



a

ARTILUGIO
REVISTA

Imagen: Graciela Sacco, Bocanada.

**PUBLICACIÓN
N°5**

*Temporalidad,
contexto y
entramados
imaginarios*



CePIA



facultad
de artes



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

ISSN: 2408462X

Índice

NOTA EDITORIAL	pág. 4
REFLEXIONES / ARTÍCULOS	pág. 6
<i>Julia Isidori</i> - Imaginemos Latinoamérica, siempre se parece. Reflexiones sobre lo que consideramos político y sus afecciones a nuestro territorio	pág. 7
<i>María José Melendo</i> - El arte ante los contextos y las temporalidades. En búsqueda de un pensar situado: una lectura de Byung-Chul Han	pág. 19
<i>Alejandro Brianza</i> - El proceso de restauración y la problemática de reinterpretar el arte ajeno	pág. 32
<i>Talma Salem</i> - Experiencias de tiempo como constructoras de corporeidad: un relato desde la práctica artística para la reflexión colectiva acerca de las relaciones temporales en el arte ..	pág. 42
<i>Mariana Olivares</i> - El tiempo está fuera de lugar: sobre el mural chimbero censurado	pág. 54
<i>Natalia Buyatti</i> - Pasolini. El artista que vislumbra en la oscuridad del tiempo	pág. 63
<i>Enzo Nicolás Yovino</i> - In a long time. Notas sobre la reconstrucción dialógica del shock vanguardista	pág. 76
<i>Victor Lenarduzzi</i> - ¿El retorno del original? Aura, arte y reproductibilidad (de Benjamin a Groys)	pág. 88
<i>Verónica Cohen</i> - Lo que mueve un muro. La obra El castillo de Jorge Méndez Blake.....	pág. 102
<i>Jonathan Feldman</i> - Los colectivos artísticos y una mirada acerca de la crisis de 2001: el caso de Arde! Arte, 2001-2006	pág. 115
<i>Victoria Dahbar</i> - Otras figuraciones acerca del tiempo: el anacronismo	pág. 133
<i>Luciana Sastre, Sebastián Huber, Soledad Sánchez Goldar</i> - Ser-vida-obra: sobre la abstracción, la escritura y la performance	pág. 151
DOSSIER	pág. 166
<i>Miguel Errazu</i> - De fusiles y máquinas de coser. Sobre la naturaleza menor del tercer cine en México	pág. 167
<i>Luis Sotelo Castro</i> - “Enterarse de viva voz de las peores cosas”. La escucha en el contexto de actos escénicos que usan la memoria como material en un escenario post-traumático	pág. 184
DIÁLOGOS	pág. 206
<i>Colectivo manifiesto, Tarde Marika y Una escena propia. Encuentro de directoras provincianas</i>	pág. 207
SEGUIMIENTOS	pág. 212
<i>Guiomar Barbeito y Aylén Bartolino Luna</i> - Repeticiones, torceduras y variados intentos de atar cosas en un papel	pág. 213
<i>Julieta Mansilla y Florencia Pumilla</i> - Derivas de una Colección	pág. 225
INDETERMINACIÓN	pág. 237
<i>María José Gutiérrez-González</i> - Identidad_Recorrido.....	pág. 238
INFORMACIÓN EDITORIAL #5	pág. 243

Nota editorial



En este número, nos movilizamos el eje de pensar los vínculos entre las prácticas artísticas y las temporalidades, los contextos y los entramados imaginarios: ¿cómo dialogan con su entorno y qué imaginarios construyen?, ¿qué temporalidades se inscriben en las propias materialidades artísticas?, ¿qué tensiones y/o transformaciones pueden generarse desde las acciones con los públicos y las comunidades? En las distintas secciones, recuperamos estas preguntas y las abrimos a dialogar con experiencias concretas, valorando relatos singulares y colectivos de acontecimientos, procesos y expresiones de una época, en diálogo directo con la memoria, el presente y los contextos.

En la sección Reflexiones, presentamos doce artículos que conforman un mosaico heterogéneo de perspectivas teóricas, posicionamientos epistemológicos y abordajes singulares que buscan responder estas preguntas. A veces, en un tono más ensayístico y abordando la propia práctica; otras veces, analizando casos que han tenido una relevancia que demanda ser reflexionada en profundidad y, otras, proponiendo la recuperación y revisión de referentes teóricos. En esta diversidad

de miradas, apostamos a trazar un abordaje que pueda enfrentar la complejidad del asunto.

En Dossier, invitamos a dos autores latinoamericanos que, desde perspectivas específicas, discuten miradas teóricas estandarizadas sobre el vínculo entre las artes y las sociedades, presentando casos que demandan reflexiones situadas de las prácticas artísticas en sus tramas éticas con las comunidades.

Miguel Errazu nos comparte una mirada precisa y contextual de la experiencia de La Cooperativa de Cine Marginal (1971-1973/75) en México, uno de los primeros colectivos cinematográficos de fuerte vinculación con organizaciones sociales. Su lectura cuestiona cierta mirada extendida sobre la “debilidad” política del cine mexicano de los sesenta, revisando la potencia política en la inversión de la metáfora del cine como fusil y proponiendo la del “cine como máquina de coser”, en cuanto a sus “interacciones y articulaciones con movimientos sociales, con las historias de resistencia y con el resto de la producción visual y artística durante el periodo de los sesentas-setentas”.

El artículo de Luis Sotelo Castro nos convida a revisar la noción de “escucha” en el teatro, poniendo en relieve la pragmática de la escena en casos que trabajan con la memoria y el testimonio. El autor pone en valor relatos de espectadores que mostraron otra perspectiva a los artistas, evidenciando la necesidad de ser escuchados ellos y ellas también. “Enterarse de viva voz de las peores cosas” nos muestra cómo el paradigma de la representación es cuestionado en una práctica escénica que busca revelar la fuerza transformativa del teatro en contextos post-traumáticos, como los latinoamericanos en general y el de Colombia en particular.

En la sección de Diálogos, invitamos a tres colectivos artísticos que surgen en el contexto cordobés ante la necesidad de juntarse con otrxs para compartir, revisar y potenciar prácticas individuales: la agrupación de fotógrafos/as *Colectivo manifiesto* (2013), el espacio de socialización del arte transformista *Tarde Marika* (2017) y el encuentro de directoras de escena que busca repensar la propia práctica desde una perspectiva política y territorial *Una escena propia. Encuentro de directoras provincianas* (2018). Los tres colectivos surgen como formas de agrupación más amorosas y flexibles que las institucionales, donde la autogestión les permite encontrarse en libertad, trazando vinculaciones reales entre pares, sin jerarquías ni mandatos. Desde esta actitud, se permiten preguntarse por sus propias prácticas -individuales, sociales, profesionales- y por sus modos de *estar y participar* en un contexto,

a veces, demasiado hostil. Juntarse con otrxs se vuelve una estrategia de lucha, que no es violenta.

Desde una mirada más procesual, la sección Seguimientos nos convida dos textos que reflexionan sobre la participación en experiencias artísticas locales, surgidas de proyectos CePIAbierto. En ambos casos, la observación se vuelve centro, el registro de lo que sucede a nuestro alrededor -el modo de apropiarnos del mundo, de hacer relatos de la experiencia- y las formas de archivar y coleccionar lo efímero del tiempo. Tanto en los objetos como en los movimientos, la mirada se posa en el detalle, en lo sutil, en la mínima variación o en la repetición de lo cotidiano. La escritura a cuatro manos, en ambos artículos, permite recuperar la calidez de los encuentros y la incertidumbre de participar en estas experiencias, que integran a los y las espectadoras como parte fundamental de procesos de indagación performática.

Por último, en la sección Indeterminación, presentamos la obra de la española María José Gutiérrez, “Identidad_Recorrido”, que transita el antiguo trazado natural de la acequia Rascaña en la actual configuración urbana de Valencia. La artista e investigadora utiliza recursos digitales para reconstruir la experiencia cartográfica a partir de la interacción, contemplando dispositivos de exhibición virtual. Aquí, la estrategia de la cartografía se presenta como un modo de producción de imágenes contemporáneas para problematizar contextos y temporalidades particulares, materializados en un paisaje natural y social.

Imagen: Rostros. Máscaras. Registro: Cristian Lindon



a

REFLEXIONES

Imaginemos Latinoamérica, siempre se parece. Reflexiones sobre lo que consideramos político y sus afecciones a nuestro territorio

Let's imagine Latin America, it always looks alike



Julia Isidori

Julia Isidori
CONICET - Universidad Nacional Tres de Febrero
Buenos Aires, Argentina
juli91_2006@hotmail.com

Recibido: 13/02/2019 - Recibido con correcciones: 10/06/2019 - Aceptado: 18/06/2019

Resumen

Este artículo se pregunta por la injerencia que tiene el arte en la construcción de imaginarios sociales acerca de un territorio. Específicamente sobre el latinoamericano, observamos que las obras de las últimas décadas han alimentado, por ejemplo, la asociación fluida del arte y la política, y el anclaje casi obligado a temporalidades siempre más pasadas que presentes.

Por eso, evocamos cuatro proyectos artísticos que han sido exhibidos con hincapié en su carácter de *latinoamericanos*, para preguntarnos a qué se debe esa categorización y qué consecuencias trae para las construcciones imaginarias de lo social latinoamericano.

Palabras claves

Imaginario; Latinoamérica; contexto; política; marginalidad.



En la primera parte, cuestionaremos la particular univocidad con que el término “político” se homologa al de “resistencia”, al igual que la palabra “latinoamericano” habitualmente connota características no territoriales sino sociales y temporales, signadas por un pasado historiográfico particular.

En un segundo lugar, consignaremos algunos efectos de ello, por ejemplo, la confirmación de la marginalidad, la complicidad con los circuitos de exhibición en territorialidades de poder y la instauración de la política como un mandato para la producción de “arte latinoamericano”.

Abstract

Key Words

*imaginary; context; politics;
Latin America; marginality*

This article questions the influence art has in the process of construction social imaginaries around a territory. Specifically on the Latin American one, we observe that works of the last decades have fed, for example, the fluid association of art and politics, and the almost forced anchoring to temporalities more past than present.

For that reason, we evoke four artistic projects that have been exhibited with emphasis in their Latin American being to ask what this categorization is due to, and what consequences it brings for the imaginary constructions of Latin America.

In the first part we will question the particular univocidad in homologating the term “political” to that of “resistance”, just as the word “Latin American” usually refers non-territorial characteristics but social and temporal ones, marked by a particular historiographic past.

In a second place, we will record some effects of this, for example, the confirmation of marginality, the complicity with exhibition circuits placed in influential territorialities, and the establishment of politics as an obligatory command in the production of “Latin American art”.

¿Hay algo así como un *Manual para artistas revolucionarios* de América Latina? ¿Puede un artista latinoamericano no ser revolucionario? ¿Cuán rentable es a su práctica hablar de los problemas de América? ¿Hacerlo es una necesidad existencial, política o es, más bien, una estrategia para participar de ciertos circuitos?

Si nos preguntamos qué entendemos por arte político, ¿se trata de una categoría en géneros, al lado de la que podríamos ubicar el paisaje o la naturaleza muerta, o de un nivel clasificatorio más amplio, en el que cabrían todos los géneros si cumplieran algunos requisitos? En ese caso, ¿qué otras categorías presentan opciones contiguas? ¿La de lo no-político? ¿Existe tal cosa?

Dar una respuesta no es tan fácil, aun cuando el término *político* es habitualmente usado en los discursos sobre arte. Tanto en los de divulgación como en los de análisis específico, podemos encontrar el concepto sin dificultad. Reconocemos, entonces, un problema terminológico alrededor de este concepto.

En la investigación y crítica académicas sobre arte, solemos inscribir bajo este rótulo aquellas obras que traen a escena problemáticas públicas, de gobierno y de regulación de las sociedades, que pueden ir desde el terrorismo de Estado hasta la pobreza, la marginación o la intolerancia a las minorías sexuales. A fuerza de uso, entonces, el término “político” se ha consolidado como la categoría adecuada para referir a las prácticas de resistencia. Esto conlleva algunas consecuencias: en primer lugar, se olvida que *lo político* es un ejercicio entre poderes y que, por

lo tanto, está presente también en posiciones que se promocionan neutrales o que, incluso, abiertamente forman parte de los circuitos de poder.

En segundo lugar, las acciones que desde un primer momento hacen visible algún problema social de minoría son aceptadas inimpugnablemente como políticas y, en los análisis de estas obras, el juego de poder referenciado – por ejemplo, el de un sector marginal con el Estado– toma protagonismo por sobre el ejercicio de poder, podríamos decir el *referenciante*, que se ejerce en la poética artística misma. En resumen, se acuerda de forma tácita en tomar lo político no como juego de fuerzas, sino como de ciertas fuerzas y hacia el exterior del territorio de la obra. Es decir, se plantea coloquialmente como *contenido*.

El problema es que, en la preocupación de dejar en claro la oposición con ese “afuera hegemónico”, se pierden de vista ejercicios internos del poder. Entonces, la experiencia del disenso, que para pensadores como Jacques Rancière es componente clave de la política, existe sólo hacia afuera de los límites de las obras. En suma, las reseñas, publicaciones inmediatas y críticas orales de las obras de arte contemporáneo parecen recurrir al término política cuando los contenidos lo ameritan. En el plano de la teoría académica sobre arte, en cambio, se reconoce la política como un ejercicio de forma, de relaciones habilitadas por las obras.

En *El espectador emancipado* propósito del arte participativo, Rancière cuestiona la supuesta redistribución de poderes en las obras de arte en

las que no hay disenso, es decir, en que la organización de los agentes implicados es exactamente la misma que aquella con la que se disponían antes del acontecimiento artístico:

En el término de todo un siglo de supuesta crítica a la tradición mimética, es preciso constatar que esa tradición continúa siendo dominante hasta en las formas que se pretenden artísticamente subversivas.¹

Según el autor, las intenciones de los artistas de generar una situación políticamente resistente al orden no garantizan que dicha situación lo sea, y en la mayoría de los casos sucede que el estado de cosas que se pretende subvertir –por medio de dar voz a los dominados– queda no sólo inalterado –ya que éstos y éstos no abandonan su categoría de dominados y dominadas– sino, incluso, reafirmado.

En referencia a las obras que, *a priori* revolucionarias, pretenden hacer visible determinado contexto de injusticia, el autor indica que lo más revolucionario sería romper la mimesis, no dar lugar a la lógica dominante–que él llama policial–: “no se trata (...) de adquirir un conocimiento de la situación sino ‘pasiones’ que sean inapropiadas para esa situación”². Si observamos desde la teoría de Rancière los cuatro casos que mencionaremos a continuación, comprobaremos que las situaciones generadas a raíz de las obras no son en absoluto *inapropiadas*, sino más bien *miméticas* de las lógicas policiales que disponían a los participantes en la cotidianidad extra ar-

tística de Latinoamérica. Y que entonces lo político entendido en estos términos teóricos no se condice con el uso coloquial que estamos dando al término.

¿Qué es lo político y qué es la resistencia para el sentido común, o el uso coloquial de los agentes del campo del arte? ¿Son sinónimos? Y en ese caso, ¿a qué resistencia es homónima la política en los imaginarios sobre América Latina?

En mayo del año pasado, un grupo de artistas se organizó para llevar adelante una Bienal alternativa a la afamada Bienal de La Habana, en respuesta a la decisión del gobierno cubano de posponer el evento hasta el 2019 por la crisis social urbanística a raíz del huracán Irma. La Bienal #00 se gestionó de manera colectiva, anunciando la convocatoria vía redes sociales, y plantea para nosotros un ejemplo clave de los preceptos historiográficos que recaen sobre el concepto de lo político. Desde el inicio, nos preguntamos si hay un imaginario vigente de la manera correcta de hacer política en artes. En respuesta a esto, diremos que la autogestión de los artistas fue a la vez aclamada y repudiada, volviéndose un caso polémico que desvió la atención de las obras y constituyó al evento en el tema de discusión. El periodismo internacional y medios cubanos como Martí Noticias, Cubanet o Havana Times aplaudieron la propuesta, como también lo hizo vía Youtube el reconocido crítico y curador Gerardo Mosquera, quien formó parte desde los inicios de la Bienal Oficial.

1 Rancière, *El espectador emancipado*, 54.

2 *Idem*, 64.

Pero la recepción no fue homogénea. El gobierno y algunas organizaciones como la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) repudiaron el gesto autogestivo, por considerarlo promotor de “los intereses de los enemigos de la nación”. Incluso algunos artistas sufrieron represalias violentas, como Luis Manuel Otero, quien fue encarcelado en su domicilio el 6 de noviembre de 2017 por parte de la policía.³

Otro caso que pone sobre la mesa las discusiones que puede traer el concepto de resistencia, cuando se pretende congelar su significado en una única estrategia, es el de Antonio Mas, artista alicantino cuya obra *Esto es democracia* fue retenida por la aduana hasta cinco días después de que la exposición hubiera terminado.

Algunas de estas consecuencias demuestran que, literalmente o de forma tácita, el campo artístico ha convenido en los últimos años una cierta definición del *arte político*, alimentando un imaginario que insiste en dominar otras posibilidades.

Nos preguntamos, entonces, qué presupuestos están operando allí donde lo político admite ciertos modos, reconocidos y consensuados previamente. En otras palabras, qué posibilidades reales tiene la política si hay recetas para ejercerla. Es en este punto que nos planteamos la posibilidad de que un pasado artístico que goza de legitimación en la escena mundial empieza a aparecer como mandato para la producción y lectura del arte.

³ El arresto se efectuó sin orden de registro y coincidió con la iniciativa de Otero de compartir la convocatoria de la Bienal Alternativa en redes sociales.

Si buscamos desde el presente hacia atrás en un ejercicio arqueológico, encontramos ejemplos de resistencia que dialogan con el relato oficial en cierta historiografía latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX. Da cuenta de esto el rastreo que Ana Longoni y Mariano Mestman han hecho de los conceptos de vanguardia y revolución, como ideas fuerza en lo que ellos llamaron “la década larga”.⁴

Las acciones recuperadas por ellos, inclasificables exclusivamente en el campo artístico o en el político, dejan aflorar temáticas que han devenido casi géneros dentro de lo que solemos clasificar como *arte político*: la precarización laboral, el terrorismo de estado, la marginación de minorías identitarias, entre otros. Lo que nos muestra esta observación es que problemáticas del orden inmediato, contextual, aparecieron inicialmente coyunturales, a causa de un reclamo específico, para instalarse luego de manera abstracta entre los posibles tópicos de producción asociados a una identidad latinoamericana.

Si estos referentes están asociados a un contexto inmediato, ¿está realmente dispuesto el arte político contemporáneo a una mirada profunda de las especificidades del presente? ¿En qué medida esa mirada está guiada por los temas del pasado, que vienen forjando una forma tradicional de lo común latinoamericano? Esta última cuestión, a su vez, instala para el término *latinoamericano* preguntas similares a las observadas alrededor del concepto de política.

⁴ Longoni y Mestman, *Del Di Tella a Tucumán arde*.

Obras de los últimos años que se relacionan de hecho con el contexto, *in situ*, lo demuestran. Sólo mencionaré una, porque puede ponerse en relación con otras de estrategia similar. *Porto-Tijuana: las mujeres en busca de su vida cotidiana y más allá (2016)* fue una propuesta desarrollada por un colectivo de artistas brasileñas en las ciudades de Porto Alegre (Brasil) y Tijuana (México). Durante 2016, trabajaron con un grupo de mujeres del barrio de Vila Renascença y de Casa Corazón de México, asesorando en el uso de equipos profesionales de filmación y sonido y narración audiovisual a los grupos locales, con los que llevaron a cabo la producción de videos narrativos en torno a su cotidianidad. Los videos fueron editados por el grupo de organizadoras y quedaron exhibidos en una plataforma virtual administrada por ellas.⁵

En esta obra, ¿qué patrones se repiten que provengan de la tradición latinoamericana de arte político? La relación práctica con un sector marginal, la evidencia de sus carencias y el traslado de estos registros a una plataforma de exposición que es ajena al territorio relevado. Posteriormente, las artistas podrán buscar otro territorio que devendrá tema, lo cierto es que Tijuana y Porto Alegre fueron pasajeros, quedaron abandonados después de la obra, para ser reemplazados por otras inmediateces. Las artistas no hicieron de su propio contexto inmediato el tema de la obra, sino que viajaron a buscar uno cuya marginalidad fuera lo suficientemente llamativa.

La figura del viaje es crucial para el giro contextual del arte entendido como etnografía y nos permite también ver cómo el pasado artístico político de América condiciona no sólo las producciones americanas. ¿Qué significa América para los autores del resto del mundo vinculados al ejercicio político? Artistas estadounidenses y europeos abandonan deliberadamente la comodidad de sus talleres insertos en el centro de grandes ciudades, lejos de las necesidades sociales más básicas, buscando un sitio donde el problema esté en su peor estadio. Buscan estar incómodos, vivir las carencias de los locales. Viajan persiguiendo un lugar con problemas que contar. América aparece así como una suerte de cantera de la que sacar material, como fue el Cerro Rico Potosí para los españoles. Numerosos casos servirían de ejemplo, Ai Wei Wei, FrancisAlÿs, Santiago Sierra, entre tantos. Pero para poner en relación con Porto-Tijuana quisiera al menos mencionar dos trabajos.

El primero es la serie *Zona Sur Barrio Piedra Buena (2000-2010)*, del fotógrafo suizo Gian Paolo Minelli. Minelli se radicó en Argentina, donde experimentó a largo plazo la vida de Villa Lugano, entablando relación con los habitantes. Para la obra, aun siendo él un excelente retratista, dejó las fotos en manos de los retratados, transformándose en asistente en el momento de la toma. La persona a fotografiar elegía un lugar del barrio adonde llevaban los elementos, Minelli ubicaba el trípode y configuraba la toma, y eran ellos, los fotografiados, quienes accionaban la cámara con un cable disparador.

5 "Mulheres Olhando para Seu Cotidiano e Além Dele". Consultado el 10 de enero de 2019, disponible en <http://portotijuana.wixsite.com/mulheres>.

Segundo caso: de un modo distinto, el fotógrafo iraní-francés Reza Deghati, productor para National Geographic, también se instaló en un barrio de Buenos Aires, específicamente en la Villa Fuerte Apache. Lo hizo en un plazo considerablemente más corto: llegó con motivo de la primera edición de BIENALSUR y dictó en la villa un taller de fotografía para adolescentes que duró dos encuentros en febrero de este año.

Aun en sus abismales diferencias de trabajo, estos dos casos presentan ejemplos de la tradición política asociada al territorio latinoamericano. Evidentemente, los modos de experimentar la marginalidad son diferentes, pero lo inamovible es esto último: la existencia de una marginalidad, la presuposición de que existe en determinados lugares y de que ahí está congelada, sustantivada, como imaginario obligado de un territorio.

Luego de un pasado comprometido con la política, el arte latinoamericano se ha ganado la fama de militante de tiempo completo. Hacer obra a partir de la desgracia parece ser la decisión más sensata y redituable si se quiere participar de los circuitos contemporáneos “globales”, que esperan que el arte latinoamericano se comporte de esa manera. De ello dan cuenta diversos programas curatoriales globales que incluyen a países como Chile, Bolivia, Colombia, Guatemala, México o Cuba con sus narraciones de ruinas sociales locales.⁶ Lo que ocurre es que, en la exi-

gencia de la novedad inherente al campo del arte, se da una suerte de competencia con el pasado, que dictamina los temas y, a la vez, sienta un precedente de alta intensidad con los horrores de la segunda mitad del siglo XX.

En otras palabras, la historia fue marcando el camino con los tópicos apropiados para el arte político latinoamericano, y lo hizo nada menos que a raíz de coyunturas políticas extremas, como por ejemplo, la desaparición forzada de personas, poniendo la vara muy arriba en la mediación de eficacia del arte en términos de impacto por tópico. Por ende, con las intenciones de inscribirse en esa genealogía, las obras contemporáneas que hacen del tema su característica más interesante, lo ubican en comparación con los del pasado, teñidos de horrores abrumadores. No encontramos, por ejemplo, producciones sobre la desaparición de Santiago Maldonado o de Rafael Nahuel que no hayan sugerido relaciones con las obras durante la última dictadura, o sobre sectores urbanos marginales que no hayan competido con el arte político de los 60.

Por ello nos preguntamos: las obras contemporáneas que se inscriben en la categoría de *arte político*, ¿se producen como un gesto inevitable ante el desastre particular social, o están determinadas *a priori* por la tradición? En ese caso, los problemas que acechan a les latinoamericanes,

6 Ver *Werken* (Bernardo Oyarzún, 2017) y *Miradas Alteradas* (Voluspa Jarpa, 2019) en la Bienal de Venecia; *Principio Potosí* (propuesta curatorial comisariada por Silvia Rivera Cusicanqui, Max Hinderer, Alice Creischer y Andreas Siekmann, 2010)

en el Museo de Arte Reina Sofía; *America's Family Prison* (Regina Galindo, 2008) en el MoMA; *A flor de piel* (Doris Salcedo, 2012) en el White Cube de Londres; y *Tatlin's whisper* (Tania Bruguera, 2008) en la TATE Modern de Londres, entre otros.

