fanelli.

“...En lo que respecta a mis expectativas durante el desarrollo de la cátedra, quedé muy conforme tanto con la propuesta de la misma, en la que pude adecuar mis inquietudes personales, como con mi producción resultante, en la que observé grandes cambios desde los primeros trabajos, siendo los finales los que más me satisficieron, tanto a nivel conceptual como en la resolución técnica. Valoro la amplitud del concepto de Pintura propuesto por la cátedra, como una reproducción del arte contemporáneo, lo que me permitió trabajar diversos materiales y técnicas. Considero que cumplí con las propuestas dictadas por la cátedra y expectativas de la misma, ya que realicé todos los trabajos con un gran compromiso y dedicación, adecuando las proposiciones a mis inquietudes, por lo que me encontré altamente motivada para realizarlos, considerándolos producciones personales, que realmente me interesaron, y no meros ejercicios de cumplimiento [...]” Camila González Dunster.

“...Termino el año con agrado, habiéndome encontrado con una cátedra que me permitió desplazarme con soltura en cuanto a mis ideas y sobre todo, mis modos de trabajo, siendo que agarré, en todo el año, apenas dos veces un pincel. Esto último no creo que sea malo o incorrecto, todo lo contrario. Quizás desde lo más tradicionalista, sí se vería despectivamente. Es por esto que aclaro en este escrito la motivación en mis maneras de producir” Aniela Trogliá.

“...La experiencia resultaba enriquecedora en todo sentido y en cada clase de taller, a pesar de lo que nos representaba trasladar de nuestros hogares todos los materiales para la realización de nuestra obra, lo hacíamos con el mayor de los gustos, ya que encontrábamos en él, el ambiente justo de creación y de trabajo” Sandra Bottazzi.

“...Sin duda alguna la interacción grupal es otra de las grandes causas para que este conjunto fuera exitoso. [...] Resultó excelente, pudiendo intercambiar ideas, desarrollos y detonantes para nuevas obras. Nunca podría haber llegado a cumplir de esta forma con los prácticos de no haber contado con estos dos factores” Juan Carlos A. Alberto.

“...A nivel enseñanza, he aprendido a trabajar con ritmo, a pensar y luego llevar adelante lo planeado, tomando muy de vez en cuando lo aconsejado por parte de la cátedra.” Judith Lefelman.

“...El trabajo en el taller de pintura es una experiencia enriquecedora y motivadora que parte de compartir ideas, de realizar un proyecto individual o tal vez, participar de algún proyecto colectivo, en un espacio en el que nos sentimos cómodos, con la seguridad y la tranquilidad de poder consultar con los profesores atentos a las inquietudes del alumno en la búsqueda de materiales, soportes, técnicas adecuadas para llevar a cabo y realizar o materializar las ideas, como así también sugerencias para la investigación de los temas con el apoyo bibliográfico o lecturas apropiadas. [...] Si bien, cada uno sigue su propio proceso es muy importante interactuar con el grupo, la actitud solidaria para quien requiere nuestra opinión o punto de vista sobre algún trabajo, como lo es la autocrítica y el consultar a profesores y compañeros [...]” María del Carmen Rosales.

“...Me gustó haber trabajado durante todo el año con una misma temática porque invita a investigar y las ideas van tomando distintos rumbos y ampliándose. Me pareció un año enriquecedor, en el que aprendí mucho e innové en técnicas que nunca había hecho.” Guadalupe Rúas.

“...Lo cierto es que disfruté mucho el proceso, la búsqueda y la sensación de seguridad cada vez que encontré exactamente lo que quería decir, trabajar con mis manos directamente sobre los materiales, experimentar. Mis materiales fueron las telas, con sus variedades, las técnicas de costura y en casos particulares, el pigmento de la pintura también.” Lucia Bartomioli.

“...Mi trabajo del año no fue una forma tradicional de pintura, pero podemos incluirlos dentro de este término si tenemos en cuenta que a partir de los años 60-70 se desdibujan los límites entre las disciplinas, las producciones artísticas empiezan a denominarse con términos: “obra tridimensional” u “objeto”, surgen términos como híbridos, que tiene que ver con los fenómenos físicos que no buscan la especificidad de un género, ni se puede enmarcar dentro de una corriente estilística concreta. Teniendo en cuenta esto, podemos decir que las instalaciones se convierten en un nuevo ámbito para lo pictórico, al superponerse sobre la idea de espacio y ambiente, un nivel de tensión cromática de los objetos, los materiales, paredes o construcciones que se perciben como pintura.” José Bonti.

A modo de reflexión final, podemos señalar y valorar la participación y el intercambio positivo entre todos los integrantes de la cátedra, alumnos y equipo docente, valorizar el espacio del taller como ámbito en el cual se pueden coordinar, construir y compartir experiencias que facilitan los procesos de aprendizaje, de expresión y de producción plástica.

Referencias

- Ander Egg, E. 1999. *Diccionario de Pedagogía*. Buenos Aires: Magisterio del Río de la Plata.
- Efland, A.D., Freedmann, K. y Stuhr, P. 2003. *La educación en el arte posmoderno*. Barcelona: Paidós.

**GIRO METODOLÓGICO EN POS
DE LA PROBLEMATIZACIÓN DE LA
INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA:
LA EXPERIENCIA PEDAGÓGICA DE
LA COMISIÓN “C”, CÁTEDRA DE
METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN
(2013) EN LA ESCUELA DE BELLAS
ARTES DE LA UNR CON UN PLANTEO
RENOVADO DE FORMAS Y CONTENIDOS**

Edgardo Donoso y Silvia Ibarzabal

Edgardo Donoso Santini es Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Nacional de Rosario (UNR), donde se desempeña como Profesor en las cátedras de “Semiótica” y “Método de la Investigación”. Sus trabajos recientes incluyen “La semiótica como epistemología de la investigación artística” (ponencia para el VII Congreso Latinoamericano de Semiótica (SLP), México 2014) y la dirección del Proyecto de investigación *Transcomisiones*.
Correo electrónico: edgardodonososantini@gmail.com

Silvia Laura Ibarzabal es Profesora y Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Se desempeña allí como docente en las cátedras de “Semiótica” y “Método de la Investigación”. Sus trabajos recientes incluyen la ponencia titulada “La necesidad de incluir el debate sobre investigación artística en la universidad” presentada en el VII Congreso Internacional de Semiótica (SLP, México) y la organización de las I y II Jornadas de Investigación Artística en la Universidad.
Correo electrónico: silau1811@gmail.com

Lo que parecía que iba a ser una clase, donde nos reuniríamos individualidades se transformó en un grupo de personas que nos mirábamos a la cara cuando hablábamos

Facundo Quintana (Estudiante de Metodología, 2013)

Introducción

La propuesta general de este trabajo consiste en contar la experiencia pedagógica de la materia Metodología de la Investigación (comisión “C”) en la Escuela de Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Artes de la UNR, de la que soy su docente titular, junto a la desinteresada tarea de la profesora Silvia Ibarzabal durante el año lectivo 2013.

Tres son los objetivos de este escrito: *mostrar, aportar y alentar*. *Mostrar* los vínculos existentes entre los cambios de paradigmas educativos que se vienen sucediendo y las aplicaciones posibles en el ámbito de la universidad. En términos muy generales, estamos hablando del pasaje del “modelo de la enseñanza” al “modelo del aprendizaje”. *Aportar* una nueva perspectiva para la materia Metodología, que era considerada como un conjunto de herramientas auxiliares que permitían al estudiante mejorar (metodológicamente hablando) su desarrollo en otras materias de la carrera, al considerar el debate implícito existente (pero no evidente) en relación al método científico que pretende la universidad para cada una de sus facultades y las llamadas “experiencias estéticas”, las que antes que ser el mero objeto de estudio, se manifiestan como posibilitadoras de dicha investigación. Finalmente, *alentar* a otros docentes a replantear las problemáticas de sus propias materias, experimentar cambios tanto formales como de contenido temático, y a revisar la nueva bibliografía existente sobre estos temas.

¿Qué es esto de relacionar las metodologías con las experiencias estéticas?

Como lo que queremos contar es una experiencia acontecida durante el dictado de una materia anual (Metodología de la investigación), nos valdremos de la descripción como recurso metodológico de trabajo. Para eso utilizamos registros de tres tipos: grabaciones de voz, escritos de docentes y estudiantes, más un registro fotográfico. En la actualidad existen tres comisiones, pero en este trabajo solo nos ocuparemos de la

comisión “C” donde trabajamos durante el 2013 en colaboración los profesores Silvia Ibarzabal y Edgardo Donoso.

Si tuviéramos que realizar una suerte de “ficha técnica” de la materia, podríamos señalar las siguientes características: se la denomina “Método de la investigación”; pertenece a la carrera de Bellas Artes (profesorado y/o licenciatura), Escuela de Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Inserta en el Departamento de Integración Cultural (área teórica), se presenta con la siguiente codificación: (3.2.1. MÉTODO DE LA INVESTIGACIÓN) y trata los siguientes contenidos del Plan de Estudios: a) Conceptos de epistemología e historia del pensamiento; b) Historia del pensamiento e historia y teoría del arte; c) Recursos teóricos y metodológicos implícitos en la construcción y desarrollo de un proyecto de investigación y d) Problemas de la investigación.

La comisión “C” se dicta los días lunes en el horario de 17 a 19, durante el tercer año de la carrera y para ser cursada se requiere que el estudiante tenga aprobada “Introducción a las Artes” y regularizada “Problemática Filosófica”. Para poder rendirla, ambas materias deben estar aprobadas. Dos son las posibles observaciones que podríamos hacer en relación al nombre de la materia Método de la investigación: a) por un lado, el uso del singular suprime el hecho de la multiplicidad de metodologías que esta materia puede albergar, y b) se sustrae de ella, por el carácter general o neutral del nombre, la problemática que subsiste al poner en relación conflictiva a la metodología con los estudios de las experiencias estéticas.

El lugar geográfico asignado es el Aula número 22, Segundo piso. Ubicación en la arquitectura de la Facultad: ver plano (Fig. 1). Se puede destacar que este salón tiene dos puertas y es usado por los estudiantes o docentes como lugar de paso entre escuelas (están en contacto la Escuela de Bellas Artes con la de Letras y la de Ciencias de la Educación). Se daba de manera frecuente que la clase se viera interrumpida por los transeúntes. Desde este año, el problema se ha resuelto al habilitar otro acceso externo al aula, evitando así las reiteradas interrupciones.

Durante el 2013 la cantidad promedio de estudiantes que asisten a clase asciende a 23. En un comienzo fueron 37 y finalmente se presentaron a coloquio 21 alumnos. Se dictaron un total de 24 clases.

Veamos ahora cuáles son las expectativas de la materia: ¿qué se espera de la Metodología en general?, ¿qué espera la carrera de Bellas Artes de la Metodología?

Desde un punto de vista muy general, según consultas previas al estudiantado, no se conoce con precisión ni el contenido ni la orientación que esta materia tiene en el contexto del conjunto de materias de la carrera. Por otro lado, a la extrañeza de la disci-

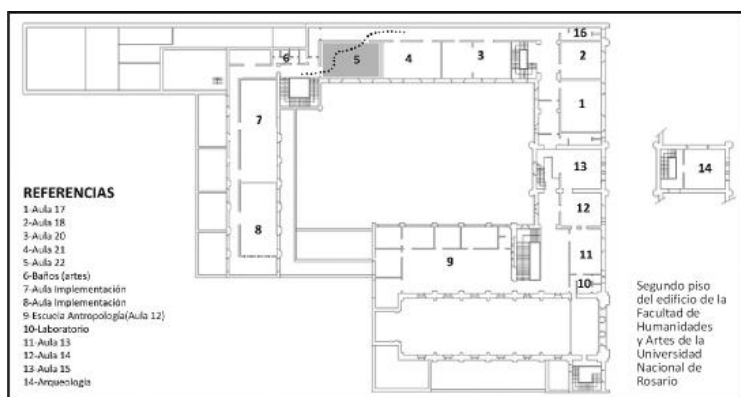


Figura 1

plina, se le suma el carácter de libertad creativa cultivada en el resto de la currícula, por lo que queda doblemente desacoplada. Pero si se tiene alguna mera idea de los contenidos disciplinares, se los considera como complementos útiles para la realización de investigaciones en otras asignaturas u otras acciones formales. Lamentablemente, esta última idea también la sostienen docentes, que se ven directamente beneficiados con las competencias adquiridas por los estudiantes a la hora de resolver trabajos monográficos. Durante este año pretendimos modificar ambos presupuestos: por un lado, la materia es pertinente en la carrera de Bellas Artes, pues ésta pertenece a la Universidad que espera de sus facultades la construcción de conocimiento específico y, por otro lado, que puede haber un contenido propio si consideramos la problemática inmanente a la relación entre investigación y Bellas Artes.

Descripción del proceso del dictado de la materia Metodología de la Investigación (comisión “C”) en Bellas Artes, durante el 2013

Podemos pensar en dos tiempos: un primer período, que inscribimos “hasta después del parcial”, donde se desarrollan clases formales intentando brindar al alumno recursos específicos de la metodología; y un segundo período al que llamamos “giro metodológico”. Este último tramo implica aceptar un cambio de contexto por el cual la metodología pasa de ser un conjunto de herramientas útiles para la investigación a ser un problema a resolver cuando pensamos en el debate en torno a la investigación artística.

Respecto del primero, podemos considerar someramente algunos comentarios vertidos por los alumnos según los cuales les quedó la impresión de ciertos contenidos formales, serios y distantes. Es que la clase se presenta con los hábitos con los que dictaba dicha materia. Esto significa considerar los contenidos como herramientas formales necesarias para el alumno en su proceso académico, teniendo como objetivo la realización de la tesina que le permite concluir su carrera de grado. Por esta razón se utilizaron clases magistrales donde se presentaban las herramientas básicas de la investigación como proceso (Fig. 2). Incluso el parcial tuvo un formato extraído de la Facultad de Ingeniería con la modalidad de elecciones múltiples. El uso de distractores dificultó mucho la realización del mismo y se retomó el formato habitual de cinco preguntas de desarrollo. En este período también se valorizó “la memoria” para el estudio y se aconsejó al estudiante su utilización en las respuestas de los parciales. Finalizados los parciales entramos en el segundo período donde las ideas de un cambio se fueron gestando en relación a los modelos disruptivos que vivencié durante el 2010-2012 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, cuando trabajé en el grupo de investigación llamado “Pedagogías Invisibles” liderado por la doctora María Acaso.

Los cambios que siguieron pueden ser comentados a partir de dos ideas-fuerzas: a) por un lado, poner al alumno en contacto reflexivo implicándolo en la problematización sobre la relación entre metodología y Bellas Artes (Fig.3). Y, por otro lado, b) involucrarlo de manera directa y concreta en la producción dentro del ámbito tanto de la materia específicamente hablando como de la carrera. Todo esto en un marco renovado de recursos didácticos donde se contempló el espacio del aula como discurso.

En este segundo momento se planificó y concretó la realización de la Primera Jornada Internacional de Investigación Artística en Rosario. Para ello, fueron necesarios tres tiempos: 1) la preparación del evento, 2) el desarrollo del encuentro en sí, donde el alumno participó de manera plena con la escritura de *papers* y la presentación de ponencias, y en 3) se dio lugar a la reflexión crítica entre los participantes de la misma y su ulterior publicación (esto último se encuentra en preparación).

Después de los exámenes parciales –que en algún sentido eran observados como una repetición caduca de un modelo de la enseñanza–, intentamos hacer un traslado o corrimiento al modelo del aprendizaje. Teníamos, por un lado, el descubrimiento de un contenido propio de la materia, pero éste estaba aún sujeto a debate. Una forma de cristalizar estas problemáticas dentro de una instancia académica o universitaria es la realización de jornadas. En ellas se contempló, además de la producción de autores de nuestro país y del extranjero que ya estaban trabajando con el tema, la posibilidad de

Las fases de la investigación

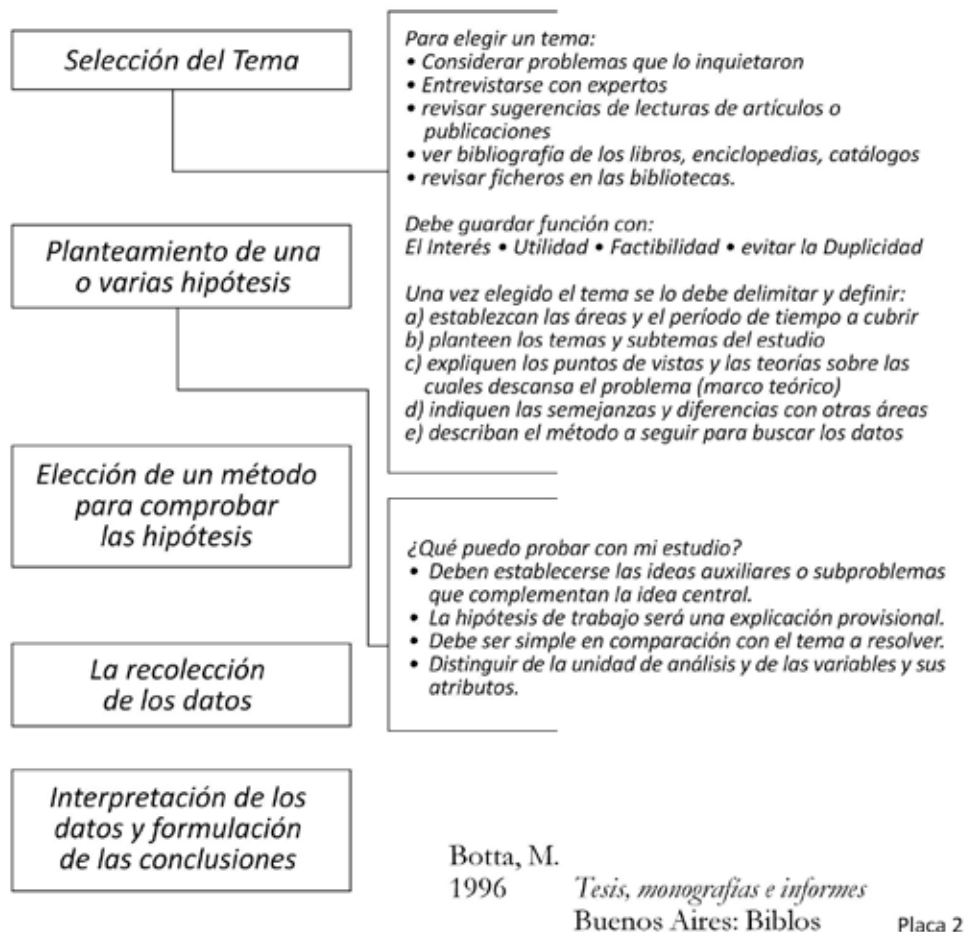


Figura 2

la producción de los propios estudiantes, los cuales participarían más allá de las jerarquías impuestas por las trayectorias. Con este objetivo en mente, escribimos unos lineamientos para las jornadas donde hacíamos hincapié en la producción de investigación desde las artes y pedíamos una reflexión en torno a lo vivenciado de manera directa.

Comenzó a gestarse de esta manera la Primera Jornada de Debate, para lo cual buscamos autores que tuvieran publicaciones sobre el tema en la Universidad de Cuyo y en la Universidad de La Plata, como así también a docentes de la Universidad Complutense

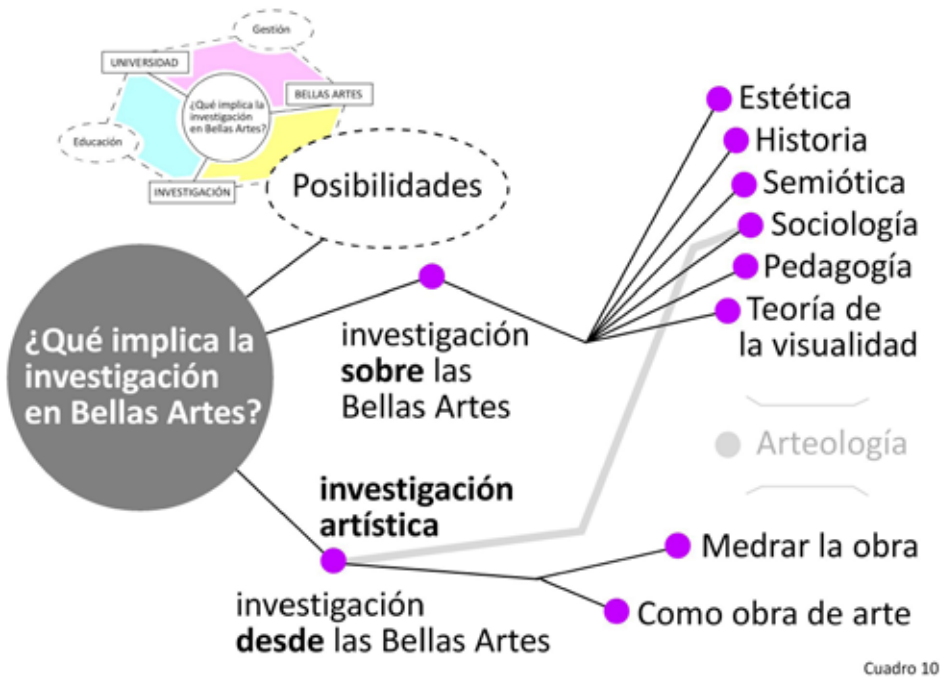


Figura 3

de Madrid. Mientras desde la clase se incentivó la lectura de estos tres textos: “Arte y parte. La controvertida cuestión de la investigación artística” de Sonia Vicente (2006), “La investigación del arte como principio organizador y legitimador de un conocimiento cuyo estatuto resulta dudoso” de Silvia García y Paola Belén (2011) y “Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes” de Fernando Hernández Hernández (2006), al mismo tiempo se fueron preparando listas de invitados posibles, se determinó la fecha y el lugar, se envió una primera circular invitando a los docentes de la escuela y a directivos de la Maestría de Educación Artística, se promocionó a través de afiches dentro de la facultad y por medios virtuales, se habilitó un correo electrónico para la comunicación entre los participantes y el envío de materiales. Más tarde se realizó la confección del programa que contemplaba el despliegue temporal de la Jornada, incluyendo en el mismo a los estudiantes que participaban de manera grupal o individual con sus ponencias, junto a las exposiciones magistrales de Sonia Vicente y Silvia García, las autoras de los textos “Trabajos en clase”, a las que se sumó las disertaciones de Beatriz Tomsic Cerkez (Eslovenia) y Graciela Alonso de la Maestría de Educación Artística, así como las conferencias de los profesores Silvia Ibarzabal,

Silvia Kuschnir y Javier Sánchez, más un póster enviado por Ricardo Horcajada (Madrid). También se recibieron visitantes muy interesados en la propuesta desde diferentes instituciones de la ciudad y la región. La presentación inaugural de la Primera Jornada Internacional de Investigación Artística en la Universidad estuvo presidida por la directora Dra. María Elena Lucero y el jefe de departamento de Integración Cultural, el Lic. Javier Sánchez. De manera general, el debate se centró en la problemática que subsiste en los estudiantes de la carrera de Bellas Artes al momento de hacer investigación en la universidad; los textos se desplazaron desde el planteo de la problemática visibilizándolo hasta posibles aportes para su resolución (Fig. 4).



Figura 4

Algunos de los elementos que podemos rescatar y señalar de las Jornadas fueron el entusiasmo y el compromiso de los estudiantes no solo para la escritura de los *papers* sino también para su puesta en escena. También cabe destacar la interacción entre los autores más reconocidos con los estudiantes y la relación construida, a partir de las Jornadas, entre los visitantes y los docentes y autoridades de nuestra casa de altos estudios. Desde el punto de vista de los estudiantes, la exigencia de la materia para la participación con producciones reflexivas se convirtió en un desafío aterrador pero, al mismo, tiempo superador. Participaron con presentaciones de trabajos escritos y sus respectivas ponencias: Daniel Amado, Dana Basualdo, Inés Beninca, Marta Carbone, Celeste Carnovali, Delfina Costa, Sofía Desuque, Clara Esborraz, Erica Fernández, Mercedes Grazzini, Fernanda Kram Uribe, Ariel Papich, Facundo Quintana, Graciela Radil y Yamil Yulan. Por otro lado, aunque sin presentar ponencias, realizaron tareas de posjornada: Catalina Baravalle, Rosa Carugati, Fernando Corea (desgrabaciones), Gabriela Noval, Juan Cruz Pérez (trabajo monográfico).

El programa definitivo de la Primera Jornada Internacional de Investigación Artística en la Universidad quedó con la siguiente configuración: Cronograma: (8:30 a 9:00) Acreditaciones; (9:00 a 9:30) Inauguración / Presentación Jornada: María Elena Lucero, Javier Sánchez, Edgardo Donoso; (9:30 a 10:30) “En la esfera de lo estético, la metodología de la investigación se construye como casuística” por Sonia Vicente; (10:30 a 11:00) “Debate sobre la investigación en artes: tensiones ontológicas, epistemológicas y metodológicas” por Javier Sánchez; (11:00 a 11:15) “La intrigante relación arte-investigación” por Inés Beninca, Sofía Desuque, Clara Esborraz y Facundo Quintana; (11:30 a 11:45) “El docente entre la escucha y la palabra: Una experiencia desde la expresión plástica” por Fabricio Landini; (11:45 a 12:00) “A propósito del conocimiento y la investigación en el campo del arte” por Yamil Tomás Yulan; (12:00 a 12:30) Debate y preguntas de las tres últimas ponencias; (12:30 a 13:00) “La Investigación en la Maestría en Educación Artística UNR” por Graciela Alonso. Receso - Almuerzo de 13:00 a 14:00 hs. (14:00 a 14:30) “Universidad y Educación artística: sobre la posibilidad de la integración” por Silvia Ibarzabal; (14:30 a 14:45) “La cuestión del arte en la investigación” por Erica Fernández y Fernanda Kram Uribe; (15:15 a 15:30) “De algunos autores: reflexiones de investigación artística” por Marta Carbone y Graciela Radil; (15:30 a 15:45) “La investigación artística desde su interior” por Dana Basualdo; (15:45 a 16:00) Debate y preguntas de las 3 últimas ponencias; (16:00 a 16:15) “El análisis desde la visión del alumno sobre la experiencia de la metodología de estudio de la cátedra de Dibujo V” por Daniel Amado; (16:15 a 16:30) “La investigación artística como proceso interdisciplinar” por Celeste Carnovali, Delfina Costa, Mercedes Grazzini y Ariel Papich; (16:30 a 17:00)

Debate y preguntas de las 2 últimas ponencias; (17:00 a 17:30) “La práctica de la investigación artística y las incertidumbres del saber” por Silvia Susana García y Paola Sabrina Belén; (17:30 a 18:00) “Cuerpo y mirada de mujer puesta en obra: Representación de la experiencia concentracionaria desde una perspectiva de género” por Silvia Kuschnir; (18:00 a 18:30) “La metodología de la investigación desde diferentes paradigmas en la educación artística” por Beatriz Tomsic Cerkez; (18:30 a 19:00) Cierre de la Jornada: Edgardo Donoso. Durante la Jornada se pudo visionar los siguientes posters: “Valor de uso de la investigación en Bellas Artes: Transferencia académica y social de los resultados investigados” por Dr. D. Ricardo Horcajada, Facultad de BBAA, Universidad Complutense de Madrid. “Universidad y Educación artística: sobre la posibilidad de la integración” por Silvia Ibarzabal de la Escuela de BBAA, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario. “Arteología” por Edgardo Donoso de la Escuela de BBAA, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.

Otro de los aportes, más allá de lo debatido en la Jornada, es el hecho que se reforzaron los vínculos entre los autores y las instituciones. Sonia Vicente y Silvia García, si bien se habían citado en sus respectivos trabajos, se conocieron personalmente durante este evento. La directora de la Escuela de Bellas Artes invitó a Sonia Vicente a dictar cursos de doctorado y los alumnos comentaron lo particular de la experiencia al citar los textos de los autores que se encontraban presentes en la sala al momento de la exposición, lo que le agregaba una cuota de nerviosismo y emoción. El debate por momentos también se abrió al público asistente que participó de manera activa.

No deberíamos dejar de señalar algunos aspectos que tendrán que ser revisados y corregidos para instancias futuras: a) faltó la presencia de una mesa de recepción para orientar y entregar los identificadores personales y/o los programas; b) faltó la impresión de programas que orientaran a los espectadores sobre las charlas y los horarios; c) se deberán mejorar los sistemas de registros fotográficos y de voz y/o vídeo, para lo cual creemos necesario organizar grupos de apoyo junto a los estudiantes; d) agilización en el mecanismo de inclusión o guardado de ponencias para su proyección de forma ordenada según la grilla; e) sería necesario contemplar mayor tiempo para la corrección y selección del material recibido, así como también para su mejor ordenamiento en el tiempo y para poder armar una mejor diagramación.

Una vez concluida la instancia de la Jornada, se retomó el espacio áulico para poder resignificar dicha actividad y al mismo tiempo lo desarrollado en el año lectivo. Para reflexionar sobre lo acontecido, la cátedra sugirió un ejercicio: llevar por escrito los elementos relevantes que se podrían seguir planteando, las cosas que podríamos revisar y corregir y las propuestas que, desde su lugar experimentado, les parecería

que se deberían aplicar en el próximo año. Para estas últimas actividades prácticas tuvimos en cuenta la disposición de las mesas que, concentradas en un solo lugar con los miembros de la clase sentados a su alrededor, configuraban el espacio áulico como un gran taller donde los estudiantes se miraban y el diálogo se inscribía sin jerarquías de distribución espacial (Fig. 5).

En el ejercicio final se intentó realizar una evaluación en conjunto, docentes y alumnos, del devenir académico que tuvo, o pretendió tener, las siguientes características: a) desde el punto de vista formal, una modificación real del espacio que re-articule las relaciones de jerarquía establecidas entre el docente y los estudiantes. Utilizamos de manera mayoritaria las mesas unidas en el centro del salón con la intención de incentivar el diálogo frontal con todos los miembros participantes de la clase. Se permitió, y hasta se sugirió, comer en clases o tomar mate. Las interrupciones que propiciaba el salón por su disposición arquitectónica con el paso de docentes y alumnos, fue integrado de manera naturalizada. Las clases se presentaron, en su mayoría, con un soporte visual y, en algunos casos, como un diálogo abierto y fluido entre todos los asistentes. Utilizamos de manera constante el registro de voz a través del uso de grabadores y, en algunas ocasiones, también hubo un registro fotográfico. Esto garantizó mayor prolijidad en el desarrollo de los debates y su posterior registro escrito. A su vez, también generó el hábito del registro en los estudiantes. Siguiendo los lineamientos de los avances de María Acaso en *Pedagogías invisibles: el espacio del aula como discurso* (2012), la intención de estas modificaciones tuvo como fin la transformación del concepto de “la clase” al concepto de “reunión”. Desde el punto de vista conceptual, lo que dimos en llamar “el giro metodológico”, comprendió la incorporación de una problemática en la materia como parte temática de la misma, donde la metodología podía considerar estudios que provinieran de la misma carrera de Bellas Artes y, además, implicó valorar de manera particular la producción del estudiante al inscribir sus escritos en unas jornadas (Fig. 6).

Principios finales

Desde la cátedra, no solo se incentivó a los alumnos a trabajar en grupo, sino que también participamos colaborativamente los docentes y, a su vez, utilizamos la dinámica del trabajo grupal entre estudiantes y docentes. Fue muy interesante considerar el espacio del aula como discurso y cambiar la disposición de las mesas y las sillas generando una apertura al diálogo y al reconocimiento del grupo, antes que proponer la clase como la suma inerte de individualidades inconexas. “Aceptará lo inesperado” (otro



Figura 5
Prof. Donoso y alumnos

de los aportes de María Acaso a la hora de pensar el devenir del trabajo docente), fue un condimento importante aprovechado tanto por los discentes como por los profesores: nos permitió realizar giros en el formato del dictado de la materia así como también en sus contenidos. Por su parte, el estudiante logró abrir un espacio para la curiosidad y la oportunidad de realización prístina en el campo de la investigación y el debate. A la luz de los objetivos inicialmente propuestos, consideramos que el presente trabajo logra narrar esta experiencia académica desde un espíritu crítico, aportando una nueva perspectiva posible en relación a la metodología y las Bellas Artes, al tiempo que puede servir para alentar a otros profesores a considerar otras formas para desarrollar su práctica docente.

Referencias

- Acaso, M. 2012. *Pedagogías invisibles: el espacio del aula como discurso*. Madrid: Catarata.
- García, S. y Belén, P. 2011. "La investigación del arte como principio organizador y legitimador de un conocimiento cuyo estatuto resulta dudoso." Pimentel Tort, J. y González Roblero, V. (co-ords). *Señal y laberinto: Perspectivas académicas en torno al arte y las humanidades*. Chiapas: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. 13-29.
- Hernández Hernández, F. 2006. "Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes." En Gómez Muntané, M y otros. *Bases para un debate sobre investigación artística*. Madrid: Secretaría General Técnica. 9-49.

Vicente, S. 2006. "Arte y parte. La controvertida cuestión de la investigación artística." En Gotthelf, R. (dir.). *La investigación desde sus protagonistas: Senderos y estrategias*. Mendoza: UNCuyo. 191-206.

DIBUJO V

UNA PRÁCTICA DE TALLER

Ma. Cristina Pérez, Valeria Gericke y Patricia Spessot

Equipo de cátedra de Dibujo V com. A, Escuela de Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Artes, UNR

María Cristina Pérez nace en Rosario, provincia de Santa Fe, Argentina. Obtiene su título en la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Es docente investigadora. Dirige el proyecto en curso *El Dibujo es*. Ha sido Directora de la Escuela de Bellas Artes. En la actualidad es Consejera Directiva titular en el Consejo Directivo de la Facultad de Humanidades y Artes, UNR. Es docente titular concursada en “Dibujo III”, “Dibujo V”, y “Taller de Pintura II” (Especialidad). Coordina conjuntamente con la Licenciada María Laura Carrascal; el Ciclo de Complementación Curricular de Licenciatura en Indumentaria, Moda y Arte. Participa en congresos y jornadas nacionales e internacionales. Ha publicado en el ámbito nacional e internacional. Expone desde 1983 en muestras grupales e individuales. Ha participado en numerosos salones obteniendo premios y menciones. Su muestra más reciente: *Dibujo Instalado* tuvo lugar en noviembre de 2014 en el Espacio Cultural Universitario de la Universidad Nacional de Rosario (ECU).

Correo electrónico: mcperez@unr.edu.ar

Valeria Gericke es Licenciada en Bellas Artes por la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Se desempeña allí como docente investigadora en la cátedra “Dibujo V” (Comisión “A”). Cursa la Maestría en Estudios Culturales por el Centro de Estudios Interdisciplinarios de la misma Universidad. Actualmente ocupa el cargo de Secretaria Técnica de la Escuela de Bellas Artes de la UNR. Expone desde 1993 en muestras colectivas e individuales en el ámbito local, nacional e internacional. Ha sido acreedora de becas de estímulo y de la beca del Programa ESCALA-PIMA, AUGM. Sus trabajos recientes incluyen “Com-parencias” exhibido en la muestra colectiva *Dibujo Instalado*, Espacio Cultural Universitario de la Universidad Nacional de Rosario (ECU), noviembre-diciembre de 2014 y la muestra individual *Click, punto, línea et al.*, Sede de Gobierno de la UNR, agosto de 2013.

Correo electrónico: vgericke@fhumyar.unr.edu.ar

Patricia Spessot es Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Desde el año 2008 trabaja en la cátedra “Dibujo V”, a cargo de la profesora María Cristina Pérez, Bellas Artes, UNR. Asiste a clínicas de obra, talleres de escritura y seminarios de doctorado. Desde el 2003 participa en muestras colectivas en la ciudad de Rosario. Entre sus obras más recientes se encuentran “Alguien me dio otro significado de la palabra amor” (2014) en *Quimera del Arte*, Capital Federal, y *Cuando quedarse también es esperar* (2014), Espacio Cultural Universitario de la Universidad Nacional de Rosario (ECU).

Correo electrónico: spessotpatricia@yahoo.com

Siendo la premisa de esta revista en su número inaugural dar cuenta de las “Emergencias de lo político en las prácticas del arte” damos por implícito que el declarar la ideología que la cátedra sostiene acerca de la disciplina, el dibujo y la dialéctica de su praxis en el taller –entendida como una práctica de reflexión y acción transformadora– es una declaración y un manifiesto.

Introducción

La presente comunicación intenta sintetizar críticamente el recorrido conceptual de las prácticas en un taller de dibujo ubicado curricularmente en el último año de la Licenciatura en Bellas Artes¹: DIBUJO V comisión A.

El dibujo se presenta como la actividad fundamental a desarrollar en este proyecto académico (que comprende docencia, investigación y producción plástica personal) que conducimos en continuidad desde hace ocho años. En tanto actividad fundamental, es ésta una herramienta natural de aprendizaje, pesquisa y disfrute.

En el año 2003 poníamos en escritura la asignación al dibujo de un rol ambivalente dentro de la historia del arte. Exponíamos algunos conceptos de Eduardo Stupía referidos al lugar de la pintura frente a disciplinas contemporáneas y su consecuente hibridación que la han llevado a compartir el escenario con “otras” disciplinas consideradas “no pictóricas”. En relación a este hecho, el dibujo parece no ser parte de esa discusión, aun cuando está presente en muchas disciplinas tanto pictóricas como no pictóricas.

El papel del dibujo en la historia del arte fue siempre clave: desde la academia se lo consideraba germinal. Los pintores apreciaban al dibujo como la arquitectura previa para la pintura y tuvo en el Renacimiento una complejidad y desarrollo extraordinarios. La escena se pensaba dibujando.

Las reflexiones que Cézanne plasma a fines del siglo XIX, proponiendo que “a medida que se pinta se dibuja” e invitando a “pensar antes y después de pintar, nunca durante...” (Gasquet 1998, 204), refuerzan aquella de “el arte es cosa mental” de Leonardo hacia el siglo XVI; no obstante, la autonomía del dibujo recién parece obtener sus credenciales con las vanguardias del siglo XX. Es posible encontrar en Wassily Kandinsky (2003) una puesta en valor de este ángulo de mirada cuando, al exponer la necesidad de un “espíritu verdaderamente sistemático” para reflexionar acerca del “nebuloso laberinto” del comienzo de las investigaciones que “sirvan de base a la nueva ciencia artística”, plantea que:

1 La mencionada Licenciatura se encuentra radicada en la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina.

La primera pregunta oscura se refiere, naturalmente, a los elementos artísticos, que son el material de construcción de cada obra y variarán por lo tanto según cada género artístico.

Se deben distinguir los elementos básicos, es decir, aquellos sin los cuales un género artístico no podría existir. (Kandinsky 2003, 18)

Sin embargo, ese lugar de la autonomía del dibujo al que alude Stupía (2007) al decir “hoy nos interesa volver a poner al dibujo en un plano autónomo; la línea es autónoma, entonces el dibujo también lo es. Todos los componentes del dibujo pueden ser tratados con una autonomía expresiva y discursiva” se tropieza con la continuas hibridaciones disciplinares de las que el dibujo es partícipe. Cornelius Castoriadis (2001, 45) sostiene que “el proyecto de autonomía es fin y guía y no nos resuelve situaciones reales y concretas”.

Conforme a la tradición de ambivalencia del dibujo, Dibujo como asignatura se extiende troncalmente a lo largo de la licenciatura y el profesorado de Bellas Artes, ocupando un lugar central o fundacional en esta disposición curricular. Es así una asignatura que se encuentra en todos los ciclos de la carrera, en todos los años, siendo en el nivel al que hacemos referencia un taller en el que confluyen alumnos de todas las especialidades². Y considerando las prácticas del dibujo como una manera de *pensar-abordar-delinear* el proceso creativo personal de cada artista, como estrategias constructoras de la obra en tanto *procesos de hacer-pensar*, es la precisa pertinencia del lugar de las asignaturas Dibujo en la currícula de la carrera en general, y la de la asignatura Dibujo V en particular el hecho que demanda la reflexión acerca de nuestra propia práctica docente.

La cuestión se nos presenta claramente: ¿Cómo inscribir las prácticas del dibujo en el aula-taller, teniendo en cuenta la capacidad del mismo para producir la visión y la mediación entre los diferentes elementos que conforman la obra de manera inmediata y sintética, y a la vez como escritor de la memoria de los procesos de producción?

2 La currícula de la carrera de Bellas Artes posee un ciclo básico de tres años y establece un ciclo de especialización de un año de duración para el Profesorado y dos años de duración para la Licenciatura, en cuatro áreas disciplinares: Pintura, Grabado, Escultura y Teoría y Crítica.

Apelando a narraciones

Si, como decíamos, el dibujo ha sido pensado comúnmente como “la madre de las artes”, la base matriz de la pintura y la escultura, como el campo en el que las otras artes se han originado, esto no le ha otorgado ningún poderío sino, por el contrario, le ha conferido un estatus reducido. Quizás su relación estrecha con las otras disciplinas ha motivado el ser considerado como subalterno o subsidiario. Proponemos desde el taller, como forma de sortear ese lugar asignado, actualizar este espacio que se ha pensado en tanto relaciones de jerarquías entre las prácticas y sus conceptualizaciones, y asumirlo como horizontal desde la reflexión acerca de nuestra propia currícula y nuestra práctica cotidiana.

Para establecer itinerarios en los que resuenan formulaciones que nos permiten pensar de esta manera al Dibujo y sus prácticas, apelamos a momentos precisos en la Historia del Arte³.

En el Renacimiento, el dibujo servía para plasmar la idea a través de la línea que luego constituiría la base para la pintura. Los manuales de dibujo determinaban así la imagen en función de la representación de una escena.

El dibujo era la estructura de la representación –su configuración–, y utilizaba técnicas y materiales simples que permitían el trazo y la corrección: la punta seca, la carbonilla, el grafito o la aguada.

Estos conceptos sobre el dibujo resuenan en el contexto de los años 60 y los 70, y como consecuencia, dentro de esas ideas y formas de hacer arte. Las mismas incluyen una serie de lugares críticos: el rechazo al reclamo de la técnica y la composición, el rechazo a las convenciones, el replanteo de la relación entre herramientas artísticas y materiales, el estatus o anti-estatus del arte en ese período.

Asociado el concepto de proceso a la escultura y a la instalación en los años 60 y 70, se observa cierta caducidad de los procedimientos formales y compositivos, siendo estos casuales, imprecisos y no determinantes.

Los artistas “minimalistas” han explicitado los procesos formativos de sus obras, siendo estos una invitación al espectador a la continuación de la obra que no es concebida como un sistema cerrado, sino como un sistema permeable, provisorio, reformulable.

3 Nos referimos a un recorte dentro del devenir de la práctica y la reflexión de las artes, esto es, a una Historia del Arte centrada en Europa y Estados Unidos.

Esas relaciones: obra-medio ambiente-espectador, producen la desmaterialización del objeto, adquiriendo preponderancia las fases de su constitución: lo que importa es el proceso, no el resultado final. Desde fines de los 60, los minimalistas se volcaron, en pos de esa desmaterialización, al arte de la idea.

Lo procesual aparece como un rasgo semejante o común a todas las manifestaciones de las vanguardias de los 60, que nos interesa destacar por su alusión a los procesos y transformaciones en el tiempo. En estos procesos de transformación, la forma artística debía moverse por fuera de las lecturas gestálticas (consideradas agotadas). A pesar de su rechazo al formalismo, el arte procesual se institucionalizó hasta convertirse en una clase de estilo.

¿Cuál es el lugar del dibujo en el arte procesual? Sin dudas, aquel relacionado con el interés en la temporalidad. Dibujo, proceso y temporalidad: el dibujo registra el proceso del hacer del artista. Si observamos los dibujos de Leonardo, veremos que las líneas de contorno y dintorno, las zonas oscurecidas por la acumulación de carbonilla, tiza o grafito, revelan el tránsito de la mano del artista sobre la superficie. Sus trazos, sus movimientos nos cuentan sobre las decisiones de su mano, la velocidad o la morosidad, la insistencia y el arrepentimiento.

Un ejemplo muy visitado de lo procesual en el dibujo son los bocetos y obras inconclusas del Alto Renacimiento. Los mismos ubicarían el origen del arte como proceso en objetos que aparecen como no terminados. Esta estética de lo no terminado, popular durante el Renacimiento, da cuenta de la teorización del dibujo desde hace mucho tiempo en Occidente, como un proceso de mediación abierto. Para Cennino Cennini⁴ y Giorgio Vassari⁵, el dibujo era un acto que mediaba virtualmente entre lo particular concreto y la razón universal, en este acto, el residuo gráfico servía como evidencia.

Decimos que si una de las tendencias actuales en el campo artístico ha sido la renuncia al objeto-obra en su aspecto material y formal para privilegiar el proceso productivo del cual surge el hecho artístico, esta desmaterialización de la obra de arte que ha impactado fuertemente en disciplinas tradicionales como la pintura y la escultura, no lo ha hecho de igual manera en el dibujo.

4 El Libro dell'Arte, de Cennino Cennini (siglo XV), es un texto práctico de recetas acerca del dibujo, que supone la idea del dibujo como un ejercicio cotidiano que tiene como eje principal la imitación de modelos a seguir.

5 Giorgio Vassari funda y organiza la Academia como institución en Florencia en la segunda mitad del siglo XVI, teniendo como objetivo formar artistas planteando la enseñanza del arte centrada en el dibujo como actividad articuladora.

Al respecto de una metodología

Es así que el dibujo, en tanto fundacional o periférico, central o marginal y ostentando esta ambivalencia como sello distintivo se trasladaba (y traslada) al aula-taller de dibujo, al momento de problematizar nuestra práctica y preguntarnos: *¿Qué es el dibujo?, ¿cómo se enseña dibujo? o ¿se puede enseñar y aprender a dibujar?*

Estas cuestiones hacen su aparición desde el primer año de la carrera de Bellas Artes y se extienden durante todo el cursado, incluso hacia los otros talleres –Pintura, Grabado o Escultura–, emergiendo algunos supuestos –apresurados– como por ejemplo: *El problema es que no saben dibujar o ¿qué les enseñan en dibujo?*

De las definiciones de la palabra “enseñar” en la RAE⁶, destacamos la que refiere “indicar, dar señas de algo”, definiendo desde aquí el lugar que la cátedra se propone: indicar posibilidades de itinerarios productivos, desde un lugar de tutores y testigos de esos procesos, siendo así que el trazado final de ese itinerario y su ritmo está configurado en conjunto con el itinerante-alumno. El contrato entre el cuerpo de cátedra y los alumnos está en la aceptación de esta propuesta, y la puesta en juego de esos lugares.

Buscamos indicar esos posibles trazados de itinerarios poniendo a disposición de los alumnos herramientas para la organización de los procesos de producción, y lo hacemos a través/con la consigna –que es el disparador para entrar en diálogo y rubricar ese contrato.

Damos consignas no para que se obedezcan sino para que se multipliquen en cuerpos, sonidos, gestos, dibujos, imágenes y escenas. Damos consignas para saber qué está pasando y con lo que pasa consignar nuevos mapas. Las consignas no enseñan, las consignas no saben. Hasta se podría decir que de tan simples son insulsas. Lo que brilla de la consigna es un cuerpo que la hace respirar.⁷

A partir de estos conceptos desarrollamos la cuestión del proceso en el dibujo. Si la definición de proceso expresa progreso, adelanto y transcurso del tiempo, lleva implícito un acto que comienza a ser o es a través del transcurrir del tiempo. He ahí, entonces,

6 <http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=ense%C3%B1ar>

7 Fernando Castelli, “¿Qué es una consigna?”, *Equipo Interdisciplinario PASO* (blog), 24 de septiembre de 2007, <http://eipasoblogspot.com.ar/2007/09/que-es-una-consigna.html>

el valor que asignamos a la consigna como interrogante de los momentos del proceso de obra.

Desde el apunte inicial hasta el dibujo final, todos son ejemplos de procesos que se suponen lineales. En el arte actual los procesos del dibujo no se ajustan a esta linealidad. Son procesos rizomáticos: descentrados y no jerárquicos. Son procesos en capas sincrónicas: por transparencia, los reconocemos como simultáneos. Los procesos de otrora no son siempre compatibles con los procesos actuales (sobre todo los que no están asociados con la representación mimética del objeto), pero aun así los procesos de otrora están presentes en los actuales como relatos estructurantes –por acuerdo o franca oposición– de una manera de ver y hacer en la obra, en el mundo.

El dibujo es un proceso de abstracción tan extremo que la materia se reduce casi hasta la desmaterialización. Pero aún volátil, sigue siendo materia y puede ser controlada, comprimida, expandida y dividida sobre el papel, cobrando así vida. John Berger (2011, 88) expone esta condición al decir que “una página en blanco de un cuaderno de dibujo es una página vacía. Hagamos una marca en ella, y los bordes de la página dejarán de ser simplemente el lugar por el que se cortó el papel; se habrán convertido en los límites de un microcosmos.”

De cómo la consigna articula una práctica

Si afirmamos, por ejemplo, que el dibujo es el boceto de una obra de arte, le restamos al mismo su completud visual y conceptual como obra. Si, por el contrario, el dibujo se asume después de la obra propiamente dicha (explicitada como tal por los respectivos actores), este dibujo funciona como un doble de su fuente original, como un registro dependiente. En ambos casos, el estatus del dibujo se reduce o bien a inicio o a eco reminiscente.

Si profundizamos en la tradición académica, caracterizamos al dibujo como el actor invisible que “organiza la obra”, o sea que tiene predeterminada una representación definitiva y el estilo personal del artista.

La representación mimética-realista inamovible y el dibujo de estilo conformarían los principales supuestos culturales a partir de los cuales se va a problematizar la idea de dibujo. Sin desdeñar la representación transitiva apostamos a una representación reflexiva: presentar representando algo.

Proponemos como estrategia de cátedra, un abordaje de la práctica que encarne toda la potencialidad del dibujo. En el arte contemporáneo, el dibujo se piensa vincu-

lado al proceso, ya sea de manera autónoma o para dar cuenta de los procesos en la escultura, las instalaciones o los objetos; permitiendo en estos casos la pre-visión del resultado final o dando cuenta de su temporalidad. No habría jerarquías en sentido de valor entre una práctica y otra: ni entre el dibujo y la escultura, ni entre el boceto-proyecto y el dibujo ¿terminado?

En este sentido, Paulo Sergio Duarte escribe acerca de la obra de Amílcar de Castro que “en ellas se hace evidente cómo el dibujo las realiza, cómo el dibujo las forma y les da cuerpo, cómo el gesto del dibujo, así como el tiempo, habitan su espíritu y vuelven su cuerpo denso. Vemos, entonces, que por detrás de la espesura de las esculturas más recientes, en madera, en piedra, o, incluso, en el hierro anterior, y, antes, en las esculturas monumentales que en el corte y en el pliegue inventaban el espacio, además del tiempo, quien las habitaba primero, era el dibujo” (Alves 2005, 206)

Esto conlleva considerar al dibujo como práctica estructurante en todo proceso de enseñanza-aprendizaje artístico y portador de un conocimiento necesario para llevar a cabo cualquier procedimiento de representación. El dibujo supone el dominio de una metodología propia: el manejo de un lenguaje visual. Espacio para viabilizar las ideas y conceptos que el alumno trae, referidos a sus vivencias y su relación con el contexto social y cotidiano y las mediaciones con que accede a los sentidos de su propia vida. El dibujo sería, desde esta perspectiva, algo así como una huella digital: propio de cada uno y distinto de los demás.

“Hacer música no es una forma de expresar ideas, es una forma de vivirlas” (Frith 2003, 187): desde aquí pensamos y exponemos la dimensión experiencial que proponemos para el dibujo, en tanto que es la experiencia misma del *hecho-dibujo* la que impulsamos, donde paralelamente se dan cuestiones de representaciones reflexivas-transitivas. Trabajamos a partir de esta *dicotomía*, modelo de análisis de la práctica de generación de imágenes bajo el manto de dar protagonismo a ese hecho-dibujo.

“No hay ninguna manera de hacer un dibujo: solo hay el dibujar.” (Serra 1994, 51). Con esta breve oración Richard Serra refuta la noción de significado del dibujo, los caminos convencionales transitados por los artistas y los académicos, siendo sobrepasados por la acción del gesto en sí mismo: dibujar. Las técnicas son atravesadas por la condición de su actualidad. solo es dibujo, es eso.

La revisita a modelos ya clásicos en el proceso del arte actual es pertinente en tanto podemos concluir que la práctica del dibujo siempre refiere a lo rebelde e incontenible y que el trazo material de la actividad no es simplemente un dato de su ejercicio sino su propio resultado. En este argumento se inscribe la temporalidad del proceso en el dibujo. Como vemos la cuestión del tiempo no ha sido exclusiva del arte procesual de los 60,

aun cuando éste haya enfatizado en ella. En esa década, desde las nuevas tecnologías, la noción de temporalidad invadió las estrategias de producción artística, –el “tiempo real”– de las que el arte procesual ofrece una perspectiva más.

En la actualidad, si bien el dibujo posee una cualidad mediadora, la misma está recodificada a través de un acercamiento no jerárquico al hacer artístico.

Entendemos entonces a la obra no como sistema cerrado ni acabado sino –tal lo aludido– como un sistema permeable, provisorio, reformulable. Este ángulo de visión inaugurado por diversos movimientos artísticos y extra-artísticos, establece que la pauta y su puesta en juego –la consigna, el inicio del diálogo, el contrato– tome formas demoradas en los procesos *formativos* de las obras en el trabajo en el aula-taller.

En la asignatura Dibujo V comisión A, lo que interesa es el proceso y su aparición en el *resultado final*, encomillando la palabra final, precisando que el alcance de esa palabra se asocia a ese momento en que –como Gerard Richter dice– “...concluyo que no hay nada más por hacer. Cuando, de acuerdo a mis estándares, ya nada está mal, me detengo” (Belz 2011, 55’53”-56’04”).

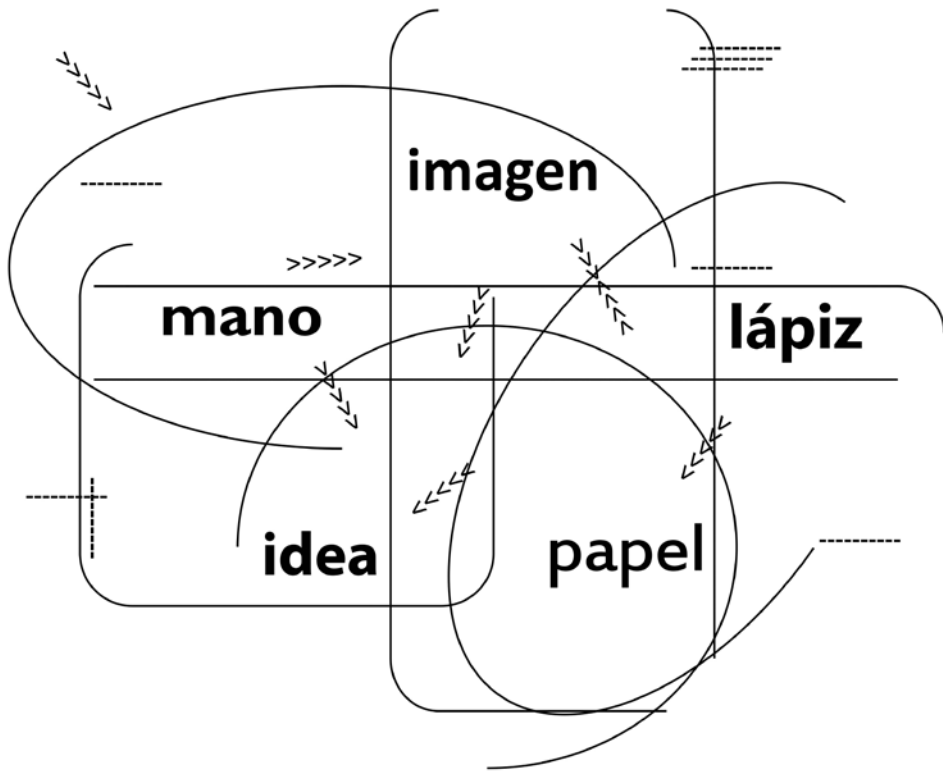
Pensando con el dibujo –la inmediatez, la economía de recursos materiales, el tiempo veloz o el tiempo “en retardo”, la síntesis, la materialidad mínima y precaria, frágil y fluida, su autonomía, subjetividad, bi dimensionalidad y estado procesual permanente, la demolición de la antinomia acto mental/acto manual, acto sentido/acto pensado... Estos aspectos nos convocan a pensar en un modo de conexión-ejecución particular en términos de idea-mano-lápiz-papel-imagen.

Suele pensarse esa conexión como:

idea → mano → lápiz → papel → imagen

Considerando la ruptura de la linealidad de idea a imagen, proponemos convivencias de toda esa serie en un mismo nivel descentrado y sin jerarquías. Suplantamos entonces también las antinomias –en tanto binomios que se contradicen, por polinomios que participan de estos procesos: actos mentales-corporales-manuales-culturales-históricos-políticos.

Entonces,



todos los componentes de esa serie establecen acciones recíprocas en un ambiente dinámico, marcando direcciones, interrumpiendo flujos, generando trayectos, reconfigurando experiencias.

Y dibujando, al decir de Luis Felipe Noé (2007, 143), proponemos pensar y pensamos en:

... el dibujo y yo: si le doy mucha importancia a la imagen comienzo a olvidarme del pensamiento lineal. Si le doy mucha importancia a este último, me envuelven las líneas y me come la imagen. Me interesa que el pensamiento lineal y la imagen se recuperen mutuamente. Que la imagen sea tan libre como la línea y la línea tan cargada de sentido y de comunicación como la imagen. Me interesa la imagen como un elemento plástico más, y los elementos plásticos como imágenes.

Ensayo –de conclusión

Los caminos implican tiempo, es ineludible la dimensión temporal, la idea de diario de viaje, bitácora, caja negra, lo íntimo puesto en lo público, las formas en que lo íntimo participa de lo público, las memorias, la memoria, encuentran en el dibujo la fertilidad para manifestarse. El cuaderno de secretos del ilusionista se ha develado.

Así,



La propuesta de la cátedra de Dibujo V comisión A es inscribir de esta manera las prácticas del dibujo en el aula-taller desde su específica dimensión experiencial, abordando los modos del dibujo como visibilizaciones de conjuntos de procedimientos que participan, junto a otros, de la experiencia. Como cuerpo de cátedra, nos ubicamos en esos lugares desde los que articular señalamientos diversos, marcaciones de itinerantes otros, y la propia experiencia.

Referencias

- Alves J.F. 2005. *Amílcar de Castro: uma retrospectiva*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul.
- Belz, C. dir. 2011. *Gerard Richter - Painting*. Nueva York: Kino Lorber distribuidora, Zero One Film - Terz Film WDR MDR productoras.
- Berger, J. 2011. *Sobre el dibujo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Castoriadis C. 2001. *Hecho y por hacer*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Frith, S. 2003. *Música e identidad. Cuestiones de identidad cultural*, compilado por Hall S. y du Gay P. Buenos Aires : Amorrortu.
- Gasquet J. 1988. *Cézanne*. Grenoble: Cynara.
- Kandinsky W. 2003. *Punto y línea sobre el plano*. Buenos Aires: Paidós.
- Noé, L.F. 2007. *Noescritos sobre eso que se llama arte: 1966-2006*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Serra R. 1994. *About Drawing. An interview*, entrevista con Lizzie Borden. Richard Serra Writing, Interviews. Chicago: The University of Chicago Press.
- Stupía, E. *La línea piensa. Un proyecto para el dibujo*, entrevista con Melisa Lett, septiembre 2007, Arte al día News Argentina n° 148, http://www.arte-online.net/Periodico/148_Septiembre_2007/LA_LINEA_PIENSA (acceso 20 de mayo de 2010)

PROYECTO EEAA:

LA FORMACIÓN COMO ACTO MIGRATORIO

La Magdalena de Hoy

La Magdalena de Hoy está formada por Ernestina Fabbri, Eliana Bianchi y Franca Di Iorio. Son profesoras en Bellas Artes por la Universidad Nacional de Rosario (UNR) y en la actualidad realizan su tesis de grado. La actividad fundamental de este colectivo es indagar, a través de la escritura y de la gestión de encuentros, el ambiente en el que viven.

Correo electrónico: cielos.bianchi@gmail.com,
ernefabbri@gmail.com, diioriofranca@gmail.com

En el presente trabajo se analizarán algunas particularidades que conciernen a la formación en arte en un contexto particular, Rosario, atendiendo al poder de flexibilidad y transformación que ésta posee y a la capacidad de reinventarse a través del tiempo. Se desarrollarán ciertas cuestiones vinculadas a la formación a través del relato y la reflexión de un proyecto generado por el grupo La Magdalena de hoy, *Proyecto EEAA encuentro entre estudiantes-artistas* que tiene como eje troncal la gestión de encuentros dentro de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Para esto será fundamental tener en cuenta la concreción del primer encuentro, “Mi primer beso”, que tuvo como invitadas a las artistas rosarinas Lila Siegrist y Georgina Ricci, así como las reflexiones sobre su repercusión y los debates sobre su futuro. *Proyecto EEAA* tiene un modo extraño de accionar: es un proyecto alternativo que funciona dentro de una institución oficial. Aunque hasta ahora estuvo avalado por la contención de una cátedra, es probable que su funcionamiento se expanda aún más. Quizás en la alianza noble y sincera de las instituciones educativas con las necesidades e intereses de grupos emergentes resida una nueva forma de la migración del conocimiento.

Existen especies de aves que en determinado momento del año migran hacia otros lugares en busca de ambientes más amables para la supervivencia. Migrar significa movimiento pero también transformación. Pensar en la formación como un caso migratorio implica entender el poder que ésta tiene para subsistir a través del tiempo en el espacio que habita. Con formas, objetivos y particularidades propias, construye un vínculo con quienes logra mantener una relación fraternal.

Así es como de a poco podemos encontrar historias narradas por sus protagonistas que dan cuenta de este acontecimiento. Es como si se tratara de una verdadera hermandad, porque si hablamos de formación, tenemos que hablar también de los vínculos que se tejen continuamente en este proceso: alguien presenta algo, lo expone, lo comparte, lo transmite; otro lo recibe, lo procesa, lo modela, lo resignifica, lo desintegra, se lo apropia. El conocimiento también migra de un lado al otro y, en ese proceso, se transforma. Esto supone que la formación es constantemente modificada por quienes la transitan, del mismo modo que ésta trasciende a quienes la tocan.

La formación de un artista, particularmente en la ciudad de Rosario, antecede en la búsqueda de muchos colectivos que concentraron sus esfuerzos en generar instancias alternativas a las instituidas. No es suficiente con nombrar a aquellos grupos ligados a la tarea del taller y del encuentro fortuito sino que, además, debemos acentuar aquello que marcó el acto migratorio sobre las orillas de esta ciudad ribera: la acción política vehiculizada por la acción grupal. En tal caso, podríamos pensar que la historia de la ciudad estuvo signada por tres grupos que marcaron en sí mismos una propia coyuntura.

En la década del 30, la agrupación vanguardista *La Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos*¹ fue un primer y poderoso proyecto iniciado por Antonio Berni que tenía como eje principal la implantación de una escuela-taller. El espacio del taller a veces funciona como un corte, una escisión; es un lugar abierto donde la posibilidad de acontecimientos es ilimitada y tiene como eje principal el aprendizaje con-otro. Por otra parte, a finales de la década del 40 y liderando su acción en los años 50, el *Grupo Litoral*² planteó una ruptura estética con la cual evidenciaron su fuerte compromiso con el arte moderno, hecho que denotó la oposición a un régimen político que percibían como hostil. Mientras que en los años 60, la aparición del *Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario*³, con su manifiesto titulado “A propósito de la cultura mermelada”, acentuó el carácter radicalizado en torno a la vanguardia rosarina (una vez más) apelando tanto a la experimentación estética como a la fuerza de choque.

Estos casos signan, aún hoy, la ilimitada magnificencia del arte al comprender claramente que “la unión hace la fuerza”. Es por eso que resulta sumamente significativo generar lugares donde el arte se viva comunitariamente, donde se sienta la conexión entre las personas y las ideas circulen incansablemente entre los seres y en el espacio que ellos ocupan. Es posible pensar, entonces, que estas tres escisiones signaron naturalmente nuestro modo de entender el actuar en grupo.

En la misma sintonía, cabe mencionar un caso que actualmente acontece en la ciudad de Rosario y que se encuentra cargado de toda esta energía: *SUB escuela*. Se trata de un grupo de estudiantes, graduados, artistas, ayudantes de cátedra vinculados a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario que se define como “una escuela portable de formato horizontal” alegando que no hay jerarquías entre sus integrantes y que la circulación es la única manera de no anquilosarse: “tendemos a homologar movimiento con pensamiento” (SUBescuela 2014), se lee en una especie de

1 *La Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos* fue fundada en 1934. “Desplegó una inédita experiencia pedagógica que incluyó tanto disciplinas artísticas como la participación de intelectuales que procedían de la literatura, filosofía, medicina y psicoanálisis” (Ver, Fantoni, 1997)

2 El grupo fue muy consciente de la época en la que se estaba desarrollando y aludió a la importancia de que “un espíritu nuevo necesita, para expresarse, un idioma igualmente nuevo”. Ver más en Fantoni (2004: 26-31).

3 El *Grupo de arte de vanguardia de Rosario* se gesta en el taller de Juan Grela y la Escuela de Bellas Artes. Su propósito fue denunciar por el arte una realidad que el gobierno ocultaba, marcando el desenlace del proceso de modernización y politización del arte. *Arte argentino contemporáneo*. Colección del museo de arte contemporáneo de Rosario.