¿son repudiados o, en algún punto, “esperados” por el arte?

El mandato del pasado pesa sobre los artistas del presente en cuanto a lo que tiene que ser el arte político de América Latina hoy, ante el mundo. Es así que sobre la producción actual de arte desde acá reposan las expectativas del extranjero y del local que, basándose en su conocimiento de la simbiosis social/estética del continente desde mediados de siglo XX hasta ahora, suponen conocer una cierta esencia del *arte latinoamericano*.

La consecuencia es una ola de producción de obras que asumen ser políticas por el mero hecho de mencionar contenidos asociados a esa “esencia”. En la medida en que la política es consigna, pierde potencial revolucionario. Porque, si el ejercicio político –entendido en términos de Rancière– supone el ensayo de nuevas posibilidades de organización de lo común, esas posibilidades se ven impedidas por el condicionamiento histórico. Entonces, las paradojas de la resistencia que observábamos al principio, a propósito de la Bienal #00, no son tan casuales. El término mismo viene de la palabra *resistir*, es decir, aguantar, mantenerse, no sufrir cambios.

El estudio de la marginalidad como categoría reificada que han desarrollado Guattari y Rolnik en textos como *Micropolítica. Cartografías del deseoplantea* una encrucijada especialmente adecuada a nuestro caso de estudio: cuando se introduce a un grupo social en el concepto de marginal, este grupo deja de ocupar un no-lugar dentro de esa sociedad, ya pasa a instalarse

inamoviblemente dentro de uno sus encasillamientos posibles.⁷

Así como en las experiencias mencionadas antes, el *devenir-marginal* parece no tener lugar en los circuitos de exhibición de arte, pero sí su reificación. Es allí donde el arte asume roles periodísticos, apropiándose de titulares que no necesariamente pone en discusión. Porque, al igual que lo hace con el periodismo, la vorágine de la agenda contemporánea exige a los artistas producir numerosos sensacionalismos a corto plazo. Los temas que circulan en nuestro presente se reifican al repetir las mismas categorías discursivas hegemónicas, masivas y superficiales que los soportes cotidianos que pretenden ser políticos por mera aparición.

Ante determinada situación, los productores de arte toman la decisión procesual de recontarla, repetirla para les destinatarios una vez más, como ya miles de veces circuló en radios y pantallas: los artistas no dejan de ejercer su rol de artistas y los habitantes de un territorio considerado marginal no escapan de esa lógica. Lo que denominamos “imaginario”, entonces, ejerce más coerción de la que se supone.

Observamos, consecuentemente, que la imposibilidad política está determinada por los conceptos que vienen a instalarse en las obras antes, incluso, del momento de su producción. Cuando cabe en categorías que ya existen, el arte deja de ser inoportuno, lo que, a su vez, habilita una reflexión terminológica sobre lo *contemporáneo*.

7 Guattari y Rolnik, *Micropolítica*, 142-143.

Contrario a lo extemporáneo, a lo inoportuno, lo contemporáneo refiere a la proximidad con el tiempo inmediato, trae aparejada la asociación con la *oportunidad* y esa asociación supone adecuarse, amoldarse, ser oportuno, ya sea a lo coyuntural o a lo esperable, a un imaginario. ¿Es posible, entonces, que la contemporaneidad del arte imposibilite el ejercicio político?

Por lo pronto, reconocemos que nuestros ejemplos están adecuados a la particularidad coyuntural, pero que no pueden limitarse al contexto, porque tal atención parece estar dictada por un mandato del pasado.

En resumen, este giro contextual y sus paradojas están en íntima relación con el ser contemporáneo del arte, lo que complica los límites temporales del término y deja ver que el problema de si hay efectivamente o no política, o si hay o no arte, o si existe la verdadera resistencia no es un problema de las obras, sino de los conceptos con que las leemos y los imaginarios que subyacen a esos conceptos.

El congelamiento de las categorías teóricas que usa el arte para estudiar las obras desde el precepto de la contemporaneidad es un problema, porque, en su pretensión de ser contemporáneo, no da lugar a lo inadecuado, a lo oportuno, que sería lo que efectivamente estaría torciendo los límites de lo posible y, por lo tanto, *haciendo política*.

IMAGINAR DISTINTO

Hemos mirado a América desde nuestra perspectiva teórica latinoamericana, compartiendo discusión en el mismo terreno en que se producen las obras. Esto implica que hablemos de nuestros propios problemas, pero ¿a quiénes nos estamos dirigiendo cuando reseñamos, estudiamos o hacemos crítica de obras que traen a cuento problemas públicos como la marginación, la segregación urbana y la pobreza? Pensar en esta respuesta implica también cuestionarnos, en primer lugar, si las categorías que descubrimos estáticas fueron estatizadas por sus protagonistas o si es el exterior el que congela una imagen de la pobreza, una imagen de lo marginal, reduciéndola a fórmulas conocidas; y, en segundo lugar, si como habitantes de este territorio contribuimos nosotres a su reificación.

Está claro que en el panorama global nuestro continente se sabe doliente, eternamente pobre y carente de servicios, pero, cómo interpreta América su rol de marginalidad es una pregunta que compete tanto a artistas como a intelectuales teóricos. ¿Hay también una manera *ideal* de mirar las producciones, o conceptos obligados que mencionar en la crítica de arte latinoamericano?

Se espera del periodismo sobre arte que ponga los pesares de América en las pantallas de los lectores. Se espera también de la crítica que proponga abordajes teóricos de las obras con adjetivos trillados, que todos conocemos y que, a la vez, por repetirse, perdieron peso en

su paso. Se espera de la investigación sobre arte que aplauda ciegamente la producción sobre los males de América y que se catalogue esa producción como arte político; pero que no osemos, como investigadores, ejercitar la política ensayando nuevas formas de leer, de hacer significar las obras. Justamente, por todo eso que se espera, creo que ejercitar lo político sería hacer lo contrario, lo inoportuno, lo *inapropiado*.

Al estudiar académicamente el arte, juzgamos, comparamos con lo ya conocido. Es lo que ocurre cuando de antemano recibimos una obra catalogada como *arte político*. Si no creamos nuevas categorías –*a posteriori*, después de la observación de casos concretos–, lo que hacemos es cercenar las posibilidades del arte encauzándolo dentro de un texto preexistente. Si no inventamos palabras nuevas y si no nos mostramos ante la práctica como capaces de innovar las formas de leer, no dejamos de movernos dentro del límite de lo posible. Entonces, no hacemos política.

Cuando se piensa a sí misma cuestionando y ensayando otros modos de estar en el mundo, distintos de las categorías que la domestican, América puede *imaginarse* distinta.

Cómo citar este artículo:

Julia Isidori, "Imaginemos Latinoamérica, siempre se parece. Reflexiones sobre lo que consideramos político y sus afecciones a nuestro territorio", *Artilugio* [en línea], 5 (septiembre de 2019): 7-18



Bibliografía

AAVV, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001).

Giorgio Agamben, "Qué es lo contemporáneo", en *Desnudez* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011), 17-29.

Ulrich Beck, *La invención de lo político* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999).

Félix Duque, *Arte público y espacio político* (Madrid: Akal, 2001).

Hal Foster, "El artista como etnógrafo", en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (Madrid: Akal, 2001), 175-206.

Carlos Granés, *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales* (Madrid: Taurus, 2011).

Boris Groys, *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente* (Buenos Aires: Caja Negra, 2016).

Félix Guattari y Suely Rolnik, *Micropolítica. Cartografías del deseo* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2006).

Ana Longoniy Mariano Mestaman, *Del Di Tella a Tucumán Arde* (Buenos Aires: Eudeba, 2008).

José María Parreño, *Un arte descontento* (Murcia: Cendeac, 2006).

Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Manantial, 2010).

Jaron Rowan, *Cultura libre de Estado* (Madrid: Traficantes de sueños, 2016).

Diana Wechsler, "¿De qué hablamos cuando decimos Arte Latinoamericano? Exposiciones y perspectivas críticas contemporáneas", *Caiana*, 1 (septiembre de 2012): 1-9.

Biografía

Julia Isidori

AUTORA

Vive en Río Negro, Argentina, y es Licenciada en Artes Visuales de la UNRN. Actualmente cursa el Doctorado en Teoría Comparada de las Artes de la UNTreF con una beca CONICET. Participa en grupos de investigación en ambas universidades.



Julia Isidori

CONTACTO:

juli91_2006@hotmail.com

El arte ante los contextos y las temporalidades. En búsqueda de un pensar situado: una lectura de Byung-Chul Han

Art in contexts and temporalities. In search of a situated thinking: a reading of Byung-Chul Han



María José Melendo

Universidad Nacional del Comahue
Neuquén, Argentina
mariajosemelendo@hotmail.com

Recibido: 04/01/2019 - Aceptado: 03/06/2019

Resumen

El objetivo de este trabajo es introducir algunos disparadores que derivan de la reflexión en torno al diagnóstico de Byung-Chul Han, en el marco de un pensamiento situado y en cómo es posible vislumbrar el arte y su relación con el contexto desde estas lecturas. Por su parte, se pondrá en diálogo el concepto de lo “pulido” en Han con la propuesta artística del artista chino Ai Weiwei, que alude a los flujos migratorios no deseados y a la crisis humanitaria que éstos evidencian en nuestro presente.

Palabras claves

arte; presente; contexto; pulido; filosofía.



Abstract

Key words:

art; present; context; polished; philosophy.

The aim of this work is to introduce some triggers that derive from the reflection around the diagnosis of Byung-Chul Han within the framework of a situated thought and how it is possible to glimpse the art and its relation with the context from these readings. On the other hand, the concept of the “polished” in Han will be discussed with the artistic proposal of the Chinese artist Ai Weiwei regarding the unwanted migratory flows and the humanitarian crisis that they present in our present.



¿Cuáles son los modos en que el arte se entrelaza con sus contextos de emergencia, con sus temporalidades?

Si acordamos en que el pensamiento filosófico puede aportar claves con las que intentar respuestas al mencionado interrogante, cabe también preguntar si es ajustado y elocuente el análisis del filósofo Byung-Chul Han con respecto a nuestro acontecer.

El objetivo de este trabajo es reflexionar sobre cómo impactan en el arte los contextos y las temporalidades, desplegando para tal fin la mirada filosófica, en la voz de uno de los pensadores más leídos en los últimos tiempos: Byung-Chul Han.

Comienzo por traer la filosofía a la escena. Ésta surge en el pasado como ese esfuerzo por asir lo que se escurre, por encontrar la respuesta a la pregunta por el porqué. Así, durante siglos, el pensamiento filosófico insistió en sobrevolar las contingencias, despreciando el devenir y la temporalidad en búsqueda de la *ousía*, de lo trascendental; aspiraba a encontrar lo que no cambia, procurando sacarles el velo del movimiento a las cosas.

Se trata de un enfoque que ha logrado resistir los embates del tiempo, pero también se han planteado miradas que buscan darle un lugar al presente y anclar el pensamiento, precisamente, en lo que deviene, en lo que está en vertiginoso cambio: el acontecer. En este sentido, podría mencionarse un texto paradigmático escrito en 1784 por Immanuel Kant “Respuesta a la pregunta qué es la Ilustración”, pues allí Kant se propuso pensar en el presente, en lo inmediato,

en aquello que lo interpelaba. También resulta paradigmático el concepto de Michel Foucault “ontología del presente”, en la medida en que determina la urgencia por anclar el pensamiento a un *locus*, perspectiva que determinó muchas lecturas posteriores, que se plantearon en torno al acontecer y que proyectaron una autocrítica feroz y necesaria de la filosofía y la urgencia por situar los pensamientos.

En este sentido, el enfoque de Byung-Chul Han toma como punto de partida el presente y sus avatares; la suya es una mirada situada y, por tanto, política.

Por su parte, si se tiene en cuenta la relación con los contextos y las temporalidades, cabe pensar también el arte y su relación con el aquí y ahora, las aporías con respecto a considerarlo desde la especificidad de sus poéticas y en su autonomía; reflexionar acerca de si el arte puede pensarse en su relación con el contexto o no; su vinculación con lo social, con lo político. También, a propósito de esta trama, hay antecedentes ineludibles, como el impacto generado por las vanguardias históricas, las cuales desde sus manifiestos se acometieron a la tarea de reconectar el arte con la *praxis* vital.¹

Este trabajo busca introducir algunos disparadores que derivan de la reflexión en torno al

1 Véase el libro de Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*. Con respecto a este enfoque y las tensiones y enlaces de la dupla arte-autonomía, cabe destacar las lecturas de Theodor Adorno y las últimas páginas del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica. Considero interesante la mirada de Hal Foster con respecto a esta legendaria discusión, quien destaca que, en el presente, compromiso y autonomía no están en contradicción como a menudo se hace pensar en el discurso estético en general. Cfr. Foster, *Nuevos malos tiempos*.

diagnóstico de Byung-Chul Han, en el marco de un pensamiento situado y en cómo es posible vislumbrar el arte y su relación con el contexto desde estas lecturas. Por su parte, se pondrá en diálogo el concepto de lo “pulido” en Han con la propuesta artística del artista chino Ai Weiwei, sobre los flujos migratorios no deseados y la crisis humanitaria que éstos evidencian. Se intentará exhibir el alcance crítico de ciertas poéticas, que cristalizan un enfoque político que es celoso de la autonomía de los recursos específicos del arte y que tiene los ojos bien abiertos a lo que ocurre a nuestro alrededor.

CUANDO EL PRESENTE RESULTA ENCANDILADO POR LO PULIDO

Byung-Chul Han nació en Seúl, pero estudió filosofía en Alemania, donde reside desde entonces. Sus influencias teóricas son variadas: Walter Benjamin, Martin Heidegger, Carl Schmitt, Richard Sennett, Giorgio Agamben, Deleuze/Guattari, Michel Foucault, entre otros. Es considerado uno de los filósofos más destacados del pensamiento contemporáneo, por su crítica al capitalismo, la sociedad del trabajo, la tecnología y la hipertransparencia, y el núcleo de su pensamiento es la negatividad.

En los últimos años, ha publicado varios libros, en los que expone sus tesis sobre el presente con un estilo directo donde suele haber pocas referencias textuales; se trata de una prosa

en la que predominan los pensamientos breves cargados de significancia, pensamientos que – usando una expresión de Nietzsche– deben ser rumiados, masticados y digeridos en una acción hermenéutica que se expande en el leer e interpretar.

Entre sus publicaciones, se destacan *La sociedad del cansancio*, publicada en español en 2012, *La sociedad de la transparencia* de 2013, *En el enjambre* de 2014, *La salvación de lo bello* publicado en español en 2016, entre otros textos.

En *La sociedad del cansancio*, Han caracteriza la sociedad actual como un paisaje patológico de trastornos neuronales, tales como depresión, trastorno por déficit de atención, hiperactividad, agotamiento y ansiedad. Afirma que tales padecimientos son causados por un “exceso de positividad”. Nos encontramos, para él, en una sociedad positiva que sonsaca “Me gusta”, en la que los individuos se amoldan, no ofrecen resistencias. Por su parte, expresa que ser observado hoy es un aspecto central de ser en el mundo. El problema reside en que el narcisista es ciego a la hora de ver al otro y, sin ese otro, uno no puede producir por sí mismo el sentimiento de autoestima, situaciones que se vuelven manifiestas en las redes sociales y en las *selfies*.

En este trabajo, me detendré en un concepto propuesto por el autor con el cual describe la realidad: lo pulido y su conexión con la obsesión por eliminar la negatividad que caracteriza el presente. Para Han, lo pulido, lo liso, lo impecable es la señal de identidad de la época actual. Lo pulido impacta no sólo en la consideración de



Ai Weiwei, La ley del viaje.

lo bello, que aquí abordaremos por su relevancia en el arte, sino también en la comunicación y en la valoración de las relaciones, por citar algunas de las múltiples aristas en las que lo pulido impacta. Así, es posible referir por caso a la depilación definitiva, que encarna el imperativo de la higiene de la actual sociedad; lo pulimentado comunicativo (y la emergencia de lo que Han llama “dataísmo”, donde todo se convierte en datos, nitidez, visibilidad); el erotismo que enaltece la sugerencia, y lo que se insinúa es reemplazado por la pornografía, donde los contenidos culturales son exhibidos sin velos, en su pulida superficialidad.

Para el pensador, esto impacta de lleno en la conformación de los juicios en torno a lo bello, ya que los juicios estéticos presuponen una distancia contemplativa, mientras que el arte de lo

terso y lo pulido la elimina. Se elimina la negatividad de lo distinto y lo extraño. Así, Han plantea la necesidad de que el arte busque cuestionar y no agradar, pues, la negatividad del quebrantamiento es constitutiva de lo bello y, sin ello, se atrofia en lo liso y lo pulido.² Lo expresa en estos términos:

La actual calocracia o imperio de la belleza que absolutiza lo sano y lo pulido justamente elimina lo bello. Y la mera vida sana que hoy asume la forma de una supervivencia histórica se trueca en lo muerto en aquello que por carecer de vida tampoco puede morir. Así es como estamos hoy

² Si se repara en los pensamientos desplegados por Han en relación con las redes sociales y la ausencia de negatividad que promueven, estimulan y diseñan, se destaca Instagram como la red social de “la felicidad”, en la que no hay lugar para un “no me gusta”, y en la que opera lo que Boris Groys llama el diseño de sí, la construcción de una identidad mediada por el flujo tecnológico en las que no parece haber lugar para la rugosidad de lo negativo, para la aspereza de lo ambivalente.

demasiado muertos para vivir y demasiado vivos para morir.³

Por su parte, el consumo y la belleza se excluyen mutuamente. La belleza completamente desacoplada del juicio ético y moral se entrega a la inmanencia del consumo. En *La sociedad de la transparencia*, advierte que el tiempo se convierte en transparente cuando se nivela como la sucesión de un presente disponible. También el futuro se positiva como presente optimado. El tiempo transparente es un tiempo carente de todo destino y evento.

Las cosas se tornan transparentes cuando se despojan de su singularidad y se expresan completamente en la dimensión del precio. El dinero, que todo lo hace comparable con todo, suprime cualquier rasgo de lo inconmensurable, cualquier singularidad de las cosas. La sociedad de la transparencia es un infierno de lo igual.⁴

Desde este lugar, la sociedad positiva borra todo conflicto y busca eludir la contradicción; por ello, Han menciona un artista que encarna de modo ejemplar dicha sociedad: Jeff Koons, particularmente la pieza realizada desde los 90 en varios colores y formatos, *Balloon Dog*. Según él, se trata de un arte simple, relajado, banal, que despierta un “me gusta”; de hecho, el propio Koons señala que lo único que deben hacer los observadores de sus obras ante ellas es decir: “Wow!”. Es por ello que, para Han, este tipo de obras resultan transparentes, no son ningún Ca-



Jeff Koons, Balloon Dog (Magenta)

ballo de Troya.⁵ No esconden nada: son positividad superficial.⁶

Es preciso inscribir la elección de Han en un relato más amplio, en el cual pensadores han recurrido a obras de arte para, desde ellas, reflexionar en torno a los contextos, las realidades. El mismo Han recuerda la célebre lectura de los zapatos de labriego de Van Gogh por Martin Heidegger. Por su parte, Fredric Jameson hace dialogar dicha lectura con los desplazamientos de la conformación de la sensibilidad modernista a la posmoderna, y es por ello que contrapone los zapatos de Van Gogh con los zapatos polvo de

³ Han, *La salvación de lo bello*, 34.

⁴ Han, *La sociedad de la transparencia*, 12.

⁵ Han, *La salvación de lo bello*, 7.

⁶ “Hoy nos hallamos en una crisis de lo bello, en la medida en que a este se lo satina, convirtiéndolo en objeto de agrado, en objeto del ‘me gusta’ en algo arbitrario y placentero. La salvación de lo bello es la salvación de lo vinculante”. Han, op. cit.56.

diamante de Andy Warhol.⁷ Así, en esta misma dirección, Han propone tomar los perros de Koons como emblema de la sociedad actual, como materialización de su lectura en torno a ella. Mi pretensión es poner en diálogo la elección de Han con la mirada de un artista contemporáneo que plantea otras interpretaciones de este acontecer, alumbrando trayectos que merecen ser visibilizados.

CUANDO EL ARTE REACCIONA ANTE LA APATÍA DE LO PULIDO Y VUELVE VISIBLE

Ai Weiwei es un artista chino que reside en Alemania. Hiperconectado a las redes sociales—recurso que integra en su proceder artístico—, posee un perfil explícitamente político y global. Ha pasado por la cárcel y ha vivido años sin poder salir de China. Su historia con la libertad de expresión y el compromiso artístico comenzó cuando era un niño, con su padre, poeta que fue desterrado y tuvo que limpiar letrinas y vivir en subterráneos durante la Revolución Cultural en China.

El punto de partida de las poéticas que propone el artista es el presente, particularmente el dramático escenario de los flujos migratorios forzosos desde Medio Oriente y África, motivados por la urgencia de huir de las guerras civiles,

el miedo y el hambre.⁸ Weiwei afirma en una entrevista publicada en el diario mejicano *La Tempestad* el 24 de abril de 2018: “La tragedia no es sólo que la gente ha perdido la vida; la tragedia es, también, que la gente ha perdido su humanidad en los países ricos”. Estamos ante una crisis humanitaria: crisis de lo humano, en la que la humanidad es responsable de su propio cataclismo. Crisis que exhibe lo que para la escuela de Frankfurt era el otro rostro de Jano, la letra chica del proceso civilizatorio.

Weiwei almacenó vestimenta y calzado que encontró en distintos campos de refugiados cuando éstos fueron cerrados y obligaron a los refugiados a buscar otros lugares donde poder permanecer. También junta salvavidas hallados por el artista en las costas del mar Mediterráneo, utilizados por quienes cada verano intentan cruzar el mar en precarias pateras en busca de seguridad y de una vida más digna, donde muchos niños, hombres y mujeres no sobreviven.

Así, parte de objetos que descontextualiza y recontextualiza, pensando en la manera de exhibirlos; están allí como indicios, pruebas de lo que quiere ser negado: una marea humana que, paradójicamente, resulta invisible. Utiliza los objetos como una forma de conferir visibilidad a lo que está allí, remitiendo con insistencia a una poética que se detiene en este colapso civilizatorio, en el que habría seres humanos que valen

7 Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*.

8 Cabe consignar que el artista también ha propuesto experiencias sobre los muros en Norteamérica, acentuados desde el gobierno de Donald Trump, como la intervención urbana realizada en octubre de 2017 en Nueva York, *Good fences make good neighbors*, que pretendía discutir con las políticas nacionalistas de Trump y su afán de “construir muros”.

menos que otros a los ojos de gobiernos que dejan varados los barcos atiborrados de cientos de refugiados, asustados y desesperados, aduciendo no tener responsabilidad en el asunto.

Lo que merece destacarse es que lo que caracteriza al artista no es su estética, sino el tema al que remite desde las más variadas estéticas. No es artista porque construya con su *expertise* el objeto, pues suele encargar sus trabajos o bien parte de cosas ya hechas, heredero de los *readymades* de Duchamp. Entre sus obras, pueden encontrarse los más variados registros, géneros y poéticas: desde objetos hallados y recontextualizados, objetos contruidos ad hoc (como las semillas de girasol exhibidas por primera vez en la

Tate de Londres en 2010, esculturas como la de los salvavidas y pateras), hasta un documental (*Human flow*, 2017) o un libro (*Humanity*, 2018).

Su poética está atravesada por el afán de insistencia e indignación. Refiero por caso a una intervención urbana realizada en febrero de 2016 en las columnas del *Konzerthaus* de Berlín, en las que colgó más de 14.000 chalecos salvavidas naranjas, apelando a la cantidad y la visualidad de la dimensión, que interpeló a los transeúntes, buscando incomodarlos y cuestionando también el canon de lo monumental, al implicarlo a través de la dimensión cuantiosa de salvavidas, los cuales resultaron la “evidencia” de una realidad negada e ignominiosa.



Instalación de Ai Weiwei en la Konzerthaus de Berlín.



Ai Weiwei, Tyres (2016)

Por su parte, referenciando los *ready-made*, el artista decide construir de nuevo el objeto, pero bajo poéticas específicas del arte, las que remiten a lo intertextual, jugando dialécticamente con su banalidad. Al igual que hizo Warhol con las *Brillo Boxes*, Weiwei construye de nuevo el objeto, como ocurre con la pieza *Tyre* (2016), en la cual el artista esculpe en mármol neumáticos como los “salvavidas” que utilizan los inmigrantes que enfrentan el mar y los exhibe como “obras de arte”. Acompaña el montaje del objeto con la meticulosa documentación que viene llevando a cabo, reflejada en miles de mensajes en Twitter y en las fotos que toma de la situación de los campos de refugiados o las frágiles embarca-

ciones en las que los migrantes buscan cruzar el mar rumbo a Europa cada verano.⁹

Quisiera hacer referencia a una pieza del artista que, a mi juicio, puede interpelar el concepto de lo pulido de Han. Se trata de una instalación de sitio específico en espacio cerrado que fue inaugurada en marzo de 2017 y exhibida hasta enero de 2018. *Law of the Journey* consiste en una patera de 70 metros y 258 figuras inflables instalada en el Palacio de Ferias por la Galería Nacional de Praga, a la que rodean otras en el

9 En vinculación con esto destaco el libro *33 artistas en 3 actos* de la historiadora del arte Sarah Thornton, que reúne el resultado de diversas entrevistas realizadas a artistas, entre las que se incluye la entrevista con Ai Weiwei. La autora advierte que el artista se refiere a sí mismo como un *ready-made* y, cuando se le pregunta por su obra favorita, responde que no tiene ninguna y afirma “Me interesa más el artista que la obra”, lo que refuerza el rol performático y autorreferencial del artista.

suelo con flotador o que parecen semihundidas en un mar que se las traga. En dicha exposición, también había impresiones de mensajes del artista publicados en las redes sociales e imágenes de sus viajes a los campos de refugiados. “No hay una crisis de refugiados, es una crisis humana y en la forma de gestionar esta crisis hemos

tender, crítica y deliberadamente- por una paleta de colores ocres y texturas no satinadas, como si en Weiwei existiera la intención de producir la analogía y la oposición, en tanto experiencias simultáneas en los destinatarios.

Se advierte que la monumental pieza, cuyas figuras no tienen rostro por la decisión estética de



Instalación de Ai Weiwei en la Konzerthaus de Berlín.

perdido nuestros valores más básicos”, advierte el artista.

Considero que es posible establecer conexiones intertextuales con la estética de Koons, en tanto Weiwei utiliza la fisonomía de los salvavidas, superficies tan lisas y, acaso, pulidas como las de Koons. Sin embargo, se diferencia de los colores radiantes y las texturas brillantes de las esculturas pulidas de Koons, optando -a mi en-

que las mismas sean inflables, remite al superpoblado medio de transporte en que atraviesan una peligrosa ruta los migrantes desesperados que se atreven -no por deseo, adviértase, sino por desesperación- a cruzar el mar Egeo desde Turquía a Grecia. Su monumentalidad no es inocente, sino que apunta a conferirle espacio, literalmente, a esta situación, en contrapeso con la indiferencia de los países del primer mundo. La impersona-

lidad de estos rostros inflables es contrapuesta a miles de imágenes expuestas también en el espacio, de la documentación implacable que el artista lleva a cabo. Estas imágenes son testimonios de la veracidad de la experiencia a la que remite la paleta: su dramatismo.

Y aquí considero oportuno volver a Byung-Chul Han, quien se refiere a la homogeneización como rasgo del presente y puntualiza: “Cuanto más iguales son las personas, más aumenta la producción; esa es la lógica actual; el capital necesita que todos seamos iguales, incluso los turistas; el neoliberalismo no funcionaría si las personas fuéramos distintas”.¹⁰ Escogí esta cita, pues, sin duda, estamos atravesados por aplanadores procesos de homogeneización y despersonalización, como fuera advertido en el plano de la industria cultural por la escuela de Frankfurt. Pero estos patrones también generan y promueven modos de concebir la alteridad, no desde la moderna y mentada “igualdad”, sino como si hubiera sectores de la sociedad prescindibles, en donde se legitiman modos de ver al otro como un medio y no como un fin.

Esta es la situación que Ai Weiwei visibiliza en cada proyecto artístico en el que se embarca. El costo humano de ese modelo de homogeneización y de la construcción de las vidas pulidas resulta exhibido por las instalaciones del artista, que materializan la actual precariedad, inconcebibles existencias frágiles que Weiwei nos arroja a través de objetos que son evidencia de tal realidad.

Weiwei señala que su palabra favorita es “actuar”. A mi juicio, en una sociedad como la descrita por Byung-Chul Han y su aguda mirada con respecto a nuestro acontecer, la filosofía nos enfrenta a la urgencia de amarrar los pensamientos a la temporalidad, situación que creo es extensiva al arte. Hoy, éste está atravesado por la conminación a la acción, pues allí radica su potencial transformador. Darle un lugar desde las poéticas y conferir visibilidad a aquellas realidades que buscan ser silenciadas implica una acción de insurgencia y contestación ante el *statu quo*, que atiende a lo que Benjamin llama “tiempo del ahora” y reacciona ante él.

10 Han, “Ahora uno de explota a sí mismo y cree que está realizándose”.

Cómo citar este artículo:

María José Melendo, “El arte ante los contextos y las temporalidades. En búsqueda de un pensar situado: una lectura de Byung-Chul Han”, *Artilugio* [en línea], 5 (septiembre de 2019): 19-31

Bibliografía

- Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos* (Barcelona: Planeta, 1994), 15-57.
- Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Península, 1997).
- Hal Foster, *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica y emergencia* (Madrid: Akal, 2017).
- Boris Groys, *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (Buenos Aires: Caja negra, 2016).
- Byung-Chul Han, *La sociedad de la transparencia* (Buenos Aires: Herder, 2013).
- En el enjambre (Barcelona: Herder, 2013). *En el enjambre* (Barcelona: Herder, 2013).
- En el enjambre (Barcelona: Herder, 2013). *La sociedad del cansancio* (Buenos Aires: Herder, 2014).
- En el enjambre (Barcelona: Herder, 2013). *La salvación de lo bello* (Barcelona: Herder, 2015).
- En el enjambre (Barcelona: Herder, 2013). "Ahora uno de explota a sí mismo y cree que está realizándose", entrev. Carles Geli, *Diario El país* (8 de febrero de 2018). Consultado el 10 de diciembre de 2018 en https://elpais.com/cultura/2018/02/07/actualidad/1517989873_086219
- Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica del Iluminismo* (Buenos Aires: Sudamericana, 1987).
- Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (Barcelona: Paidós, 1995).
- Sarah Thornton, *33 artistas en 3 actos* (Buenos Aires: Edhasa, 2015).

Biografía

María José Melendo

AUTORA

Licenciada en Filosofía (UBA) y Doctora en Filosofía (UBA). Docente e Investigadora en la Universidad Nacional del Comahue y en la Universidad Nacional de Río Negro. Sus publicaciones e investigaciones versan sobre el pensamiento filosófico y su relación con el arte contemporáneo, el presente y la memoria.



María José Melendo

CONTACTO:

mariajosemelendo@hotmail.com

El proceso de restauración y la problemática de reinterpretar el arte ajeno

The restoration process and the problem of reinterpreting art made by others



Alejandro Brianza

Universidad Nacional de Lanús
Buenos Aires, Argentina
alejandrobrianza@gmail.com

Recibido: 29/03/2019- Aceptado: 10/06/2019

Resumen

El paso del tiempo y la obsolescencia de los soportes son hoy en día los dos factores elementales que invitan a someter a una pieza artística, en cualquiera de sus formas, a un proceso de restauración. Con esto presente, no quedan dudas de la importancia de la salvaguarda y posterior restauración de todo patrimonio: material, las obras de arte tangibles; e inmaterial, las obras sonoras y audiovisuales que viven dentro de diversos soportes de almacenamiento.

En este artículo, vamos a analizar esta situación y proponer algunas soluciones que provienen principalmente del pensamiento filosófico acerca del contexto actual de las artes electrónicas.

Palabras claves

restauración; arte digital;
reinterpretación; original; copia.



Abstract

The passage of time and the obsolescence of the supports are today the two elementary factors that invite to submit an artistic piece, in any of its forms, to a process of restoration. With this in mind, there is no doubt about the importance of the safeguarding and subsequent restoration of all heritage: the material and tangible art works; and also the immaterial, sound and audiovisual works that live inside different media storage supports.

In this paper, we are going to analyze this situation and propose some solutions coming mostly from philosophic thoughts about the context of actual media art.

Key words:

*restoration; media art;
reinterpretation; original; copy.*



INTRODUCCIÓN

El paso del tiempo y la obsolescencia de los soportes son hoy en día los dos factores elementales que invitan a someter a una pieza artística, en cualquiera de sus formas, a un proceso de restauración. Con esto presente, no quedan dudas de la importancia de la salvaguarda y posterior restauración de todo patrimonio: material, las obras de arte tangibles; e inmaterial, las obras sonoras y audiovisuales que viven dentro de diversos soportes de almacenamiento.

Con respecto a las obras materiales, el trabajo de restauradores se ha anclado principalmente en los museos más importantes del mundo, como el Museum of Modern Art de New York, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona o el Reina Sofía de Madrid, por nombrar algunas instituciones que realizan fuertes actividades de formación, encuentros y publicaciones regulares acerca de esta problemática.

En cuanto al cuidado de las obras inmateriales, los organismos internacionales (UNESCO, IASA, INA) se han ocupado en este último tiempo, por un lado, de generar conciencia con respecto al valor de este patrimonio y, por otro lado, de construir las normativas y recomendaciones técnicas para hacer frente al deterioro continuo de las obras por el simple paso del tiempo y por la obsolescencia de los soportes.

En esta dirección, haciendo uso de la tecnología informática, se comenzaron a utilizar copias digitales para la salvaguarda, que como enorme ventaja no poseen diferencias entre sí una vez

que el material está digitalizado. Pero, como contrapartida, es muy posible que sí existan esas diferencias en mayor o menor medida con respecto a la obra original, debido al proceso de migración del dominio analógico al digital y al obvio cambio de formato y soporte.

Paralelamente, la popularización de las herramientas digitales y su masificación a lo largo de los últimos treinta años fueron cambiando paulatinamente las reglas del juego tradicionales de producción, distribución y consumo de obras artísticas,¹ haciendo también que el concepto de obra original y copia se vaya desdibujando poco a poco.²

Sorteando los límites y sutilezas entre obras originales, copias, restauraciones y reinterpretaciones, en este artículo expondremos algunas complicaciones que se manifiestan en el proceso de restauración de una obra, proponiendo un diálogo entre distintos autores que se acercan al tema e intentando conciliar posibles salidas a las problemáticas que conviven hoy en día.

COMPLEJIDADES EN EL PROCESO DE RESTAURACIÓN

La restauración de arte no es algo nuevo. Hace siglos que el hombre trabaja para conservar las manifestaciones artísticas de los distintos períodos de su existencia. Utilizando las tecnologías

1 Borriaud, *Post producción*, 2.

2 Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, 42-43.

de mantenimiento que tienen a su alcance, los especialistas pueden estudiar cada vez más en profundidad los materiales que fueron utilizados para construir diversos monumentos y artesanías, realizar cuadros y pinturas, grabar canciones o tomar fotografías. Por otro lado, también se adentran en las técnicas de producción originales y con extrema precisión retocan, emulando al autor en su trazo o bien infiriendo la intencionalidad que hubiera tenido frente a determinadas situaciones.

Pero, ¿qué sucede cuando los materiales de construcción de la obra se vuelven obsoletos o inconseguibles? Está muy bien estudiar los retoques que pueda requerir una pintura del período barroco o los recaudos que hay que tener para el mantenimiento de una estructura de yeso o mármol, pero cuando las obras son multimediales y utilizan tecnologías electrónicas, analógicas o digitales que se tornan imposibles de reparar o reemplazar, esto se vuelve un problema más.

Solo para traer un ejemplo, pensemos en las primeras videoesculturas realizadas por Nam June Paik entre los años 1960 y 1970, época en que tanto las tecnologías de grabación de video como los monitores de tubo de rayos catódicos eran novedad. Estas obras, consideradas como pioneras dentro del *media art*, hoy en día tienen numerosos problemas para su conservación, ya que cada vez que un televisor o videocámara se deteriora, los repuestos son escasos y difíciles de conseguir e, inclusive, la obsolescencia alcanza también la mano de obra, ya que sólo queda

un puñado de técnicos especialistas capacitados para la reparación de estos dispositivos.

Aunque para los artistas multimediales de ese entonces, e incluso los actuales, sea difícil imaginar que esa tecnología de punta con la que produjeron y están produciendo sus obras se convertirá en obsoleta, es un hecho que cuando el tiempo avance la renovación de las tecnologías utilizadas sucederá en un corto a mediano plazo, según la naturaleza de cada obra.

Ahora bien, ¿podemos restaurar una videoescultura y en el proceso cambiar un monitor de tubo por un monitor de tecnología led? ¿Qué sucede cuando restauramos una obra musical presente en un vinilo y conservamos la copia digital? ¿Son estas las obras originales? ¿Son copias? ¿Son variaciones? Podemos pensar en otros casos también: la restauración de archivos audiovisuales en soportes analógicos implica en sí mismo y por definición una migración al dominio digital. Esta situación nos deja de cara frente a la misma problemática: ¿la obra es una idea que puede trascender los soportes o, una vez que la migramos, ya no es tal?

A esta última pregunta, Mikel Rotaèche, experto restaurador y conservador especializado en el campo de las nuevas tecnologías, afirma que los artistas contemporáneos no tienen entre sus prioridades, como sí lo fuera en otras épocas, la subsistencia de sus creaciones, y mucho menos la creación de objetos fijos que puedan ser transmitidos inmutablemente. En cambio, priorizan la posibilidad de recrear la experiencia a partir de la adaptabilidad de las piezas que conforman su

obra,³ pasando de formato y reproduciéndose, por lo cual no tendríamos que preocuparnos por la apariencia final que adopte la obra o bien el formato en el que la encontremos.

Esta adaptabilidad de las obras tiene implícito mucho peso de la filosofía oriental, que otorga tanto a originales como a copias el mismo valor, o bien, desdibuja el límite entre una y otra. Es así como relata Byung-Chul Han el cuidado que le dan al Santuario de Ise,⁴ símbolo sagrado del Sintoísmo japonés: tiene 1300 años de antigüedad, pero, en realidad, el complejo de templos se demuele y vuelve a construir íntegramente cada 20 años.

[La cultura de Oriente] desarrolló una técnica de mantenimiento muy distinta, que sería más efectiva que la conservación o la restauración. Consiste en la reconstrucción constante. Esta técnica anula por completo la diferencia entre original y réplica.

La diferencia es notable y, para ponernos en contexto con su razonamiento, Han continúa comparando esta práctica con el mantenimiento a la occidental de la catedral de Friburgo: situada en el sur de Alemania, pasa gran parte del año vestida con andamios y coberturas que la cuidan de las inclemencias climáticas, porque sus paredes están compuestas de una arenisca que no soporta demasiado ni las lluvias ni el viento. Los restauradores intentan conservar las piedras originales lo más que pueden, pero cada tanto se hace imperioso reemplazar alguna pieza por

una nueva, construida de una arenisca similar a la antigua. El resultado, dice Han, es el mismo que obtienen los japoneses, pero, si se quiere, en cuotas. Con el paso del tiempo, aunque la gente crea que está frente a una catedral del año 1200, cuando se sustituya su última piedra, en rigor, no tendrá nada de original.

Algo similar sucede en China, donde la palabra copia se traduce de dos maneras según la intencionalidad: *fangzhipin*, para aquellas réplicas en las que es evidente la diferencia con la obra original, y *fuzhipin*, para las reproducciones exactas, en las que incluso puede no haber diferencias con el original y que, para los chinos, tienen el mismo valor.⁵ Estas copias no tienen en ningún caso connotaciones negativas, sino que son consideradas simplemente como hechos aislados de la pieza. ¿Si la réplica es idéntica, por qué no valdría lo mismo que la original?

¿DÓNDE ESTÁN LOS ORIGINALES?

Ahora que conocemos cómo para Oriente sus límites son difusos, podemos abordar las ideas de Clément Rosset. El filósofo francés lleva al extremo las posibilidades metafísicas del concepto de original y copia, advirtiendo que ningún objeto puede ser considerado original en sentido estricto, ya que no existe objeto real alguno que

³ Rotaèche, *Conservación y restauración de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías*, 209.

⁴ Han, *Shanzhai*, 63.

⁵ Han, *op. cit.*

prescinda de una fabricación o una dependencia respecto a su materia prima. Esta idea aplicaría tanto para el aspecto material como para el inmaterial de una obra, es decir, pensemos en un álbum editado en vinilo. Nuestro hipotético disco de vinilo –por dar ejemplo de un soporte cualquiera– ha pasado por un proceso de fabricación que lo convirtió en lo que es, con un diámetro determinado, un color y las propiedades físicas que se deben al material del que está construido. Las obras grabadas en él –el aspecto inmaterial de nuestro álbum– son canciones folclóricas argentinas, que están construidas con armonías tonales y letras en castellano que tratan temas de la cultura popular.

Como vemos, siguiendo el razonamiento de Rosset, nuevamente se vuelve complicado establecer los límites entre original y copia. Incluso, por el contrario, el mismo Rosset termina su conceptualización alegando que, así como la abundancia de duplicados sea total, pierden su razón de ser los originales; pero, a la vez, aquel que busque a la obra por su contenido terminará por considerar todos estos duplicados como un original de la obra en cuestión.⁶

Esta desjerarquización de las obras originales frente a los duplicados, mediante la valoración de sus características inmateriales, supone de uno u otro modo una suerte de desgaste del aura, lo que nos recuerda indudablemente a Benjamin. El aura es aquello que, tomándonos como espectadores, nos lleva a la contemplación de la obra,

es el don que tiene una producción artística de causarnos sensaciones que no pueden traducirse en palabras y es aquella característica que, según él, se pierde poco a poco según se va duplicando la obra.⁷

El lado positivo de esa reproductibilidad casi infinita de la obra es que, sin dudas –y hoy en día con internet, más aún–, pone al arte, aunque desgastado, a disposición de las masas, que en una suerte de benigna percepción social de lo falso,⁸ incluso validan y consumen a aquellos artistas que se valen de materiales y piezas pre-existentes como materia prima de nuevas obras. En palabras de Bourriaud,⁹ postproducen lo ya producido:

Desde comienzos de los años noventa, un número cada vez mayor de artistas interpretan, reproducen, reexponen o utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles. [...] Podríamos decir que tales artistas que insertan su propio trabajo en el de otros contribuyen a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, ready-made y obra original. La materia que manipulan ya no es materia prima. Para ellos no se trata ya de elaborar una forma a partir de un material en bruto, sino de trabajar con objetos que ya están circulando en el mercado cultural, es decir, ya informados por otros.

6 Rosset, *Lo real*, 69.

7 Benjamin, op. cit., 47.

8 Iriondo Aranguren, *Copias del arte y arte de la copia*, 240.

9 Bourriaud, op. cit., 2.

SOLUCIONES EN CONTEXTO

Regresando a nuestra problemática original de la restauración, el trabajo y manipulación de una pieza que se intenta salvaguardar es en cierto grado una postproducción, que según las ideas y conceptos que fuimos conociendo podría dar como resultado algo que sea considerado una obra nueva. Este panorama nos abre el juego a algunas nuevas preguntas. ¿Qué buscamos preservar al restaurar una obra? ¿Buscamos preservar su aura o simplemente adaptarla a los soportes actuales para mantenerla actualizada? El punto de inflexión en este caso es el criterio que se utiliza para determinar cuáles procesos se pueden activar y cuáles no, para que impliquen necesariamente una restauración y, así, el público la siga considerando la misma obra y no una postproducción que, en el sentido que lo explica Bourriaud, generaría una pieza nueva.

Al respecto, Anne Laforet plantea cuatro estrategias de preservación que van desde el mero guardado de las obras originales hasta novedosas intervenciones más comprometidas:¹⁰

1. Depósito: es el sistema convencional de coleccionar arte almacenando físicamente las obras. El inconveniente está en que las obras caducan cuando los materiales se arruinan, o bien, si son obras inmateriales, los sistemas que las reproducen dejan de funcionar.

2. Emulación: implica encontrar una forma de imitar la apariencia y función de la obra original. El inconveniente puede ser que esto sea demasiado caro o incluso inconsistente con la intención original del artista. Es el caso que planteábamos anteriormente con el cambio del televisor de tubo por uno led.

3. Migración: implica actualizar el equipamiento y el material original. El principal inconveniente es que cambie la apariencia de la obra con el cambio de medio. La migración más común hoy en día es aquella que transfiere información del entorno analógico al digital.

4. Reinterpretación: la estrategia de conservación más radical consiste en reinterpretar la obra cada vez que esta es recreada. Para hacerlo, se suelen utilizar medios que tengan un valor equivalente a los usados originalmente. Bajo este punto de vista, el limpiado de ruido de fondo de un vinilo o la mejora de señal de video al pasar de cinta analógica a digital es una reinterpretación. Es una estrategia peligrosa sino cuenta con la supervisión y visto bueno del artista, pero puede ser la única vía para recrear otros tipos de piezas que involucren performance, instalaciones o *net art* en contextos distintos de los originales. De hecho, hoy en día algunas obras están siendo creadas expresamente para ser reinterpretadas cada vez que se presentan.

¹⁰ Laforet, *Le Net Art au musée*, 115-116.

CONCLUSIONES

Después de haber conectado y recorrido las ideas de los autores que hemos presentado, podemos decir que la conservación y restauración de arte con tecnologías digitales es un área de problematización con muchas aristas, sobre todo por el hecho de la multiplicidad de formatos y soportes que conviven en la actualidad, proliferando en inimaginables cantidades de obras, a pesar de la corta vida que tiene el entorno digital en relación con la historia del arte en general o la historia del hombre.

Inscritos en un paradigma flexible que nos invita a atender al valor cultural de las obras y no a su apariencia, podemos tomar distintas iniciativas, como las propuestas por Laforet, o bien proponer otras propias: que esta proliferación de obras tenga alto grado de complejidad para sistematizar una metodología de conservación y restauración no quiere decir que debemos quedar al margen. Sin embargo, debemos tener cuidado y atender y conocer la historia del arte en general,

como también los contextos de producción en particular de cada obra, para que nuestra intervención como restauradores se inscriba y sea coherente con la obra en cuestión y no caigamos, por error, en una postproducción que arroje como resultado algo distinto a lo que teníamos.

Por otro lado, la brecha que puede llegar a existir entre la teoría desarrollada y lo que encontramos en la realidad nos obliga a tener en cuenta lo positivo o negativo de la intervención que podamos realizar: ¿tenemos los medios técnicos para mejorar las condiciones de existencia de la obra o corremos el riesgo de empeorarla?

Debemos mantenernos actualizados, en cuanto a materiales, soportes y posibilidades para saber cómo abordar las obras; y, por otro lado, conocer metodologías y herramientas disponibles para poder tomar cartas en el asunto con el objetivo de preservar el patrimonio y contribuir, así, a que los que vengan detrás nuestro puedan entender nuestra época a partir de las creaciones que hemos dejado.

Cómo citar este artículo:

Alejandro Brianza, "El proceso de restauración y la problemática de reinterpretar el arte ajeno", *Artilugio* [en línea], 5 (septiembre de 2019): 32-41

Bibliografía

Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* (México: Itaca, 2003).

Nicolas Bourriaud, *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004).

Michel Foucault, *La arqueología del saber* (Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2008).

Byung-Chul Han, Shanzai. *El arte de la falsificación y la deconstrucción en China* (Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2016).

Mikel Iriondo Aranguren, "Copias del arte y arte de la copia". Presentado en el congreso *Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics* (España, Cartagena, 4 al 8 de Julio de 2011).

Anne Laforet, *Le Net Art au musée. Stratégies de conservation des œuvres en ligne* (París: L>P, 2011).

Clément Rosset, *Lo real. Tratado de la idiotez* (Valencia: Pre-Textos, 2004).

Mikel Rotaecbe, *Conservación y restauración de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías* (Madrid: Editorial Síntesis, 2010).

Daniel Teruggi, "Ethics of Preservation". Conferencia presentada durante Cultural heritage on line (Florenca, 15 y 16 de diciembre de 2009, organizado por Fondazione Rinascimento Digitale).

Alvin Toffler, *La tercera ola* (Bogotá: Plaza & Janes, 1980).



Biografía

Alejandro Brianza

AUTOR

Compositor, investigador y docente. Magister en Metodología de la Investigación Científica, Licenciado en Audiovisión, Técnico en sonido y grabación, y flautadulcista. Es docente en la USAL y en la UNLa, donde además forma parte de investigaciones relacionadas con la tecnología del sonido, la música electroacústica y los lenguajes contemporáneos, de las cuales ha dado conferencias y talleres en congresos y distintos encuentros del ámbito académico nacional e internacional.