“manifiesto”. Con dicha metodología, esta formación trabaja para generar alternativas en torno a la educación en arte en un contexto particular.

Casi en simultáneo, el grupo rosarino de estudiantes-artistas *La Magdalena de Hoy* –integrado por Eliana Bianchi, Ernestina Fabbri y Franca Di Iorio– nace a orillas del mismo río a finales de 2012. Su andar mantiene un fuerte y estrecho vínculo con la producción teórica y es así como llegan a fundar la revista *La Magdalena de Hoy*.

Un año después, esta tríada crea y lleva adelante *Proyecto EEAA encuentro entre estudiantes-artistas* buscando contactar insistentemente ambas esferas. EEAA se centra en la importancia de los artistas en etapa de formación, teniendo en cuenta que el estudiante-artista ejerce casi inconscientemente un acto migratorio constante.

En esta instancia surge la necesidad de definir lo que se menciona tan naturalmente como *estudiante-artista*. De esta conjunción, quizás el guión sea lo más interesante: signo gráfico confuso que pone a la sintaxis en un lugar incómodo, línea delgada que separa y a la vez une. El estudiante-artista es aquel artista que elige como instancia de formación el espacio institucional. Por eso mismo EEAA se aplica allí dentro, precisamente porque es el ámbito donde se encuentra su fuente de energía. ¿Qué es lo que hace que un artista elija ser estudiante? ¿es que la experiencia institucional le brinda algo que no se conseguiría de otra manera? ¿o quizás sea necesario acercarse para confirmar el alejamiento?

Un plan para la expansión

Con todo un caudal de experiencias previas (que implican también las venideras) *La Magdalena de Hoy* desarrolló un proyecto que pudo expandirse dentro de las paredes de una institución académica como es la Escuela de Bellas Artes. Sin embargo, las implicancias del mismo se desbordaron. Como todo proyecto que nace desde unas pocas partículas, es poco el tiempo que tarda su reproducción en masa. En este punto, es preciso mencionar que EEAA encontró en el espacio de la cátedra *Proyecto II*, Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario, un lugar donde poder ser pensado y debatido a través de la confrontación con su propio objeto generador, los estudiantes y contó, además, con el compromiso de la docente Silvia Chirife y su ayudante de cátedra Virginia Aloe. De modo que la fuerza de EEAA reside en la propia lógica de su accionar: propone un trato contundente con la institución, un intercambio recíproco. *La Magdalena de Hoy* propende hacia una articulación con las políticas de una institución pública ya que las instituciones alternativas son generadas por las oficiales y, a la vez,

éstas se redefinen a partir de aquéllas. Son dos partes que nacen separadas pero que juntas podrían generar un espacio intermedio y experimental. En realidad, no se trata de contradicciones; antes bien, de paradojas que implican la posible coexistencia de dos realidades diferentes. Es ésta la rareza de EEAA, incongruencia que asume con dignidad porque es su principio generador.

La creación de este proyecto dentro de una institución académica implicó el descentramiento de un modelo sistemático de educación, el desarmado de su estructura troncal. Las necesidades iniciales se transformaron luego en inquietudes de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes. Entonces, comenzó el momento de pensar cuáles eran esas inquietudes que un estudiante-artista poseía. Y, aunque no haya sido posible obtener una receta ajustada de cuáles eran en realidad –porque, de cualquier modo, se trataría de una hipótesis infundada– fue preciso pensar que, simplemente, *La Magdalena de Hoy* siguió su intuición femenina, su primer sentido, para regirse por inquietudes particulares que tuvieron la capacidad de poder ser generalizadas.

Formalmente, este proyecto se concreta a través de la realización de los encuentros que propone. En este sentido, la palabra “encuentro” implica la coincidencia de dos partes en un punto: en este caso, el caudal de estudiantes-artistas junto a la bondadosa colaboración de los artistas invitados. De este modo, cada acontecimiento es movilizado por una problemática particular que se sitúa como un nudo dentro de una red que es el campo del arte y que se dispone a ser desandado a través del intercambio de ideas, debates y reflexiones críticas.

Es así como nació *Mi primer beso*, primer encuentro en el que la problemática abordada fue la del pasaje de la producción a la obra, es decir, el momento en que la producción se inserta en un circuito artístico determinado.

Se sabe que hay algo misterioso en la primera vez, algo que con el tiempo se hace costumbre o se pierde, algo que no volverá a suceder a menos que volvamos a nacer. ¿Cómo reproducir un momento igual de tenue y de poderoso? Si será nuestra primera vez queremos que sea la mejor. Por eso en este encuentro (también mágico por su poder iniciático) era de extrema necesidad saber más sobre ese momento redentor a través de un relato en primera persona. Fue así como Lila Siegrist y Georgina Ricci nos acercaron su orilla bondadosa. De a poco, en el propio relato, se fueron develando algunas formas de atravesar ese momento capital (y vital), los recorridos por los cuales es posible transitar o las alternativas de auto gestión que involucra. No es toda la verdad, es la vida de dos artistas. Nada más pasmoso que conocer a los padres.

Una idea crucial que atraviesa tanto a Georgina como a Lila es la importancia de generar lazos entre las personas para pensar un arte más honesto y respetuoso por su

poder de comunicación y su empecinamiento en construir vínculos cercanos. La importancia de este gesto reside en la capacidad de modificar hábitats para crear sociedades deseables de ser habitadas una y otra vez. Esto sucedió en *Mi primer beso*: la lógica del artista migrada a una forma de educación.

Sus recorridos pactaron y desdibujaron la línea que separa el adentro –la propia facultad– y el afuera –el entorno circundante–. De modo que, de alguna forma, el círculo mantuvo rigurosamente su lógica: crear un pacto de amor para poder transitar este camino y cruzarlo cuantas veces queramos, transitarlo y también transformarlo.

Sólo quedan algunas aristas abiertas que el propio tiempo se encargará de llenar: ¿es posible que un proyecto como EEAA se expanda dentro de la facultad de arte? Probablemente en contemplar proyectos semejantes resida el éxito de la universidad del futuro.

Referencias

2004. *Arte argentino contemporáneo*. Obras de la colección del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario. Rosario: Ediciones Castagnino+macro, Rosario.

Fantoni, G. 1997. "Vanguardias artísticas y política radicalizada en los años 30." *Causas y azares*. Año 4, núm. 5: 131-141.

---. 2004. "Los futuros del pasado: tradiciones de ruptura en el arte de Rosario." *Revista Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*. Núm. 5: 26-31.

SUBescuela. "¿Qué es SUBescuela?" Disponible en <http://subescuela.wix.com/subescuela#!about/c24>



ESTUDIOS

COMPLICIDADES E INCONSISTENCIAS ENTRE EL ARTE Y LA POLÍTICA: HACIA UNA ESTÉTICA DE LO INVISIBLE

Sofía Elena Sienra Chaves

Sofía Elena Sienra Chaves (Montevideo, 1986) es Magíster en Estudios Visuales por la Universidad Autónoma del Estado de México (UNAM), donde se desempeña como profesora de Investigación en la Facultad de Artes. Ha obtenido una mención honorífica por su trabajo de titulación “Acciones mínimas. Hacia una estética de lo invisible” y ha participado en la organización del “1er Foro Internacional de Estudios Visuales: la imagen como pensamiento” llevado a cabo en octubre de 2014.
Correo electrónico: sofisienra@gmail.com

Recibido: 15/2/2014 - Aceptado: 10/6/2014

Resumen: Al hacer referencia al cruce entre arte y política hay dos posturas que emergen rápidamente: la negación absoluta de una posible convergencia entre estos dos ámbitos y la consideración evidente, casi obvia, de que todo arte es político. Así, nos enfrentamos a una oscilación entre lo imposible y lo ineludible. Más que analizar qué tan eficaces, contradictorias o contestatarias son las prácticas de estos nuevos artistas-activistas se trata de cuestionar los parámetros que se encuentran en el eje de la discusión y explorar los puntos de cruce entre el arte y la política desde la postura “indisciplinadamente transdisciplinar” que proponen los Estudios visuales. Así, retomaré parte del pensamiento de Jacques Rancière para argumentar que la estética entendida como ámbito de suspensiones y reconfiguraciones de la experiencia sensible es el elemento clave que permitirá las articulaciones, desembocando en el esbozo de una “estética de lo invisible”.

Palabras clave: estética - política - invisibilidad

Abstract: Regarding the junction between art and politics there are two rapidly emerging postures: the absolute negation of a possible convergence between the two, and the evident consideration, almost obvious, that all art is political art. Thereby, we face an oscillation between the impossible and the inescapable. More than analyzing how efficient, contradictory or polemic the practices of this new activist-artists are, we need to question the parameters themselves of the categories we find in the focus of the discussion and explore the intersections between art and politics from the “undisciplined transdisciplination” position proposed by Visual Studies. In this direction, I return to Jacques Rancière’s thinking to argue that the aesthetic interpreted as realm of suspensions and reconfigurations of the sensible experience is the key that allows articulations to occur, leading to the outline of an “aesthetics of the invisible.”

Key words: aesthetics - politics - invisibility

Desde el momento en que no puede aplicarse el parámetro de la autenticidad para juzgar la producción artística, se revoluciona toda la función social del arte. En lugar de fundarse en el ritual, de ahora en más se fundamenta en otra forma de praxis: la política.

Walter Benjamin

Regímenes del arte

Abordar las complicidades y las inconsistencias entre el arte y la política es una tarea tan sugestiva como improbable, ya que como menciona Valeria Graziano, teórica de los estudios visuales, “analizar la conexión entre el ‘arte’ y la ‘política’ parece hoy particularmente urgente e increíblemente problemático al mismo tiempo” (Brea 2005, 173). La urgencia se debe quizás, a que lo político y lo social constituyen un eje importante de la producción artística contemporánea, ya que paulatinamente se ha vuelto a depositar en el arte una promesa de transformación cultural. La multiplicidad de factores y vectores insertos en lo que podríamos llamar ‘el problema del arte político’ requiere ir precisando cada término implicado en el debate. Un punto de partida que permita aproximarnos al arte desde un posicionamiento marginal puede ser observarlo como un sistema particular de creencias. En palabras de José Luis Brea (2007, 151):

... lo que llamamos *arte* no es más que una actividad simbólica que se produce en el contexto específico de una historicidad y culturalidad determinada bajo las condiciones propias que define un “régimen escópico” determinado.

El arte podría entenderse entonces como un conjunto más o menos flexible de postulados, convenciones, ritos y mitos, los cuales están codificados y regulados, conformando de este modo una institución. En la introducción de *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (2005) José Luis Brea establece un cuadro comparativo entre la religión y el arte, para intentar situar las diferentes formas de aproximación al conocimiento (ver Tabla. 1).

Creencia-práctica sociocultural	Disciplina dogmática que formaliza su contenido cognitivo	Escenario de aproximación transdisciplinar que potencia la comprensión crítica de su eficacia performativa
Religión	Teología - Historia de la religión	Estudios culturales sobre religión
Arte	Estética - Historia del arte	Estudios cultural-visuales

Tabla 1. Comparativa de creencias-prácticas socioculturales y sus estudios (Brea 2005, 6)

La primera consideración que conecta el arte con la religión –en tanto “creencia o práctica sociocultural”– es relevante, ya que nos permite desnaturalizar su existencia, y observar estas prácticas no como algo dado, sino como construcciones simbólicas e imaginarias de carácter colectivo. Cuando se propone este desplazamiento, no es en el sentido de que el arte pueda ser una creencia religiosa, y evidentemente, poco tiene que ver con las corrientes espiritualistas, místicas o trascendentales del arte. Proponer al arte como creencia no supone una denigración ni una ‘falsedad’ del mismo, si accedemos a considerar que todo pensamiento e incluso la percepción, tienen un componente de creencia. Los estudios visuales propondrán el carácter social de la visión –ya no solo de la mirada– y por tanto su estrecha relación con el poder y el conocimiento. Así, lo que consideramos como realidad es una creencia consensuada que se naturaliza, o una “ficción dominante” en términos de Jacques Rancière (2011, 77):

Es la ficción dominante, la ficción consensual la que niega su carácter de ficción haciéndose pasar por lo real en sí, trazando una línea divisoria simple entre el dominio de ese real y el de las representaciones y las apariencias, de las opiniones y las utopías. Tanto la ficción artística como la acción política socaban ese real, lo fracturan y lo multiplican de un modo polémico.

En la segunda columna de la tabla propuesta por Brea se ubica la disciplina dogmática que es posible entender a modo de ‘suburbios disciplinares’ que, en ocasiones, llegan a convertirse en guetos o barrios privados. Lugares amurallados en donde se ubican teóricos y profesionales que comparten determinados presupuestos teóricos y metodológicos. Los estudios visuales cuestionan esta posición al sustentar una cierta ‘epistemología del margen’ en cuanto intentan situarse a una distancia crítica de los

conjuntos organizados de creencias compartidos por las comunidades académicas, de tal manera que resulta necesario “...extremar la exigencia de incomplicidad iniciática, la renuncia a la participación implícita en el dogma cuya fenomenología social se trata en última instancia de elucidar críticamente.” (Brea 2005, 9). No es que se rechace la disciplina, sino que desde este posicionamiento hay un intento consciente por conectar los saberes y desplazar las herramientas propias de cada uno, para complejizar el abordaje sobre el fenómeno. Por este motivo los estudios visuales se ubican en la tercera columna, pautada por el posicionamiento transdisciplinar. Cabe mencionar que el enfoque del presente escrito intenta situarse precisamente en este ámbito marginal, para lo cual intentaré argumentar una noción de estética ya no restringida al estudio del arte, ni mucho menos de ‘lo bello’.

Regresando al terreno específico del arte entendido como un conjunto de creencias compartidas, quisiera retomar brevemente parte del análisis de Jacques Rancière, que distingue tres regímenes de identificación: un *régimen ético de las imágenes*, un *régimen representativo de las artes* y un *régimen estético del arte*. En el primero y en el segundo se destacan los valores de verdad (ética) y verosimilitud (representación) mientras que en el tercero la identificación del arte ya no se da por la distinción de las maneras de hacer sino por un “...modo de ser sensible que es propio de los productos del arte.” (Rancière 2009, 24). Aquí lo estético se configura como un desplazamiento de sentido, o como enuncia Rancière (2009, 25) :

Este sensible desligado de sus conexiones originarias, es habitado por una potencia heterogénea, la potencia de un pensamiento que se ha vuelto extranjero de sí mismo: producto idéntico al no-producto, saber transformado en no-saber, logos idéntico a un *pathos*, intención de lo inintencional.

De este modo se trasciende la barrera mimética, afirmando la singularidad del arte y eliminando a la vez los criterios para establecer dicha singularidad. Si bien sería posible asociar cada régimen a una época en la historia del arte, éstos regímenes (al igual que los escópicos) no constituyen formas puras ni dan cuenta de una evolución cronológica, en tanto son modalidades relacionales y coexistentes. Sin embargo, es el *régimen estético del arte* en el que Rancière centrará su atención para estudiar los cruces entre arte y política y afirmará que “la política y el arte, como los saberes, construyen ‘ficciones’, es decir, reagenciamientos materiales de los signos y de las imágenes, de las relaciones entre lo que vemos y lo que decimos, entre lo que hacemos y lo que podemos hacer.” (Rancière 2009, 49). La repartición de lo sensible refiere precisamente, al

reordenamiento de lo visible, lo enunciable y lo factible, a la construcción de ficciones disensuales que habilitan nuevas posibilidades del acontecer. El disenso, la diferencia, el descuero, son los espacios que tanto la estética como la política motorizan con su accionar.

La subversión domesticada

¿Es posible un arte cuyas críticas al sistema no terminen siendo absorbidas como irrupciones que contribuyan a fortalecerlo? ¿Resulta sensato pensar al arte como camino para la transformación social? ¿Existen puntos de cruce entre lo artístico y lo político? Estas preguntas han servido como detonador para iniciar una serie de reflexiones en torno a los modos en que el arte ha asumido un rol preponderante en la construcción de utopías, *heterotopías* y subjetividades colectivas a lo largo de la historia.

Resulta insoslayable el hecho de que existe y ha existido desde que el arte es Arte –con mayúsculas¹–e incluso antes, una vocación crítica, transgresora y transformadora que se ha manifestado con distintos niveles de intensidad y consciencia. Los artistas de las diferentes épocas se han encargado de quebrantar de modo permanente los límites del arte a través de rupturas formales y conceptuales, lo que subraya el hecho de que la práctica artística además de ser discursiva es ante todo metadiscursiva. Al cristalizar críticas, referencias y comentarios acerca de diversos aspectos que conforman la institución artística, las obras entablan un diálogo lúdico entre ellas, de tal manera que, como diría Duchamp (en Bourriaud 2008, 18) “El arte es un juego entre los hombres de todas las épocas”. Ahora bien, ¿es posible concebir las transgresiones que ocurren en el terreno de las artes como manifestaciones políticas? La actitud política, entendida como lo sugiere su raíz etimológica griega *politikós*, estaba asociada a quienes manifestaban preocupaciones por el cuerpo social, en contraposición a los *idiotikós* que solo atendían sus asuntos personales. Si consideramos que durante siglos la preocupación fundamental de las artes fue la representación, podríamos pensar que el arte mantenía una autonomía con respecto a los asuntos de la realidad y que por ende no establecía ningún vínculo con lo social. Sin embargo, esta consideración resulta bastante acotada por dos motivos: primero, porque la cuestión de la representación definitivamente no

1 En el trabajo de investigación se ha propuesto la distinción entre el arte con minúsculas y mayúsculas, como tendencias divergentes pero no desligadas entre lo marginal y lo institucional, respectivamente.

comienza ni termina en el ámbito del arte, sino que por el contrario está íntimamente ligada a lo que Martin Jay teorizó a propósito de los regímenes escópicos (Jay 2003) que pautan lo verosímil en lo visible, y por tanto, son ámbitos ideológicos que conforman la cultura y dan soporte a los modos de mirar y pensar de una colectividad. Y en segundo lugar, las manifestaciones artísticas –aún antes de que existiera el arte como institución– se nutrían, retrataban y establecían diálogos con su contexto social. Tal vez recién con el realismo de Courbet se hiciera evidente y explícita esta preocupación por ‘lo común’ –que comenzará a abonar la idea del arte como agente de transformación– pero es posible rastrear su presencia desde mucho antes.

La transgresión se extremó y adquirió un carácter subversivo en los movimientos de vanguardia del siglo veinte, a través de una multiplicidad de artistas arraigados a ideas comunistas y de emancipación, generalmente asociados con partidos de izquierda (Bishop 2012). Los manifiestos brotaron enérgicamente con una alta y explícita carga ideológica, en donde cada movimiento postulaba formas de entender al ser humano, al arte y su función en la sociedad. Era una época de importantes cambios y utopías, que adquirió la intensidad propia de la fugacidad. Pronto, las guerras y conflictos nacionales e internacionales propiciaron la caída de los grandes relatos y con ella se debilitó la creencia de la transformación social a través del arte, provocando un desencanto general así como un fuerte rechazo a la política organizada.

En los años sesenta y setenta hubo un resurgimiento de esta intención transformadora, esta vez, desligada casi por completo de los partidos y de un proyecto político específico, más focalizada en situaciones concretas y en un tiempo presente. Cobraron fuerza el arte conceptual y de acción, el minimalismo así como las prácticas relacionales y colaborativas. Es cuando muchos artistas decidieron salir de los museos, cuando el situacionismo debordiano, los happenings de fluxus y el arte participativo toman las calles.

En nuestra época –una “modernidad líquida” en términos de Bauman (2010)– quedaron sumergidos los escombros de los grandes relatos, pero a pesar de esta liquidez y de la desintegración de las utopías, los campos de la política y el arte se continúan atravesando de muy diversas maneras, lo cual es posible evidenciar a través de las últimas ediciones de bienales, festivales y eventos artísticos en todo el mundo, que cada vez más parecen orientarse hacia la producción de los nuevos artistas-activistas com-

prometidos con causas diversas². No obstante, debemos admitir que esta voluntad crítica y transformadora en el ámbito de las artes visuales se enfrenta hoy al intrincado desafío de tener una voz propia y proponer una práctica que no quede restringida al campo del entretenimiento o de la industria cultural y que no se vea confinada a la mera estetización³.

En la actualidad parecen surgir un número creciente de artistas que se empeñan en proponer discursos ‘subversivos’ en una amplia gama de modalidades, desde lo contestatario a lo concientizador, utilizando diversos recursos que van de la ironía hasta el vandalismo. Quizás, el aspecto paradójico y más criticado de algunos discursos artísticos de este tipo es que terminan siendo absorbidos como parte del discurso oficial, y nos dejan con la sospecha (cuando no con la seguridad) de que no hay arte insurrecto posible, teniendo en cuenta que –como menciona un periodista con respecto a la obra de Minerva Cuevas⁴– “... al ingresar en la lógica del espectáculo todo el potencial subversivo de la obra se descarga.” (Cóccola 2004).

Subvertir supone trastocar cierto orden establecido invirtiendo sus valores y principios, por ende es un gesto radical, ya que no es posible hacer una ‘subversión a medias’. No obstante, resulta fundamental observar cómo en las últimas décadas el arte contestatario se ha consolidado dentro de los circuitos artísticos tradicionales, lo cual permite evidenciar cierto proceso de ‘domesticación’ de las prácticas artísticas presuntamente subversivas:

La regularidad de los sistemas de fondos y la planificación de las mecánicas de producción de acuerdo al verosímil burocrático-institucional del formato “proyecto” han producido un efecto normalizador y domesticador sobre las obras que parecerían haber eliminado de su horizonte tensional la cuestión del deseo (de la insatisfacción), del riesgo (del gusto por lo no-garantizado) y del conflicto

2 Las últimas ediciones del Documenta de Kassel o la Bienal de Venecia, han abordado la cuestión de lo político, así como innumerables muestras y encuentros artísticos en todo el mundo.

3 El término estetización lo empleo desde la perspectiva benjaminiana como una práctica que sostiene el *status quo* y que ejemplifica con “el procedimiento utilizado por una cierta fotografía de moda para hacer de la miseria un objeto de consumo” (Benjamin 2004, 14).

4 Particularmente en referencia al proyecto *Mejor Vida Corp.* (1998-2003) en el que la artista mexicana busca desestabilizar el sistema capitalista, aunque para ello recibe financiación de empresas multinacionales como Telefónica.

(la capacidad de generar turbulencias de sentido llevando las fuerzas a su tensionalidad máxima). La estandarización de toda una gramática de producción artística basada en una cultura de catálogos internacionales ha convertido lo crítico-experimental en una retórica academizante que reemplazó la aventura del arte por el formulismo de la cita previsible. (Richard 2009).

La aguda observación que realiza Nelly Richard alude a la actividad de un gran número de artistas, curadores y coleccionistas contemporáneos que asumen discursos políticamente correctos, efectivizando proyectos de ‘impacto social’ luego de evaluarlos en términos de productividad y beneficios (materiales o simbólicos). Precisamente allí es donde emerge cierto malestar con el arte político –entendido comúnmente como aquel que aborda temas partidarios, económicos, ecológicos, raciales o sexuales– al notar que la pieza artística, no solo no genera ningún tipo de amenaza ni trastocamiento del orden establecido, sino que es absolutamente funcional a él. Más aún, como espectadores notamos un componente de hipocresía y perversión en la dinámica del arte, que opera como un escenario de permisibilidad y representación ajeno a la realidad, en tanto parecen “...momentos legalizados de locura [...]” (Graziano en Brea 2005, 181-182).

Se podría ejemplificar esta problemática a través de algunas propuestas que se amparan en la interactividad tecnológica y en el arte participativo, las cuales, partiendo de la aspiración de transformar al espectador (pasivo) en participante (activo), idean piezas en donde las personas deben ejecutar lo que el artista previó, arriesgándose de este modo a generar prácticas autocomplacientes, que pretendan demostrar la condición edificante del arte –más aún cuando el artista llega a trabajar con presos, prostitutas, drogadictos, discapacitados o cualquier otro sector marginal o vulnerable de la sociedad– para que finalmente el registro del proceso sea elegantemente *artistizado*, exhibido y comercializado.

El problema de la estetización y del arte político, ya lo identificaba Benjamin a comienzos del siglo pasado, en relación con los intelectuales y artistas autodeclarados de izquierda, que en realidad consideraba fascistas debido a que fomentaban la generación de consumidores y no de productores (Benjamin 2004). Desde esta perspectiva no es extraño que lo artístico termine siendo tachado de simulacro y espectáculo, contenedor de una cualidad enajenante más que liberadora. Sin embargo, propongo sobrepasar estas consideraciones peyorativas provenientes en gran medida de las interpretaciones platónicas y marxistas, ya que a pesar y gracias a las múltiples contradicciones que producen indignación dentro y fuera del mundo del arte, es que se hace necesario observar detenidamente estos procesos y analizar los cruces entre el arte y la política desde otro

lugar, que evada moralismos. Como lo expresa José Luis Brea en el último número de la revista de *Estudios Visuales*:

No se trata aquí de abrir fuego indiscriminado contra el “arte político” [...] o de simplemente negar el *compromiso del arte* con el ejercicio de la crítica de los imaginarios dominantes [...] De lo que se trata es de, un punto más allá, atender a cómo los *estudios críticos* [o el arte en este caso] pueden *enfrentar* sin complacencias, complejos ni complicidades el análisis de las prácticas simbólicas *también* allí donde éstas han hecho del “antagonismo”, la “resistencia” y “lo radical” su principal *coartada discursiva* y propagandística: la resistencia como el *lugar común ideológico* más recurrido por los más diversos discursos y prácticas contemporáneas. (Brea 2010, 11).

El carácter inconsistente de la crítica y del arte contestatario se encuentra avivando las discusiones tanto en el terreno académico y filosófico como en el ámbito profesionalizado del arte, y ha agudizado lo que Jacques Rancière identifica como *el malestar en la estética*, quien alcanza a reconocer dos grandes actitudes en el actual “...presente ‘post-utópico’ del arte.” (Rancière 2011, 28): por un lado la defensa de un arte autónomo que responde a la idea kantiana de ‘lo sublime’, que se desconecta de la realidad cotidiana y propone una experiencia extraordinaria y casi desligada de cualquier referencialidad, y por otro, la convicción de un ‘arte modesto’ no solo en cuanto a sus objetos sino también en cuanto a sus alcances, que pondera las prácticas participativas. Sin embargo, estas posturas antitéticas comparten para el autor “...una misma función ‘comunitaria’ del arte: la de construir un espacio específico, una forma inédita de división del mundo común.” (Rancière 2011, 31), que irremediablemente cuestiona el orden acostumbrado y de este modo nos ubica en el umbral de lo contingente.

Suspensiones y disensos

Probablemente resulte necesario detenerse para realizar algunas precisiones sobre el concepto de política. La teorización que desarrolla Jacques Rancière (2011, 33) se centra en que:

La política, en efecto, no es el ejercicio de poder y la lucha por el poder. Es la configuración de un espacio específico [...] La política es el conflicto mismo sobre la existencia de este espacio [...]” (2011, 33)

Y retoma la idea aristotélica de que el hombre es político porque posee el lenguaje que pone en común lo justo y lo injusto, mientras que el animal solo tiene el grito para expresar placer o sufrimiento. Así, plantea que toda la cuestión reside en saber quién posee el lenguaje y quien solamente el grito. En esta lógica, los excluidos son los que no tienen tiempo para estar en otro lugar más que en su trabajo:

La política ocurre cuando aquellos que “no tienen” tiempo se toman este tiempo necesario para plantarse como habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite también una palabra que enuncia lo común y no solamente una voz que denota dolor (Rancière 2011, 34).

Es posible entender entonces, que la política se enmarca en esta distribución de lugares, espacios y tiempos, en la diferenciación entre el ruido y el lenguaje, que es en definitiva, una reconfiguración del “reparto de lo sensible” (Rancière 2009). Y tal vez sea desde aquí por donde resulte conveniente pensar las conexiones entre lo artístico y lo político.

De alguna manera, tanto en la estética de lo sublime, pautada por un posicionamiento autónomo, en cuanto su total alejamiento de las preocupaciones de colectividad y de una intencionalidad concreta con respecto a su propia práctica, como en la *estética relacional* (Bourriaud 2008) que intenta construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común, es posible identificar modos particulares de suspensión y disenso.

Más allá de las dos posturas que identifica Rancière, considero que la estética entendida como esta división o repartición del mundo común es lo que nos permitiría articular lo artístico con lo político: tanto el arte en su proceso de suspensión del orden establecido, como la política en su generación de disensos pueden tener un componente estético en la medida que plantean una reconfiguración en la organización de sentidos, discursos e ideas. Citando una vez más al autor:

El arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades

de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio. (Rancière 2011, 33).

Ya no podemos contentarnos con la consideración reduccionista y cuasi-despectiva del arte político como aquel que se centra en cuestiones político-partidarias, sino que debemos complejizar su concepción, en tanto modos éticos y estéticos de comprender y actuar en el mundo.

La distinción entre ‘arte y política’ y ‘lo político en el arte’ planteada por Nelly Richard explica parte de esta confusión. En el primer caso se entiende una relación de exterioridad, como una especie de yuxtaposición entre forma artística y contenido social, mientras que en el segundo caso “‘Lo político en el arte’ nombraría una fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen, de conflictuación ideológico-cultural de la forma-mercancía de la globalización mediática [...]” (Richard 2009, s/p).

La noción de ‘arte y política’ se refiere al arte como medio, como instrumento para lograr un objetivo político, entendiendo la posibilidad de un ‘arte para la revolución’, que Nelly Richard ejemplifica con las propuestas que viabilizaban los movimientos contestatarios en Sudamérica durante la ola dictatorial.

La inconsistencia de la adición *contenido político* más *forma artística*, es que al encomendarle una función específica al arte, éste ingresa en una dimensión que podríamos considerar utilitaria, sujeta a evaluaciones medibles y cuantificables con respecto a sus impactos, logros o resultados. Pero, como plantea Rancière (2010, 69):

Este efecto no puede ser una transmisión calculable entre conmoción artística sensible, toma de conciencia intelectual y movilización política. No se pasa de la visión de un espectáculo a una comprensión del mundo, y de una comprensión intelectual a una decisión de acción. [...] Lo que opera son disociaciones: la ruptura de una relación entre el sentido y el sentido [...]

Pienso que éste es un aspecto nodal de la problemática que surge de considerar el arte y la política de manera binaria y yuxtapuesta, debido a que de este modo se pretende una relación lineal y causal, promotora de efectos particulares, lo cual contradice la idea de ‘inutilidad’ del arte. Esta idea es una suerte de axioma, ya que el arte se podría caracterizar por el hecho de que ‘no sirve para nada’, distanciándose de las aspiraciones de lograr una comunicación efectiva o de provocar un comportamiento específico, y quizás ello sea el principal aspecto distintivo entre el arte y el diseño o la publicidad.

Por otro lado, ‘lo político en el arte’ refiere quizá, más próximamente al concepto de política según Rancière, en tanto propicia desacordos que provocan disensos y discontinuidades en nuestra experiencia con el mundo. Esta segunda concepción colabora a entender el cruce entre el arte y la política, ya no como un arte que pone en práctica cierto discurso desde una perspectiva que dicotomiza la relación entre forma y contenido, sino que ‘lo político en el arte’ evidencia esta inseparabilidad que se manifiesta en los modos de producción de la práctica artística. En una entrevista con Daniel Villegas la crítica institucional Andrea Fraser afirma al respecto:

Definiría el arte político como el arte que conscientemente propone intervenir en (y no solo reflexionar sobre) las relaciones de poder, y esto necesariamente significa en las relaciones de poder en las que el arte existe. Y hay otra condición más: esa intervención tiene que ser el principio organizativo del trabajo en todos sus aspectos, no solo en la “forma” y en sus “contenidos”, sino también en su modo de producción y circulación. (Villegas 2013, en línea).

Como analizó Benjamin, los aspectos técnicos y los modos de producción tienen implicaciones profundas en el estatus de la producción artística. Si bien las herramientas pueden ser utilizadas con diferentes propósitos, de manera táctica o estratégica, también debemos admitir que ellas favorecen y pautan cierto repertorio de lo posible. En este sentido, no es casual que desde el comienzo de la era digital, con la expansión de Internet en tanto plataforma de acceso y circulación de contenidos diversos se ha tendido a difuminar “...la frontera entre el arte y la actividad política, que es el precedente sobre lo que se basa el activismo de muchos proyectos de nuevos medios.” (Reena y Tribe 2006, 8). Hoy, ya no solo hablamos de la ‘pérdida de aura’, sino de la emergencia de *prosumidores*⁵ que conjugan las instancias del consumo y la producción cultural y constituyen una clave ineludible para reflexionar sobre la trascendencia social y política que acompañan los cambios tecnológicos.

5 Término acuñado por Alvin Toffler en 1980 para referir a la conjunción entre ‘productor’ y ‘consumidor’, favorecida por la masificación de la tecnología electrónica.

Autopistas y veredas

Rancière distingue la política de la policía, y si bien expone la dificultad para diferenciarlos en términos absolutos, es posible sintetizar que la policía sería el agente institucional del orden, aquel que pauta la ley, las normas y ocupa el lugar del gobierno, mientras que la política refiere al gesto de alzar la voz y proclamarse como interlocutor válido, es la búsqueda de constituir un espacio en donde emergen otras formas de repartición de lo sensible.

Propongo efectuar un breve desplazamiento entre los conceptos de política-policía (Rancière 2007) y los de táctica-estrategia planteados por Michel de Certeau (2010), tomando como elemento articulador la metáfora del camino. El poder estratégico-policial genera rutas, espacios predeterminados para transitar, para moverse y al hacerlo establece márgenes de acción definidos. Construir calles y autopistas implica un gran despliegue de arquitectos, urbanistas, ingenieros, trabajadores y burócratas. Pero, si observamos con un mínimo detenimiento el espacio urbano, advertiremos la presencia de otras rutas, caminos hechos por la acción misma del caminar, senderos forjados por el paso de los transeúntes, veredas que se desvían del pavimento y establecen trazos imprevistos en el mapa de la ciudad. La táctica podría ser pensada entonces, como este accionar que se sale de los parámetros previstos por un orden estratégico: es la apropiación del territorio, la resignificación de lo dado, la asociación inédita, los modos de hacer. Podríamos imaginar entonces, que cada vez que se levanta una autopista de concreto aparecen otros tantos caminos hechos por los caminantes, por la marca de su propio paso (ver Fig. 1).

Un aspecto clave de esta concepción es tener en cuenta que no hay sujetos pasivos. Cotidianamente desarrollamos tácticas, formas de resistencia y oposición ante el orden establecido, a través de lo que De Certeau (2010, XLV) entiende como "...operaciones multiformes y fragmentarias, relativas a ocasiones y detalles, insinuadas y ocultas en los sistemas [...]". Cabe destacar que la ejecución táctica, así como la toma de palabra política son estados momentáneos, no características intrínsecas ni permanentes, lo que paralelamente se puede identificar desde el psicoanálisis con las instancias de enunciación subjetiva, que son situaciones fugaces en las que el sujeto vuelve consciente determinado aspecto de sí mismo, que lo habilita a generar una interpretación, y por ende, conocimiento.

En esta metáfora del camino es posible identificar cómo el sistema reacciona ante la emergencia de veredas y sendas, para lo cual resulta importante tener en cuenta que los sistemas no son todos iguales: hay algunos que rechazan la divergencia



Figura 1
Ilustración de la metáfora del camino

mientras otros la utilizan a su favor. Para utilizar términos de Bauman (2010), se trata de la diferencia entre lo *sólido* y lo *líquido*. Mientras que las sociedades totalitarias utilizan la censura y la represión de manera explícita para intentar neutralizar la fuerza disruptiva, el capitalismo opera transformando la disrupción en su propio alimento. De modo que el sistema sólido entenderá como una amenaza las sendas que nacen al margen de la ruta oficial y no vacilará en castigar a quienes osen transitarlos, haciendo desaparecer dichos trazos, procediendo a borrarlos del mapa, mientras que en el sistema líquido el camino no será destruido sino reforzado: se pasará por encima la maquinaria institucional para pavimentarlo, se le dará un nombre y se lo ubicará en el mapa. Y esto se hará cada vez que surja un nuevo sendero, sin penalizar a nadie, sino por el contrario, apreciando la posibilidad de expansión del sistema, ya que de este modo todas las veredas alternativas pasarán a formar parte del entramado vial legítimo.

Esta última estrategia desemboca, sin dudas, en una estructura más estable y contundente precisamente por la flexibilidad que admite en relación a lo que en principio aparece como una oposición. Como sucede a propósito de los sistemas complejos (Morin 2003), la anomalía o el desorden es aquello que posibilita que el sistema no caiga en entropía y desaparezca.

La metáfora del camino llevada al ámbito artístico, sugiere que existen 'vías oficiales' que constituyen el mecanismo tradicional de circulación y legitimación del arte. La existencia de una multiplicidad de becas, premios y concursos de fondos estatales o privados, escuelas de arte, galerías, museos, festivales y bienales, colecciones y subastas, todas ellas con mayor o menor prestigio, constituyen el mundo del arte como un sistema complejo de redes, agentes y relaciones.

A efectos de generar una aproximación a los modos de concepción del arte en tanto 'autopistas' o 'veredas' propongo dos esquematizaciones que sugieren un análisis comparativo entre ambas tendencias.

Este modo de operación del Arte es el que podemos catalogar como *mainstream* y se erige sobre la base de un sistema de valoración altamente codificado, de modo que existen instituciones específicas como la academia, el museo y el mercado, encargadas de 'administrar' cada uno de los valores: epistemológico, simbólico y económico, que evaluarán la dimensión de saber, de cultura y de mercancía, respectivamente.

Si bien no intento establecer un análisis cronológico, las tres instancias mencionadas coinciden con su aparición histórica, ya que el primer espacio determinante para la legitimación del arte fue la academia (siglo XVIII) seguido de la aparición del museo (siglo XIX), y luego por el mercado. Cabe mencionar que desde sus inicios el Arte ha sido

	Producción (Artista)	Relación (Obra)	Valoración (Sistema)
Valor epistemológico	Talento, técnica	Sublime	Academia
Valor simbólico	Genio, inspiración patrimonio	Trascendencia prestigio	Museo
Valor económico	Protagonismo, originalidad	Firma marca	Mercado

Tabla 2. Tabla sobre el funcionamiento del camino estratégico del Arte.

objeto de comercialización, sin embargo no es hasta mediados del siglo XX que el mercado se vuelve una instancia relevante para legitimación de las obras de arte.

En la dinámica expuesta existe una tensión constante entre los artistas y el sistema, ya que los primeros se encargan de cuestionar y ampliar los códigos de legitimación admitidos por la institución a través de la transgresión permanente, mientras que, por otra parte, el sistema se encarga de ‘fabricar’ artistas, al detectar, succionar y reconocer ciertas prácticas como ‘Arte’, independientemente de la voluntad del productor, tal como sucede con el *Art brut*.

Este primer esquema remite a una consideración romántica del artista, el cual es socialmente relacionado a la ejecución o al virtuosismo de una técnica, a un talento innato: “Se atribuye generalmente al romanticismo un reconocimiento del genio artístico, ligado a la idea de la autonomía de la obra y de la intransitividad del arte.” (Rancière 2005, 78). En el contexto popular este saber-hacer es visto como una demostración de un ‘genio’ fuera de nuestro alcance, algo que nos trasciende, que no podemos comprender, y que remite inevitablemente a un terreno místico o espiritual, que tiene como modo de operar la ‘inspiración’ en tanto instancia de conexión del artista con un sentido supremo, fuera de la lógica racional. En el aspecto económico, el valor del artista es concebido como un personaje singular, reconocido y prestigioso, que tiene un nombre, y que firma los objetos que produce, dejando una marca, que paulatinamente será su marca.

Si bien no todos los artistas se ven a sí mismos dentro de estos parámetros románticos, tampoco el hecho de exponer en un museo o vender una pieza significa una actitud

condenable; las anteriores son ideas que subsisten dentro y fuera del mundo del arte. Pero es claro que más allá del camino institucional, permanentemente emergen vías alternativas a través de aquellos que generan sus propias tácticas para hacer circular su producción y llegar a conectarse con otro. En muchos casos, ellas aspiran a formar parte del discurso dominante o resultan absorbidas por el sistema a pesar de la voluntad por mantenerse fuera.

De alguna manera los sistemas se fortalecen con aquello que en un primer momento aparece como elemento disruptivo, y si lo consideramos en términos de caminos, la potencia del *mainstream* radica en identificar las veredas emergentes para convertirlas en calles pavimentadas, con una precisa ubicación en el mapa. En el caso de los trazos marginales que intentan permanecer apartados de las vías institucionales, es posible identificar algunas diferencias en la concepción del sistema (Ver Tabla 3).

	Producción (artista)	Relación (práctica)	Valoración (sistema)
Valor epistemológico	Detonador de afectividad - intérprete de la visualidad	Des-sublimante	Prosumidor
Valor simbólico	Incógnito, anónimo, colaboración	Experiencia acontecimiento	Público no especializado
Valor económico	Deseo, acceso, libre circulación	Propiedad compartida, copyleft	Redes, espacio público

Tabla 3. Esquema sobre el funcionamiento de las veredas tácticas del arte.

El esquema expuesto intenta retratar algunas tendencias de prácticas emergentes y marginales que operan fuera del sistema hegemónico. Así, observamos que se efectúa un distanciamiento crítico con la noción de Artista en tanto figura excepcional, y se plantea una lógica que esquivo la mercantilización del arte, reconsiderando el lugar de la obra como objeto de lujo, inserta en la lógica de consumo.

De este modo crece la apuesta a la generación de situaciones efímeras e inmatriciales, sostenidas en una presencia compartida, no-mediatizada por agentes institucionales. Más que agentes específicos, como la academia, el museo y el mercado,

tenemos lugares, formas o contextos donde se despliegan y adquieren resonancia dichas producciones.

Los artistas se vuelven incógnitos en tanto dejan de clamar por el reconocimiento de su accionar y comienzan a generar proyectos colaborativos, muchas veces anónimos, en donde su firma se desvanece y su nombre pasa a ser un seudónimo, individual o colectivo. Los artistas incógnitos no trabajan en solitario, sino que son agentes activos de la cultura, comparten ideas, piensan en red, generan interpretaciones, adaptaciones de contenidos diversos, y detonan la emergencia de afectividades no solo a través de objetos, sino de acontecimientos variados. Su producción se rige por la economía del deseo, por la voluntad de hacer cosas, dedicar tiempo y esfuerzo aunque no exista una remuneración económica, ni reconocimiento individual. En este sentido, los artistas parecen adquirir parte de la *ética del hacker* (Himanen, 2002) que se opone radicalmente a las normas protestantes del trabajo, basada en la productividad, la remuneración y en la condena social del ocio. La producción es compartida y su distribución circula por diversos canales, sin requerir la aprobación de un público especializado. Los destinatarios no son más que otros *prosumidores* y habitantes del espacio público tanto de la red como de la ciudad.

Dentro de esta búsqueda de generar sendas paralelas que logren mantenerse al margen del camino oficial es posible reconocer una aspiración utópica de invisibilidad ante el sistema. Si ya no se trata de transitar autopistas ni de pagar peajes, sino de generar las propias veredas alejadas incluso de las luces de la ciudad, entonces podríamos imaginar que esta práctica es como recorrer el desierto, yendo de un lugar a otro, siguiendo espejismos que se desvanecen en cuanto creemos haber llegado. Salirse del camino supone adoptar una actitud nómada, de movimiento permanente, inherente a la voluntad de quien no tiene un lugar a dónde llegar. Si bien es difícil concebir que alguien abandone todo en pos de una vida nómada, dicha actitud es la cristalización de la operación del deseo, que aparece bajo la forma de un sueño inmemorial, de la aventura original del ser humano:

Así, sea cual fuere el nombre que se le dé, la vida errante, el nomadismo, está inscrito en la estructura misma de la naturaleza humana, ya sea ésta individual o social. De alguna manera es la expresión más evidente del tiempo que pasa, de la inexorable fugacidad de todas las cosas, de su trágica evanescencia. (Maffesoli 2005, 37).

La actitud nómada sugiere la permanente fluctuación y puesta en movimiento, en un espacio 'liso', desregulado y desértico. En términos de Deleuze y Guattari (2002, 385), "...el espacio sedentario es estriado por muros, lindes y caminos entre las lindes, mientras que el espacio nómada es liso, solo está marcado por espacios que se borran y se desplazan con el trayecto". Lo nómada se relaciona pues, con una idea de acontecimiento, de *lo real* en términos lacanianos; aquello incognoscible e inalcanzable.

Asimismo, es posible entender el nomadismo en tanto gesto de desaparición que se encuentra en lo que Hakim Bey dio a conocer como *Zona Temporalmente Autónoma*. La TAZ, se define como "...una operación guerrillera que libera un área –de tierra, de tiempo, de imaginación– y entonces se autodisuelve para reconstruirse en cualquier otro lugar o tiempo." (Bey 1999). Nómada, transitoria y volátil, la TAZ se presenta como un espejismo en el desierto que por un momento le devuelve la orientación a la vereda y constituye un elemento indispensable para conceptualizar la *estética de lo invisible*.

Devenir invisible

La aproximación que intento realizar hacia una *estética de lo invisible* parte de una noción ampliada de estética, que ya no atañe exclusivamente a lo artístico, y que refiere irremediablemente al ámbito de lo ético y de lo político. La cuestión fundamental que debemos atender en este punto deriva de la siguiente pregunta: ¿cómo y cuándo resultaría posible identificar cierto proceso de *invisibilización*? Sugiero analizarlo desde tres ejes conceptuales: el productor, el objeto y el contexto.

El productor

En tanto he propuesto concebir una estética de lo invisible que permita abordar fenómenos culturales –y ya no solo manifestaciones artísticas– he designado 'productor' como categoría que engloba a los artistas y a los compositores de contenidos diversos.

La desaparición del autor ha sido trabajada desde hace casi medio siglo por Roland Barthes, Michel Foucault y Jacques Derrida, a propósito de la escritura y aún antes por

Walter Benjamin⁶. En el ensayo de 1968 *La muerte del autor* Barthes cuestiona su carácter protagónico, que entiende asociado a la lógica capitalista sustentada en la supremacía del yo. El culto a la persona como lo más importante y valioso se encuentra en el centro de la ideología individualista, lo cual se evidencia claramente en los eslóganes publicitarios y contenidos diversos que se encargan de pregonar dichos valores:

En todas las ideas de autoestima, salud, competencia, superación, éxito, paz interior, estatus y fama, que pululan públicamente, lo que late debajo es la idea de que el único objeto interesante existente es ese cuerpo y mente que es cada quien: casi asusta imaginar la miseria de un pensamiento que solamente tenga por dedicación contemplar ese tedio. (Fernández 2011, 259).

Mucho antes de la explosión mediática, Roland Barthes cuestionaba esta concepción al augurar la muerte del autor: "...es el lenguaje, y no el autor, el que habla; escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad [...] ese punto en el cual solo el lenguaje actúa, 'performa', y no 'yo'" (Barthes 2002, 66-67). Es decir, hay un gesto de retraimiento, de desacomodo, de *despersonificación* del autor. En la *invisibilización* del productor no es que el autor deje de existir, sino que da paso a algo más relevante que él. Esta idea es clave para entender a lo que me refiero cuando hablo del artista incógnito, que no es un ser anónimo en tanto identidad-no-revelada, sino más bien una instancia de repliegue del sujeto, una identidad que se anula con el fin de que un acontecimiento tenga lugar.

Naturalmente, es posible desplazar la idea de la muerte del autor hacia el ámbito específico de la producción artística, para lo cual me interesa retomar algunos postulados del manifiesto "Redefinición de las prácticas artísticas del siglo XXI" publicado por el colectivo *La Société Anonyme* (LSA s/f, en línea). Si bien este texto fue escrito en el umbral de cambio de milenio (sin fecha precisa) considero que su planteo permanece aún vigente. El colectivo expresa: "Nadie es autor: todo productor es una sociedad anónima, incluso diríamos: el producto de una sociedad anónima" (LSA s/f, en línea). Entiendo que, sobre todo en la era de las redes informatizadas, resulta aventurado considerar que somos dueños del material simbólico e imaginario en el que estamos inmersos, aún y cuando seamos nosotros mismos sus artífices. Juan Villoro reflexiona

6 En la conferencia de 1934 titulada *El autor como productor* Benjamin expone algunas ideas fundamentales a propósito del autor, el arte y la política, lo cual constituye un antecedente directo de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de 1936.

en su breve *Conferencia sobre la lluvia* “¿Quién es el autor de un chiste o de un rumor? Nadie. Los chistes y los rumores carecen de autoría; solo tienen portadores. Como los virus” (Villoro 2013, 18-19). ¿Acaso el arte no es una especie de virus que se propaga, que se contagia, que se respira? Los textos, las imágenes, e incluso el conocimiento, tienen quizás, el mismo origen disperso, abductivo y confuso que el murmullo del rumor dicho al oído.

Admitiendo el funcionamiento viral de la cultura, se debilita el sustento de una categoría privilegiada de objetos e ideas. *La Société Anonyme* alude a un creador de experiencias colectivas, no alejadas de las personas sino creadas desde y a partir de su imaginario y su cultura: “No existen ‘obras de arte’. Existen un trabajo y unas prácticas que podemos denominar artísticas. Tienen que ver con la producción significativa, afectiva y cultural.” (LSA s/f, en línea). Todos participan y todos son capaces: bajo esta premisa el artista creará una serie de pistas para que los demás armen narraciones múltiples y socialmente complejas, donde los productos y experiencias –ya no las obras de arte– resuenen en la cotidianidad.

El artista se *invisibiliza* quizá, cuando logra mimetizarse con el entorno y comienza a operar de forma incógnita, a modo de testigo, de acompañante y detonador de afectividades, más que de protagonista principal de un acto por él pergeñado: “El artista como productor ya no opera como una figura simbólico-totémica, sino como un genuino participante en los intercambios sociales, de producción intelectual y producción deseante.” (LSA s/f, en línea). En la *invisibilización* del artista observamos, por un lado, un repliegue del sujeto y por otro una revaloración del carácter colectivo de las producciones de cualquier índole.

El objeto

Los objetos también se *invisibilizan* y ello no es una novedad. Cuando el arte abandona la función de ser un generador de sentido y trascendencia, y pasa a provocar ausencia, angustia y vacío, el objeto se desmaterializa, ya sea porque se destruye, se hunde, se pudre, se evapora, se derrite, desaparece o porque simplemente deja de haber objeto y queda tan solo su huella. De modo que, si en los albores del arte, éste se encargaba de volver visible lo invisible, hoy podíamos pensar que –aunque subsiste esta idea– “*El arte no reproduce lo visible, vuelve invisible.*” (Wajcman 2011, 159).

Así, la representación deja de constituir el foco de atención en el *régimen estético del arte* y el binomio presencia-ausencia cobra relevancia: “El trabajo del arte ya no

más tiene que ver con la representación [...] Ese modo del trabajo que llamamos artístico debe a partir de ahora consagrarse a producir en la esfera del acontecimiento, de la *presencia*.” (LSA s/f, s/p). Algunas prácticas artísticas actuales ponen en tensión la idea de objeto e introducen la de acontecimiento, porque presentan piezas que aparecen como actos *performativos*, que tienen sentido en la acción y utilizan los medios necesarios para que esto suceda, sea en intervenciones cara a cara o en aquellas que el ordenador posibilita. Y el colectivo anuncia: “Más allá de la idea de *performance* –y por supuesto mucho más allá de la de *instalación*– el artista actual trabaja en la generación de contextos de encuentro directo, en la *producción* específica de micro-situaciones de socialización.” (LSA s/f, en línea). Las micro-situaciones de socialización responden a esta idea de acontecimiento, que sin embargo, no refieren directamente al arte participativo o a la estética relacional, sino que consisten en la puesta en escena de nuevas formas de reparto de lo sensible. La circulación de la afectividad, la creación de sentido, la significación colectiva, el deseo o el sueño hacen que el objeto tienda a volverse invisible a los ojos del mercado y deslinda al artista de la cooperación involuntaria en la generación de bienes de consumo y de lujo, coleccionables.

Así, la desaparición del objeto y la apuesta hacia el acontecimiento supone un contacto más estrecho con lo inasible e inefable, pero también conlleva un posicionamiento crítico con respecto a la generación de mercancías a través del arte: “La nueva economía del arte no entenderá más al artista como productor de mercancías específicas destinadas a los circuitos del lujo en las economías de la opulencia, sino como un generador de contenidos específicos destinados a su difusión social.” (LSA s/f, s/p).

La desaparición del autor y de la obra se sustenta en parte, en una concepción acerca de la naturaleza social y compartida del conocimiento, que es eminentemente anti-capitalista: “Claramente, el ‘poner en común la información’ que aparece en la definición de la ética *hacker* no es el modo dominante de hacer dinero en nuestra época; al contrario, el dinero se hace principalmente gracias a la posesión en propiedad de la información.” (Himanen 2002, 6). Advertimos entonces, que la transformación de la lógica de distribución basada en el derecho de autor y en la propiedad intelectual, entra en conflicto con las posibilidades de libre acceso y circulación de la información.

El contexto

Finalmente, podemos pensar en cierta invisibilidad cuando el contexto o el campo de acción ya no se restringen a los espacios codificados artísticamente, sino que se

establecen trazos imprevistos, que se desvían de los caminos establecidos para la circulación legítima del arte. No es que ya no tenga interés utilizar estos espacios, sino que desde una cierta *estética de lo invisible* observamos la apropiación de otros entornos y contextos.

La tendencia que se desvincula progresivamente de los asuntos relativos al objeto y la representación, viene acompañada de un alejamiento de los espacios expositivos como el museo. *La Société Anonyme* advierte la inadecuación de la circulación hegemónica de la producción artística y anuncia: “En el siglo 21 el arte no se exhibirá. Se difundirá.” (LSA s/f, s/p).

Sin embargo, el proceso de *invisibilización* en lo relativo al contexto no solo remite a salir del museo y a hacer arte en la web o en las calles, sino a hacerlo discretamente, e incluso sin que se note que sea arte. La raíz de este planteo es mucho más compleja que el mero rechazo a la institución. Se trata de un cuestionamiento a la idea de visibilidad en tanto valor consensuado. A propósito de ello el filósofo canadiense Stephen Wright se interesa por las “prácticas para-artísticas con bajo coeficiente de visibilidad” (2008, s/p) y propone pensar en un arte sin obra, sin artista y sin espectador, aquellas que:

...sólo tienen un coeficiente insignificante de visibilidad artística específica. Tales prácticas socavan posiciones de autoridad y disminuyen las competencias atribuidas históricamente a los expertos de expresión, que generalmente se conoce como artistas. (Wright 2008, s/p)

Las producciones realizadas con un bajo coeficiente de visibilidad son las que se *invisibilizan* y ponen en tela de juicio la aspiración generalizada de obtener un alto alcance en términos cuantitativos. Si bien puede ser deseable que ‘el arte llegue a muchas personas’ no podemos desconocer que ésta es una idea de éxito particular y relativa –no distante de las metas que persigue la mercadotecnia– que las artes pueden estar eximidas de suscribir. La postura de Stephen Wright resulta provocadora, al afirmar que la competencia política del arte se evidencia en la medida que logre evadir el régimen policial de la visión. El asunto es preguntarnos entonces: ¿habría alguna diferencia en el estatus artístico de un acontecimiento que desata una experiencia estética en una persona o en mil? ¿Acaso es ‘más artística’ o de mejor calidad la segunda? ¿Sería absurdo pensar en que una pieza pueda tener como destinatario tan solo a una persona? En definitiva, el cuestionamiento de la visibilidad como aspiración irrevocable de las prácticas artísticas desata una multiplicidad de interrogantes y posibilidades, y nos habilita a pensar en la invisibilidad, en lo minúsculo y en lo inadvertido como clave estética.

Conclusiones

Se está asomando la generación de *espectadores emancipados* que no se complacen de todo lo que ven, que no son idiotizados por la televisión ni manipulados por la publicidad, sino que traducen y hacen sus propias veredas, que se apropian de los contenidos y los reformulan. Por ello quizás, los *remix*, los *memes* y los *mash-ups* se consolidan como las prácticas más extendidas y características de la actualidad, y tal vez por esta misma razón, una importante batalla que se está librando sea la que refiere a la circulación de la cultura, al *copyleft*, al *creative commons* y a la piratería, cuyas modalidades hacen tambalear las figuras del derecho de autor y de la propiedad intelectual.

Nos enfrentamos ante la aparición de *hackers*, *prosumidores* y 'artistas incógnitos', que interpretan y dejan a disposición del resto nuevas significaciones, nuevos objetos, imágenes e ideas, para ser deglutidos y alterados por quien quiera. Y estas intervenciones culturales que proliferan en la red, en un sinfín de construcciones individuales y colectivas, pero también en la calle y hasta en los recintos más íntimos, se hacen en gran medida desde el anonimato, de forma colaborativa y sin una aspiración protagónica o de remuneración económica. Se hacen por el gusto de hacerlas, como ámbito táctico-político de reconfiguración de lo existente, como ejercicio de enunciación y subjetivación. Se hacen, quizá, como acciones mínimas, hacia una *estética de lo invisible*.

Referencias

- Barthes, R. 2002. *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós.
- Bauman, Z. 2010. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. 2011. *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*, Buenos Aires: El cuenco del plata.
- . 2004. *El autor como productor*. Madrid: Itaca.
- Bey, H. 1999. TAZ: "La zona temporalmente autónoma." *Nómaditas*, núm. 10: 10-23.
- Bishop, C. 2012. "El giro social." *Revista La Tempestad*. Vol. 14, núm. 86: 98-103.
- Brea, J. L. 2010. "Retórica de la resistencia: una introducción." *Revista de Estudios Visuales*, núm. 7: 8-13.
- . 2007. "Cambio de régimen escópico. Del inconsciente óptico a la e-image." *Revista de Estudios Visuales*, núm. 4: 146-163.
- . (Ed.) 2005. *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.

Bourriaud, N. 2008. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

---. 2009. *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Cóccola, A. 2004. "El arte político de Minerva Cuevas." *La Siega*. Disponible en http://www.lasiega.org/index.php?title=Minerva_Cuevas_y_los_problemas_del_arte_pol%C3%ADtico

De Certeau, M. 2010. *La invención de lo cotidiano. I Las artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2002) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

Fernández Christlieb, P. 2011. *Lo que se siente pensar, o la cultura como psicología*, Ciudad de México: Taurus.

Himanen, P. 2002. *La ética del hacker y el espíritu de la era de la información*. Editorial Destino.

Jay, M. 2003. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós.

La Société Anonyme. s/f. "Redefinición de las prácticas artísticas del s.21." *El Aleph*. Disponible en <http://aleph-arts.org/lsa/lsa47/manifiesto.html>

Maffesoli, M. 2005. *El nomadismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Morin, E. 2003. *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.

Rancière, J. 2011. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

---. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

---. 2009. *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM.

---. 2007. *En los bordes de lo político*. Buenos Aires: La Cebra.

---. 2005. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Servei Universitat de Barcelona.

Reena, J. y Tribe, M. 2006. *Arte y nuevas tecnologías*. Alemania: Taschen.

Richard, N. 2009. "Lo político en el arte: arte, política e instituciones." *Emisférica*. Disponible en <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard>.

Villoro, J. 2013. *Conferencia sobre la lluvia*. México: Almadía.

Villegas, D. 2013. "Las contradicciones del arte político en el contexto del nuevo capitalismo." *Esfera pública*. Disponible en <http://esferapublica.org/nfblog/?p=64711>

Wright, S. 2008. "Behind police line: Art visible and invisible." Disponible en <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/wright.html>

Wajcman, G. 2011. *El ojo absoluto*. Buenos Aires: Manantial.

Žižek, S. 2004. *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.

NARRATIVAS PLÁSTICAS DE LA MEMORIA EN EL ESPACIO-TIEMPO POSDICTADURA

Natalia Taccetta

Natalia Taccetta es Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Doctora en Filosofía por la Universidad de París 8. Es, además, magister en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural por el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (UNSaM) y Profesora y Licenciada en Filosofía por la UBA. Desde el año 2003, es docente de la UBA y de la Universidad Nacional de las Artes. Cuenta con una beca posdoctoral de CONICET por su proyecto "Memoria, historia y arte en las obras de Walter Benjamin y Aby Warburg". Trabaja fundamentalmente temas de filosofía de la historia y estética. Ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales y el libro *Agamben y lo político* por Prometeo Editorial.

Correo electrónico: ntaccetta@gmail.com

Recibido: 9/3/2014 - Aceptado: 10/6/2014

Resumen: A partir de un marco teórico que involucra la crítica cultural y categorías de la estética contemporánea, el artículo explora la relación entre arte y memoria a partir del modo en que una serie de obras pictóricas se inscriben en el disputado espacio de la construcción del pasado reciente en Argentina. Desde la ininteligibilidad de las formas y la exploración de sentidos discordantes, se indaga sobre el modo en que las obras vuelven sobre la relación entre el arte y la política y se inscriben en una suerte de “estética de la inminencia” (García Canclini, 2010). Asimismo, se intenta explorar la importancia del arte en las narrativas de la memoria y la forma en que construyen temporalidades portadoras de relatos emancipatorios.

Palabras clave: arte - memoria - posdictadura - temporalidad - narrativas

Abstract: From a theoretical framework that involves cultural criticism and categories of contemporary aesthetics, the text explores the relationship between art and memory from the way in which a series of paintings take part in the disputed construction of the recent Argentinian past. From the unintelligibility of meaning and exploring discordant senses, the text explores how the paintings work on the relationship between art and politics and how they enroll in a kind of “aesthetic of the imminent” (García Canclini, 2010). It also attempts to explore the importance of art in the narratives of memory and how they build temporalities of emancipatory narratives.

Keywords: art - memory - postdictatorship - temporality - narratives

*Leche negra del alba la bebemos en la tarde
 La bebemos al mediodía y en las mañanas la bebemos en la noche
 Bebemos y bebemos
 Cavamos una tumba en los aires donde no es estrecho
 Un hombre vive en la casa y juega con las serpientes que escribe
 Que escribe a Alemania cuando oscurece tus dorados cabellos Margarita
 Lo escribe y sale frente a la casa y refulgen las
 Estrellas y con un silbido llama a sus perros de presa
 Y silba a sus judíos les hace cavar una tumba en la tierra.¹*

El complejo espacio-tiempo de la memoria

Se elige para comenzar este poema de Paul Celan, *Fuga de la muerte* (*Todesfuge*, 1944-45) porque se pueden identificar en él todos los elementos que conforman el entramado de la memoria. Está cargado de imágenes cuya potencia metafórica redefine la representación y la dirige a una dimensión compleja entre lo literal y lo poético, se resiste a cualquier reduccionismo interpretativo y obliga a prestar atención al verso repetido –“Leche negra del alba”– que introduce un “nosotros” enunciativo inclusivo del lector. Es posible rastrear en este poema, además, una genealogía cultural compartida, al tiempo que su potencia figurativa lo sitúa contra las tesis que pretenden establecer la irrepresentabilidad y la indecibilidad del exterminio. Asimismo, la fuga y la muerte se entrelazan obligando a reconocer la tradición literaria y musical alemana, así como también la alusión al Fausto de Goethe (“tus cabellos dorados Margarita”). En su interpretación de los versos, Enzo Traverso (1997) lo vincula con el hecho de que en el campo de exterminio de Lublin-Majdanek se obligaba a algunos deportados a participar de una orquesta mientras otros cavaban las que serían sus propias tumbas.

Abordar la relación entre arte y memoria exige de algún modo asumir primero –como propone Maurice Halbwachs– la relación entre identidad y memoria como un vínculo de co-implicación. Esto es, solo la memoria (recuerdos, olvidos, formas de representación) produce y sostiene la identidad que, a su vez, permite “la instauración de

1 Paul Celan escribe *Todesfuge*, *Fuga de muerte* (escrito hacia 1944-1945 y publicado por primera vez en 1948), impregnado de una *Stimmung* que hace pensar en su deportación, la pérdida de sus padres y la aniquilación del judaísmo de Bucovina.

relaciones entre estados sucesivos del sujeto” (Halbwachs 1950, 33), imposible si éste no tiene una consciencia del encadenamiento temporal entre las secuencias a partir de las cuales se construye su pasado. Esta mutua imbricación se apoya en una relación inescindible entre los recuerdos, el modo en que se perciben y la forma en que se procesan y presentan para construir una identidad individual y fundar una comunitaria. De este modo, se entiende claramente que las obras de arte en general y lo que se elige llamar aquí “narrativas plásticas de la memoria” se inscriban en la cultura conectando reflexiones individuales con lazos sociales, construcciones colectivas con fragmentos de intimidad. La noción de comunidad política surge precisamente de estas ideas: si la realidad política cohesiona “símbolos en miniatura pertenecientes a las comunidades” (Masiello 2001, 150), la memoria parte de estas huellas para pensar el imaginario comunal que traza diversas dimensiones de pertenencia. Esto posibilita pensar un acuerdo que entrama la legitimidad de los vínculos entre historia y comunidad, entre pasado y espectáculo, entre modernidad e imagen.

El lazo entre lo individual y lo colectivo obliga a pensar también en el modo en que se constituyen temporalidades compartidas y ejercicios singulares de la memoria. Un ejemplo interesante para pensar esta cuestión es *Écorces* (2011) de Georges Didi-Huberman. En este libro de breves ensayos, el autor aborda el concepto de memoria a través de una serie de reflexiones motivadas por las fotografías que él mismo tomó durante su visita al campo de Auschwitz y la impresión que le provocaron tanto el clima polaco como la dinámica de la vida natural allí; desde su propia relación con la cultura judía hasta la venta de suvenires en el campo. Una de las fotografías referidas es la de un pájaro que se posa cerca del perímetro del *Lager*, pero fuera de él, del otro lado de las alambradas. A partir de esta imagen, Didi-Huberman describe lo que podría considerarse una paradójica metáfora de la memoria: “Creo que el pájaro se posó entre dos temporalidades terriblemente disjuntas, dos gestiones bien diferentes de la misma parcela de espacio e historia. El pájaro se posó sin saber entre la barbarie y la cultura” (Didi-Huberman 2011, 22).