Alejandro Brianza

CONTACTO:

alejandrobrianza@gmail.com

Experiencias de tiempo como constructoras de corporeidad: un relato desde la práctica artística para la reflexión colectiva acerca de las relaciones temporales en el arte

Experiences of time as constructors of corporeality: a story from artistic practice for collective reflection about temporal relationships in art



Talma Salem

SeCyT - Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
contato.talsalem@gmail.com

Recibido: 31/03/2019 - Recibido con correcciones: 19/06/2019 - Aceptado: 1/07/2019

Resumen

Este ensayo tiene como objetivo compartir la experiencia del proyecto “CAMINANDO: estudios sobre la lógica del preludio de Giulia Palladini y la práctica artística como investigación”,¹ radicado en el Centro de Producción e Investigación en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba en el marco del

Palabras claves

duración; performance; danza; relato; experiencia.

¹ “CAMINANDO: estudios sobre la lógica del preludio de Giulia Palladini y la práctica artística como investigación” es un proyecto de producción e investigación artística radicado en el Centro de Producción e Investigación Artística de la Universidad Nacional de Córdoba (CePIA), Argentina en el marco del CePIABIERTO 2018. Dirección del proyecto: Paulina L. Antacli. Coordinación y dirección artística: Talma Salem. Interpretes-creadoras: Mariana Saur, Melanie Passardi, Roxana Martin y Sabrina Lescano. Encargado técnico y registro visual: Matías Zanotto. Acompañamiento y producción de textos: Penélope Arolfo. Blog: <https://inmersionessituacionespreludio.wordpress.com/>



CePIABIERTO2018. Se trata de una exposición de cómo las preguntas sobre temporalidad atraviesan nuestro hacer.

Abstract

This essay aims to share the experience of the project “WALKING: Studies about the Giulia Palladini’s ‘logic of prelude’ and artistic practice as research”, radicated at the Center for Production and Research in Arts of the National University of Córdoba, part of the CePIABIERTO2018. It is an exposition of how questions about temporality are permeating our work.

Key words

*duration; performance; dance;
narrative; experience.*





PRIMEROS EXPERIMENTOS: TIEMPO, CONVENCIONES Y CONTRADICCIONES

Para comenzar, tendremos que volver un poco atrás en el tiempo, al punto de inicio de la formación grupal actual (antes de nuestra participación en CePIABIERTO2018) en el marco de una residencia artística llamada “Residencia PAR/PlataformaVA” en el Centro Cultural España Córdoba (CCEC), en donde invité a personas de Córdoba relacionadas con el campo de las artes vivas (bailarines profesionales, estudiantes de teatro y

performers casuales) a experimentar una acción “duracional” colectiva dirigida por mí.

La palabra “duracional” aparece aquí entre comillas porque en el transcurrir del proceso la misma se vio cuestionada. En aquel momento una acción “duracional” significaba “tiempo extendido”. Insistimos durante tres o cuatro horas en la realización de una misma acción:² caminar hacia delante dentro del espacio escénico, efectuando cambios de direcciones únicamente en la posibilidad de choque con otro cuerpo (personas,

² Al concretar dicha experimentación, gradualmente comenzaron a tornarse colectivas las cuestiones planteadas en principio por mí, por lo tanto, pido permiso a mis compañeras para seguir el texto en la primera persona del plural.

paredes, objetos). La entrada del público ocurría en un horario preestablecido (entre la mitad y el final de la acción) y su presencia duraba 30 minutos, luego se les agradecía y se les indicaba la salida mientras la acción continuaba.

El aspecto “duracional” del trabajo, en este caso, era experimentado por los performers que caminaban y al público se le brindaba un “resultado” de esta duración: la materialización del tiempo en los cuerpos cansados, dilatados, emanando calor, en estado alterado, y la materialización del tiempo en el espacio, ya que se podía sentir la diferencia en la densidad del aire. Algo estaba distinto, el espacio estaba “vivido”, se podía intuir su pasado reciente, sentir la memoria de los movimientos, los recorridos, las respiraciones de las horas anteriores.

Luego surgieron algunas preguntas: ¿a qué experiencia de tiempo estaba dando lugar este trabajo? ¿Qué importancia tenía la cantidad de horas, la extensión del tiempo? ¿Con cuáles ló-



gicas de relaciones temporales nos estábamos hermanando con esta propuesta? ¿Qué era la duración?

Es perceptible que algo potente sucede en el cuerpo en la extensión del tiempo, que la transformación y el tránsito de los estados corporales necesitan tiempo. Tiempo para agotar el cuerpo cotidiano, las defensas, los patrones; tiempo para ver surgir otro(s) cuerpo(s). Pero, ¿es posible prescindir de este agotamiento?

En la práctica, fuimos advirtiendo que el trabajo de repetición y agotamiento del cuerpo para llegar a una alteración de estado nos aproximaba a lógicas de trabajo productivistas (donde un objetivo a lograr tiene mayor importancia que el proceso). También percibimos que, aun encontrándose nuestro mayor interés en la experiencia de tiempo, al público se le brindaba más bien una situación en donde podían generar lecturas de esta experiencia temporal vivenciada por los cuerpos en escena, sin necesariamente experimentarla.



La elección de trabajar dentro de una sala de teatro, con horario de entrada del público, como sucede en obras convencionalmente hechas para dicho espacio, generaba algunas contradicciones. Lo que sucedía escénicamente no resultaba coherente con las convenciones espaciales mantenidas en la “puesta en escena”.

La experiencia de tiempo relacionada a estas convenciones no correspondía a la naturaleza de la acción y viceversa. Para algunas personas,



podría ser tranquilizador, en lugar de pensarlo como una obra de danza, pensarlo como una “performance”. Para otras, pensarlo como performance afirmaba el problema de las convenciones implícitas por el espacio: público en butacas frontales en la oscuridad, performers en el espacio escénico iluminado por reflectores y la “imposibilidad” de circular libremente, de salir y entrar durante la acción. Este no saber invitaba al público a preguntarse continuamente sobre tales convenciones y posicionarse sobre cómo relacionarse con ellas.

REFORMULACIONES: DEJAR QUE EL TIEMPO SE DERRITA Y HAGA DEL ABURRIMIENTO SU CARNE

Concluida la residencia en el CCEC, comenzamos a trabajar en el CePIA con una perspectiva diferente; por tratarse de un proyecto anual, nos brindaba más tiempo de investigación y posibi-



litaba mayor amplitud de experimentación. Lo cual fue esencial, ya que nos urgía despegarnos de la cualidad productiva de la acción y profundizar en la experiencia de tiempo, no solamente para los performers, sino también para el público. Para ello, la primera decisión fue investigar si era posible y, si así fuera, investigar en cómo trabajar con los tránsitos de estados corporales sin necesitar del agotamiento de los cuerpos. Esto nos llevó a reducir las horas de caminatas de los intérpretes y a doblar el tiempo de la presencia del público, lo que permitía que el público pudiera acompañar el desarrollo de los cambios de estado, la construcción y deconstrucción perma-

nente del espacio por los cuerpos caminantes y experimentar con mayor conciencia qué pasaba con sus propios cuerpos durante este tiempo.

Encontramos, durante esta etapa, la potencia del aburrimiento (asunto que ya estaba presente para los performers) como disparador de una (re) conexión con el cuerpo. El público se aburre y de repente duele la lumbar, una pierna se adormece, el pulmón se llena y se vacía de aire en una respiración larga, etc. Todo esto que podría pasar



desapercibido durante el cotidiano o en una circunstancia de entretenimiento, en esta situación comienza a llamar la atención. Luego surgen las preguntas, la urgente necesidad de entender lo que está pasando, que esto tenga significado, que pueda ponerse en palabras.

En tal sentido, a partir de las devoluciones del público pudimos observar que la suspensión de las convenciones de temporalidad ocurre en la constatación del propio aburrimiento. Aburrirse es algo que sucede con bastante frecuencia en el campo de las artes vivas, interpretado en el sentido común como señal de fracaso. Dejarse aburrir suele ser algo impensable. En la lógica

cotidiana de la productividad, el tiempo debe ser bien utilizado, aprovechado, hacer lo contrario es perder tiempo y perder tiempo es casi una prohibición.

Santiago Alba Rico nos señala:

En una sociedad sin cosas, ligera como un suflé, con sus egos estereotipados, desaparece sin más la duración; no hay ni siquiera espacio donde la carne, experiencia de tiempo puro, pueda comparecer o ser crucificada. El tiempo es una cosa muy rara: si lo aprovechamos desaparece, si aparece es que lo estamos desperdiciando.³



Si en la vida cotidiana cuando el aburrimiento aparece, hay que ocuparse (o, lo más seguro, ocuparse previamente para evitar que este no tenga lugar), dejarse aburrir por el arte abre una posibilidad de resignificación simbólica y encarnada con el aburrimiento.

Vemos en el aburrimiento un lugar de existencia plena del cuerpo y en él la semilla de su potencial de acción.

³ Alba Rico, "La carne y el tiempo (Lecciones del aburrimiento)".



PUNTO DE ATERRIZAJE: INMERSIÓN. CONVIVIO ALARGADO, RITUAL COMPARTIDO

Junto con los cambios realizados en la acción (preludio #1), también ocurrieron cambios en el formato del trabajo en un modo más amplio. Durante esta nueva etapa, no trabajamos con la idea de ensayo (como repetición para llegar a algo que será entonces “la obra”); sin embargo, el concepto de obra seguía interesándonos.

Esta dupla abrió la posibilidad de considerar a todas las instancias de trabajo como obra. Partes de un todo que, a la vez, encuentran potencia en su existencia individual. Para ello, tuvimos que vivir cada día de trabajo como un acontecimiento

en sí, sin perder de vista sus posibilidades futuras. Esto permitía, además, que en cualquier momento del proceso alguien pudiera convertirse en testigo de la obra, disfrutando de una experiencia única y efímera, un acontecimiento más o menos potente, siempre listo a fracasar.

El mayor cambio ocurrió en el “cómo” compartir la investigación con el público. Diseñamos, a partir de nuestros encuentros, experiencias colectivas guiadas llamadas “Inmersión”.⁴ Las inmersiones duran tres o cuatro días consecutivos y son compuestas por momentos en donde el público es testigo, pone su cuerpo en la acción, crea memoria sobre la experiencia y reflexiona

⁴ Vídeo/registro: Inmersión #1 disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=L7ycdNTWgog&feature=youtu.be>

colectivamente sobre ella. Lo que antes era pensado como la presentación de una acción de 60 minutos, ahora se propone como una convivencia de 12 horas, divididas en algunos días, en donde todas somos responsables y constructoras de la experiencia.

Este formato abrió el campo de posibilidades y dio lugar a una experiencia ritual, en donde en la desjerarquización de los momentos del trabajo la vivencia ganó el peso que buscábamos. Más que lecturas e interpretaciones sobre lo que sucedía, el foco se direccionó hacia las experiencias de tiempo que ofrecía el trabajo, en la convivencia de estos cuerpos y en lo que sucedía en y entre ellos. Tal vivencia es efímera, colectiva y al mismo tiempo única individualmente.

TEMPORALIDADES QUE CONSTRUYEN CORPOREIDAD: EL ARTE COMO MODO DE EXISTIR

Todo arte efímero con base en el encuentro, de carácter convivencial, tiene la oportunidad de suspender nuestras convenciones temporales e interpelar las percepciones naturalizadas del tiempo. El cómo es una cuestión de interés de cada artista en esta potencia. En el caso de "CAMINANDO", trabajo atravesado por este interés, dar lugar a los conceptos de ritual, improductividad y aburrimiento en nuestra práctica contribuyó a poner en cuestión las experiencias de tiempo. Contrastamos nuestra práctica con



algunas características de las relaciones temporales de nuestra sociedad, como por ejemplo la inmediatez, la multiconexión, la multitarea, la valoración del desempeño, la productividad, la absorción del concepto de experiencia como producto de marketing, e intentamos llevarla más allá de una relación binaria con estas caracte-

ción del imaginario, la constitución de los códigos colectivos de percepción y sensibilidad, y hasta dónde pueden ser modificados.⁵ Reconocer en la duración una puerta para encarar el arte como modo de existir, nos posibilita afirmar las temporalidades que construyen el cuerpo en las situaciones artísticas que proponemos como cons-



rísticas, entendiendo las experiencias de tiempo propuestas como constructoras de cuerpo y corporeidad, una (des)construcción biopolítica en dicha sociedad.

Néstor García Canclini nos señala que, siendo el arte un campo de producción simbólica, es necesario para el artista entender las relaciones y condicionamientos operantes sobre la produc-

tituyentes de una realidad inscrita en nuestro contexto socio-cultural. No una utopía, un ideal a llegar, una sublimación del tiempo, sino una experiencia temporal tan tangible como esperar el colectivo en la parada o comer un sándwich mientras se camina rápido para ir el trabajo.

⁵ García Canclini, "Arte y sociología en la década del 70", 23.

Según Erika Fischer-Lichte, al transitar situaciones en las que se encuentra expuesto a una incertidumbre del no saber, del no poder establecer marcos de referencia ni reglas en donde apoyarse, acontecen en el sujeto procesos de reconfiguración de su sistema de significados.⁶ Su experiencia previa no lo habilita a definir, nombrar o comprender lo que está sucediendo y tiene que reinventarse para relacionarse con esta situación. Esta situación “liminal”, como la nombra Fischer-Lichte, conduce a una transformación del estado corporal del sujeto, así como a una actualización de los modos de percepción y sistema de significados, incidiendo directamente en la totalidad de su existencia.

Al hablar de existencia, sin concebir una separación entre arte y vida, nos queda claro el potencial de transformación a través de la memoria, de la construcción de corporeidad que se da en todas las personas involucradas en la experiencia artística. Una composición en permanente movimiento de construcción y desconstrucción (simultáneamente) de los modos de percibir y concebir las experiencias temporales en nuestra sociedad.

6 Fischer-Lichte, “Experiencia estética como experiencia umbral”, 79-100.

Cómo citar este artículo:

Talma Salem, “Experiencias de tiempo como constructoras de corporeidad: un relato desde la práctica artística para la reflexión colectiva acerca de las relaciones temporales en el arte”, *Artilugio* [en línea], 5 (septiembre de 2019): 42-53



Bibliografía

Marina Abramovic, “Canal Contemporâneo”, Youtube (Brasil, 2011). Consultado en marzo de 2018, disponible en <https://youtu.be/ZQguiR0etKU>.

Santiago Alba Rico, “La carne y el tiempo (Lecciones del aburrimiento)”, en Victoria Pérez Royo y Diego Agulló, *Componer el plural, escena cuerpo, política*. (Barcelona: Mercat de les Flors/ Institut del Teatre/ Ediciones Polígrafa, 2016): 107-128.

Gilles Deleuze, *Bergsonismo*, 2ª ed. (São Paulo: 34, 2012).

John Dewey, *Arte como experiencia* (São Paulo: Martins Fontes, 2010).

Erika Fischer-Lichte, (2016). “Experiencia estética como experiencia umbral”, *Revista de Teoría del Arte*, 18 (2016): 79-100. Consultado en marzo de 2018, disponible en <https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/39056/40705>

Néstor García Canclini, “Arte y sociología en la década del 70”, en *La Producción Simbólica, teoría y método en sociología del arte* (Argentina: Siglo XXI, 2001), 23.

David Lapoujade, *Potencias do tempo* (São Paulo: N-1, 2013).

David Lapoujade, *William James, a construção da experiência* (São Paulo, Brasil: N-1, 2017).

André Lepecki, *Agotar la Danza, performance y política del movimiento* (España: Universidad de Alcalá y Mercat de Flores, 2006).

Peter Pál Pelbart, “Biopolítica”, *Sala Preta - Revista do PPG em Artes Cênicas ECA-USP*, 7, (28 de noviembre de 2007): 57-66. Consultado en marzo de 2018, disponible en <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v7i0p57-66>



Biografía

Talma Salem

AUTORA

Artista y gestora cultural brasileña, graduada en el curso de Comunicación de las Artes del Cuerpo por la PUC, São Paulo, Brasil. Máster en Artes Escénicas y Cultura Visual en 2017, ARTEA/UCLM, España. Reside en Córdoba, Argentina, en donde es alumna del Doctorado en Artes, UNC. Responsable y directora artística del proyecto “CAMINANDO: estudios sobre la lógica del preludio de Giulia Palladini y la práctica artística como investigación”, en CePIA, Facultad de Artes, UNC.



Nombre

CONTACTO:

contato.talsalem@gmail.com

SITIO WEB:

www.talmasalem.com

El tiempo está fuera de lugar: sobre el mural chimbero censurado

The time is out of joint: about a censored mural from Chimbas



Mariana Olivares

Universidad Nacional de San Juan
San Juan, Argentina
marianaolivarespedrozo@gmail.com

Recibido: 02/03/2019 - Recibido con correcciones: 04/07/2019 - Aceptado: 10/07/2019.

Resumen

El presente ensayo nos propone reflexionar sobre las corporalidades no binarias en relación con los conceptos tiempo/espacio, a partir de la censura de un mural,¹ ocurrido durante el mes de noviembre de 2018, en el departamento de Chimbas de la provincia de San Juan. El hecho, que funciona como un disparador, nos permite, a través de nociones de la temporalidad y la geografía queer, dislocar la línea temporal y espacial de lo acontecido y vincularlo con otros hechos de marginalización. El texto nos conduce a un modo posible de comprender el acontecimiento de censura, como parte del dispositivo de control

Palabras claves

identidades de género; mural; censura; tiempo-espacio; binarismo.

¹ Mural realizado dentro del Maaanso Encuentro Internacional de Muralistas y Graffiteros en el departamento de Chimbas, San Juan, durante el mes de noviembre de 2018.



del sistema dicotómico sexo-género que moldea tanto cuerpos, performances, como espacios-tiempos.

Abstract

This essay proposes to reflect on non-binary corporealities in relation to the concepts of time / space, based on the censorship of a mural², that occurred in November of 2018, in the locality of Chimbas, San Juan - Argentina. This censorship allows us, through notions of temporality and queer geography, to dislocate the temporal and spatial line of what happened and to link it to other marginalization facts. The text leads us to a possible way of understanding the erasure of the mural as part of the control device of the sex-gender dichotomy system that shapes bodies, performances, as well as spaces-times.

Key words:

*gender identities; mural;
censorship; time-space;
binarism.*

² Mural made within the "Maaanso International Meeting of Muralists and Graffiti" in the locality of Chimbas, San Juan, in November 2018.





Mural de Feli Lloveras - créditos de foto de Feli Lloveras.

El enunciado que da origen al título de este ensayo podría llegar a ser la peor traducción de la conocida frase de Hamlet “the time is out of joint”,³ que también podría traducirse como “el tiempo está dislocado o desarticulado”. Frase que, como refiere Freeman,⁴ implica que el tiempo posea, o mejor dicho sea, un cuerpo. ¿Cuál sería, entonces, el resultado de esa desunión? ¿Cómo sería el cuerpo desarticulado del tiempo? Seguro un poco torcido, disforme, desviado, anómalo. Si occidentalmente el cuerpo-espacio del tiempo ha sido definido por su linealidad, homogeneidad y continuidad, pues el tiempo desarticulado podría estar compuesto de saltos, de ires y venires, de *retombèes*,⁵ de ruinas y espectros que vuelven

3 Shakespeare, *Hamlet*, 126.

4 Freeman, *Time Binds*, 14.

5 El término *retombée* fue acuñado del francés por Sarduy, quien lo utiliza en relación al barroco. En una entrevista lo define como una resonancia a consecuencia de algo que puede aún no haber acontecido, concepto que rompe con la temporalidad occidental. Dice el autor en dicha entrevista: “ese efecto posterior a una explosión. En Barroco, repito, el efecto puede precederla”. Sarduy, *Entrevista con Severo Sarduy*, 14.

a traer el pasado al presente o, como escribe Freeman, encuentran el pasado (o futuro) ya inscripto en el presente (o todos esos términos entrecruzados).

Pienso que yo iba hablar sobre un mural y comencé con toda esta perorata del tiempo y del espacio, y de un hombre abrumado por el espíritu de su padre que le recordaba que el mundo es un lugar confuso, cuyo reordenamiento implicaba incluso la detención del tiempo.

Si vuelvo sobre el mural, entonces debo hablar sobre ese tiempo-espacio desarticulado y anómalo. Por tanto, empezaré 129 años antes, por una obra de los comienzos del arte argentino pintada por Schiaffino y titulada *Reposo*.⁶ Este óleo sobre lienzo ganó una medalla de bronce en la Exposición Universal de París en 1889, y un año más tarde se exhibió en Buenos Aires, donde recibió severas críticas por parte del perio-

6 La modelo del cuadro fue la aún adolescente Jeanne Copin, quien luego sería la esposa del pintor.

dismo nacional. El diario *La Argentina* escribió: “En esa mujer provocativamente echada, hay algo, sino mucho, de deforme”,⁷ y otras tantas críticas llovieron desde el diario *La Nación*. ¿Qué es lo deforme de la representación? ¿Qué es lo que desarticula *Reposo* en la mirada del público?

En el lienzo, aparece un cuerpo anguloso recostado sobre paños azules, cuya pose, como bien menciona Malosetti Costa, recuerda la escultura helenística del Hermafrodito.⁸ Tanto el cuerpo como la atmósfera del cuadro de Schiaffino revelan su adhesión al simbolismo. Las partes que componen el cuerpo, iluminadas arbitrariamente, parecieran vistas desde diferentes ángulos, en tanto la atmósfera fría que lo envuelve y la indistinción del género aumentan la sensación de extrañeza que provoca la representación. Por lo cual, se podría afirmar que el desnudo de Schiaffino no procura ser una descripción objetiva, sino por el contrario revelarse como lo que es, una ficción. Lo dicho desafía tanto los cánones académicos como los morales, ya que es un desnudo que se muestra en su construcción,⁹ un desnudo no validado por la mitología o la historia del arte; y, sobre todo, es una entidad andrógina. Ante ello, la mirada heteronormativa y binaria no puede interpretarlo más que en términos de desorden, deformidad y desproporción. *Reposo* así pasa a

ser un cuerpo que está fuera de lugar, está desbordado, es prácticamente obsceno.

Ahora sí, volviendo sobre el mural, podríamos plantear que el espectro de *Reposo* resuena en aquel cuerpo, un poco geometrizado y pachamámico, de Feli Lloveras. O, tal vez, es el eco de Lloveras que resuena allá, o ambos se tocan en algún espacio-tiempo ¿Qué movilizó el cuerpo pintado en aquella pared de Chimbas? ¿Qué puso fuera de lugar?

En la nota presentada a la intendencia para pedir que sea borrado, dice lo siguiente: “Además de no ser lindo a la vista de todos nosotros, no fue terminado, se ve desprolijo y no es lo que queremos para nuestro lugar...” (sic).¹⁰ No hablaré de que, tanto el adjetivo como el pronombre (como el resto de las palabras y quienes firman), están generizados masculinamente, sino que revisaré las calificaciones que hacen del mural. Lo describen simultáneamente como una representación no linda, no acabada y desprolija. En consecuencia, es imposible no preguntarse: ¿qué es un cuerpo lindo, acabado y prolijo? ¿Cuáles son las reglas a las que un cuerpo debe ajustarse para serlo? Como plantea García Cortés, las sociedades utilizan el binomio orden (acabado, prolijo, lindo, armónico) y caos (inacabado, desprolijo, feo, inarmónico) para establecer los parámetros de lo normal/anormal y lo moral/amoral, lo cual no es otra cosa que una estructura de

7 Como se cita en Malosetti Costa, “Eduardo Schiaffino: la modernidad como proyecto”, 18.

8 Ibid.

9 Pintar un cuerpo que se revela como construcción es afirmar por otros medios las proposiciones de Lynda Nead: “No puede haber un cuerpo sin ropa que sea ‘otro’ del desnudo, porque el cuerpo siempre está en representación”. Nead, *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, 34.