Esta reflexión se vuelve sugerente si se tiene en mente que, en francés, la palabra *écorce* quiere decir “corteza” pues, precisamente, Didi-Huberman se propone pensar las imágenes de memoria como cortezas arrancadas al árbol de la historia, como jirones extraídos a una gran superficie que cubre del dolor o protege. En el latín clásico, en efecto, se produce una interesante confluencia semántica, pues aparecen dos sentidos involucrados: *écorce* alude tanto a la epidermis o *cortex*, es decir, la parte del árbol inmediatamente ofrecida al exterior (la que se corta, susceptible de ser extraída, separada), como a la parte que se adhiere al tronco –la *dermis*– que los latinos caracterizaron

como la parte de la corteza que se utiliza más fácilmente como material para escritura. Con este juego de palabras, Didi-Huberman plantea la complejidad de la construcción de la memoria al vincularla tanto a los fragmentos que están más ligados a la profundidad de la piel –más difíciles de salir, pero mejores para escribir– y aquellos más expuestos, más cerca de la superficie que se puede cortar, pero más difícil de reutilizar y evitar su contaminación. A partir de esta metáfora, la memoria se puede entender como un espacio de disputas y problemas, como un permanente campo de batalla en el que combaten fuerzas desde el intento de conservación o la potencia disruptiva. En cualquier caso, involucran lo más profundo de la identidad y lo más compartido de una comunidad:

Se ha dado naturalmente su nombre [*écorce*] a esas cosas tan necesarias para inscribir los fragmentos de nuestros recuerdos: esas cosas hechas de superficies, de trozos de celulosa cortados, extractos de árboles, y donde vienen a reunirse las palabras y las imágenes. Estas cosas que caen de nuestro pensamiento, y con las que se nombra a los libros. Estas cosas que caen de nuestras pieles, cortezas de imágenes y textos montados, nombrados juntos (Didi-Huberman 2011, 71).

Un problema, múltiples interrogantes

Preguntarse por los modos de construcción de la memoria es también intentar comprender las formas en que desde el arte se intenta lidiar con los cruces entre lo individual y lo colectivo de un espacio-tiempo en permanente ruptura y convulsión. Para decirlo de otro modo, implica indagar sobre cuáles son las estrategias culturales para “nombrar lo ‘real’” (Masiello 2001, 15). Plantear estos temas en el ámbito latinoamericano implica, además, atender a las particularidades de los procesos dictatoriales tanto como reconocer algunas características similares a otros episodios de la historia en términos de procedimientos, mecanismos y consecuencias. El arte es uno de los territorios legitimados para pronunciarse sobre el vínculo con ese pasado. Entendiéndolas como “producción de regímenes de sensibilidad” (Ingrassia 2013, 9), las prácticas artísticas constituyen matrices que organizan el sentido a partir de estímulos vinculados a la percepción que, desde el momento en que se imbrican con la trama social y política, pasan a disputar sentidos en el terreno comunitario.

A fin de examinar la relación entre arte y memoria, se vuelve interesante partir de la provocadora interpretación que Willy Thayer (2006, 15) ² arrojó sobre el caso chileno: “La Moneda, la República, el Estado en llamas es, a la vez, la representación más justa de la ‘voluntad de acontecimiento’ de la vanguardia, voluntad cumplida siniestramente por el Golpe de Estado como punto sin retorno de la vanguardia, y como *big bang* de la globalización”. ¿Es posible pensar algún esquema de comprensión similar para el caso argentino y para los derroteros que tomó y sigue tomando la relación arte/memoria? En este sentido, podría decirse que en Argentina el golpe de 1976 produjo un doble movimiento: por un lado, posibilitó un espacio de vaciamiento con “ninguna voluntad de *novum*, de transformación radical de la vida, del principio dadaísta de dislocación de la existencia, del hombre nuevo” (Thayer 2006, 16), es decir, ningún intento de abatir el orden establecido, por lo que la lógica de la vanguardia quedaría inhabilitada *a priori*; por el otro lado, realizó de algún modo también la voluntad de acontecimiento al habilitar una escena sin representación necesariamente nueva, o mejor, una representación nueva obligadamente vacía que debió llenarse de imágenes y palabras en la posdictadura.

En el caso argentino, la dictadura propició el abatimiento de las intuiciones revolucionarias y obligó a esperar hasta la transición democrática para que aparecieran impulsos artísticos y políticos contrahegemónicos. Naturalmente, hubo excepciones que pueden identificarse como fisuras en el sistema dictatorial, que permitieron agenciamientos ocasionales y frágiles, pero, en términos generales, habría que acordar que el golpe de Estado hundió las fuerzas de la vida disolviendo la representatividad democrática para replegarse sobre la promesa de un problema: la presentación de lo impresentable. Esto es, la posibilidad de representaciones que reduzcan al mínimo la distancia entre el acontecimiento (la dictadura, la falta de libertades constitucionales, la tortura y la desaparición) y su aparición en la obra de arte. Los artistas de la posdictadura debieron enfrentar esa desarticulación del espacio y el tiempo y suspender las convenciones para hacer posible alguna representación nueva que emergiera de las heridas sociales. A la luz de estas consideraciones, el arte de memoria puede definirse para el caso argentino como la reconstrucción de espacios desinstituidos y la articulación de temporalidades obturadas.

2 El texto “El golpe como consumación de la vanguardia” fue publicado en la revista *Extremoccidente* N° 2, Santiago de Chile, 2003. También fue publicado en la revista *Pensamiento de los confines* N° 15, Buenos Aires, 2005.

Con los estertores finales de la dictadura, el arte hizo aparecer casi *sine qua non* sus peores fantasmas y pesadillas, es decir, la representación del terror. Es evidente que en ese contexto era necesario armar el imaginario concentracionario para poder enfrentarse a él sin elevarlo al estatuto –místico– de lo inenarrable, por eso la imagen del horror se convirtió en la mediación más urgente y necesaria. Desde entonces, las experiencias han seguido los caminos más diversos, desde lo clásico y figurativo hasta la experimentación más radical, y los artistas no han dejado de elaborar estrategias y lenguajes que les permitieran repensar tanto la subjetividad producida por el imaginario del centro clandestino de detención, como las posibilidades políticas que habrían de abrirse en el camino democrático. En el medio, se desarrolló la denominada “transición”, metáfora que se comprende bien si se la asume como guiada por la “idea de movimiento –de progreso– a la que remite” (Rinesi 1993, 11). Una pregunta interesante que se le puede hacer a esta noción es hasta cuándo abarca, o si se trata de un proceso que, originado con el final de una etapa de abatimiento del sentido como la dictadura, se diluye en diversas formas hasta estabilizarse finalmente en un modelo social y político.

A 38 años del inicio de la última dictadura en Argentina, siguen proliferando los intentos de lidiar con la catástrofe histórica y política, es decir, “sobre cómo el arte y el pensamiento buscaron trasladar las marcas de la destrucción histórica a constelaciones de sentido capaces de suscitar nuevos montajes estéticos, políticos, críticos de la experiencia y la subjetividad” (Richard 2011, 14). El arte ha sido crecientemente legitimado como sustrato posible de la memoria social, entendida como “vínculo de pertenencia y comunidad” que se expresa “a través de imágenes, símbolos, narraciones y escenas cuyos lenguajes figurativos en un paisaje de postdictadura, rondan alrededor de las huellas y carencias de lo que *falta*” (Richard 2010, 14). Los lenguajes en los que se asienta la memoria entran en deliberado conflicto con las estrategias utilizadas por el mercado de la memoria oficial o hegemónica y, como propone Richard (2010, 14), “se niegan al reduccionismo comunicacional de una actualidad que solo confía en las estadísticas de lo medible”.

Desde la ofensiva crítica de los años ochenta hasta hoy, los intentos se multiplicaron y las demandas se modificaron de modo constante con el objetivo categórico –político e incluso moral– de que el arte se pronuncie sobre la necesidad de no repetición de ese pasado paralizante. Considerar al golpe como un “punto sin retorno” vuelve difícil posicionar prácticas crítico-estéticas que logren enfrentar la lógica de desempoderamiento a la que la dictadura dio lugar. Es por eso que Nelly Richard (2011, 19) propone no convertir al pasado dictatorial en un “presente interminable”, esto es, en un “acontecimiento trascendental que, abstraído de sus contextos móviles de lectura y de transformación

significante, no cesa de ocurrir idéntico a sí mismo". Desplazar al golpe del terreno de lo sublime³ implica convertirlo en un acontecimiento transitable, incompatible con el momento presente y capaz de interrogar al espacio-tiempo contemporáneo en el que es "imposible escapar a la necesidad de representar" (Richard 2011, 19). Esto conlleva asimismo no "regalarle" a la dictadura el preciado lugar de haber acabado con todo principio de representacionalidad y, en consecuencia, volver operantes nuevas formas de representación sobre bases político-sociales y crítico-estéticas renovadas.

Las narrativas de la memoria no están exentas de la complejidad que implica introducirse en el terreno disputado y disputable de la reconstrucción del pasado. Conlleva ingresar en sistemas de valoración y comunidades interpretativas, en lógicas de circulación y mercado, no menos que involucrarse en dinámicas disciplinares e institucionales. En efecto, no es exagerado afirmar la existencia "de un mercado para la memoria social colectiva" (Masiello 2001, 21). Estas cuestiones señalan una serie de orientaciones vinculadas a analizar cuál es el lugar del espectáculo en este campo de batalla, cuándo termina el acto conmemorativo y comienza el mercado de la espectacularización de la memoria. Como corolario, surgen naturalmente las preguntas por la relación entre arte, beneficio y mercado, quién está autorizado a evocar el pasado y cuáles son los medios para hacerlo. Así, vuelve la pregunta por las imposiciones que restringen los desarrollos vanguardistas y cuál es la línea que divide "la innovación experimental en el arte y un abuso potencial del pasado" (Masiello 2001, 21).

Por eso el arte de la memoria debe reinventar sus efectos operativos para repolitizarse y escapar a toda reificación en el contexto de la postautonomía. Las obras habrán de combatir las representaciones hegemonizadas que condicionan su circulación y funcionamiento, y articular modos de desenmascarar los sentidos de la dominación para escapar a toda tranquilidad homogeneizadora. Entre la heterogeneidad y la

3 El término "sublime" se vincula, naturalmente, al pensamiento kantiano, aunque aquí se utiliza siguiendo la extrapolación al ámbito de la estética que plantea Jean-François Lyotard como la presentación de lo impresentable. Lo sublime remite a la idea de aquello que no puede expresarse, la representación de lo que no es pasible de ser representado. Siguiendo la conceptualización del filósofo, es posible pensar que, con lo sublime estético como mediación, se puede enfrentar la experiencia imposible de lo sublime en lo real, en tanto ligada a lo incompresible, lo informe, lo inhumano, es decir, ya no vinculada al desborde de la naturaleza como en los ejemplos kantianos de la Crítica de la facultad de juzgar de 1790, sino a las pilas de cadáveres humanos producidas por el capitalismo, el racismo, la burocratización de la vida y la industrialización de la muerte. Para un estudio de estas consideraciones ver: Lyotard, J. 1998. *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.

disrupción, las obras se desplazan del orden sumiso del reconocimiento y movilizan deseos y afectos en nuevas direcciones operativas. Se toma la noción de “postautonomía” de *La sociedad sin relato* de Néstor García Canclini –que retoma a su vez una articulación de Josefina Ludmer– a fin de referir el proceso por el cual en las últimas décadas “aumentan los desplazamientos de las prácticas artísticas basadas en objetos a prácticas artísticas basadas en contextos” al punto de “insertar las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética” (García Canclini 2010, 17). Ludmer, por su parte, ve un direccionarse de la autonomía hacia la postautonomía que implica una nueva mirada sobre la creación que confronta una dinámica de superposición sincrónica en la que lo autónomo y su post confluyen en un anacronismo que escapa a toda cronología. Esto implica entender a las obras como situaciones, como narrativas que movilizan afectos que dialogan inexorablemente con sus marcos socio-culturales y propician la aparición de intervenciones orientadas a la comunicación y la interacción, a lo que Ludmer llama “imaginación pública”. En este sentido, el arte debe exacerbar “lo no-conciliado, lo irreconciliado [...] entre el Todo integrador de la representación y sus partes disconformes” (Richard 2013, 148), es decir, entre el sistema de “asignación y designación de los nombres” y “la no-aceptación de las categorías que estos nombres suponen unívocamente cuando son atribuidos por el discurso mayoritario a identidades ya clasificadas de las que se espera simplemente que se ‘representen’ a sí mismas para ilustrar un conjunto de propiedades fijamente distribuidas” (Richard 2013, 148-149).

Estas discusiones pueden encuadrarse en el terreno de la dimensión política del arte. Siguiendo la conceptualización de Jacques Rancière, podría decirse que lo político aparece en el arte cuando se inscribe lo que denomina la “paradoja de lo inanticipado” en la relación entre la obra, el espectador, la comunidad receptiva y el sistema representativo en el que se inserta. Esta paradoja tiene la obligación de convertirse en la cesura que modifica los modos de ver, sentir y ser afectado. Esta fisura es crítica en tanto altera los mecanismos de representación y lectura de los sujetos, así como también de los dispositivos a través de los cuales es posible leerlos. García Canclini, por su parte, propone una relación “oblicua e indirecta” con la obra, esto es, “una relación que promete el sentido o lo modifica con insinuaciones” (2010, 12). Los efectos sobre el espectador se vuelven imposibles de medir y controlar, del mismo modo en que se tornan inverificables sus reacciones e interpretaciones. El vínculo entre el arte y los espectadores aparece justo en el instante en que la interpretación factible se tuerce y se convierte en un sentido alterado que inserta la obra en el “lugar de inminencia”. Así, el arte deviene en el que el acontecimiento es posible, es decir, el lugar de lo que

está por suceder, de los sentidos no clausurados, “de lo que no está todavía en acto, de lo prefigurado sin garantías de realización, de lo que acontece sin dejarse asimilar a la completud de su diseño original” (Richard 2013, 150). Este “lugar de inminencia” tiene un carácter performativo e interactivo, es decir, debe ser detectado, leído, recepcionado como un espacio abierto a la crítica, a una “mirada que discierne y evalúa: que se muestra atenta a realzar la especificidad de las potencias de significación que llevan lo artístico a exhibir un juego de figuras y conceptos” (Richard 2013, 150). El arte de memoria adquiere estas características al fundirse en la cultura, pero muchas veces volviendo su inteligibilidad dificultosa o inútil.

Más allá de la fragilidad de estos nuevos significados –abiertos a la interpretación y no orientados unívocamente a mensajes emancipatorios– no se desactiva la “potencialidad emancipadora de lo crítico-artístico” (Richard 2013, 156). Como propone Richard (2013, 156), “el arte crítico puede activar vectores de emancipación subjetiva que trabajen ‘revolucionariamente’ con el inconsciente social, sin tener la pretensión de que el mensaje de la obra entregue una clave de salvación universal para la humanidad entera”.

En el contexto contemporáneo, categorías como “arte comprometido” o “arte de la resistencia” adquieren tonos más difusos que en otras épocas dado que las necesidades de confrontación con el Estado y sus epifenómenos han cambiado radicalmente desde los años inmediatamente posteriores al fin de la dictadura. Sin embargo, siguen siendo necesarios nuevos modos de habilitar caminos para la construcción de la memoria social e histórica que se ajusten a prerrogativas que representen las necesidades sociales y no simplemente protocolos morales convencionalizados. Es en este marco que se vuelve valioso volver sobre obras experimentales o narrativas artísticas que se alejan del marco de “La Memoria” o “La Historia”.

Intentar abordar la memoria de la dictadura en el contexto actual en el que no han dejado de multiplicarse los soportes, formatos, aparatos, dispositivos y protocolos lingüísticos no puede más que ser el ensayo de un trabajo sobre el fragmento. Sin evitar la arbitrariedad de la selección, elegir algunas imágenes para explorar las narrativas de la memoria permite ver cómo funcionan en el conjunto de estos relatos y cómo cada una escapa a los efectos normalizadores para inscribirse en el campo de la retórica testimonial a partir de lo periférico y lo marginal; proponiendo pluralidad de lecturas y re-escrituras, dejando la interpretación en suspenso al negarse “a quedar atrapada[s] en el trámite informativo-comunicativo de decodificación inmediata del mensaje” (Richard 2013, 163).

Narrativas intolerables

Durante los años de la transición democrática, la urgencia era combatir el silenciamiento del pasado y hacer emerger formas de recuerdo como “prueba y constancia de lo acontecido y en tanto evocación histórica de lo condenable” (Richard 2010: 240). Hoy el arte se inscribe en una genealogía distinta cuya demanda no es romper el mutismo, sino reelaborar incansablemente los modos de construcción del pasado. Hoy se piensa el campo de la memoria como una configuración desde el presente a ser en algún sentido protegida de los usos públicos y políticos que se hacen de la historia. Es en este sentido que es posible hablar de modos de problematizar y reconfigurar los espacios de crítica y elaborar políticas del recuerdo. Con mayor o menor consciencia de sus efectos, algunos artistas se pronuncian precisamente no solo en el ámbito intranquilizador de la desterritorialización de disciplinas e instituciones, sino en el tejido complejo de la cultura democrática contemporánea.

En *El espectador emancipado*, Rancière propone evitar las miradas tradicionales sobre la relación entre modernidad y posmodernidad y la oposición entre la autonomía del arte y el arte político. Utiliza la expresión “imagen intolerable” para referirse a las imágenes que representan el horror y pone en cuestión su efecto político a partir de los modos de implicación y emancipación del espectador. Analiza asimismo el pasaje de lo intolerable en la imagen a lo intolerable de la imagen, al tiempo que reenvía la relación arte/política a la crítica de la imagen en nombre de lo irrepresentable. Es así que vuelve a poner en el centro de su argumentación la cuestión política de la reconfiguración de los lugares y la cuenta de los cuerpos, habilitando el vínculo entre imagen y caminos emancipadores. Para volver sobre la relación entre arte y política a partir de estas premisas, podría referirse la obra de tres artistas argentinos que proponen narrativas de la memoria en la plástica a partir de imágenes expuestas en el límite de la abyección que permiten una nueva lectura de las reflexiones y problemas hasta aquí transitados.

María Amaral (1950), Adrián Doura (1958) y Helena Gath (1968)⁴ articulan lo que podría llamarse narrativas plásticas de la memoria convocando al espectador en múltiples formas: frente a imágenes inclasificables, quien mira no puede arrojar una

4 Las obras mencionadas en este trabajo provienen de una exposición organizada durante los meses de diciembre y enero de 2010-2011 por el Colectivo Argentino por la Memoria en la Galerie Argentine de la Embajada de la Argentina en Francia. En ella, 72 artistas con diferentes búsquedas estético-poéticas y trayectorias profesionales distintas, se acercaban a la memoria histórica de la última dictadura argentina.

interpretación tranquilizadora; frente a la profusión de imaginarios sobre la represión y la memoria, no puede configurar una imagen unificada del tiempo; frente a la explosión de las formas, no logra descansar en los sentidos políticamente correctos de asumir el espacio y la acción.

El arte comprometido –entendiéndolo como crítico de las formas de dominación económica, estatal e ideológica– reafirma su vocación política mediante formas divergentes e incluso contradictorias en la escena artística actual. En este sentido, Rancière sugiere que la relación arte/política queda plasmada bajo la noción paradójica de “una política del arte” que, en sus efectos, no se presta a ningún cálculo garantizado o determinable. Esta noción le permite conceptualizar ambas actividades sosteniéndose una en la otra en la reconfiguración de lo que llama “lo sensible” y sus marcos de intelección, al interior de los cuales se definen los objetos constitutivos de “lo dado”:

Esta lógica de los cuerpos en su lugar en una distribución de lo común y de lo privado, que es también una distribución de lo visible y lo invisible, de la palabra y del ruido, es lo que he propuesto llamar con el término “policía”. La política es la práctica que rompe ese orden de la policía que anticipa las relaciones de poder en la evidencia misma de los datos sensibles. (Rancière 2010, 62)

Pensar la estética y la política como dos dimensiones de lo sensible, implica asumir que el arte participa de la configuración de lo político y que la política es también el arte. En este sentido, Rancière parece cuestionar la oposición entre mirar y actuar sugiriendo que el vínculo entre ambas actividades obedece a la estructura de la dominación y la sujeción: mirar y actuar se disputan su capacidad liberadora mientras espectador y artista combaten cuerpo a cuerpo.

A la dominación, Rancière opone una lógica de la disociación entre la idea del artista y la comprensión del espectador a partir de lo que podría denominarse el sentido de la obra de arte que escapa a formas institucionalizadas e institucionalizadoras. A la dominación responde con el intento del arte de repolitizar el orden policial mediante prácticas que reconfiguren lo sensible/visible. Al desplazar el sentido de la obra al ámbito de esta suerte de tercera dimensión que contempla cierta indistinguibilidad en relación con la circulación, Rancière propone la aventura intelectual de repensar la relación entre las imágenes y su potencia para cambiar la vida, lo que insta a pensar al arte como una auténtica dimensión poética del hombre, a partir de la cual prefigurar su soberanía en la medida en que desafíe o irrumpa en el orden dado, señalando la contingencia del acontecer político y su discontinuidad con las ataduras del pasado.

La voluntad política del arte se manifiesta en estrategias y prácticas muy diversas, que “testimonia[n] una incertidumbre más fundamental sobre el fin perseguido y sobre la configuración misma del terreno, sobre lo que la política es y sobre lo que hace el arte” (Rancière 2010, 54).

Desde esta perspectiva, hay que decir que la relación entre arte y política es una manera de evidenciar los modos de producir relatos que permitan inteligir el vínculo con lo policial-político. Contra la ficción de lo real, esto es, del orden consensual dominante, Rancière exige para el arte y la política la producción del disenso y la resistencia que testimonie el intento de escapar a toda naturalización. La imagen artística es verdaderamente de disenso cuando logra establecer un régimen de sensibilidad que haga aparecer una potencia de inscripción que, instalándose en la experiencia, se vuelva una torsión respecto de la dominación. Si el reparto de lo sensible es una reconfiguración del espacio-tiempo, de lo visible y de lo invisible, del mutismo y la voz, el arte puede convertirse en el soporte de una narrativa que se inserte en la dupla visible-voz. No se trata de insertarse en la escena cultural con una imagen “política” –dado que Rancière encuentra en el arte denominado “político” una recurrencia legitimadora a ciertos principios de representación y hasta cierta obediencia a la mimesis más convencional–, sino de volver imagen a la política que irrumpe en el reparto de lo sensible. Si a este planteo se suma la cuestión de la memoria y se agrega la pregunta por lo que el arte es capaz de hacer, estas reflexiones podrían ayudar a volver sobre el tema de la emancipación política a través del arte o de la política artística de la emancipación. En la experiencia artística, se vuelven visibles las rupturas en el entramado sensible de las percepciones políticas y los intentos de rememoración. Así, memoria y práctica se homologan en el horizonte de la praxis y tienen a su cargo la confirmación de caminos para la acción.

Siguiendo el planteo de Rancière, si se acepta que la política es el ámbito de conflicto en torno a la experiencia de habitar lo común, el arte puede instituirse en el campo de batalla discursivo donde se enfrentan sus actores. La estética se convierte en el sistema de divisiones de lo sensible y la política se instaaura como estructura de esta distribución, que imagina y (re)asigna tiempos y espacios, sujetos y objetos, haciéndolos ingresar o no en el ámbito de las políticas de la memoria, consintiendo socavar las representaciones sociales legitimadas de la escena posdictatorial, incluso combatiendo su “épica del metasignificado” de las palabras “Pueblo”, “Memoria”, “Identidad”, “Resistencia” (Richard, 2007). Interrogar la relación entre arte, memoria, y política implica entonces, atender a nuevas formas de presentación, aceptando que las prácticas estéticas intervienen en “lo que se da a ver”, en quiénes disponen del tiempo, el espacio y los cuerpos, y el modo en que los actores sociales hacen oír su voz.

Mediante el quiebre de mecanismos de identificación y el deliberado intento de escapar a lo figurativo, algunas obras configuran un espectador que no se arroja al consolatorio ejercicio de reconocimiento. Por el contrario, constituyen un público emancipado que exige aún a la imagen no-mimética una legibilidad que se pronuncie sobre la desaparición, la muerte, la tortura y la subjetividad. Las obras intervienen en el espacio público para pronunciarse sobre la memoria, escapando tanto a la “Historia como *continuum* de sentido y linealidad de discurso orientada hacia la culminación de una verdad última” como a “la concepción multilineal de una temporalidad desintegrada cuyo sujeto –en crisis de fundamento y representación– trataba de rearticular el sentido como pérdida y falla de la totalidad, como diseminación plural de significados escindidos” (Richard 2007, 27-28).

Intolerable memoria

En *De inmundo*, el crítico de arte Jean Clair afirma que el arte contemporáneo propone un discurso cuyas implicancias éticas provienen de cierta obscenidad. ¿Cuál es la potencialidad política de esta recurrencia? Si bien Clair se refiere al denominado “arte abyecto” –que sería una suerte de reacción desde los años 1980 a la asepsia del arte conceptual, donde la abyección, el horror y lo deforme ponen en evidencia lo monstruoso que habita las formas de lo humano–, podría ser interesante incorporar esta categoría al esquema planteado por obras que intentan plasmar proyecciones sobre la dictadura y la desaparición intentando lidiar con el problema de la irrepresentabilidad o la inexorabilidad de la representación.

Ya se trate de una denuncia valiente o de la espectacularización de una verdad bajo la máscara de la indignación, algunas experiencias artísticas ofrecen “a la mirada de los que la vieran no solamente la bella apariencia, sino también la realidad abyecta” (Rancière 2010, 85). Redefiniendo estas ideas e inscribiéndose en el interjuego hermenéutico de la lectura y la imaginación, las obras de Amaral, Doura y Gath podrían pensarse como “imágenes intolerables”, en tanto implican la incapacidad del espectador para mirar “sin experimentar dolor o indignación” (Rancière 2010, 85). La dictadura y la transición democrática serían el telón de fondo ideal para pensar lo intolerable como un régimen de división e intelección de lo sensible que interpela a una constante reconfiguración del pasado desde el presente proyectando sentidos históricos sobre algún futuro posible. Podrían parecer más inasibles aquellas obras alejadas de lo figurativo; sin embargo, sus efectos plásticos instalan unos *topoi* sobre la memoria que desde el



Figura 1
María Amaral, *Desaparecidos* (detalle),
2006, óleo sobre tela, 118 x 81 cm

color, la disposición de los elementos en el plano o la musicalidad de la imagen, aluden a derroteros asibles más allá del reconocimiento.

En su obra “Desaparecidos” (Fig. 1), María Amaral exhibe una serie de rostros entrelazados con contornos difusos, apuntando a todas las direcciones, sobre un fondo celeste. En todos los casos, las figuras tienen los ojos cerrados y los límites de los cuerpos están diluidos en una masa fragmentaria compleja. Desde el título, se introduce en la narrativa de la memoria de la posdictadura con una palabra que, lejos de clausurar el sentido y prefigurar la interpretación, vuelve necesario un reflexivo y político posicionamiento. ¿De quiénes son esos rostros? ¿Por qué miran en todas las direcciones? ¿Por qué tienen sus ojos cerrados? ¿Son rostros sin mirada de los desaparecidos? ¿Qué es aquello que no quieren ver? ¿Por qué el fondo es azul como el mar? No es la intención arriesgar una interpretación, sino poner en evidencia la ininteligibilidad unidireccional de la obra, que invita a una (permanente) actividad significativa y permite asumir que es esa imposibilidad de cerrar el sentido la que provoca la emergencia de una fisura por la que se filtra algún camino de libertad política, abierto desde y hacia la incomodidad. La obra produce una apropiación o reapropiación del vocablo “desaparecidos” inscripto en el campo de los “derechos humanos tradicionalmente movilizado por la izquierda (que sabía de los cuerpos tirados al mar por operativos militares durante la dictadura)” (Richard 2010, 10) y conlleva una genealogía de esfuerzos y sacrificios para aludir a la verdad de la desaparición como “sinónimo del pasado condenable” (Richard 2010, 10), pero también como el título de una obra sin espacio y sin tiempo. ¿La temporalidad de la obra es la de los desaparecidos? ¿Es posible definirla de algún modo? ¿O debe quedar en la absoluta indeterminación?

Adrián Doura también realiza un proceso de figuración, condensación y desplazamiento, con su obra “NN” (Fig. 2). Siguiendo a Rancière (2010, 95), podría decirse que el esqueleto está allí “en el lugar de las palabras que estaban a su vez en el lugar de la representación visual del acontecimiento”. La relación entre la desaparición y la muerte se desplaza a las huellas materiales de un cuerpo sin nombre y sin tiempo. El esqueleto sustituye tanto un vocablo (un nombre) como la saturación de todos los nombres. La identidad se convierte en el problema principal de la pintura al asegurar la no-identidad de unos restos sin atribución. Remite posiblemente a los miles de desaparecidos y aquellos cadáveres que siguen sin ser identificados. O tal vez a la cuenta de cuerpos y lugares sin tiempo.

“Pesadillas” de Helena Gath (Fig. 3), por su parte, se aferra al reconocimiento figurativo de algunos cuerpos para llevarlos al terreno de los sueños horribles, poblados por relaciones de semejanza y desemejanza que reconfiguran lo intolerable. Se trata



Figura 2
Adrián Doura, *NN*, 2010,
óleo sobre tela, 50 x 40 cm.



Figura 3
Helena Gath, *Pesadillas*, 2010,
técnica mixta (acrílico, tinta
china, Rötring), 50 x 65 cm

de cuerpos flácidos, desmayados o muertos, desnudos o vestidos, productos de la imaginación turbada de toda una generación o de las pesadillas individuales de alguien que simplemente recuerda o sueña. ¿De quién son las pesadillas? ¿Quiénes son los que duermen ahora? ¿Quiénes pueden dar cuenta de esos sueños? La artista configura una redistribución de los elementos de (re)presentación para que aparezcan diversas narrativas de memoria. Cada cuerpo inaugura una grieta y una sutura al mismo tiempo. Los cuerpos son parte de la superficie y del fondo, y se instalan en una suerte de tiempo sin tiempo, en una trama no-cronológica, en un *aión* sin *chrónos*.

Estas obras no son producto de una sustitución directa –como podría ser el caso de un testimonio o una imagen documental en las narrativas más convencionalizadas–, sino que se instituyen como parte de un relato o un acontecimiento cuya dimensión política reasigna lugares y tiempos a cuerpos e imágenes y convierte a los artistas en testigos de la circulación y producción de las imágenes-operaciones (Rancière 2010a) que hacen camino al espacio político de apropiación del pasado. Estas imágenes no están allí para reemplazar ningún sentido ni para asumir uno muy determinado, sino para posibilitar la interpretación “infinita”, activando procesos transformativos y recordando la estrecha relación existente entre “una política de la imagen y la política de la vida que llevan adelante las organizaciones de derechos humanos” (Giunta 2010, 28).

A partir de estas obras, es posible pensar al ámbito de la memoria como el nuevo escenario donde analizar las socialidades que mantienen vivo tanto el mundo del arte como la discusión sobre la construcción del pasado histórico a partir de lazos no-conciliadores con la imagen, inclasificables en relación con modos convencionalizados de narrar y dar cuenta de las causalidades históricas. Entre fricciones y reformulaciones críticas, las obras configuran una trama que actualiza la discusión sobre el pasado reciente y los modos de contarlos. Hay, asimismo, algo de obscenidad en ellas, pero la que surge del dejar “fuera de escena” el sentido de la narrativa y la precisión del acontecimiento. Dice Kristeva: “Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable” (2004,7). Esta afirmación encuentra su sentido en parte del arte contemporáneo y en las obras aquí mencionadas y exige pensar la relación entre arte, política y resistencia. En el vínculo entre arte y memoria que plantean las obras de estos artistas hay alguna (i)lógica de la abyección que implica el sentido abierto a la pluralidad, de la insatisfacción frente a la no-adecuación, frente al significado resistente. Apartadas definitivamente de cualquier función ritual, estas narrativas plásticas de la memoria quedan abiertas a la

exhibición del sometimiento del cuerpo y la identidad a las pesadillas diurnas y nocturnas que solo encuentran salida posible en el terreno de un relato liberador del arte.

Instantes finales

Las obras de arte tienen la virtud de problematizar el modo en que se da cuenta del pasado y los modos de aprehensión de la historia. Este proceso permite resituar las imágenes a fin de que logren desordenar la cronología de la dominación y convertirse en desestabilizadores del presente, reordenando o subvirtiendo el sentido histórico –en tanto relación entre pasado, presente y futuro– establecido e inaugurando temporalidades no-normativas, abyectas, difusas. Esta lógica del arte se puede vincular con una suerte de definición de historia que propone Giorgio Agamben: “la regla fundamental del juego de la historia es que los significantes de la continuidad acepten intercambiarse con los de la discontinuidad y que la transmisión de la función significativa es más importante que los significantes mismos” (2003, 7). Agamben alude aquí a la constante práctica significativa que implica cualquier intervención (lectura y/o escritura) en la cultura. Se trata de un ejercicio de decodificación permanente, pero de un desciframiento que de ningún modo excluye alguna interpretación, sino que tacha la idea de origen en un fondo nunca alcanzable. Lo importante, en todo caso, es recuperar esta idea de interpretación para atribuir su condición poética tanto al artista como al espectador que participan en la construcción de la memoria histórica del pasado reciente.

En clave benjaminiana, podría pensarse a estas obras instalando un “ahora” revolucionario en la trama del arte que hace de la continuidad su rúbrica reconocible. Por el contrario, estas obras instalan la discontinuidad –aunque sea en el “país de los juguetes o en un museo de las larvas” (Agamben 2003, 27)– para *jugar* con ella. En ese gesto histórico-filosófico, restituye las huellas del pasado en el presente. No importan tanto los nietos como los muertos que aguardan reconocimiento. Esto hacen las narrativas artísticas que se imbrican en el relato inestable de la memoria. Estas obras plantean una lógica de la historia y la transmisión de la memoria alejada de la concepción en términos de un sentido unificado. Ponen en evidencia la necesidad tanto de la heterogeneidad como de una trama de la experiencia atenta a las interrupciones y la contingencia, al acontecimiento y la inminencia de lo que “va a suceder”. Esta es la temporalidad que instauran como artífices de un tejido complejo como el de las narrativas posdictadura.

Referencias

- Agamben, G. 2003. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- García Canclini, N. 2010. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz editores.
- Giunta, A. 2010. *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Halbwachs, M. 2004. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Ingrassia, F. (2013). "Prólogo". *Estéticas de la dispersión*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora. 7-11.
- Kristeva, J. 2004. "De la abyección." *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI editores. 98-112.
- Ludmer, J. 2010. "Literaturas pós-autônomas." Disponible en : [http://www.culturaebarbarie.org / sopro/outros/posautonomas.html](http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html). Consultado : 1/7/2014.
- Masiello, F. 2001. *El arte de la transición*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Rancière, J. 2010. "El espectador emancipado." *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial. 9-24.
- . 2010a. "La imagen intolerable." *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial. 85-104.
- Richard, N. 2007. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- . 2010. *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- . 2011. "Lo político y lo crítico en el arte: ¿Quién teme a la neovanguardia?" *Lo político y lo crítico en el arte. Artistas mujeres bajo la dictadura en Chile*. Valencia: IVAM Documentos Iberoamericanos.
- . 2013. *Crítica y política*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Rinesi, E. 1993. *Seducidos y abandonados. Carisma y traición en la "transición democrática" argentina*. Buenos Aires: Manuel Suárez editor.
- Thayer, W. 2006. "El golpe como consumación de la vanguardia." *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Traverso, E. 1997. "Paul Celan et la poésie de la destruction." *L'Histoire déchirée, Essai sur Auschwitz et les intellectuels*. París: Cerf.

EL CADA, UN POSIBLE REPARTO DE LO SENSIBLE

Beatriz Sánchez

Beatriz Sánchez es Licenciada en Estética por la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC) y egresada de la Licenciatura en Historia de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano de Chile (UAHC). Actualmente está realizando su tesis doctoral sobre fotografía documental latinoamericana en la Maestría en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile gracias a la Beca Conicyt. Además ha efectuado investigaciones y docencia en temas relacionados al arte político latinoamericano, a la fotografía, a la estética, a la antropología y a la historia. Sus más recientes artículos son: "Nociones sobre mestizaje: una lectura de las obras de Bernardo Oyarzún", *Revista Chilena de Antropología Visual*, N° 24, 2014 y "Objetos que susurran historias: El baño de Frida (2006), fotografías de Graciela Iturbide", *Revista Cátedra de Artes*, N° 16, Julio 2014, Facultad de Arte PUC. Hoy se desempeña como investigadora independiente.

Correo electrónico: beatriz.sanchez.sch@gmail.com

Recibido: 10/2/2014 - Aceptado: 10/6/2014

Resumen: Este trabajo postula la relación entre arte y política en dos obras del grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte 1979-1985) de Santiago de Chile. Las obras transgreden las formas de hacer arte político y funcionan como una instancia artística de oposición a la dictadura de Augusto Pinochet. Tales transgresiones conllevan nuevas maneras de visibilización de lo político que implican, a su vez, nuevos repartos de lo sensible –siguiendo la propuesta de Jacques Rancière–. Bajo estas concepciones, y a partir de las obras del CADA, el espacio del arte se vuelve el lugar desde donde emanan hacia lo social las consignas y operaciones de resistencia. Estas nuevas concepciones de lo político rompen con las nociones de arte político *comprometido* que existían en Chile antes de la perpetración del Golpe de Estado de 1973, principalmente el arte realizado por las Brigadas Muralistas.

Palabras clave: CADA (Colectivo de Acciones de Arte) - reparto de lo sensible - arte político - dictadura - acciones de arte

Abstract: This study postulates the relationship between art and politics in two works by CADA (Art Collective Actions 1979-1985) of Santiago de Chile. The works transgress the ways of doing political art, and function as an artistic instance of opposition to the dictatorship of Augusto Pinochet. Such transgressions involve new ways of visibility of the political that imply, in turn, new distribution of the sensible (*le partage du sensible*), as proposed by Jacques Rancière. Under these conceptions and from the works of CADA, the space of art becomes the place from which slogans and resistance operations emanate toward the social. These new conceptions of the political break with notions of a politically *committed* art that existed in Chile before the perpetration of the coup of 1973, mainly art made by the Brigadas Muralistas.

Keywords: CADA (Colectivo de Acciones de Arte, distribution of the sensible) - political art - dictatorship - actions of art

Introducción

En este ensayo analizaremos dos acciones de arte realizadas en la ciudad de Santiago de Chile. Por una parte, *Para no morir de hambre en el arte* (1979) y por otra, la acción *No+* (1983-84)¹, del colectivo chileno CADA, compuesto por los artistas e intelectuales Diamela Eltit, Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo y Fernando Balcells, cuyas acciones de arte se plantean como una respuesta y crítica de resistencia al contexto dictatorial en Chile. Éstas surgen como una suerte de arte revolucionario que intenta lograr la unión vanguardista entre arte y vida.

La propuesta del presente trabajo es analizar ambas acciones de arte bajo el concepto de “reparto de lo sensible” que propone Jacques Rancière, quien plantea una perspectiva renovada en la relación entre arte y política. Nos proponemos estudiar un arte que transgredió las formas de concebir el arte político hasta ese momento vistas en el contexto nacional, pues instaló nuevas operaciones de intervención estética en la esfera pública. En este sentido, y como hipótesis de este artículo, creemos que el CADA buscó generar una forma distinta de concebir el reparto de lo sensible, al establecer al arte como productor de lo social y lo político, o como posibilidad de intervenir en lo social. Ahora bien, no es lo relevante el resultado *obra de arte*, sino la operación que ésta realiza como ensayo o laboratorio de las nuevas formas de lo político que luchan por ser vistas, ya que instala la posibilidad de generar visiones subjetivas de la política. De esta manera, se rescatan ciertas formas de relación entre obra y espacio social, considerando que el espacio del arte se vuelve el espacio de la producción, lugar desde donde emanan hacia lo social las consignas y operaciones de resistencia.

La propuesta de Rancière es la intervención, en el espacio colectivo, de las formas que él llama *micro-situaciones*, a fin de propiciar encuentros, reunir a las colectividades y renovar los lazos sociales. Se trata de establecer momentos sociales como obras de arte y también objetos productores de lo social en ese espacio de lo sensible a priori, que funciona como marco de referencialidad.

A partir de esta primera estética común y a priori sugerida por Rancière podemos plantear la cuestión de las *prácticas estéticas*, en el sentido en que nosotros las

1 Todas las obras de este colectivo son: *Para no morir de hambre en el arte* (1979); *Inversión de escena* (1979); *A la hora señalada* (1981); *¡Ay Sudamérica!* (1981); *Residuos americano* (1983); *No+* (1983-84); *VIUDA* (1985). A los efectos de este trabajo, tomaremos solo dos de ellas, como ya hemos mencionado, teniendo en cuenta la vinculación con el espacio público que tienen ambas acciones.

entendemos, es decir, como formas de visibilidad de prácticas del arte, del lugar que ellas ocupan, de lo que *hacen* a la mirada de lo común. Las prácticas artísticas son *maneras de hacer* que intervienen en la distribución general de estos modos de hacer, en sus relaciones y sus formas de visibilidad (Rancière 2009), tema que será desarrollado a continuación.

Una de las características del arte de Chile que se desenvuelve en dictadura es marginarse de los espacios de exhibición habituales y con ello romper con los circuitos tradicionales del arte. En este sentido, el CADA se apropia del espacio público de la ciudad con una serie de acciones de arte. Por eso, retomamos alguno de los postulados de Rancière en su ensayo *Política, policía y democracia* (2006) en el que pone de relieve al espacio público del Ágora como un lugar de litigios y divisiones de lo sensible entre un común y sus partes. El Ágora que recupera teóricamente Rancière ya implica la visibilización a priori del régimen de lo sensible; el ciudadano que tiene la palabra es el que domina el Ágora público como sucedía con los hombres libres de la antigua Grecia. Por el contrario, el espacio privado y doméstico de los gemidos indistintos a causa del hambre y la furia de lo invisibilizado es aquel en donde están las mujeres, los niños y los esclavos. Estos últimos, impedidos de hablar, no son considerados como discursos que manifiesten una *aísthesis* común, tal como plantea Rancière. La policía es la que logra visualizarlos como comunidades, como parte del común sensible aunque sea en litigio, y es esta misma institución la que consigue entender en palabras lo que a veces es solo audible como ruidos. Su posibilidad de ser vistos se da cuando la policía determina que hay politicidad en ellos, haciéndolos salir, de este modo, a la esfera pública. Lo particular de la política es el disenso, que no consiste en la confrontación de intereses y manifestaciones sino en la manifestación de una separación de lo sensible consigo mismo.

El reparto de lo sensible deja en evidencia la existencia de un común sensible y de sus recortes, definiendo así prácticas respectivas. En el sistema de evidencias sensibles que sería el reparto de lo sensible es donde se establecen las relaciones entre la política y la estética. Se podría decir que se trata de una suerte de reparto de espacios y tiempos que define quiénes tienen parte del común según sus ocupaciones, asignando especialidades, competencias e incompetencias en ese común. Una de las afirmaciones más importantes de Rancière es que en la base de la política hay una estética de formas a priori que determinan lo que se da a sentir:

Es un recorte de tiempos y de espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia. La política trata de lo que vemos y de lo que podemos

decir al respecto, sobre quien tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y de los posibles tiempos (Rancière 2009, 10).

Por otra parte, no se debe desestimar que el CADA se desarrolló en el contexto de la dictadura militar y, por tanto, tuvo que sortear a los organismos de inteligencia que operaban infundiendo el pánico y la violencia, oprimiendo a la ciudadanía, como fueron la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional) y, posteriormente, la CNI (Central Nacional de Inteligencia). Dichas instituciones de muerte y tortura tenían facultades para arrestar a las personas y dejarlas recluidas en sus centros de detención alegando que se trataba de un Estado de Guerra.

Los niveles de vigilancia impuestos por la dictadura mellaron grandemente al mundo cultural y artístico ya que éste fue víctima de la persecución, la clandestinidad y el exilio y sufrió la desaparición forzada de personas. No obstante, pese a este contexto de violencia extrema, muchos artistas continuaron su lucha en contra de la dictadura.

CADA (Colectivo de Acciones de Arte)

El CADA se apropiaba del espacio público y lo configuraba como un lugar de exhibición, una suerte de sitio de exposición que buscaba intervenir en lo real. En el interior de este panorama, el CADA reflejaba su crítica desde un ámbito artístico de resistencia que se situaba en los márgenes de la institucionalidad –como veremos en las acciones de arte antes mencionadas–. Uno de los elementos a considerar en esta discusión es la definición de Nelly Richard, respecto de lo que, entendemos, son *acciones de arte*:

Por “acciones de arte”² entendemos a esas obras cuyas estructuras operacionales se mantenían abiertas y cuyos materiales (acontecimientos biográficos, transcurso comunitarios) permanecen inconclusos, garantizando así la *no- finitud* del mensaje artístico para que el espectador intervenga en la obra y complete su plural de significaciones heterogéneas y diseminadas (2007, 17).

2 Alejandro Jodorovsky y Enrique Lihn son considerados precursores en la creación de acciones de arte. También Jodorovsky, por su cuenta, desarrolló *happenings*.

Cabe también mencionar que el CADA fue instalado como un colectivo que intentó romper con las instituciones del arte, puesto que llevó sus acciones a posicionarse en la vanguardia mediante la búsqueda de la unión de arte y vida y la superación de la autoría individual. Este grupo heterogéneo de artistas indagó en nuevas formas discursivas de plantear el arte. De este modo, ayudó a la renovación de la expresión activa y simbólica que, a su vez, logró superar la autoría individual ya que sus acciones convocaron a personas no artistas que terminaban por convertirse en cocreadoras de las obras. En esto consistió el mecanismo para fusionar arte y vida; precisamente, tema que será desarrollado a lo largo de este artículo.

El CADA, al situarse en el espacio público, buscó entrever e instalar ciertas dinámicas del arte en los espacios de recorridos urbanos cotidianos junto con las *performances*, acciones de arte y el arte-situación cuyas operaciones muchas veces permanecían abiertas a significados heterogéneos. A su vez, experimentaban con nuevos soportes y materialidades –como los trayectos cotidianos de los transeúntes en la ciudad, la memoria histórica reciente, el cuerpo, o nuevas tecnologías como el video–. Vale agregar que en todas estas intervenciones buscaban siempre sortear los espacios públicos vigilados por la dictadura.

También es interesante cómo Richard, en su texto *Lo político en el arte: arte, política e instituciones* (2012), instaló un quiebre en las formas de concebir un arte público. En dicho texto, sostiene que el lugar hacia donde se debe dirigir la vista no corresponde a los muros de la ciudad en donde el arte era reformulado ilustrativamente como programa político; la idea no es repetir trazados de discursos ideológicos ya esbozados, como en el caso de la Brigadas Muralistas, sino que el transeúnte explore y desarme los propios límites de su condicionamiento social que lo *mantiene prisionero*. Por ello, se hace imprescindible abordar estos planteamientos desde las ideas de Jacques Rancière, quien considera que el arte no es político por los sentimientos y mensajes que transmite respecto de un cierto orden del mundo, así como tampoco lo es porque ilustre conflictos de identidad o de grupos sociales específicos, sino que es político en la medida que guarda distancia con estas funciones.

En relación a las Brigadas Muralistas, que constituyen uno de los ejemplos más emblemáticos respecto de las formas de un arte de *compromiso*, cabe señalar que se dan en el contexto de cambio social planteado por la Unidad Popular (1970-1973) y es el antecedente más cercano que reconoce el CADA en tanto arte que se desenvuelve en los espacios públicos de la ciudad. Este arte muralista surge como una práctica socialmente comprometida que sale a la calle durante la campaña electoral de Salvador Allende de 1963 a apoyar al líder socialista. El mismo surge como una estrategia publicitaria que

intenta batallar contra la falta de recursos en relación a su contrincante, el candidato presidencial del partido Democracia Cristiana, Eduardo Frei Montalva. La campaña de Allende estuvo a cargo de los grupos de izquierda integrados por militantes del Partido Comunista y del Partido Socialista que buscaban producir una gráfica semejante a la estética del cartel con la diferencia de que se realizaba en los muros y apelaba a las luchas populares.

Desde ahí en adelante el mural fue utilizado como una estrategia publicitaria de la izquierda (tanto del Partido Socialista como del Partido Comunista). Se trataba de trazos simples y colores fuertes, generalmente realizados con los materiales que se tenían más a mano. En un principio se escribían solo consignas y, con el tiempo, se fue armando una iconografía cada vez más reconocible que finalmente incluyó figuras antropomórficas. Esta expresión fue ampliándose cada vez más, pensándose no solo como una estrategia de propaganda política, sino como una forma de acercar el arte al pueblo, y aludiendo más al carácter alegórico de temas sociales y políticos. A ello se plegaron como colaboradores varios artistas nacionales.

La pintura mural se convirtió en un fenómeno artístico nacional de masas y alcanzó su plenitud en la campaña electoral de 1970. Entonces nacieron oficialmente las Brigadas Muralistas, con ejemplos emblemáticos como la brigada Ramona Parra, la Inti Peredo o la Elmo Catalán.

Es llamativo cómo se promueve la posibilidad de una cultura realmente popular. Además, se percibe una ruptura con el denominado arte culto aunque las brigadas no tarden en transformarse en una suerte de arte oficial del Estado durante la Unidad Popular. A partir del 70, estos movimientos convergen más directamente en el tema propagandístico de izquierda y se vuelven cada vez más políticos al punto de interesarse por temas contingentes como, por ejemplo, la guerra de Vietnam. En este mismo sentido, adoptan la función de informar, pues utilizan los titulares de los diarios de izquierda en contra los sectores publicitarios de oposición debido a que, frente a éstos, eran bastante inferiores en cantidad y en poder comunicacional. Por ello, la labor informativa que adquieren las brigadas después de las elecciones presidenciales se retoma y plantea como una larga batalla para influir en la opinión pública³. No obstante, el problema principal de esta actitud es la discontinuidad del discurso brigadista y su falta

3 La batalla política liderada por la derecha tenía los siguientes frentes o diarios: *El Mercurio*, *Tribuna*, *Las Últimas Noticias*, *La Tercera* y *La Segunda*. Estos son los contrincantes en la batalla informativa que plantean las Brigadas. Luego del Golpe de Estado, algunas revistas de derecha adoptaron la gráfica que desarrollaron las brigadas y la gráfica de la UP en general. Ejemplo

de coordinación, situación que termina disminuyendo la efectividad de los mensajes a pesar de haberse ganado el muro como la forma de comunicación del pueblo. Estas formas de expresión se caracterizan por la trascendencia de la individualidad artística; es decir, se trata de una creación colectiva que va más allá de la autoría. Además de ser reconocidas como agentes fundamentales de propaganda política, se las proyecta como partícipes en la creación de la nueva cultura de la Unidad Popular, sobre todo como propagadoras de un arte que busca ser popular pero también oficial, como sostiene el programa de gobierno:

Si ya hoy la mayoría de los intelectuales y artistas luchan contra las deformaciones culturales propias de la sociedad capitalista y tratan de llevar los frutos de la creación a los trabajadores y vincularse a su destino histórico, en la nueva sociedad tendrán un lugar de vanguardia para continuar con su acción (Programa básico de gobierno de la Unidad Popular 1969, 28).

Respecto del arte que se desarrolla en este contexto, en donde hay una fuerte sociología de inspiración marxista, Nelly Richard muy bien señala que: "...la obra debe ser reflejo de la sociedad, vehículo del mensaje del artista que explicita su compromiso social a través del arte concebido como un instrumento de agitación cultural que debe serle funcional a la militancia política" (2012, 12). Muchas de estas formulaciones vienen prefiguradas desde la política como discursos ya hechos que buscan el modo de ser transmitidos eficazmente.

Por ello, como rasgo fundamental del desarrollo de este artículo, el arte político del CADA tiene la facultad de mostrar esos espacios negados en la esfera de lo político por el régimen dictatorial, ya que se plantea como una suerte de reformulación estética de las condiciones materiales de la existencia –acto que puede ser realizado por cualquiera y de forma diaria⁴–. También plantea la posibilidad de tomar la propia realidad como material de obra y generar una Escultura Social⁵, categoría, esta última, fundamental

de esto son *Orden Nuevo* y *Tacna*. Esta información se encuentra en el libro de Eduardo Castillo Espinoza (2006) *Puño y Letra, movimiento social y comunicación gráfica en Chile*.

4 Esta idea fue propuesta por Wolf Vostell, artista cuyos trabajos se exhibieron en Chile en la galería *Época* en 1977 y cuyos postulados rescató el CADA.

5 Propuesta que plantea Joseph Beuys y que sirve de inspiración a las propuestas del colectivo.

para el arte del CADA ya que se trata de un colectivo que busca *construir* lo político en lugar de tomarlo como un discurso ya dado⁶.

La acción *Para no morir de hambre en el arte* (1979)

El primer trabajo del colectivo es la acción de arte realizada en 1979: *Para no morir de hambre en el arte*⁷. En su materialización, como la lee Richard, esta acción presenta al hambre como característica simbólica de la carencia, y plantea a la leche como el vector –o también podríamos decir como soporte de obra– que denuncia la situación de pobreza y de privación de consumo tanto de alimentos como de bienes culturales. La acción consistió en la distribución de 100 litros de leche entre familias de un sector pobre de Santiago; cada bolsa tenía impresa la frase *1/2 litro de leche*, con la cual se evocaba de inmediato una de las consignas de la Unidad Popular: “Cada niño recibirá medio litro de leche diaria”. Luego, en una de las páginas de la revista *Hoy*, se publicó un texto que lograba, aunque por breves momentos, sacar a ese medio de su mera función periodística para transformarlo en soporte de obra, ya que presentaba el siguiente texto:

Imaginar esta página completamente blanca
 Imaginar esta página blanca como la leche diaria a consumir
 Imaginar cada rincón de Chile privado del consumo de leche como páginas
 blancas para llenar (Revista *Hoy* 1979).

Además, frente a la sede de las Naciones Unidas, se escuchó un texto grabado en cinco idiomas que, de alguna forma, daba cuenta ante el panorama internacional de la precariedad y marginalidad en la que se encontraba Chile. Como parte de esta acción, se sellaron en una caja de acrílico las bolsas de leche no repartidas a la población y se exhibieron en la galería de arte *Centro Imagen*. Asimismo, junto con ellas se puso un número de la revista *Hoy* y la cinta con el texto leído frente a las Naciones Unidas, y se proyectó el registro en video de toda la acción.

6 Este tema será abordado en el momento del análisis de las obras.

7 La segunda acción de este colectivo, que muchas veces se lee como continuación de la primera, se tituló *Inversión de escena* (1979).

La idea de la *carencia* se reafirma hacia el final del video-registro de la acción, en donde se puede apreciar a un poblador (al menos en apariencia) que pronuncia un discurso en el interior de la galería al momento del sellado de la caja traslúcida que contenía las bolsas de leche:

Bueno, en los significados más importantes ha sido dejar en evidencia ante los propios pobladores de la población que existen necesidades tanto espirituales como podría ser el arte y también materiales, como podría ser la leche. La leche ha representado el símbolo de lo que hace falta y no debería hacer falta, tanto en la población como en cualquier otro sector (*Videograbación Para no morir de hambre en el arte* 1979).

La leche permaneció en la galería hasta su descomposición. En la caja transparente que contenía toda la instalación había un texto grabado que decía: “Para permanecer hasta que nuestro pueblo acceda a sus consumos básicos de alimentos. Para permanecer como un negativo del cuerpo carente, invertido y plural” (CADA 1979).

La pestilencia de la leche descompuesta en ese momento debió haber inundado la sala de exhibición de la *Galería Centro Imagen* señalando la vergüenza de una sociedad anulada en sus consumos básicos. Un pueblo que ha sufrido una suerte de borradura de la utopía de antaño de la Unidad Popular. Y esta acción de arte realizada por el CADA no hacía más que afirmar que se trataba de un proceso histórico que había sido truncado. Esto tal vez generó en el espectador esa relación con el consumo de leche diario que el gobierno de Salvador Allende proporcionó a los niños más pobres y el término abrupto de dicha campaña, que de alguna forma refrenda las consignas utópicas ya fracasadas. En esta obra es posible leer que el hambre es la gran metáfora y el cuerpo carente es el lugar del padecimiento y la privación, que vive una violencia silenciosa. El olvido o el borramiento del pueblo, antes protagónico y ahora agonizante, se deja ver en esta acción. El negativo del cuerpo carente, el lugar del cuerpo plural, aparece y, como sostiene el mismo texto, se deja ver al cuerpo social, famélico y esquelético de aquel contexto dictatorial, que no solo sufrió físicamente sino también simbólicamente de una falta de representatividad, por haber sido las mayorías acalladas y violentadas.

La leche puede funcionar por un lado como una metáfora del pasado común, como el lugar de una matriz de espacio vital; pero por otro, en el contexto dictatorial, se puede leer la leche como la blancura, el lugar de la purificación y la borradura, una suerte de punto cero de un régimen político represivo que buscó suprimir la historia reciente del país.



Figura 1
*Para no morir de hambre
en el arte. 1979*

Las acciones del CADA no quedaban estrictamente remitidas a sus miembros originales, muchas veces tuvieron colaboradores, haciendo de la experiencia una forma comunitaria de arte. En el caso de esta obra, también parte de las bolsas de leche sobrantes fueron distribuidas a distintos artistas para que las utilizaran como soportes de obra que luego pudieran ser exhibidas a la población (hecho que jamás se logró llevar a cabo). De forma paralela a la acción, hubo contribuciones con artistas que se encontraban en otros países, como es el caso de Cecilia Vicuña, en Bogotá. A la distancia, la artista derramó un vaso de leche; vaso de leche que no era tal, ya que reemplazó la leche por colbón, un pegamento lechoso (haciendo alusión al envenenamiento que sufren a diario las naciones del tercer mundo por el consumo de líquidos contaminados), y amarró un lazo rojo alrededor del vaso. El volcamiento se produjo a las 12:30 frente a la Quinta de Bolívar. En el pavimento había escrito el siguiente texto: “Las vacas es el continente/ El continente/cuya leche/ (sangre)/ está siendo/ derramada/ ¿qué estamos haciendo con la vida?” (Neusdtat 2001). Esta acción se tituló *Un vaso de leche derramado bajo el cielo azul*.

Otra colaboración fue la de Eugenio Téllez, en Canadá, quien bebió un vaso de leche frente al City Hall en Toronto y a continuación leyó un texto sobre el gesto de tomar leche y la democracia (de este texto no quedaron registros).

El CADA en esta misma acción leyó en Chile, frente al edificio de las Naciones Unidas, un texto titulado *Esto no es una aldea*. Se expone a continuación un fragmento del mismo que se grabó en cinco idiomas:

Nosotros hablamos de un país que se ofrece a sí mismo en el espectáculo de su propia precariedad, de su propia marginación; ir creando las verdaderas condiciones de vida de un país no es solo un trabajo político o de cada obra como un trabajo político, no es solo eso, corregir la vida es un trabajo de arte, es decir, es un trabajo de creación social de un nuevo sentido y de una nueva forma colectiva de vida. Producción de vida no de muerte, de eso hablamos como el único significado que puede tener para nosotros la palabra arte, la palabra ciencia, la palabra política, la palabra técnica. Producción de vida este es el único significado que puede tener para nosotros la palabra vida. Hablamos entonces de un país que es una pampa y un cielo y la opción de una nueva vida sobre esa pampa, sobre ese descampado. La opción que desde el hambre y el terror erigen un paisaje que no es ni el hambre ni el terror. Aquí, hoy día, el cielo que miramos se contempla desde la basura, no desde las torres de Manhattan o de Estocolmo (CADA 1979, 5).

Este texto vuelve a reforzar la precariedad de la situación en la que se encontraba Chile, donde siempre eran los sectores más vulnerables los que estaban pagando de forma más radical las nuevas condiciones impuestas bajo las formas de violencia. Ese espacio de vulnerabilidad se experimentaba como nación del tercer mundo, ese espacio de enunciación era el que se dejaba claro: desde la pobreza.

Dentro de los documentos que esta acción dejó a su paso hay una suerte de apuesta por denunciar la explotación que ejerció la clase oligárquica y su monopolio del discurso ideológico. Por lo tanto, su acción se postulaba como una denuncia de la situación de las mayorías oprimidas, en un contexto donde las clases menos favorecidas dejaban de tener el protagonismo frente a la aspiración de cambio de su situación de privación que tenían con la UP. La acción hacía mención a un país que encubría la violencia, mientras eliminaba la cultura democrática, evidenciando el nuevo modelo que, para funcionar, confiscaba la memoria de los espacios intelectivos del pueblo buscando su homogenización. Por ello, se hace ineludible la relación entre arte y cultura dentro de los espacios cotidianos, para de este modo construir una historia y una vida mejor. Se mostraban, así, los espacios de vulnerabilidad y derrota, pero no por ello se dejaba de ver el espacio cotidiano como ese lugar de construcción, no solo de una mejor vida, sino también de la emancipación y la resistencia.

La obra se presentó en un contexto donde se había reforzado la individualidad por sobre la comunidad, es decir, dentro de un contexto en que la nación y el nacionalismo ya tenían nuevo dueño con la llegada del totalitarismo al poder. Entonces, de cierta forma, podemos interpretar que en la obra se buscaba recuperar y construir una cultura y una historia conjunta, y retomar aquellos bienes sociales que habían sido despojados, como los medios de producción y el acceso al conocimiento.

El arte entonces es considerado por el CADA como un trabajo intelectual, ya que influye de ese modo en la cultura que se proyecta en su historia. Por ello, retomando a Rancière, el arte es una forma de gestar las transformaciones que se proyectarán en un futuro en lo social. En este sentido, resulta de suma importancia tener en cuenta cómo se plantea el arte del CADA. El colectivo no reduce el arte a una autorreferencialidad, ni a una historia lineal y homogénea, sino que lo inscribe en lo social como experiencia colectiva de apropiación de la vida. Por esta razón, buscan la creación de experiencias participativas y de exploración crítica que se orientan a develar aquellas dimensiones ocultas por el nuevo régimen haciendo visible lo invisible, como sostiene Rancière, buscando el disenso con esa comunidad impuesta y homogenizante que crea la dictadura, en donde los disensos son acallados por medio de la violencia. Esta acción busca atraer



Figura 2
*Para no morir de hambre
en el arte. 1979*

miradas en un paisaje vigilado, realiza un ataque que, como sostiene Nelly Richard, lo es tanto a la institución como al régimen autoritario.

La instalación de estas estrategias artísticas no se relaciona con el mero gesto de copia, sino que toma en cuenta a Latinoamérica y a sus condiciones de existencia, y contextualiza este gesto vanguardista al interior de un espacio de enunciación sudamericano. Para este posicionamiento se retoman elementos conocidos en sus obras anteriores como la carencia, el hambre y la posibilidad de cambiar las condiciones sociales en el espacio cotidiano.

Ambos ejes de resistencia y crítica (marginalidad y acción de arte como síntesis social) se materializan en la acción del CADA en la intervención del espacio público, haciendo de él un espacio político, desbordando así la orgánica política militante.

Se trata de hacer emerger la utopía bajo las formas de una realidad posible, haciendo frente a la represión política y artística del momento. Pretenden trabajar con lo real, pero no necesariamente sortear los efectos y la recepción de lo que estos planteamientos significan. La crítica muchas veces dirigida hacia el CADA es la falta de claridad en sus obras y la expectativa de un público receptor y reflexivo, como espectador ideal, cuya ausencia en términos reales habría impedido un impacto realmente masivo en sus acciones.

Por ello los grupos artísticos de ese entonces no solo buscaban mezclar ámbitos y circunscripciones de cómo había sido entendido el arte hasta ese momento, sino además, borrar la frontera entre el arte y el no-arte “para culminar en la fusión utópica arte/vida, expresando, primero, una rebeldía contra el sistema de restricciones y prohibiciones con que el autoritarismo militar acotaba y vigilaba la circulación de signos” (Richard 1994, 17). Esta idea de fundir arte y vida es muy propia de las vanguardias artísticas europeas y señala su tendencia moderna y utópica.

En la publicación del CADA llamada Ruptura se aclara una perspectiva relacionada con lógica dialéctica, como el mismo CADA proclama:

Y son estos esfuerzos entonces los que pueden ser referidos en propiedad como: “Arte de la Historia”, no porque tematicé acontecimientos (como el Guernica de Picasso o el muralismo), sino porque hacen del desarrollo histórico y del proceso dialéctico de sus contradicciones y síntesis, el objeto y el producto de arte. Ese es el asunto capital y es allí donde el CADA se ha definido como una fuerza revolucionaria (CADA 1982).

Con respecto a la visión de una izquierda más ortodoxa, es decir, desde una visión partidista, Fernando Balcells, integrante de CADA, tomando distancia de los hechos y como una seña aclaratoria del momento al que hace referencia *Ruptura*, señala:

Más que los estudios, mi aprendizaje estuvo en el contacto con experiencias más viejas en dramas similares. La gran lección de la Unidad Popular, para chilenos y para europeos, fue la necesidad de valorizar la autonomía de los fenómenos culturales respecto de sus determinaciones “objetivas”. Hasta esa época, el tipo de marxismo dominante entendía la política como un simple efecto de “intereses objetivos de clase”. A partir de allí, el resurgimiento de Gramsci y el Eurocomunismo fueron el expediente de revalorización de la subjetividad y de la cultura. La UP nunca entendió que su discurso expropiatorio, descalificador y militarista, de sustento puramente retórico, además de encender los mayores miedos y movilizar los más oscuros odios, podía ser recogido literalmente por sus adversarios –enormemente mayores que sus enemigos objetivos–, para organizar y justificar la matanza. El descubrimiento político de esos años –hoy parece pueril–, fue que el lenguaje tenía “fuerza material”, que la ideología no era ilusión ni la cultura pura parafernalia. Para los latinoamericanos, acostumbrados al quiebre irreductible entre lenguaje y realidad, solazados en la simulación y la farsantería, complacidos en el lamento de su destino victimado, ésta es una novedad aún extraña en nuestra cultura (Neustadt 2001, 67-68).

Esto demuestra que el CADA, al proponer bajo las mismas lógicas dialécticas del materialismo histórico su condición de crisis, sin salir de las lógicas binarias, postula otra síntesis entre el arte y lo social y desde esa base sitúa su crítica. La real cercanía que plantea la síntesis entre arte y vida respecto al desarrollo de las acciones de arte del CADA no logra tener un asidero real, y cae en las trampas del lenguaje que utilizaron para cuestionar tanto el sistema arte, como para sortear la censura de la dictadura.

Es importante resaltar el vínculo con el contexto, pero a su vez éste no puede determinar y definir la lectura de una obra, en el sentido de que la obra solo tenga lógica en la medida que haga referencia a su contexto. Sin embargo, es necesario considerarlo como parte capital para entender la resistencia y la denuncia. Lo que se busca es un arte que ejecute un trabajo intelectual, que responda a una responsabilidad también por parte del espectador, que convoque a ampliar sus espacios de existencia; tales son las premisas que sostiene el CADA:

Un arte que crea y amplía los espacios intelectuales que organizan la memoria y el devenir histórico de un pueblo. Se trata de un arte que es crítico respecto a las facilidades y evidencias de su historia. Un arte que, largo tiempo confinado en la sensibilidad pura, necesita reconquistar un carácter autorreflexivo y abordar como trabajo de arte la responsabilidad de su autocontrol, como organización de la cultura (CADA 1979, 24).

Como plantea De Certeau, los ciudadanos, en este caso en su cotidiano, tienen la posibilidad de manipular aquello enseñado y aprehendido en los mecanismos de poder, y esta transformación se produce en los procesos de utilización, situación que podríamos decir que convoca el CADA al momento en que con sus acciones de arte invita a que cada sujeto pueda ampliar sus espacios de vida desde la cotidianeidad mediante la intervención misma de la ciudad.

También el espacio público es una suerte de soporte de obra que implica una doble subversión, ya que por un lado se trata de desafiar el orden militar impuesto, sorteando mediante intersticios la censura y, por otro, se trata de una subversión en una ciudad que se abre cada vez más a transformar el *espacio público* en un sitio económico comercial, en un espacio de grandes corporaciones y supertiendas.

Tras ese desborde de los espacios museales de exhibición, al situarse en el espacio público, el CADA se puede interpretar como una suerte de anulación, aunque sea por breves intervalos, de las diferencias sociales y económicas en la ciudad, en donde los espacios del margen suelen ser los más pobres. La idea de intervención por parte del CADA en poblaciones y comunas menos favorecidas de la ciudad, por unos instantes anula estas diferencias, creando una ciudad que, de forma efímera, mientras dura la intervención –aunque se encuentre en estado de sitio–, se puede vislumbrar como un espacio utópico que rechaza la condición elitista del arte y la cultura.

El CADA toma así lo social y lo transforma en arte, ya sea en los términos de “escultura social” o en los de “ampliación de los espacios de existencia” (CADA 1979). No repite consignas hechas sino que las genera, planteando la vida como un existir estético que debe irrumpir en ese espacio de la muerte y la violencia para mostrar aquel espacio vital y empírico, espacio de emoción y de vida, como es nuestra vida y nuestro cuerpo, ese espacio que debe darse cuenta del régimen estético del que proviene. Por esto, bien se podría plantear que las obras del CADA son una apertura de sensibilidades.



Figura 3
NO+, 1983

NO+ (1983-84)

Esta obra es considerada, tanto por los miembros del grupo como por los textos escritos en torno a esta acción, como una de las más importantes del colectivo. La acción contó con muchos colaboradores –además de los miembros del grupo–, que salieron en la noche a rayar las paredes de la ciudad de Santiago con la expresión NO+. Esta expresión fue pensada para ser completada como una oración: NO+ dictadura, NO+ violencia (Fig. 3), o cualquier otra forma de opresión. Así, se fue esparciendo a lo largo y ancho de los muros de la ciudad como una consigna ciudadana y formó una red de grafitis urbanos. Con ello se buscaba que fueran llenados por discursividades ciudadanas y que se rompiera la división de espacios de lo culto y lo privado.

Podemos interpretar esta acción del CADA tomando los postulados de Rancière según los cuales esa distribución de lo sensible que es *a priori* se debe intervenir y romper. Para ello hay que identificar en dónde están “esas alegorías encarnadas en la desigualdad” (Rancière 2009), para poder cambiar el valor de los términos y poner lo bueno en el lugar de lo malo. Por ejemplo, el gesto de la negación con el NO+ en donde se busca una reapropiación de un signo de negación, de un Estado, de una ciudadanía, y se opone, se da vuelta y se recompone como una negación de la continuidad de la tiranía, como una negación de la continuidad de la violencia, de la dictadura. Este gesto es una propuesta emancipadora, pero que la propia ciudadanía debe apropiárselo, productivizándolo, asimilando el mensaje cuyas consecuencias no se encuentran, sin embargo, proyectadas como parte de la obra. Es una obra abierta, en donde se borra el colectivo en pro de la aparición de una ciudadanía. En este sentido las acciones del CADA adquieren las características de una obra emancipadora, como Rancière sostiene:

La emancipación, por su parte, comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción. Comienza cuándo se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones. [...] Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante (2008, 19-20).

Así es como cada espectador comprende, interpreta y logra componer su propio poema en base a su experiencia de vida y la obra, finalmente, es integrada e interpretada



Figura 4
No+. 1983

en ella. Puede ser por este motivo que se ha planteado dicha acción del CADA como una iniciación a las formas que adquiriría la apertura democrática con el voto NO en el plebiscito de 1988. Ese NO+ habría funcionado como un voto marcado. Resulta interesante el gesto de apropiación que se genera a partir de esta obra, por ejemplo, en relación a la disolución autoral, tal como sostiene Diamela Eltit:

...La gente empezó a manifestar a través de los rayados “No+ hambre”, “dictadura”, “presos políticos”, “tortura”, y después lo tomaron los partidos políticos. “No+” fue el gran emblema, *slogan*, que acompañó el fin de la dictadura. Claro, si tú le preguntas a alguien, nadie diría que “No+” fue hecho por nosotros. Nosotros como gestores de ese trabajo perdimos todo control, toda autoridad sobre esa obra en particular. En ese sentido yo lo encuentro alucinante. Yo nunca he visto un trabajo que anule de esa manera a sus gestores. Los padres que fuimos nosotros fueron completamente asesinados por nuestra propia obra. Todas las marchas finales durante la dictadura, todas sin excepción, iban encabezadas por pancartas diciendo “No+”. En esa época no había ningún *slogan* que convocara (Neusdtat 2001, 101).

Esta reconfiguración simbólica de lo urbano que plantea el CADA con sus intervenciones puede generar “...la dimensión micropolítica del arte como forma de producción de nuevas identificaciones intersubjetivas entre los individuos y los imaginarios urbanos, es decir, como un tipo de agenciamiento de lo público y de lo común” (Barriandos 2006, 69). De este modo crea en plena dictadura la ilusión de un espacio comunitario que solidariza con los ciudadanos de toda índole pero, sobre todo, con aquellos que la misma trama urbana y social dejó en los márgenes, y genera así los espacios de la ciudadanía que están bajo vigilancia por el ojo de la policía. Es por este motivo que la intervención del CADA, para decirlo con Rancière, es un reparto de lo sensible que defiende los espacios de ese común. Este reparto de lo sensible determina quiénes tienen parte en lo común.

La relación con el espectador

La obra del CADA se puede ver bajo las lógicas del arte relacional, en donde se busca la interacción con el espectador, formulando así una suerte de utopía de la proximidad,

como las llama Bourriaud (2006), ya que el territorio artístico se plantea como terreno de experimentaciones sociales.

Del arte relacional destaca el hecho de que no se proponga crear objetos sino situaciones y encuentros. La llamada “estética relacional” es necesaria –dice Rancière– cuando la política ha fracasado precisamente en la tarea de crear convivialidad: “mediante pequeños servicios el artista corrige los fallos del vínculo social” (Fernández Polanco 2007, 50).

Por ejemplo, el impacto de las acciones del CADA en el público es difícil de estimar ya que en ocasiones las obras del CADA nos retrotraen mucho más atrás, hacia esas discusiones político-artísticas de los años 60 y 70, períodos en que surge el deseo de abrir la participación cultural hacia los sectores más pobres, y muchas veces en la propuesta de políticas culturales que se orientan al “pueblo”, sin conocer a los sujetos en cuestión.

Entonces tenemos en las propuestas del CADA el llamado a los individuos a rebelarse en sus espacios cotidianos, a provocar una insurrección en los espacios de vida. El devenir “mundo del arte”, del que habla Rancière, es en el caso del CADA un llamado para que cualquier sujeto logre hacer suya la obra, en forma de vida. Pero, entonces, la pregunta que surge es: ¿puede esto ser realmente factible? Es posible que estas acciones no hayan sido recepcionadas de una forma tan exitosa, independientemente de las críticas y de la soberbia del lenguaje de la que se les acusaba en la época.

¿No se plantea aquí la apreciación de un espectador utópico?, espectador que realmente puede ver más allá de las condiciones de vida que lo aquejan y de las carencias. Respecto de la recepción de las obras del colectivo, Eltit plantea que cada cual entiende en la medida que le es posible y eso es suficiente para ella. De todos modos, hay que preguntarse si se encontrará aún presente en la memoria de esos pobladores aquel día en que un grupo de personas les entregó en la puerta de sus casas medio litro de leche. Esta es una de las consecuencias de la obra que jamás podrá ser medida y es aquí donde las potencialidades entre arte y vida adquieren sentido. Finalmente, ¿qué diferencia hay para los pobladores entre aquella entrega artística de leche y la que reciben como colaboración solidaria? Hablamos de un fenómeno que generó cuestionamientos en los propios artistas del colectivo, como lo deja ver Raúl Zurita en este testimonio:

Como te decía, empezó a dejar de tener sentido para mí cuando comenzaron las protestas masivas, cada una de las cuales implicaba una creatividad popular que me hizo entender que lo nuestro ya había cumplido con su tiempo. Concretamente fue después de “Ay Sudamérica”. Esas acciones masivas y espontáneas de protesta alcanzaron un grado casi visionario y profético con

ocasión del asesinato de André Jarlan, un cura francés, a quien los militares mataron durante una manifestación en la población La Victoria. Él se encontraba recostado en su cuarto de material ligero en la parroquia leyendo la Biblia. Era un sacerdote poblacional amado por el pueblo que, apenas supo la tragedia, cubrió las aceras de las calles con velas. Todo lo que nosotros queríamos estaba allí, toda nuestra pasión, nuestra visión de artistas y nuestro dolor. Sin embargo hay una acción más que fue como una despedida. En ella nos disolvimos en algo mucho más vasto que involucró a una enorme parte de los artistas y creadores de Chile. Fue el 'No+', comenzado el año 1983 (Neustadt 2001, 80).

En Chile, en los años 80, el CADA irrumpe en el espacio público con una serie de protestas y demandas de una ciudadanía que intenta recomponerse desde la derrota, desde los márgenes, y finalmente ese deseo converge la ciudad. Creemos que a esto se refiere Zurita con su testimonio: cuando el arte se fusionó con la vida, se transformó más adelante en protesta.

La idea es que el espectador y la obra logren disminuir su distanciamiento, y así, el primero pueda tomar nuevas posturas, nuevas formas, nuevas relaciones. En ese poder de asociar y disociar elementos es donde Rancière sitúa la capacidad del espectador para emanciparse:

No tenemos que transformar a los espectadores en actores ni a los ignorantes en doctos. Lo que tenemos que hacer es reconocer el saber que obra en el ignorante y la actividad propia del espectador. Todo espectador es de por sí actor de su historia, todo actor, todo hombre de acción, espectador de la misma historia. (Rancière 2008, 23).

En esta frase se resume el lugar que ocupa aquella filiación de la vanguardia con la emancipación, esa relación entre arte y acción. No es la búsqueda pedagógica respecto al saber artístico, o la simple idea de crear un agente activo, sino la búsqueda de hacer reconocible ese saber. Esa experiencia de vida es la que permite comprender y ver más allá del lugar asignado en la división de lo sensible; la misma reconoce en los espectadores intérpretes activos, capaces de apropiarse de esa historia, de aplacar ese abismo entre obra y espectador para terminar en esa obra devenida mundo en donde no hay diferencias entre el arte y la vida.

Volviendo a las ideas sobre lo que podría haber sido el espectador para las obras del CADA, tal vez hubo una suerte de ingenuidad por parte de este colectivo, ya que

de alguna forma supuso un espectador ideal: un espectador utópico que pudiera realmente flanquear aquello que lo oprimía diariamente, que lo sumergía en la pobreza material y cultural. Es muy probable que el lenguaje utilizado por el CADA, ese lenguaje muchas veces intelectualizado, ese lenguaje que no es del pueblo, que no se comprende del todo y suena a soberbia, haya sido el obstáculo para llegar a ese espectador utópico al que se dirigía la obra originalmente (como una forma de llevar la cultura a los márgenes y de configurar ese espacio total, de ciudad unida en la utopía).

La declinación del proyecto del CADA se concibe como una disolución natural a partir de las nuevas condiciones sociales a partir de las cuales la colectividad toma dimensiones más masivas y mediáticas. Posiblemente las acciones del CADA, en pocas ocasiones, lograron romper con el sistema del arte burgués, pero esta observación debe ser reconsiderada, puesto que si hablamos de un arte que no busca transmitir mensajes, tampoco se puede hablar de eficacia.

El CADA realizó varias acciones de arte pero la más exitosa fue NO+, ya que hubo una apropiación que borró todas las fronteras, retomando el lenguaje popular e híbrido del grafiti ampliamente comprendido por las mayorías. Dichas mayorías se hicieron partícipes de la obra al contemplar la frase y reapropiársela, gesto mediante el cual es reapropiada la ciudad misma.

Conclusión

Por último, vistas en su contexto, las intervenciones realizadas por el CADA generaron rupturas en las concepciones totalitarias de la dictadura si consideramos que el arte que funcionó bajo el gobierno de facto provocó la ruptura de consenso (impuesto de forma violenta). Sobre todo hay que tener en cuenta que es ese espacio del arte el que se proyecta como productor de lo social en un momento en que la sociedad parece estar secuestrada por la dictadura.

De acuerdo con Rancière, es en el régimen de lo sensible en que el arte aparece como experiencia de vida, siendo ese régimen el que debe ser intervenido y mostrado en sus diferentes ángulos para que revele aquellos espacios poco considerados. En este sentido, el CADA y su producción artística entran como una irrupción en ese común sensible *a priori*. Lo cuestionan al hacer visibles las carencias de una sociedad sometida a la violencia política y a la marginalización de toda índole, y plantean, además, estrategias de sobrevivencia y esperanza. Es a través de la intervención de ese espacio sensible y común que se genera la posibilidad de visibilizar ese espacio de reflexión y raciocinio

que todo individuo posee, ese espacio de vida que se refleja también en la creación cotidiana; se trata de un lugar posible que es, aunque utópicamente, inalienable.

Por lo tanto, como bien sostiene Rancière, es el espacio del arte y sus prácticas el que genera un cambio en la mirada del común y posibilita visibilizar lo que antes permanecía oculto:

Es a partir de esta estética primera que podemos plantear la cuestión de las “prácticas estéticas”, en el sentido en que nosotros las entendemos, es decir formas de visibilidad de prácticas del arte, del lugar que ellas ocupan, de lo que “hacen” a la mirada de lo común. Las prácticas artísticas son “maneras de hacer” que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con maneras de ser y formas de visibilidad (2009, 10-11).

Según Rancière, se trata de liberar una separación entre un arte autónomo con la forma de la heterogeneidad que irrumpe en la *aisthesis* común, como forma rebelde, y aquel arte que se confunde con la vida. La idea no es establecerlos como rivales, sino establecer de qué manera son políticos.

Desde este punto vista, consideramos que no se puede desestimar que “la revolución estética” ha sido la que ha permeado las ideas de las revoluciones políticas:

Las prácticas del arte no son instrumentos que proporcionen formas de conciencia ni energías movilizadoras en beneficio de una política que sería exterior a ellas. Pero tampoco salen de ellas mismas para convertirse en formas de acción política colectiva. Ellas contribuyen a diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible. Ellas forjan contra el consenso otras formas de “sentido común”, formas de un sentido común polémico (2009, 77).

En este sentido, buscamos proponer la posibilidad de rescatar la relación arte y vida, no haciendo una vieja y triste cita de la vanguardia histórica, sino dilucidando esos espacios de irrupción que propone Rancière; esos espacios de micropolíticas que él llama *del desacuerdo*, sobre todo hoy en día en que la democracia nos ha sumido en ese lugar del consenso en donde se plantean formas difusas de unidad, de ciudadanía y de políticas públicas. Entonces aparece el arte como un espacio que puede traer a la palestra pública esos espacios de transformación y ayudar a construir lo social.

Referencias

- Barriandos, J. 2007. "La vida social del pensamiento estético: El arte público, las ciudades laboratorios y los imaginarios urbanos de Latinoamérica." *Aisthesis*, núm. 41: 68-88.
- Bourriaud, N. 2006. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Brito, M. E. (et al.). 1986. *Desacato*. Santiago de Chile: Francisco Zagers Editor.
- CADA. 1979. *Para no morir de hambre en el arte*. Santiago de Chile: Colectivo de Acciones de Arte.
- . 1979. *Esto no es una aldea*. Santiago de Chile: CADA.
- . 1979. "Inserción en revista." *Hoy*, núm. 115. Santiago: Revista *Hoy*: s/p.
- . 1979. "Para no morir de hambre en el arte." *La Bicicleta*, núm. 5: 22-24.
- . 1979. *Para no morir de hambre en el arte*. CD-ROM.
- . 1980. *Función del video*. Bienal de Video Instituto Chileno-Francés. Santiago de Chile: Ediciones CADA.
- . 1982. *Ruptura*, Santiago de Chile: Ediciones CADA.
- Castillo Espinoza, E. 2006. *Puño y Letra, movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. Santiago de Chile: Ocho Libros Ediciones.
- Cleary, P. 2007. "Como nació la pintura mural política en Chile." Disponible en <http://www.abacq.net/imaginaria/frame6.htm>
- De Certeau, M. 2000. *La invención de lo cotidiano I, las artes de hacer*. México DF: Edición Universidad Iberoamericana.
- Eltit, D. 2000. *Emergencias escritos sobre literatura arte y política*. Santiago de Chile: Editorial Planeta/Ariel.
- Fernández, Polanco A. 2007. "Resonancias: arte y vida. Una lectura de Jacques Rancière." *Concinnitas*. Vol. 1, núm. 10: 47-58.
- Galaz, G. y Ivelic, M. 1986. *Chile. Arte Actual*. Valparaíso: Ediciones Universitarias Católica de Valparaíso.
- Neusdtat, R. 2001. *CADA: día la creación de un arte social*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Rancière, J. 2005. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Edición Universitat Autònoma de Barcelona.
- . 2006. *Política, Policía y democracia*. Santiago de Chile: LOM.
- . 2008. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- . 2009. *El reparto de lo sensible*. Santiago: LOM.
- Richard, N. 1994. *La Subordinación de los Signos*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- . 2007. *Márgenes e Instituciones*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

---. 2012 "Lo político en el arte: arte, política e instituciones." Disponible en <<http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-62/richard>>

Unidad Popular. 1969. *Programa básico de gobierno de la Unidad Popular*.

MONDONGO EN EL MAMBA

ENCUENTRO CON LO-OTRO E INSTANCIA ÉTICA DE LA MIRADA

Nadia Martin

Nadia Martin es licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Buenos Aires y maestranda en Curaduría de Artes Visuales de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Ha participado de jornadas y congresos nacionales e internacionales. Actualmente estudia la relación entre cuerpo y tecnología en el arte contemporáneo, con foco en las problemáticas de género. Su trabajo se radica en el Instituto de Investigación en Arte y Cultura "Dr. Norberto Griffa" (IIAC) de la UNTREF. Entre otras actividades de extensión, dirige el Proyecto de Mecenazgo Cultural N° 2050 "ENROQUE" (taller de artes visuales en la villa 1.1.14) y es asistente editorial de la revista virtual *Estudios Curatoriales*. Correo electrónico: martin.nadia@gmail.com

Recibido: 17/2/2014 - Aceptado: 10/6/2014

Resumen: Las siguientes páginas se proponen ensayar una aproximación a la muestra “Argentina” del grupo artístico Mondongo, realizada en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en 2013. Se observa que en estas salas se articuló un diálogo –característico del grupo– entre géneros y estilos “altos”, tradicionales, de la historia del arte (retrato y paisaje de corte realista), y materiales “bajos” (hilo, cera, jamón ahumado y plastilina). Pero más allá de sus cualidades técnicas y formales, la perspectiva de análisis hace foco en un concepto ético de “otredad” que estas obras modulan. Las mismas parecieran formular una pregunta por la identidad mediante la cual la visión estética es instada a superarse para alcanzar un ejercicio ético de la mirada en el reconocimiento del otro representado.

Palabras clave: Grupo Mondongo - Autonomía estética - Representación política de la otredad - Mirada ética

Abstract: The purpose of the following paper is to assay an approach to the exhibition “Argentina” by Grupo Mondongo, that took place at Museo de Arte Moderno de Buenos Aires in 2013. In these rooms it is observable a dialogue –typical of the group– articulated between traditionally “high” genders and styles of art history (realistic portraits and landscapes) and “low”/“poor” materials (wood yarns, wax, smoked ham and playdough). But beyond its technical and formal qualities, the analytical perspective is focused on an ethical concept of “otherness” these artworks modulate. They seem to ask a question of identity, whereby aesthetic vision is urged to surpass itself to go through with an ethical exercise of looking in recognition of “the other” represented.

Keywords: Grupo Mondongo - Aesthetic autonomy - Politic representation of otherness - Ethical gaze

Introducción

Autores de diversos cortes de pensamiento y ubicaciones en el campo de la producción del saber coinciden en el presupuesto desde el que parte este trabajo: el sentido se construye en el lenguaje. Barthes, Verón, Merleu-Ponty, Derrida, aún desde abordajes disímiles cuando no antagónicos, plantean que el lenguaje es el instrumento mediante el que el terreno en el que la realidad misma es construida. Foucault, en textos como *Arqueología del saber* (1970) y *El orden del discurso* (1973), considera que en una sociedad la producción del discurso –y por lo tanto del sentido– se realiza a través de procedimientos controlados que tienen por función suprimir la aparición de lo azaroso, lo aleatorio, lo inesperado. El discurso resulta entonces una malla donde se ejercen prohibiciones (se configuran temas tabú) y se definen los márgenes que separan la locura de la razón y lo verdadero de lo falso. De esta forma, todo momento histórico organiza un propio régimen de verdad y una voluntad de mantenerlo, rechazando todo sentido que no responda a él, reactualizándolo en cada enunciación a las reglas discursivas instituidas. La producción de sentido tendría entonces un horizonte de posibilidades: no se puede decir cualquier cosa en cualquier momento sin correr el riesgo de que resulte “una locura” o “una mentira”. Lejos de ser transparente, aséptico, imparcial, el orden del discurso es la trama en la que se teje y a través del cual se ejerce el poder: “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y mediante lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (Foucault 1973, 12). La producción del discurso en una sociedad dada sería entonces el ámbito de adecuación a reglas que tendrían como fin controlar la proliferación del sentido.

Teniendo en cuenta estas ideas, se entiende que las obras de arte que tomamos como objeto de estudio consisten en materias sensibles en la cuales el sentido que circula por nuestra sociedad cobra una específica forma material, una particular articulación. Consisten en significantes, puntos de pasaje de sentidos socialmente producidos, en los cuales las huellas de estos últimos pueden ser espacio-temporalmente localizadas para su análisis (Verón 1993 [1987]). Las obras de Mondongo son un producto determinado del trabajo social de producción del sentido y más que eso: son un producto posible, un sentido efectivamente articulable. Son objetos cargados de ideología, en tanto portan sentido socialmente producido en condiciones determinadas históricamente. En este sentido, y de acuerdo a cómo se comprenden en este ensayo, los retratos y paisajes que tomamos como referente parecieran urdir en su superficie visual un sentido disidente del sentido común, crítico; parecieran plantear un desafío a nuestra capacidad

habitual de percibir, reconocer y ubicarnos respecto de un “otro” (en oposición a un “yo” o a un “nosotros”). En medio de un contexto en el que los discursos sobre la otredad frecuentemente la organizan con la forma de la disputa o la beligerancia, del peligro o la inseguridad, estas obras parecieran establecer una alternativa. Es como si plantearan una posibilidad de apertura del horizonte del sentido, manifestando una voluntad de consagración de una idea de otredad disímil de la articulada por el régimen habitual del discurso.

Resulta oportuno insistir en nuestro presupuesto: el sentido se construye en el lenguaje. Una idea no preexiste al discurso: es (significa) de la forma en la que es expresada. El lenguaje tiene un espesor, una densidad enigmática, peligrosa, deliciosa, en la que se maceran las mayores audacias como así también los mayores aplomos de la significación. En él, distintos sentidos se articulan de una forma particular en la que cobran volumen, la materialidad significativa necesaria para volverse asibles, aprehensibles, comunicables. Pero el lenguaje también es un terreno precario, insuficiente, que solo permite declamar fragmentariamente el sentido y siempre queda un resto, un excedente, una intención significativa que desborda el lenguaje a la vez que queda trunca, inacabada, en su intento de ser expresada. Y es por eso que, aunque estamos en el campo de las Ciencias Sociales y su lógica interna imponga ciertos protocolos metodológicos y austeridad formal y estilística, en esta ocasión elegimos el ensayo. Un estilo algo más libre que el discurso científico, más plástico y vehemente, pero que finalmente cae de este lado, en el terreno que nos reúne: el del saber, el de conocer, el de analizar un objeto de estudio claramente delimitado. Elegimos el ensayo porque resulta el género más justo, más adecuado, para plantear un intento interpretativo que se aleja de la pretensión de verdad o falsedad propia de los enunciados científicos para serle precisamente más leal al objeto de estudio, para no quitarle su energía vital, para que no sea solamente un elemento a estudiar, específicamente identificable, descriptible, sino también un dominio de exploración especulativa de ejercicio de una postura crítica en el universo ideológico, de encuentro con mundos simbólicos posibles. De esta forma, este escrito se propone ensayar una aproximación a la obra de Mondongo a partir de la visita a la muestra “Argentina”, que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires entre el 02 de junio y el 09 de septiembre de 2013. Curada por el especialista en Arte Contemporáneo, profesor, crítico y curador de arte Kevin Power, la muestra ocupó dos salas en las que se expusieron trabajos (en su mayoría retratos y paisajes) realizados entre 2009 y 2013. La confrontación en sala con la producción de estos artistas pareciera suscitar –o más bien volver presentes, reactualizando su potencia reflexiva– ciertos desarrollos teóricos de autores como Barthes, Adorno, Benjamin, Finkelkraut y

Didi-Huberman. Limitándonos así a dichos objetivos, esta exposición consiste en una indagación teórica en torno al tipo de mirada que exige la muestra de Mondongo al espectador, al tipo de juego entre lo ético y lo estético que modula la superficie visual de estas obras. Intentaremos comprender la posición subjetiva que estas obras instan a asumir ante la visión del “otro” que en ellas es representado. Comprendemos que este llamamiento que las obras realizan al espectador para asumir una mirada crítica, reflexiva, plantean un problema político a analizar, en tanto instan a investigar en ellas las posibilidades de aportar la construcción de un nuevo y disímil régimen discursivo de la verdad acerca de la identidad.

El primer impacto

Mondongo es reconocido por el uso en sus obras de materiales “bajos”: desde alimentos (fiambres, galletitas, panes, quesos, chicles), hasta espejos, clavos, hilos, plásticos, monedas, plastilina. El uso de materiales extraídos de la vida cotidiana no es una novedad: las vanguardias históricas en su intento de vincular arte y vida habían incorporado elementos del *vivir* al ámbito de la *poiesis*, del hacer creativo. Es decir, trasladaban para su resignificación objetos y materiales “útiles”, desmontándolos de su función social para generar a partir de ellos reflexiones sobre la realidad y el arte. Movimientos post-vanguardistas como el *arte povera* y el *pop art* utilizaban también un modelo operacional en el que retomaban valores marginales (materiales y lenguajes pobres, bajos, ilegítimos), reivindicando la capacidad ilimitada de transformación y resignificación, su espontaneidad y potencia crítica ante el acartonamiento en que los sumía la cotidianidad de la vida moderna. Desde ya, Mondongo tampoco renovó los géneros: son reconocidos sus retratos de Diego Maradona, Jorge Luis Borges, el Che Guevara y Carlos Gardel, entre otros. De hecho, en esta muestra se abocan fundamentalmente al retrato y al paisaje, géneros “altos”, tradicionales de la historia del arte que, si bien relegados en la escena contemporánea, han sido constantemente reutilizados¹.

1 Tal como plantea Huyssen en *Después de la gran división* (1998), la separación entre “lo alto” de la cultura (el arte elevado, culto) y “lo bajo” de la cultura (vinculado a la cultura de masas y el *kitsch*) consistiría en el eje medular del paradigma modernista del arte, aquel que sostiene una concepción purista y autónoma de la obra como algo completamente separado de los procedimientos, valores, herramientas y materiales de la vida cotidiana y de las otras esferas como la política o la económica. Según el autor, el arte contemporáneo sería aquel que acontece luego de

Asimismo, al grupo lo caracteriza la búsqueda de imágenes realistas. Cabe destacar también que el grupo goza de una cierta popularidad que ha traído consigo un encargo de retratos por parte la familia Real Española, la posibilidad de exponer en reconocidos espacios internacionales de arte (entre ellos, la Bienal de Venecia) y de poder cotizar muy bien en el mercado (por ejemplo, la obra que retrata a Diego Maradona, se vendió en el MALBA a 170 mil pesos). La emergencia de la obra de Mondongo se da en un contexto histórico en el que tal como Gianni Vattimo (1985) indica, la industria cultural ha capturado los procedimientos utilizados por las vanguardias para usarlos acríticamente en provecho de la extensión de su propia lógica. Y en este sentido, en medio de una “estetización general de la vida” aplicada en favor del mercado, las características provocadoras, llamativas, pintorescas del trabajo de Mondongo y esta suerte de fama que los agracia en vida pueden generar ciertas reservas. Con la posible existencia de sospechas de sumisión a los imperativos del mercado de bienes culturales y simbólicos, con cierta distancia reticente respecto de las intenciones finales de la producción del Grupo, se produce el ingreso a la muestra.

El golpe es claro: allí hay retratos de una precisión técnica admirable, de corte realistas, fieles a sus modelos. Los realizados en hilo tienen un cierto *queseyó*, esa misma apariencia difusa, nublada, empañada que parecieran tener algunos cuadros impresionistas. Los retratos de Laffitte, de Mendanha con la cara tapada por un trapo, el de Rodolfo Fogwill, el de la hija de ambos artistas y el de la madre y la abuela del hombre de la dupla, impactan desde la pared por su perfección técnica. El confeccionado en cera, en el cual se moldea la imagen de los hijos de Fogwill, hace una cita precisa de la fotografía en blanco y negro. Hay más retratos. Están, en su composición técnica y formal, realizados con una magistral destreza. Asombran, despiertan la admiración. Otro gran impacto visual será provocado por el paisaje que se dispone en el segundo piso, realizado en plastilina. A través de su desarrollo en quince paneles dispuestos uno al lado del otro en forma circular, la vista panorámica del delta entrerriano envuelve, sumerge, ahoga. En tal frondosidad, hasta la humedad del ambiente bajo la sombra de los árboles pareciera llegar a sentirse. La vastedad del paisaje se despliega efectiva porque la composición es rigurosa y la minuciosidad de los detalles resulta justa, inapelable. Pero no es la precisión técnica y su impacto visual lo que destaca únicamente

terminado ese relato legitimador del arte por irrupción del posmodernismo y su modo pluralista de (re)utilización de estilos, en tanto tentativa de recuperación de la tradición más allá del canon moderno clásico y el “modernismo domesticado” de los años cincuenta.

en estas obras. Hay algo ignoto, un cierto murmullo que indica que no todo es lo que parece, una atmósfera inquietante, un chapoteo intangible que insta al espectador a meditar, a iniciar una búsqueda.

El otro del retrato

Ingresamos a la primera sala, donde se encuentran los retratos. Nos encontramos con la representación realista, con lo figurativo, con la semejanza respecto del referente, la pericia técnica, formal y compositiva. Se lleva a cabo nuestra observación del otro que ha sido representado y que se vuelve objeto de una mirada contemplativa. El cuadro nos presenta sus características, se distinguen, se reconocen las caras, se puede adivinar quiénes son. No solo se forjan sus rasgos, sino que en esa urdimbre fisionómica se anima también una expresión particular, un cierto modo de ser, sentir y existir en el mundo. La tradición del retrato y su vínculo con lo aurático se hacen presentes. Sin embargo el material, como hemos dicho, es “bajo” en todos los casos.

Uno de los cuadros está hecho con cera. No obstante, su apariencia es la de una fotografía en blanco y negro. Barthes (2003 [1980]) observa que, a diferencia del cuadro en donde el referente es representado, en la fotografía el referente es presentado, señalado, indicado como lo que ha sido en ese momento y espacio en el que se hizo la toma y que existencialmente no volverá a ser. Su valor referencial sería supremo, y por ello portaría el espacio de una ausencia que indicaría lo que ya no está precisamente porque fue, porque “estuvo ahí”. El autor no olvida que la fotografía tiene una dimensión relativamente “consensuada”, “convenida”, por la que señala lo que se muestra en ella (una suerte de representar, no como una consciente y premeditada puesta en escena ante la cámara, sino como una forma culturalmente estructurante de la imagen; una función retórica, genérica, que tiende a mostrar lo reconocible en tanto ya visto); y se refiere a ella como *studium*. No obstante, nos recuerda el *punctum* como aquel elemento que “arrastra toda mi lectura; es una viva mutación de mi interés, una fulguración. Gracias a la marca de algo la foto deja de ser cualquiera. Ese algo me ha hecho vibrar, ha provocado en mí un pequeño estremecimiento, un satori, el paso de un vacío” (2002, 86-87). Y, si bien la obra de Mondongo realizada es un cuadro, el *punctum* fotográfico pareciera hacerse presente. Allí, en la mirada de los dos hijos del escritor Rodolfo Fogwill, o más precisamente el modo en el que sus miradas son representadas a través del trabajo de los artistas sobre la cera, pareciera haber un elemento cortante, punzante, que proviene de (en palabras de Barthes) un “sutil mas-allá-del-campo” que

habita en la imagen y por el que, algo de lo real (de la realidad siendo en sí más allá de lo que podemos ver y nos podemos representar acerca de ella) se filtra en el campo de la representación. Se filtra y punza. Punza porque se hace visible, se pone al alcance y, sin embargo, permanece inaccesible. Hay una verdad de aquellos dos niños que se hace presente de forma latente, que se evidencia indistinguible igualmente para todos nosotros, y en ese sentido reorganiza la visión: reorganiza los lugares sociales en los que nos ubicamos respecto lo que vemos, nos iguala. Todos vemos que hay algo de ellos que no estamos viendo. En ese cuadro hay una ausencia. Una lejanía irrepetible, un aura que no obstante no nos llama al culto, porque hay algo del material que nos indica que no, que no debemos imponer tal distancia. El material es cera: un elemento “bajo” que “des-estetiza” el cuadro, trayendo a él la presencia de lo cotidiano, lo cercano, lo mundano, aquel ámbito al que pertenecen aquellos niños. Y en este sentido, la obra pareciera organizarse en propósito de una experiencia fallidamente aurática: por un lado, a través de una obra original, única, irreproducible, evoca una cierta esencia de los rostros representados, una cierta distancia contemplativa, que roza lo angustiante o lo nostálgico; y por el otro, al estar realizada en un material “bajo”, “imperfecto”, “poco noble”, invoca una cercanía, una pertenencia, reúne a un “nosotros” para asumir el juego del reconocimiento y la identificación, a sentirnos pares. Y de esta forma, desde una postura totalmente contemporánea, reactualiza el retrato planteando un sentido alternativo al propio de su tradición.

Lo-otro en el rostro

Pasamos ahora a una visión panorámica de la sala, la mayoría de los retratos están formados con hilos de lana. El uso de este material tiene una potencia dual, cautivadora. Se trata literalmente de líneas de expresión: hilos totalmente coherentes en su disposición dentro del cuadro para la expresión de esos rostros. Asombra el enorme plan de trabajo, la minuciosidad del proceso de creación. Pero simultáneamente, a través de una visión en detalle, sorprenden los pliegues de una superficie rugosa, imprecisa, de un material que impone lo propio, que le da la gracia distintiva, su específica magia a la obra. El material capta, acerca, demanda cada vez más atención. En la porosidad de las pieles, en sus texturas, podemos observar una intención significativa que deliberadamente busca una cierta imprecisión, un corrimiento de la mera representación realista. Se trata de un material cercano, que todos reconocemos como un elemento de la vida cotidiana que sin embargo produce extrañamiento. Una peculiar dialéctica entre

distancia y cercanía se vuelve a hacer presente. Como si hubiera un detalle, un dato que es preciso pero que se muestra apenas insinuado en la obra, y que se fuga. Se nos escapa. Hipnotiza. Solicita más de la visión. Se perciben los detalles. Las hendeduras entre hilo e hilo se exponen como una presencia precaria, surcada por una ausencia que intriga. ¿Qué se muestra en la porosidad del material? En la imagen hay un exceso. El material está verdaderamente fuera de lugar. Y en su despojo de su función, de su utilidad, hay un resto que pareciera hacerse presente en esa cara que está enfrente y a la que se observa, pero también tiene ojos y devuelven la mirada.

Se nos ha enseñado que la mirada es terreno de conflagración. Sartre (2008 [1943]) lo indica cuando nos presenta a la mirada del otro como algo que nos reduce al estado de objeto, que nos cosifica, que nos petrifica y nos adhiere a nosotros mismos a la vez que nos deja impotentes ante ella. Hegel (1971 [1807]) nos confirma que la realidad humana es belicosa: una lucha por el reconocimiento. La dialéctica del amo y del esclavo organiza el vínculo social como un juego en el que las únicas alternativas son el dominio o la sumisión. El otro es violencia, es peligro. Eso se nos ha dicho. Lo cierto es que al mirar a esa niña en el retrato, la niña también nos mira y sí, nos sentimos algo incómodos. Pero no vemos que ella vaya a dañarnos o agredirnos. No pareciera que ella sea un peligro realmente existente: es un cuadro, ¡qué tanto!, y sin embargo inquieta.

Plantea Finkielkrat, retomando los desarrollos teóricos de Lévinas, que “antes de ser la fuerza alienante que amenaza, que ataca o que hechiza al yo, la otra persona es la fuerza eminente que rompe las cadenas que atan el yo a sí mismo, que lo desatascas, que lo libera del fastidio, que lo desocupa de sí mismo y que lo libera así del peso de su propia existencia. Antes de ser mirada, el otro es rostro” (1986, 26). Sostiene el autor, retomando nuevamente a Lévinas, que la noción de *rostro* encierra una paradoja:

“...en el lenguaje corriente [...] designa a la vez la apariencia y la esencia [...] pero, nos dice Lévinas, esta antítesis de ser y parecer no es decisiva. Anterior a la dualidad de lo oculto y lo descubierto [...] el rostro del otro está desnudo”. (26)

Es decir, más allá del conflicto entre las miradas, de la disputa entre el ser en sí mismo y el de convertirse en imagen para uno (o el de ser una mirada que lo convierte a uno en su objeto), hay un encuentro. El rostro nos impide la indiferencia, nos impide la ignorancia. Los artistas, la hija de los artistas, Fogwill, los hijos de Fogwill, todo ellos nos hacen sentir vergüenza, nos hacen sentir injustos. Nos indican con sus ojos, con sus simples miradas de retrato, que esto no se trata tanto de ellos como de nosotros mismos. Nos acusan, nos señalan nuestro egoísmo, nos hacen evidente nuestra insistencia

en permanecer en nosotros mismos, nuestra insistencia en volverlos un simple hecho estético objeto de nuestro contemplar y de nuestras proyecciones. Ellos, desde su imagen retratada, nos prohíben que los confundamos con sus particularidades. En un sentido intensamente benjaminiano, nos impulsan a que no los juzguemos, nos prohíben que nos centremos en sus características individuales. Algo en su mirada nos corre el eje, nos descentra. Y de esta forma, finalmente nos liberan de nosotros mismos cuando nos invitan a participar del juego de reunirnos. Nos invitan a no temerles, o no ir en su contra, a no volverlos blancos de nuestras limitaciones. Nos invitan a dejar la pasividad contemplativa, nos sacan del plano estético. Nos tocan en lo hondo, nos responsabilizan. Nos implican éticamente.

La ausencia que nos insta

Al ingresar a la sala del segundo piso, observamos una instalación de quince paneles dispuestos en forma circular que recrea un paisaje del delta entrerriano. Con siete colores esenciales elaborados con pigmentos de óleo, los artistas componen con pequeños trozos de plastilina una textura que da cuenta de sus huellas: se ven en el relieve las marcas de sus dedos, de las espátulas y pinceles que modelaron el material, la mixtura de tonos, el establecimiento de las figuras y las formas. En conjunto, la secuencia de paisajes compone un clima denso, tan lúgubre como deslumbrante. Por los ojos se llega a percibir la humedad del lugar, las ramas tupidas, el follaje cerrado. Se ve a un hombre, un pequeño hombre en la inmensidad casi impenetrable del paisaje. Una presencia misteriosa en medio de la espesura vegetal. Pero, en general, reina la ausencia de lo humano. Y esa diminuta presencia marca aún más la ausencia general del hombre en la obra. La falta del ser humano, del ser cultural, de la cultura. La sensación es la de estar en medio de un bosque encantado, solo, mientras está oscureciendo. No hay nada y en esa ausencia, se respira una tensión: “En toda la habitación reina el silencio, las cosas parecen retornar a la nada y sin embargo el oído al acecho percibe una extraña batahola en la inmovilidad. No hay nada, pero ese vacío es denso, esa paz es un alboroto, esa nada está poblada de minúsculos temblores y de flagraciones inasibles; no hay nada sino el ser en general, el inevitable rumor del hay” (Finkelkrat 1986, 18-19).

Indica Didi-Huberman (2010 [1992]) que el acto de la visión consiste en un toparse con “volúmenes dotados de vacíos”, con algo “tallado en lo tangible” que se experimenta táctilmente en tanto encuentro con un obstáculo que está calado de concavidades. El arte de ver, sostiene, abre un abismo que nos mira y que “impone un *en*, un *adentro*”.

En el caso de este paisaje, el suceso de verlo provoca una suerte de espanto, un terror vinculado a la posibilidad de una existencia sin contornos. Se descubre la certeza de que hay algo que existe más allá o más acá de lo que se ve, que hay algo que no se llega a ver pero que se hace presente. La imagen sin dudas porta una latencia. Ante esa espesura vegetal que uno ve, uno se siente observado, se queda extrañado, arrinconado contra uno mismo hasta el punto que se siente sustraído de sí, arrancado, incluso hurtado. Nadie pidió nuestro consentimiento, pero algo quita ante nosotros el velo a la existencia precisamente en lo que ésta tiene a la vez de impersonal y de incesante. Sucede el *ser*. Las cosas son, más allá de nosotros. Más allá del hombre. Más allá de la cultura. Más allá del sentido, *hay* un *es*. El paisaje nos lo recuerda, nos lo cava en la visión.

El planteo podría interpretarse como un intento de llevar esa experiencia vivida ante la obra, hacia lo que Didi-Huberman llama “hacer de la experiencia del ver un ejercicio de la creencia”: ese “querer trasladarse *más allá de la escisión* abierta por lo que nos mira en la que vemos”, ese “querer superar –imaginariamente– tanto lo que vemos *como* lo que nos mira” (2010 [1992], 22). Pero no se pretende que el lenguaje ateste a la mirada de pomposidad y afectación. No se aspira a afirmar, a través de un discurso sugestivo, que ese paisaje no es solamente un volumen, ni tampoco que no es un puro vacío: ese paisaje es volumen y es vacío, pero más acá o más allá de eso, solo entre lo que se ve y lo que nos mira en él, hay una interpenetración, un espacio de mutua invasión, de comunión, en el que se vuelve efectiva la economía propia de lo visual. En ese momento, la obra nos enseña que no habíamos visto realmente lo que veíamos. Nos enseña, no solo que podemos ver lo que vemos de otra manera sino, por sobre todas las cosas, que tenemos la capacidad de dejar de identificar lo que vemos con lo que la vista logra obtener habitualmente de lo que ve.

Atando cabos

En la muestra “Argentina” de Mondongo también se exhibía una escultura de una columna vertebral confeccionada con monedas y pequeñas instalaciones de mundos aparentemente subterráneos y tendientes al infinito realizadas con plastilina e iluminadas con *led*. No obstante, se ha focalizado en los retratos y los paisajes. La elección no se basa en el hecho de que resultan cuantitativamente predominantes o técnica y formalmente mejor compuestos, sino en que en ellos se ha encontrado una potencialidad visual que no se hace presente en el encuentro con las otras obras. De esta forma, lo que pareciera darse en primera instancia en estas piezas es un diálogo, un cruce

peculiar entre, por un lado, dos géneros tradicionales y fundamentales para la historia del arte y, por el otro, el uso de materiales bajos, inferiores, infrecuentes para la confección de estos retratos y paisajes. En este choque, en esta fusión, el material es despojado de su función de uso, de su utilidad social y, a partir de su extrañamiento, recicla estos géneros tradicionales, los renueva, los acerca al nuevo público, convocándolas a una peculiar aparición en el contexto de una escena contemporánea en la que han quedado relegados. A la vez, la operación reivindica activamente la capacidad azarosa e indeterminada de transformación que tienen tales materiales, los dota de energía vital, les concede el derecho al sentido.

En este punto, resulta preciso hacer una aclaración. Heidegger (1996 [1936]) plantea que, por un olvido de la metafísica (de las dimensiones esenciales, ontológicas del ser de la cosa) el destino de la humanidad había terminado siendo el cálculo, la previsión en la que el hombre pierde finalmente su espontaneidad y potencia. Plantea entonces al arte verdadero como un proceso de desocultamiento de la verdad de la cosa. El arte verdadero, para Heidegger, debía permitir al hombre el regreso a una percepción de la esencia del ser en el objeto. Pero el nivel de análisis en que nos centramos no se vincula a una capacidad que lo obra pudiera tener para hacer-venir el ser de la cosa al ámbito de lo ente. Lejos de lo metafísico, lejos de las revelaciones esenciales y ontológicas, el sentido que se organiza en la obra de Mondongo, resulta político. Desde ya, la potencia de esta obra no se basa tampoco en consistir en una irradiación auténtica de una lejanía, de un sentido originario oculto en ella que se desvela. Su fuerza no radica en un cierto valor aurático y puro que la misma pudiera contener. La obra no reproduce un orden esencial, perenne, a la misma vez original y final, que en ella se descubre. La obra es resultado de un proceso de trabajo determinado socialmente, que penetra en el material y en el género, y los reconfigura en un producto artístico que conserva en sí, no solo a sí misma, a su singularidad, a sus propias características, sino también a un movimiento crítico, autorreflexivo, en tanto abre en sí un espacio "autónomo" en el sentido adorniano del término: un lugar prolífico para la comprensión teórica.

Al mirarnos, esos rostros se muestran humanos, carentes, imperfectos, reales. Y en este sentido, nos exigen que no nos quedemos en la pasividad de la contemplación, que no nos limitemos al goce estético. Llamam a reflexionar, a volvernos parte en la construcción de su sentido, a abrirnos para reconocer a sus representados como pares, como iguales, con derecho a su propia identidad. El paisaje, por su parte, exige que salgamos al fin del juego de las apariencias, nos empuja a que asumamos la derrota: la imagen se impone más allá de la forma y se ríe de nosotros al recordarnos que no nos deja en la retina más que su despojo cuando nosotros creemos haber alcanzado la comprensión de

su verdad. “Las imágenes del arte –por más simples, por más mínimas que sean– saben presentar la dialéctica visual de ese juego en que supimos (pero olvidamos) inquietar nuestra visión e inventar lugares para esa inquietud” (Didi-Huberman 2010 [1992], 63). La obra nos empuja a despertar un sentido negado en la imagen y nos indica que hay una verdad que a lo largo del devenir histórico ha quedado excluida de la visión.

La indagación acerca de la identidad

Nos encontramos en un momento histórico que suele caracterizarse como “posthistórico” (fin de las visiones finalistas de la historia), “postmoderno” (caída de los grandes relatos legitimadores de la modernidad) y “posthumanista” (posibilidad de control de la evolución biológica mediante la tecnología y deslegitimación del entorno ético del humanismo). Y en medio de este contexto, pareciera que el problema de la identidad retornara como un problema no resuelto por la sociedad en su desarrollo histórico².

2 Lacan postulaba que el proceso de subjetivación de la criatura biológica para devenir-humano era un trabajo de identificación inconsciente y que el inconsciente, por su parte, estaba estructurado como un lenguaje. Focalizará en la noción de significante como aquel elemento silencioso, vacío, que constituye el terreno de corrimiento y filtración del sentido singular del sujeto (el discurso del inconsciente). La identidad resultaría así precaria y su semejanza consigo misma, imposible. Descentrado, heterónimo respecto de sí mismo, sería el Otro (el discurso del inconsciente,) quien a uno lo agita. La identidad sería entonces el lugar de un vacío que no podría ser llenado simbólicamente. Althusser se servirá de esta noción para releer el marxismo y precisar la noción de ideología. La definirá como formación simbólica en la que –a través de una identificación especular basada en la explicación lacaniana del estadio del espejo– el sujeto se identifica, se reconoce. La ideología sería una interpelación simbólica que ocurre al sujeto en su proceso de socialización e individuación, a través de la cual el mismo internaliza el sentido de una sociedad, sus verdades, el universo ideológico compartido y su lugar dentro del mismo. Žižek (1992) afinará el entrecruzamiento de marxismo y psicoanálisis. Planteará que la ideología, lejos de ser una falsa consciencia o una distorsión respecto de la realidad a la que oculta, se trata de una fantasía inconsciente mediante la cual la propia realidad social se estructura. Más que una internalización cabal o sistema de verdades acatado plenamente por el sujeto, la interpelación ideológica es inacabada: hay un resto, un excedente que no puede ser integrado al mundo simbólico. Hay un plus (vinculado a la idea de “antagonismo” de Laclau y Mouffe, que se basa asimismo en el concepto de “lo real” Lacaniano) que se vive como “una mancha de irracionalidad traumática y sin sentido” dentro del universo simbólico, pero que sostiene el goce de constatar que se vive de todas formas en el sentido, y por lo tanto también sostiene el reconocimiento y

En la idea del “otro”, la sociedad pareciera hacer síntoma: en él se vuelve evidente la imposibilidad de integrar simbólicamente a las diferencias. El “otro” pareciera presentarse generalmente como un peligro, como un contrincante, como algo a negar, excluir o combatir. En una sociedad marcada por el individualismo, la incapacidad de integrar al otro se vive de forma traumática: se teme, se padece, se discrimina. La pregunta por la identidad pareciera resolverse en la forma de una lucha, una disputa, en la imposibilidad de la coexistencia, en la amenaza a la propia identidad. Y en tal contexto, las obras de Mondongo ejercitan esta pregunta por la identidad, abriendo en el espacio visual la posibilidad de que una forma distinta de percibir la otredad sea posible. Las obras de Mondongo nos sugieren que algo ha sido dejado fuera de la representación, hay un exceso que no puede materializarse en las formas plásticas pero que, desde una latencia inscripta en la superficie, se hace presente irrumpiendo en la observación, trayendo a nuestra mirada una incomodidad, una inquietud, una instancia ética. Nos invita a un ejercicio de empatía, un juego de rol en el cual reflexionar acerca de nuestra propia mirada, acerca de cómo nos posicionamos para considerar al otro. Inscripto dentro del régimen discursivo contemporáneo, dentro de su voluntad de verdad, desde la pertenencia a un universo simbólico que delimita los sentidos posibles, articulables, identificables, la obra de Mondongo realiza la pregunta que todos los días nos hace la ideología: la pregunta por la identidad. Y en este sentido, desde el interior mismo del universo ideológico, desafía su régimen de verdad.

Conclusión

Hemos hecho un recorrido por los retratos y los paisajes expuestos en la muestra “Argentina” de Mondongo, realizada en el MAMBA. Se ha analizado el tipo de movimiento visual que las mismas generan en el espectador, el tipo de juego de miradas que plantea, en relación a un concepto de otredad. Se observó que, mediante la representación realista del “otro” (ya sean otros individuos o la otredad radical de un paisaje) en

acatamiento de los mandatos ideológicos. La ideología funcionaría entonces como una construcción de la fantasía que organiza la realidad, le da entidad y nos la ofrece como una formación posible, como una imagen integrada, orgánica, espacio de existencia simbólica compartida, ante la verdadera imposibilidad de simbolizar un núcleo traumático, un real, el imposible social que toda sociedad tiene. La ideología estructuraría así la realidad que vivimos, nuestras posiciones subjetivas y nuestras relaciones sociales efectivas.

su superficie visual se calaría una latencia, una pregunta formulada como vacío, que desafiaría el sentido común que en nuestra contemporaneidad histórica se articulan en torno a la identidad. Se ha postulado que esta obra tiene dimensión política en tanto plantea la pregunta característica de la ideología: la interpelación por la identidad. Llegado a este punto, resulta oportuno precisar el concepto de dimensión política con el que se comprende a estas obras.

Adorno, en “El artista como lugarteniente” (1984 [1953], 205-219), embestía contra la antítesis entre el arte (políticamente) comprometido y el arte puro (arte por el arte), a la que consideraba una polaridad estereotipada, esquemáticamente entumecida, de una rigidez poco fecunda, síntoma de la penetración en el ámbito del análisis estético por parte de la lógica de la Industria Cultural. Toma entonces de Valéry la idea de que el “arte grande” es aquel que puede, de forma grácil y juguetona, plantear complejas problemáticas, aquel que exige poner en juego todas las capacidades de un hombre (tanto para producir obras como para entenderlas), aquel que reclama un hombre íntegro, indiviso, y que plantea en sí un espacio autónomo en el que, a través de la autorreflexión, llegue a sí mismo para rebasarse y consumarse más allá de sí, produciendo un sentido que se lograría en el terreno de la vida. Y es en este punto donde la obra de Mondongo resulta política: en medio de los actos de ver de nuestro tiempo histórico, en los que la otredad se nos presenta como aquello de lo que uno debe estar alerta, una imagen nos plantea la misma pregunta que nos hace la ideología. Se sirve de ella para hacernos dudar de nuestras respuestas habituales. Nos sugiere que hay más verdad más allá de lo obvio, más allá de los límites que nuestro universo simbólico ha impuesto a nuestras posibilidades de generar sentido. Žižek plantea de la siguiente forma al “procedimiento de la ‘crítica a la ideología’”: detectar, en un edificio ideológico determinado, el elemento que representa dentro de él su propia imposibilidad” (1992, 174). La obra de Mondongo, efectivamente descubre que la imposibilidad de lo social por alcanzar su plena identidad hace síntoma en la figura del “otro”. Es decir, indica el punto en el que la negatividad de lo social –su contradicción interna– cobra existencia real. En esta obra se nos confronta con nuestra propia condición humana al exigirnos un replanteo de la forma en la que habitualmente miramos. Desde el juego estético, nos ejercita como sujetos éticos, nos hace un planteo esencialmente político por el cual asumimos una posición concreta en la realidad. Nos llama a asumir una postura ética respecto del otro, mediante la reflexión de nuestros propios fundamentos. Esos retratos, esos paisajes resultan una obra “crítica” porque en una sociedad donde el modo de funcionamiento dominante de la ideología se caracteriza por lo que Sloterdijk (2003 [1983]) llama la “razón cínica” nos

reclama nuestra cualidad de sujetos éticos. En medio de la apatía y de las apariencias, este es un gesto político hasta la médula.

Referencias

Adorno, T. 1984 [1953]. "El artista como lugarteniente." *Crítica cultural y Sociedad* Madrid: Sarpe, 205-219.

Althusser, L. 1977. "Freud y Lacan." *Posiciones*. Barcelona: Grijalbo, 9-37.

Barthes, R. 2003 [1980]. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

Benjamin, W. 1936. "El narrador." Disponible en http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/benjamin_narrador.PDF

---.1967a. "La tarea del traductor." *Ensayos Escogidos*. Buenos Aires: Sur, 77-88.

---.1967b. "Sobre algunos temas en Baudelaire." Disponible en <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Benjamin/Sobre%20algunos%20temas%20en%20Baudelaire.pdf>

---. 1989a. "Experiencia y pobreza." *Discursos interrumpidos, I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus, 165-173.

---. 1989b. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica." *Discursos Interrumpidos, I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus, 15-57.

Boivin, M., A. Rosatto y V. Arribas 2007. *Constructores de otredad. Una introducción a la Antropología Social y Cultural*. Buenos Aires: Antropofagia.

Didi-Huberman, G. 2010 [1992]. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

Finkelkraut, A. 1986. *La sabiduría del amor*. Buenos Aires: Gedisa.

Foucault, M. 1970. *Arqueología del saber*. México: Siglo XXI.

---. 1973. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.

Hegel, G. W. F. 1971 [1807]. *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica.

Heidegger, M. 1996 [1936]. "El origen de la obra del arte." *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.

Huyssen, A. 1998. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Lacan, J. 2008 [1949]. "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica." *Escritos I*. México: Siglo XXI, 99-105.

---. 1975 [1957]. "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud." *Escritos I*. Buenos Aires: Siglo XXI, 475-510.

---. 1990. "Seminario 3, Clases XIV, XVII y XIX." Buenos Aires: Paidós.

Laclau, E. y Mouffe, C. 1987. "Más allá de la positividad de lo social: antagonismo y hegemonía." En *Hegemonía y estrategia socialista*. México: Siglo XXI.

Sloterdijk, P. 2000. *Normas para el parque humano. Una respuesta a la 'Carta sobre el humanismo' de Heidegger*. Madrid: Siruela.

---. 2003 [1983]. *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Siruela.

---. 2011 [2001]. *Sin salvación. Tras las huellas de Heidegger*. Madrid: Akal.

Vattimo, G. 1985. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Buenos Aires: Gedisa.

Verón, E. 1993 [1987]. *Semiosis social: Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona, Gedisa.

Žižek, S. 1992. "Cómo inventó Marx el síntoma." *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI.

---. 1992. "Che vuoi?" *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI.

---. 1993. "Más allá del orden del discurso, Primera parte. Ernesto Laclau." *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

**EL MUSEO DE ARTE
MODERNO: 1956-1960
CUATRO AÑOS DE FANTASMAGORÍA**

Sofia Dourron

Sofía Dourron es Licenciada en Gestión e Historia del Arte por la Universidad del Salvador, donde también se desempeña como docente.

Correo electrónico: sofiadourron@gmail.com

Recibido: 15/2/2014 - Aceptado: 10/6/2014

Resumen: El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires fue creado por Rafael Squirru en el año 1956 como parte de un plan de renovación de las instituciones de la cultura locales, en el marco de la coyuntura socio-política instaurada a partir de 1955 por la Revolución Libertadora. Las instituciones fundadas en este período se vieron atravesadas por una voluntad de progreso e internacionalización de la cultura en íntima relación con los procesos políticos y económicos que atravesó el país. Estas voluntades estarán presentes en muchas de las actividades propuestas por el museo, desde su primera exposición Primera exposición flotante de cincuenta pintores argentinos que recorrería el mundo a bordo del Buque Yapeyú entre 1956 y 1957, hasta la exposición que inauguraría su sede en el Teatro Municipal General San Martín Primera Exposición Internacional de Arte Moderno en septiembre de 1960. Sin embargo, estas iniciativas se contraponen al programa de exhibiciones y actividades considerado en su totalidad, que en términos generales promueve una concepción ambigua de la modernidad estética y un proceso modernizador que se instaura mayormente en los discursos del museo y no en sus acciones.

Palabras clave: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires - Rafael Squirru - Museo Fantasma - Internacionalismo - Curadurías expandidas

Abstract: The Museum of Modern Art of Buenos Aires was created in 1956 by Rafael Squirru as part of a renovations plan for the local cultural institutions, in the socio-political context established by the Revolución Libertadora in 1955. The institutions founded during that period were, in one way or another, marked by a very strong intention of progress and internationalization of Argentine culture closely related to the economic and political processes the country suffered during that period. These intentions will be noticeable in many of the activities carried on by the museum in its early years, its first show *First floating exhibition of fifty Argentine painters* that would go around the world aboard the Yapeyú Cruise between late 1956 and early 1957, and later, when its building was finally finished at the Municipal Theater General San Martín, it opened with a show called *First International Exhibition of Modern Art* in September 1960. However, these initiatives contrast with the exhibition and activities program considered as a whole, which, in general, promotes a vague notion of aesthetic

modernity and a modernization process present mainly in the form of discourse and not actions.

Keywords: Museum of Modern Art of Buenos Aires - Rafael Squirru - Phantom Museum - Internationalism - Expanded curatorial field

La fundación

El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires fue fundado por decreto n° 3527/56 el 11 de abril de 1956 bajo el gobierno provisional del General Eduardo Lonardi. Como explicita el decreto fundacional el museo estaba destinado a tener su sede en el aún no construido edificio del Teatro Municipal General San Martín en la Avenida Corrientes 1530, cuya obra se inició el 24 de junio de 1954 y se finalizó en mayo de 1960. De modo tal que desde su creación en abril de 1956 hasta septiembre de 1960 el museo no tuvo una sede en la cual conducir sus actividades. Fue entonces que adquirió el mote de “Museo Fantasma”, como recuerda su fundador y primer director, Rafael Squirru, en su introducción al catálogo realizado para el 10° aniversario del museo.

El decreto fundacional declara explícitamente que el museo tendría por objeto: “ilustrar, de modo objetivo y documental, sobre todas las manifestaciones del espíritu cuyo carácter permita calificarlas con aquella denominación, para la cual mantendrá una exposición permanente de obras de arte plástico y subsidiariamente organizará audiciones de música, conferencias y todo otro acto cuya realización satisfaga los propósitos enunciados en los considerandos”. Tomando como modelo en la configuración de su misión al Museo de Arte Moderno de Nueva York, fundado en 1929 para complementar la colección del Metropolitan Museum y acercar el arte moderno a los ciudadanos de Nueva York, el MAM se plantea como un punto de confluencia para las últimas producciones de todas las disciplinas artísticas, capaz de activar sus interacciones y contextualizarlas en un marco institucional e integrador. Un espacio para la modernización cultural al estilo de las grandes capitales del mundo, para una demorada puesta al día de la escena artística de Buenos Aires. El MAM perfilaba su futura estructura a la manera en que Alfred Barr organizó el MoMa en 1929, como un museo multi-departamental ampliando el espectro de alcance tanto del programa de exhibiciones como el de la colección del museo en relación a los museos tradicionales de Bellas Artes. Los seis departamentos con los que se inició el museo de Nueva York fueron: Pintura y escultura, Dibujo, Grabado y libros ilustrados, Fotografía, Arquitectura y

diseño, y Cine. Departamentos precursores en la historia de los museos, no solo produjeron exhibiciones innovadoras en su campo, sino que promovieron la creación de colecciones de sus producciones, maquetas de arquitectura, objetos de diseño, especialmente se promovió la creación de una importante Filmoteca y la de una sala de proyecciones, idea tomada como consta en los archivos de prensa previos a la inauguración del museo de las instituciones de Moscú, cuyas colecciones de arte moderno resultaban admirables. Este espíritu es el que inspiraría la creación del MAM, que según su director, Rafael Squirru, abarcaría:

Las artes visuales, que incluyen además de la pintura y la escultura las artes aplicadas, como el diseño industrial, la fotografía, la cerámica, etc. Habrá un departamento de cinematografía para recoger las experiencias de este orden. Pensamos tener un departamento de arquitectura y urbanismo. Y departamentos conexos que registren el arte moderno en otros lenguajes amén del visual, literarios y musicales. (Squirru 1956a)

El MoMa no solo estableció un modelo de museo, sino que, de acuerdo a Carol Duncan (1995, 103-104), también estableció un modelo de narrativa para las exposiciones de arte moderno. Una narrativa tomada de modelos europeos, como el Museo de Luxemburgo de París, pero profundizada por Alfred Barr en Nueva York durante la década del 30: una sucesión de estilos formalmente distintos, que en la gran mayoría de los textos y exposiciones se inicia con Paul Cézanne. Squirru adhiere al pie de la letra a ambos modelos, como da a entender en una entrevista publicada poco antes de la inauguración del museo, en la cual el director explica su visión sobre el arte moderno:

Hablando en lenguaje académico y respecto a las artes plásticas o visuales, el arte moderno comienza a “grosso” modo con Cézanne y se prolonga a nuestros días. Sin embargo, no debemos olvidar que todas estas denominaciones son clásicas y solo pretenden un fin didáctico. Yo me atrevería, con las debidas reservas, a denominar como arte moderno todas las manifestaciones estéticas que gravitan de modo más directo en la sensibilidad actual. (Squirru, 1956a)

Es éste el inicio del relato institucional del museo que Squirru construiría a lo largo de su gestión, basado en un proyecto modernizador del arte argentino, pero que en gran medida se contrapuso al conjunto de poéticas exhibidas y promovidas desde los programas de exhibición que, en su gran mayoría, se mantuvieron dentro de los

parámetros hegemónicos de las poéticas consagradas. Si bien hubo ciertas actitudes innovadoras por parte del museo al exhibir obras de algunos movimientos alineados con la vanguardia, o autoproclamados de vanguardia, esto no constituyó una política de exhibición modernizadora sino una presencia minoritaria o bien casos excepcionales. Es posible afirmar entonces que el proceso de modernización propuesto por el MAM se mantuvo en gran parte dentro de los parámetros discursivos y, si bien este proceso no logró ser realizado por completo en los hechos, sí funcionó como una instancia previa a los procesos que tendrían lugar durante la década del sesenta en el Museo Nacional de Bellas Artes y el Instituto Torcuato Di Tella.