10 La nota fue presentada en la Municipalidad de Chimbas, dirigida al Intendente Fabián Gramajo, con fecha de octubre de 2018 y firmada por el presidente de la unión vecinal y dos vecinos de la zona.

control para mantener el statu quo. Por tanto, que el cuerpo de Lloveras “no esté acabado, sea desprolijo y feo” tiene otras implicancias dadas por la lectura que se hizo de esa corporalidad. Los diferentes titulares de los medios de comunicación de la provincia lo anunciaron de las siguientes maneras:

- Borraron un mural en Chimbas: ‘Era una mujer con cara de hombre’.¹¹
- Papelón en Chimbas: En la semana del orgullo gay borraron un mural ‘trans’.¹²
- Chimbas: censura, borraron un mural porque pensaban que se trataba de una mujer trans.¹³
- Polémica: Borraron un mural por hacer referencia al trabajo sexual.¹⁴
- Chimbas: El dolor del muralista censurado en casa evangelista.¹⁵

Si bien sabemos que no fue la intención del muralista representar una chica trans,¹⁶ hay algo en la mirada colectiva que lee ese cuerpo en dichos términos y ante lo cual reacciona cen-

surándolo. En una conversación telefónica con uno de los firmantes (vecino de la zona), ratifica la molestia barrial por la figura que él describe como mitad hombre y mitad mujer, dice: “tenía una pierna de mujer y otra de hombre, una más fina y otra como musculosa... y el rostro también era mitad de hombre y mitad de mujer”.¹⁷ De ello no sólo se puede destacar la dicotomía que divide lo masculino como fuerte y lo femenino como débil, sino el horror ante la convivencia de ambas impresiones en un mismo cuerpo. Siguiendo con García Cortés, escribe el autor en *Orden y Caos*:

El ser humano se construye un mundo estable en el que los objetos y las personas tienen formas reconocibles y permanentes. Todo aquello que no se ajusta a estos modelos tendemos a ignorarlo, marginarlo o esconderlo para que no turbe estos supuestos. Todo lo que aparece como indefinible, que no es ni una ni otra cosa, es entendido como un peligro para la sociedad (...) Los conceptos peligro, contaminación y/o pureza son definidos con el fin de proteger lo que se entiende como bien común. Una idea que pugna por consolidar y perpetuar la anulación de la diferencia y la homogenización de lo jerárquicamente diverso...¹⁸

Por tanto, volviendo al eco y al tiempo que se disloca y disloca, lo que queda al desnudo en ambas representaciones, la de Schiaffino y la de Lloveras, no son los cuerpos, sino lo que los desborda, la incapacidad del ojo de encerrarlos bajo una identidad unívoca. El cerco del principio de identidad lógico queda roto,¹⁹ y nos cuele en

11 “Borraron un mural en Chimbas: “Era una mujer con cara de hombre”, *Canal 13* (11 de noviembre de 2018). Consultado el 2 de marzo de 2019, disponible en <https://www.canal13sanjuan.com/san-juan/2018/11/11/borraron-un-mural-en-chimbas-era-una-mujer-con-cara-de-hombre-89244.html>

12 “Papelón en Chimbas: En la semana del orgullo gay borraron un mural «trans»”, *Diario móvil* (11 de noviembre de 2018). Consultado el 2 de marzo de 2019, disponible en <https://www.diariomovil.info/2018/11/11/papelon-en-chimbas-en-la-semana-del-orgullo-gay-borraron-un-mural-trans/>

13 “Chimbas: censura, borraron un mural porque pensaban que se trataba de una mujer trans”, *El cimbrazo. El epicentro de la noticia en San Juan* (11 de noviembre de 2018). Consultado el 2 de marzo de 2019, disponible en <https://elcimbronazo.com/2018/11/11/chimbas-censura-borraron-un-mural-porque-pensaban-que-se-trataba-de-una-mujer-trans/>

14 “Polémica: Borraron un mural por hacer referencia al trabajo sexual”, *Canal 13* (10 de noviembre de 2018). Consultado el 2 de marzo de 2019, disponible en <https://www.canal13sanjuan.com/san-juan/2018/11/10/polemica-borraron-un-mural-por-hacer-referencia-al-trabajo-sexual-89207.html>. Cabe señalar en este titular la asociación directa que se realiza entre transexualidad y trabajo sexual.

15 “Chimbas: El dolor del muralista censurado en casa evangelista”, *Diario móvil* (13 de noviembre de 2018). Consultado el 2 de marzo de 2019, disponible en <https://www.diariomovil.info/2018/11/13/chimbas-el-dolor-del-muralista-censurado-en-casa-evangelista/>

16 Lloveras, Entrevista personal, 28 de enero de 2018.

17 Comunicación personal, 9 de febrero de 2018.

18 García Cortés, *Orden y Caos*, 18.

19 El principio de identidad es un principio de la lógica y la filosofía, según el que toda entidad es idéntica a sí misma.

la mirada otras posibilidades de ser/habitar los cuerpos.

La eliminación del cuadro *Reposo* de la galería Bossi, que festejaba el diario *El nacional* el 29 de octubre de 1889,²⁰ resuena en el blanqueamiento del mural de Lloveras.²¹ El pasado emerge en el presente o el presente emerge en el pasado (esperemos que no en el futuro). La vuelta al orden implica la marginalización (y anulación) de los cuerpos que no cumplen con las normas sociales de representación tanto como de presentación. Es importante señalar esto último, porque ello no sólo acontece entre los marcos del campo gráfico, sino que también lo hace al interior de los marcos de legibilidad y legitimidad de la realidad social. Es así que la historia de una trans asesinada y arrojada en el mismo lugar puede que sea algo que el barrio sumó al conflicto,²² pero ese espectro no deja de ser y estar, no deja de acecharnos, porque efectivamente esta sociedad patriarcal y binaria cercena lo que la desborda.²³

20 "Felizmente desaparecieron de aquella casa [Bossi] que generalmente se distingue por el buen gusto de sus exposiciones, los desgraciados cuadros de Schiaffino [...] que honran muy poco al pensionado en París", como se cita en Malosetti Costa, "Escándalos (como en París). Desnudo y modernidad en Buenos Aires en las últimas décadas del siglo XIX", 16.

21 Blanqueamiento de la pared que había sido levantada por el municipio a fines de la realización del mural *Censura* que ningún grupo o persona se atribuyó.

22 Algunxs vecinxs aseguraban que sobre las calles donde se ubicaba el mural habían asesinado y arrojado el cuerpo de una chica trans; otrxs, como el mismo vecino que firma la nota, lo desmienten. No obstante, en los medios de comunicación provinciales relevados no se halló información sobre el caso.

23 Como escribe Douglas, el orden se crea solo mediante el forzamiento de la realidad: "... sostengo que las ideas acerca de la separación, la purificación, la demarcación y el castigo de las transgresiones tienen por principal función la de imponer un sistema a la experiencia, que de por sí es poco ordenada. Sólo exa-

Cuando digo, mal citando a Hamlet, que el tiempo desborda el espacio y por tanto está fuera de lugar, me estoy refiriendo al cuerpo del tiempo y a la construcción social del espacio que no le reconoce su derecho de ser-ahí. El sistema dicotómico sexo-género es un dispositivo que estructura y controla tanto cuerpos, performances como espacios-tiempos. Y si pensamos dichas nociones en relación a lo acontecido, podemos volver sobre la nota referida líneas más arriba, y observar cómo la misma menciona el espacio como una razón crucial para la eliminación del mural:

Coincidimos que la pintura plasmada en la pared de Benavidez y Mendoza no va de la mano con (...) los portales de ingreso que desde la gestión se están realizando; y menos aún en las calles antes mencionadas, que significan EL PORTAL PRINCIPAL DE CHIMBAS.²⁴

Esta evidente jerarquización del espacio y la preocupación por la ocupación del mismo,²⁵ también fue parte de la justificación dada por teléfono, en la cual se planteaba que un mural de tales características no podía ocupar el espacio de entrada a Chimbas. El portal, la entrada al departamento, es un hito espacial de gran importancia, ya que es "la frontera, que distingue y opone dos mundos y el lugar paradójico donde dichos mundos se comunican..."²⁶ En

gerando la diferencia entre adentro y afuera, encima y debajo, macho y hembra, a favor y en contra se crea la apariencia de un orden" (*Pureza y peligro*, 17).

24 Las mayúsculas son del original.

25 Para más información sobre el vínculo entre género y espacio, consultar AAVV, *Queer Geographies*, 2014.

26 Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, 17.

este caso, el umbral señala el paso a otra identidad, la identidad chimbera: “no caía bien para representar Chimbas”, dice con respecto al mural la persona con quien hablé por teléfono.²⁷ Este portal no puede tener como guardián un cuerpo que se desvíe de los parámetros heteronormados y binarios;²⁸ ello sería como recordar todos los días que el orden es una ficción, que nuestros cuerpos e identidades no están sujetas a leyes, que las cosas no se resuelven en un dos más dos es cuatro. ¿Cómo se pasa cotidianamente por un umbral que, sin quererlo, nos cuestiona nuestras definiciones de identidad y de género?

Pues pareciera que la única opción es volver a poner todo en orden y suprimir aquello que no colabora con el “bien común”. Marginar, suprimir y esconder el cuerpo. El delito ya ha sido cometido desde antes de que nacióramos, pero hay que reinstaurarlo, enseñarles a otras corporalidades que eso no puede pasar, que no se puede reclamar un espacio-tiempo. Que debemos poner lo que desborda y disloca, como mucho, en la última

pared, aquella en donde no haya luz ni mirada que lo vea. Sin embargo, y mal que les pese, por más que borraron aquel cuerpo, el espectro seguirá allí, seguirá emergiendo para señalar que lo que está fuera de lugar, lo que es torcido, es un sistema que se basa en la exclusión, homogenización y desaparición de lo que desborda las categorías. Un sistema que provoca que la expectativa de vida en Latinoamérica de personas trans sea de 35 a 41 años,²⁹ y que en lo que va del año 2019 en Argentina hayan muerto, por asesinato o abandono, 15 personas de la comunidad trans.³⁰ Por tanto, en este mundo diverso, por más que se tape de blanco una pared, los espectros seguirán susurrándonos que el mundo es un lugar confuso en el cual nosotrxs somos la ficción.

27 Comunicación personal, 9 de febrero de 2018.

28 “El umbral tiene sus «guardianes»: dioses y espíritus que defienden la entrada, tanto de la malevolencia de los hombres, cuanto de las potencias demoníacas y pestilenciales”. Eliade, *op. cit.*, 17).

29 Cfr. Sánchez, “Ser trans en Argentina.” Consultado el 2 de marzo de 2019, disponible en <https://latinta.com.ar/2018/03/ser-trans-argentina/>

30 A 39 días de comienzos del año 2019, el *Diario digital femenino* anuncia que en Argentina han sucedido 15 casos de muerte, por asesinato u abandono estatal, de personas trans. Silva, “Las muertes trans, por asesinatos o exclusión”.

Cómo citar este artículo:

Mariana Olivares, El tiempo está fuera de lugar: sobre el mural chimbero censurado”, *Artilugio* [en línea], 5 (septiembre de 2019): 54-62

Bibliografía

AAVV, *Queer Geographies* (Denmark: Museet for Samtidskunst, 2014).

Mary Douglas, *Pureza y Peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú* (Madrid: Siglo XXI, 1973).

Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano* (Guadarrama: Punto Omega, 1981).

Elizabeth Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories* (California: Duke University Press, 2010).

José Miguel García Cortés, *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes* (Barcelona: Anagrama, 1997).

Laura Malosetti Costa, "Escándalos (como en París). Desnudo y modernidad en Buenos Aires en las últimas décadas del siglo XIX", *Los estudios de artes desde América Latina* (s/d). Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Universidad de Buenos Aires. Consultado el 21 de enero de 2019, disponible en http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Queretaro/complets/maloseti_queretaro.pdf

Laura Malosetti Costa, "Eduardo Schiaffino: la modernidad como proyecto", *Los estudios de artes desde América Latina* (s/d). Consultado el 21 de enero de 2019, disponible en http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Buenosaires/complets/malosetti_buenosaires.pdf

Lynda Nead, *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad* (Madrid: Técno, 2013).

Lucía Sánchez, "Ser trans en Argentina", *La tinta. Periodismo hasta mancharse* (9 de marzo de 2018). Consultado el 2 de marzo de 2019, disponible en <https://latinta.com.ar/2018/03/ser-trans-argentina/>

Severo Sarduy, "Entrevista a Severo Sarduy por Blas Matamoro", *Cuadernos Hispánicos*, 563 (mayo de 1997): 13-18.

William Shakespeare, *Hamlet, Prince of Denmark* (United Kingdom: Cambridge University Press, 2003).

Beatriz Evelyn Silva, "Las muertes trans, por asesinatos o exclusión", *Diario digital femenino* (9 de febrero de 2019). Consultado el 2 de marzo de 2019, disponible en <https://diariofemenino.com.ar/las-muertes-trans/>

Biografía

Mariana Olivares

AUTORA

Licenciada en Artes Visuales por la Universidad Nacional de San Juan (Argentina, 2013). Fue becada para realizar sus estudios de Maestría por LSU, donde se maestró en Estudios Hispánicos con concentración en Estudios Culturales (2015). Es docente en la UNSJ y JTP en la ENERC Sede Cuyo. Ha mostrado sus proyectos artísticos y artículos en diferentes lugares, entre ellos Argentina, España y Estados Unidos.



Mariana Olivares

CONTACTO:

marianaolivarespedrozo@gmail.com

Pasolini: El artista que vislumbra en la oscuridad del tiempo

Pasolini: The artist who glimpses in the darkness of time



Natalia Buyatti

Investigadora independiente
Córdoba, Argentina
nati.buyatti@gmail.com

Recibido: 31/03/2019 - Recibido con correcciones: 10/07/2019 - Aceptado: 11/07/2019.

Resumen

El presente artículo reflexiona en torno a Pier Paolo Pasolini y su relación con la temporalidad, a partir del análisis de la obra teatral *Calderón*. En esta obra, el artista, remitiéndose a formas teatrales y pictóricas arcaicas, revitalizó un sentido que aparentaba estar muerto y opera fuertemente sobre su presente creando un gesto que instaura una relación particular entre tiempos. Acudimos a teorías de la filosofía y del teatro para detectar las operaciones artísticas existentes en la obra que develan el funcionamiento de la violencia sistémica que permanece invisible en el tiempo. En el primer apartado, tomamos el artículo *¿Qué es lo contemporáneo?* de Giorgio Agamben, y establecemos vínculos entre la vida y obra de Pasolini y la definición de contemporáneo que ofrece el filósofo. En el segundo apartado, analizamos la operación de visibilización de lo invisible que realizó Pasolini, a partir del estudio de la categoría de violencia sistémica propuesta por Žižek. Por último, estudiamos la relación entre arte y violencia en Pasolini a partir de la investigación de Angélica Liddell.

Palabras claves

*teatro; escritura;
contemporáneo; tiempo;
violencia.*

Artilugio, número 5, 2019 / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



Abstract

The present article inquires about Pier Paolo Pasolini's relation with time considering the analysis of the play *Calderón*. In this play, the artist, by referring to archaic theatrical and pictorial forms, revitalizes a sense that appeared to be dead and operates strongly on his present creating a gesture that establishes a particular relationship between times. We followed philosophical and theatrical theories in order to detect the artistic operations in the play. Such operations reveal the functioning of systemic violence that remains invisible through time. In the first section we work on the article *What is the contemporary?* by Giorgio Agamben, establishing some connections among Pasolini's life and work, and the definition of contemporary proposed by the philosopher. In the second section, we follow the study of the systemic violence proposed by Žižek to analyze Pasolini's operations to show what is invisible. Finally, we follow Angélica Liddell's research to study the relation between art and violence in Pasolini's work.

Key words:

*theater; writing; contemporary;
time; violence.*



PASOLINI CONTEMPORÁNEO

¿*Qué es lo contemporáneo?*, se titula el artículo escrito por Giorgio Agamben (2014), que en esta oportunidad sirve de anclaje para las reflexiones en torno a la obra teatral *Calderón* de Pier Paolo Pasolini. En este texto, el filósofo se pregunta qué significa ser contemporáneo y quién puede ser llamado contemporáneo. Un contemporáneo, siguiendo la línea de pensamiento

porque necesita tomar distancia para poder observarla y así interpelarla mediante el anacronismo y el desfase.

En este sentido, sería difícil y hasta inapropiado para este trabajo separar la obra de su autor y su contexto originario. En *Pintó Sodoma. Escándalo de un mundo equivocado* (espectáculo teatral que creamos un grupo de dieciséis actores y actrices con la dirección de Paco Giménez),¹ Pasolini se personifica atestiguando y participando activamente del relato que desarrollan los per-



Pintó Sodoma. Ph. Juan Manuel Alonso.

de Agamben, probablemente no coincida con el pensamiento de su época ni responda a la demanda de sus coetáneos ni se amolde a la ideología existente. El filósofo advierte que un contemporáneo no puede adecuarse a su época

sonajes que él escribió. El autor es parte de su obra, la vida del artista manifiesta un carácter incluso más ficcional que sus ficciones. Pasolini

¹ Espectáculo teatral de creación colectiva estrenado en el 2017 en el Teatro La Cochera (Córdoba).

fue asesinado, golpeado, aplastado y tirado a un basural por haber sido puto, controvertido, escandaloso, porque ningún lado le parecía el correcto, porque tenía una conciencia crítica y era un hombre libre, porque golpeaba el corazón de la moral y la razón de los poderosos, porque era un comunista sin partido y un religioso sin dogma, porque usaba el sexo como una forma de protesta y como única expresión de libertad, porque creía que escandalizar es un derecho y que ser escandalizado es un placer. Indudablemente, Pasolini fue un inadaptado en su época, un artista antisocial que iba contra toda regla y toda convención establecida, que podía observar y reflexionar con lucidez por fuera de toda norma. Él mismo manifiesta su teatro como un “teatro nuevo”, un teatro que ignora a la tradición y se proclama antiburgués. Por eso, consideramos a Pasolini un artista contemporáneo, porque fue tan anacrónico en su tiempo que aún hoy resulta casi profético. Según él, su teatro nació de una enfermedad y, sin dudas, fue una especie de tumor incómodo para la sociedad europea, porque Pasolini metía su dedo hasta el fondo en las llagas abiertas de la humanidad que hasta entonces se tapaban con total discreción.

Para continuar respondiendo la pregunta de Agamben de qué significa ser contemporáneo y quién puede serlo, resulta necesario pensar en las posibles conjugaciones entre presente, pasado y futuro.

Los historiadores de la literatura y el arte saben que entre lo arcaico y lo moderno hay una cita secreta, y no tanto porque las formas más arcaicas parecen ejercer en el presente una fascinación particular,

sino porque la clave de lo moderno está oculta en lo inmemorial y lo prehistórico. (...) Ser contemporáneos significa, en ese sentido, volver a un presente en el que nunca estuvimos.²

La obra teatral *Calderón* es un entretejido temporal conformado por el mito de Segismundo, *La vida es sueño*, *Las Meninas* de Velázquez, la dictadura de Franco en España y la poética pasoliniana. En ella conviven elementos de diferentes naturalezas que corresponden a diferentes contextos espacio-temporales. Pasolini remitiéndose a formas teatrales y pictóricas arcaicas, revitalizó un sentido que aparentaba estar muerto y opera fuertemente sobre su presente creando, de esta forma, un gesto que instaura una relación particular entre tiempos. Pasolini lee *La vida es sueño* y *Las Meninas* con nuevos ojos, ojos contemporáneos que descubren lo que permanecía oculto en la sombra, nuevos ojos que intentan abrir los ojos que permanecen cerrados.

Las relaciones entre pasado, presente y futuro se pueden encontrar incluso literalmente explícitas en el texto teatral en boca del personaje del Locutor, un personaje que podría ser el mismo Pasolini, la representación de la voz del autor como un Velázquez presente adentro de la obra:

El autor me encarga que os recuerde ante todo que él, cuando escribe puede utilizar tan sólo aquellas experiencias que ya ha vivido: y no aquellas que está viviendo o vivirá. Espera, es cierto, que su pasado no sea tan remoto, y que -en las experiencias de un pasado aún reciente- estén comprendidas las experiencias aún por vivir, aunque sólo sea como premisas o posibilidades.³

2 Agamben, “Qué es lo contemporáneo”, 27.

3 Pasolini, *Calderón*, 17.



Pintó Sodoma. Ph. Juan Manuel Alonso

El dramaturgo utiliza su conocimiento sobre el barroco y sus propias vivencias para instaurar el debate y la reflexión sobre un acontecimiento histórico que servirá para tomar posición con respecto al presente y, a su vez, para la preparación y planificación de las futuras luchas. El locutor termina el primer estésimo con palabras tan brillantes y lúcidas, propias del escritor italiano, que sería inútil intentar reemplazar:

¡Únicamente las personas sanas y sin dolor pueden vivir de cara al futuro! Las demás -enfermas y llenas de dolor- se encuentran ahí, a medio camino, sin certezas, sin convicciones y quizás aún, por lo menos en parte, víctimas del conformismo y los dogmas de una historia aún más vieja, contra la que tanto combatieron; y, si después participan en las nuevas luchas, lo hacen sin confianza, sin optimismo, y con las banderas colgando como andrajos.⁴

En la obra, el personaje de Segismundo sirve como ejemplo de esto porque es categorizado por Doña Astrea en el primer episodio como fantasmagórico. Segismundo es un fantasma del pasado que vuelve al presente y toca la puerta, es la metáfora de una herida en carne viva, es el peso de una lucha perdida.

El artista italiano con su poder intelectual y artístico, descubrió con su obra estas heridas que carga la sociedad, con la voluntad de que las mismas no sean arrastradas por los siglos de los siglos obteniendo como triste consecuencia una humanidad rendida y derrotada. Él sabía que su tiempo le pertenecía y que no podía escapar de él, pero lo experimentaba de una manera tortuosa, conviviendo hábilmente con su oscuridad ineludible. Pasolini comprueba con su biografía

4 Ibidem, 18.

ser un artista contemporáneo, según la definición de Agamben:

(...) Contemporáneo es aquel que percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le incumbe y no cesa de interpelarlo, algo que, más que cualquier luz, se dirige directa y singularmente a él. Contemporáneo es aquel que recibe en pleno rostro el haz de tiniebla que proviene de su tiempo.⁵

Con su obra, el dramaturgo intentó sacar a la luz un funcionamiento sistémico opresivo que hasta ese momento permanecía oculto.

PASOLINI DERROTADO

Para poder analizar la operación de visibilización de lo invisible que realizó Pasolini, serviría retomar las categorías de violencia que propuso Žižek en *Sobre la violencia* (2009). Žižek no se dejó cegar por las alarmas urgentes de auxilio de la violencia explícita y subjetiva, Žižek excavó en las profundidades oscuras de la realidad para descubrir los cimientos, el problema que permanecía invisible y que llamó violencia sistémica. Esta violencia es una violencia anónima y oculta, pero es la más peligrosa porque provoca el hundimiento global: se trata del accionar de un sistema económico y político devastador. En este sentido, ocuparse de la violencia subjetiva sería rellenar con enduido las grietas de una casa cuando el problema real se encuentra en la base.

Rosaura en *Calderón* no sabe en dónde se encuentra parada, no sabe cuál es su realidad, vive atosigada por los cimbronazos constantes del exterior que impactan en su cuerpo real e imaginario. Rosaura no puede actuar porque no puede pensar, está inmovilizada por los constantes impactos de su contexto económico, político y/o social. En la medida en que no sepamos donde estamos parados, vamos a estar inactivos, paralizados sin capacidad de acción.

Rosaura por su sufrimiento pierde su capacidad de lenguaje y, junto con ella, su resistencia al poder que la oprime. Žižek advierte cómo en situaciones de vulnerabilidad lo que se dice, el significado de las palabras, se tiñe de una forma incoherente de expresarlo que evidencia el trauma. Si la expresión fuera prolija, probablemente dudaríamos de la veracidad del suceso. Esto se puede ver en la estética del lenguaje que utiliza Pasolini para el personaje de Rosaura. Cada despertar es siempre para ella una experiencia traumática. En la conversación con su hermana Estrella, se expresa con un lenguaje inarticulado, precipitado, con frases inconclusas, por momentos onomatopéyico, fragmentado y repetitivo.

Rosaura ocupa el lugar que ocupaba Segismundo en la antigüedad y se vuelve la protagonista de la obra cuando antes la mujer había sido invisibilizada, ignorada, desplazada y puesta siempre como personaje secundario (como Ofelia que en el transcurso de la obra casi no habla, en *Hamlet* prácticamente la mujer no tiene voz). Rosaura durante la obra siempre está ubicada

5 Agamben, "¿Qué es lo contemporáneo?", 22.

en el traspaso de la ignorancia a la conciencia y por eso es un cuerpo doliente: la conciencia es dolorosa.