Para mediados de la década del cincuenta, el modelo de la modernidad estética con Cézanne a la cabeza y la evolución de la abstracción, seguía vigente, abonado ahora por el influjo de trabajos realizados expresamente para el mercado de los museos por los pintores de la Escuela de Nueva York y sus derivados, ocupando sus salas con enormes lienzos del Expresionismo Abstracto y los Campos de Color. Fueron estas mismas obras las que viajaron por el mundo gracias al programa de muestras itinerantes creado por el Consejo Internacional del MoMa (creado en 1956), como brazo cultural de las fuerzas norteamericanas durante la Guerra Fría. La lucha contra el comunismo, tanto en Europa como en Latinoamérica, se debatía en gran medida en el campo cultural, contraponiendo el estrecho Realismo Socialista soviético al apolítico Expresionismo Abstracto y sus premisas de libertad y originalidad (Cockroft 1974, 39-41). Estas mismas obras son las que en 1960 llegarían a la Argentina para ser exhibidas en el Museo de Arte Moderno en la exposición *Primera Exposición Internacional de Arte Moderno*, organizada al inaugurar la sede del Teatro San Martín y en conmemoración del Sesquicentenario de la independencia argentina.

Fundado en los albores de la Revolución Libertadora y en medio de la Guerra Fría, el MAM respondió a la explícita voluntad modernizadora e internacionalista que siguió a los años del peronismo, dejando atrás un largo período de tensiones entre el estado y el incipiente campo artístico local. Andrea Giunta (2008, 50-52) plantea que si bien en el campo de la cultura el peronismo no estableció una política normativa estética precisa respecto de las artes visuales, las relaciones con el campo artístico estuvieron signadas por la tensión y en ciertos casos el aislamiento, particularmente con las vanguardias abstractas argentinas. En ese entonces se hicieron frecuentes las acusaciones al gobierno de parte de agentes culturales –como las de Jorge Romero Brest en el texto que acompañaba el envío argentino a la Bienal de Venecia de 1956– de aislamiento cultural y fomento de una retórica artística afiliada al régimen, como fue el caso de los Salones, expresada en obras figurativas de iconografía considerada nacionalista (el gaucho y la

pampa). Sin embargo, es destacable la exposición de pintura europea moderna organizada por el Estado Francés e inaugurada en el Museo Nacional de Bellas Artes en junio de 1949 *De Manet a nuestros días*, un recorrido desde el impresionismo hasta la Escuela de París, que dio lugar a expresiones alineadas con las vanguardias estéticas de la época. Asimismo, en el ámbito privado hubo iniciativas que se orientaron a cubrir ese vacío dejado por el estado, es el caso del Instituto de Arte Moderno, creado en 1949 por el arquitecto Marcelo de Ridder, que inauguró su sede con la muestra de *Arte Abstracto* organizada por el crítico belga León Degand. La muestra incluía obras nunca antes vistas en Buenos Aires de artistas como Robert Delaunay, Francis Picabia y Wassily Kandinsky entre otros (Giunta 2008, 53-54). El Instituto se proponía contribuir a establecer contactos internacionales que favorecieran al desarrollo del arte moderno en nuestro país (García 2004, 17). Como tal, adhiere al paradigma de la internacionalización del arte, y opera a modo de antecedente directo del MAM y referente institucional de la época.

En el área de la cultura los gobiernos de facto que sucedieron a la Revolución Libertadora ejercieron una fuerte censura sobre todos los medios, instituciones y personajes de la cultura vinculados al peronismo, y buscaron reemplazar a esas figuras al frente de instituciones como la Biblioteca Nacional y la Universidad de Buenos Aires por aquellos agentes de la cultura e intelectuales que habían sido excluidos del aparato de gobierno durante el peronismo. Al mismo tiempo se reanudaban las actividades de instituciones como la Sociedad Científica Argentina y el Colegio Libre de Estudios Superiores, y se creaban nuevas instituciones como el MAM, objeto de estudio de este trabajo, el Fondo Nacional de las Artes (FNA), fundado en 1958, presidido por Victoria Ocampo, y el Conicet, fundado en febrero de ese mismo año, presidido por Bernardo A. Houssay. La creación de estas instituciones da cuenta de un fuerte impulso a la cultura que, sin embargo, se contrapone a la escasa disponibilidad de recursos para llevar adelante sus programas de manera adecuada. Un claro ejemplo de esta problemática es la falta de presupuesto asignado al MAM desde sus comienzos.

El museo fue creado por iniciativa de Rafael Squirru, fundador y primer director de la institución. Un abogado de 31 años, formado en la Universidad de Buenos Aires y posteriormente en la Universidad del Edimburgo, cuyo temprano interés y talento para el arte se manifestaron a una edad temprana, tanto para la pintura como para la poesía, actividad, la primera, que continuó hasta comienzos de la década del 50, alentado según relatos de su hija Eloísa Squirru (Squirru E. 2008, 45) por Tomás Maldonado y Quinquela Martín, a cuyo taller solía asistir. Durante su estadía en Europa, Squirru visitó importantes museos y exposiciones, a través de los cuales entró en contacto con la pintura moderna que luego se convertiría en una de sus grandes pasiones. A su regreso

al país en 1949 se dedicó en gran medida a la docencia, desempeñándose como profesor de Historia Argentina y Literatura Hispanoamericana en el Colegio del Salvador. Desde 1955, colabora con Carlos Manuel Muñiz, también subsecretario del Ministerio del Interior, en la revista de crítica cristiana “Ciudad”, pero también ejerce la crítica de arte en diversos medios, en años posteriores escribiría numerosos artículos en Clarín y La Nación. Crea junto a su amigo Augusto Rodríguez Larreta Ediciones del Hombre Nuevo en 1957, fundada sobre la filosofía humanista y cristiana que siempre defendió. Desde su retorno al país se codea con pintores y escritores a quienes conoce a través de su propia actividad artística. De estas relaciones y de su entusiasmo surgiría eventualmente el proyecto de museo que se concretaría poco tiempo después.

La iniciativa personal y el gran entusiasmo de Squirru, posibilitaron que el MAM diera inicio a sus actividades desde una pequeña oficina en el altillo del Museo Sívori, sobre la calle Paraguay, cedida por el artista Guillermo Buitrago, director del museo en ese entonces. El staff de la institución estaba integrado por Squirru como flamante director, su Secretaria la Sra. Elsa Sorbilli, la Sra. Hidalgo y el Sr. Arturo Jacinto Alvarez. Sin sede y sin patrimonio, con apenas algunas máquinas de escribir y un magro presupuesto nació lo que luego se transformaría en el actual Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

El museo fantasma

Según la historiadora del arte Carol Duncan (1995), desde su nacimiento como institución pública luego de la Revolución Francesa, el museo de arte se presenta como evidencia de virtud política y, por lo tanto, trae consigo beneficios políticos a los gobiernos que los gestionen. En palabras de la autora: “los museos de arte públicos son importantes, incluso necesarios, para cualquier Estado bien provisto” (Duncan 1991, 88). En este sentido, la fundación de un museo público resulta una herramienta útil para un gobierno que busca legitimarse. Asimismo, Duncan sostiene la idea del museo como ritual, ritual en el sentido de una experiencia liminal no solo por la similitud arquitectónica entre museos y templos, sino porque requiere un tipo de experiencia y comportamiento determinados, una performance del visitante cuya experiencia está determinada por “el tipo de atención que debe aportar y la cualidad del tiempo y el espacio que provee el museo” (Duncan 1995, 12). Se trata entonces de una experiencia compleja que involucra arquitectura, objetos y programas, y que por estar inserta en la trama política y social de un Estado cumple tareas tanto políticas como ideológicas, al actuar como preservadora

de la memoria colectiva y como espacio para el conocimiento de una verdad secular. Lo que vemos y no vemos en los museos de arte, dice Duncan, “está intrínsecamente ligado a quién constituye la comunidad y quién define su identidad” (Duncan 1995, 8). Así, esta institución puede convertirse en un espacio que representa públicamente las creencias e ideología, o más probablemente el conjunto de ideologías, de una sociedad. De hecho, en el museo de arte público, la relación establecida entre éste y el estado estuvo dada desde un principio por su capacidad de hacer visibles los ideales republicanos (Duncan 1995, 90). En este sentido, la creación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires fue, como ya ha sido consignado, consecuencia y respaldo de las nociones de progreso y renovación de los gobiernos del período desarrollista, período durante el cual se impulsaron los valores de progreso y modernización característicos de este sistema. Así es que el MAM se vió atravesado por discursos que se disputaban una concepción de la modernidad tanto en términos políticos como culturales. Los debates sobre esta noción y el impacto que tuvieron a la hora de renovar los programas institucionales, ponen a esta institución en relación con los imaginarios sobre la modernidad sostenidos contemporáneamente en diversas esferas.

Según Duncan, los museos de arte moderno difieren drásticamente de los museos de arte tradicionales: las obras que exhiben tanto como las que conforman su patrimonio son mucho más recientes, en algunos casos no han recibido la consagración del tiempo, su arquitectura puede también ser mucho más moderna y sus colecciones más heterogéneas. También introducen lo que Duncan denomina un ritual de museo diferente. En el museo de arte moderno el ritual está sujeto a “una nueva y más alienada individualidad, que ya no necesita ser contenida en un museo-templo” (Duncan 1991, 100). El ritual que tendrá lugar en esta institución estará más vinculado a la recreación de las diferentes experiencias de la abstracción que subyacen a cada obra, ya sea una experiencia espiritual, psíquica o trascendente, o quizás la experiencia de la disrupción del espacio representativo en sí. Un ritual, en gran medida, condicionado y atravesado por la vida moderna (Duncan 1995, 131-132).

Desde el “Museo fantasma”, el museo sin salas, Squirru divisó una serie de estrategias que permitieron dar inicio a las actividades de la institución mucho antes de que este se materializara en un edificio. Es a partir de estas estrategias que podremos dar cuenta del impacto que tuvo el museo en el campo artístico de Buenos Aires, y cómo contribuyó en la creación de un nuevo y muy particular ritual para el arte moderno local. Ritual vinculado a la renovación de los espacios para el arte y una forma alternativa de consumo cultural. Este programa estuvo constituido por cuatro ejes o valores imperantes: la renovación institucional, la internacionalización del arte argentino, la

modernización estética y la reconfiguración del campo artístico tanto en relación a los espacios para el arte como en la configuración de un nuevo espectador, que se enfrenta en algunos a casos a nuevas poéticas y en otros se ve forzado a abandonar el espacio artístico y salir a las calles en busca de las exposiciones que desea ver.

Como mencionamos anteriormente, la renovación institucional del período iniciado en septiembre de 1955 fue clave para el campo artístico y cultural de Buenos Aires. La creación de instituciones de fomento al arte tuvo como objetivo principal proveer espacios de exhibición como el MAM, y recursos materiales para los artistas a través del Fondo Nacional de las Artes. La creación del museo y el impulso dado al mismo por Squirru y sus colaboradores dan cuenta de este ímpetu renovador que se intentaba proyectar sobre todas las políticas del nuevo gobierno provisional, y que es luego retomado por el gobierno del presidente electo, el Dr. Arturo Frondizi, que con un programa fomentado por ideas desarrollistas profundizó en las políticas de modernización tanto económicas como culturales. El Museo de Arte Moderno marca una clara división y una explícita voluntad de diferenciarse y establecer un punto de quiebre con el período peronista. El museo de arte moderno aparece entonces como símbolo de progreso en relación con los parámetros culturales internacionales, indispensable para la proyección de una Argentina moderna hacia el mundo, y para un gobierno en busca de capitales extranjeros para estimular los sectores clave de su economía (Romero 2012, 156). Se trata entonces de una necesidad política y no de una política explícita de apertura cultural.

En vinculación a este proceso de internacionalización las primeras actividades encaradas por Squirru desde el novel Museo de Arte Moderno tuvieron un fuerte sesgo internacionalista. Inspirado por esta misma actitud, su primera exposición, titulada *Primera exposición flotante de 50 pintores argentinos*, fue montada en el Buque Yapeyú, que proponía el primer crucero alrededor del mundo portando la bandera argentina, un proyecto novedoso en materia de turismo argentino.

El 28 de septiembre al atardecer el buque levó anclas y zarpó hacia numerosos destinos alrededor del mundo (Montevideo, Santos, Río de Janeiro, Ciudad del Cabo, Durban, Cochín, Colombo, Singapur, Jakarta, Melbourne, Shanghai, Kobe, Yokohama, Honolulu, San Francisco, Los Angeles, Panamá, La Habana, Nueva Orleans, La Guaira, España). A cargo de la exposición viajó Cecilio Madanes, afamado director y productor de teatro de la época, y también encargado del Departamento Cultural de la Organización Internacional de Turismo TRIO. La muestra estaba compuesta, como lo indica su título, por obras de cincuenta, en realidad cincuenta y tres de acuerdo al folleto realizado para la ocasión, pintores argentinos. Un grupo heterogéneo conformado tanto por artistas consagrados durante las últimas décadas: Antonio Berni, Raquel

Forner, Juan Del Prete, Lino Enea Spilimbergo, Guillermo Butler, Juan Carlos Castagnino y Juan Batlle Planas; como por jóvenes artistas representantes de las últimas tendencias como Gregorio Vardánega, Martha Boto, Carlos Alonso, Luis Barragán, Luis Centurión, y Clorindo Testa. Si bien el conjunto carecía de coherencia estética pretendía, como veremos, afirmar la modernidad del arte argentino. Sin embargo, en gran medida la modernidad estética promovida por Squirru se limitó a sus textos y conferencias, y no así a las poéticas destacadas por las exhibiciones del museo.

De manera simbólica, dado que no dejó de ser una iniciativa vinculada al turismo comercial, esta acción explicita la voluntad de expandir las fronteras del arte local, llegando a nuevos y exóticos destinos difundiendo las producciones de los artistas argentinos. De ello da cuenta el texto de su autoría que aparece en el folleto:

Muchos considerarán al ropaje del mayor número de los pintores argentinos derivado de una u otra escuela europea; algunos sonreirán ante el hecho obvio de la paternidad de Picasso, de Klee o de Mondrian, buscarán afanosamente el toque folklórico y se sentirán defraudados ante la ausencia casi total de gauchos de amplio sombrero o bellas señoritas o indios pintorescos. (Squirru 1956b)

Este afán de internacionalización del arte argentino va de la mano de la decisión de Squirru de hacer efectiva la filiación de los artistas locales con los grandes pintores modernos, al tiempo que resalta su cualidad moderna e intenta alejarla del modelo de pintura folklorista asociada durante el peronismo al arte argentino.

Ésta fue la primera de una serie de intervenciones a nivel internacional que propiciaría el museo, uno de cuyos hitos fue, cuatro años más tarde, la primera exposición en la sede del museo en el Teatro San Martín en 1960, titulada *Primera Exposición Internacional de Arte Moderno*. Por su gran escala y amplio espectro de representaciones –incluía obras, entre otros, de Jackson Pollock, Le Corbusier, Willem De Kooning, Antoni Tàpies y Lygia Clark, y del lado argentino un arco que iba desde Pettoruti hasta De La Vega–, esta exposición fue pensada como parte del engranaje de una actualización del arte argentino con respecto al resto del mundo. El paradigma internacionalista, que en los 60 se convertiría en uno de los mayores debates del arte en América Latina, estuvo fuertemente ligado no solo a las nuevas circunstancias económicas propiciadas por la nueva burguesía industrial, sino que fue abonado por la corriente panamericana que atravesó el mundo del arte en forma de exhibiciones de arte latinoamericano, artículos y revistas especializadas (Messer 1961). Squirru fue, desde sus primeras actua-

ciones en el mundo del arte, uno de los más entusiastas promotores de esta pretendida internacionalización del arte argentino, incluso antes de contar con una sede terminada para el museo expresaba sus afán de universalidad y su fe absoluta en los artistas argentinos para cumplir con esta tarea: “afirmo que en cuanto material humano estamos en óptimas condiciones para que nuestro museo adquiera trascendencia y renombre universales” (Squirru 1956a). Su entusiasmo y su gestión para llevar a cabo el objetivo internacionalista lo llevaron luego a ocupar el puesto de Director de Relaciones Culturales de la Cancillería entre 1960 y 1962, desde el cual promovió los envíos de Alicia Penalba a la Bienal de San Pablo de 1961 y de Antonio Berni a la Bienal de Venecia el año siguiente, ambos galardonados en escultura y grabado respectivamente. Squirru fue depuesto en junio de ese mismo año, no sin escándalo y manifestación en la vía pública de los artistas a quienes había apoyado. Luego continuó su acción de promoción del arte de América Latina desde la Dirección del Departamento de Asuntos Culturales de la Organización de Estados Americanos en Washington DC, período durante el cual se dedicó a viajar por el mundo dando conferencias sobre el nuevo arte de América Latina, incluso cuando se hizo evidente que este proceso había llevado al cuestionamiento sobre la verdadera identidad de este supuesto arte latinoamericano.

Esta idea particular de internacionalismo deriva de las acepciones del arte moderno concebidas por las historias del arte y las exhibiciones occidentales y trasladadas desde los centros hacia la periferia sin alteración alguna, a las cuales, hemos visto, Rafael Squirru adhería. De acuerdo a Giunta “los discursos internacionalistas estaban recurrentemente anudados a la abstracción y difícilmente podía sustentarse una imagen de progreso en el ámbito cultural con los tópicos de un nacionalismo regionalista” (Giunta 1999, 65). Es decir, una concepción basada en la idea de un arte desvinculado de toda producción artística nacionalista que recurre a una iconografía gauchesca o indigenista, para afiliarse a una producción sin referencias localistas, como por ejemplo el arte abstracto o el informalista. Estos dos últimos tipos de producciones serán propiciados y difundidos por Squirru desde el MAM en sus exposiciones: se confirma tanto en las primeras muestras grupales que incluían un amplio espectro de artistas, como en las muestras individuales promovidas por el museo en espacios alternativos. Entre este último grupo de propuestas podemos destacar las muestras de escultura contemporánea realizadas en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos y en el Jardín Botánico, la exposición de Kenneth Kemble, propulsor del informalismo en la Argentina, en la Galería Peuser en 1960, la muestra *4 escultores Madí* en la galería Yumar y la primera muestra *Arte Generativo*, de Eduardo Mac Entyre y Miguel Angel Vidal, también realizada en Galería Peuser.

En este punto resulta particularmente relevante la segunda y última muestra del Movimiento Informalista, de 1959 realizada en el museo Sívori, de la cual participaron los artistas Alberto Greco, Enrique Barilari, Luis Wells, Mario Pucciarelli, Fernando Maza, Olga López y Towas (Tomás Monteleone). Tanto desde su rol de director del MAM, como desde su lugar de crítico, Squirru impulsó del movimiento informalista, asociándolo con el espiritualismo de Oriente y, en particular, el misticismo Zen. De ello da cuenta su texto realizado para el catálogo de la exhibición:

Y aquí señalo un estrecho parentesco del informalismo con la poesía zen, el empleo de materiales humildes, de colores a menudo opacos que se prestan a la equivocada reflexión de que se nos está sumergiendo en lo antipoético cuando en realidad se trata de demostrar al espectador que toda poesía es interna y que es él quien debe poner como lo puso el pintor, toda su riqueza interior para captar la belleza de una textura opaca, calada en profundidad más que en dimensión. (Squirru 1959, 2)

Este breve listado de exposiciones nos permite ver cómo el programa propuesto por Squirru se desliza en gran medida entre el informalismo y abstracción geométrica como paradigmas de un arte moderno e internacional, capaz de ser “exportado” al resto del mundo y estar a la altura de las producciones internacionales. De esta manera se proponía inyectar al arte local con el impulso que necesitaba para competir a nivel mundial. Rápidamente el Movimiento Informalista, en palabras de Giunta (1999, 70) “se agotó en el amanerado academicismo del gesto”, como también se agotarían eventualmente los resabios de la abstracción geométrica. De la misma manera quedarían en remojo las fantasías de éxito extramuros una vez entibiado y revisado el entusiasmo desbordado de los años 60. A pesar de la recurrencia de los discursos centrados en los procesos de modernización, su impacto en el campo cultural fue desparejo, como se ha puesto en evidencia, se promovieron una idea de modernidad estética y cultural que en muchos casos no pudo ser concretada en los hechos, particularmente en los programas de exhibiciones. En cambio, las prácticas alternativas de exposición, en términos de espacios y dispositivos, a las que Squirru se vio forzado a recurrir, estuvieron más alineados con sus discursos modernizadores.

Finalmente analizaremos esta estrategia que caracterizara y diera vida al museo en sus primeros años de existencia. Nos referimos a la conformación de una red de espacios alternativos, tanto artísticos como extra-artísticos, que funcionaron como salas temporarias del “museo fantasma”. En el primer grupo de espacios debemos mencionar

a las galerías privadas que prestaban sus salas para alojar las exhibiciones temporarias del museo, entre ellas Peuser, Yumar, Galería H, Rubbers, Lirolay, Witcomb, Van Riel y Pizarro, que con estas colaboraciones contribuían a reconfigurar el circuito de legitimación y visualización para los jóvenes y no tan jóvenes artistas, incluso aquellos como los primeros informalistas que no siempre fueron bien recibidos ni por el público ni por la crítica. Imprimiéndole el sello institucional a exposiciones realizadas en espacios privados, Squirru ensayó ampliar y diversificar el circuito de legitimación propuesto para los artistas, que se había visto reducido a escasos espacios en años anteriores. Lo mismo sucedería en relación a otros espacios institucionales que cedieron sus salas al museo: el Museo Sívori, la Asociación Estímulo y la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, cuyas misiones diferían en muchos aspectos de la misión del MAM. De esta manera no solo se ampliaba el circuito de exhibición, difusión y legitimación sino que se generaban redes de trabajo y colaboración entre los agentes que conformaban el campo artístico de Buenos Aires, colaboración que en circunstancias normales, es decir teniendo el museo una sede propia, no hubiera sido tan significativa. La vinculación del MAM con el Museo Sívori, por ejemplo, continuó a lo largo de varios años por diferentes razones. No solo fue allí donde se alojó la primera oficina del MAM, sino que poco tiempo después de haberse mudado a la Av. Corrientes, también se trasladó allí el Sívori, donde incluso llegaron a fusionarse durante un período de dos años, entre 1975 y 1977, bajo el nombre de Museo Municipal de Artes Visuales, reasumiendo en 1977 cada uno su propia identidad institucional.

El MAM ocupó un segundo conjunto de espacios, que cabe calificar de extra-artísticos: el ya mencionado Buque Yapeyú, el camión itinerante con el que Squirru recorrió el país a fines del año 1960, llevando exposiciones móviles de artistas argentinos y dando conferencias en las plazas de las ciudades que lo recibían, el Jardín Botánico, e incluso según relatos de sus colaboradores y de su propia hija, garajes, plazas y la vía pública. Este tipo de acciones, que Squirru (1966) definió como “manifestaciones relámpago o emboscadas”, ocuparon lugares en ese entonces poco convencionales para una exposición de obras de arte, profundizando e institucionalizando propuestas que se venían gestando desde los años 20 y 30 cuando artistas como Emilio Pettoruti y Alfredo Guttero proponían museos y exhibiciones móviles que recorrieran los barrios de Buenos Aires uno y el resto del país el otro. Este tipo de propuesta tendría luego un momento de auge durante los años 60 con algunas de las experiencias de los artistas del Instituto Torcuato Di Tella, cuando las intervenciones de los artistas comienzan a ocupar la calle Florida. Los ejemplos más claros son el famoso cartel *¿Por qué son tan geniales?* (1965) de Edgardo Giménez, Dalila Puzzovio y Charly Squirru (her-

mano menor de Rafael) emplazado en la esquina de Viamonte y Florida, y los zapatos *Doble Plataforma* de Puzovio exhibidos en la vidriera de una zapatería cercana. Estas prácticas, insertas en ámbitos que exceden al campo artístico y que establecen vínculos con diferentes esferas de la cultura e incluso de la vida cotidiana, hoy gozan de gran popularidad entre los públicos del arte contemporáneo y reciben nombres como “curadurías expandidas”, que buscan nuevos desafíos por fuera de las salas de exposición, y se asocian en muchas ocasiones a prácticas post-institucionales. En el caso de las primeras exhibiciones del MAM en cambio, se trata de una práctica proto-institucional sobre la cual se construyó la identidad del museo, que aún teniendo una sede propia continuó propagándose en distintos espacios de la ciudad. De alguna manera las acciones de Squirru, aunque muchas veces encontraron resistencias, fueron contribuyendo a la configuración de un espectador contemporáneo capaz de apropiarse de estas nuevas manifestaciones artísticas.

En este sentido, Svetlana Alpers (1991, 27) plantea el museo tradicional como un modo de ver, y define el “efecto museo” como una tendencia a aislar algo de su mundo, ofrecerlo para una observación atenta y así transformarlo en arte tal como nosotros lo concebimos. En este sentido la estrategia de trasladar el arte a espacios extra-artísticos generaría un punto de inflexión en relación al “efecto museo” del museo tradicional, y podría potencialmente comenzar a instituir nuevas formas de ver y acercarse al arte, más próximas a propuestas actuales relacionadas al arte público, a la interacción del espectador con la obra, a la nueva museología y a las problemáticas que ésta plantea vinculadas a la relación entre el museo y la comunidad. Si bien las acciones propiciadas por Squirru desde el MAM estuvieron más vinculadas a una necesidad efectiva de espacio físico, se las podría pensar como un germen accidental de este tipo de práctica.

Podemos concluir entonces que el MAM se constituyó como institución fundamental en el proceso de modernización del campo artístico de Buenos Aires en la década del 50, no tanto por haber impulsado movimientos artísticos de vanguardia, sino por los modos en que logró exhibir el espectro de producciones artísticas que integraron su programación durante este período. Tomando la formulación de Carol Duncan respecto del “ritual del museo”, podemos afirmar que esta institución logró romper con las pautas de exhibición y el ritual esperable de un museo tradicional, contribuyendo a la incipiente configuración de un nuevo espectador familiarizado con nuevas prácticas, y de un campo artístico dinámico y contemporáneo.

Referencias

- Alpers, S. 1991. "The Museum as a way of seeing." *Exhibiting Cultures: the poetics and politics of museum display*, editado por Karp I. y Lavine S. Washington DC: Smithsonian Institution, 1991. 25-32.
- Bermejo, T. 2012. "De timonel a curador: Rafael Squirru y la creación de un Museo de Arte Moderno en Buenos Aires." Ponencia presentada en Xxxii Colóquio Do Comitê Brasileiro De História Da Arte 2012 Direções E Sentidos Da História Da Arte y en las Cuartas Jornadas sobre Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano: Prácticas curatoriales: museos, circulación, legitimación y espectáculo. Agosto de 2013 - Buenos Aires, Argentina Universidad Nacional de Tres de Febrero - GEME.
- Bennett, T. 1995. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London and New York: Routledge.
- Bourdieu, P. 1967. "Campo intelectual y proyecto creador." *Problemas de estructuralismo*. México: Siglo XXI.
- Cockroft, E. 1974. "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War." *Artforum*, Vol, XII, N° 10: 39-41.
- Duncan, C. 1995. *Civilizing Rituals, inside public art museums*. London and New York: Routledge.
- . 1991. "Art Museums and the ritual of citizenship." *Exhibiting Cultures: the poetics and politics of museum display*, editado por Karp I. y Lavine S. Washington DC: Smithsonian Institution. 88-103.
- García, M. 2004. "La construcción del arte abstracto. Impactos e interconexiones entre el internacionalismo cultural paulista la escena artística argentina." 1949-1953. *Arte Argentino y Latinoamericano del siglo XX. Sus interrelaciones*, editado por García M. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Giunta, A. 2008. *Vanguardia, Internacionalismo y Política*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- . 1996. "América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte latinoamericano." *Los estudios de arte desde América Latina: temas y problemas*. Getty Grant Program, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- . 1999. "Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo." *Arte, sociedad y política II*, editado por José Emilio Burucúa. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 57-118.
- Messer, T. 1962. *Latin America, New Departures*. Boston: Institute of Contemporary Art-Time Inc.
- Romero, L. 2012. *Breve historia contemporánea de la Argentina 1916-2010*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rossi, C. 2012. *Jóvenes y modernos en los años 50. En diálogo con la colección Ignacio Pirovano*, Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- Squirru, E. 2008. *Tan Rafael Squirru!* Buenos Aires: El Elefante Blanco.
- Squirru, R. 1956a. "El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires." *Revista Esto Es*. Buenos Aires.

---.1956b. *Catálogo Primer muestra flotante de cincuenta pintores argentinos*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno.

---. 1959. Sobre el informalismo. Catálogo desplegable Movimiento informalista. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno.

---. 1967. Catálogo MAM 10 años, 1956-1967. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno.

ACTIVANDO LO PÚBLICO EN EL ARTE

SUBJETIVIDADES POLÍTICAS

POS 2001

Verónica Capasso

Verónica Capasso es Profesora en Historia del arte, orientación artes visuales, Licenciada en Sociología y doctoranda en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de La Plata donde se desempeña, a su vez, como Becaria de Investigación tipo A en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Es adscripta graduada en la cátedra "Arte contemporáneo". Sus trabajos recientes incluyen "Producir la y en la ciudad. Espacio urbano, politicidad y prácticas artísticas" en *Revista LIS. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada*, UBACyT, año IV, N°10, 2014 y "Después de la inundación, La Marca del agua" presentado en el 2° Congreso Nacional sobre Arte Público en Argentina, "Arte público en Argentina: experiencias en el espacio urbano" organizado por el Grupo de Estudio sobre Arte Público en Argentina (GEAP-Argentina), Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Correo electrónico: capasso.veronica@gmail.com

Recibido: 28/2/2014 - Aceptado: 10/6/2014

Resumen: En este trabajo se propondrá un ejercicio de caracterización, en el cual se incorporen a los movimientos culturales y artísticos dentro de los diversos modos de acción colectiva que surgen y se potencian post 2001. Se propone así entender estos modos también como subjetividades políticas e incorporarlos dentro de las manifestaciones populares surgidas en ese momento. De este modo, se analizará la crisis del 2001 en tanto crisis económica, social y política y desde la movilización social, con el objetivo de incluir dentro de ésta a los movimientos culturales y artísticos y sus dispositivos de politización.

Palabras clave: Crisis - subjetividades políticas - movimientos culturales y artísticos

Abstract: In this paper we propose to analyze different modes of collective action post 2001. The 2001 crisis will be analyzed as an economic, social and political crisis including social and artistic movements. The aim is to incorporate cultural and artistic movements within popular demonstrations.

Keywords: Crisis - political subjectivities - cultural and artistic movements

Introducción

La aplicación de políticas neoliberales en América Latina ha despertado multiplicidad de prácticas de resistencia, entre ellas, la aparición de colectivos culturales y artísticos, muchos de los cuales comenzaron a fusionarse con organizaciones concretas de lucha popular. Frente a la desesperanza y el individualismo exacerbado, surgieron modos de hacer y diversas propuestas a partir del trabajo colectivo y la socialización de prácticas, cuestión visible también en el campo artístico.

En el caso argentino, la crisis política, social y económica del 2001 rompe con el disciplinamiento social creado por la hegemonía neoliberal, favoreciendo un avance de la participación y de la lucha colectiva: el movimiento piquetero, el movimiento obrero (Movimiento de los Trabajadores Argentinos –MTA– / Central de los Trabajadores Argentinos –CTA–), fábricas recuperadas, movimientos de derechos humanos, movimientos contraculturales, sectores medios, asambleas barriales, etc. Si bien ya existía un repertorio de lucha previo, es en este momento donde se condensan diversos sectores de la sociedad tras el lema “que se vayan todos”. Esto sucede además en el marco de una crisis de los partidos como canales de participación. Sin embargo, a pesar de esta creciente y profusa movilización, no se construye un frente ni una unión, ni una alternativa política, social y económica unificada con identidad propia. La protesta no tuvo entonces la capacidad de construir una alternativa de poder.

En este trabajo se propondrá un ejercicio de caracterización, en el cual se incorporen a los movimientos culturales y artísticos dentro de los diversos modos de acción colectiva que surgen y se potencian post 2001. Se propone así entender estos modos también como subjetividades políticas e incorporarlos dentro de las manifestaciones populares surgidas en ese momento. En la bibliografía que aborda las diversas formas de lucha que aparecen en escena con el fin del modelo de la convertibilidad, provenientes en su mayoría desde las ciencias sociales y la sociología, se evidencia un vacío respecto de este tema y si aparece, solo es una breve mención a las organizaciones culturales y artísticas (Campione y Rajland 2006, 324; Svampa 2005, 275-278; Bergel y Fornillo 2006).

Con subjetividades políticas se pretende entonces dar cuenta de formas de acción y lucha colectiva a través de prácticas novedosas, teniendo como dimensión importante el disenso respecto del sistema social y económico dominante. Estos sujetos políticos, actores sociales nuevos o potenciados con la crisis, se representan a sí mismos a través de sus prácticas disensuales. A su vez, el conflicto social, marcado por el rechazo al

orden existente, tiene lugar en el espacio público, en tanto territorio de visibilización, disputa y construcción política.

De este modo, se analizará la crisis del 2001 en tanto crisis económica, social y política y desde la movilización social, con el objetivo de incluir dentro de ésta a los movimientos culturales y artísticos y sus dispositivos de politización, es decir sus prácticas, recursos y lenguajes expresivos (Bergel y Fornillo 2006).

El fin del modelo de la convertibilidad y la crisis del 2001

Después de la crisis del 2001 y del fin de la convertibilidad, en la Argentina se dio paso al modelo de la post-convertibilidad o del “dólar alto” (Schorr y Wainer 2005). Es importante entender y caracterizar este momento que algunos autores (Campione y Rajland 2006, 326; Varesi 2013) han descripto como bisagra, punto de inflexión o como principio de crisis orgánica¹, lo cual nos permitirá dar cuenta del surgimiento de diferentes actores movilizados en la escena pública. Así, la crisis del 2001 fue una crisis no solo política sino que abarcó también a los ámbitos económico, social y cultural. De esta forma, recuperamos la idea de crisis integral (Varesi 2009, 27). La presente propuesta constará de abordar las características del proceso en las dimensiones económica, política y en relación a los sujetos y a las formas de la rebelión del 2001.

Para entender lo que, a nivel económico, sucedió en nuestro país en el año 2001, es necesario partir de una caracterización (sucinta) de lo que sucedió bajo el modelo de convertibilidad (1991-2001). Las políticas económicas adoptadas en los 90, durante el gobierno de Carlos Menem (1989-1999), sumadas a otras heredadas desde mediados de los 70, generaron un determinado patrón de acumulación del capital: el de la valorización

1 Al respecto, dice Varesi: “Partimos del 2001 con un principio de crisis orgánica, donde la clase dirigente devino meramente dominante, lo cual se evidenció en la escalada represiva y la instauración del estado de sitio. Esta crisis orgánica no alcanzó su sentido pleno, en tanto no emergió una fuerza antagonista alternativa surgida de la subalternidad con capacidad de conformar una voluntad colectiva y fundar un nuevo bloque histórico. La heterogeneidad de las demandas y de sus portadores, logró encadenamientos suficientes como para alcanzar a la delimitación provisoria del adversario ligado en torno al significante vacío: ‘que se vayan todos’ que alcanzó para golpear la hegemonía vigente pero mostró sus limitaciones para fundar un ‘nosotros’. Así, el carácter inconcluso de la crisis orgánica se vincula al carácter igualmente inconcluso del sujeto-pueblo en formación” (Varesi 2013, 373).

financiera. Entendemos por patrón de acumulación del capital “a la articulación de un determinado funcionamiento de las variables económicas, vinculado a una definida estructura económica, una peculiar forma de estado y las luchas entre los bloques sociales existentes” (Basualdo 2007, 6). Las medidas adoptadas, de corte neoliberal, constaron de la apertura externa, rebajas de aranceles y eliminación de protecciones no arancelarias; desregulación del mercado; endeudamiento externo; reforma tributaria regresiva; apertura financiera y aumento de la tasa de interés; privatizaciones de las empresas de servicios públicos; ley de convertibilidad (un peso igual un dólar); etc. Las reformas estructurales consolidarían un esquema con un nuevo bloque hegemónico: los acreedores externos, los conglomerados de capital local y los de capital extranjero (Nochteff 1999, 23). De esta forma, la valorización financiera durante los 90 se sostuvo en base al endeudamiento externo del sector privado, en la especulación y la valorización en el mercado financiero interno (porque la tasa de interés local era mayor a la internacional) y la posterior fuga de capitales al extranjero. La primacía de la valorización financiera, sumada a las políticas antes enunciadas, aumentaron el sesgo de la desindustrialización, proceso que ya venía dándose desde 1976.

Así, las reformas llevadas a cabo generaron una estabilidad política y económica durante varios años. Sin embargo, este modelo de deuda dependiente, caracterizado por la fuerte exclusión social y por una matriz mono y oligopólica, entró en recesión hacia el año 1998 (lo que llevó a la caída general de la tasa de ganancia). Con el gobierno de De la Rúa (1999-2001), la política económica siguió siendo similar. En este marco, comenzó a emerger con fuerza la disputa en torno al tipo de cambio y la salida de la convertibilidad en base a dos propuestas divergentes: la dolarización, sostenida por buena parte del sector financiero local y por las empresas privatizadas, o la devaluación, apoyada por sectores del “empresariado productivo”, mayormente nucleados en la Unión Industrial Argentina (UIA) y los sectores ligados a la exportación (Schorr y Wainer 2005). Esta pugna por la construcción hegemónica de un modelo de sociedad terminará con la salida devaluacionista, marcando el inicio de un nuevo modelo de acumulación.

Retomando, a nivel social, el impacto de las políticas económicas neoliberales en las clases subalternas fue brutal. El empleo se deterioró profundamente, creciendo el desempleo y el subempleo; la productividad del trabajo aumentó pero cayeron los salarios, la flexibilización laboral conllevó contratos precarios y por último, los niveles de pobreza e indigencia aumentaron drásticamente. A medida que la crisis económica se agudizaba, crecía la conflictividad social y política. Así, el fin del modelo,

...si bien se expresó en determinados factores contradictorios en su interior que dieron lugar a su agotamiento, éste no puede reducirse solamente a una 'implosión', sino que su devenir se relaciona con la acción de agentes y actores, que van transformando relaciones de fuerza, modificando el escenario de lucha de clases en Argentina. Además el deterioro de los indicadores socio-económicos con incrementos incesantes en materia de desempleo, pobreza e indigencia, generó condiciones para el creciente malestar de las clases subalternas que dieron lugar a la proliferación de un amplio espectro de acciones colectivas, tanto en un nivel económico-corporativo como político. (Varesi 2012, 6)

En síntesis, en el 2001 la Argentina vivía el cruce entre el derrumbe del sistema económico, de la estructura social y de la institucionalidad política y un proceso de deterioro, crisis y/o transformación de la representación política². En cuanto a esto último, la desafección electoral que fue operando desde la década de los '90 desembocó en el pronunciamiento de octubre del 2001 en las elecciones legislativas, caracterizadas por un fuerte ausentismo y un alto porcentaje de voto en blanco y nulo³, y hacia diciembre en el estallido final de la crisis y el "que se vayan todos". Existe mucha bibliografía que aborda la crisis política desde la noción de crisis de representación (Cheresky 2004; Mocca 2004; Pousadela 2006; Torre 2003), es decir cuando se rompen o debilitan los lazos de representación (o cambian), aumentando la distancia entre representantes y representados, con una creciente desconfianza, descrédito en las instituciones, los

2 Al respecto, "la crisis argentina constituye un modo particular de configuración de las relaciones sociales y políticas, que se manifiesta en un determinado devenir histórico y que adquiere características diferenciadas de acuerdo a un complejo entramado de procesos que la componen y que no son escindibles de ella. Este modo particular, como dispositivo crítico, se conforma a partir de características singulares tales como una interpelación colectiva generalizada a las instituciones sociales y políticas clásicas, una situación de tensión entre el Estado y el mercado, un estado de movilización y protesta social cuasi-permanente, la expresión del reclamo laboral en forma menos ligada a la utilización de los canales sindicales tradicionales, la constitución difusa de identidades sociales y políticas de nuevo cuño y la fragmentación del escenario político y social" (Schillagi 2005).

3 Según Cheresky (2002), más de cuatro ciudadanos sobre diez no concurren a las urnas o lo hicieron expresando rechazo al votar en blanco o anulando el voto. La cifra, que en 1999 fue de 6,6%, creció en el 2001 al 22%.

partidos y la clase política. Sin embargo, hablar de la crisis de representación no debe reducirse solo a aspectos del sistema político institucionalizado (Grüner 2003). El argumento de Grüner resulta revelador en el sentido en que sostiene que los conceptos de clase, nación y pueblo colapsaron existiendo no solo una crisis de los representantes sino también de los representables. Es así que la crisis también debe analizarse como efecto entre otras cosas, del colapso de ciertas nociones que solían crear identidad (como pueblo, clase, nación). La crisis entonces, aparece asociada con cambios estructurales que se profundizan en los 90 y llegan a su cenit a fines del 2001, como la fragmentación de la clase obrera y del mundo del trabajo, la extrema inestabilidad y los conflictos de intereses. A esto se suman el individualismo exacerbado, la fragmentación social y el retiro a la esfera privada, los cuales se experimentan fuertemente desde la década menemista. En este sentido puede hablarse de que en el 2001 no solo hubo un default económico⁴ sino que también hubo un “default político” (Tonelli 2008), pues los partidos políticos aparecen arrasados por la crisis.

Asimismo, a comienzos del 2002 y dada la grave situación política que atravesaba el país, confluyeron diferentes expresiones organizativas y formas de lucha, distintas subjetividades políticas: los movimientos piqueteros, los cacerolazos, las fábricas recuperadas por sus trabajadores, las asambleas barriales y los escraches a políticos en espacios públicos. Así, se evidenciaba un desplazamiento hacia otras formas o modos de practicar la política, por fuera de la política institucional. A su vez, el paisaje partidario quedó modificado: mientras la Unión Cívica Radical (UCR) carecía de claros liderazgos y sufría de la fragmentación del poder interno, el Partido Justicialista (PJ) también mostró debilidades y ausencia de un liderazgo nacional hasta la designación de Duhalde⁵.

Por último, en cuanto a la movilización social, podemos destacar diversas y renovadas formas de lucha, aunque esto debe entenderse a un nivel procesual. En este sentido, adherimos a entender este momento en términos de ciclo de rebelión (Iñigo Carrera y Cotarelo 2006), en tanto ya en los años 90 aparecen rasgos de la resistencia al orden neoliberal. De esta forma, se identifica un ciclo de lucha que para Iñigo Carrera y

4 El default de la deuda pública fue implementado por Rodríguez Saá en diciembre de 2001.

5 Eduardo Duhalde estuvo al frente del país desde el 2 de enero del 2002 al 25 de mayo del 2003, día en que, luego de ganar las elecciones presidenciales, asume Néstor Kirchner.

Cotarelo (2006) inicia en 1993 en Santiago del Estero⁶ y que tiene su punto de llegada con el estallido de la crisis en el 2001. Al respecto:

los hitos de este ciclo son la lucha callejera en varias capitales provinciales en 1995, la toma y defensa de una posición con barricadas en Cutral-Có y Plaza Huincul en 1996 y 1997 (Klachko, 2002), en General Mosconi y Jujuy en 1997 (Gómez y Kindgard, 2002), en Corrientes en 1999 (Klachko, 2003), en Tartagal-General Mosconi en 2000 y 2001 y en el Gran Buenos Aires en 2001 (Iñigo Carrera y Cotarelo, 2001a); en ese proceso, las huelgas generales (Iñigo Carrera, 2001), la Marcha Federal en 1994 y las Jornadas Piqueteras en 2001 constituyen momentos de articulación nacional. Tanto el desarrollo de las formas de lucha como el proceso de formación de fuerza social indican que el hecho de diciembre se encuentra dentro de ese ciclo de enfrentamientos sociales que recorre de lo local a lo nacional, culminando cuando, con el estallido de la crisis económica, todas las fracciones y capas sociales se movilizan en forma simultánea y en todo el territorio nacional. (Iñigo Carrera y Cotarelo 2006, 88)

Por su parte, Svampa (2005, 202) propone hablar de tres fases de resistencia, tomando el período 1989-2001. En primer lugar, de 1989 a 1995 los actores centrales fueron los sindicatos del Estado, sobre todo la Asociación Trabajadores del Estado (ATE) y la Confederación de Trabajadores de la Educación de la República Argentina (Ctera). Un segundo momento se desplegó a partir de los levantamientos de las localidades petroleras del interior, seguido de movilizaciones en el conurbano bonaerense. Aquí, las organizaciones de desocupados tuvieron el papel principal. Y por último, una tercera fase (a la cual nos abocaremos), que comenzó con las jornadas del 19 y 20 de diciembre (y que según Svampa tendió a cerrarse a mediados del 2003), en la cual a las organizaciones de desocupados, se sumarían otros actores sociales: ahorristas, asambleas barriales, fábricas recuperadas, colectivos culturales, etc. En síntesis, “en este proceso se articularon lógicas políticas, experiencias colectivas y repertorios de acción forjados a lo largo de la historia con nuevas emergencias surgidas en las condiciones contemporáneas” (Retamozo 2011, 250).

6 En diciembre del año 1993 en Santiago del Estero se produce lo que se conoció como el “Santiagazo” o “Santiagueñazo”, un levantamiento popular que tomó la ciudad en repudio a la crisis económica, consecuencia de las reformas neoliberales, y a la corrupción política.

Entender estos sucesos en términos procesuales nos sitúa en oposición a quienes sostienen que se trató de una insurrección espontánea, mero producto o reflejo de la crisis económica, pues consideramos que deben analizarse las resistencias y los diversos modos de organización atendiendo al devenir histórico y los proyectos en pugna presentes en la sociedad civil. Esto supone también, dar cuenta de la construcción de subjetividades colectivas y los modos de resistencia, movilización social y acción comprendidos en su historicidad (Retamozo 2011, 249).

Por otro lado, es importante recalcar, siguiendo a Abal Medina, Gorbán y Battistini (2002, 137), que si bien el “que se vayan todos” era sostenido por multiplicidad de actores, no todas las nuevas formas de lucha y rebelión criticaron a la política desde el mismo lugar. A su vez, esto permite rescatar otros modos de practicar la política.

Sintetizando, a los fines de este trabajo se tomarán cuatro sujetos y formas de rebelión del 2001-2002 (algunos surgidos y otros potenciados): los piqueteros, las asambleas barriales, las fábricas recuperadas y por último, el objetivo es incluir a los colectivos culturales y de arte político dentro de esta perspectiva de acción colectiva. Si bien en el análisis se toma a estas cuatro formas de movilización por separado, se debe recalcar que en la práctica existieron cruces y relaciones entre ellas⁷.

Piquetes, asambleas y fábricas recuperadas

En este apartado se dará cuenta de tres expresiones de la movilización social en los momentos finales y posteriores de la convertibilidad a partir de una breve caracterización de las mismas. Estos sujetos activados, están compuestos por distintas fracciones sociales: ocupados y desocupados, pobres, clase media, cuya lucha simultánea y masiva caracteriza este momento.

a. Existe una vasta bibliografía que aborda las características y la heterogeneidad del movimiento piquetero (Svampa 2005; Svampa y Pereyra 2003; Campione y Rajland 2006; Bergel 2003; Cross y Cató 2002; Barbeta y Bidaseca 2004, etc.). Aquí, y a los efectos de este trabajo, haremos una breve mención al respecto.

7 Uno de los ejemplos lo constituyen las relaciones que tuvieron las asambleas con los piqueteros y con agrupaciones culturales y artísticas. Uno de los casos emblemáticos es el de la Asamblea Popular de San Telmo con el Taller Popular de Serigrafía en el año 2002. También muchas asambleas se unieron en la toma que los trabajadores de la fábrica textil Brukman hicieron en ésta, entre otros ejemplos.

El movimiento piquetero nace como contraofensiva al modelo neoliberal y sus consecuencias (la desocupación, el hambre, la pobreza, la precariedad, etc.) y está conformado por dos afluentes:

... por un lado las acciones disruptivas, evanescentes y por momento unificadas de los cortes de ruta y levantamientos populares registrados en el interior del país a partir de 1996, resultado de una nueva experiencia social comunitaria vinculada al colapso de las economías regionales y a la privatización acelerada de las empresas del Estado realizada en los años 90; por otro lado, la acción territorial y organizativa gestada en el Conurbano Bonaerense, y ligada a las lentas y profundas transformaciones del mundo popular, producto de un proceso de desindustrialización y empobrecimiento creciente de la sociedad argentina que arrancó en los años 70 (Svampa 2005, 238)

Esta nueva identidad nació entonces en las ciudades petroleras Cutral-Có y Plaza Huincul en Neuquén (1996-97) y Mosconi y Tartagal en Salta (a partir de 1997). Pero tiene su punto álgido hacia los años 2000, 2001 y 2002, concentrándose en Capital Federal, el Conurbano Bonaerense y en grandes ciudades. El corte de ruta, adoptado como formato de protesta, tiene como objeto la demanda de planes, la asistencia social y el trabajo digno. Pero la mayor demanda hacia el Estado es el de ser reconocido el desocupado como sujeto de derechos sociales y políticos, es la demanda de inserción social (Cross y Cató 2002, 88). A su vez, estos grupos se definen por la acción directa, en la ocupación del espacio público con el piquete y las marchas, y por el funcionamiento asambleario para la toma de decisiones.

El movimiento piquetero está integrado por cuatro vertientes: Federación por la Tierra y la Vivienda (FTV), ligada a la CTA; la Corriente Clasista y Combativa (CCC); Bloque Nacional Piquetero y Coordinadora Aníbal Verón (Barbetta y Bidaseca 2004, 77-78). Estos bloques, a su vez, confluyen en coordinadoras regionales o nacionales. Svampa (2005, 242-243), por su parte, propone tres lógicas de clasificación: una lógica sindical (como el caso de la FTV), una lógica político partidaria, donde los partidos políticos de izquierda aportan sus estructuras (Polo Obrero, Barrios de Pie, Movimiento Territorial de Liberación, Movimiento Teresa Vive) y la lógica de acción territorial en torno a liderazgos de tipo barrial (como el caso del Movimiento de Trabajadores Desocupados).

Las jornadas de diciembre del 2001 no solo colocan al movimiento piquetero en el centro de la escena política, sino que también permitieron generar vínculos con otros sectores sociales movilizados, específicamente con la clase media. A su vez, los

asesinatos de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán, dos jóvenes piqueteros, en junio de 2002, serían un hecho trascendental ya que obligarían a Duhalde a llamar a elecciones presidenciales anticipadas.

b. Las asambleas barriales fueron uno de los fenómenos más novedosos luego del 19 y 20 de diciembre de 2001. Las asambleas (que aparecieron en distintas zonas y barrios de la ciudad de Buenos Aires y otros grandes centros urbanos, partidos del Gran Buenos Aires, Mar del Plata, Rosario, Córdoba), nucleaban a una heterogeneidad de actores, provenientes, en líneas generales, de la clase media (profesionales, amas de casa, desocupados, jubilados, comerciantes, jóvenes, etc.), que rechazaban las instancias tradicionales de representación⁸. Abal Medina, Gorbán y Battistini (2002, 129-131) identifican tres momentos del proceso asambleario. En primer lugar, bajo la consigna “que se vayan todos y no quede ni uno solo” y el rechazo a la política, se constituía el momento de la “destitución”, con movilización permanente y ocupación del espacio público⁹. Un segundo momento, en el cual las peleas, los roces y las diferencias de opinión hicieron que muchas de las asambleas se diluyan o aumente la deserción. Y un último momento de “aislamiento y acción concreta”, asistencia y cooperación, en el cual, las asambleas que sobrevivieron se centraron en demandas barriales y en la ayuda a quienes habían sufrido las consecuencias de las condiciones sociales imperantes (desocupados, pobres, cartoneros). Otra lectura al respecto es la que sostiene un devenir progresivo (en la conformación de una identidad) de “vecino-cacerolero” a “asambleísta-militante” (Schillagi 2005, 86; Svampa 2009, 137) a partir de una práctica autogestiva en el territorio (el barrio), invocando la democracia directa y la horizontalidad, con la intención de reconstruir lazos sociales socavados después de más de diez años de neoliberalismo. Respecto de su vínculo con otros actores sociales movilizadores, las asambleas desarrollaron relaciones con trabajadores de fábricas recuperadas, agrupaciones piqueteras y con los cartoneros. En síntesis, “las asambleas repolitizaron espacios (el barrio, las plazas, la calle) y las relaciones sociales (el vecinazgo) por fuera de los canales tradicionales de participación política y la lógica estatal de la política” (Retamozo 2011, 257).

8 Si bien daremos cuenta de algunas características generales, es importante tener presente que cada asamblea contó con rasgos propios. Para un análisis de casos específicos ver Svampa (2009), Schillagi, (2005), Bergel (2003).

9 Aquí se vislumbra una situación ambigua en tanto, por un lado hay un fuerte rechazo y negación a/de la política y los políticos, pero al mismo tiempo las asambleas fueron en sí mismas un lugar importante de la escena política, reconstituyendo la identidad política de las clases medias (Svampa 2009, 119).

c. El fenómeno de las fábricas recuperadas cobró mayor visibilidad pública luego de las crisis del 2001 aunque las primeras experiencias sucedieron con anterioridad, como son los casos de la Metalúrgica IMPA, del Frigorífico Yaguané y otros (Fajn 2004). El modelo de apertura comercial afectó a las empresas orientadas al mercado interno tanto por la importación como por las dificultades de exportación, lo cual obligó al cierre de muchas de ellas. La desestructuración industrial, la destrucción del sistema productivo y la recesión que comenzó en el año 1998, confluyeron llevando al quiebre a numerosas empresas. Ante la quiebra de las empresas, aparecían dos opciones: o transformarse en cooperativas de trabajo (opción que adoptó la mayoría) o, a partir de ocupar las fábricas, reclamar la estatización, funcionando bajo control obrero, generando así emprendimientos autogestionados. De esta forma, empresas de diversos sectores de actividad (metalúrgicas, frigoríficos, textiles, clínicas, establecimientos educativos privados, etc.), pudieron retener a un gran número de trabajadores en sus puestos laborales (Arévalo y Calello 2003). El gran cambio que aquí se efectúa es que, frente al derecho a la propiedad privada, privilegiado por el sistema, los trabajadores erigen como principal el derecho al trabajo. Dos casos de repercusión pública fueron el de la fábrica textil Brukman y la fábrica de cerámicas Zanón, quedando finalmente ambas en manos de los trabajadores. La fábrica aparece así como territorio de disputa. A su vez, otra característica de este fenómeno fue que las empresas recuperadas generaron

...en la mayoría de los casos, un significativo entramado de redes sociales, no solo entre las mismas cooperativas sino también en relación con la sociedad y el Estado. Estas empresas se abren a la comunidad articulándose con las asambleas vecinales, los sindicatos, universidades, organizaciones de la sociedad civil, etc., y están generando espacios de cultura, de debate, de solidaridad que trascienden el objetivo meramente económico de la empresa tradicional (Arévalo y Calello 2003).

Sintetizando, es necesario medir la fuerza del movimiento de empresas recuperadas en términos de sus efectos culturales, políticos y sociales más amplios (Palomino 2002, 123).



Figuras 1.a y 1.b
Taller Popular de Serigrafía

Tras la crisis, la creatividad: la emergencia de colectivos de arte político post 2001

Como ya se dijo, con la llegada de Menem al poder, la sociedad se replegó durante los primeros años a la esfera de lo privado, empujada por un tenaz proceso de despolitización. Sin embargo, a mediados de la década de los 90, tal como ya mencionamos, surgieron luchas, grupos y colectivos con distintas reivindicaciones. Esto mismo sucedió en el campo artístico, en el cual aparecieron grupos que creían que el espacio de lucha estaba en la calle junto a otros sujetos, dándole visibilidad a ciertos reclamos y conflictos sociales.

Uno de los ejemplos fue el de la unión entre los colectivos de arte Etcétera y el GAC (Grupo de Arte Callejero) con HIJOS (Hijos por la Identidad contra el Olvido y el Silencio), a través de su metodología del escrache¹⁰, lo cual comenzó a activar nuevamente la relación entre arte y espacio público. El GAC por ejemplo, acompañó los escraches con un soporte gráfico visual en clave de señalética, marcando, como una señal vial, un centro de detención clandestino o la vivienda de un genocida. Y el grupo Etcétera realizaba una acción teatral y aprovechando la confusión que la acción producía en la policía, se arrojaban “bombas de pintura”, para señalar el frente de la casa del genocida. De este modo, aparecía en el espacio público una nueva manifestación de lo estético-político. Como sostiene Muñoz Cobeñas (2004), la forma del escrache surgió como una respuesta creativa y política a las leyes de Obediencia Debida (1987) y Punto Final (1990). Así, HIJOS sostiene que, “si no hay justicia, hay escrache”. En este sentido, tal como ya se enunció anteriormente, se puede ver cómo en la década de los noventa aparecen ya formas de subjetivación política, en este caso asociada al arte: “los escraches no serían lo mismo sin las murgas, los grupos de teatro y los grupos de arte callejero que se unieron a HIJOS, el escrache es un festejo creativo que busca destruir la impotencia activando la capacidad de hacer de los vecinos” (Hernández Ortiz 2005).

Los sucesos de diciembre del 2001 y el lema popular “que se vayan todos”, como ya dijimos, van a posibilitar mayor visibilidad a los movimientos de lucha y el surgimiento de otros sectores como formas autoorganizadas de lo social en la esfera pública, tal como fueron las asambleas de vecinos, las manifestaciones de la clase media y las

10 Las acciones denominadas “escraches” tienen por objetivo señalar, evidenciar y hacer públicos los lugares de residencia de genocidas de la última dictadura, poniendo de manifiesto a su vez, el grado de impunidad de la justicia, teniendo en cuenta las leyes de Obediencia Debida y Punto Final y el indulto firmado por Menem.



Arriba: Figura 2
Grupo Etcétera, Mierdazo,
Performance, Buenos
Aires, Argentina, 2002



Abajo: Figura 3
Maquinazo, 2003



Figura 4
Ceramicazo, 2004

marchas y cortes de ruta de los piqueteros. En este contexto se multiplican los colectivos de arte político¹¹. La calle se convierte así en el escenario de la publicidad, en una mezcla entre cuestiones estéticas, políticas, audiovisuales y militancia. Así,

...entre la rebelión de diciembre de 2001 y la asunción de Kirchner a mediados del 2003 [...], los grupos de arte se vieron interpelados por la aparición de nuevos sujetos colectivos que reclamaban un cambio radical en el sistema político ('que se vayan todos'), y fueron parte de la emergencia de un renovado activismo. (Longoni 2005)

De este modo, es que comienzan a formarse nuevos colectivos de arte, los cuales con sus acciones desbordan lo artístico como tal y van a relacionarse con los sujetos surgidos de la crisis: las asambleas, la toma de fábricas y los grupos piqueteros. Algunos autores indagaron en la politicidad de las prácticas artísticas o activismo de los colectivos de arte a partir de la multiplicidad de grupos surgidos post crisis del 2001. Longoni (2005, 2010), Giunta (2009), Wortman (2009) De Rueda (2004, 2011) y Fukelman (2010) son ejemplos en el análisis de estas cuestiones. Es necesario aclarar que la politicidad no se reduce a la temática de las prácticas artísticas sino que tiene relación con el modo de producción (individual o colectivo) y de intervención, (en el espacio público, en el espacio institucional, etc.), la materialidad con que se configura la obra, la circulación de las mismas, etc. Para Russo (2005) las prácticas artísticas colectivas a través de la intervención callejera proponen una participación activa, una crítica a la institucionalidad y un campo para ejercitar solidaridades entre movimientos sociales y artísticos.

A continuación citaremos algunos ejemplos de grupos y manifestaciones artísticas que, de más está decir, no será una descripción exhaustiva. El objetivo es dar cuenta de la existencia de estas acciones y del potencial que tuvieron. En este marco, es que hablamos de colectivos culturales que desarrollaron formas de intervención político-cultural en el marco de asambleas barriales y las fábricas recuperadas, construyendo relaciones de afinidad y redes de solidaridad con otras organizaciones sociales movilizadas.

Un ejemplo de colectivo artístico que surge en este momento es el Taller Popular de Serigrafía (TPS), fundado en febrero del 2002, aliado con las actividades de la Asamblea Popular de San Telmo. A través de la realización de imágenes, estampadas en la ropa,

11 Aquí no se habla de surgimiento, pues muchos colectivos de arte ya existían con anterioridad al 2001. Lo que se remarca es la proliferación de los mismos.

en remeras, etc., se generaba una identificación con lo que sucedía en las calles. En este sentido, el TPS trata de proveer a la lucha una imagen que identifica el momento y el lugar donde la protesta se desarrolla, en una operatoria que funciona con materiales que ambos “dan”, la mano que estampa y la mano que da la remera.

El TPS también generó una serie de imágenes relativas a los asesinatos de Darío Santillán y Maximiliano Kosteki¹².

Uno de los ejemplos de performance interesante de estos años es “El mierdazo” en el 2002, que constó de llevar masivamente deposiciones humanas o animales al Congreso Nacional, para incomodar a los gobernantes, provocando un revuelo mediático en el momento en que los legisladores debatían por atrasado el presupuesto económico para ese año. Esta acción se llevó a cabo a partir de una convocatoria del grupo Etcétera.

Otra de las acciones se produjo en mayo de 2003, en donde las obreras de Brukman, un taller textil recuperado por sus trabajadores y desalojado violentamente por un batallón de infantería en abril, realizaron el “Maquinazo”, con lo que, con la colaboración de varios artistas, por ejemplo del TPS, instalaron máquinas de coser en la calle y allí confeccionaron ropa para los inundados de Santa Fe, volviéndolo un acto público.

Por último, en el 2004 en Zanón, una fábrica de cerámicos también recuperada por sus trabajadores, un grupo de artistas, por pedido de los propios trabajadores, produjeron obras con las propias cerámicas de la fábrica como soporte, realizando lo que se llamó “Ceramicazo”, una jornada cultural en la cual participaron artistas y organismos de Derechos Humanos apoyando a los trabajadores en la expropiación de la fábrica.

Se puede ver entonces el aporte de diferentes recursos, lenguajes expresivos y dispositivos de politización, por parte de los artistas y colectivos a la lucha articulada colectivamente con otros sectores movilizadas de la sociedad. Serigrafías, performances,

12 Como ya se mencionó, el 26 de junio de 2002, en una jornada de protesta llevada a cabo por organizaciones de trabajadores desocupados para conseguir un aumento general del salario, una duplicación del monto de los subsidios para los desocupados, más alimentos para los comedores populares, etc., se cortó el Puente Pueyrredón y los principales puentes de acceso a la Capital Federal. El reclamo fue reprimido por un operativo en el cual participaron más de 400 efectivos. Fue la primera vez que actuaron conjuntamente las tres fuerzas federales (Gendarmería, Prefectura, Policía Federal) y la Policía bonaerense. Durante estos hechos fueron asesinados Maximiliano Kosteki y Darío Santillán, ambos pertenecientes a organizaciones piqueteras. Este hecho llevó al entonces presidente Eduardo Duhalde a tener que adelantar las elecciones presidenciales. A partir del asesinato de Darío y Maxi, se han llevado adelante diversas intervenciones artísticas.

instalaciones, pinturas, etc., supusieron poner el cuerpo en el espacio público generando otras formas de subjetividad política, modos colectivos con sus lógicas y prácticas, convergiendo con otros actores sociales, constituyendo un “estar juntos”.

Finalmente, es importante tener en cuenta lo que sucede desde el año 2003 con el ascenso de Néstor Kirchner al poder. Con su política de Derechos Humanos, más la estabilidad política y económica, muchas prácticas comenzarán a replegarse, aunque no desaparecen. Sin embargo, es necesario en este punto situarse coyunturalmente en el lugar en donde se producen estos repliegues, pues algunas ciudades (como la ciudad de La Plata, conjuntamente a Rosario y Córdoba), van a seguir siendo lugares activos en cuanto a este tipo de prácticas artístico-políticas.

Reflexiones y aperturas

Este trabajo se propuso dar cuenta de distintas dinámicas de la acción colectiva y de subjetividades políticas surgidas y/o potenciadas tras el 19 y 20 de diciembre del año 2001 en Argentina. Particularmente, el objetivo fue incluir en el análisis a los colectivos de arte político, muchos de los cuales se relacionaron con otros modos de lucha, tales como las fábricas recuperadas y las asambleas barriales. Para ello, en primer lugar se realizó una caracterización del momento a partir de dar cuenta de la crisis en los ámbitos económico, político y social. Asimismo, se resaltó que, si bien aparecieron en escena nuevos actores sociales en y luego de la crisis del 2001, es posible (y necesario) dar cuenta de la lucha en términos procesuales (“ciclo de rebelión”), es decir, que ya desde la década de los 90 aparecen sucesos que dan cuenta de la resistencia al modelo y de las demandas por una sociedad más justa e inclusiva. Adherir a la conceptualización de ciclo de rebelión de Carrera y Cotarelo (2006) resulta sumamente productivo en tanto permite dar cuenta de que la movilización social y popular recorre ya la década menemista, encontrando, como ya se dijo, hitos que anteceden lo sucedido en el 19 y 20 de diciembre. Esto permite superar las limitaciones temporales (19 y 20 de diciembre) y comprender las formas de lucha en términos de proceso y no de mero espontaneísmo. En el campo artístico, como se hizo mención, también hay antecedentes de grupos que actuaron en el espacio público ya a mediados de los 90, visibilizando reclamos y conflictos sociales. Tal como indican los autores, utilizar la nominación *rebelión* implica dar cuenta de una dimensión general, abarcando multiplicidad de formas de acción.

Luego, se caracterizó brevemente a los piquetes, las asambleas y las fábricas recuperadas. Por último, se incluyó a los artistas y colectivos de arte político dentro de las

subjetividades colectivas con presencia en esos años. Todos ellos han compartido las relaciones de horizontalidad y espacios deliberativos y el uso y apropiación del espacio público. Lo que se identifica entonces son momentos de convergencia entre estas formas de experiencias colectivas y modos de practicar la política, aunque no han podido construir una alternativa sostenida en el tiempo. De todas formas, el análisis del conjunto de estas prácticas es sumamente relevante en tanto multiplicidad de prácticas de resistencia. En este sentido,

En tanto un sujeto se construye a sí mismo como identidad política que puja por imponer su territorialidad y su forma de vida en un territorio, o resiste otra forma de vida o territorialidad, es una fuerza político-social que disputa el estado de correlaciones de fuerzas, impacta en las mediciones de dicho territorio, conforma coaliciones implícitas o explícitas, y en su desarrollo instituye prácticas [...] En este sentido, no hay forma de escapar de la política. El estallido popular del 19 y 20 no solo produjo nuevas subjetividades, relanzó al “campo del pueblo” a mayores niveles de organización, politización y movilización, sino que, además, necesariamente fue un golpe de fuerza contundente que se articuló con otros actores instituyentes y se cristalizó en la política, abriendo la transición hacia la institucionalización de otro programa económico [...]. (Merino 2013, 6)

Por último, en referencia a las prácticas artísticas, y siguiendo a Mouffe (citada en Martínez 2012, 160), éstas pasan a desempeñar un papel esencial, ya que su propuesta devuelve la pasión a la política. En este sentido, las prácticas artísticas que suceden en la esfera pública y que son capaces de generar experiencias que movilizan a quienes entran en contacto con ellas y por tanto generan nuevas formas de subjetividad política, son esenciales para el surgimiento de nuevas formas de democracia. Se parte entonces de la noción de subjetividad política, asociada al arte, entendiendo por ella formas de acción política propiciadas por sujetos colectivos, desde una reivindicación que prioriza el “estar juntos”. Este sujeto político colectivo posee una dimensión de disenso, formas de agenciamiento en busca de transformaciones en algún nivel de la vida social. Se considera, siguiendo a Mouffe, que

En tanto que las prácticas artísticas y culturales son un terreno importante donde se construye una cierta definición de la realidad y donde se establecen formas específicas de subjetividad, no hay posibilidad de que una o un

artista sea apolítico o de que su arte no tenga alguna forma de eficacia política.
(Mouffe 1997)

Sintetizando, este trabajo se presenta como una primera aproximación al tema, en tanto aparecen enunciadas algunas acciones artísticas y colectivos de arte político, los cuales, claro está, no constituyen una lista exhaustiva de la variedad de modos, recursos y apropiaciones del espacio público llevadas a cabo por colectivos artísticos en esos años. Quedan pendientes algunas preguntas para una investigación posterior. ¿Qué sucedió en otras ciudades? ¿Se establecieron relaciones entre estos colectivos y otros sujetos y formas de práctica política (asambleas, movimiento piquetero, fábricas recuperadas, etc.)? ¿Qué sucedió desde el 2003 hasta el presente? Desde la perspectiva de sus miembros, ¿cómo han conciliado la cuestión de la política (sobre la cual suelen pesar acusaciones morales muy fuertes, y sería interesante ver cómo ellos conciben la política y los políticos, o las alianzas que realizan, con quiénes, etc.) y el arte? Indagar en todas estas cuestiones podría aportar al conocimiento de las prácticas desarrolladas por colectivos artístico-militantes, sus modos de producción e intervención y sus proyectos estético-políticos, contribuyendo así al campo de la acción colectiva. Quedan planteadas entonces estas preguntas para futuras investigaciones.

Referencias

- Abal Medina, P., Gorbán, D. y Battistini, O. 2002. "Asambleas: cuando el barrio resignifica la política." *La atmósfera incandescente: escritos políticos sobre la Argentina movilizada*, editado por Battistini, O., Buenos Aires: Asociación Trabajo y Sociedad. 123-140.
- Arévalo, R. y Calello, T. 2003. "Las empresas recuperadas en Argentina: algunas dimensiones para su análisis", ponencia presentada al Segundo Congreso Argentino de Administración Pública Sociedad, Estado y Administración Pública "Reconstruyendo la estatalidad: Transición, instituciones y gobernabilidad". Córdoba, 27, 28 y 29 de Noviembre de 2003.
- Barbetta, P. y Bidaseca, K. 2004. "Reflexiones sobre el 19 y 20 de diciembre de 2001. 'Piquete y cacerola, la lucha es una sola': ¿emergencia discursiva o nueva subjetividad?" *Revista Argentina de Sociología*. Vol. 2, núm. 2: 67-88.
- Basualdo, E. 2007. "Concepto de patrón o régimen de acumulación y conformación estructural de la economía", Documento de Trabajo N° 1, Maestría en Economía Política Argentina. Buenos Aires: FLACSO.
- Bergel, P. 2003. "Nuevas formas asociativas: asambleas vecinales y Movimientos de Trabajadores Desocupados (MTD)." *Nuevos Movimientos Sociales y ONGs en la Argentina de la crisis*, editado por González Bombal, I., Buenos Aires: CEDES. 81-110.

Bergel, M. y Fornillo, B. 2006. "Siete puntos para un balance de la rebelión popular argentina de 2001." *El Rodaballo: revista de política y cultura*. Vol. 12, núm. 36: 36-40.

Campione, D. y Rajland, B. 2006. "Piqueteros y trabajadores ocupados en la Argentina de 2001 en adelante. Novedades y continuidades en su participación y organización en los conflictos." *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*, coordinado por Gateno G. Buenos Aires: CLACSO. 297-330.

Cheresky, I. 2002. "Autoridad política debilitada y presencia ciudadana de rumbo incierto." *Revista Nueva Sociedad*.

---. 2004. "De la crisis de representación al liderazgo presidencialista. Alcances y límites de la salida electoral de 2003." *El voto liberado. Elecciones 2003: perspectiva histórica y estudio de casos*, editado por Pousadela, I. Cheresky, I. Buenos Aires: Biblos. 35-68.

Cross, C. y Cató J. 2002. "Crisis de representación e identidades colectivas en los sectores populares. Acerca de las experiencias de las organizaciones piqueteras." *La atmósfera incandescente: escritos políticos sobre la Argentina movilizada*. Buenos Aires: Asociación Trabajo y Sociedad. 85-100.

De Rueda, M. 2004. "Arte político y cultura visual en Argentina", 2° Jornadas del Instituto de historia del Arte Argentino y Americano Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

---. 2011. "Estéticas transitorias y nuevas hibridaciones." *Arte e investigación*, Revista de la Facultad de Bellas Artes. Vol. 13, núm. 7.

Fajn, G. 2004. "Fábricas Recuperadas: la organización en cuestión." Disponible en <http://www.iisg.nl/labouragain/documents/fajn.pdf>

Fükelman, M. C. 2010. "Arte de Acción en La Plata: Propuestas y modos de intervención en el espacio público." *Arte e Investigación*, Revista de la Facultad de Bellas Artes. Vol. 13, núm. 7.

Giunta, A. 2009. *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina S.A.

Grüner E. 2003. "Argentina o el conflicto de las representaciones." *Revista Sociedad*. Núm. 20/21.

Hernández Ortiz, M. 2005. "Tomar la ciudad: actores sociales y estrategias culturales. Tres historias latinoamericanas." Informe final del concurso: Poder y nuevas experiencias democráticas en América Latina y el Caribe. Programa Regional de Becas CLACSO. Disponible en <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2005/demojov/hernan.pdf>

Iñigo Carrera, N. y Cotarelo, M. 2006. "Génesis y desarrollo de la insurrección espontánea de diciembre de 2001 en Argentina." *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*, coordinado por Gateno G. Buenos Aires: CLACSO. 49-92.

Longoni, A. 2005. "¿Tucumán sigue ardiendo?". *Revista Sociedad*, Facultad de Ciencias Sociales-UBA. Núm. 24.

---. 2010. "Activismo artístico en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López." *Cuadernos del INADI*. Núm. 1.

Merino, G. 2013. "Lucha por la hegemonía y procesos instituyentes en la Argentina del 2001. Claves para entender el posneoliberalismo." *Revista Question*, 1 (38).

Mocca, E. 2004. "Los partidos políticos: entre el derrumbe y la oportunidad." *¿Qué cambió en la política argentina? Elecciones, instituciones y ciudadanía en perspectiva comparada*. Compilado por Cheresky, I. y Blanquer, J. Buenos Aires: Homo Sapiens Ediciones.

Mouffe, C. 1997. "Pluralismo artístico y democracia radical." *Acción Paralela*, núm. 4. Disponible en <http://www.accpa.org/numero4/mouffe.htm>

Martínez, P. 2012. "¿De qué otra cosa podríamos hablar... hoy?" *Arte actual. Lecturas para un espectador inquieto*. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo.

Muñoz Cobeñas, L. 2004. *Los usos del pasado. Prácticas sociales juveniles*. La Plata: EDULP.

Nochteff, H. 1999. "La política económica en la Argentina de los noventa. Una mirada de conjunto." *Revista Época*. Año 1, núm. 1: 15-31.

Novaro M. 2005. "El debate contemporáneo sobre la representación política." *D. EC*. 35 (137).

Palomino, H. 2002. "Las experiencias actuales de autogestión en Argentina." *Revista Nueva Sociedad*. Núm. 184: 115-128.

Pousadela I. 2006. "Que se vayan todos. Enigmas de la representación partidaria. Claves para todos." Colección dirigida por J. Nun. Buenos Aires: Editorial Capital Intelectual.

Quintar, A. y Zusman P. 2003. "¿Emergencia de una multitud constituyente? Resonancias de las jornadas de diciembre de 2001 en Argentina." *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*. Núm. 17: 58-65.

Retamozo, M. 2011. "Movimientos sociales, política y hegemonía en Argentina." *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana*. Vol. 10, núm. 28: 243-279.

Russo, P. 2005. "El encuentro entre arte y militancia y la publicidad de ideas políticas en el espacio público callejero. El ejemplo del GAC." Disponible en <http://www.no-retornable.com.ar/dossiers/0093.html>

Schillagi, C. 2005. "Devenir vecino militante. Las asambleas barriales de Buenos Aires." *Ciudadanía y territorio. Las relaciones políticas de las nuevas identidades sociales*, Buenos Aires: Biblos. 67-104.

Schorr, M. y Wainer, A. 2005. "Argentina: muerte y resurrección? Notas sobre la relación entre economía y política en la transición del 'modelo de los noventa' al del 'dólar alto'." *Realidad Económica*, núm. 211. Buenos Aires: IADE. 32-65.

Svampa, M. 2005. *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.

---. 2008. *Cambio de época. Movimientos sociales y poder político*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina S.A.

Svampa, M. y Pereyra, S. 2003. *Entre la ruta y el barrio La experiencia de las organizaciones piqueteras*. Buenos Aires: Biblos.

Tonelli L. 2008. "Los límites de las transformaciones. La Argentina luego del derrumbe de la convertibilidad." Disponible en <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3991903.pdf>

Torre J. C. 2003. *Los huérfanos de la política de partidos. Sobre los alcances y la naturaleza de la crisis partidaria*. Buenos Aires: Universidad Torcuato Di Tella.

Varesi, G. 2012. "Hegemonía y acumulación en el gobierno de Eduardo Duhalde, 2002-2003." VII Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata, 5 al 7 de diciembre de 2012, La

Plata, Argentina. Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2322/ev.2322.pdf

---. 2013. Modelo de acumulación y hegemonía en la Argentina post-convertibilidad, 2002-2008. Memoria Académica. FAHCE-UNLP. Disponible en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.807/te.807.pdf>

Wortman, A. 2009. "Sociedad civil y cultura en la Argentina post crisis, la conformación de una esfera pública paralela." *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: EUDEBA. 37-50.

ARTE POPULAR COMO EXPRESIÓN DE RESISTENCIA:

EL EXPERIENCIAR DE LOS CUERPOS DE LAS MUJERES MAPUCHES

Julietta Sourrouille

Julietta Sourrouille es Licenciada en Psicología por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es doctoranda en Ciencias Sociales (UBA). Actualmente es Profesora Adjunta de la materia "Psicología Evolutiva" en la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco (UNP SJB), y también es Profesora Responsable en la materia "Derechos Humanos y Educación" en el Instituto Superior de Formación Docente Artística 805. Sus trabajos incluyen el capítulo "Abordaje transdisciplinario y trabajo de campo. Reflexiones a partir de una investigación sobre migrantes rurales en Trelew" en *Miradas geográficas de la Patagonia*. Alcarraz, Monti, Ferrari (comps.). UNPSJB Ed. Biblioteca A. Álvarez, 2012 y la ponencia "Modos de pensar el experienciar de las mujeres mapuches" presentado en el Segundo Congreso de Estudios Poscoloniales, III Jornadas de Feminismo Poscolonial
Correo electrónico: julisoy@hotmail.com

Recibido: 10/3/2014 - Aceptado: 10/6/2014

Resumen: El siguiente trabajo se plantea analizar y comprender la problemática de la resistencia a partir del arte de las mujeres mapuches tomando como ejes centrales la territorialización, el cuerpo como territorio, y la producción de subjetividad. Se pretende desde allí poder dar cuenta de la producción de sentidos por fuera del orden discursivo, donde se señala a ciertas mujeres (las subalternas: mujeres de sectores populares, originarias, negras o mestizas) y, en este caso especial a las mujeres mapuches, exiliadas de la palabra y por lo tanto del poder hegemónico. Cuerpos, migraciones, sentidos, arte, género(s), subjetividad, territorios, son las ideas que recorren este trabajo. Se tomarán para su análisis los estudios de género, las perspectivas de las estéticas decoloniales, y diferentes autores que trabajan pensando las expresiones del arte contemporáneo.

Palabras clave: arte - cuerpo - mujeres - mapuches - resistencia

Abstract: The following work is planned to analyze and understand the problem of resistance from the Mapuche art of taking women as central territorialization, the body as a territory, and the production of subjectivity. Thence is intended to account for the production of meaning outside the discursive order, where women noted, particularly the Mapuche women, exiled from the word, and therefore the hegemonic power. Corporation, migration, senses, art, gender (s), subjectivity, territory, differences are the ideas that run this job. Were taken for analysis of gender studies, ideas about the decolonizing aesthetic, and different authors working thinking expressions of contemporary art.

Keywords: art - body - women - mapuches - resistance

¿De qué hablamos cuando hablamos de arte y de cultura?

En principio, el trabajo a realizar pretende dar cuenta de la producción de sentidos por fuera del orden discursivo de las mujeres mapuches en las prácticas de resistencia que se expresan a través del arte, entendido éste como arte popular, y no desde la visión hegemónica. Se expondrán en el desarrollo del trabajo las consideraciones en torno a las estéticas decoloniales y al arte popular, tomando las herramientas teóricas correspondientes para fundamentar nuestra posición. En torno a ello, nos serviremos de los aportes de W. Mignolo sobre estéticas decoloniales y *aesthesis*; de R. Kush, quien considera la estética desde la cosmovisión del mundo indígena, y también tomaremos a R. Colombres en relación a sus consideraciones sobre arte popular y latinoamericano. En toda la presentación plantearemos la crítica de las teorías occidentales, modernas, patriarcales, que han ordenado el mundo de sentidos hegemónicos. Nuestro objetivo es problematizarlas a partir de la visión del feminismo decolonial tomando al arte como herramienta de expresión de las mujeres mapuches.

El primer escollo que se nos presenta al hablar de arte como herramienta de resistencia es el origen colonial de tal denominación y su concomitante significación. Esta palabra, sin lugar a dudas, ha tenido un sentido colonial/hegemónico al igual que otras palabras de uso cotidiano que, si bien se intenta emplearlas desde un espacio crítico, siguen finalmente albergando un sentido colonial/occidental. Podemos citar los ejemplos de términos como identidad/cultura/pueblos originarios. Es necesario que nos detengamos a pensar los modos de nominar que se han tornado invisibles a nuestros ojos y que, sin embargo, los cargamos de significación utilizándolos desde los lugares académicos en donde –se supone– hay producción de sentidos, de conocimiento. Más adelante nos detendremos en esto especialmente, considerando la tarea militante de los llamados “intelectuales” cuando este trabajo se vuelve funcional a los sistemas hegemónicos. Parece ser una tarea que puede tornarse peligrosa si pensamos que el intelectual genera sentidos y que éstos tienen efectos subjetivos en los pueblos que han sido subalternizados a lo largo de la historia moderna.

En relación a dicha temática, luego de estas aclaraciones, queremos volver sobre el concepto de arte. Este concepto ha sido trabajado por distintos autores, entre ellos tomaremos los desarrollos de A. Colombres (1987) por un lado, y de S. Rolnik y F. Guattari (2005) por el otro. El primer autor destaca que:

El desafío, como bien lo comprendió García Canclini, supone la tarea de librar al concepto de arte de su carga elitista eurocéntrica, única forma de convalidar

el mencionado enfoque, que no puede limitarse a contrabandear al campo de lo popular el concepto arte surgido en las estéticas occidentales en los últimos cuatro siglos: un concepto basado en el predominio de la forma sobre la función y en la autonomía de los objetos. Defender la autenticidad y la belleza de ciertos productos de la cultura popular sin concesiones populistas es apoyar la causa de un(a) oprimido(a), hacerle un sitio en la universalidad de la que fue excluido y potenciar su voz (83).

La idea de un arte popular, de un arte del pueblo, viene a romper con el predominio hegemónico de las elites culturales, del arte del museo, del arte de unos pocos y para unos pocos. Colombres también aclara que al hablar de arte popular hay que poder distinguir las diferencias con la producción artesanal. En este sentido, la diferenciación radica en que la producción artesanal se ancla en la repetición en serie a favor de la demanda del mercado, que muchas veces para los artesanos es la única forma de subsistencia. Por el otro lado, el arte popular hace referencia a los procesos creativos donde quienes han sido subalternizados ganan aliados en su lucha debilitando al “opresor”. Según el autor hay una verdad estética y una verdad política que coinciden en el arte popular.

En cuanto a la definición de cultura, donde también se enmarcaría el arte, tomaremos por un lado a Rolnik y Guattari (2005), quienes consideran que el concepto de cultura es reaccionario. Así piensan:

Desde este punto de vista el capital funciona de modo complementario a la cultura en tanto concepto de equivalencia: el capital se ocupa de la sujeción de la económica y la cultura de la sujeción subjetiva. Y cuando hablo de sujeción subjetiva no me refiero solo a la publicidad para la producción y el consumo de bienes. La propia esencia del lucro capitalista está en que no se reduce al campo de la plusvalía económica: está también en la toma de poder sobre la subjetividad. (24)

También van a hacer una mención específica a la llamada cultura de masas, donde entienden que se producen individuos normalizados, jerarquizados por sistemas de valores, sistemas de sumisión que se han naturalizado e invisibilizado. Ante este marco de realidad, lo que se proponen es “construir modos de sensibilidad, modos de relación con el otro, modos de producción, modos de creatividad que produzcan una subjetividad singular” (25).

Sin embargo, Colombres va a reivindicar a la cultura popular, alejándola de la cultura capitalista. Si bien esta salvedad no está permitida en la concepción de Rolnik y Guattari, ya que conciben a la cultura popular como un engaño porque solo existe un tipo de cultura, que es capitalista, creemos que en su análisis, la llamada por Colombres “cultura popular”, se asemeja a la producción de subjetividad singular como propuesta emancipadora. Esto refiere el autor en relación al lugar de la cultura popular frente a esa otra cultura dominante:

La cultura popular [...] resiste y renace para convertirse en el fundamento de los movimientos de liberación, de esa lucha que es en sí un acto cultural y un factor de la cultura, como señala Amílcar Cabral, ya que solo pueden movilizarse y luchar los pueblos que conservan su cultura (17).

Luego continúa: “Se podría decir en otros términos que es la cultura de las clases subalternas, creada por los de abajo en respuesta a sus propias necesidades, y por lo general sin medios técnicos. Es sobre todo una cultura solidaria, pues la consume y la produce un mismo grupo de individuos” (57). Resulta entonces que ante las distintas posturas señaladas volvemos a afirmar que hay una relación directa; que, si bien parten desde distintos enfoques o marcos teóricos, tienden a señalar la misma necesidad de cambio, de autonomía, de liberación, de subversión de los órdenes hegemónicos. Por ello nos parece interesante poder dar paso al siguiente apartado, para plantear en profundidad lo dicho hasta aquí en relación a la necesidad de una descolonización en torno al arte y las culturas.

Descolonización necesaria y arte indígena

Nuevamente los aportes de A. Colombres nos servirán para poder pensar el proceso de descolonización de las culturas en Indoamérica. Aquí un paréntesis antes de continuar en relación a la importancia académica de este autor, más precisamente pensando en la relevancia dentro de los llamados estudios decoloniales. Si bien nuestro recorrido de lecturas ha estado siempre más ligado al feminismo decolonial específicamente, por lo que conocemos, no se ha puesto atención en Colombres, estando casi invisibilizado dentro de la academia que se nombra decolonial. Sería bueno preguntarse el por qué de tal omisión, ya que como se mostrará más adelante es uno de los precursores en relación al momento de su producción, en torno a pensar en un arte y cultura desde

una visión *decolonial*, si así se puede nombrar. De hecho, también tomaremos brevemente los aportes de W. Mignolo sobre las estéticas decoloniales, donde parece ignorar los aportes de Colombres. Esto solo interviene como una interrogación, una más, a los lugares de las academias más progresistas, vinculadas con la visión de los estudios decoloniales. Queremos hacer especial referencia a la posición que toma Mignolo, que no escapa de la visión museologizada (y por lo tanto moderna y occidental), ya que en su texto *Aiethesis decolonial* (2010) hace referencia a las estéticas decoloniales pero tomando diferentes casos ejemplificadores de muestras en museos de arte, realizadas por ciertos artistas con acceso a dichos museos, portadores de permiso para esos lugares empoderados. De más está decir que Colombres no va a trabajar con los ejemplos de los artistas de museo, sino con el arte popular que es aquel que emana del pueblo. Bien lo dice el propio autor cuando incita a devolver plenamente la voz al pueblo, eliminando toda represión para que gesticule su cultura. Hay una distinción que hace el autor que recuerda a los desarrollos de María Lugones y de muchos autores decoloniales: “Clase dominada y pueblos colonizados comparten la misma condición de subalternos, persiguen, en virtud de esa diferencia, objetivos distintos: la primera lucha por el poder dentro de la sociedad de la que forman parte, y los segundos por la autonomía” (1987, 22). Con esta cita nos adentramos en la temática de las culturas indígenas. Aquí, el primer problema de un exterminio cultural radica en la doble condición de estos pueblos: pobres y diferentes a la imagen “políticamente correcta”. Sin embargo, tal como la cita lo señala, los pueblos originarios no intentan la toma del poder establecido, sino que luchan por su autonomía, por el recupero de su cosmovisión, por el territorio expropiado y por la libertad de sus pueblos. En la larga resistencia a la dominación, los pueblos originarios han creado continuamente nuevas modalidades de sus culturas. Por lo tanto, no es necesaria la repetición en sí misma como modo de preservación cultural, ya que esa repetición sobre sí mismos se torna en culturalismo al estilo norteamericano, donde también son cómplices de la museologización. Esta repetición en serie de las obras originales afianza el mito y hace que se cristalicen ciertos lugares de los pueblos originarios como “cosa” del pasado. En este mismo sentido, podemos afirmarnos en los dichos de R. Kusch (1959), autor que nos habla de la estética americana haciendo referencia especialmente al arte indígena. Nos habla de “lo indio” como objeto para el mundo occidental: lo indio como lo muerto y, como tal, objeto de exhibición en el museo. Antes bien, concibe a lo indígena como lo viviente, en continua lucha contra la cosificación.

Y una vez más tomamos las palabras de Colombres, ahora para ver el carácter decolonial de lo que él define como cultura popular:

La cultura popular no puede definirse como precapitalista, sino, en todo caso, como acapitalista. Su destino no es disolverse en la modernidad occidental, tanto en su faz capitalista como socialista, sino alcanzar su propia modernidad. Lo otro implicará una derrota frente a este desafío, y el triunfo de la colonización espiritual (64).

Siguiendo al autor, pensamos que el desarrollo de la cultura popular debe dar lugar a un proceso de descolonización que implique desarrollar un concepto netamente político de cultura. Es decir, la cultura debe retomar el rol central del que ha sido desplazada para cumplir dentro del sistema capitalista uno casi decorativo y menor en relación a otras áreas valorizadas. Dentro de este sistema hegemónico se aceptan algunas características folklorizadas de los pueblos indígenas, de los negros, de los mestizos, pero bajo el registro universalizante del occidente colonizador. Tengamos en cuenta que la colonización cultural no solo se basa en la imposición, sino que hay un sector de “entregadores” encarnado por la burguesía latinoamericana que se fascina con las normas y las formas imperiales. Pero ante todo ello W. Mignolo nos explica el modo de pensar en una decolonialidad posible: “La decolonización de la estética imperial basada en la representación, consiste en crear y hacer que lo creado no pueda ser cooptado, enflaquecido y achatado mediante el concepto de representación, o la unilateral y limitada concepción de complejidad de Morin” (2010, 21). La descolonización de la cultura se impone como una tarea de militancia constante, en cada acto, en cada pensamiento, en cada palabra. Es un trabajo que no solo debe ser cotidiano sino también, y necesariamente, colectivo. En el caso de las mujeres mapuches, la descolonización es sobre el propio territorio corporal. A ello nos referiremos ahora.

Los cuerpos que importan

El cuerpo es en las mujeres un territorio que se constituye como espacio de resistencia, donde la experiencia deja las marcas de esas luchas que son domésticas, raciales, de clase, de género. En el caso de las mujeres mapuches creando, es el cuerpo el que toma centralidad en sus actos: las manos ajadas que traman la urdimbre, la voz que canta los *tailes*, el cuerpo del *kamaruko*, y de las ceremonias sagradas. Las mujeres mapuches han sido exiliadas de la palabra, al decir de Foucault, del discurso del orden. Su resistencia se expresa en el arte popular que se encarna a través de sus cuerpos.

En relación a la toma o recuperación de la palabra, nos detendremos especialmente para hacer un paréntesis. Aquí, muchas feministas, entre ellas podemos citar a A. Lorde, han hablado de poder devolver la palabra a las mujeres, en especial a las mujeres de los sectores populares. Sin embargo, al hablar de las mujeres mapuches, vale la pena detenerse para deconstruir esta proclama. En principio, es cierto que la mujer mapuche, por ser mujer y mapuche, ha sido acallada por la cultura patriarcal, occidental, capitalista. Esto no lo podemos negar y es un hecho constatable diariamente. Pero también la cosmovisión mapuche valoriza la contemplación, que es la que permite la escucha de la naturaleza y la conexión con un cosmos imposible de escuchar sin el silencio. Con lo cual, encontramos que en las pocas palabras, muy escasas y casi inaudibles, de las mujeres mapuches (especialmente en el caso de las abuelas, que han venido de la meseta, de una vida de campo o de aquellas que aún viven en la ruralidad) conviven la represión sufrida durante siglos como, en primer lugar, indios, y en segundo, mujeres, con el silencio elegido para la escucha atenta que permite el sentir de la *mapu* (de la tierra), del cielo, del aire, y del agua.

Durante siglos los sistemas coloniales se han encargado de que se dinamiten los modos de vida, los usos y costumbres, las cosmovisiones, los cuerpos y las pieles que no se adecuaban ni adecuaban a los sistemas normalizadores. Los cuerpos que han importado son aquellos que se amoldaban al “bien occidental”, olvidando e invisibilizando esos otros cuerpos que, al decir de Yuderlys Espinosa (2009), son los cuerpos de las otras Otras. Es el cuerpo de las mujeres subalternas el que más sufre de este exilio de la palabra y, por lo tanto, de la imposibilidad de su propia representación. Cuerpos como espacios de inscripción socio-históricos, territorios de luchas y marcas.

En este sentido, tal como Segato (2003) nos recuerda con una cita de Butler, queda siempre algo que escapa al significante, aquello de lo que la palabra no puede dar cuenta, que tiene que ver con el experimentar de los cuerpos. Nos gustaría tomar un pasaje para tratar de reflejar esta idea: “El cuerpo del otro es la encarnación del principio de realidad, el ancla que torna la dialogía posible. Es, al mismo tiempo, un texto pero también una resistencia a ser texto” (171). La referencia a la resistencia es una manera de poder pensar en ese experimentar de los cuerpos, en ese más allá o más acá de las significaciones. Se es y al mismo tiempo se resiste. Cuerpo como marca significativa, y a la vez como la resistencia a ello.

Cuerpos donde nacen rebeliones, así son los cuerpos de las mujeres mapuches. Expresan la disruptividad desde sus cuerpos. La lógica que los guía es comunitaria antes que individual, hay un cierto borramiento entre los límites del cuerpo individual y la comunidad.

El cuerpo, en función de sus carencias o de su potencialidad de rebelión, se revela como central en la resistencia y lucha contra los poderes hegemónicos de los distintos tiempos. Así expresa Bhabha, tomando a Fanon, el tiempo de la liberación, de los otros modos de vida puestos a la luz del sol; es un tiempo de “incertidumbre cultural, de indecidibilidad significatoria o representacional” (2003, 55). Y más adelante agrega: “En la incertidumbre acecha el hombre negro con la máscara blanca, y de esa identificación ambivalente (piel negra, máscaras blancas) es posible, creo, redimir el pathos de la confusión cultural en una estrategia de la subversión política” (2003, 84).

Hay que tener presente que el conflicto de género tanto como el conflicto racial son sostenedores de sistemas de poder y, en la medida en que se mantienen las desigualdades, se legitima y naturaliza el Poder que diseña las lógicas para que esto se perpetúe. Las mujeres a lo largo de la historia han sufrido exilios en relación a la palabra. Otros nos han dicho cómo ser, cómo sentir, cómo pensar. Las apropiaciones de sentido, los violentamientos simbólicos, son tan cotidianos que se convierten en naturales hasta para lxs mismxs oprimidxs. Con esto podemos decir que la violencia, en tanto no solo es violencia física sino también “invisible”, es constitutiva de las relaciones de género y de razas y, por lo tanto, también de las relaciones de poder.

Se busca acabar con ese “tipo” de mujer, con “esos” negros, con aquellas/os que molestan, que no callan, y que por eso es necesario silenciar. Parafraseando a Segato, son despersonalizados como sujetos por sus agresores para pasar a ser solo una categoría a eliminar. Tomemos las siguientes palabras: “...siempre las mujeres, los negros, los pueblos originarios, los disidentes. Estos otros interiores son coaccionados para que se sacrifiquen, callen y posterguen su queja y el argumento de su diferencia en nombre de la unidad sacralizada y esencializada de la colectividad” (2003, 14).

Sin embargo, la producción de subjetividad se expresa en acto, y esto es posible a partir de dispositivos implementados por la reivindicación de estas mujeres y su forma de organización, que dispone de un “muchos” que no unifica molarmente, pero tampoco disgrega. Las ceremonias, las luchas por la mapu, los tejidos y la lengua expresan la cosmovisión donde ya no hay binarismos occidentales sino dualidades milenarias.

Mujeres mapuches creando tramas de nuevos sentidos

En este apartado decidimos poner a jugar en el subtítulo al colectivo de *mujeres creando* de Bolivia, cuya lucha se expresa en las paredes. No se consideran artistas, sino “agitadoras callejeras”. La propuesta política de Mujeres Creando, estampada en

las paredes, ha transgredido todas las imposiciones y convencionalismos del sistema: la organización se basa en la heterogeneidad, la autonomía respecto de todo tipo de expresión de poder, integración de lo público con lo privado, el trabajo intelectual a la par del trabajo manual y la creatividad. Todo esto se concreta en luchas que día a día se ven en su casa autogestionaria “La Virgen de los Deseos”. Este colectivo reúne mujeres indígenas y mestizas y, si bien no es su única lucha y definición, lo cierto es que tienen una marca étnica central.

Este ejemplo nos da pié para pensar que en América Latina se da una estrecha relación entre el arte popular y las mujeres indígenas. Esta relación se establece en la medida en que comparten la categoría de “marginal” y la condición de “subalteridad”: el arte popular al igual que las mujeres, en especial aquellas pertenecientes a los sectores populares, son excluidxs e ignoradxs.

Ahora bien, más allá de la opresión que puedan sufrir dentro del sistema que prioriza algunos sentidos por sobre otros, se piensa que las mujeres mapuches han opuesto diferentes formas de resistencia a este confinamiento. El arte popular, producción no solo material sino también subjetiva, es una de las herramientas alternativas de resistencia que se presenta como la potencia creativa de los sujetos. Podemos ver que la resistencia se hace presente en “las creaciones que crean” nuevos sentidos en las prácticas que las mujeres mapuches llevan adelante. Creemos que el arte popular subvierte las formas de lucha tradicionales y que ha comenzado a transversalizar algunas de estas nuevas formas de protesta concebidas como herramientas de expresión que manifiestan las transformaciones en la subjetividad contemporánea, medios para el cambio social. El arte actúa inventando multiplicidades, modos de subjetivación, afectaciones de los cuerpos, nuevas naturalezas.

En el caso especial que nos ocupa, el de las mujeres mapuches *resistiendo*, creemos que las manifestaciones artísticas y estéticas son aún más notorias que en otros casos, ya que representan una doble lucha ante la marginalidad y la opresión, la defensa del territorio y de su cosmovisión.

Es por ello que creemos que el empoderamiento de las mujeres a partir de un proceso de autonomía y autogestión debe pensarse ligado al arte popular como herramienta de producción desde la diversidad y la diferencia, y no ya como estigmatización de la desigualdad. Las expresiones artísticas muchas veces ayudan a manifestar ese cuestionamiento que por medio de las palabras y los hechos no puede aflorar.

Esto nos lleva a pensar que el arte superará las formas institucionalizadas de ejercer el Poder en tanto entendamos al arte popular producido por estas mujeres ya no

como la representación de algo establecido, sino como la creación de nuevos sentidos con una potencialidad que se ejerce como resistencia.

Al decir de Deleuze, el arte debe ser resistencia social y política, en contraposición al concepto de arte como repetición, como información, como expresión de la sociedad de control. Esto implica que el arte se convierta en la vía regia que toman las mujeres mapuches para poder resistir a las formas institucionalizadas de opresión. A partir de que ganan este lugar dentro de sus comunidades, ya no son individualidades solitarias sino que se transforman en colectivos. Es más, el arte que producen es colectivo, no expresa la protesta por la reivindicación de una de ellas, sino la de todas y todos. El arte popular que ellas inventan crea subjetividad, las subjetiviza en sus propias acciones. Ya no es un arte imitativo, re-presentativo, re-presivo, preso del presente y de lo molar; es un arte de la multiplicidad y no de la unicidad. Es, en términos deleuzianos, “acontecimiento”, líneas de fuga que se entrecruzan, territorializaciones y desterritorializaciones constantes: “...otro arte, en que las líneas se desterritorializan, los colores se decodifican, ya no remiten más a las relaciones que tienen entre sí, y unos con otros. Nace una organización horizontal, o transversal, con líneas de fuga o de abertura” (Deleuze y Guattari 1972, 325).

Creemos entonces que las mujeres mapuches, y quizás todos aquellos que han sido marginados, expresan a través de las creaciones ligadas al arte sus resistencias, sus luchas, sus poderes, sus fuerzas. Creaciones de nuevos sentidos, de sentidos revolucionarios, subversivos, móviles, flexibles. Inauguración de formas distintas de resistencia, de expresión, de puesta en marcha de lógicas subversivas. Quizás todos los que de alguna forma estamos dispuestos a resistir a los mandatos del sistema podamos comenzar a crear nuevos sentidos, distintos, revolucionarios. Por eso creemos que, quizás, dando mayor atención a estas expresiones podamos pensar de otro modo.

Llega el momento de compartir el trabajo de las prácticas, del experimentar como mujeres situadas, sitiadas, en Latinoamérica, en estas tierras patagónicas, en “los territorios en resistencia”, como los llama Zibechi. De aquí se desprenden las líneas a seguir, algunas ya enunciadas, que tienen que ver con el experimentar, con las prácticas, con los cuerpos que se afectan en ese experimentar; cuerpos experimentados que son territorializados a través de prácticas territoriales que, si bien no hacen a identidad sí marcan, subjetivizan. Entonces, territorio, producción de subjetividad, resistencias, experiencias y cuerpos nos conducen a la producción de nuevos sentidos que, creemos, van unidos a la experiencia del arte, del arte de resistencia, del arte territorializado, del arte corporal y no nominal, del arte más allá de los discursos del orden, más allá del lenguaje

hegemónico, más allá de la palabra como institución. En base a estas ideas que intentamos problematizar, comenzaremos por el experimentar de las mujeres (y) mapuches.

Las mujeres mapuches a las cuales hacemos mención no son una “muestra representativa” ni es la intención de que lo sean. Son mujeres que viven en la ciudad de Trelew, algunas de ellas han venido a vivir desde el campo a la ciudad en la década de los 70, época del auge del Parque Industrial en la ciudad. Contextualizamos este trabajo geográficamente en la ciudad de Trelew, Provincia de Chubut, a 1500km de la ciudad Autónoma de Buenos Aires. Se encuentra emplazada en la región noreste de la provincia, en lo que se ha conocido como valle inferior del río Chubut. Tiene en la actualidad una población del 120mil habitantes aproximadamente. A mediados de los años 70 se produce una importante migración de población rural hacia la ciudad motivada por las esperanzas de progreso en torno a las posibles fuentes laborales suscitadas por el parque industrial. Con el afán de buscar otro tipo de vida, en muchos casos, luego de ser despojados de sus campos por terratenientes o, en otros, porque el hombre de la casa se había ido y quedaban las mujeres solas con los chicos en el campo, sin demasiados recursos más que el propio trabajo. Este es el marco en el que se vivió la llegada de muchas mujeres mapuches a la ciudad. El emplazamiento de estas mujeres y de sus familias fue en las periferias, formando las barriadas populares. La mayor comunidad mapuche se asentó en el barrio Planta de Gas. En las entrevistas realizadas, todos los entrevistados habitantes de barrios periféricos expresaron una misma particularidad: que el barrio Planta de Gas es peligroso. Justamente, se trata de un barrio en el que no solo el pueblo mapuche es parte importante en su conformación, sino que es allí donde hace años se comenzó a gestar el grupo de resistencia mapuche. Hoy la realidad es otra. Las personas que reconocen su origen étnico cada vez son más, aunque aún perduran las marcas de ser el otro inferior, el subalterno. Los grupos de mapuches se van multiplicando, se enseña la lengua en varios centros barriales, en talleres municipales y en la universidad local (Universidad de la Patagonia San Juan Bosco). Allí, se ha creado la cátedra abierta de pueblos originarios dando lugar a varias actividades del orden de pensar la cosmovisión mapuche dentro del marco universitario. Además, se cuenta con la representación estatal que dentro del gobierno provincial se manifiesta en la Dirección de Asuntos Indígenas creada en junio del 2008, sumando también el trabajo que realiza la Secretaría de Cultura con el aporte desde la investigación y la recuperación de la memoria a través de los objetos y cuerpos hallados. Queda para un trabajo futuro pensar en estas distintas instancias que en la actualidad conviven de diferentes modos.

Sin embargo, y volviendo la mirada hacia las mujeres mapuches, muchas de ellas (aunque no todas), aún siguen siendo invisibilizadas por la cultura occidental. Por ello, si bien parece que es contradictorio el pensarlas por fuera de la objetualización científica y, a la vez, no citarlas en sus textuales palabras, esta contradicción no es tal ya que es muy difícil citar sus propias palabras, porque, en ocasiones, no contamos con ellas. Justamente en este trabajo señalamos esta situación, ya que han sido exiliadas de la palabra. Y esto no es una metáfora, sino que es un dato real. Por este motivo pensamos al arte popular como herramienta de expresión que, de alguna forma, suple al discurso, a la palabra no escuchada o a aquella no dicha. Y es aquí cuando aparece el cuerpo en todo su protagonismo, y la experiencia de ese cuerpo más allá del cerco de sentido.

En relación a la idea del experimentar ligada a la afectación de los cuerpos, haremos un pequeño recorrido por las feministas que tienen la idea de la experiencia ligada a la militancia de las mujeres. En ese plano es que tomamos a autoras como Chandra Talpade Mohanty y Adrienne Rich, quienes afirman la importancia de la experiencia de las mujeres como algo intransferible. Se habla de experiencias marginalizadas, como:

...sistemáticamente oscurecidas u omitidas en las representaciones del mundo culturalmente dominantes. Tales experiencias están estrechamente relacionadas con posiciones de sujetos económicamente, culturalmente y políticamente marginalizadas, porque en esas posiciones la gente tiende a soportar costos ocultos y las contradicciones de las políticas sociales, y porque la subjetividad de esta gente es negada a menudo en la cultura dominante. Sin embargo la experiencia marginalizada no está restringida a posiciones predeterminadas [...] (Stone-Mediatore 1999)

Esta experiencia, en tanto experiencia marginalizada, es pensada como un recurso subjetivo para la elaboración de discursos de oposición. Gloria Anzaldúa, considera a la experiencia como conciencia mestiza, permitiendo el renarrar las experiencias singulares, la construcción de una experiencia colectiva. Otra autora, Lina Alcoff, señala que la experiencia es solo corporal. En ese sentido, pensamos que en las mujeres mapuches, que viven experiencias marginalizadas, siempre sus experiencias son corporales, y ello hace que queden silenciadas a la vez cobran la fuerza del “acontecimiento”, en el sentido deleuzeano, más allá de la palabra, como afectación de sus cuerpos.

Devenir arte, devenir resistencias: Mujer(es) y mapuche(s)

Según Rolnik y Guattari:

Esta es la cuestión fundamental de la problemática de las minorías: una problemática de la multiplicidad y de la pluralidad y no una cuestión de identidad cultural, de retorno a lo idéntico, de retorno a lo arcaico [...] Los procesos de marginalización atraviesan el conjunto de la sociedad. De sus formas terminales (como las prisiones, los manicomios, los campos de concentración) a las formas más modernistas (o de encasillamiento social) esos procesos desembocan en una idéntica visión de miseria, de desesperanza y de abandono a la fatalidad. Pero eso es solo uno de los lados que estamos viviendo. Otro lado es lo que hace la condición, el mensaje y la promesa de las minorías: éstas representan no solo polos de resistencia, sino potencialidades de procesos de transformación que, en una etapa u otra, son susceptibles de ser retomados por sectores enteros de las masas (2005, 92-94).

Mayoría y minoría aquí no son cuestiones de números, sino que es un modo de investir lo social, un agenciamiento del propio cuerpo y del modo de mezclarlo con otros cuerpos. Los devenires minoritarios no se interesan por la hegemonía, ni por el poder, ni por la totalidad de lo Uno. Lo que se produce son regímenes de afectación y de producción de subjetividad. En el caso de las mujeres mapuches, de las ancianas del barrio Planta de Gas, sin duda vemos un devenir mujer, un devenir minoritario. La resistencia del pueblo mapuche no busca la hegemonía, la Identidad Cultural en términos de lo idéntico, sino la transformación social en pos de la diferencia, de la coexistencia de una multiplicidad de sentidos que rompen con el Sentido Único, con la Verdad Histórica. Una de las tantas muestras de ello es la ceremonia de recordación llevada a cabo todos los 11 de Octubre. Son vigiliadas que despiden la libertad de los pueblos originarios ante la colonización de América el 12 de octubre. Un contrasentido se presenta ante ese Único Relato Histórico con guiños de los poderes establecidos e instituidos durante siglos.

Ese día a las 11 de la mañana se iza la bandera en la Plaza Independencia, centro histórico de la ciudad de Trelew. Generalmente son las abuelas de Planta de Gas quienes dirigen algunas palabras en “lengua” en relación a este día, luego se baila y se arman puestos donde se muestran sus tejidos y sus joyas. No se busca hegemonía, no se busca Poder, se busca la construcción de una forma distinta de pensar la subjetividad,

de una forma de diversidad posible. Estas “artesanas son referentes del trabajo, del sacrificio, de la marginación, del haberse tenido que venir, del desarraigo que pocos entienden lo que es” dice Luis, un vecino del barrio.

Bhabha (2002, 40) toma a Levinas para describir el silencio de Aila como la “existencia crepuscular de la imagen estética”, culturas insurgentes. En palabras del autor: “Las formas de rebelión popular o la movilización suelen ser más subversivas y transgresivas cuando son creadas mediante prácticas culturales oposicionales”.

En el caso concreto de estas mujeres artesanas su oficio se modificó notablemente ya que ellas en sus lugares de origen eran responsables o partícipes de todo el proceso de producción textil que va desde la cría del ganado, la esquila, la selección de los vellones, el hilado, lavado de la lana y, por último, la elaboración de las prendas.

La artesanía en tanto bien-objeto-oficio-práctica valorizada y en ocasiones “activada” como producción cultural de la ciudad, es resignificada y apropiada en forma desigual por diversos actores. Resulta analizable en tanto que el patrimonio es un espacio de disputa y superposición de distintos sujetos sociales que no puede ser concebido sin su dimensión histórico-social, y en tanto proceso dinámico en permanente construcción (Cardini 2005). De hecho, un aspecto surgido en entrevistas a artesanos mapuches es la desvalorización de sus producciones culturales, la distinción entre arte y artesanía ya tratada líneas arriba en relación a los desarrollos de Colombres, analizada también por Ticio Escobar:

La tendencia a considerar como mera destreza manual a las manifestaciones indígenas y populares tiñe, pues, el término “artesanía”, marcándolo con el estigma de lo que no llega a ser arte aunque apunte más o menos en esa dirección. Utilizar dicho término para designar genéricamente a las manifestaciones expresivas populares supone aceptar la división entre el gran arte, que recibe una consideración especial, y la artesanía, como arte menor, que se lleva la peor parte y siempre está marcada por la situación inferior de pariente pobre. Esta división, según queda señalado, esconde siempre un más o menos solapado intento de sobredimensionar los valores creativos de la cultura dominante desestimando las expresiones populares (1991, 102).

La platería y el tejido a telar son las expresiones más reconocidas por el mundo occidental en relación a la cultura mapuche. Pese a que ocupan un lugar importante dentro del mercado turístico, poco se sabe de la multiplicidad de sentidos que relaciona esas producciones con la visión del mundo y de las creencias que se comunican en las

tramas de esos tejidos. En la cosmovisión mapuche, el tejido en telar es una actividad exclusivamente femenina, donde la mujer, según se cree, aprendió este arte de la araña, uno de los animales míticos para la comunidad. De las abuelas tejedoras a las niñas, se aprenden los pasos del armado del telar vertical, hilado, enmadejado, teñido, ovillado, y finalmente, el arte de tejer. Los colores se obtienen de tinturas naturales elaboradas con tierra, raíces, cortezas, tallos, frutos, flores u hojas. La iconografía que se dibuja en las tramas de esos tejidos no es el mero fruto de la imaginación de las mujeres tejedoras, sino que alude al universo simbólico que les es propio y que, cada creadora, comunica en un lenguaje accesible solo para quienes comparten una misma cosmovisión.

En la verticalidad de la urdimbre y en la horizontalidad de la trama que dan vida a las ruanas, las alforjas, las matras y los matrones sobrevive, secretamente, la memoria ancestral de un pueblo. Este mensaje oculto entre las hebras constituye una frontera, tal vez la única, que la ambición del “huinca” jamás podrá flanquearle a la “gente de la tierra” (mapu-che). En este sentido, el tejido en telar trasciende su carácter de actividad cultural del pueblo mapuche para devenir una forma posible y diversa de resistir, una decisión legítima e irrenunciable de “seguir siendo”.

Referencias

- Anzaldúa, G. 1999. *La conciencia mestiza. Towards a New Consciousness*. San Francisco, Aunt Lute Books.
- Bhabha, H. 2003. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Cardini, L. A. 2005. “Producciones artesanales como patrimonio cultural de la ciudad de Rosario.” *Actas III Jornadas de Antropología SEANSO-UBA*. Buenos Aires.
- Chancosa, B. 2005. “Mujeres indígenas en pos de una participación igualitaria.” *Mujeres en resistencia experiencias, visiones y propuestas*. León, Irene (Coord.). Quito: Agencia Latinoamericana de Información. Disponible en <http://alainet.org/publica/mujeres/>.
- Colombres, A. 1997. *Sobre la cultura y el arte popular*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Deleuze, G. y Guattari, F. 1980. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España: Ed. Minut.
- Escobar, T. 1991. “El mito del arte y el mito del pueblo” en: Acha, J.; Colombres, A.; Escobar, T. *Hacia una teoría americana del Arte*. Buenos Aires: Ediciones del Sol. 85-184.
- Espinosa Miñoso, Y. 2009. “Etnocentrismo y colonialidad en los feminismos latinoamericanos: complicidades y consolidación de las hegemonías feministas en el espacio transnacional.” *Revista venezolana de estudios de la mujer*. Vol. 14, núm. 33: 37-54
- Fanon, F. 1974. *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires: Schapire Editor.

Geertz, C. 1994. *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós Básica.

Kusch, R. 2012 [1959]. *Planteo de un arte americano*. Rosario: Editorial Fundación Ross.

Méndez, P. M. 2008. *Herencia textil, identidad indígena y perspectiva económica de la patagonia argentina. Estudio de un caso: La Comarca de la Meseta Central del Chubut*. Tesis De Licenciatura en Historia Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco. Sede Trelew - Argentina.

Mignolo, W. 2010. "Aisthesis decolonial." *CALLE 14: revista de investigación en el campo del arte*. Vol. 4, núm. 4, 10-25

Mohanty, C. 2002. "Encuentros feministas: situar la política de la experiencia". *Desestabilizar la teoría. Debates feministas contemporáneos*. Barrett, Michelle y Phillips, Anne (Eds.). México: "Programa Universitario de Estudios de Género / Universidad Autónoma de México y Editorial Paidós Mexicana, S.A.". 89-106

Rivera Cusicanqui, S. 2001. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Rolnik, S. y Guattari, F. 2005. *Micropolíticas: cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Segato, R. 2003. *Las estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires: Prometeo.

---. 2011. "Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial." *Feminismos y poscolonialidad*. Bidasca, Karina. y Vasquez Laba, Vanessa (Comps.). Buenos Aires: Godot, 17-47.

Spivak, G. 2003 [1988]. "¿Puede hablar el subalterno?" *Revista Colombiana de Antropología*. Colombia. 39: 297-364.

Stone Mediatore, S. 1999. "Chandra Mohanty y la revalorización de la experiencia." Disponible en <http://www.hiparquia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/volx/chandra-mohanty-y-la-revalorizacion-de-la-experiencia#sdfootnote1sym>

Zibechi, R. 2009. *Territorios en resistencia*. Buenos Aires: Ed. La vaca.

ACCIÓN POLÍTICA, PLÁSTICA Y MÚSICA: *BRUMA* DE JORGE HORST

Cintia Cristiá

Cintia Cristiá es Doctora en Historia de la Música y Musicología por la Universidad de París-Sorbona. Docente e investigadora del Instituto Superior de Música (Universidad Nacional del Litoral) donde dirige un proyecto de investigación y desarrollo. Se interesa especialmente en la relación entre música y artes visuales, tema sobre el cual ha dictado cursos y seminarios. Distinguida en el Primer Concurso Latinoamericano de Musicología "Gourmet Musical" es autora del libro *Xul Solar, un músico visual*. Entre otras publicaciones realizadas en la Argentina, España, Panamá, Francia y Lituania se destaca el ensayo "Xul Solar y la reunión de las artes" publicado en el catálogo de una exposición realizada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), que recibió el premio al Ensayo del año 2005 otorgado por la Asociación Argentina de Críticos de Arte. Ha participado en congresos de nivel nacional e internacional. En 2013 fue curadora de la muestra *Diálogo de musas: música y artes visuales* (Fundación OSDE).

Correo electrónico: ccristia@ism.unl.edu.ar

Recibido: 14/3/2014 - Aceptado: 10/6/2014

Resumen: Este artículo estudia la acción política en el contexto de una obra musical que a su vez se relaciona con la pintura. En la pieza *Bruma* (2003), del destacado compositor rosarino Jorge Horst (1963), se articulan elementos ideológicos con estrategias compositivas que surgen de la intención de “crear una analogía sonora, homenajear, metaforizar, transliterar, crear intertextualidades varias” con el “carácter irreverente, totalmente subversivo” de la estética de Joseph Mallord William Turner. La metodología aplicada combina el análisis comparativo música-pintura, tomando en cuenta los escritos del compositor, con una reflexión teórica que incluye textos de Adorno, Wagner, Hegel y Kandinsky acerca de las fronteras entre las artes y deriva en las posibles implicancias políticas de los conceptos de figuración y abstracción.

Palabras clave: Horst - Turner - política - abstracción - figuración

Abstract: This article approaches political action in the context of a particular piece of music, which is also connected to painting. In *Bruma* (2003), by the composer Jorge Horst (Rosario, 1963), ideological elements are articulated with compositional strategies tending to “create a sound analogy, pay homage, metaphorize, transliterate, create various intertextualities” with Joseph Mallord William Turner’s aesthetic, perceived by the composer as “irreverent, totally subversive in character”. The applied methodology combines comparative analysis between music and painting, observing the composer’s writings, with a theoretical discussion that includes texts by Adorno, Wagner, Hegel and Kandinsky concerning the frontiers between the arts and pondering about the possible political implications of figuration and abstraction.

Keywords: Horst - Turner - politics - abstraction - figuration

El arte es la única herejía posible
Luigi Nono (citado en Horst 2003, 81)

En la obra del compositor Jorge Horst (Rosario, 1963) el elemento político se constituye en el acto mismo de componer como forma de resistencia. La figura del hereje, aquel que se opone al sistema dominante defendiendo sus propias creencias, surge explícitamente en algunos títulos¹ y subyace en toda su producción. Se manifiesta en estrategias compositivas como el uso de orgánicos, formas y géneros que se alejan de lo tradicional y en el recurso a lo fragmentario, a lo críptico. Responde, según sus propias palabras, a una actitud personal de distancia con respecto a las instituciones y de rechazo a los pensamientos hegemónicos destilados por los centros de poder. ¿Es posible que el interés que Horst manifiesta por otras artes, especialmente por la literatura y la plástica, también surja del ejercicio de un pensamiento lateral, de una mirada oblicua que parte de una insubordinación elegida de manera consciente? En *Necesaria transgresión*, suerte de manifiesto escrito en 2003, Horst declara que: “Translitar las fronteras, ampliando y trabajando en los márgenes, quebrando los estatutos, no solo es producto de una posible nueva Weltanschauung, sino también una emergencia que la provoca”. Esas fronteras, ¿pueden ser también aquellas que limitan a las artes? En 1966, Theodor W. Adorno había observado:

En el desarrollo reciente se confunden las fronteras entre los géneros artísticos, o mejor dicho: sus líneas de demarcación se entrelazan. Las técnicas musicales fueron estimuladas por técnicas pictóricas [...]. Mucha música tiende al grafismo por su notación. [...] Técnicas específicamente musicales, como la serial, han influenciado como principios constructivos a la prosa moderna [...]. Pero estos fenómenos son tan variados y testarudos que habría que ser ciego para no ver síntomas de una tendencia poderosa. Hay que comprender esta tendencia y hay que interpretar el proceso de entrelazamiento. (2008, 379)

En efecto, los casos de interfertilización entre las artes en general y entre la música y la plástica en particular (ver Sabatier 1995 y Barbe 1992 y 2005), se intensifican durante el siglo XX (ver Maur 1999, Arnaldo 2003, Duplaix y Lista 2004). Horst se inscribe en

1 *Barro sublevado, insurgente imaginario, herético furor, Selva inescrutable libertaria y Eretge*, entre otros.

un grupo de compositores que transportan efectos y técnicas del campo plástico al musical, de estéticas tan variadas como Boulez, Stockhausen, Ligeti, Dutilleux, Messiaen, Feldman y, entre nosotros, Mucillo (ver Messiaen 1986, Bosseur 1998, Feldman 2009, Cristiá 2010 y Barbe 2011).

Lo político en la poética de Jorge Horst ha sido abordado, entre otros, por Pablo Fessel (2011), quien subraya la analogía entre normas de la vida social y convenciones musicales. El desacato a las normas tradicionales de escritura musical, por lo tanto, puede ser una decisión que lleva la acción política al plano artístico. Si bien está claro que el interés por otras artes no constituye una ruptura de convencionalismos, la elección de referentes extramusicales puede leerse como parte de una búsqueda realizada desde un alejamiento de las normas, con un sentido político implícito. El compositor Jorge Edgard Molina también se interesó por las implicancias transdisciplinarias de la música. En “Música e ideología; *herético furor* de Jorge Horst” (Molina 2005) tomó dicha obra, compuesta en 1998 y revisada en 2001, para indagar acerca del contenido ideológico de una composición musical. En un escrito posterior, Molina (2007) ahondó sobre la influencia del universo plástico de M. C. Escher en otra pieza de Horst. *Esferas* (1994) surge a partir de la atracción del compositor por los planteos de Escher en relación a la defensa de las utopías y a su interés en trabajar de manera subversiva con respecto al sistema. Algo similar ocurrió con Joseph Mallord William Turner (1775-1851).

Jorge Horst conoció la obra de Turner a principios de la década de 1980 y desde entonces sintió el deseo de trabajar sobre ella. En 2003, al recibir un encargo para un orgánico específico –oboe, violín, viola y violonchelo– llegó finalmente la posibilidad de componer una pieza que se acercara al efecto que Turner logra en su pintura, definido como clima y como técnica. Su intención (Horst 2010, s/p) era “crear una analogía sonora, homenajear, metaforizar, transliterar, crear intertextualidades varias” con el “carácter irreverente, totalmente subversivo” de la estética de Turner. Una de las ideas que más le interesó llevar a cabo en *Bruma* fue la de

difuminar, como de ver a través de una nube, o de un vidrio esmerilado, rompiendo lo esperado y corriendo el eje de atención en la supuesta representación perfecta de la figura como ideal de lo bello, para trasladarse a zonas indefinibles, más grises, más desaturadas (por usar un término técnico de la pintura). (Horst 2010, s/p).

Este artículo propone observar la articulación de la acción política entendida como subversión, herejía o resistencia, con la transferencia de elementos de la plástica a la

música. En primer lugar, analizaremos algunos aspectos de *Bruma* de manera aislada. Describiremos los materiales musicales, los gestos compositivos puestos en práctica y los efectos sonoros logrados con los mismos. Propondremos un esquema formal de la pieza a partir de dicho análisis. En segundo lugar, compararemos las características principales de *Bruma* con *Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth*, tomado como ejemplo de la pintura de Turner. Finalmente, observaremos la relación existente entre pintura, música y acción política en este caso particular apoyándonos en los conceptos de figuración y abstracción y en sus posibles implicancias políticas. Los textos del compositor serán una fuente importante para esta discusión teórica.

Bruma

Tanto la intención de evocar el clima *turniano* como el orgánico propuesto jugaron un papel importante en la gestación de la técnica compositiva de la pieza, cuya ejecución dura aproximadamente seis minutos. Desde el principio, Horst pensó en acentuar el contraste tímbrico entre el oboe y las cuerdas por medio de la textura musical. El violín, la viola y el violonchelo están amalgamados entre sí y forman una suerte de cúmulo sonoro, una bruma entre la cual aparece y desaparece el oboe. La presencia fragmentada del oboe está acentuada por medio de la escenificación de la obra. En la partitura se indica que el oboísta debe permanecer fuera del campo de visión del público, conservando un ángulo que permita la comunicación visual con los otros músicos. Horst explica:

El contraste entre una linealidad demarcada (el oboe) y especies de nubes sonoras ruídicas (las cuerdas, con arco in fascia, por ej.), son, entre otras cosas, los grados extremos de la utilización de campos sonoros que van desde los, llamados por mí, sonidos complejos ("ruidos") hasta los sonidos tónicos (alturas puntuales), definiendo un continuum sonoro diverso, que, cual paleta de colores pero también de niveles de indefinición, conviven dialécticamente aunque también de manera orgánica. (2010, s/p)

Realizado a partir del análisis del manuscrito original y de la única grabación existente de la pieza, el siguiente gráfico esquematiza la estructura formal y las particularidades de cada sección de la pieza (ver página siguiente).

Sección	I	II	III	IV	V	VI	VII
Plataforma/ instrumento	A	B	C	D	E	F	G
Oboe	<i>Tacet</i>	<i>Tacet</i>	Alturas definidas, moduladas, con saltos, <i>pp</i>	Multifónicos <i>pp</i>	Idem D, más breve	Multifónicos + alturas puntuales	3 <i>Glissandi</i> ascendentes <i>pp a niente</i>
Violín y viola	<i>Arco in fascia</i>	<i>Arco perp alla punta</i>	Mezcla de distintos efectos: 5 materiales que se combinan en un orden <i>ad libitum</i>	Arpeggios ascendentes y descendentes	Idem, más breve, <i>dim ab niente</i>	Alturas puntuales y <i>glissandi</i>	3 <i>Glissandi</i> ascendentes de bicordios a notas agudas casi sin altura puntual (chirrido). <i>p a niente</i> .
Violonchelo	<i>Arco in fascia</i>	<i>Arco in fascia</i>					
Comentarios	Sólo cuerdas: nube, fondo indefinido - 1 minuto c/ plataforma		Indefinición, con algunas alturas moduladas por el oboe - 1 min 10 seg	Multifónicos + arpeggios. Textura más densa pero más aprehensible - 1 min 20 seg c/plataforma		Sección climática: mayor definición textural - 1 min 30 seg	Sección conclusiva - 1 min

Tabla 1
Esquema formal y particularidades
de la pieza *Bruma* de Jorge Horst

Las siete secciones (I a VII) corresponden a las siete plataformas, según las denomina el compositor, que se identifican en la partitura con letras (A-G). La obra comienza con un alto grado de indefinición sonora: violín, viola y violonchelo deben frotar el arco sobre el aro de la caja de cada instrumento. Esta fricción de la cerda del arco sobre la madera produce un sonido extraño, muy distinto a la sonoridad tradicional de estos instrumentos, canónicos en la historia de la música occidental. La combinación de estos sonidos resulta en una suerte de nube sonora, como la definió más arriba el compositor. La segunda sección (B) es similar, con una leve modificación en el sonido del violín y la viola, pues se indica a los músicos que deben hacer correr el arco a lo largo de las cuerdas (en vez de frotarlo transversalmente).

El oboe, que ha permanecido en silencio en las primeras dos secciones, comienza a hacerse oír en la tercera (C), ejecutando alturas puntuales, moduladas y muy suaves (*pianissimo*). Las cuerdas mezclan distintos materiales, manteniendo un fondo sonoro indefinido entre el cual aparece y desaparece un sonido que resulta difícil de identificar (recordemos que, en la ejecución en vivo, el oboísta debe permanecer invisible al público). En la cuarta sección (D) el sonido de las cuerdas se acerca más al tradicional, puesto que comienzan a realizar arpeggios ascendentes y descendentes. Sin embargo, el oboísta aplica ahora una técnica especial por la cual emite varios sonidos simultáneamente (multifónicos), alejándose de su sonoridad convencional. Durante la quinta sección (E), estos materiales musicales van decreciendo en intensidad hasta hacerse casi inaudibles. En la sexta sección (F) se alcanza el momento climático de la pieza. Tanto el oboe como las cuerdas combinan gestos musicales diferentes: el oboe alterna entre sonidos puntuales y multifónicos; las cuerdas ejecutan alturas definidas y *glissandi*. Mediante este recurso musical –en el cual se desliza el dedo por la *tastiera* del instrumento, logrando un continuo de sonidos desde una nota a otra– se acentúa la tensión emocional. La última sección (G), conclusiva, consiste solo de *glissandi* ascendentes (de notas graves a agudas), con intensidades suaves que van desapareciendo gradualmente. En el caso de las cuerdas, los *glissandi* de dos notas terminan en sonidos muy agudos, sin altura definida, casi como chirridos.