Mientras que en *La vida es sueño* hay una clara violencia subjetiva que ejerce Basilio sobre Segismundo, en Calderón no hay rastros de violencia explícita. Pasolini realiza un desplazamiento ideológico de la violencia subjetiva a la objetiva. Pasolini en su obra se ocupó de desenmascarar la oscuridad, de hacer visible la oscuridad oculta en lugares que se suponían sagrados: la familia, la iglesia, la escuela, el hospital. Contra todo orden establecido, Pasolini evidencia la violencia que oprime a Rosaura en los diferentes lugares en los que se despierta, lugares que abarcan múltiples realidades posibles. En esta obra la realidad aparece como una condena más allá de donde te despiertes, porque ninguna realidad es confortable ni asimilable, la realidad es peor que todos los sueños posibles. Rosaura en el último despertar recuerda su sueño y sonríe, soñó con la salvación, su sueño era el de un campo de concentración rescatado por un estallido revolucionario, pero Basilio la ahoga en la tragedia diciéndole que es un sueño hermoso pero que es sólo un sueño, un sueño imposible, los que podían rescatarlos fracasaron, la salvación es imposible cuando el sistema le da ventaja a los poderosos. Pasolini en este contexto de desigualdad reivindica las virtudes del fracaso y la derrota:

Creo que es necesario educar a las nuevas generaciones en el valor de la derrota. En manejarse en ella. En la humanidad que de ella emerge. En construir una identidad capaz de advertir una co-

munidad de destino, en la que se pueda fracasar y volver a empezar sin que el valor y la dignidad se vean afectados. En no ser un trepador social, en no pasar sobre el cuerpo de los otros para llegar primero. Ante este mundo de ganadores vulgares y deshonestos, de hacedores falsos y oportunistas, de gente importante, que ocupa el poder, que escamotea el presente, ni qué decir el futuro, de todos los neuróticos del éxito, del figurar, del llegar a ser. Ante esta antropología del ganador, de lejos prefiero al que pierde.⁶

Una de las interpretaciones que se hizo de los escritos de Pasolini para la construcción del espectáculo *Pintó Sodoma* fue que el artista, ateo por definición, entendía que lo sagrado no se encuentra en el más allá, sino que anida en el hombre y que uno de los males actuales es la imposibilidad de percibirlo. Por eso lo revolucionario hoy consistiría en reivindicar el valor de la sacralidad, que es la parte del hombre que resiste a la profanación del poder; por eso, el valor de la derrota está en resistir con dignidad frente a la violencia del sistema.

Así como Žižek se distancia de la violencia y de sus posibles resoluciones para poder reflexionar, Pasolini propone un teatro pensante, un arte cabeza que toma distancia de la realidad para razonar, un arte intelectual que dialoga con la realidad económica, política y social, y que tiene el acento puesto en lo indispensable: la idea y la opinión crítica. Por eso es que el planteo escenográfico, que explicita el Locutor desde el interior de la obra, retoma a *Las meninas*. El cuadro,

6 Pasolini, "El valor de la derrota". Portal del periodista Juan Pablo Peralta. Consultado el 21 de enero del 2019, disponible en <http://portaldelperiodista.blogspot.com/2017/07/el-valor-de-la-derrota.html>

mediante las miradas de las figuras y el juego con el espejo, genera el efecto de introducirnos en esa ilusión. Hay infinidad de interpretaciones sobre la pintura de Velázquez, pero, sin duda, su particularidad reside en la figura del pintor que se pinta a sí mismo con la mirada proyectada hacia afuera del cuadro. ¿Está mirando a los espectadores como posible material para la pintura? ¿O está mirando a la familia real, que ya aparece en el cuadro? De cualquier forma, este cruce del teatro con la pintura nos invita a correr la mirada de la convención para mirar por fuera de la obra, nuestro alrededor: una mirada reflexiva, tridimensional, compleja y barroca.

PASOLINI ANTISOCIAL

“Escribir con la carga del genocidio, escribir con la carga del horror humano, escribir con esa carga insuperable provoca una literatura doliente, temerosa de sí misma, escéptica, una literatura que soporta las aflicciones de la palabra”.⁷ Tanto Angélica Liddell como Žižek retoman a Adorno y a la problemática que presenta en torno al sentido de escribir después de la guerra. El arte fracasó, las maneras de contar fracasaron, la comunicación fracasó y la guerra se produjo. Después de tanta violencia, la literatura, el teatro y el arte en general, no pueden mantener ni su contenido, ni su forma. Hay un quiebre producido por el fracaso de la palabra. ¿Cómo escribir después de las

ignominias del siglo XX? ¿Qué escribir después de las catástrofes sociales? No existe una respuesta certera a tales preguntas. Liddell asume ese fracaso desde el momento de concepción de su escritura y, a pesar de todo, sigue escribiendo. Al igual que Pasolini, Liddell admite la derrota y la fragilidad que de ella proviene y, aún sabiendo que probablemente no lo consiga, resiste en la búsqueda de una poética que pueda sublimarla.

Angélica Liddell, dramaturga, directora y performer española, en un artículo titulado *El mono que aprieta los testículos de Pasolini*, escribe acerca de la frustración del mono al enfrentarse al humano como el fruto de su evolución. El mono es lo prehistórico, es lo originario, el instinto, la pasión, mientras que el humano es la representación de lo moderno, la degradación, el futuro no deseado, la violencia. Lo que aprieta los testículos de Pasolini es la pasión, el ansia por concretar las ideas y la frustración que se produce por el fracaso de esa materialización. Pasolini evidencia en *Calderón* el fracaso de las viejas formas teatrales y la angustia que le produce la incansable búsqueda de una nueva forma que se proclame contra la norma, contra lo instaurado, contra el poder de los medios masivos de comunicación, contra la violencia de los noticieros y de la televisión; *Calderón* es la angustia de una búsqueda que se sabe fracasada por su carácter minoritario pero que no deja de despertar, no deja de intentar y de resistir.

7 Liddell, *El sacrificio como acto poético*, 16-17.

“La fuerza del mono proviene de su sufrimiento”,⁸ asevera Liddell. Parecería ser una cuestión de lógica: mientras mayor es la opresión ejercida, más se ejercitan los músculos de las piernas que nos sostienen. Sin embargo, no podemos dejar de preguntarnos: ¿cuál es el límite? ¿Qué tendría que suceder para que los músculos

lo denomina violencia poética: la respuesta del arte frente a la violencia humana.

La violencia poética consiste en escapar de los tópicos, en escapar de la opinión general, es intentar que el pensamiento llegue hasta donde llega la emoción, es despojarse de una vida de compromisos y medianías, es no mentir, es ver un poco más allá, es el ansia de lo realizable, es el hambre.



Pintó Sodoma. Ph. Juan Manuel Alonso.

de la humanidad cedan y los huesos se quiebren? La artista española observa cómo la sociedad pequeñoburguesa tolera los diferentes tipos de violencia que se manifiestan en la cotidianeidad pero que, cuando esa violencia se manifiesta en el escenario o en el cine, el público incapaz de eludir la representación de su propio reflejo, reacciona, se espanta y se escandaliza. A esto, ella

(...) Pero la violencia poética fracasa al certificar que nada transforma a los idiotas. Los idiotas ni siquiera pisan el teatro. Y entonces uno se cubre con los relámpagos de la impotencia.⁹

Este nuevo tipo de violencia, al contrario de la imbecilidad de la violencia real, es generado por un alto grado de lucidez. El mono que aprieta los testículos de Pasolini desarrolla sus músculos

⁸ Liddell, *El sacrificio como acto poético*, 34.

⁹ *Ibidem*, 37- 38.

cuando es alimentado por el dolor y la angustia que genera la conciencia de los terribles actos humanos y del gran sinsentido de la existencia. Es el hambre con su desesperado poder movilizador, por eso, quien no tiene hambre nunca se va a mover de su lugar privilegiado y confortable para asistir a la tragedia artística.

Después de la guerra, un artista no puede actuar de manera complaciente, no debería actuar filantrópica e indulgentemente con una sociedad asesina. Un arte que sigue la corriente es un arte hipócrita. Por eso Pasolini es antisocial. La obra de Pasolini es el encarnizamiento de la pasión por evidenciar el fracaso humano. El artista italiano implanta como un tumor un nuevo teatro que se opone no sólo al tradicional teatro burgués, sino también a las proclamadas vanguardias del siglo XX. En forma de rechazo al realismo y sus decorados, propone un nuevo teatro que tiene a la palabra como eje principal y que establece con el espectador una relación intelectual, un teatro ávido por generar la conciencia del fracaso social.

Cuando leemos a Pasolini asistimos a un paisaje de desesperanza. Sin protagonistas ni héroes, los personajes comparten como trasfondo el desacople entre la expectativa y la realidad. Rosaura intenta constantemente revertir su destino, y allí radica la tragedia: la modificación es aparentemente imposible. Los engranajes que vinculan los personajes están corrompidos de raíz. Por ello en *Pintó Sodoma* (el espectáculo dirigido por Giménez) ante la situación de desolación y miseria irreversible y la búsqueda inútil de un responsable, la propuesta será “empezar de cero”,

como un intento de diluvio universal bíblico que barra con todo lo profanado por la humanidad. Empezar de cero es la esperanza de los desolados, es la metáfora de lo imposible; como dice el refrán: “de esperanzas vive el hombre, y muere de desilusiones”.

Según Liddell, el nuevo teatro debería basarse en manifiestos, en la literalidad y el informe, todo lo que no sea de esta forma niega el problema y el dolor para convertirse en mero espectáculo. No es casual que ella elija hablar de Pasolini. Él no se preocupa por esconder sus intenciones. En la obra, el personaje del Locutor resulta ser, en alguna medida, un manifiesto pasoliniano que en tres estásimos explicita las intenciones del autor para dar explicaciones y justificaciones, para decir cómo debe representarse la obra, para dejar en claro sus deseos y sus negaciones, sus problemas ideológicos y técnicos. También en la relación entre Pablo y Rosaura, prostituta, queda evidenciada la intención de Pasolini por establecer vínculos entre lo intelectual y lo popular, un vínculo amoroso, paciente e igualitario. Este vínculo se plantea como posible tanto en la ficción como en la realidad, porque el tema y la problemática del poder opresivo es común al proletario y al intelectual.

Rosaura podría despertarse prostituta, burguesa, proletaria o intelectual, pero siempre va a ser aplastada por la violencia de lo real. Rosaura también podría despertarse en el 2015, el momento en que la sombra le gana la batalla a la luz, Rosaura podría ver cómo la sombra gana más y más territorio, la sombra como una gran

terrateniente en este país, la sombra encegueciendo a los ciudadanos, a los intelectuales y a los trabajadores, a los pobres y los ricos, a los poderosos y a los oprimidos, a los que leen Žižek y siguen sin poder ver. Rosaura ve el tiempo a través de los ojos de Pasolini, los ojos que siguen viendo desde el entierro, desde la tumba. Pasolini es el artista que pudo ver en la oscuridad de su tiempo y sigue vislumbrando la oscuridad de nuestro presente, Pasolini sigue siendo contemporáneo, sigue dándonos pistas para ver en nuestro tiempo. Mientras el poder siga existiendo, mientras exista en la humanidad el consumo desmedido de poder, Pasolini va a seguir siendo contemporáneo, la pasión de Pasolini va a seguir vislumbrando en el tiempo y el mono que aprieta sus testículos va a apretar más y más fuerte. Cuando un dolor se sostiene en el tiempo, se vuelve más y más profundo, se vuelve más y más agudo, su raíz se vuelve invisible, se vuelve crónico, se vuelve sistémico. Si dejan que un dedo

les duela, van a ver cómo un dedo va a hacer que todos los otros miembros sanos también sientan el dolor.

Pasolini, fracasado, antisocial y contemporáneo, vislumbró en la oscuridad de su tiempo y por ese túnel negro alcanzó a ver hasta la tragedia de nuestros días.

Este es el gran triunfo del poder, haber conseguido adaptar a la sociedad a la información, a la violencia informativa. De esta forma la realidad queda totalmente desdramatizada. Hay que convertir al espectador en un inadaptado. Hay que convertir a los seres sociales en asociales. Intentar que el mono iracundo apriete sus genitales. Solo con el arte puede llegar a alcanzarse una comprensión del mundo, una comprensión no televisada.¹⁰

¹⁰ Liddell, *op. cit.*, 42.

Cómo citar este artículo:

Natalia Buyatti, Pasolini: El artista que vislumbra en la oscuridad del tiempo", *Artilugio* [en línea], 5 (septiembre de 2019): 63-75

Bibliografía

Giorgio Agamben, “¿Qué es lo contemporáneo?”, *Desnudez* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014): 17-29.

Angélica Liddell, *El sacrificio como acto poético* (Madrid: Continta Me Tienes, 2015).

Pier Paolo Pasolini, *Calderón* (Barcelona: Icaria Literaria, 1987).

Slavoj Žižek, *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales* (Buenos Aires: Ed. Paidós, 2009).



Biografía

Natalia Buyatti

AUTORA

Actriz y dramaturga, egresada de la Licenciatura en Teatro de la UNC. En el 2018 recibió la Beca de estudio y perfeccionamiento artístico del Instituto Nacional del Teatro. Obtuvo menciones honoríficas en el Concurso Provincial de Dramaturgia 2017 (Córdoba) y el Premio Internacional de Ensayo Teatral 2016. Actualmente cursa la Maestría en Dramaturgia en la UNA.



Natalia Buyatti

CONTACTO:

nati.buyatti@gmail.com

In a long time. Notas sobre la reconstrucción dialógica del shock vanguardista

In a long time. Notes on the dialogical reconstruction of
the avant-garde shock



Enzo Nicolás Yovino

SeCyT - Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
nicolasoyovino@gmail.com

Recibido: 01/04/2019 - Recibido con correcciones: 29/06/2019 - Aceptado: 01/07/2019

Resumen

En este trabajo intentaré poner en relación la crítica de Hal Foster a las implicaciones del shock –o de la estética del shock, como yo lo entiendo– que Peter Bürger sostiene en la Teoría de la vanguardia (1974), con ciertas nociones que el autor alemán esboza en su artículo “La verdad estética” (1988). Voy a exponer cómo una parte de las objeciones que Foster presenta están contestadas en ese artículo y esto nos llevará a un punto de convergencia entre ambos autores, que toman prestadas herramientas conceptuales del psicoanálisis. No obstante, como mostraré, tal convergencia puede entenderse también en términos pragmático-comunicativos.

Palabras claves

*verdad estética; acción diferida;
acción comunicativa; diálogo;
vanguardia.*



Abstract

In this paper I will try to relate the criticism of Hal Foster to the implications of shock –or of the aesthetics of shock, as I understand it– that Peter Bürger maintains in the Theory of the avant-garde (1974), with certain notions that the german author outlines in his article “The aesthetic truth” (1988). I will explain how a part of the objections that Foster presents are answered in that article and this will lead us to a point of convergence between both authors, who borrow conceptual tools from psychoanalysis. However, as I will show, such convergence can also be understood in pragmatic-communicative terms.

Key words

aesthetic truth; deferred action; communicative action; dialogue; avant-garde.



EN TORNO A LA RELEVANCIA DE UNA RECONSTRUCCIÓN DEL PROYECTO VANGUARDIA

A lo largo de los cinco siglos de existencia del arte y su correspondiente esfera estético-expresiva devenida autónoma,¹ las respuestas frente al interrogante sobre su dimensión cognitiva han sido diversas. Los consumidores de la ideología del arte (historiadores del arte, curadores, filósofos de profesión, artistas) aún confían en que el mismo es una forma de saber fundamental: es expresión de la justicia, la autenticidad, el daño, la bondad, lo subalterno o lo bello. Estas afirmaciones oscilan entre lo solemne, de un lado, y lo trivial, del otro (asimilando el arte con la industria de la cultura), pero todas parecieran mantener la convicción de algún tipo de *necesidad* del arte. Por otro lado, la historia del arte del siglo XX –particularmente, la relación entre vanguardias y neovanguardias–² y sus reconstrucciones críticas desde la semiología, el análisis discursivo o la teoría crítica frankfurtiana, encauzaron nuestra comprensión sobre el arte desde un punto de vista esencialista a uno histórico y contingente, que llegó a poner en tela de juicio –de manera radical– el estatus cognitivo (y también emancipatorio) que se le había concedido en el pasado.³ Esto no significa que al arte se

le haya negado cierto tipo de función en términos de conocimiento; más bien, donde el creyente veía una representación idealizada de la realidad, el crítico (auténtico) advirtió la expresión de una miseria real. Si el arte es para sus consumidores un medio de protesta contra el mundo y representa la imaginación de un mundo deseado, para el crítico es un signo in-intencional –un *índice*– de miseria real. Si para el primero el arte es un vehículo de libertad de *expresión* de una subjetividad auténtica o de plenitud y armonía, para el segundo, es una forma de dominio estratégico y ofrece felicidad ilusoria y fugaz.

Lo dicho anteriormente puede afirmarse del gran arte, cuyo *orden integral*⁴ habría funcionado como una *sublimación* de las situaciones vitales (el arte tuvo una *función afirmativa*),⁵ pero también, del arte vanguardista, cuya innovación histórica fue estetizada, y en tal sentido *fracasó* como proyecto orientado a la emancipación. Sin embargo, su proyecto fracasó en vista a objetivos que eran utópicos –como integrar el arte a la vida cotidiana de forma revolucionaria– pero fue exitoso como una forma de conocimiento de lo que el arte –con mayúscula– es: un mito, una creencia, una institución, un fenómeno histórico, una falsa consciencia (al igual que la religión).

Este giro que adquiere nuestra comprensión acerca de lo que el arte sea, podría entenderse como un proceso de racionalización en el que se despliega una mortal autoconsciencia del arte (“la autodestrucción que realiza el arte por su

1 Cfr. Habermas, “La teoría de la racionalización de Max Weber”, 197 y ss. Véase también el concepto de era del arte, en Danto, *Después del fin del arte*, 26 y ss; y la noción de *arte autónomo*, en Bürger, “El problema de la autonomía del arte en la sociedad burguesa”, 83 y ss.

2 La historia de una clase de artefacto que habría mutado de forma flagrante a comienzos del siglo XX.

3 Cfr. Möller, “El arte como ideología”, 77 y ss. También, Foucault, *Las palabras y las cosas*.

4 Junker, *La reducción de la estructura estética*, 27-76.

5 Marcuse, *Cultura y sociedad*, 49.

propia mano”, como dice Formaggio),⁶ o en términos semióticos, una inflexión *metalingüística* o *metasemiótica* (la “actitud analítica”, en palabras de Menna).⁷ Arthur Danto lo manifiesta de manera muy clara en una pregunta: “¿Es entonces casi como si la estructura del mundo del arte consistiera exactamente, no en “crear arte” otra vez, sino en crear arte explícitamente con el propósito de saber filosóficamente qué es el arte?”⁸

De lo que señala Danto cabe preguntarnos si el conocimiento de aquello que el arte es (no en sentido metafísico, sino como fenómeno socio-cultural) aún tiene actualidad, y la pregunta pareciera conducirnos con insistencia a la vanguardia, donde la *innovación artística* se volvió radical y aún hoy nos preguntamos por su sentido. Quizá el texto más agudo que se haya escrito al respecto sea la *Teoría de la Vanguardia* (1974) de Peter Bürger, porque sostiene como tesis que la importancia de la vanguardia radica en su inflexión epistemológica. Esto significa que no se trata de un momento más de la historia del arte a lo largo de la modernidad, y que el conocimiento radical de la *institución arte* al que condujo sólo pudo producirse una vez.⁹ La consecuencia más importante de la tesis de Bürger es que el arte llegó a su fin con la vanguardia, al haberse descubierto su libertad y falta de justificación, ya que no existen

leyes supra-históricas que le otorguen sentido. No obstante, ¿del descubrimiento de la falsedad de la ideología del arte se sigue que ya no es necesaria ningún tipo de reconstrucción crítica de su historia? El texto de Peter Bürger es representativo de los diagnósticos de la Escuela de Frankfurt¹⁰ –de primera generación– ya que sólo puede ver en el arte post-aurático una forma de racionalidad instrumental: el arte no sería más que una forma de dominio, una mercancía cualquiera que sólo añade más engranajes a un gran dispositivo que reproduce condiciones de explotación. En su pesimismo, la posición de Bürger no es muy diferente de la que sostuvieron Adorno y Horkheimer en la *Dialéctica del iluminismo* (1944).

De lo anterior se sigue que gran parte de las preguntas sobre los *lindes del arte* no pudieron ser respondidas desde la vieja teoría crítica, pero podríamos abordar algunos de los problemas expuestos teniendo como punto de partida los aportes de la segunda generación que integra la Escuela de Frankfurt. Así, contamos con las contribuciones de Jürgen Habermas en la *Teoría de la acción comunicativa* (1981), de Karl Apel en *La transformación de la filosofía* (1985), o algunos de los ensayos que Albrecht Wellmer presenta en *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad* (1985) o *Líneas de fuga de la modernidad* (2013), por citar algunos de los casos más conocidos.

6 Formaggio, *La muerte del arte y de la estética*, 112.

7 Menna, *La opción analítica en el arte moderno*, 9.

8 Danto, *Después del fin del arte II*, 53.

9 “Mi tesis consiste en que sólo la vanguardia vuelve cognoscibles determinadas categorías generales de la obra de arte en su generalidad, en que, por lo tanto, a causa de la vanguardia se pueden comprender los estadios previos del desarrollo del fenómeno arte en la sociedad burguesa, pero no lo contrario, es decir, que la vanguardia se conoce desde los estadios tempranos del arte” (*Op cit.*, 27).

10 Y de la sociología crítica, que interpreta el arte como una mercancía cualquiera cuyas funciones se agotan en la identificación y diferenciación social que promete (cfr. Bourdieu, 1992).

FOSTER, LECTOR DE BÜRGER

Tanto Habermas, como Apel y Wellmer continúan la teoría crítica desde el empleo de teorías provenientes de disciplinas muy heterogéneas, como la teoría de la acción, la teoría de los sistemas, la filosofía del lenguaje o la semiótica trascendental. Sin embargo, la puesta en funcionamiento de sus propuestas para el campo de las artes visuales aún es una tarea pendiente, que comenzaron a esbozar filósofos y críticos de arte como Gerard Vilar,¹¹ José Luis Brea,¹² o Vicente Jarque,¹³ (en el mundo hispano); o el propio Bürger. De la misma manera, Hal Foster, el autor de *El retorno de lo real* (1996), hace una reconstrucción de algunos de los presupuestos que se derivan de la teoría crítica –siempre aplicados a las artes visuales– pero pone el énfasis en herramientas conceptuales que toma del campo del psicoanálisis. Dicho esto a modo de contextualización, vamos a mostrar la manera en que algunas de las ideas que presenta en *El retorno de lo real*, tienen su correlato en un artículo de Peter Bürger, del año 1988, titulado “La verdad estética”.

El texto de Hal Foster resulta prometedor para algunos críticos: su propuesta es optimista respecto a los alcances del arte, a diferencia de la *Teoría de la vanguardia* (1976) de Peter Bürger. Esta quizá sea una de las razones por las que



Hal Foster.

deberíamos prestarle atención, ya que, si bien es una de las mejores respuestas al autor alemán, fácilmente podría volverse un texto *inofensivo*. Con esto queremos decir que las preguntas que deja abiertas podrían excusarnos del esfuerzo que implica desenredar las rígidas (y a la vez efectivas) categorías que Bürger aplica para comprender la vanguardia.

No es este el lugar para ocuparnos de la tesis de la *Teoría de la vanguardia*, ni de las genealogías que se rastrean en *El retorno de lo real* para mostrar cómo algunos de los proyectos vanguardistas se elaboraron críticamente en la neovanguardia. Por lo tanto, sólo vamos a señalar ciertas lagunas que Foster identifica en el relato de Bürger. Algunas de ellas parecieran ser generales, tales como (1) sus descripciones inexactas, (2) su selectividad en los casos que explica o (3) la idea de que su objeto de estudio podría comprenderse desde una teoría; mientras que otras son más específicas, como la idea de que (4) narra la historia del arte como una evolu-

11 Cfr. Vilar, “Cultura estética e ilustración: en torno a las ideas estéticas de Jürgen Habermas”, (2000).

12 Cfr. Brea, *Nuevas estrategias alegóricas* (1991).

13 Cfr. Jarque, *Experiencia histórica y arte contemporáneo* (2002).

ción, (5) concibe el *shock* vanguardista desde una “autenticidad” que pareciera no estar fundamentada, (6) lo presenta como “plenamente significativo” e (7) “históricamente eficaz”, (8) cancela la posibilidad de crítica en la neovanguardia, y por último (9) olvida el momento mimético (10) y el momento utópico de la vanguardia. Hay que aclarar que todas pueden pensarse como objeciones más o menos solapadas o superpuestas unas con otras, por lo que probablemente si explicamos una estemos haciendo una intervención en otras. Sin embargo, vamos a poner el énfasis en la afirmación de Foster de que *la vanguardia no fue plenamente significativa*.

En el artículo “La verdad estética”, Bürger diferencia teóricos de la verdad estética (Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer, Theodor Adorno), de los teóricos de la recepción estética (menciona textos de Georg Lúkacs, Rüdiger Bubner y Wolfgang Iser) y muestra cómo los primeros se apoyan en Hegel, y los segundos en Kant. Sin embargo, menciona que tanto la estética de Hegel como la *Crítica del juicio* (1790) de Kant podrían resultar productivas para ambos si se señalan algunas contradicciones. Posteriormente nos dice que el concepto de *verdad* como lo entendiera Adorno es una de sus categorías más complejas y propone revisar su “excedente metafísico” desde la noción de verdad en Lacan, y luego, desde la relación entre autor-lector como un proceso de formas de conciencia cambiantes, como lo entendiera Hegel.