En el desarrollo de la pieza existe cierta direccionalidad que resulta de las intensidades empleadas y de la creciente complejidad textural, que lleva desde la plataforma A a la F con algunas etapas intermedias. La plataforma G actúa como cierre de la pieza; en vez de crear un efecto de resolución, afirma la tensión subyacente.

De Turner a Horst, de la plástica a la música

Considerado un precursor de los Impresionistas, Turner trabajó especialmente los efectos lumínicos, sustituyendo los principios de la primacía del contorno, de la línea y del modelado por un sistema óptico capaz de aparentar la luz por un juego de pequeños toques yuxtapuestos. Una de las características principales de su obra es la ausencia de definición precisa de los objetos: al pintor le interesa representarlos en momentos en que aparecen semiocultos. La bruma es un elemento recurrente en su obra. Indicada como *mist* o *fog* y combinada con vapor, con nieve, o con humo, ayuda a crear una sensación de indefinición, ya presente por los momentos del día que se representan (el amanecer, el atardecer y escenas de tormenta o lluvia, entre otros). Al compararlo con su contemporáneo Dominique Ingres (1780-1867), la particularidad de Turner es evidente. Frente al dibujo y el modelado de las formas clásicas, estáticas, a las que apela Ingres, Turner encarna el dinamismo y la fuerza plástica que prácticamente trasciende la figuración. Su influencia trascendió el campo de la pintura.

En su estudio comparado sobre la presencia de ciertas ideas en la música y la pintura, Lockspeiser (1973) enfatiza la importancia de Turner en el desarrollo del impresionismo y del simbolismo, tanto en la pintura (Gustave Moreau) como en la música (Claude Debussy). Destaca que, en la línea de ciertos trabajos de El Greco, Veronese, Velázquez y Tiziano, Turner trata al color de manera independiente del objeto. Kandinsky llevaría luego esta idea a su culminación con la abstracción. Finalmente, menciona que Proust y Debussy admiraban tanto a Turner como a Wagner, cuyas estéticas combinaban dos principios fundamentales en las teorías del arte del siglo XIX: el misticismo y la rebelión.

A diferencia de aquellas composiciones que están directamente relacionadas con un cuadro o una imagen específica (ver Cristiá 2010), en *Bruma* es una idea global acerca de la estética de Turner la que se traslada a la música. El óleo titulado *Tormenta de nieve - Barco a vapor frente a la boca de un puerto* (Fig. 1) funciona como un buen ejemplo de dicha estética pues incluye algunos elementos que fueron mencionados por Horst al describir la génesis de su obra.

En esta composición visual, Turner intenta representar el drama, la energía de una tormenta en el mar. Nieve, vapor y olas se amalgaman conformando un remolino que parece tragar al barco. De hecho, a primera vista y sin contar con la información contenida en el título, se hace difícil distinguir la nave. Lo que impacta es el movimiento creado por la sumatoria de las pinceladas cargadas con distintos tonos cromáticos. Las aplicaciones de ocre, grises y blancos con menor o mayor saturación resultan en una composición ligeramente asimétrica que conduce el ojo a un vortex ubicado cerca del

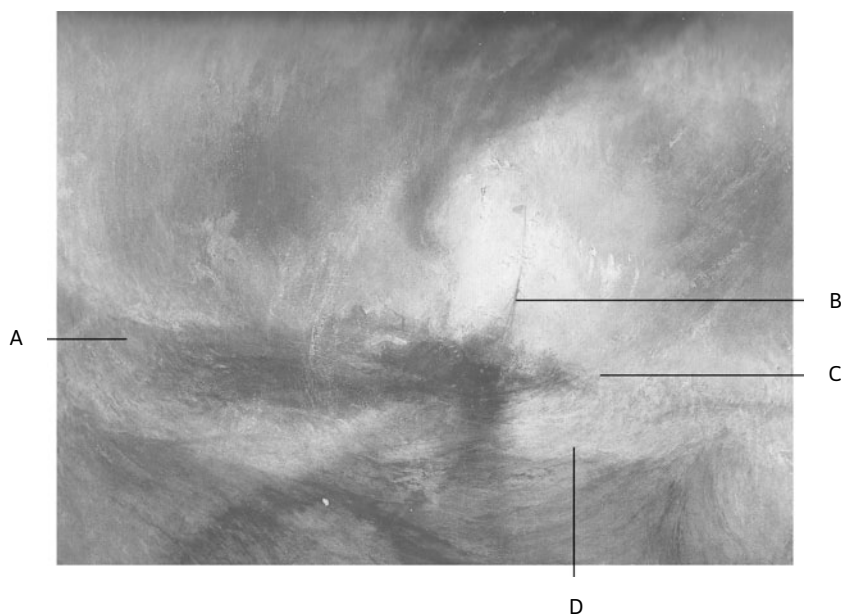


Figura 1
 Joseph Mallord William Turner,
*Snow Storm - Steam-Boat
 off a Harbour's Mouth*,
 (exhibido en 1842; Londres, Tate
 Britain). A: La imagen difusa es
 construida a partir de la sumatoria
 de pequeñas aplicaciones del
 material. B. El mástil es la el
 único elemento reconocible y
 proporciona una pista visual para
 reconstruir mentalmente la figura
 principal. C. El barco visto a través
 del agua, la nieve y el vapor,
 se presenta como una mancha
 oscura. D. Mar y cielo se confunden
 mediante el tratamiento similar de
 ambas zonas del plano pictórico.
 La fuerza de la naturaleza es el
 tema principal de esta pintura.

centro y hacia la derecha. Allí, mediante una mayor concentración de blanco, Turner ilumina el mástil, elemento que nos permite reconstruir mentalmente el barco, la región más oscura de la obra.

Análogamente, en *Bruma* se crea una atmosfera sonora mediante la sumatoria de los sonidos producidos por las cuerdas. En ese remolino sonoro, creemos distinguir por momentos fragmentos de melodías provenientes de un instrumento que, si estuviéramos escuchando la pieza en vivo, tampoco podríamos ver. La presencia del oboe se va concretizando a medida que avanza la pieza, a partir de los sonidos parciales, difuminados mediante distintos recursos (el uso de multifónicos y *glissandi*). Su presencia atomizada se plasma por medio de motivos o notas que surgen inesperadamente, sumándose a la ambigüedad temporal, lograda por el uso de distintas figuraciones rítmicas. Tampoco las cuerdas son reconocibles al escuchar la pieza sin poder ver su ejecución: durante los primeros minutos el tipo de toque indicado resulta en las *nubes ruídicas* definidas por el compositor, que poco tienen que ver con la sonoridad tradicional y el uso canónico de aquellas.

Así como Turner explora el aspecto cromático mediante un tratamiento minucioso de la aplicación del color, Horst realiza un particular trabajo tímbrico. Por momentos se frota el arco sobre el aro de la caja, al costado del puente, entre el puente y el cordal o haciendo correr solo un punto del arco a lo largo de las cuerdas. En el caso del oboe, se utilizan multifónicos, “bloques sonoros bastante complejos, y que a la vez, ya previstos en cuanto a su conformación, son orquestados por las cuerdas, como enfatizando su naturaleza polifónica, pero también para generar la idea de movilidad interna (como si la pintura se moviera)” (Horst 2010, s/p). Esta fusión o confusión sonora, que dificulta la identificación de los distintos timbres instrumentales, es un derivado musical del esfumado característico de Turner.

También relacionada con la ideología libertaria del compositor –recordemos su pieza orquestal titulada *Selva inescrutable libertaria* (Horst 2000)–, *Bruma* posee un alto grado de indeterminación y aleatoriedad, lo cual contribuye a su inestabilidad y al efecto esfumado. Seis de las siete plataformas tienen duraciones mínima y máxima, pero en la partitura se especifica que “en ningún caso son una imposición, sino más bien una sugerencia” (siempre Horst 2007, 2). Estas duraciones pueden ser modificadas a voluntad por los músicos, “en función de poder moldear la temporalidad particular y general de la pieza”. Las primeras cinco plataformas pueden ser repetidas cuantas veces se quiera. Dentro de las plataformas hay materiales que pueden ser repetidos o reiterados a voluntad. Los enlaces entre plataformas no están pautados y pueden ser iniciados por cualquiera de los instrumentos, sin necesidad de sincronización entre

ellos. De hecho, se especifica que los “intérpretes no deben coordinar entre sí la sincronización de ninguno de sus materiales, así como tampoco sus cambios”. Esta descoordinación puede ser una manera de lograr una textura difuminada, efecto al cual también parece apuntar la indicación de evitar “la predominancia en intensidad de ninguno de los instrumentos”, siempre que no se indique lo contrario. De este modo, Horst rescinde parte del poder tradicional del compositor en favor de los intérpretes.

La aleatoriedad o indeterminación abarca lo tímbrico (la calidad del sonido), lo temporal (las duraciones), lo textural (el entramado sonoro y sus relaciones internas) y las alturas (apelando a frecuencias no definidas, como cuando se pide “lo más agudo posible”). Tal como sucede en una pieza para tres contrabajos escrita en 1995 y titulada *Eretge*:

Los materiales [...] se integran pero se vuelven anárquicos e imprevisibles por su movilidad interna. La aglomeración de posibilidades y de técnicas idiomáticas buscan pensares laterales, con cierta marginalidad, cierta actitud de resistencia. Todo se despliega dialéctica y aditivamente hasta llegar a la paradoja entre el gesto sonoro y el escénico, entre la posición visible y el inesperado resultado. (Horst 2007, 41)

También en *Bruma*, concebida pensando en las enigmáticas imágenes de Turner, hay una intención de desconcertar y sorprender, jugando con las propiedades del sonido pero también con el potencial elemento visual de su escenificación.

Si bien el aspecto temporal de un cuadro no responde a los mismos principios que una obra musical, tampoco existe una equivalencia estricta entre tiempo en la música y espacio en la pintura. Adorno (2000), entre otros, examina esta discusión empleando los conceptos de *Zeitkunst* y *Raumkunst* (artes del tiempo y artes del espacio). A pesar de la insistencia en una lectura de izquierda a derecha, como se escucha una pieza de principio a fin, el tiempo/espacio en el cuadro es multidimensional, pues el ojo suele moverse en muchas direcciones, atraído por colores y formas que permitan la comprensión y el goce estético. Dicho esto, el punto focal del cuadro de Turner parece ser la región del barco, con su acentuado contraste entre luz y sombra. Es allí donde se establece el nudo dramático. Esta zona correspondería a la plataforma F, clímax de la pieza.

Horst (2010, s/p) declaró su intención de “transferir constantes técnicas de la pintura a la música”. Según los niveles de migración entre ambos campos definidos en otro estudio (Cristiá 2012), esta transferencia se realiza fundamentalmente a través de dos canales: conceptual y textural. El canal conceptual se transita al llevar la idea de indefi-

nición de un campo al otro. La imagen difuminada de Turner se convierte en una textura musical atomizada, fragmentada, hecha por sonidos complejos o por sonidos breves de ataques descoordinados, entre los cuales se adivina una configuración melódica más o menos precisa. Las *constantes técnicas* a las que hace referencia el compositor pueden observarse al comparar dicho aspecto y la imagen creada como sumatoria de trazos individuales de óleo. ¿Hay aquí una *manera pictórica*, como definía Adorno (2000, 43) a la música electrónica de mediados de siglo XX, por operar “con sonidos individuales”, como cierta pintura “opera con valores individuales de color”?

Figuración y abstracción como acciones políticas

En la *recepción productiva* (Moog-Grünwald 1993) que Horst realiza de Turner juega un papel importante el aspecto transgresor de la pintura de éste con respecto a los conceptos de figuración y abstracción. Esto se hace evidente cuando aquél explica (Horst 2010, s/p): “Me impresionó siempre su transgresora manera de representar la figuración, donde la misma está puesta tan al límite con lo abstracto que cuestiona la propia ontología de lo figurativo, solo que él lo hace a principios del siglo XIX.” ¿Existe una relación entre el posicionamiento político (transgresión) y la representación de los objetos? De un modo metafórico, la figuración parecería corresponder al *status quo*, a las normas sociales convencionales. La representación clara y definida de la realidad, en la cual el dibujo posee un rol preponderante (como se observa en Ingres), se contrapone con una actitud subversiva, políticamente desestabilizadora con respecto a ese mundo clásico ideal. Para Horst, forzar los límites de la figuración sería un modo de subvertir el modo imperante de ver, una manera de mostrar otras realidades, diferentes de la visión hegemónica.

En *Necesaria transgresión*, Horst escribe:

Durante mucho tiempo y en diversas culturas, el arte fue profundamente mímico, construyéndose logicidades y legitimaciones a partir de esa médula.

Esta mimesis, muchas veces asociada, entre otros aspectos, a lo mítico, a la naturaleza y también a lo místico, se vio, se ve, profanada por insistentes cuestionamientos que se basan en una fuerte actitud iconoclasta.

Profanar lo sagrado, socavando lo hierático. (2003, 84)

Es claro que el cuestionamiento de la representación plástica realista o mimética posee, para el compositor, un manifiesto significado político. Llevada a la música, dicha actitud iconoclasta se manifiesta en una distorsión de todo aquello que esté asociado con una realidad musical tradicional (timbres reconocibles, gestos esperables, roles establecidos). Busca, quizás, alterar esa realidad. Citando a Mathias Spahlinger –uno de sus principales referentes, como Nono o Lachenmann, caracterizados por su ruptura con las convenciones musicales, aún aquellas consideradas como vanguardistas–, Horst (2003, 84) afirma: “Sólo si el pensamiento y la música se han subvertido, se ha cambiado algo en la realidad”.

Es importante aclarar que esta asociación entre abstracción y arte transgresor (y, por ende, entre naturalismo y arte convencional) se establece en el contexto particular de la recepción que Horst realiza de Turner y se enmarca en la teoría estética adorniana, fuertemente comprometida con un tipo particular de arte vanguardista europeo, derivado de la Segunda Escuela de Viena. La abstracción no es ciertamente la única forma de ruptura con el arte convencional, como se evidencia en tantos artistas del siglo XX. Paul Klee, por ejemplo, nunca abandona completamente la figura y logra, sin embargo, desarrollar un camino artístico que poco tiene que ver con la tradición pictórica occidental. Análogamente, la atonalidad no es sino una de las variadas respuestas posibles a la problemática relación con la tradición musical occidental, incluso dentro de la producción de Horst. Otras obras suyas exploran dicha problemática empleando materiales musicales y gestos que remiten a la modalidad, a una tonalidad expandida, al hipercromatismo o a la politonalidad. Por otra parte, el aspecto de Turner que Horst define como *transgresor* puede también ser leído dentro del desarrollo del arte occidental tradicional, retomado luego por los impresionistas. Como explica Arthur Danto:

El impresionismo, es, después de todo, una continuación del proyecto vasarianno; está relacionado con la conquista de las apariencias visuales, con las diferencias naturales entre la luz y la sombra. (2009, 77)

En ese sentido, la invención musical contemporánea se enmarca en lo que el autor llamó “el período posthistórico [...] una vez que se determinó que una definición filosófica del arte no se vinculaba con ningún imperativo estilístico, por lo que cualquier cosa podía ser una obra de arte” (Danto 2009, 69). La música no escapa a esta observación. Retomando la analogía de que la representación mimética corresponde al sistema modal/tonal y la abstracción a lo que se escape de ese tipo de organización de alturas, así como “la mimesis se convirtió en un estilo con el advenimiento del modernismo o,

como lo denominé, en la era de los manifiestos” (Danto 2009, 68), la organización de las alturas del sonido según los parámetros de la modalidad/tonalidad puede entenderse actualmente como un estilo, entre tantos otros.

Pero, volviendo a la discusión anterior, ¿puede la música ser abstracta o figurativa? O en todo caso, cuando hablamos de música abstracta o de música figurativa, ¿a qué nos referimos? ¿Es abstracta o figurativa con respecto a qué objetos? En este punto, quizás sea necesario ahondar acerca de la utilización de los conceptos de figuración y abstracción en el campo musical.

Distintas entradas del diccionario New Grove se relacionan etimológicamente con el término “figuración”². *Figural* (del latín *figuratus*) significa florido, elaborado con diferentes tipos de artificio musical (Tilmouth 1980). En un sentido amplio, “música figurada” significa simplemente música polifónica o *concertata*, para diferenciarla del canto llano. El término puede ser aplicado a una sola parte (*cantus figuratus*), para diferenciarla del canto llano (*cantus planus*), al cual puede haber sido agregada como discanto. También puede aplicarse a la música que posee varias partes, como la *musica figurata* del siglo XV y XVI. Se trata de música polifónica creada por combinación de líneas floridas, incluyendo una variedad de puntos, fugas, síncopas o enlaces, diversidad de compases, mezclas de sonidos discordantes, o cualquier otra cosa que el arte y la fantasía puedan mostrar, los cuales, como diferentes flores y figuras, resaltan y adornan la composición. En el siglo XVII y XVIII, los términos pueden simplemente haber sido aplicados al uso de ciertos diseños decorativos estereotipados (figuración). Según esta entrada (Tilmouth 1980), *figura* parece ser sinónimo de dibujo, como son figuras de notas la blanca, la negra, la corchea, que se dibujan de manera diferente. “Figurado” puede ser sinónimo de riqueza rítmica y también quizás del dibujo o arabesco que su representación produce en la partitura.

En la entrada correspondiente a *figure* (Drabkin 1980) aparece la idea de número, el cual, en la teoría de bajo cifrado (o figurado), indica la disposición y el tipo de acorde a utilizarse. Pero también se aclara que *figura* es “una melodía breve que posee cierta identidad de ritmo y contorno, a menudo utilizada repetitivamente o en conjunción con otras ideas similares para crear una idea melódica más extensa o un tema”. Por lo tanto, pertenece a la categoría de materiales musicales comúnmente conocidos como motivos. Drabkin agrega que las melodías floridas o figuradas están emparentadas con el *canto figurato* italiano.

2 Todas las traducciones son nuestras.

La “figuración” (Fuller 1980) es un tipo de ornamento o acompañamiento medido continuado. En principio, se compone de figuras o cortos pasajes de notas. El término se utiliza también para elementos más extensos y menos mensurables, como escalas y arpeggios. ¿Cuál es la diferencia entre figuración y motivo? Esto no es muy claro, pero aparentemente la figuración es más mecánica o estereotipada que el trabajo motivico. La época dorada de la figuración se ubica entre 1560 y 1640, con los virginalistas ingleses, los coloristas alemanes, los violinistas italianos y los cantantes de todas nacionalidades. De hecho, las arias ornamentadas recibirán el apelativo de *coloratura*, empleando nuevamente un término de raíz visual.

Al describir la influencia de un cuadro de Paul Klee en la composición de su Concierto para piano, Luis Mucillo observó que en la imagen existen “dos planos superpuestos: una base no figurativa, de un cierto rigor abstracto, sobre la cual se superpone una multiplicidad de figuras”. Intentando transponer este efecto “al campo de la composición musical”, se planteó el desafío de, partiendo de “un lenguaje musical no dependiente de la tonalidad tradicional y de las formas asociadas a la tonalidad y de los métodos de construcción motivica relacionados con la tonalidad, poder derivar hacia construcciones musicales más figurales, más pregnantes, más reconocibles sin producir la sensación de una cita” (Mucillo 2006; ver análisis en Cristiá 2010). La analogía entre la abstracción y una música en la que predominan armonías no triádicas y el uso del epíteto “figurales” con respecto a aquellas construcciones musicales que se enmarcan en el sistema tonal, se repite en otros compositores. Pierre Boulez (1989, 25) se refiere a las afinidades existentes entre Webern y Mondrian destacando que ambos “tuvieron [...] una evolución similar, de la representación a la abstracción, a través de una disciplina que se hizo más y más rigurosa y ecónoma, de una geometría que redujo al mínimo los elementos de invención.” En dicho texto, donde se explora acerca del potencial musical de la obra de Klee, declara que, al observar los fondos abstractos pintados por éste imagina “una música que, como nubes, no evoluciona realmente sino que se contenta con cambiar de apariencia” (Boulez 1989, 168). Esta descripción podría aplicarse a ciertos momentos de *Bruma*. En su estudio sobre el pintor abstracto Jean Legros, Gérard Denizeau (2001, 83) observa que “la abstracción pictórica y el serialismo musical procedieron a la abolición de la jerarquía motivica”.

Por lo tanto, dentro del campo musical, la figuración se relaciona fundamentalmente con la construcción motivica y la tonalidad. Esto deriva, probablemente, de las categorías mentales del oyente occidental (ver Mehler y Dupoux 1990).

Horst intenta recrear sonoramente esa oposición figuración/abstracción apelando a la “linealidad marcada” de un instrumento y las “nubes ruidicas” creadas por los otros.

Aquí, ambos términos se ubican fuera del sistema tonal y se propone la asociación entre figuración como línea o altura puntual, y abstracción como nube o ruido.

Es interesante notar que en la filosofía y debido a su intangibilidad, la música ha sido ubicada frecuentemente en el ámbito de la abstracción. Hegel señala a la música (modal o tonal) como una de las artes más abstractas, aunque en este caso se refiere a su independencia del mundo material o concreto. “Sólo se presta a la expresión musical”, escribe Hegel (1997, 123), “el interior completamente privado de objeto, la subjetividad abstracta. Ésta es nuestro Yo enteramente vacío, el ser sin otro contenido”. La asociación que realizan los artistas plásticos varía levemente dentro de esta línea. Wassily Kandinsky (1989, 16-17), escribe en *De lo espiritual en el arte* que solo la música permitía, hasta ese momento, “obras abstractas” ya que su fin no es “representar los fenómenos de la naturaleza sino expresar la vida espiritual del artista y crear una vida propia de sonidos musicales” (Kandinsky 1989, 98). Esta postura domina en los estudios acerca de las artes en general. En su investigación sobre la representación pictórica de las prácticas musicales vinculadas al cuerpo, al género y al poder, Richard Leppert menciona la “naturaleza abstracta” de la música:

Precisamente porque el sonido musical es abstracto, intangible, y etéreo –perdido ni bien es obtenido– la experiencia visual de su producción es crucial tanto para el músico como para la audiencia para situar y comunicar el lugar de la música y el sonido musical dentro de la sociedad y la cultura. Quiero sugerir, en otras palabras, que el desfase entre la actividad física para producir el sonido musical y la naturaleza abstracta de lo que es producido crea una contradicción semiótica que es en última instancia “resuelta” en un grado significativo a través de la mediación de la visión humana. (1993, XX-XXI)

En conclusión, para quienes se ubican fuera del campo musical (filósofos, artistas plásticos, historiadores de arte), la música es sinónimo de abstracción debido a su supuesta inmaterialidad. Dentro del campo musical, compositores, musicólogos y artistas plásticos de doble formación apelan a la polarización abstracción/figuración, una pareja de opuestos que alude a la ausencia/presencia de relación con formas y objetos reconocibles, para establecer distintas asociaciones. Las analogías propuestas abarcan desde sistemas de organización de las alturas (tonalidad/atonalidad) a textura específicas (polifonía/homofonía) pasando por la configuración rítmica (duraciones largas/duraciones breves). Claramente, la conceptualización musical apela a asociaciones de tipo visual para explicar efectos relacionados con la composición o con la recepción y

el efecto de esas músicas en el oyente. Podríamos justificar este fenómeno recordando que, para Wagner (1982, 109), la obra de arte del futuro nacería de la “penetración recíproca y sincera, de la fecundación, de la mezcla íntima de las diferentes artes aisladas” La migración interdisciplinaria de conceptos responde quizás a la necesidad de ampliar la teoría acerca de las artes aisladas para acompañar los cambios en la percepción de esas artes en combinación, es decir, el desarrollo de la experiencia estética hacia el arte audiovisual, en la línea del *Gesamtkunstwerk* wagneriano.

Conclusión

Volviendo a la declaración de Horst con respecto a la actitud transgresora de Turner, es evidente que la transliteración que él realiza se basa en la asociación entre representación de la realidad y actitud política. La representación de la realidad deja de ser clara y precisa, abandona la linealidad de un relato político o histórico para dudar de la ontología misma de esa realidad. La figuración/realidad, por lo tanto, no está dada en su conjunto sino que es de naturaleza fragmentaria y cambiante. La recepción que de ella hagamos (como individuos, espectadores u oyentes) será, de hecho, una construcción.

La figura, el objeto, que en la música podría ser una melodía, un patrón rítmico recurrente, una progresión armónica, un motivo o un timbre, en suma, un material sonoro identificable, con carácter autónomo, le es negado en primera instancia al oyente, quien debe construirla a partir de los fragmentos de una realidad desmaterializada. En el caso de *Bruma*, la resistencia política es también resistencia al encasillamiento, a la tradición musical en un sentido negativo. El compositor se plantea “percibir al magma de opciones que brinda la materia musical con todas sus posibilidades y sus fronteras demarcadas, como el territorio a transgredir” (Horst 2007, 42).

Horst realiza una acción política consciente a través de distintas estrategias compositivas. Subvirtiendo ciertas convenciones de la práctica tradicional de la música occidental (la jerarquía del compositor sobre los intérpretes y sobre el público, la pasividad de éste, las nociones de autoría y de obra cerrada, la cristalización de una única versión posible o de una versión oficial, la codificación estricta del aspecto visual del concierto y la utilización de los instrumentos, entre otras), *Bruma* exige la participación activa tanto de los intérpretes como del público. Los primeros, deben tomar decisiones que lleven a crear una versión única de cada interpretación y resultan en un orden emergente.

El segundo es sumido en un espacio sonoro misterioso y obligado a participar en la reconstrucción mental de una realidad que se muestra atomizada.

En su accionar político a través de la música, Jorge Horst parece tener siempre presente una afirmación de Platón que evoca en su manifiesto: “La innovación musical está llena de peligro para el estado, pues cuando los modos de la música cambian, las leyes del estado siempre cambian con ellos.” (Horst 2003, 81). Sus obras no son solo composiciones musicales: son posicionamientos ideológicos.

Referencias

Fuentes

a) Musicales

Horst, J. 2003, revisada en 2007. *Bruma*, obra para oboe, violín, viola y cello; dedicada a Andrés Spiller. Inédita. Existe registro del estreno realizado en la Asociación Cultural Pestalozzi en Buenos Aires (2003). Intérpretes: Andrés Spiller (oboe), Elías Gurevitch (violin), Marcela Magín (viola) y Jorge Pérez Tedesco (violonchelo).

Horst, J. 2000. *Selva inescrutable libertaria* para Orquesta. Inédita. Existe registro sonoro en *Orilla eterna. Obras sinfónicas de compositores santafesinos contemporáneos*. Santa Fe: Sello Discográfico de la Universidad Nacional del Litoral (2003).

b) Iconográficas

Turner, J. M. W. 1842 (primera exhibición). *Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth*. Óleo sobre lienzo. Soporte: 914 x 1219 mm, marco: 1233 x 1535 x 145 mm. Conservada en Tate Britain, Londres, número de catálogo N00530.

c) Escritas

Horst, J. 2003. Necesaria transgresión. *Anuario 2002-2003*: 81-84. Rosario: Facultad de Psicología, Universidad Nacional de Rosario.

Horst, J. 2007. Acracia y composición musical. *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores*, compilado por Fessel, P. Buenos Aires: Biblioteca Nacional. 41-51.

Horst, J. 2010. Comunicación personal.

Bibliografía

- Adorno, T. W. 2000. *Sobre la música*. Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós.
- . 2008. "El arte y las artes." *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz*. Obra completa, vol. 10/1. Madrid: Akal.
- Arnaldo, J. 2003. *Analogías musicales. Kandinsky y sus contemporáneos*. Catálogo de exposición, 11 de febrero al 25 de mayo de 2003. Madrid: Fundación Caja Madrid-Museo Thyssen- Bornemisza.
- Barbe, M. 1992. *Fantín Latour et la Musique*. Tesis de post-doctorado en tres tomos. París: Université de Paris-Sorbonne, París IV.
- . 2005. "Le Finale du Rheingold de Fantin-Latour: une oeuvre d'art complète." *Musique et arts plastiques: interactions. Actes du Séminaire doctoral et post-doctoral, novembre 2001-mai 2002*, editado por Barbe, M. y Lecoustey M. París: Publications de l'Université de Paris-Sorbonne. Serie Musique et arts plastiques, 5: 35-64.
- . (ed.). 2011. *Musique et Arts plastiques: la traduction d'un art par l'autre. Principes théoriques et démarches créatrices*. París: L'Harmattan.
- Bosseur, J.-Y. 1998. *Musique et arts plastiques. Interactions au XXe siècle*. París: Minerve.
- Boulez, P. 1989. *Le pays fertile. Paul Klee*. París: Gallimard.
- Cristiá, C. 2010. "Pintura y literatura en el Concierto para piano *Hoffmanneske Geschichte: das klingende Glas* de Luis Mucillo." *Revista Argentina de Musicología*, 10: 111-136.
- . 2012. "Sobre la interrelación de la música y la plástica en los siglos XX y XXI: Una posible tipología a partir de casos provenientes del campo artístico argentino." *TRANS-Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review*, 16. Disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/>
- Danto, Arthur C. 2009. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós.
- Denizeau, G. 2001. "Les interférences musicales dans l'oeuvre de Jean Legros (1917-1971)." *Actes du séminaire doctoral et post-doctoral "Musique et arts plastiques: quels rapports? Novembre 1999 - mai 2000*, editado por Barbe, M. París: Publications de l'Université de Paris-Sorbonne. Serie Musique et Arts Plastiques, 3: 83-90.
- Drabkin, W. 1980. Figure. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Sadie, S. Londres: Macmillan, vol. 6, p. 544.
- Duplaix, S. y Lista, M. (eds.) 2004. *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XXe siècle*. Catálogo de exposición, septiembre de 2004 a enero de 2005. París: Centre Pompidou.
- Feldman, M. 2009. "Entre categorías." *Ramona. Revista de artes visuales*, 96: 12-15.
- Fessel, P. 2011. "Política y tradición en obras de Juan Pampín, Jorge Horst, Carlos Mastropietro y Oscar Strasnoy." *Latinoamérica música*, 1: 1-13.
- Fuller, D. Figuration. 1980. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Sadie, S. Londres: Macmillan, vol. 6: 543-544.
- Hegel, G. W. 1997. *Cours d'esthétique III*. París: Aubier.
- Kandinsky, W. 1989. *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, París: Denoël.

Leppert, R. 1993. *The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press.

Lockspeiser, E. 1973. *Music and Painting. A Study in Comparative Ideas from Turner to Schoenberg*. Londres: Cassell.

Maur, K. von. 1999. *The Sound of Painting. Music in Modern Art*. Munich/Londres/Nueva York: Prestel/Pegasus Library.

Mehler, J. y Dupoux, E. 1990. *Naître humain*. París: Odile Jacob.

Messiaen, O. 1986. *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*. París: Pierre Belfond.

Molina, J. E. 2005. "Música e ideología. herético furor de Jorge Horst." *Summarius IV. Estéticas de fin de siglo*, 2: 191-244. Santa Fe: Centro Transdisciplinario de Investigaciones Estéticas.

---. 2007. *Intertextualidad intersemiótica entre Música y Artes visuales: algunos aspectos de la obra de M. C. Escher reprocesados en Esferas (1994) de J. M. Horst*. Trabajo final del Seminario Música y artes plásticas: analogías e intersecciones. Santa Fe: Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral.

Moog-Grünwald, M. 1993. "Investigación de las influencias y de la recepción." *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, compilado por Rall, D. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 245-270.

Mucillo, L. 2006. "Conferencia inédita, realizada dentro del Seminario Música y artes plásticas: analogías e intersecciones." Santa Fe: Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral.

Sabatier, F. 1995. *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts. XIXe - XXe siècles*. Tomo II. París: Fayard.

Tilmouth, M. 1980. "Figural, figurate, figured." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Sadie, S. Londres: Macmillan, vol. 6, p. 543.

Wagner, R. 1982. *L'œuvre d'art de l'avenir*. París: Éditions d'Aujourd'hui.

POLÍTICA DOMÉSTICA EN EL CINE LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO

Mariano Veliz

Mariano Veliz es Licenciado y Profesor en Artes, Magister en Análisis del Discurso y doctorando en Historia y Teoría de las Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Se desempeña como Profesor en la cátedra de "Análisis de películas y crítica cinematográfica" de la carrera de Artes y en la cátedra "Problemas de Literatura Latinoamericana" de la carrera de Letras de dicha facultad. Entre sus últimos trabajos pueden mencionarse "Sujetos diaspóricos: cuerpos, espacios y tiempos 'entre-medio' en el cine latinoamericano contemporáneo" y "Otridad y punto de vista. Reescrituras cinematográficas de la tradición gótica".

Correo electrónico: marianoveliz@gmail.com

Recibido: 25/2/2014 - Aceptado: 10/6/2014

Resumen: El artículo explora el nexo arte-política a través de la indagación del vínculo entre la práctica artística y la representación de los sectores populares. Parte de algunas consideraciones propuestas por Jacques Rancière para reflexionar en torno a la potencia política del arte al redistribuir las voces y las miradas, los cuerpos y los espacios. En particular, el artículo elige dos films latinoamericanos contemporáneos, *Cama adentro* (Jorge Gaggero, 2004) y *La nana* (Sebastián Silva, 2009), centrados en la figura de la empleada doméstica. Esta figura se concibe como la clave para estudiar novedosas relaciones del arte con la política cifradas en la valoración de lo doméstico y lo cotidiano.

Palabras clave: cine latinoamericano contemporáneo - arte y política - empleados domésticos - política doméstica.

Abstract: The article explores the relationship between art and politics through the exploration of the link between artistic practice and the representation of popular sectors. The article begins by considering Jacques Rancière's theoretical reflections with the aim to think about the political power of art to distribute voices, viewings, bodies and spaces. In particular, this article focuses on two contemporary Latin American films, *Cama adentro* (Jorge Gaggero, 2004) y *La nana* (Sebastián Silva, 2009), which deal with the figure of the maid. This figure is conceived as a key element to study new interconnections between art and politics based on the domestic and the everyday life.

Key words: Contemporary Latin American Cinema - Art and Politics - Maids - Domestic Politics.

La falsedad del poeta no consiste en ignorar los dolores del proletario sino en decirlos sin conocerlos.

Jacques Rancière (2010: 46)

Arte, política y domesticidad

En los ensayos que conforman *Breves viajes al país del pueblo*, Jacques Rancière sistematiza las formas en que los artistas e intelectuales representaron sus viajes a los universos sociales populares a lo largo de los siglos XIX y XX. Allí, señala que éstas bascularon entre la idea del retorno al origen, el descenso a los infiernos y la llegada a la tierra prometida. En todos los casos, y desde el título de su libro, Rancière explicita que la llegada del artista y el intelectual al territorio de los pobres implica el arribo a un espacio desconocido. Ambos son extranjeros en el dominio popular. Y no solo son foráneos, sino que sus acercamientos están basados en el seguro regreso a la tierra nativa. Estos breves viajes son experiencias sinuosas en un terreno social ajeno.

Esta compleja imbricación del arte con la representación de los sectores populares puede iluminarse también mediante la recuperación del acercamiento propuesto por Rancière en *La noche de los proletarios*. Allí, Rancière revisa la jerarquía tradicional que subordina a quienes se dedican a trabajar con sus manos ante aquellos que han recibido el privilegio del pensamiento. Una de las consecuencias de esta distribución de tareas reside en la regulación del acceso a la práctica artística. Por este motivo, la voluntad de propiciar una suspensión de esta jerarquía amenaza dos presuntos fundamentos del arte. Por un lado, desafía la definición del obrero como modelo. A lo largo de los siglos, la historia del arte occidental contempló al obrero como un modelo pasivo del arte producido por representantes de otras clases sociales. Así, a la alienación social se sumaba la producida por la pérdida de la propia imagen. Por otro lado, cuestiona el mito ancestral que estipula quiénes tienen derecho a hablar en nombre de otros. En las múltiples y distintas variables de este mito, los artistas se arrogaron la posibilidad de asumir como propia la voz de los obreros.

La desjerarquización propuesta por Rancière propicia la irrupción de una serie de interrogantes tanto en el campo de la creación artística como en el ámbito de la producción intelectual. Entre estos cuestionamientos, algunos sobresalen por la recurrencia de su aparición y por la multiplicidad de los intentos de respuesta. Al respecto, y de acuerdo con lo planteado por Ana Amado en “Presencias reales. Los otros y los límites de la autorepresentación” (2009), dos asunciones básicas deben ser revisadas: la

concepción del arte como un espacio donde se amplifica y visibiliza el padecimiento de las víctimas; y la definición del arte como un testimonio mediado de las diversas voces de la otredad.

En ambos casos, estos cuestionamientos conducen a una imprescindible reformulación del nexo arte-política. Ante estas disyuntivas, la concepción de un arte militante resulta insuficiente porque su premisa básica supone que la responsabilidad del artista de hablar en nombre de otros encuentra su correspondencia en la imposibilidad de éstos de devenir articuladores de un discurso propio. En este sentido, el arte no solo debe evadir la cárcel de lo mensurable, centrada en el cálculo del efecto a producir, sino también la obligación de explicar a su receptor las inclemencias del mundo que habita. Por el contrario, un arte sin una misión específica descubre sus nuevas potencias. Para Rancière, el arte es político porque constituye una práctica que reconfigura lo sensible. En el terreno del arte, como en el de la política, se produce una distribución de lo visible y lo audible. Allí se inaugura la posibilidad de resquebrajar el habitual reparto de lo sensible y se promueven diversas reparticiones que quiebran las redes anquilosadas del poder político y estético. En esta desidentificación de lo sensible el arte encuentra su devenir más radicalmente político.

Esta concepción del nexo arte-política abre nuevos interrogantes en torno al problema de la vinculación de la práctica artística con la representación de los sectores populares. El foco no se centra solo en el acceso restringido de estos sectores al dominio del arte, sino principalmente en las reparticiones que los artistas promueven en sus obras de los cuerpos y los espacios, las miradas y las voces de los obreros. A su vez, esta valoración de las distribuciones y sus conflictos coincide con una orientación frecuente en el arte contemporáneo: la prioridad asignada a la representación de la cotidianidad. En este contexto, el redescubrimiento de la domesticidad se percibe en su notable carga política. Así, no es casual que la figura de la empleada doméstica adquiera una nueva relevancia para pensar la imbricación política-arte-vida cotidiana.

Si bien estas preocupaciones pueden percibirse en diversas producciones artísticas contemporáneas, el cine latinoamericano constituye uno de los territorios más eficaces para cartografiar su alcance. Dos films recientes permiten analizar diversas políticas representativas al respecto: la argentina *Cama adentro* (Jorge Gaggero, 2004) y la chilena *La nana* (Sebastián Silva, 2009). Aunque los dos presentan diferencias notables (entre ellas, determinados recursos narrativos, las formas de circulación, la repercusión obtenida), coinciden en su voluntad de aproximarse a esta figura a través de la exploración de la potencia estética y política de la domesticidad y la vida cotidiana.

La tradición, o institución, del servicio doméstico con cama adentro resulta tan arraigada en las clases acomodadas latinoamericanas como lo están sus figuraciones más convencionales en el teatro, el cine y la televisión. En los géneros más prolíficos del cine clásico latinoamericano (la comedia y el melodrama), esta figura se presentaba de manera rígidamente codificada¹. Ante esas formulaciones, el cine contemporáneo se aventura a desmontar sus asunciones ideológicas así como sus convenciones estético-narrativas. Entre los principales aspectos a remover y/o cuestionar se encuentra la apelación ineludible al humor paródico o al melodrama compasivo. En este sentido, los films citados pueden incluir tanto el humor como la matriz melodramática, pero se alejan de sus apropiaciones más conservadoras. Al mismo tiempo, en estos films se propicia una modificación topográfica más extrema: el traslado al centro del relato de los elementos frecuentemente condenados a la periferia narrativa. El personaje que se limitaba a acompañar el padecimiento del héroe o la heroína, acentuando su dramatismo o equilibrando el drama con una veta humorística, se convierte en estos textos fílmicos en el núcleo de la historia. En esta alteración de la economía narrativa se pone en juego una repartición de lo visible que resulta capital.

Al respecto, no puede subestimarse la importancia de posicionar en el núcleo del relato a personajes que cumplen una función caracterizada por su reclusión en el ámbito doméstico y que, por lo tanto, poseen un carácter público en el límite de lo invisible. En este marco, el uniforme de las empleadas domésticas se constituye como el trazo o

1 En el marco del cine argentino se puede considerar al célebre personaje de Cándida, interpretado por Niní Marshall, como emblemático del abordaje humorístico de las comedias clásicas. Allí, la empleada doméstica resulta ridiculizada a través de la exacerbación de algunos de sus atributos (el habla que delata la extranjería, los modales inadecuados para el decoro de los sectores medios). Sus películas podrían constituir un terreno fértil para iniciar una historia de la representación cinematográfica de esta figura: *Cándida* (Luis Bayón Herrera, 1939), *Los celos de Cándida* (Luis Bayón Herrera, 1940), *Cándida millonaria* (Luis Bayón Herrera, 1941), *Cándida, la mujer del año* (Enrique Santos Discépolo, 1943), *Santa Cándida* (Luis César Amadori, 1945), *Cleopatra era Cándida* (Julio Saraceni, 1964). En el campo del melodrama clásico, el personaje interpretado por Libertad Lamarque en *La ley que olvidaron* (José A. Ferreyra, 1938) resulta representativo. La joven empleada doméstica es concebida como la encarnación de la inocencia y la fragilidad. Sus actitudes manifiestan la generosidad y el desprendimiento que se atribuye a la bondad inherente de esta materialización del carácter femenino y maternal. Más allá de los múltiples ejemplos que podrían mencionarse, vale aclarar que todavía está por realizarse una exploración crítica que periodice las representaciones de esta figura en la historia del cine latinoamericano.

la huella de su propia invisibilidad. solo mediante este vestigio la comunidad percibe la presencia ensombrecida de esta figura.

Una tendencia del cine latinoamericano contemporáneo, interesada en la gestación de nuevas vinculaciones del arte con la política, encuentra en esta figura a uno de sus sujetos más distintivos². En este sujeto precarizado se materializan diversas preocupaciones. La primera fomenta la búsqueda de procedimientos posibles para evadir la representación sufriente de los sectores populares. La segunda particulariza el terreno de lo doméstico como el espacio apropiado para pensar la política contemporánea. Así, se promueve un redescubrimiento de los tiempos y espacios definitorios de la vida cotidiana. La tercera promueve una revisión de las estrategias articuladoras del punto de vista. Al respecto, se cuestiona cuál es la distancia apropiada para representar al otro. La cuarta se centra en la posibilidad de desmontar las articulaciones habituales entre las diferentes clases sociales. En este sentido, el estudio de los films propuestos permite ensayar un abordaje de estas problemáticas e interrogar por qué se considera que la dimensión íntima-doméstica puede tener alguna relevancia política-pública.

Cama adentro

En *Cama adentro* de Jorge Gaggero (2004) la representación de la empleada doméstica articula un relato acerca de la Argentina de la crisis económica de fines de 2001. El estallido social, económico, político y cultural conforma el material del que emergen la historia y los personajes. La acción se ubica en noviembre de 2001, en la antesala del quiebre abismal del modelo neoliberal³. Así, el film puede sumarse a una

2 Dentro del cine documental, la relevancia de esta figura se percibe en *Santiago. Uma reflexão sobre o material bruto* (João Moreira Salles, 2007) y *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012) en Brasil y *Criada* (Matías Herrera Córdoba, 2011) en Argentina.

3 En el film se manifiesta una notoria preocupación por contextualizar la historia. A lo largo del relato se incluyen diversos procedimientos orientados a señalar la entrada del encuadre histórico en la intimidad de los personajes. Entre ellos, se destaca la incorporación de imágenes de los noticieros televisivos que miran. Así, se suman informaciones relevantes para comprender la gravedad de la crisis circundante. A su vez, se incluye un diálogo telefónico entre la empleada doméstica y la hija de su empleadora, quien vive en Madrid, en el que se hace referencia a la preocupación por la situación social. La respuesta de la empleada (“No es tan grave como dicen. Este es un barrio tranquilo”) señala la incompreensión de la inminencia del colapso. También se lee, a

serie de textos fílmicos que cartografiaron, en esos años y en los inmediatamente posteriores, los efectos de la implementación de aquellas políticas. Su aparición contribuyó a la conformación de un *cine de la poscrisis*⁴ dedicado a explorar las debacles en la subjetividad y en los lazos comunitarios propiciadas por este proceso de devastación.

En ese campo de preocupaciones, el film recupera algunos tópicos ineludibles de los relatos sobre la crisis, sus antecedentes y sus consecuencias. Entre ellos, la compleja dialéctica que imbrica a las clases, la desigual afectación de ambas por el derrumbe económico, el desconcierto de las clases medias. Esta sumaria enumeración permite percibir que el núcleo del film gravita en torno a los conflictos clasistas. Sin embargo, su principal interés reside en la proposición de un colapso (transitorio) en la distribución de los roles de clase en el marco de la crisis. El film permite interrogar si la radicalidad del quiebre social puede alentar una transformación de las formas en las que se vinculan las clases. En este sentido, la posibilidad de pensar la intersección de política y domesticidad surge de la exploración de las novedosas maneras de interacción social emergentes en el contexto de la crisis.

Si los roles sociales pueden concebirse en términos de localización, dado que se encuadran simbólicamente y se anclan en posicionamientos culturales, en *Cama*

través de la *voice over* de la empleadora, una carta de recomendación para Dora fechada el 4 de noviembre de 2001. Tanto la desocupación de la empleada y su pareja como la referencia del ex marido de Beba a la equivalencia de realizar un pago en pesos o en dólares en el contexto de la caída de la convertibilidad funcionan como indicios, en concordancia con las clases sociales a las que pertenecen los personajes, de la cercanía de la crisis. De esta manera, no solo resulta sencillo anclar temporalmente la historia, sino que se evidencia la relevancia narrativa y semántica que se le atribuye a este marco histórico. .

4 Natalia Taccetta propone, en “Sentidos históricos y subjetividad en el cine argentino de la poscrisis”, esta categoría de “cine de la poscrisis” para estudiar aquellos films argentinos que abordaron, desde diferentes perspectivas, ese quiebre social. En ese *corpus* incluye films como *El bonaerense* (Pablo Trapero, 2002), *Los guantes mágicos* (Martín Rejtman, 2003), *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008) y *Cama adentro*. Un abordaje sistemático del cine de este período se encuentra en *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema* de Joanna Page. Allí, Page rastrea una serie de problemas como la supervivencia de las nociones de nación y Estado, la representación del trabajo y los fenómenos migratorios en el marco de la globalización. En un *corpus* sumamente heterogéneo, Page analiza tanto la trilogía de Lisandro Alonso conformada por *La libertad* (2001), *Los muertos* (2004) y *Fantasma* (2006) como el cine de género producido durante el período, con textos fílmico emblemáticos como *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky, 2000) y *El aura* (Fabián Bielinsky, 2005).

adentro se indagan los procesos de des-localización⁵, atravesados por los personajes, que conducen a un cuestionamiento de las estructuraciones sociales binarias.

Sin embargo, el análisis de estos procesos de des-localización requiere el reconocimiento de la existencia previa de una estructura dual que será posteriormente puesta en crisis. De esta manera, en el film se propone una primera configuración cifrada en el funcionamiento de cierto binarismo. En este sentido, tres dimensiones articuladoras del relato fílmico detentan una relevancia central para su estudio: la conformación del espacio, la imbricación de los personajes con determinados objetos y la recurrencia de una serie de procedimientos formales.

La espacialización de la dualidad se puede pensar en diversos planos. Por una parte, en la permanente aparición de figuras de la demarcación. En el film se subraya el valor narrativo de las entradas y salidas de los distintos ambientes. Así, adoptan un lugar clave en la representación la puerta de entrada del edificio donde vive Beba, la tranquera en la casa de Dora, la puerta de la habitación de servicio y la puerta principal del departamento. Su inclusión en un lugar destacado del encuadre indica con precisión su valor semántico-narrativo. Estas figuras no solo señalan la diferencia entre el adentro y el afuera, sino que funcionan como la huella material del límite, la traza concreta de la frontera social. En las secuencias iniciales del film, entonces, el espacio queda configurado como un dominio territorializado, articulado a partir de estas figuras que localizan a los personajes e indican la existencia de contornos rigurosos y excluyentes.

Por otra parte, la localización de los personajes también se evidencia en el pronunciado contraste existente entre los paisajes urbanos y suburbanos donde viven. El tren que traslada a Dora desde y hacia los suburbios materializa la distancia geográfica y social, pero también simbólica y cultural, que se abre entre ambos territorios. Los personajes se debaten en el abismo abierto entre ambos entornos. Cada uno de ellos parece pertenecer exclusivamente a uno de estos espacios y ser definido por esta pertenencia.

La relevancia asignada a la configuración espacial se replica en la atribuida a la construcción de los personajes a través de su interacción con una serie limitada de objetos⁶. Estos cumplen un rol clave en el establecimiento de la definición social de los

5 La posibilidad de pensar el film a través de la noción de des-localización surge de la lectura de "Post-crisis Argentine films: De-localizing daily life through the lens of Jorge Gaggero" de Clara Garavelli.

6 Al respecto, debe señalarse que el film recupera una política frecuente en el nuevo cine argentino de acuerdo con el análisis propuesto por Gonzalo Aguilar en *Otros mundos: la apelación a actores no profesionales en la conformación del elenco*. En este caso, el interés en convocar

personajes. Al respecto, como señala Clara Garavelli (2010), el piano de Beba ocupa un lugar prioritario. El primer plano del film muestra las manos de Dora limpiando la superficie brillante del instrumento musical de su empleadora. Si el estatus social de Beba está delimitado por su posesión, el rol social de Dora está identificado por su deber de limpiarlo.

En la secuencia inicial, la presentación de los personajes se realiza a través de dos procedimientos destacados: la fragmentación del cuerpo y su imbricación con estos objetos definitorios. Dora se construye a través de la sumatoria de los elementos requeridos para su trabajo y la segmentación de su cuerpo concentrada en sus manos: las manos que manipulan los trapos, que arrastran el carro de las compras, que lavan los platos, que luego curan el cuerpo herido de su empleadora. El empleo sistemático de estos planos detalle configura la imagen del cuerpo trabajador en contraste con los planos detalle sobre Beba, dedicados a cartografiar sus aros, las botas de taco alto, su peinado y maquillaje. En este sentido, los planos de Beba acentúan el valor de la máscara, la construcción de una fachada. De esta manera, ambos personajes resultan definidos mediante una estrategia de oposición mutua: el cuerpo-trabajo⁷ se enfrenta al cuerpo-apariencia.

a Norma Argentina para interpretar a Dora se acentúa por el contraste con la interpretación de Norma Aleandro como Beba. Así, la recurrencia a una de las actrices más prestigiosas del cine y el teatro argentinos se hibrida con la inclusión de una actriz no profesional. La relación del carácter profesional con la clase social a la que pertenecen los personajes interpretados resulta evidente.

7 En el film se hace hincapié especialmente en el trabajo de mecanización del cuerpo de la empleada. La subjetividad de Dora parece definirse exclusivamente por aquellas tareas que desempeña. Dos escenas ponen de manifiesto este devenir un mero cuerpo productivo. En la primera, la Beba y sus amigas juegan a las cartas y, frente a Dora, comentan las diferencias entre la piel de la empleada y la propia. Al respecto, señalan que “[Las empleadas] tienen otro tipo de cutis, no se arrugan como nosotras”. En la segunda, Dora trabaja ocasionalmente en una casa dentro de un barrio privado. Su salida se representa a través de la cámara de seguridad que registra la revisión a la que es sometida. En ambos casos, se acentúa el funcionamiento social que la posiciona en un rol subordinado y como un cuerpo productivo a escrutar. Si en el caso de Dora esto se plantea en términos individuales, el film problematiza la relación individuo-colectivo en una secuencia en la que Dora busca trabajo en una agencia destinada a conseguir empleos a empleadas domésticas. Allí, a través del montaje, se incluye al personaje en una vasta serie de empleadas que atraviesan la misma situación. La fragmentación de las distintas entrevistas y su yuxtaposición producen una equiparación en el estado social de las postuladas y conecta la representación de la situación de Dora a la de un colectivo de mujeres posicionadas en su mismo rol social.

Las dualidades organizadoras del relato se construyen también a través de diversos procedimientos cinematográficos. Por un lado, en el film se apela a una de las formas más radicales de señalamiento de la dualidad: la pantalla dividida. Este recurso subraya la distancia social existente entre los personajes a pesar de compartir un mismo espacio. Por otro lado, en el film se privilegia el empleo del montaje alterno. El paralelismo confrontativo entre las acciones desempeñadas por Beba y Dora adquiere de esta manera su materialización más manifiesta. Finalmente, la inclusión de continuos planos con profundidad de campo se pone al servicio de evidenciar la simultaneidad de acciones opuestas entre los personajes.

En las primeras secuencias del film, de este modo, la construcción del espacio, la configuración de los personajes en relación con los objetos y esta batería de procedimientos articulan un universo social dual. Ese universo social rígidamente establecido, sin embargo, resulta afectado por la crisis del modelo neoliberal. Si bien sus indicios se manifiestan desde el comienzo del film (Beba quiere empeñar una tetera de porcelana inglesa) estos se radicalizan a medida que avanza la historia. En ese marco, como sostiene Ana Amado en "Imágenes del país del pueblo", la clase media marginalizada se contacta con sus otros. La expulsión del personaje de la sociedad de consumo (le cortan la luz y el teléfono, no puede pagarle a su empleada, debe viajar en el transporte público, tiene que recurrir al canje para poder comer) conduce a la caída de la máscara. El rostro del personaje, registrado en primeros planos, revela el proceso de despojamiento.

Al mismo tiempo que se agrieta el bienestar de los sectores medios, se produce una transformación radical en la configuración espacial. Esta se percibe en la inversión del sedentarismo inicial en el nomadismo posterior. Si el film se diferencia en su comienzo de la corriente más frecuente del cine latinoamericano contemporáneo, orientada a narrar travesías y desplazamientos, a medida que el relato avanza el encierro se trastoca en apertura y movilidad. La relación entre nomadismo y sedentarismo fue abordada con exhaustividad por Gonzalo Aguilar en *Otros mundos*. Allí, señala que en el nuevo cine argentino el sedentarismo suele vincularse con la disgregación y la inmovilidad producidas por el intento de sostener la estructura familiar patriarcal. En *Cama adentro*, el sedentarismo no deriva exclusivamente de esta negativa a aceptar el quiebre del orden patriarcal, sino de la negativa a aceptar el quiebre de un sistema social. Así, el encierro no se piensa como un efecto de la ruptura de la institución familiar, sino como un intento desesperado por conservar el funcionamiento de un orden social. Sin embargo, el estallido de la crisis conduce a los personajes a la deriva. No solo Beba debe salir al mundo exterior en su intento por asegurar la subsistencia, sino que Dora debe atravesar

la pérdida del lugar en el que había vivido durante más de veinte años. De esta manera, la búsqueda de trabajo y la convivencia con su pareja señalan el carácter equívoco del personaje: no es nómada porque tiene un hogar al que volver y al que, de hecho, retorna. Tampoco es sedentaria porque en el ida y vuelta entre el hogar donde vive y trabaja y su propia casa adopta la forma de la deriva y el no establecimiento.

Si el quiebre de la distinción nómada-sedentario colabora con el resquebrajamiento de las estructuras iniciales, el desenlace del film refuerza la caída del binarismo y acentúa el proceso de des-localización de los personajes. Entre las múltiples manifestaciones de este proceso, se destaca el empleo del montaje alterno. Si en un inicio había sido pensado como un procedimiento orientado a señalar el contraste entre los personajes, en la clausura se pone al servicio de la indicación de las semejanzas. De este modo, tanto la soledad de ambas como su recién obtenido estatuto errante se construyen mediante la alternancia de sus acciones.

A su vez, el objeto con el que se inicia el relato, el piano, es también el encargado de clausurarlo. Ante la mudanza a un departamento más pequeño, Beba decide trasladar su instrumento a la casa de Dora en el conurbano bonaerense. La instalación de este objeto suntuario en ese contexto de precariedad condensa el recorrido de su propietaria: un proceso de marginalización que, al mismo tiempo, funciona como un camino de apertura. En esta clausura, otro objeto adquiere relevancia narrativa: la cama de la antigua habitación de Dora es conducida a su casa, donde va a alojar, quizás transitoriamente, a la antigua empleadora. De esta manera, la inversión de los roles subraya la des-localización mencionada. Ahora, la antigua empleada se convierte en la anfitriona; pero en una relación en la que cayeron los roles fijos y se desvanecieron las distribuciones clasistas.

En ese desenlace de apertura, los dos personajes toman té helado en el patio de entrada de la casa de Dora. Allí, se instalan en un espacio público y privado donde no tiene sentido hablar de la distinción entre el adentro y el afuera⁸. Así, el film que se inicia con el señalamiento riguroso de la delimitación topográfica concluye con la caída de los límites y la implementación de un ámbito de cruce e interacción. En el espacio abierto del patio delantero, las protagonistas parecen liberadas de las restricciones clasistas. En el marco de la crisis profunda del modelo neoliberal, la des-localización conduce a

8 En *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, Joanna Page sostiene que este cine propicia un colapso de la distinción entre estas dos dimensiones. En *Cama adentro*. Jorge Gaggero exploró esta problemática en un notable film documental: *Vida en Falcón* (2004).

la desaparición (transitoria) de los estamentos codificados de la sociedad capitalista⁹. En esa redistribución de los espacios, en la fisura de los contornos entre lo íntimo y lo social, se dibuja una reflexión política centrada en el desplazamiento de lo doméstico al dominio público.

La nana

A diferencia del ejercicio cartográfico de la crisis operado en *Cama adentro*, *La nana* (Sebastián Silva, 2009) se adentra en la contracara del milagro económico chileno. En concordancia con otros films de este origen¹⁰, aquí se vislumbra el costado oculto de la prosperidad económica de Chile. Si en el caso argentino, la empleadora se encontraba al borde del precipicio social, en este caso la familia de la burguesía no enfrenta ninguna amenaza a su pertenencia clasista. Aún así, también se asigna un rasgo parasitario a sus integrantes. solo Raquel, la empleada doméstica, parece trabajar. Al respecto, el título del film resulta elocuente: el personaje se define estrictamente por el rol que cumple en la economía doméstica.

El interés en este personaje no solo se entronca con la ya mencionada valoración de las dimensiones domésticas en el cine contemporáneo, sino que guarda una notable cohesión con un atributo nuclear del nuevo cine chileno: la proposición de un acceso a la política no desde las grandes discusiones que articulaban al cine militante y sus variables posteriores, sino mediante el abordaje de los aspectos íntimos de la organización familiar y la aproximación a lo ínfimo y lo privado¹¹. En contraposición al cine

9 El análisis presente, es decir retrospectivo en relación con un film realizado en 2004, no puede dejar de mencionar el carácter transitorio de esa caída de la distribución de los roles sociales. Si en el momento de su estreno el film dialogaba con un contexto social en el que la crisis había propiciado un acercamiento entre las clases, la posterior recuperación económica señaló la transitoriedad de la alianza. En este sentido, el fin de la crisis supuso también el fin de la des-localización y la recuperación de los procesos territorializadores de las identidades sociales.

10 Al respecto, debe ser especialmente destacado el film *Huacho* (Alejandro Fernández Almendras, 2009), una exploración de las condiciones de vida de las clases que quedaron al margen de los procesos modernizadores de la economía chilena.

11 Este aspecto del cine chileno contemporáneo puede profundizarse a través de la lectura de *Intimidades desencantadas* de Carlos Saavedra Cerda, *Retóricas del cine chileno* de Pablo Corro y *Un cine centrífugo* de Carolina Urrutia.

de Miguel Littín o Patricio Guzmán, el nuevo cine filmado en Chile (con representantes como Pablo Larraín y Sebastián Lelio) privilegia la captura de lo político en aquello que está inscripto en lo cotidiano. Si bien esta generación¹² recibió repetidas veces la acusación de hacer un cine no comprometido políticamente, esta acusación parte de una concepción restringida del nexo que puede imbricar al arte con la política. Estos realizadores, por el contrario, confían en la capacidad del cine para percibir en lo minúsculo la cifra de lo político.

En este sentido, *La nana* constituye un terreno fértil para indagar este desplazamiento de lo político al orden de lo cotidiano. En particular, a partir de su construcción de un punto de vista que privilegia lo íntimo y suscita desde allí una discusión relevante en torno a la posición desde la que es posible narrar a la alteridad social. A su vez, en el film se explora la posibilidad de aproximarse a la política a través de la configuración de los espacios y los tiempos de la domesticidad.

La importancia del análisis del punto de vista¹³ en este film reside en su elaboración de una estrategia narrativa centrada en la asignación prioritaria del punto de vista a la empleada doméstica. De esta manera, de la organización del relato se desprende una serie de interrogantes en torno a cuál es la distancia desde la que resulta válido narrar al otro¹⁴. La oscilación entre cercanía y lejanía en relación con la alteridad establece una discusión ética y estética compleja. Esto deriva, como plantea Jacques Rancière, de la equívoca voluntad de comprender y/o apropiarse de un punto de vista ajeno. En este sentido, el intento de apropiarse de la voz y la mirada de los proletarios puede constituir

12 Se trata de realizadores nacidos a posteriori del golpe de estado pinochetista.

13 El estudio del punto de vista de textos audiovisuales supone una serie de dificultades. La principal, como observan apropiadamente los representantes más notables de la narratología fílmica (Gaudreault, Jost, Bordwell, Chatman), se encuentra en la imposibilidad de conservar la noción de focalización propuesta por Gérard Genette en *Figuras III*. En la conceptualización desarrollada por Genette, la focalización literaria reúne el ver y el saber. Por lo tanto, su aplicación resulta inadecuada para explorar textos audiovisuales en los que el ver y el saber, es decir, los puntos de vista perceptivo y cognitivo, pueden no coincidir. Por este motivo, André Gaudreault y François Jost promueven, en *El relato cinematográfico*, la diferenciación entre la focalización, reservada para analizar el punto de vista cognitivo, y la ocularización, destinada a estudiar el punto de vista perceptivo.

14 En este caso, la otredad de Raquel se concibe tanto en relación con la clase social del autor del film como en relación con la distribución social del poder.

una falta ética y un error estético. Sin embargo, la ambigüedad de la estructura narrativa de *La nana* permite problematizar estas asunciones.

Si en *Cama adentro* el punto de vista oscilaba entre ambas protagonistas y de esta manera se cohesionaba la dualidad señalada, en *La nana* el acceso privilegiado al punto de vista de Raquel desafía la recurrencia de atribuir el posicionamiento narrativo sobre las empleadas a los sectores medios y altos que las emplean. En este caso, la focalización sobre la protagonista genera una restricción del saber circulante. Esto se debe a que la única información narrativa disponible depende de aquello que el personaje sabe. Y dado que Raquel se mueve principalmente en el ámbito doméstico, el resto de la información resulta obliterada de la representación. Entre las consecuencias de esta estrategia se encuentra la exclusión de los diversos planos de la vida familiar fuera de la casa. Así, no se conoce el origen del dinero o las dedicaciones laborales.

En tanto esta restricción a los planos íntimos enclaustra al personaje, también asegura la emergencia de otra forma de poder. La empleada ostenta este saber sobre sus empleadores de diferentes maneras: acepta mentir para cubrir a su jefe cuando este va a jugar al golf sin decírselo a su mujer o denuncia al adolescente de la familia, en un momento de enojo, por tener que lavar las sábanas manchadas. Así, su debilidad coincide con su fortaleza y la misma estrategia narrativa que limita el saber circulante introduce las luchas por el poder en el dominio íntimo del hogar.

A pesar de esta adhesión de la narración al personaje, éste resulta configurado como un enigma. Esto se debe a que se persiguen sus acciones y movimientos, sus desplazamientos y tareas, pero se dificulta el acceso a su subjetividad. Raquel es observada en sus labores domésticas y solo oblicuamente se introducen elementos que configuran los retazos de identidad a los que puede accederse. Esta sustracción puede explorarse en dos dimensiones. Por una parte, a través de la composición de los planos. El personaje resulta mayoritariamente percibido desde cierta distancia. Al respecto, dos procedimientos sobresalen en la construcción del film: el sobre-encuadre y la cámara en mano. Si los recurrentes sobre-encuadres subrayan el carácter auto-reflexivo del plano y generan la impresión de ser semi-subjetivos, es decir, de remitir a un sujeto que percibe, el recurso a la cámara en mano acentúa la idea de observación y control. De esta manera, en tanto Raquel es concebida como la testigo principal de la vida privada de la familia, la narración es articulada como su observadora. Así, se espía a la espía y se propone una desidentificación entre los mecanismos narrativos y su protagonista.

Por otra parte, el carácter enigmático se configura mediante la sugerencia de la existencia de un episodio definitorio desconocido en el pasado de Raquel que resulta apenas esbozado. La observación minuciosa del personaje en el presente se confronta

con la ostentosa exclusión de su pasado. En este punto se recupera el carácter ambiguo de la estructura narrativa. Si ese pasado se articula en torno al trauma psicológico-familiar o en torno a la alienación político-social resulta una de los conflictos no resueltos por el film. Si bien ambas interpretaciones parecen excluyentes (la primera se sostiene en las dos conversaciones telefónicas con su madre¹⁵ o en la compulsión obsesiva a la limpieza, en tanto la segunda se sostiene en la confluencia del paternalismo de la familia para la que trabaja y su infantilismo, en la imposibilidad de sentir cualquier forma de conciencia de clase¹⁶, en su deseo mimético de apropiarse de los consumos de la clase media), las dos resultan imbricadas por un relato en el que el colapso de la subjetividad se produce en la encrucijada de lo psicológico y lo político, lo íntimo y lo colectivo, lo público y lo privado.

La estrategia de bascular entre la cercanía y la distancia en relación con la protagonista, así como el hallazgo de dimensiones que se establecen en el linde de lo público y lo privado, también índice en la composición espacial y temporal del relato. En este sentido, conviene recuperar el abordaje de la narrativa latinoamericana contemporánea propuesto por Josefina Ludmer en *Aquí América Latina*. Allí, Ludmer explora una serie de textos a partir de ciertas configuraciones territoriales y temporales. En el caso de *La nana* resulta necesario prestar especial atención a la gestación de un tiempo de lo cotidiano. Así, se asiste a las rutinas diarias, laborales y personales, de Raquel. La insistencia en la repetición de ciertas acciones del personaje acentúa la emergencia de un tiempo cíclico, invariante y conservado en un presente perpetuo e inamovible¹⁷.

15 En la primera, motivada por el cumpleaños de Raquel, el trato es esquivo; en la segunda, durante la noche de Navidad, se produce una reacción de Raquel ante la voz de su madre. En medio del llanto, le pide perdón aunque nunca se confirma si la madre escucha ese pedido.

16 Raquel replica con las nuevas empleadas los círculos de la violencia y la discriminación que la cuentan como víctima. La primera empleada contratada, Mercedes, es peruana. Esta diferencia en la nacionalidad le permite a Raquel el establecimiento de una jerarquía que la posiciona por sobre la inmigrante. En este sentido, el film parece organizar el funcionamiento de una estructura jerárquica en la que entran en conflicto la clase, el género, la nacionalidad y la pertenencia étnica. A su vez, estas jerarquías evidencian la dificultad de establecer cualquier sentido de lo colectivo y el desprecio por su propia clase social. Dado que cada una de las empleadas representa un estereotipo, su sumatoria se presenta como una radiografía con intenciones generalizadoras.

17 En la caracterización propuesta por Ludmer, la cotidianeidad se define por poseer una temporalidad "íntimapública cortada en fragmentos o bloques de tiempo (instantes, horas, días, días de la semana) que incluyen una variedad de ciclos repetitivos. El tiempo cotidiano es un tiempo

En estos tiempos cíclicos y repetitivos de lo doméstico, articuladores de lo público y lo privado, irrumpe el quiebre. El deterioro se evidencia en las pequeñas fisuras que se suman a la rutina diaria. En el colapso de Raquel la dimensión pública se superpone a la privada y es necesario retomar la ambigüedad ya planteada. La ruptura sufrida por la protagonista se resuelve a través de la aparición de su compañera Lucy. Por un lado, ésta encarna la empatía que desmonta el trauma psicológico; por otro, asume la posibilidad de encontrar una estrategia para luchar contra la alienación social. Así, en el desenlace del film Raquel retoma la rutina de Lucy de trotar por las calles. De esta manera, no solo se apropia de una actividad desalienante en el marco de su cotidianidad, sino que lo hace a través de un gesto que abre el contorno del espacio doméstico y se instala en el espacio público.

A partir de esta exploración de la construcción del punto de vista, resulta conveniente retomar la discusión en torno a la distancia enunciativa desde la que es posible narrar al otro. Al respecto, Andrés Pereira, en un análisis del film, sostiene que éste constituye un caso extremo de “asistencialismo simbólico”. Para el autor, el film se posiciona en un rol paternalista y compasivo en relación con el personaje. Ante la imposibilidad de las empleadas domésticas de narrar sus propias historias, en el film se articularía un punto de vista que pretende sustituir esa mirada históricamente forcluída del campo de las representaciones artísticas.

En este punto, puede sostenerse que el posicionamiento enunciativo del film replica el funcionamiento de la familia para la que trabaja Raquel. En la escena inicial del film, sus integrantes festejan el cumpleaños de la empleada¹⁸. La descripción de la familia políticamente correcta, preocupada por el bienestar de la empleada, oculta la dependencia fundacional que sostiene ese vínculo con Raquel. La inquietud protocolar por su bienestar no deja de manifestar, en su sombra, la relación de dependencia mutua entre ambas clases. Al mismo tiempo, sutiles apuntes irónicos desnudan la hipocresía de los adultos de la familia. Estas mismas tensiones conforman la ambigüedad enunciativa de *La nana*. Su oscilación entre la mirada compasiva hacia el personaje (inevitablemente exterior) y la voluntad de apropiarse de su punto de vista (presuntamente interior) se replica en todos los órdenes analizados: la distribución del saber, la dimensión

roto, hecho de interrupciones y fracturas, que se repite cada vez como lo mismo y lo diferente: comer, dormir, mirar TV, leer diarios...” (Ludmer, 2010: 40).

18 Escenas semejantes ya estaban presentes en *La ceremonia* (*La cérémonie*, Claude Chabrol, 1995) y *Santiago. Uma reflexão sobre o material bruto* (João Moreira Salles, 2007)

perceptiva, la configuración espacio-temporal, la caracterización del personaje. La irresolución de esta ambigüedad se puede percibir como la marca que indica la falta de compromiso, pero también como la grieta a través de la que se filtra una reflexión sobre la intención del arte de dar cuenta de los mecanismos contemporáneos de la política doméstica.

A su vez, debe señalarse que en tanto *Cama adentro* propone pensar la des-localización de los roles sociales propiciada por la crisis del modelo neoliberal, *La nana* afirma la posibilidad de desarticular la alienación a través del compromiso voluntarioso de las empleadas domésticas en prescindencia de una crítica más radical al orden social al que pertenecen. En este sentido, si bien ambos films piensan el nexo de la domesticidad con la política, lo hacen desde posicionamientos enunciativos e ideológicos diferentes.

Sin embargo, más allá de la heterogeneidad de los abordajes, en ambos casos el trabajo doméstico se constituye como un territorio anfíbio, íntimo y público, doméstico y político. Así, el recorrido por estos films permite concebir la dimensión doméstica como una vía de acceso privilegiada para pensar el nexo arte-política. Los tiempos y espacios de la cotidianeidad pueden constituir territorios válidos para explorar su potencia política. En este marco, las diversas representaciones de la figura de la empleada doméstica ponen de manifiesto el valor de la distribución de las voces y las miradas en la constitución de una concepción política del arte. La representación de los sectores populares adquiere una relevancia notable no solo porque permite evaluar la repartición desigual del acceso a la práctica artística, sino por la posibilidad de analizar allí novedosas posibilidades de reformular las tradiciones narrativas, desarticular sus figuraciones más anquilosadas y desmontar las codificaciones estéticas y políticas. A su vez, conforma un espacio apropiado para escrutar las travesías del arte contemporáneo y valorar las estrategias de visibilidad y audibilidad puestas en juego en sus manifestaciones más significativas.

Referencias

- Aguilar, G. 2006. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Amado, A. 2009. "Presencias reales. Los Otros y los límites de la (auto)representación." *Confines*, núm. 25, 75-84.
- . 2003. "Imágenes del país del pueblo." *Confines*, núm. 12, 53-60.

Garavelli, C. 2010. "Post-crisis Argentine films: De-localizing daily life through the lens of Jorge Gaggero." *Studies in Hispanic Cinemas*, vol. 7, núm. 1, 35-46.

Ludmer, J. 2010. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna cadencia.

Page, J. 2009. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham: Duke University Press.

Pereira, A. 2009. "La nana. Algunas consideraciones sobre esta ficción." *La fuga*, núm. 37. <http://www.lafuga.cl/>

Rancière, J. 2010. *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero*. Buenos Aires: Tinta limón.

---. 1991. *Breves viajes al país del pueblo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Taccetta, N. 2011. "Sentidos históricos y subjetividad en el cine argentino de la poscrisis." *El río sin orillas*, núm. 4, 319-336.



RESEÑAS

Mary Louise Pratt

Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación

Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica
2011 | 472 páginas

Por **Adriana Armando**

Adriana Armando es Licenciada en Historia por la Universidad Nacional de Rosario (UNR), donde se desempeña como Profesora Titular Ordinaria en la cátedra “Ideas Estéticas Latinoamericanas”. Es Investigadora del Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano de dicha universidad y ha publicado artículos en volúmenes especializados y revistas científicas y culturales del país y el exterior.

Correo electrónico: aba2711@hotmail.com

Conocido en español a través de la edición hecha por la Universidad Nacional de Quilmes en 1997, *Ojos imperiales* fue un libro publicado inicialmente por Routledge en 1992 en lengua inglesa; en 2011, Fondo de Cultura Económica materializa esta reedición e incluye algunas ampliaciones. Su autora, una investigadora canadiense –ahora residente en New York– especialista en literaturas comparadas, lo ha considerado “el compromiso fundamental de su vida intelectual”, dado que “trata de la posibilidad de debilitar el control del imperialismo sobre la imaginación y el conocimiento, y de generar zonas despejadas para instalar mejores formas de vida y de conocimiento del mundo.” Con este propósito, analiza entonces un conjunto heterogéneo de relatos de viaje y exploración escrito por europeos que se desplazaron por África y América del Sur en el siglo XVIII, constituyendo así un estudio pionero sobre un género literario amalgamado con la crítica de una ideología. Parte del supuesto metodológico de que las transformaciones históricas alteran las experiencias de los individuos y, en consecuencia, sus modos de imaginar, sentir y vivir –hipótesis explorada por Serge Gruzinski en 1991 al analizar el paso de la pictografía a la escritura alfabética en el México colonial–, y desgrana a lo largo del estudio una serie de conceptos: entre ellos, el de “zona de contacto” refiere a encuentros e interacciones coloniales, tanto de lenguas, literaturas y sociedades, como de colonizadores y colonizados, o de viajeros y viajados, operando en simultaneidad y en el marco de relaciones de poder asimétricas. Con el término “anticonquista”, señala las estrategias de inocencia que los europeos desplegaron en el siglo XVIII para afirmar su hegemonía y superioridad; mientras que el de “autoetnografía o expresión autoetnográfica” le permite dar cuenta de las representaciones de los colonizados que se construyen a partir de formulaciones metropolitanas. Además, retoma activamente el concepto de “transculturación” de Fernando Ortiz para preguntarse por los sentidos y los usos de las apropiaciones que los dominados hacen de la cultura dominante.

Las cuestiones anteriores se especifican en la introducción del libro, ampliada en esta edición para contener un nuevo episodio de carácter biográfico que, iniciado en Listowel (el pueblo de la niñez de Pratt en Ontario), tiene resonancias imperiales y se vivifica con la historia del doctor Livingstone en foco; pero también para asentar nuevas consideraciones sobre su trabajo –dado el lapso de tiempo transcurrido desde 1992– y para fundamentar la inclusión de un nuevo apartado en la última sección del libro. De todos modos, la edición de 2011 conserva la estructura inicial de tres partes e incluye una ampliación de la tercera.

La primera, titulada “Ciencia y sentimiento 1750-1800” se inicia con el surgimiento de la historia natural y la exploración de los interiores continentales, fenómenos relacionados que dan lugar a lo que Pratt llama una nueva “conciencia planetaria” de Europa,

desencadenada por publicaciones como la del naturalista sueco Carl Linneo y por los escritos surgidos de la expedición americana del geógrafo Charles de la Condamine. De esos nuevos paradigmas emerge una autoridad europea global que presume inocencia, “anticonquista”, en relación con las formas imperiales del siglo XVI y XVII, aunque la vigilancia, el control y la apropiación de recursos circulen constantemente por los relatos de viaje. Otro plano de la anticonquista lo constituye la literatura de viajes sentimental que a fines del siglo XVIII puso en escena historias de amores transraciales pero sometidas dramáticamente a las jerarquías coloniales, una cuestión que ya había aparecido en la anterior literatura de supervivencia. En este primer recorrido, Pratt analiza también a escritores europeos que relatan sus viajes por África del Sur, así como a los volúmenes de John Stedman sobre Surinam que tan fuertemente impactaron a los lectores europeos y que incluían un nutrido conjunto de grabados de William Blake.

La segunda parte corresponde a “La reinención de América 1800-1850” y tiene como corpus central a los textos que Alexander von Humboldt escribió con fruición y abundancia después de su periplo americano de cinco años iniciado cuando expiraba el siglo XVIII, y cuya gran difusión e influencia produjeron el fenómeno que Pratt destaca y designa como “la reinención ideológica de América del Sur”, ocurrido tanto en Europa como en América a comienzos del siglo XIX. Una reinención de América, en principio como naturaleza extraordinaria y dotada de fuerzas vitales, que fusionaba la especificidad de la ciencia con la estética de lo sublime; pero también un estado de naturaleza virgen, que no obstaculizaba las intenciones transformadoras de los europeos y dejaba claro las relaciones coloniales de disponibilidad de los americanos. Los viajeros posteriores a Humboldt, y por ende sus escritos, respondían a los intereses de los capitales europeos, particularmente británicos, que buscaban recursos para explotar e información concerniente a esos intereses, ante el colapso del imperio español. A ellos Pratt los llama “la vanguardia capitalista” y, siguiendo a Jean Franco, resalta su profundo antiesстетicismo –opuesto al esteticismo humboldtiano– y su visión pragmática y economicista. Finalmente señala a los escritos de Humboldt como importantes componentes de la ideología americana y americanista que los criollos articularon entre 1820 y 1840. De este modo, la reinención de América para Europa fue transculturada, escribe Pratt, por los escritores euroamericanos a un proceso criollo de autoinvención. Y en ese sentido, la obra de Andrés Bello, de José María Heredia, Esteban Echeverría y Domingo Faustino Sarmiento le ofrece ejemplos pertinentes.

La tercera parte corresponde a “La estilística imperial, de 1860 a la segunda mitad del siglo XX”, por lo que comienza con la literatura romántica y victoriana que describía con énfasis los logros de Inglaterra cuando de descubrimientos geográficos se

trataba. Tal el caso de Richard Burton ante el lago Tanganika o el de James Grant en el lago Victoria N'yanza. Ambos despliegan relatos imperiales que implican apropiación del paisaje y una perspectiva estetizante y densa centrada en el observador, e incluso delirantes como en el caso de Paul Chaillu y el África ecuatorial. El rol del veedor Pratt lo traslada a ciudades del Tercer Mundo y a los balcones de sus hoteles; desde allí los viajeros contemporáneos tienen impresiones a veces negativas, en tensión con la propaganda turística, permitiéndole a Pratt rastrear los cambios de la imaginación imperial entre 1860 y 1980. El nuevo apartado se detiene en un conjunto de escritores latinoamericanos entre los años veinte y cincuenta, atendiendo a sus modos y posibilidades de crear en relación a problemas como el de la modernidad y la condición neocolonial: en ese sentido, convoca a Horacio Quiroga, Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, Gabriela Mistral, José María Arguedas y Mario de Andrade. Luego, y ante el fenómeno de la globalización, Pratt reafirma su carácter imperial y observa la dramática reaparición del género de la literatura de sobrevivencia, ahora localizada en las mismas fronteras metropolitanas y ya no en lugares remotos y exóticos; de ahí también su crítica a la noción de flujo en tanto imagen únicamente horizontal del orden global.

Se trata entonces de un estudio que desde la literatura de viajes intersecta perspectivas históricas, ideológicas, antropológicas, estéticas y también de género. Su atención hacia las protagonistas mujeres de relatos de viajes masculinos, o hacia las viajeras escritoras de las fronteras coloniales, se extiende a lo largo del libro para mostrar diferentes articulaciones problemáticas. Tal el caso de Isabela Godin des Odonnais que, al recorrer la selva amazónica en la búsqueda de su esposo –un integrante de la expedición La Condamine y quien escribe la historia–, se transfigura dramáticamente en una sobreviviente heroica al tiempo que en una mujer devastada, lo que permite a Pratt señalar algunas inversiones simbólicas presentes en este relato que tanto circuló en Europa. Del mismo modo, la descripción de Stedman sobre la crueldad del colonialismo holandés del siglo XVIII provocó un estremecimiento en los lectores europeos acentuado por su vínculo sentimental con Joanna, una mulata y esclava doméstica en Surinam, protagonista de una historia de amor romántico e idealizado que conjuga política y erotismo, cuestiones de raza y sexo, en el marco de relaciones de subordinación coloniales. Entre las mujeres que escribieron relatos de viajes, los de Flora Tristán y María Graham Callcott por América del Sur, integran la sustancia de lo que Pratt denomina las “exploradoras sociales” en las primeras décadas del siglo XIX a las que enriquece a través de comparaciones con escritos de los varones de la vanguardia capitalista, constituyendo otro aspecto de la “reinención de América”; mientras que la referencia a la escritora Juana Manuela Gorriti se enmarca en los dilemas de la identidad criolla.

La riqueza del itinerario de fuentes que brinda Pratt, tanto como sus posicionamientos y perspectivas de análisis, tienen la capacidad de seguir tornando productiva la lectura de este libro; junto a ello, su deseo de no circunscribir la literatura de viaje a un género, señalando su heterogeneidad y, fundamentalmente, sus interacciones con otros tipos de expresión, constituyen una clave de las posibles relecturas de su obra en el ámbito de la formación disciplinar de la carrera de Bellas Artes. Su apelación inicial a la crónica de Felipe Guaman Poma de Ayala de 1615 en tanto canónico texto transculturado que resulta inescindible de los dibujos, invita a atender y reflexionar en forma conjunta sobre lo escrito y lo dibujado, una aproximación que Rolena Adorno había expuesto en 1986 y que generó una saga de intervenciones sobre la cuestión. El caso de los escritos de Humboldt, densamente implicados a lo largo del libro de Pratt, también puede analizarse conjugándolo con los grabados que lo acompañan, pero aquí es la propia concepción de Humboldt, que aúna lo científico y lo estético, la que se erige como una referencia potente del siglo XIX tanto para la ciencia como para el arte y la cultura. Las apreciaciones humboldtianas, en forma directa o bien mediada por las interpretaciones de Pratt, han intervenido en numerosos estudios recientes dedicados a los artistas viajeros europeos que recorrieron Latinoamérica así como a pintores americanos del siglo XIX, estableciendo articulaciones siempre renovadas. Por otra parte, la conmovedora biografía de Flora Tristán incluyó un viaje a Perú en 1833 y el traslado de esa experiencia a una crónica cuyo sentido parece condensarse en el provocativo título de *Peregrinaciones de una paria*. Se trata de un relato que, como plantea Francesca Denegri, resemantiza la figura del viajero decimonónico para darle entrada al punto de vista femenino, a esas construcciones que Pratt denomina “feminotopías”. En esta dirección, resultan interesantes las opiniones de Tristán sobre los hábitos y la vestimenta de las mujeres limeñas, en tanto permite confrontarlas con las que escribieron los viajeros varones, pero también con las imágenes de las tapadas, producidas y puestas a circular ampliamente en el siglo XIX por ilustradores y pintores –como Rugendas y Angrand– y examinadas por Deborah Poole para distinguir las peculiaridades de la imaginación visual europea. Justamente, los ojos imperiales refieren a modos de ver y comprender las diferencias en situaciones coloniales; también posibilitan contrapuntos y deslizamientos entre lo escrito y lo visual, al tiempo que enfocan ciertas recurrencias de temas y problemas que discurren paralelamente a través de diferentes formas expresivas. La obra de Pratt sigue siendo entonces un estímulo para ampliar lecturas y miradas.

Referencias

Adorno, R. 1991 [1986]. *Guaman Poma. Literatura de resistencia en el Perú colonial*. México: Siglo XXI.

Denegri, F. 2006 [2003]. "Estudio introductorio. La insurrección comienza con una confesión". Tristán, F. *Peregrinaciones de una paria*, Lima: Fondo Editorial UNMSM. 35-64.

Gruzinski, S. 1991 [1988]. *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica.

Poole, D. 2000. "Mirando con un solo ojo". *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo. 111-134.

María Amalia García

***El arte abstracto. Intercambios
culturales entre Argentina y Brasil***

Buenos Aires, Siglo XXI
2011 | 288 páginas

Por **Fabiana Serviddio**

Fabiana Serviddio es doctora en teoría e historia del arte por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como investigador adjunto en el CONICET y profesor adjunto en la carrera Gestión del Arte y la Cultura de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Sus trabajos recientes incluyen *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta* (Buenos Aires, Miño y Dávila, 2012) y “Un proyecto educativo, una acuciante agenda política: la colección latinoamericana del Museo de Arte de San Francisco (1939-1945)”, en *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano. El rol de los museos y espacios culturales en la interpretación y difusión del arte* (Arte X Arte Editora, Buenos Aires, 2013).

Correo electrónico: Fserviddio@gmail.com

Si bien es cierto que en los últimos años la escena artística internacional le ha otorgado una singular relevancia a los movimientos de arte abstracto en América latina mediante reiteradas exhibiciones, cuidados catálogos y un rastreo de documentos de época que han llegado a convertirlos también en piezas de colección, la publicación de María Amalia García viene a brindar una mirada divergente ya que se inserta dentro de una ya bien establecida, podríamos decir, tendencia historiográfica de estas últimas dos décadas en el país que busca revisar la historia del arte argentino y regional incorporando a ellas la “vida de las imágenes”. El enriquecimiento en el estudio de los trabajos artísticos se produce en muchos aspectos, pero fundamentalmente, en lo que a el campo artístico se refiere –si pensamos el libro ante todo en relación a sus antecesores– en la preocupación no solo por dar cuenta de los procesos previos y formadores que dieron lugar a las obras de arte abstracto en Brasil y Argentina en las décadas del cuarenta y el cincuenta, sino de los sentidos cultural y político que esas imágenes adquirieron en cada coyuntura local como portadoras de modernidad e identidad, y de cómo jugaron un papel relevante en las relaciones político-culturales entre Brasil, Argentina y Estados Unidos.

El primer capítulo nos introduce en el derrotero del arte abstracto en Buenos Aires a través de la mítica revista *Arturo*, “en tanto soporte mediador de poéticas y relaciones interpersonales” (García 2011, 26), dando cuenta de la reelaboración de los debates artísticos internacionales de entreguerras a través de conexiones regionales latinoamericanas. Su interés radica en el carácter formativo y procesual que tuvo en el futuro desarrollo del abstraccionismo la revista, de acuerdo a como lo demuestra la autora, puesto que lejos de tratarse de una publicación de ruptura absoluta *Arturo* dialogó en torno a las poéticas del realismo, el surrealismo y la abstracción transitando el eclecticismo de las diversas propuestas allí incluidas bajo forma de textos poéticos, ilustraciones, reproducciones de obras y otros formatos textuales. Esta sección traza las tradiciones constructivas de la vanguardia abstracta parisina que *Arturo* recuperó y los contactos con Torres-García como maestro y guía de sus colaboradores –Arden Quin, Rothfuss, Maldonado y Kosice–. También destaca los vínculos con Maria Helena Vieira da Silva, Murilo Mendes y el ambiente de la bohemia en Río, mediante un lúcido análisis que desagrega las distintas propuestas modernistas existentes en la escena brasileña y que justifica el cambio de vínculos respecto de los acercamientos anteriores de la vanguardia argentina con Mario de Andrade en los años veinte, debido a intereses comunes, a afinidades estéticas –embarcados ambos en un proyecto de carácter internacionalista– y a “la necesidad de diferenciarse de algunos sectores del ámbito argentino” (García 2011, 53).

A continuación se persiguen los desmembramientos del grupo original de Arturo haciendo foco principalmente en la Asociación Arte Concreto Invención (AACI), liderada por los hermanos Bayley y Maldonado, e indaga el postulado internacionalista, que el programa concretista buscó establecer mediante la creación de imágenes no figurativas interpretadas a partir del internacionalismo marxista. En efecto, si bien el título del libro plantea como objeto de estudio “el arte abstracto”, pronto veremos que uno de los mayores aciertos del mismo es precisamente dedicarse a profundizar la investigación en una de sus ramas, la tendencia “concreta” o concretista del arte abstracto, y seguir las distintas reelaboraciones que fue asumiendo en paralelo a la coyuntura. El texto se detiene en las filiaciones teórico-discursivas con el pensamiento marxista que caracteriza esta nueva etapa de los invencionistas, filiaciones que pueden rastrearse en los manifiestos de su boletín y la nueva revista. El texto discurre sobre los vínculos entre los postulados del productivismo ruso –que posicionaba al artista como productor de objetos de uso en la nueva sociedad comunista– y el modo en que los artistas concretos criticaban la representación realista burguesa y proponían en cambio un arte “representativo”, inscripto en la estética materialista. La ruptura absoluta con las funciones descriptivas del arte y la estricta concentración sobre el medio plástico alinearon a la AACI también con el grupo Art Concret liderado por Theo Van Doesburg. Sin embargo, la objetivación total de la pintura encontraba en el marco recortado y en el coplanar soluciones originales y superadoras del problema figura - fondo. El análisis de los derroteros que estas imágenes siguieron luego de su creación y difusión en Buenos Aires –la llegada de las propuestas invencionistas al Brasil, la recepción crítica de las mismas en la prensa brasileña, así como también los vínculos establecidos con otras publicaciones periódicas de carácter cultural como *Joaquim* de Curitiba, que hicieron flexibilizar su dogmatismo en función de privilegiar la interacción con otros circuitos culturales–, aporta el contexto amplio de sus significaciones culturales y políticas señalado al inicio.

En este sentido también se desarrolla el capítulo tres, centrado en el desplazamiento de las imágenes que se produce hacia finales de los años 40 en el poder de representación de lo nacional, analizando cómo en los años 50 la abstracción geométrica –recuperada en Argentina y Brasil en relación a la tradición europea de la Bauhaus, el *Art Concret* y la *Abstraction Création*– adquirió la fuerza de significación de modernidad que años antes había detentado el nuevo realismo y por lo tanto fue apoyada por las instituciones artísticas nacionales que buscaron proyectar una imagen de actualidad e internacionalismo. El trabajo desarrolla la genealogía del arte abstracto en el Brasil, la aparición progresiva de la propuesta abstracta en revistas de fines de los cuarenta, la creación de tres instituciones artísticas fundamentales para la reconfiguración de la

escena artística –el MAM-SP, el MAM de Río y el MASP, “articuladores clave del programa cultural de la década y del futuro devenir artístico del país” (García 2011, 91)–, en el contexto de posguerra, que aparejó alianzas políticas y económicas entre Estados Unidos y el Brasil. En este último aspecto, la adopción del modelo institucional del MoMA y el apoyo de Nelson Rockefeller a las iniciativas del MAM-SP y del MASP, así como el comprometido mecenazgo de sectores vinculados a la creciente burguesía brasileña, dio cuenta del impacto de estas alianzas en la creación de las instituciones culturales y en sus actividades de promoción del arte abstracto.

En Buenos Aires, el seguimiento de emprendimientos privados como el Instituto de Arte Moderno, la revista *Ver y Estimar* y la revista *Ciclo* le permiten a la autora estudiar los primeros apoyos a la propuesta constructiva, que no encajaba sin embargo con los modelos de gestión cultural del peronismo. Los avatares de la inauguración de la Bienal de San Pablo y la ausencia de la representación argentina marcaron el estado de las relaciones entre ambos países, siempre a partir de una perspectiva analítica amplia que se vincula a los distintos posicionamientos políticos en el concierto mundial. En esta línea argumental destaca la investigación de la alianza establecida entre el influyente crítico argentino Romero Brest y las instituciones paulistas que encontraron tanto en sus conferencias, como en la extensa reseña crítica otorgada a la I Bienal de San Pablo en su revista *Ver y Estimar*, una importante legitimación conceptual del arte concreto por parte de un referente del sector más progresista del campo intelectual argentino. En diálogo con esta sección, el trabajo sobre las exposiciones de arte argentino en el Brasil y de arte brasileño en la Argentina analizadas en el capítulo siete muestra la forma en que los relatos sobre las imágenes funcionaron también como representaciones de identidad moderna y dieron cuenta de las disputas por el liderazgo político en la gravitación regional.

La mirada sobre la tradición del arte abstracto desde Latinoamérica le permite a la autora plantear otras líneas que no tuvieron mucha proyección en Europa, como es el caso del concretismo en Suiza. Sobresalen en efecto como aportes del cuarto capítulo una completa reconstrucción del panorama cultural europeo de posguerra –en particular, la ecléctica escena parisina y las distintas corrientes del abstraccionismo–, la posición de Max Bill en ella, los contactos fructíferos de Maldonado con Bill que lo convierten en guía y referente indiscutido del arte concreto para los argentinos, las preocupaciones comunes por pensar la totalidad del entorno humano como fundamento de la práctica artística y como posibilidad de “extender la acción estética a la totalidad de la vida” y las publicaciones que dieron cuenta de los intensos intercambios intelectuales. En particular resulta muy esclarecedor el desarrollo detallado de las investigaciones

plásticas del grupo y el proceso que los lleva a abandonar el marco recortado para atacar el problema de la relación figura-fondo –central para los concretos en tanto se vinculaba a la necesidad de desarticular la correlación cuadro/representación– mediante nuevas estrategias como la de activación del soporte. Todo ello, a partir de una perspectiva que nos remonta y relocaliza en la intención internacionalista del grupo, correspondiente a los fundamentos universalistas del proyecto abstracto moderno: de ahí las abiertas afinidades formales entre obras, que la autora interpreta como “inscripciones regionales”. El análisis de las investigaciones plásticas y la relación con los métodos científicos se despliega también a partir de la exposición retrospectiva de Bill en el MASP de San Pablo, que es acompañada por artículos en la revista del museo donde se reflexionaba sobre los vínculos entre morfología, funcionalidad y belleza, una “restauración vanguardista” en la que sus obras desplegaban “las infinitas posibilidades contenidas en su sistema” mediante el método de la variación y progresión sobre un mismo tema. El exhaustivo trabajo sobre las obras y el cruce de correspondencia y documentos –que García recabó de numerosos repositorios, entre ellos, la Fundación Max, Binia + Jakob Bill en Zurich– sumado al detallado análisis logra afirmar su hipótesis según la cual en la teoría del arte concreto propuesta por Max Bill los artistas y críticos encontraron una forma de sistematizar una serie de búsquedas muy disímiles dentro de la línea abstracta que había venido desarrollándose en los circuitos locales. Es por lo tanto gracias a esta percepción histórica del contexto en el que las piezas de arte concreto fueron desarrolladas que el lector discrimina el sentido específico de las mismas (Danto 2009). La aparición de *Nueva Visión*, la revista de Tomás Maldonado, define el cambio de estructura base del concretismo argentino desde el marxismo hacia las ciencias duras.

A contrapelo de las clásicas hipótesis modernistas que piensan las vanguardias europeas derramando sus influencias sobre las escenas periféricas, en el quinto capítulo la confrontación entre las distintas apropiaciones y usos de los principios del concretismo en el Brasil y en la Argentina da cuenta de las inscripciones diferenciales del paradigma del arte y la arquitectura moderna en Sudamérica. La autora sigue de cerca las reflexiones de Waldemar Cordeiro en su batalla contra una crítica de arte que no comprendía las propuestas concretistas, desde su columna de artes plásticas en el periódico *Folha da Manhã*, definiendo una nueva estética en la plástica brasileña y su preocupación por el lugar del artista en el entramado sociocultural, ante las resistencias demostradas por un sector de intelectuales que no aprobaba manifestaciones artísticas desligadas de un proyecto de representación nacional. Las particularidades que la adopción del concretismo en el Brasil adquiría se relacionaban fundamentalmente con la temprana

identificación con una imagen moderna que las instituciones artísticas brasileñas habían sabido rápidamente capitalizar y las relaciones con el poder de la burguesía industrial, que ponían en peligro la fuerza crítica misma del movimiento. Muy pertinente resulta en este sentido focalizar el debate en Cordeiro puesto que este artista lograba sobrepasar la polémica abstracción-figuración en la que se sumergía la escena artística argentina contemporánea e identificar en cambio el corazón del conflicto no en las elecciones estéticas en sí mismas sino en el excesivo poder de las instituciones y la alta burguesía que la sustentaba.

Otro aporte de lo más significativo lo constituye el análisis comparativo de los procesos creativos de generación de las obras concretistas, dado que el trabajo específico sobre dos ejemplos –uno brasileño, *Función diagonal* de Geraldo do Barros, y otro argentino, *Desarrollo de un triángulo*, de Tomás Maldonado– le permite a la autora abonar la sugestiva hipótesis de que aún en los procedimientos creativos mismos se partía de tradiciones diferenciales: en el primer caso, a partir de las investigaciones perceptivas de la teoría de la Gestalt, en el segundo caso, del estudio de los procesos generativos caros a Max Bill.

El apartado dedicado a las críticas de Max Bill a la arquitectura moderna brasileña reintroduce la problemática de la adopción y adaptación de las propuestas de la vanguardia en Latinoamérica. Las realizaciones de Costa y Niemeyer habían catapultado desde finales de los años 30 a la arquitectura brasileña como uno de los centros de vanguardia arquitectónica en Latinoamérica, difundándose a través de una serie de instancias que la posicionaron en la vidriera internacional: fundamentalmente, primero la Feria Mundial de Nueva York de 1939, en la que el diseño del Pabellón Brasileño destacaba por su modernidad y representatividad de la identidad del país, y más tarde con la exposición *Brazil Builds* de 1943 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, un recorrido fotográfico desde la época colonial hasta las realizaciones actuales que destacaba la modernidad y funcionalidad de la arquitectura brasileña contemporánea. Para Bill la correspondencia entre belleza y función, así como entre necesidades funcionales y sociales, era la base de una arquitectura realmente moderna, en tanto pensada para dar respuesta a las necesidades de la colectividad. Reponer esta crítica interesa en tanto destaca la mirada europea que veía estas apropiaciones como verdaderas desviaciones y corrupción del purismo del canon moderno. La espectacularización arquitectónica brasileña –evidente por ejemplo, en el Pabellón Brasileño– hacía gala de formas orgánicas, planos libres, curvas, que no parecían tener otro motivo más que el efecto puramente decorativo y la expresión individual del arquitecto - artista. Las respuestas de Lúcio Costa a estas críticas –quien reivindicaba el valor plástico de la arquitectura

y las elecciones adoptadas tanto desde el punto de vista compositivo como desde una concepción de identidad nacional que quería incorporar la tradición lusitana del Brasil– completa para el lector una visión compleja y rica de los diversos procesos de inscripción de la modernidad en Latinoamérica y de sus consecuencias actuales en las perspectivas historiográficas.

El apartado final alcanza el momento del resquebrajamiento del paradigma moderno del arte concreto a mediados de los años cincuenta, que se había basado en la unidad entre forma, función y belleza, y recorre los dos caminos que siguió: tanto dentro del campo artístico, con la aparición de la propuesta neoconcretista –una de las tantas en un panorama múltiple en el que esta línea de investigación se abre a lo sensible–; como fuera de éste, con el desarrollo de las disciplinas proyectuales y la Escuela de Ulm, significando una transformación cultural radical en la que la creatividad ya no era facultad exclusiva de las bellas artes. Sin duda era uno de los aspectos más relevantes y menos recorridos hasta la fecha la centralidad de la figura de Maldonado en producir el salto necesario hacia una concepción contemporánea de la producción creativa que tuviera en cuenta poder “dotar al diseño de objetos industriales de una sistematización científica”, que permitiera “encarar los problemas de la técnica, la economía y el objeto industrial como mercancía en el mundo capitalista” (García 2011, 234), en un nuevo escenario en el que ya no solo es el artista el productor de innovaciones sino que surge toda una serie de profesionales que asumirán la tarea creativa tanto en el campo de la comunicación visual como en el de la producción industrial. Se trató de un momento crucial en el que las dinámicas económicas, científicas y tecnológicas habilitaron nuevos profesionales en el terreno de la creatividad, proceso de enormes consecuencias en la era contemporánea (García Canclini 2013).

En este sentido resulta esclarecedor el meticuloso seguimiento conceptual detrás de las críticas de Maldonado a los fenómenos de la alta cultura, en tanto incapaces de actuar eficazmente en el nuevo mundo comunicativo de finales de los 50, y su defensa de la enseñanza de las disciplinas proyectuales como formas de reconectar lo estético a los demás aspectos productivos, constructivos, económicos y comunicativos mediante nuevas herramientas racionales proporcionadas por la ciencia, como la semiótica y la teoría de la información, entre otras. Estas críticas se multiplicarán en efecto en las décadas sucesivas y harán eclosión hacia el quiebre modernidad / posmodernidad.

Las experimentaciones de vanguardia adquirieron en Latinoamérica un desarrollo propio, específico de cada región de acuerdo al contexto artístico local, que dejó una impronta duradera en la cultura visual. Justamente a esta perspectiva ventajosa el

lector fácilmente accede por el permanente análisis comparativo que la autora le brinda entre el estado de situación en Buenos Aires, Río y San Pablo.

La elección de la tradición concreta entre la pluralidad de propuestas vinculadas a la abstracción contribuyó a hacer de este trabajo un valioso instrumento para estudiar los debates sobre la inserción del arte en la vida cotidiana, originados en el período moderno pero de enormes consecuencias en la época contemporánea. En este aspecto, creo, el libro se destaca en tanto no es exclusivamente un aporte a la escena artística sino a la cultural latinoamericana en general, dando cuenta del impacto estético y social que las exploraciones de los concretistas brasileños y argentinos aportaron en relación a la profesionalización y la multiplicación de los perfiles del artista creador en la actualidad.

Referencias

Danto, A. 2009. *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.

García Canclini, N. 2013. Precarious Creativity: Youth in a Post - Industrial Culture. *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesía*, 22(4): 341-352.

Andrea Giunta

***Escribir las imágenes. Ensayos sobre
arte argentino y latinoamericano***

Editorial Siglo Veintiuno, Buenos Aires
2011 | 315 páginas

Por **Rubén Chababo**

Ruben Chababo es Director de la Editorial de la Facultad de Humanidades y Artes y Docente de la Maestría de Estudios Culturales de la Universidad Nacional de Rosario.

Correo electrónico: rubenchababo@gmail.com

¿De qué modo la violencia se inscribe en las obras de arte latinoamericano, qué correspondencias existen entre estas obras y las que de manera contemporánea se desarrollan en otras geografías latinoamericanas? ¿Cómo hablar de la modernidad y de la tradición en el vasto campo estético americano en relación a lo que de manera contemporánea sucede en Europa y los Estados Unidos? ¿Cuáles son aquellos artistas en cuyas obras emergen de manera significativa las tensiones y los conflictos que atraviesan a nuestras sociedades? Son estas algunas de las muchas preguntas que el libro de Andrea Giunta intenta responder a lo largo de una serie exhaustiva de ensayos que conforman este libro y que aquí han sido reunidos en torno a cinco capítulos que ofician como “puertas” o vías de acceso a zonas o territorios centrales de nuestro campo estético.

Ensayos que “portan” el tiempo en el que fueron escritos, es decir, el espesor del momento en el que las polémicas, las discusiones y las tensiones estaban en el centro mismo del escenario cultural, de allí que al leerlos se tenga la sensación opuesta a la que proyecta una mirada en perspectiva y en cambio se perciba la fuerza del saber interpretativo del ensayista, pulsando allí, en un tiempo presente siempre inquietante en el que lejos de cualquier certeza su escritura oficia al modo de quien explora y observa con agudeza crítica.

“Estos ensayos registran un momento de transformación en la reflexión sobre las artes visuales. Los textos reúnen la condición de pensar lo que sucedía en ese campo desde perspectivas teóricas que se discutían en ese tiempo. En su conjunto, abordan la escritura sobre arte enfatizando, de manera simultánea, el archivo y la interpretación. Leídos en su contexto, remiten a enfoques y obras que en ese momento se traducían y se discutían. Son, en ese sentido, artículos situados, en algunos casos por las obras que analizan, en otros por las de las ediciones y las traducciones que se citan. En tal sentido, constituyen un registro posible de las lecturas que circulaban en Buenos Aires en los años noventa”, señala Andrea Giunta en las páginas de introducción. Podría decirse que esa es una de las “entradas” posibles al libro, la otra, la que lee la emergencia de “temas”, “problemáticas” y “nombres” de la escena artística latinoamericana en los que la mirada y la atención de Giunta se detienen. En este sentido las reflexiones en torno al feminismo, las problemáticas de género, el lugar de la política, la Revolución, el cuerpo, se despliegan magistralmente a la hora de analizar las obras de la cubano-norteamericana Ana Mendieta y la argentina Graciela Sacco en cuyas obras es evidente la confluencia de una serie nada despreciable de líneas de tensión y que Giunta logra describir de manera magistral, recorriendo sus obras en clave genealógica, situándolas en el centro mismo en el que ellas interrogan el horizonte y el campo político en el que aparecen, la primera en ese arco tenso y dilemático que une –o separa dramáticamente–

La Habana de los Estados Unidos, la segunda con una obra originada en el Río de la Plata, heredera de las vanguardias del sesenta en la que temas como exilios, diásporas y violencia ocupan un lugar central.

Giunta indaga en la producción de otros artistas argentinos, tales como Juan Pablo Renzi, Victor Grippio, Oscar Bony, Diana Dowek o Leopoldo Maler, artistas y obras que al ser analizadas por Giunta permiten al lector ingresar a la efervescencia de la época en la que ellas fueron concebidas, no otra que la de las últimas décadas de la historia argentina, un tiempo histórico caracterizado por las pasiones y la emergencia de la violencia en clave social y política. Giunta interpreta el lugar de esas producciones, su diálogo o sus tensiones con el contexto social y político y al mismo tiempo analiza la relación de esas producciones con el realismo, la tradición o el mercado por señalar solo un breve repertorio de temas desarrollados en los ensayos aquí reunidos. Un lugar destacado lo merece el texto dedicado a la obra de León Ferrari, en especial aquella sección en la que el artista hace confluír dibujo y escritura, acaso una de las zonas de su obra menos explorada por la crítica si se lo coteja con lo tanto que se ha dicho de uno de los artistas emblemáticos del arte contemporáneo latinoamericano. Giunta, al igual que con el resto de los artistas investigados, “sigue” a Ferrari en clave genealógica y trata de descubrir –como si se tratara de una labor de pesquisa– las raíces en las que se *hunde* la relación de Ferrari con el dibujo: “La historia de sus dibujos comienza en Milán, en 1962, donde estaba exponiendo esculturas en alambre, en el momento en que Arturo Schwartz, el célebre galerista coleccionista de Dadá y Fluxus le propone participar en el libro de grabados que está preparando. Entre todos los dibujos de ese momento encontré tan solo uno que podría pensarse como la transposición de la estructura de sus esculturas al papel [...]”. En este sentido, es ese carácter de “cercanía” con la obra y los autores investigados, esa “proximidad” al objeto lo que duplica el interés que suscita la lectura de estos trabajos.

Otras dos zonas ineludibles de su libro las conforman las dedicadas a la obra de Lucio Fontana y las imágenes de Eva Perón. En el primer caso, Giunta sigue los pasos de Fontana en su regreso a Buenos Aires en los años 40, reingreso que se da de manera contemporánea con el ascenso del peronismo y que, lejos de poder ser asociados esos años con la decadencia, significativamente conocieron –y allí estaba Fontana– una poderosa riqueza en el campo creativo:

No deja de sorprendernos que en uno de los momentos históricos más deplorados por la alta cultura se haya desarrollado uno de los movimientos más cercanos a las aspiraciones culturales de los sectores ilustrados [...] Analizados

desde este contexto dinámico y contradictorio, los agujeros y los tajos de Fontana podrían ser leídos no solo como marcas que establecen un nuevo período en su producción sino también como gestos que condensan y connotan un corte en la historia.

Por otra parte, el ensayo dedicado a las imágenes de Eva Perón, aquellas que circularon y pregnaron el imaginario social argentino, logra exhumar historias escasamente conocidas como las de Numa Ayrinhac (autor del célebre retrato que ilustra la portada de *La razón de mi vida*) o la de la escultura de Sesostris Vitullo. Ninguna de estas historias es traída al presente en calve anecdótica sino por el contrario son puestas en cotejo y discusión con las ideas del momento, en especial las vinculadas al campo de la abstracción artística. Giunta logra de manera magistral poner en cuestiones los imaginarios y mitos forjados en torno a la relación del peronismo con el campo cultural. La lectura de documentos y la revisión atenta de ese tiempo histórico no se traduce en absoluto en ninguno de los *lugares comunes* con que fue caracterizado ese período clave de nuestra historia nacional.

Finalmente los capítulos finales del libro, uno bajo el título de “Arte contemporáneo” y el otro de “Latinoamérica” funcionan como verdaderos “cierres” a muchas de las reflexiones que atraviesan los capítulos que le preceden. Ya sea cuando Giunta se pregunta por el lugar de los artistas en el mundo global, por su relación con los territorios y las nuevas fronteras, o cuando aborda las obras de Tarsila do Amaral y Torres García, cuando recorre los paisajes de vanguardia o cuando se pregunta por los alcances del proyecto modernizador americano, en todos esos momentos su escritura señala y define con un agudo academicismo los más álgidos e interesantes núcleos dilématicos de nuestro campo cultural. De allí que *Escribir las imágenes* pueda ser considerado un libro no solo necesario sino además indispensable, de aquellos libros sin los cuales se hace difícil, por no decir imposible, hablar con seriedad acerca del lugar del arte argentino y latinoamericano en momentos clave de la historia de nuestra modernidad periférica

Luis Camnitzer

De la Coca-Cola al Arte Boludo

Santiago de Chile, Metales Pesados

2009 | 145 páginas

Por **Lucy Quezada Yáñez**

Lucy Quezada Yáñez es Licenciada en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile, donde se desempeñó como Ayudante desde 2012 hasta 2014 en cátedras de arte chileno y arte contemporáneo. Ha escrito en los libros *En Marcha. Ensayos sobre arte, violencia y cuerpo en la manifestación social* (2013) y *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos en los años 70 y 80 en Chile* (2014). Actualmente es ayudante en la Universidad Diego Portales y colaboradora de la revista *Artishock.cl*.

Correo electrónico: lucyquezada@ug.uchile.cl

“De la Coca-Cola al Arte Boludo” es un libro del que me hice hace un par de años atrás, mientras estudiaba en la universidad. Era de esos libros que decidía comprar por aventura. Como si el dinero me sobrara, me arriesgaba a comprar algún libro del que no sabía nada. Si bien es cierto que algo conocía de Luis Camnitzer, tampoco era tanto como para comprar a consciencia alguno de sus libros. No era su seguidora ni mucho menos. Lo ubicaba por un par de clases acerca de su obra y, sobre todo, por la importante exposición con la que lo trajo Nemesio Antúnez en 1969 al Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago junto a Liliana Porter. En ese momento, Antúnez se propuso un plan curatorial que buscaba llenar de arte conceptual las salas chilenas, proyecto completamente truncado por la infame dictadura que comenzó en 1973. En fin, eso era todo, no sabía mucho más de Camnitzer. Así que por esa vez, el pequeño libro negro cumplía con los requisitos para entrar en el estante morado de mi habitación.

Y en ese estante morado se llenó de polvo, hasta que un día Camnitzer expuso en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago y tuve la oportunidad de trabajar en la exposición mediando sobre los contenidos de las obras de Camnitzer con el público asistente tres días completos a la semana. Todo eso fue durante el 2013. Por supuesto, para adentrarme en su obra, lo mejor era leerla.

Parto de esta historia porque tanto esa exposición de Camnitzer como el libro que aquí intento reseñar, dejaron en mí la misma sensación. La trayectoria de su obra es un enlace consistente entre trabajo intelectual y material. No me refiero solo a los vínculos con el pensamiento que se abren a partir del arte conceptual, sino también a las reflexiones teóricas que un artista puede exponer desde la práctica artística misma y su sentido más básico y, por ello, más problemático.

Luis Camnitzer, artista nacido en Alemania, formado inicialmente como escultor en Uruguay, y hoy residente en Estados Unidos, es compilado en “De la Coca-Cola al Arte Boludo” por Gonzalo Pedraza, un joven curador chileno que, a través de la editorial Metales Pesados, seleccionó una serie de textos presentados por Camnitzer en universidades, ferias de arte, congresos, mesas redondas de museos y revistas de arte contemporáneo entre los años 1970 y 2006. Prologados por el mismo Pedraza y ordenados cronológicamente en la publicación, resultan una excelente selección de quien se ha desempeñado como artista y teórico develando en una escritura cercana, ágil y llena de referencias a la cultura de masas, los problemas éticos y sociales de la educación artística, el mercado del arte y el sistema social completo en el que estamos inmersos.

Obviando algunas manías añejas de Pedraza en su “Prólogo” (por ejemplo, destacar su importancia porque expone la escritura del artista que *sí hace arte*), este libro resulta ser un lúcido recorrido temporal por las reflexiones juveniles que Camnitzer

nunca ha dejado de poner en tensión en sus escritos. La notoria sinceridad de sus primeros cuestionamientos frente al mercado no deja de tener actualidad. Es una ética que debiéramos exigir(nos) todos desde nuestros talleres y cómodos asientos detrás del computador. Y aquí no me refiero solo a los artistas ya que la cuestión del producir nos atraviesa a todos. ¿Producimos consecuentemente con nuestro proyecto personal, con nuestras investigaciones e ideas iniciales? ¿o bien cuando nos pagan la primera obra o el primer texto el dinero comienza a ser un puntal en nuestro trabajo? Camnitzer no deja de hacerse esta pregunta a lo largo de su carrera y, precisamente, es la que rinde frutos respecto de qué caminos éticos y políticos tomar.

Y es que la ética en Camnitzer no es un manifiesto definido sino un problema constante. Es la pregunta por el mercado, pero también es la pregunta por cómo su dominio doblega las categorías geográficas y produce la molesta distancia entre centros y periferias. Esta diferenciación es percibida desde el arte entendiéndolo como cualquier otro producto cultural que, tanto o más que el *pan wonder*, puede servir para homogeneizar las más diversas voces y hacer cada vez más hegemónico un mismo discurso. Si bien Camnitzer realizó esta reflexión hace aproximadamente treinta años atrás, su distancia temporal está lejos de volverla un espejismo; todo se ve demasiado cerca, y a nuestras mentes cada vez menos latinoamericanas y más hijas del siglo veintiuno y sus bondades sigue resultando amenazadoras y, por ello mismo, estimulantes.

Sin embargo, para Camnitzer no todo son reflexiones juveniles actualizadas en problemáticas contemporáneas. Uno de los textos más lúcidos y refrescantes es el que se titula “La visión del extranjero”, escrito por el artista para la Bienal de Liverpool en 1999. En él, introduce a su aparataje de categorías una nueva: los *hackers*. Y los lee desde el arte conceptual, a partir de la herramienta elemental que el conceptualismo y los *hackers* comparten: el lenguaje. De este modo, Camnitzer y sus reflexiones se vuelven depositarios de su tiempo; en pleno boom del internet, el impacto de esta tecnología en la distribución de la información ya es percibida por quien tiene al lenguaje y las ideas como motor principal en su producción.

El artista da cuenta de cómo los cambios materiales en el arte conceptual derivaron de la potencia de la desmaterialización en la potencia de la desmediatización; es decir, en cómo la información se volvió ubicua y cómo este fenómeno fue similar respecto del tratamiento que el arte conceptual le dio al lenguaje en su apogeo a principios de los 60. Hoy en día, esta característica naturalizada puede ser proyectada hacia otras reflexiones: esta ubicuidad y desmediatización de la información ha provocado que internet, de ser un mero canal, haya pasado a ser un motor de potencia política. Para Camnitzer, los *hackers* son responsables de ello al desmontar los circuitos más

cerrados del poder. Por la vía de esta idea proponemos otra: la potencia política de la operación del hacker podría ser en algún punto la misma de las redes de colaboración armadas al alero de internet y su rapidez. La ubicuidad de la información es la red de los conocimientos sin dueño y es también la red que levanta movimientos sociales. Pero aquí aparecen perversos seres: los activistas de Facebook o de cuanta red social exista. Y es que, al parecer, el sino dialéctico que acompaña a todas las observaciones de Camnitzer nos sigue y seguirá pesando. Es el mismo sino que en su escritura equipara diabólicamente a Benetton, Coca-Cola, Pepsi, Mc Donald's, con bienales, universidades, galerías y museos. Todo podemos analizarlo desde la misma óptica porque, como nunca, todos estos elementos gozan del mismo fantasmal engranaje interno. El llamado de Camnitzer es a intervenir en ese engranaje. Y aquí me gustaría recordar una anécdota del trabajo que acepté el año pasado y a través del cual pude acercarme a la obra de Camnitzer. Con pesar y desagrado, es ya una verdad asumida que al Museo de Arte Contemporáneo de Santiago no asiste mucho público, la mayor parte de mi tiempo en el trabajo lo pasé leyendo. Leí realmente mucho. Quizás, paradójicamente, ese fue el único tiempo en que pude leer todos esos libros que compré por aventura. Entonces era día martes y comenzaba a leer un nuevo libro: *¿Qué estás mirando?* de Will Gompertz (Taurus, 2013). Era un libro gordo, de cuatrocientas y tantas páginas que al mediodía ya lo tenía leído hasta la mitad. De pronto entró público al museo, espectadores ávidos por saber de qué se trataban todas esas cajas que no podía permitir que las tocaran (espero que aquí se capte la ironía: de los pocos que entraban, poquísimos demostraban algo de interés). En fin, mi deber ético era ponerme de pie y dejar el libro en mi asiento, entrar a la sala, saludar, sonreír y ofrecer una conversación en torno a las obras. Y eso fue lo que hice. Cuando iba ya de vuelta camino a mi asiento, vi sobre él a un macizo señor de cara amigable, con mi libro y mi lápiz en la mano: estaba subrayando partes del libro. Me acerqué y lo miré por un rato. El tipo leía fascinado y subrayaba. Cuando se puso de pie le dije –siempre con una sonrisa– que ese era mi libro, mi lápiz y mi silla. Él se rió y me dijo que pensaba que era una obra más de Camnitzer y que se podía intervenir, que por algo estaba el lápiz al lado del libro; ese montaje lo había incitado a subrayar algunas partes.

Intento mostrar con esta historia que las obras de Camnitzer, tanto como sus textos, nos llaman a intervenir la realidad, a desmontarla. Y muchos pensarán que este potencial crítico del arte conceptual está agotado, que Camnitzer se ha vendido a las ferias, a los museos y a sus clases universitarias, pero no. No es el típico rendimiento político del panfleto o de ese arte que llama a la revolución desde la nada y buscándolo todo. Quizás lo de la venta sea cierto, pero como el mismo Camnitzer declara, la vía que él

ha elegido es la del “cinismo ético”: es mejor prostituirse a sabiendas y desde ahí actuar. “Estrategia reaccionaria para algunos; para el artista, en cambio, el camino por el cual sentirse extranjero es el mecanismo perfecto para estar siempre fuera, por dentro.

La hábil mantención de la condición de extranjero es la misma que la del arte al que él llama “boludo”. Este particular tipo de arte es el paradigma de activación mental en el espectador. Son obras que no dicen nada en sí mismas, en las que es imposible encontrar alguna certeza. El juego empieza porque el “arte boludo” activa mensajes en el espectador frente a la obra. Son esas obras que no parecen tan artísticas (no son cuadros colgados en la pared ni hermosas estatuas de mármol), ni tampoco son el urinario de Duchamp en el baño de un restaurant. Están allí, distanciadas de una categoría fija pero dentro. Son obras también extranjeras, como Camnitzer, el eterno extranjero.

En esta serie de escritos, Luis Camnitzer propone un desmontaje de todas las categorías: de aquellas impuestas, las que están por imponerse y las que transitan demasiado transparentes ante nuestros ojos. Es el desmontaje del mercado, de la colonización y de las relaciones más infames que el arte puede crear en su seno. Son ideas que nos resultan tan didácticas como aterradoras. En esta operación se despliega el manifiesto de una política y una ética del arte. Y es que los ejemplos de Camnitzer, tan cotidianos y comunes, son como las más *boludas* de sus obras.



ARCHIVOS

VEINTE AÑOS CONVOCANDO AL ARTE MULTIEJEMPLAR

Liliana Gastón y María Elena Mainieri

Liliana Lucía Gastón es Profesora en Bellas Artes por la Universidad Nacional de Rosario (UNR), donde se desempeña como Profesora Titular en las cátedras "Taller de Grabado I" (Comisión "A") y "Taller de Grabado II" (Comisión "C") de la especialidad de Grabado. Sus trabajos recientes incluyen la exposición internacional: "Argentina. Arte y Paleontología" en el Museo de Ciencias Naturales de Valencia, invitada por el Profesor José Fuentes Esteve de la Universidad de Salamanca. Correo electrónico: liligaston@yahoo.com.ar

María Elena Mainieri es Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Nacional de Rosario (UNR), donde se desempeña como Profesora Titular en las cátedras "Taller de Grabado I" (Comisión "A") y "Taller de Grabado II" (Comisión "C") de la especialidad de Grabado. Sus trabajos recientes incluyen la exposición internacional: "Argentina. Arte y Paleontología" en el Museo de Ciencias Naturales de Valencia, invitada por el Profesor José Fuentes Esteve de la Universidad de Salamanca. Correo electrónico: malenamainieri@gmail.com

Miniprint Rosario es un Salón Trienal de Grabados de Pequeño Formato en el que participan artistas visuales de todo el mundo. El requisito es enviarnos dos estampas realizadas en las variadas técnicas de grabado y arte impreso: xilografía, calcografía, litografía, serigrafía, *collagraph*, monotipos y arte digital, respetando un tamaño de imagen de 10 cm x 10 cm, de ahí el nombre de mini print (impresión de pequeño formato). Un jurado designado por la comisión organizadora y compuesto por tres artistas ganadores de ediciones anteriores es el encargado de otorgar cinco premios de igual categoría, que consisten en una exposición individual de 10 obras de cada artista premiado para la próxima convocatoria, más las menciones que se crean oportunas.

El objetivo de la convocatoria es ofrecer a los participantes la posibilidad de exponer e intercambiar sus obras con otros artistas a nivel mundial, tomando la multiejemplaridad como una oportunidad inigualable en tal sentido. Se establece además un intenso vínculo artístico y cultural, y a su vez se difunden las variadas técnicas de impresión múltiple.

Dieron origen al proyecto la profesora Liliana Lucía Gastón, titular de las cátedras de *Taller de Grabado I* comisión "A" y *Taller de Grabado II* comisión "C" de la especialidad de Grabado de la Escuela de Bellas Artes, como curadora del salón, y el profesor Emilio Ghilioni, en ese momento Secretario de Extensión Cultural de la Facultad de Humanidades y Artes. Se suma posteriormente a la comisión organizadora la licenciada María Elena Mainieri, jefe de Trabajos Prácticos de las mismas cátedras, como responsable del área de gráfica y comunicación.

El Salón Miniprint Rosario comienza su historia en el año 1992, como Salón Regional de Grabados de Pequeño Formato. Dada su gran repercusión, expandió su convocatoria a Muestra Latinoamericana en el año 1994. A medida que el salón fue recepcionando mayor cantidad de envíos desde distintas partes del mundo, la convocatoria debió extenderse hasta llegar a ser internacional en el año 2000, y desde el año 2005 dejó de ser bienal para transformarse en trienal. Esto permitió organizar exposiciones itinerantes en otros centros culturales y universidades del país, como en Buenos Aires, Córdoba, Santa Fe, Jujuy, Paraná y Mendoza, previamente a la devolución de las obras. Cada artista recibe al concluir la muestra un catálogo impreso en papel ilustración (en esta última edición a todo color) con la totalidad de las obras seleccionadas, certificado de participación y dos grabados de intercambio de otros artistas gráficos.

En varias ocasiones fueron homenajeados artistas representativos del arte del grabado de la provincia de Santa Fe, como la xilógrafa Mele Bruniard, el pintor Antonio Berni, pilar ineludible en la construcción de la identidad artística regional y Juan Grela, pintor y grabador, docente formador de innumerables artistas de la provincia de Santa Fe.

Actualmente el salón Miniprint Rosario 2014 transita por su sexta edición, con 286 artistas seleccionados de 27 países, más la muestra individual de los artistas premiados en la edición anterior. La exposición de las obras seleccionadas se realizó en esta última oportunidad en el Centro Cultural Roberto Fontanarrosa desde el jueves 4 de diciembre de 2014 hasta el 31 de enero de 2015, con gran afluencia de público local y con visitantes de otras provincias, contando siempre con el respaldo institucional, tanto de la Escuela de Bellas Artes, como de la Facultad de Humanidades y Artes. Esperamos seguir concretando este evento trienalmente, motivadas con un proyecto que cumple ya sus 20 años.

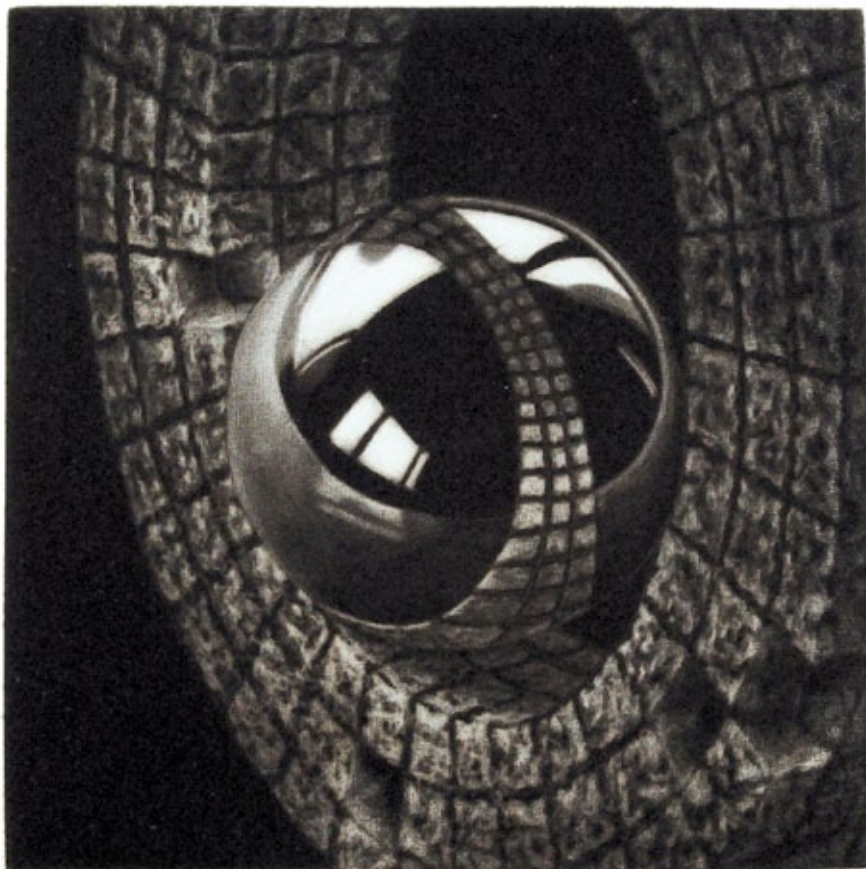


Figura 1
Deborah Chapman (Canadá)
"Eco de la Noche"
Mezzotinta



Figura 2
Lukasz Cywick (Polonia)
"Mr. Time"
Grabado en linóleo

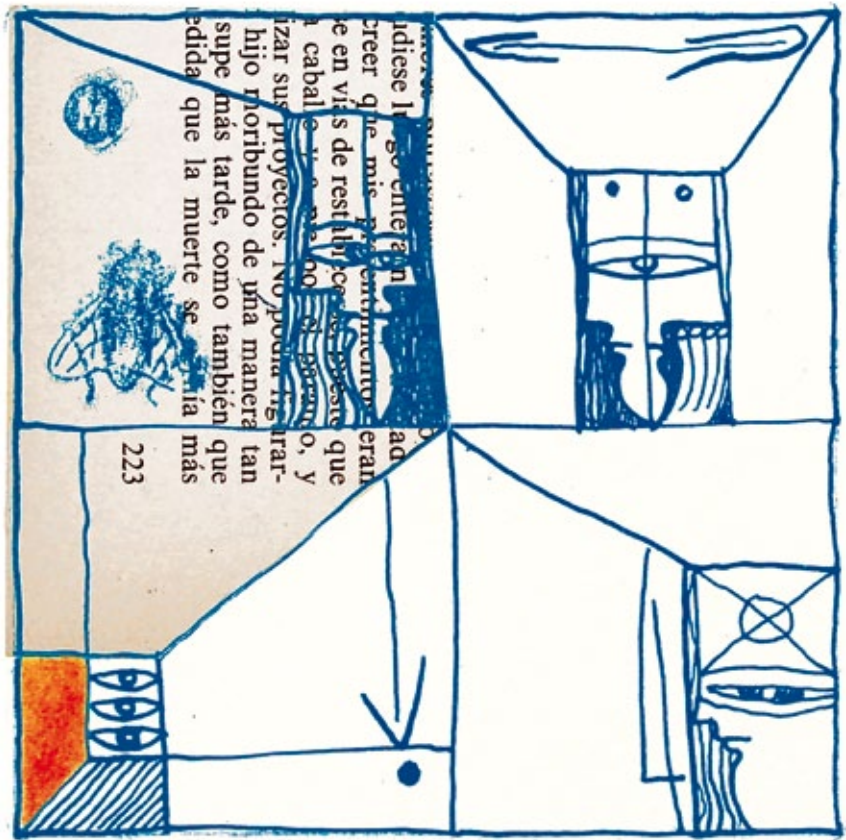


Figura 3
Pablo Delfini (Argentina)
Premio Especial Latinoamericano
"Hotel"
Litografía sin agua



Fiagra 4
Tadataka Kudou (Japón)
"Time 14-2"
Técnica mixta



Figura 5
María Chiara Toni (Italia)
"Maschera"
Punta seca s/plexiglás



Revista Materia Artística

Número **1**

Escuela de Bellas Artes

Facultad de Humanidades y Artes

Universidad Nacional de Rosario

www.materia-artistica.org



Universidad
Nacional de Rosario