Para centrarnos en lo que dice acerca de Lacan, lo citamos a continuación:

El paso decisivo en la formulación de un concepto de verdad que ni suponga metafísicamente un absoluto, ni apueste positivista a la comprobabilidad de algo factual, consiste en reconocer la historicidad de la verdad y soportar el relativismo así establecido. Lacan hace ambas cosas en su concepto de verdad obtenido de una lectura crítica de Hegel. La historia que el paciente narra no apunta, según él, a la factualidad comprobable de lo informado (*réalité*), sino a la verdad (*vérité*) que le permite ordenar las casualidades de su existencia de una manera tal, que a partir de ello puede proyectar su futuro.¹⁴

Es aquí cuando Bürger pareciera comprometerse con un concepto de verdad que involucra necesariamente una *interacción* entre sujetos. Como sostiene luego, la verdad está implicada en el *proyecto de un sujeto* que necesita la confirmación de otro para lograr sus objetivos. Si bien su idea está planteada de forma muy general y es consciente de sus limitaciones (no se puede tomar una teoría del psicoanálisis y aplicarla así como si nada a la manera en que hablamos acerca de la *verdad estética*), contribuye a superar algunas de las deficiencias u omisiones que presentó en la *Teoría de Vanguardia*, ya que nos acerca lentamente a un abordaje de la verdad en términos *intersubjetivos*. Es aquí cuando la propuesta de Bürger se acerca al giro lingüístico de la segunda generación de la Escuela de Frankfurt y nos permite comprender la vanguardia de forma no tan restrictiva. Esto es, además, algo que aproxima sus herramientas conceptuales al *parallax* y la acción diferida que afirma Hal Foster.

¹⁴ Bürger, “La verdad estética”, 8.

Para explicar la apelación a Lacan por parte de Bürger, vamos a partir de lo que dice acerca de la relación entre autor y lector en la Modernidad. Si bien hemos dicho que hay limitaciones evidentes, creemos que pueden resultar productivas para pensar algunas cosas, por lo que vamos a tratar de llevarlas un poco más lejos para ver dónde nos conducen.

Bürger entiende que esa historia que el paciente narra al analista es como el sentido que



Peter Bürger

un autor pone en juego en una obra de arte. En la historia narrada, la mayor parte del sentido se pone en juego con medios lingüísticos, mientras que en la obra de arte, los medios pueden no ser lingüísticos. No obstante, lo que las obras de arte nos dicen requiere, en algún momento de la interpretación, de la *palabra* (si no las obras permanecen en silencio). El paciente narra su historia al analista, y eso significa que lo necesita para conseguir sus objetivos. Aquí quizá podamos

hallar una primera distinción: (1) El objetivo *del paciente* es “(...) el restablecimiento de la capacidad de goce y trabajo de un individuo” (Bürger), y el del autor de una obra de arte (o para ser más específicos, al autor en la Modernidad) es el reconocimiento universal de *su* verdad (o subjetividad, más o menos superpuesta con una idea de verdad) por parte del lector. El objetivo del paciente es integrar la verdad (*verité*) de su narración al proyecto de su vida para transformarse (todo esto, con la mediación del analista). Por otro lado, el objetivo del artista en la Modernidad habría estado ligado a un reconocimiento sociológico, y por ende, a un cálculo egocéntrico. Bürger no lo dice de esta manera, pero en algún momento del texto menciona la sociología crítica de Pierre Bourdieu, por lo que esta lectura no le resultaría ajena.

Luego (2) la historia que el paciente narra no apunta a la factualidad de lo narrado, y de la misma manera, puede pensarse que lo que el artista pone en juego en el discurso no es la factualidad del mundo (a pesar de que una gran parte de historia del arte haya consistido en representaciones del mundo). Sin embargo, podemos estar de acuerdo en que las obras de arte no son un espejo del mundo (objetivo y social) como es, pero resultaría extraño que Bürger se vuelva un relativista –al que no le interesa la referencia al mundo– considerando que en ningún momento pareciera dejar de lado la *historicidad* de las categorías que emplea. Así, en la *Teoría de la Vanguardia*, sostiene que la vanguardia fue exitosa mostrándonos que el arte había sido una

institución. En consecuencia, ¿Podría sostenerse una tesis así olvidando “hechos sociales”?

Por último, (3) ¿Cómo comparamos ese reconocimiento por parte del analista con la interpretación del lector de una obra de arte? En el caso del terapeuta, se trata de un especialista que reconoce aquello que el paciente narra con las intervenciones psicoanalíticas correspondientes. En el caso del lector de una obra de arte, se trata de *un lector cualquiera* (al menos en principio) que puede aceptar o rechazar la propuesta que la obra lleva consigo. Puede aceptarla o rechazarla pidiendo justificaciones sobre su validez, ante lo cual el autor debería responder con el respaldo de sus razones, o puede aceptarla o rechazarla en función de que le convenga o lo perjudique en términos de obtención de capital social (de nuevo, la referencia a Bourdieu).

¿Qué nos queda, entonces, de ese concepto de *verdad estética* como *proyecto*?

Para ocuparnos de esto podemos mencionar las similitudes entre esa noción de verdad *dialógica* a la que venimos refiriendo y la tesis de Hal Foster. Su propuesta consiste en que la neovanguardia comprende *por primera vez* la institución arte a través de un análisis específico y deconstructivo que pone en funcionamiento (también, por primera vez) los proyectos vanguardistas.¹⁵ Esa comprensión o entendimiento del arte (o de la *institución arte*) se despliega en el tiempo y en el espacio por *acción diferida y parallax*. En términos generales esto significa que los acontecimientos históricos (como la vanguardia) llegan

a conocerse a largo plazo y por el cambio de las posiciones de los intérpretes. Un acontecimiento “incomprensible”, como la vanguardia, sólo podría conocerse si se recodifica en acontecimientos posteriores, como lo fueron los retornos neovanguardistas. Para explicar los efectos de la irrupción de la vanguardia en la historia del arte Foster sugiere la noción de *trauma* y la extrapola del sujeto a la historia: es aquí donde las nociones de causa y efecto, pasado y futuro, no resultan suficientes. Un acontecimiento traumático sólo puede ser comprendido con posterioridad, y esto nos lleva a preguntarnos, ¿qué inmediatez creemos que tienen la causalidad, la narratividad y la temporalidad?

Dicho lo anterior, resulta claro que *la vanguardia no puede ser plenamente significativa en su comienzo*, porque sólo cobra sentido a través de un diálogo que la deconstruye de forma lenta y dificultosa. Aún si pensáramos que el *shock* vanguardista fue un fenómeno inmediato, no significa nada en absoluto si no es reconstruido intersubjetivamente. Volviendo a las afirmaciones de Peter Bürger:

Trasladado a la literatura, eso [la alusión a Lacan] quiere decir: el autor no tiene una verdad que él cifre en la obra como un signo y que el lector haya de descifrar, sino que la verdad de la obra sólo es creada por el hecho de que el lector la reconoce. Sin ese reconocimiento por el lector la obra queda muda. En conformidad con eso, ésta sería ante todo una cadena de significantes que sólo pone en libertad un contenido que excede al sentido de la palabra si un lector se ocupa de ella, sin que por eso éste devenga el productor del contenido.¹⁶

¹⁵ Cfr. Foster, *El retorno de lo real*, 22-23.

¹⁶ Bürger, “La verdad estética”, 8-9.

LA RECONSTRUCCIÓN DEL SENTIDO COMO ACCIÓN COMUNICATIVA

¿De qué se trata, entonces, el giro lingüístico con el que se podría reanudar la teoría crítica?, ¿cómo podría proporcionarnos mejores explicaciones acerca de la función del arte en las sociedades tardo-capitalistas? El giro pragmático del que hablamos se orienta a una nueva *crítica de la razón* cuyo fundamento es la racionalidad comunicativa,¹⁷ concepto que debe entenderse desde la teoría de la acción. En la *Teoría de la acción comunicativa* (1981), Habermas sostiene que el *modo original* del empleo del lenguaje (o de los signos, en un sentido semiótico) es la acción comunicativa, distinguiéndola de la acción instrumental, estratégica, dramaturgica y orientada por normas. Según Habermas, en toda interacción o intercambio discursivo no sólo interviene una racionalidad instrumental, sino también una relación simétrica entre sujetos que coordinan sus acciones sin reservas con el objetivo de entenderse. Tal *entendimiento* es un proceso dialógico que se desarrolla en un espacio intersubjetivo en el que los enunciados o emisiones se postulan asociados a una serie de pretensiones de validez que *siempre* pueden ser puestas en tela de juicio. Frente a un asunto del mundo que se ha vuelto problemático, los agentes pueden formar un consenso apelando



Jürgen Habermas.

a razones, lo cual implica que se desempeñan discursivamente *ampliando su comprensión*.

De lo afirmado anteriormente, señalamos que el concepto de *comprensión* es fundamental para explicar a qué nos referimos con *verdad estética* (o mejor, *verdades estéticas*).¹⁸ La comprensión no es un estado en el que se encuentre *un* sujeto cuando ha captado el *significado* de algo (en este caso, una obra de arte). La comprensión no es un suceso que acaece en la mente del intérprete en la instancia de recepción de una obra de arte. Más bien, se parece a un juego de naturaleza normativa y conceptual, en el que *diversos hablantes* (lo importante es que no se trate de uno solo) ponen en común sus razones para entenderse sobre un estado del mundo que requiere justificación.

Las obras de arte, al igual que cualquier otro signo –lingüístico o no lingüístico– forman parte de un espacio de razones, y la pregunta acerca de

17 Habermas, *Teoría de la acción comunicativa*. Tomo I, 353.

18 Agüero y Saharrea, "Comprensión, verdad y prácticas sociales", 97 y ss.

sus *lindes* históricos podría iluminarse –siempre de manera transitoria– desde una teoría de la acción comunicativa y una hermenéutica trascendental (Crf. Fraenza),¹⁹ con las que podamos pensar las justificaciones racionales de los juicios estéticos a partir de la reconstrucción de los presupuestos pragmáticos necesarios en toda argumentación.

¹⁹ Fraenza, *El arte, una pregunta. Escritos previos*.

Cómo citar este artículo:

Enzo Nicolás Yovino, “In a long time. Notas sobre la reconstrucción dialógica del shock vanguardista”, *Artilugio* [en línea], 5 (septiembre de 2019): 76-87



Bibliografía

Gustavo Agüero y Juan Saharrea, “Comprensión, verdad y prácticas sociales”, en *Comprender. Un abordaje filosófico de la relación entre mente y lenguaje* (Córdoba: Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba, 2018): 97-157.

José Luis Brea, *Nuevas estrategias alegóricas* (Madrid: Tecnos, 1991).

Peter Bürger, “El problema de la autonomía del arte en la sociedad burguesa”, en *Teoría de la Vanguardia* (Barcelona: Península, 1987): 83-110.

Peter Bürger, *Teoría de la Vanguardia* (Barcelona: Península, 1987).

Peter Bürger, “La verdad estética”, *Criterios*, 31 (enero-junio de 1994): 5-23

Arthur Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de su historia* (Madrid: Paidós, 1999).

Dino Formaggio, *La “muerte del arte” y la estética* (México: Grijalbo, 1992).

Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (Madrid: Akal, 2001).

Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1968).

Fernando Fraenza, *El arte, una pregunta. Escritos previos* (Córdoba: Brujas, 2018).

Jürgen Habermas, “La teoría de la racionalización de Max Weber”, en *Teoría de la acción comunicativa* (Buenos Aires: Taurus, 198): 197-330.

Jürgen Habermas, *Teoría de la acción comunicativa* (Buenos Aires: Taurus, 1989).

Vicente Jarque, *Experiencia histórica y arte contemporáneo. Ensayos de estética y modelos de crítica* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2002).

Hans Dieter Junker, “La reducción de la estructura estética: un aspecto del arte actual”, en *Miseria de la comunicación visual*, ed. H. K. Ehmer y otros (Barcelona: Gustavo Gilli, 1977).

Hebert Marcuse, *Cultura y sociedad* (Buenos Aires: Editorial Sur, 1967).

Filiberto Menna, *La opción analítica en el arte moderno: figuras e íconos* (Barcelona: Gustavo Gilli, 1977).

Heino Möller, “El arte como ideología”, en *Miseria de la comunicación visual*, ed. H. K. Ehmer y otros (Barcelona: Gustavo Gilli, 1977).

Biografía

Enzo Nicolás Yovino

AUTOR

Licenciado en Pintura (Facultad de Artes, UNC), se desempeña como Profesor Adjunto en la Cátedra “Pintura I” y Profesor Asistente de la Cátedra “Problemática General del Arte” (Dpto. de Artes Visuales, FA, UNC). Es becario doctoral de SECyT (2019) y desarrolla el proyecto “El despliegue de la historia del arte como un proceso de aprendizaje: hacia una comprensión del giro lingüístico de la estética”.



Enzo Nicolás Yovino

CONTACTO:

nicolasyovino@gmail.com

¿El retorno del original? Aura, arte y reproductibilidad (de Benjamin a Groys)

The return of the original?

Aura, art and reproductibility (from Benjamin to Groys)



Victor Lenarduzzi

Universidad de Buenos Aires

Buenos Aires, Argentina

victorhl@fibertel.com.ar

Recibido: 15/02/2019 - Recibido con correcciones: 03/07/2019 - Aceptado: 04/07/2019

Resumen

Este texto se propone reconsiderar y problematizar los aportes formulados por Walter Benjamin para el análisis del arte y la reproductibilidad técnica para ponerlos en contacto, por una parte, con los interrogantes que nos presenta el arte contemporáneo en el contexto de la cultura mediática actual y, por otra, con las elaboraciones que Boris Groys ha producido para repensar estas cuestiones, como también sus potenciales teóricos. De este modo, partimos de una revisión de las relaciones entre arte y reproducción y la formulación del concepto de aura, para dirigirnos luego a las transformaciones de la cultura y las reelaboraciones conceptuales que permiten descifrarlas.

Palabras claves

arte; aura; reproductibilidad;
contemporaneidad; instalación.



Abstract

This text aims to reconsider and problematize the contributions made by Walter Benjamin for the analysis of art and technical reproducibility to put them in contact, on the one hand, with the questions presented by contemporary art in the context of the current media culture and, on the other, with the elaborations that Boris Groys has produced to rethink these issues, as well as their theoretical potentials. In this way, we start with a review of the relations between art and reproduction and the formulation of the concept of aura, to then turn to the transformations of culture and the conceptual reelaborations that allow us to read them.

Key words

*art; aura; reproducibility;
contemporaneity; installation.*



(I)

En el museo de Orsay en París, se encuentra *Retrato de Émile Zola* (1868-1869) de Edouard Manet. El artista lo pintó como agradecimiento al escritor, que había hecho una fuerte crítica del arte oficial y una decidida defensa de Manet y sus telas que rompían las barreras de época. Otros elementos, además de Zola, son significativos: hay una stampa japonesa, una reproducción de *Los borrachos* (*El triunfo de Baco*) de Velázquez detrás de otra reproducción de *Olympia*, del propio Manet. Además, junto a los libros, la pluma y el tintero, está el opúsculo que Zola escribió en defensa de Manet (más tarde, la relación entre ambos se deterioró). Resulta interesante que Manet incluya una copia de su obra, como también recordar que hubo “reproducciones” que caricaturizaron la pintura en *Le Charivari*, *L'illustration* y *Le Journal*.

Benjamin señaló que “la obra de arte siempre fue susceptible de reproducción”: se podían copiar e imitar las grandes obras. Ahora, la versión está un tanto modificada, *Olympia* –que tanto escándalo desató en su momento– desviaba su mirada y parecía mirar a Zola. Se puede especular que se trata de una fotografía de *Olympia* junto a otras imágenes, y que sea en blanco y negro puede reforzar la especulación. Podría buscarse una vuelta especulativa más: *se trataría de una pintura de una fotografía de un cuadro*. ¿Cómo se puede pensar el aura en una reproducción que queda incluida en un original? El cuadro de Manet, mirado desde la actualidad, podría condensar muchas inquietudes. El juego

de superposición entre original y reproducción y copia reintroducida en el original invita a retomar las reflexiones benjaminianas a la luz de los cambios que están sucediendo en la contemporaneidad, para interrogar tanto sus potenciales interpretativos frente a las nuevas condiciones del presente.

Walter Benjamin planteó, a mediados de los años treinta, las ideas de su conocido ensayo *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.¹ Allí señaló el advenimiento de una nueva era para el arte, que no sólo aludía a nuevas condiciones para la obra de arte, sino también a una transformación de la percepción sensorial (*Sinneswahrnehmung*). Entre otras ideas, recurrió al concepto de aura –un sustantivo femenino del alemán–, presente en diferentes tramos de su obra y conversado y debatido ampliamente con Adorno, por ejemplo.² En un texto anterior, “Pequeña historia de la fotografía” (1931), se preguntaba qué era propiamente el aura y respondía que se trata de

...una trama muy particular de espacio y tiempo: irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar. Seguir con toda calma en el horizonte, en mediodía de verano, la línea de una cordillera o un rama que arroja su sombra sobre quien la contempla hasta que el instante o la hora

1 El ensayo tuvo diferentes versiones. La primera que se publicó en francés en 1936 era reducida. En los ochenta, se recuperó la versión en alemán en el archivo de Horkheimer. Si bien estoy familiarizado con la traducción Aguirre para Taurus, preferí seguir aquí la traducción de Weikert para Itaca y hacer las citas de esa versión que, además de recuperar el texto originario, recupera las divergencias entre versiones. También tuve presente una versión del texto en alemán.

2 Ver Adorno y Benjamin, *Correspondencia*.

participan de su aparición, eso es aspirar al aura de esas montañas, de esa rama.³

El aura era justamente lo que, en la nueva época del arte, signada por la reproductibilidad técnica de la obra, entraba en una suerte de fase crítica, dado que era la clave de la singularidad de la existencia de la obra. El aura está ligada al *aquí y ahora*, a la existencia irrepetible, única, original, nos dice Benjamin, pero también advierte que “del aura no hay copia”. Se podía copiar la obra, pero esa copia carecía de aura, el aura no se puede reproducir. El aura se atrofiaba, y había que analizar los cambios en los procesos de circulación y recepción del arte a partir de la presencia “múltiple”. Como es conocido, Benjamin distinguía entre valor cultural y valor exhibitivo; en la nueva época, el primero tendía a retirarse, mientras el segundo se expandía. El modo aurático de la obra se vinculaba siempre a una función ritual.

Con los diferentes métodos de reproducción técnica de la obra de arte, su capacidad de ser exhibida ha crecido de manera tan gigantesca, que el desplazamiento cuantitativo entre sus dos polos la lleva a una transformación parecida a la de los tiempos prehistóricos, que invierte cualitativamente su consistencia.⁴

Esa transformación incluía no solamente una accesibilidad inédita, sino también que fuera la obra la que saliera al encuentro del destinatario. Además, había nuevas artes (la fotografía y el

cine) en las que la pregunta por el original parecía no tener demasiado sentido.

Ahora bien, más allá del inicio con Manet, el caso paradigmático para pensar estas cuestiones es *La Gioconda* de Da Vinci o, con mayor precisión, la reproducción de esa obra que Marcel Duchamp transformó en L.H.O.O.Q. en 1919. Benjamin señalaba que la historia de Mona Lisa abarca las reproducciones que se hicieron de ella durante siglos y, podríamos sumar, desde la inclusión de una reproducción que Malevitch hizo en una de sus composiciones unos años antes que Duchamp, hasta las Giocondas de Dalí, Botero o Morimura, en lo que sería una enumeración inagotable. Pero, sin dudas, el gesto irreverente de Duchamp de intervenir del modo en que lo hizo la copia de la obra logró producir un efecto que posteriormente fue recogido como clave en la historia del arte. Este asunto permite, además, recuperar un aspecto muchas veces soslayado del texto de Benjamin, ya que lo habitual es atribuir solo a la técnica la caída del aura. Sin embargo, decía el autor:

Los dadaístas daban mucho menos peso a la utilidad mercantil de sus obras de arte que a su inutilidad como objetos de recogimiento contemplativo. Esta inutilidad la buscaron en buena medida mediante un envilecimiento radical de sus materiales. Sus poemas son “ensaladas de palabras”, contienen giros obscenos y cuanto sea imaginable de basura verbal. Así también sus pinturas, sobre las que pegan botones y billetes de tranvía. Lo que alcanzan con tales medios es una destrucción irreverente del aura de sus engendros, a los que imprimen la marca de una reproducción sirviéndose de los medios propios de la producción.⁵

³ Benjamin, *Discursos interrumpidos*, 75.

⁴ Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 53-54.

⁵ Idem, 89-90.

Es decir, Benjamin no solo atribuía la destrucción del aura (*Vernichtung der Aura*) a la técnica, sino que la vinculaba al gesto del artista de vanguardia sobre el material estético. La reproductibilidad era fundamental en las nuevas condiciones (era una copia de Mona Lisa), pero no se agotaba allí la cuestión.

(II)

Las ideas benjaminianas tuvieron una gran acogida entre los pensadores posmodernos (quizá, por efecto de lo que Subirats caracterizó como “recepción blanda” de Benjamin),⁶ desde los desafíos que representaron la fotografía para la pintura y el cine para la literatura narrativa, pasando por cierta superposición entre los conceptos de alegoría y collage, hasta la problemática de la obra con aura y la que lo pierde (cuya distinción se volvió una suerte de lugar común). Así, por ejemplo, Douglas Crimp, analizando a Rauschenberg en “Sobre las ruinas del museo”, señalaba que

...mediante la tecnología reproductora el arte posmodernista prescinde del aura. La ficción del sujeto creador cede sitio a la franca confiscación, la toma de citas y extractos, la acumulación y repetición de imágenes ya existentes. Se socavan así las nociones de originalidad, autenticidad y presencia, esenciales para el discurso ordenado del museo.⁷

6 Ver, por ejemplo, las compilaciones de Foster (1986) y Wallis (2001), en las que diferentes autores acuden de manera recurrente a Benjamin. En la compilación de Wallis, incluso, se reproduce el texto de Benjamin “El autor como productor”, junto con textos de Rosalind Kraus, Barthes, Foucault, Baudrillard y Jameson, entre otros.

7 Crimp, “Sobre las ruinas del museo”, 88-89

Ahora, tanto la obra de arte como los medios de reproducción no se han mantenido inalterados desde Benjamin hasta la actualidad. Por un lado, cambió el propio mundo artístico, debido a la experiencia de la vanguardia que, paradójicamente, se proponía “una revolución de la vida y provoca una revolución de arte”.⁸ Es decir, la “institución arte” –y el museo como paradigma– no fue abolida por el vanguardismo, sino transformada radicalmente. Tampoco el espacio de la “reproductibilidad técnica” puede describirse siguiendo dogmáticamente a Benjamin, ya que la cultura actual no sería reconocible en esos términos. En la cuestión estética, el discurso del posmodernismo giraba alrededor del desdibujamiento/disolución/superación de la distinción modernismo/cultura de masas –un más allá “de la gran división”, diría Huyssen⁹ y, en algunos planteos, hasta se postuló la fusión entre arte y medios masivos. Huyssen señala una pérdida de fuerza de la dialéctica museo/modernidad, paralela al ascenso del curador y el auge de los proyectos de exhibición temporal.¹⁰ La mediatización de la cultura actual y la tendencia a pensar lo exhibido como una “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*, una categoría reactualizada por Groys)¹¹ hicieron

8 Bürger, *Teoría de la vanguardia*, 136

9 Remitimos a Huyssen, *Después de la gran división*.

10 Huyssen, op. cit., 52-53.

11 La idea de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) fue postulada por Richard Wagner en el “La obra de arte del futuro” en 1849. Groys ha retomado el concepto para pensar diferentes cuestiones, desde la experiencia del comunismo como arte total en *Obra de arte total Stalin* (2008) hasta la propia instalación en distintos ensayos.

que el museo ya no se concibiera como ámbito de elegidos, sino como medio de masas que tiende a la espectacularización, una suerte de “templo populista de ocio y entretenimiento”.¹²

Pero la posmodernidad quedó algo demodé (cuando se habían puesto en ella varias expectativas). Y, en el campo estético, se verifica el tránsito de lo moderno a lo contemporáneo que, incluso, cristalizó en instituciones que se diferencian por ese criterio (*o moderno o contemporáneo, no el museo de arte posmoderno*). Ese cambio también implica un giro desde el futuro (la apuesta del modernismo) al presente. Resulta atractiva la forma en que lo piensa Boris Groys. En alemán, arte contemporáneo es *zeitgenössische Kunst*. El autor presta atención a la composición del adjetivo que reúne *Zeit*, tiempo, y *Genosse*, camarada, compañero; ser contemporáneo (*zeitgenössisch*) puede interpretarse como ser “camarada del tiempo, alguien que colabora con el tiempo, que ayuda al tiempo cuando este tiene problemas” ...¹³ El arte deja de estar presente (efecto de presencia) y de estar en el presente, un poco al modo en que Agamben plantea el estar en el punto de fractura de un tiempo que “tiene la columna quebrada”.¹⁴ En este marco, la contemporaneidad aparece como una multiplicidad de temporalidades presentadas como “presentes” y en su carácter diverso.¹⁵ Justamente, porque el

arte contemporáneo pone en jaque la idea de una “historia del arte”, para abrirse a múltiples narrativas que se proponen contradecir/contestar/interrogar esa mirada unificadora.¹⁶

Al respecto, se pueden considerar distintos enfoques sobre el arte. Si prestamos atención al discurso modernista, ideas como las de creatividad y ruptura con la tradición fueron sumamente relevantes para un paradigma cuyo horizonte era el futuro. La producción de lo nuevo tenía un lugar central en la estética adorniana, por ejemplo. A diferencia de esto, dice Groys, el arte posmoderno puso énfasis en la deconstrucción, el pasado y la reflexión histórica acerca de las bases del proyecto moderno. Concluido el auge del discurso posmoderno, adquiere relevancia el concepto de arte contemporáneo, cuya inquietud central no está en el futuro ni el pasado, sino en el presente. “El arte contemporáneo de nuestros días más bien demuestra cómo lo contemporáneo se expone a sí mismo (el acto de presentar el presente).”¹⁷ Antes que predecir lo que vendrá, el arte pone en evidencia “el carácter transitorio del presente y, así, abre el camino a lo nuevo”.¹⁸

Así como el arte moderno y ciertos tipos de museo parecen designar algo vinculado con algo ya pasado, la cultura de masas es una categoría que funcionaba como su otro, su contraconcepto, pero que no alcanza para describir el contexto actual. Es preciso reconocer que, para caracterizar la situación vigente, resulta más pertinente

12 Bishop, *Museología radical*, 8

13 Groys, *Volverse público*, 93

14 Agamben, “¿Qué es lo contemporáneo?”, 23

15 Ver Smith, *¿Qué es el arte contemporáneo?*

16 Seguimos a Bishop, *Museología radical*.

17 Groys, “La topología del arte contemporáneo”, 01

18 Groys, *Arte en flujo*, 15

referirse a la “cultura mediática” que insistir con el concepto de cultura de masas (sus supuestos y limitaciones).¹⁹ La aparición y expansión de Internet ha sido, sin dudas, un aspecto clave de las profundas redefiniciones de la cultura actual (aunque no sea el único). En alguna medida, para retomar de nuevo la matriz benjaminiana, se puede pensar la modernidad en vinculación con la reproducción mecánica, mientras que la contemporaneidad se vincula, *también*, con la reproducción digital.²⁰

(III)

Estas transformaciones del arte y la cultura (y sus correlatos conceptuales) permiten indagar desde lugares nuevos los problemas formulados por Benjamin hace casi un siglo. Desde el paradigma moderno, el aura (“la manifestación irrepetible de una lejanía”) es aquello que permite distinguir al original de la copia (en esta última, estaría atrofiada, destruida o ausente). El “aquí y ahora” es lo que falta en la copia, ya que el original tiene un contexto (la tradición, la institución) mientras la copia técnicamente reproducida puede estar en cualquier parte, a cambio de sacrificar el aura. Groys postula que no fue lo nuevo sino la reproducción la que constituyó a lo moderno. Esto, entendido en el marco de la oposición modernismo/cultura de masas, quiere decir que el arte modernista niega la repetición (mientras deja intacto el contexto tradicional del

arte), en tanto que la cultura de masas reproduce imágenes a la vez que destruye su contexto. Estos procesos operaban de manera inversa y nunca en simultáneo: o se negaba la obra o se negaba el contexto, pero no era posible que se dieran ambas cosas.²¹ En las condiciones actuales de producción de arte contemporáneo, esta lógica (según la cual se puede reconocer un aura de la obra que tiene un contexto fijo, mientras que la copia, dislocada, no permite ese reconocimiento –para Groys–) es susceptible de ser repensada. Ya no sólo estamos frente a la dislocación y desterritorialización del original, sino que lo que aparece como inquietante es la posibilidad de relocalización y reterritorialización de la copia, algo así como *transformar la copia en un nuevo original*. Esto se produce a partir de la instalación, uno de las formas típicas del arte contemporáneo. Reconocer algo como original es también una cuestión política que atañe al presente: “Una instalación no puede ser una copia de otra instalación porque una instalación es por definición presente, contemporánea. Una instalación es una presentación del presente, una decisión que tiene lugar aquí y ahora”.²²

El término instalación fue introducido por Michael Fried en “Arte y objetualidad” (1967). En esta realización, los diferentes componentes que la integran pierden su autonomía porque quedan al servicio de la totalidad que las incorpora.²³ Esto

19 Remitimos a Kellner, *Cultura mediática*.

20 Ver Groys, *Arte en flujo y Latour*, “La obra de arte en la época de su reproducción digital”.

21 Groys, “La topología del arte contemporáneo”, 3.

22 Idem, 8.

23 Larrañaga, *Instalaciones*, 55 y ss.

incluye también, muchas veces, a los visitantes de la instalación, que ya no quedan ubicados en una relación de exterioridad con la obra, sino dentro de ella, por lo cual pareciera que “el museo contemporáneo realiza el sueño modernista de un teatro en el que no hay límites claros entre el escenario y el lugar del público...”.²⁴ Groys retoma de Carl Schmitt el concepto al *estado de excepción* (*Ausnahmezustand*) como acontecimiento soberano que funda un orden, para proponer que “la instalación artística es también un ‘espacio de excepción’: aísla un espacio específico de la topología del mundo ‘normal’ para revelar sus condiciones y determinaciones internas.”²⁵ El curador sería una suerte de dictador que funda una nueva situación y niega la dictadura pasada (y contradice su narrativa). Lo que se presenta aquí como cuestión es la relación de los objetos, las obras y los sujetos en el espacio.

Ser en el espacio es la mejor definición de ser material. La instalación revela precisamente la materialidad de la civilización en la que vivimos, porque instala todo aquello que nuestra civilización simplemente hace circular. De ahí que la instalación demuestre el soporte material de la civilización que de otra manera pasaría inadvertido detrás de la superficie de la circulación de imágenes mediáticas. (...) De cierta forma (...) la instalación es una forma de arte que incluye todas las demás formas de arte.²⁶

Benjamin había observado en “París, capital del siglo XIX” que las exposiciones universales

eran “lugares de peregrinación hacia el fetiche llamado mercancía (*Wallfahrtsstätten zum Fetisch Ware*)”.²⁷ Si vinculamos esta cuestión con las transformaciones del museo, podemos considerar que hoy la experiencia de la multitud urbana en movimiento es un dato ineludible de los museos y muestras, en las que se exhibe ese fetiche/mercancía llamado obra de arte. ¿Qué sucede con las fotos, los videos, los textos que se incorporan al espacio totalizador de la instalación? Podría pensarse que adquieren una nueva condición *aurática*. Groys caracteriza a la instalación como el “reverso de la reproducción”, ya que una de sus operaciones consiste en proporcionarle un aquí y ahora a la copia, lo que daría lugar a una suerte de *retorno del aura*, en tanto la copia queda inscrita en un contexto específico al que hay que movilizarse para poder acceder a ella (así, *la copia se vuelve original*, singular, tiene “aquí y ahora”). En alguna medida, se daría una estrategia de transformación de lo repetitivo en algo único.²⁸ Groys considera que esta especie de *Gesamtkunstwerk* temporaria que es la instalación le ofrece a la multitud un aura de “aquí y ahora”, “una versión en clave de cultura de masas de la *flânerie* individual tal como la describió Benjamin...”.²⁹ Con todo, consideramos que Groys también pasa por alto una pista que Benjamin dejaba formulada en su clásico ensayo sobre la obra de arte, al proponer a la arqui-

24 Groys, *Arte en flujo*, 28.

25 Idem, 102.

26 Groys, “La topología del arte contemporáneo”, 7.

27 Benjamin, *Libro de los Pasajes*, 41.

28 Groys, *Art power*, 64.

29 Groys, *Arte en flujo*, 62.

tectura como modelo para pensar la recepción cuando decía:

La masa, en cambio, cuando se distrae, hace que la obra de arte se hunda en ella, la baña con su oleaje, la envuelve en su marea. Esto sucede de la manera más evidente con los edificios. La arquitectura ha sido desde siempre el prototipo de una obra cuya recepción tiene lugar en medio de la distracción y por parte de un colectivo.³⁰

Y agregaba que “la recepción de los edificios acontece de una doble manera: por el uso y por la percepción de los mismos. O mejor dicho: de manera táctil y de manera visual”.³¹ Bürger criticó la pertinencia del modelo arquitectónico como contrapunto de la recepción contemplativa,³² pero quizá revisar esta zona del ensayo resultaría productiva en el contexto actual.

Retomemos el problema del aura. Groys encuentra que Benjamin entendía el aura a partir de la ligazón de la obra con un lugar en un sentido geográfico, como *un estar ahí en ese momento*, en su particularidad. La multiplicación de la obra en reproducciones le permitía estar en cualquier parte, por lo cual se desligaba del contexto que la consideraba de carácter único. Aquí Groys introduce un matiz: sostiene que Benjamin formula la cuestión del aura en el preciso momento en que está declinando, por lo cual, emerge/declina en el contexto de expansión de la moderna técnica de reproducción. “Enfocarse en la emergencia del aura podría conducir a una

mejor comprensión no ya del destino del original, sino también del destino de la copia en nuestra cultura”.³³ Si el aura era lo que dotaba de magia a la obra y la cultura de masas es la que venía a profanarla, se vuelve significativo el proceso que hace que productos de la cultura de masas adquieran un status valorizado a partir de una reelaboración estética, cuando antes fueron basura cultural. Entonces, antes que el lugar fijo, “más importante y significativo resulta, para la obra de arte y para cada fenómeno cultural en general, su fijación en el contexto especial de la memoria cultural”.³⁴

(IV)

Puede resultar inspirador detenernos en una obra/experimento, para luego retomar nuestras inquietudes. Hagamos una breve consideración de *I Am Sitting In Stagram* (2015) del fotógrafo Peter Ashton. Consistió en capturar repetidas veces una foto para Instagram (noventa veces) para mostrar cómo, en realidad, la foto no es siempre la misma, sino que el material se degrada hasta volverse irreconocible (la compresión termina arruinando la imagen). Esto, en parte, socava las certezas y promesas de calidad, fidelidad y durabilidad que acompañan a las tecnologías digitales y sus aplicaciones. Ashton no ha seleccionado cualquier foto: es un retrato del compositor Alvin Lucier que, a su vez, le aporta inspiración. Lucier había hecho esa experiencia

³⁰ Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 93.

³¹ Idem.

³² Bürger, *Crítica de la estética idealista*, 168.

³³ Groys, “La topología del arte contemporáneo”, 3.

³⁴ Groys, *Sobre lo nuevo*, 142.

con el sonido en 1969 con *I Am Sitting in a Room*, en la que grababa un texto hablando con su voz para luego reproducirlo y volverlo a grabar de forma repetida (la resonancia del sonido, repetido por las reiteradas grabaciones, terminaba volviéndose ruido ininteligible). ¿Qué sucede con el aura? ¿Hay identidad entre original y reproducción? ¿Que sea el retrato de Lucier pone en evidencia al rostro como última trinchera del valor cultural? ¿La reproducción produce siempre la presencia múltiple o también puede conducir a lo irreconocible?

Ya se señaló que del aura no hay copia. Benjamin decía que, aun en la reproducción más acabada, faltaba eso, el carácter único e irreplicable. Aquí aparece una cuestión relevante: en algún punto, Benjamin percibía el espacio de la circulación masiva como neutral, universal y homogéneo. Y, de este modo, persiste en el planteo de una identidad entre original y copia, que es lo que Groys pone bajo sospecha, no sólo por la fidelidad, sino porque la copia mejor lograda –incluso si fuese perfecta– no elimina la diferencia. ¿Estamos frente a la misma copia cada vez que estamos ante una copia? ¿Está viendo el espectador el mismo film cada vez que ve el mismo film? De no ser una copia, ¿retornaría el original? Es preciso reconocer que el desarrollo técnico fue en una dirección distinta a la de la “identidad”; al contrario, “fue en dirección opuesta, en la dirección de la diversificación de las condiciones bajo las cuales una copia es producida y distribuida y, en consecuencia, la diversificación de las imá-

genes visuales resultantes”.³⁵ Las operaciones de *cut & paste* que habilitan los programas de edición, las aplicaciones y la disponibilidad de imágenes en Internet potencian las oportunidades de descontextualización y recontextualización de las imágenes, los sonidos y los textos. En alguna medida, estas operaciones (que, además de uso, son intervención sobre el material) se pueden caracterizar como *postproducción*.³⁶ Muchas veces, estas intervenciones apuestan a mostrar la falla (como hizo Ashton), no a celebrar la técnica.

Hay un lugar más en el que Groys problematiza el aura y pasa por la compatibilidad entre Internet y el arte contemporáneo. Dicha empatía tiene que ver con que, si el arte tradicional producía objetos de arte, el contemporáneo produce información sobre acontecimientos artísticos como las performances y las formas participativas. Hoy en día, ir a muestras de arte suele significar interiorizarse con eventos que ya tuvieron lugar y que se reponen a través de documentos (de ahí cierta pulsión archivista reinante). Con el archivo digital se produce un cambio al que Groys le encuentra una faceta interesante: el objeto ya no está, pero sí está preservada el aura.

El objeto mismo está ausente; lo que se mantiene es su metadata –la información sobre el aquí y ahora de su inscripción original en el flujo material: fotos, videos, testimonios textuales. (...) La metadata digital crea un aura sin objeto, es por eso que la reacción adecuada a esa metadata es

³⁵ Groys, *Art Power*, 85, la traducción es mía.

³⁶ Bourriaud, *Postproducción*, 7-9.

la recreación del acontecimiento documentado; un intento de llenar el vacío en medio del aura.³⁷

Internet se ha vuelto un medio tan poderoso de información que los hechos artísticos, a diferencia del pasado (happenings, acciones, etc., que se documentaban de manera más precaria), se ven sobrepasados: la documentación sobre arte puede tener mucho más alcance que las obras.

Antes que ensañarse con el ensayo de Benjamin, lo que Groys está haciendo es interrogar sobre las condiciones actuales con aquellas ideas y reelaborarlas, para que sigan permitiendo pensar. Quizá lo que hay en Internet no sea exactamente una copia, ya que en alguna medida la imagen digital –a diferencia de la analógica– debe ser actualizada o puesta en escena, es para Groys una suerte de performance (¿maquímica?). ¿Qué sucede, entonces, cuando las computadoras y la conectividad de Internet quedan incorporadas en el espacio de la instalación? Groys considera que,

³⁷ Groys, *Arte en flujo*, 13.

cuando se brinda la oportunidad de usar computadoras e Internet en forma pública, se logra enfriar a Internet –siguiendo la distinción entre medios fríos y calientes de McLuhan–.³⁸ En lugar de quedar atrapado en la pantalla, el visitante se desplaza entre máquinas, pantallas y público (la *flânerie* en la instalación). Entonces, el efecto alcanzado sería subvertir la soledad habitual del internauta, al hacer visible el hardware y reinstalar la materialidad de los cuerpos en el espacio, lo que destruye “la ilusión de que en el reino de los medios digitales todo lo importante sucede en la pantalla”.³⁹ En este punto, lo significativo es que las experiencias del arte contemporáneo nos permitan reflexionar sobre la cultura dominante en el presente y ponerla en cuestión.

³⁸ McLuhan, *Comprender los medios de comunicación*, 43 y ss.

³⁹ Groys, *Introducción a la antifilosofía*, 253.

Cómo citar este artículo:

Victor Lenarduzzi, “¿El retorno del original? Aura, arte y reproductibilidad (de Benjamin a Groys)”, *Artilugio* [en línea], 5 (septiembre de 2019): 88-101

Bibliografía

Theodor Adorno y Walter Benjamin, *Correspondencia. 1928-1940* (Madrid: Trotta, 1998).

Giorgio Agamben, “¿Qué es lo contemporáneo?”, en *Desnudez* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011).

Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos* (Taurus: Madrid, 1989).

Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (México: Itaca, 2003).

Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes* (Madrid: Akal, 2005).

Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Berlín: Surkamp, 2010).

Nicolas Bourriaud, *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007).

Claire Bishop, *Museología radical. O ¿qué es “contemporáneo” en los museos de arte contemporáneo?* (Buenos Aires: Libretto, 2018).

Peter Bürger, *Crítica de la estética idealista* (Madrid: Visor, 1996).

Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Península, 1997).

Douglas Crimp, “Sobre las ruinas del museo”, en Hal Foster y otros, *La posmodernidad* (Barcelona: Kairós, 1986).

Boris Groys, *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural* (Valencia: Pre-textos, 2005).

Boris Groys, *Art power*. Cambridge (Massachusetts: MIT Press, 2008).

Boris Groys, *Obra de arte total Stalin* (Valencia: Pre-textos, 2008).

Boris Groys, “La topología del arte contemporáneo”. Esferapública. Buenos Aires, 2009. Consultado el 10 de octubre de 2015, disponible en <http://esferapublica.org/nfblog/la-topologia-del-arte-contemporaneo>

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

Boris Groys, *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente* (Buenos Aires: Caja Negra, 2016).

Boris Groys, *Introducción a la antifilosofía* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016).

Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización* (Buenos Aires: FCE, 2001).

Andreas Huyssen, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002).

Douglas Kellner, *Cultura mediática. Estudios culturales, identidad y política entre lo moderno y lo posmoderno* (Madrid: Akal, 2011).

Josu Larrañaga, *Instalaciones* (San Sebastián: Nerea, 2006).

Bruno Latour, "La obra de arte en la época de su reproducción digital", en *Crónicas de un amante de la ciencia* (Buenos Aires: Dedalus, 2006).

Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano* (Barcelona: Paidós, 1996).

Terry Smith, *¿Qué es el arte contemporáneo?* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2012).

Brian Wallis, editor, *Arte después de la modernidad* (Madrid: Akal, 2001).



Biografía

Victor Lenarduzzi

AUTOR

Argentino. Licenciado en Comunicación Social. Magister en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural. Doctor en Ciencias Sociales. Profesor Adjunto de Teorías y Prácticas de la Comunicación I (UBA) y Profesor Titular de Arte y Cultura de Masas (UNER). Es autor de Placeres en movimiento. Cuerpo música y baile en la escena electrónica y co-autor de Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad.



Victor Lenarduzzi

CONTACTO:

victorhl@fibertel.com.ar

Lo que mueve un muro. La obra *El castillo* de Jorge Méndez Blake

What Moves a Wall.

The oeuvre *El castillo* of Jorge Mendez Blake



Verónica Cohen

CONICET - Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina
verocohenwil@gmail.com

Recibido: 31/03/2019 - Recibido con correcciones: 09/07/2019 - Aceptado: 10/07/2019.

Resumen

Una pared de ladrillos en una sala de exposiciones. En el centro, el libro *El castillo* de Franz Kafka reemplaza un ladrillo y produce una ondulación en el muro. Esta obra homónima de Jorge Mendez Blake genera una imagen contundente. Tanto es así que sus imágenes se viralizaron en las redes bajo el título “El poder de un libro”. El objetivo de este trabajo es analizar esta obra, sobre todo en relación a su construcción de espacios a partir del concepto de “habitar” de Martin Heidegger, según el cual no sólo habitamos físicamente un espacio, sino que el mismo lenguaje es nuestra morada. Finalmente, habiendo indagado en estos aspectos que incluyen tanto la obra de Blake como la de Kafka, volveremos a la imagen en las redes sociales para reflexionar acerca de los sentidos contenidos en esta recepción de la obra.

Palabras clave

instalación; espacio; habitar; lectura; recepción.



Abstract

A brick wall in an exhibition hall. In the centre, the book *The Castle of Franz Kafka* replaces a brick and produces a ripple in the wall. This homonymous work by Jorge Mendez Blake generates a moving image. So much so that their images went viral in the social network under the title “The power of a book”. The objective of this work is to analyse this oeuvre, especially concerning its construction of spaces from the concept of “dwelling” by Martin Heidegger, according to which not only space is physically inhabiting but also the same language is our home. Finally, having examined these aspects that include both the work of Blake and Kafka, we will return to the image in social networks to consider the senses contained in this reception of the work.

Key words

*instalation; space; dwelling;
reading; reception.*



“...él era el atacante, y no sólo él luchaba por él mismo, sino con toda seguridad por otras fuerzas que no conocía, pero en las que podía creer según las medidas de los organismos administrativos”

“...no quiero ningún regalo compasivo del castillo, sino mi derecho”

Franz Kafka¹

Una sala donde hay tan sólo una pared de ladrillos alta y larga. Desde lejos se ve que, justo en la mitad de ella, los ladrillos se levantan y vuelven a bajar. Al acercarse, se advierte que este oleaje está producido porque, en vez de un ladrillo, en el centro, en la primera línea tocando el piso, hay un libro. Sólo ese libro, chiquito en comparación con la pared inmensa, produce la ondulación visible y relevante en la pared. La obra literaria elegida para producir esto es *El castillo* de Franz Kafka. Esta instalación homónima de Jorge Méndez Blake se mostró por primera vez en la Biblioteca José Cornejo Franco en Guadalajara, en 2007 y, hasta 2013, ha sido montada en diferentes exposiciones. Sin embargo, la obra se hizo “famosa” cuando sus fotografías se viralizaron en las redes, bajo el título “El impacto de un libro”, a partir de una publicación en la página web *El club de los libros perdidos*,² donde presentaban la obra con este nombre. Un post de 2016 tiene 7000 likes y 3000 compartidos. Me interesa especialmente esta reproducción de

“posts”, “tweets” y “retweets” en relación con la circulación de una obra que pone sobre la escena un objeto tan controversial en la era de las pantallas, como es el libro. ¿Qué cambia y qué se mantiene en la recepción de la obra como instalación en relación con la obra “posteo de Facebook”?

Esta frase por la que se difundió masivamente la obra, creo que resulta una simplificación de los sentidos de la misma y contribuye a su clausura. Es por eso que propongo un análisis más profundo de sus significaciones o, como diría Umberto Eco, del concepto de signo como “significante”, es decir, como “algo que se pone en lugar de otra cosa”,³ que me ayude a comprender qué es lo que la pared de ladrillos y el libro en esta obra evocan en nuestra época. La masividad de su reproducción deja en claro que hay algo que nos convoca en ella como imagen y provoca ese “compartir”, como llama Facebook a la acción de republicar en el muro propio, o “retweet”, en el caso de Twitter, masivo por las redes sociales, es decir, hay algo que estimula su circulación. La imagen en ese circular deviene síntoma de otra cosa y la tarea es tratar de develar ese lugar de lo “obtuso”,⁴ diría Barthes, de la obra. Por otro lado, como afirma Jacques Aumont: “La imagen sólo existe para ser vista por un espectador históricamente definido (es decir, que trate con ciertos

1 Kafka, *El castillo*.

2 “El club de los libros perdidos”, Facebook. Consultado el 6 de agosto de 2017, disponible en <https://www.facebook.com/elclubdeloslibrosperdidos/?fref=ts>

3 Eco, *Signo*.

4 Para Roland Barthes, lo obtuso es: “Significante sin significado; por ello resulta tan difícil nombrarlo: mi lectura queda suspendida entre la imagen y su descripción, entre la definición y la aproximación.” Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, 61.

dispositivos de imágenes)”.⁵ Que el espectador sea histórico no significa que sea uno y único. No hay tal cosa como un espectador ideal, cada espectador es activo y “leerá” la obra a su manera.⁶ En este caso, la manera de leer estará fuertemente relacionada con la relación con la lectura, en general, y la de Kafka, que funciona como intertexto, en particular.

Por otro lado, la imagen que circula por las redes no es de igual naturaleza que la de la obra. La primera está generada por un conjunto de tres fotografías que, a través de presentar diferentes planos de la obra –general, americano y detalle–, tratan de reproducir una experiencia de acercarse a la obra como un recorrido virtual. Analizaré por separado, entonces, estos dos momentos de la obra: la instalación y la imagen de ella que circula por las redes, en relación con el concepto de “habitar” que presenta Martin Heidegger en su texto “Construir, habitar, pensar”.⁷

JORGE MÉNDEZ BLAKE: LEER COMO CONSTRUCCIÓN, CONSTRUCCIÓN COMO LECTURA

“Empecé a hacer experimentos con libros y materiales de construcción, por eso la idea de la obra vino naturalmente. Siempre me ha interesado la diferencia de escala. Cómo una cosa pequeña puede transformar algo muy grande”

Jorge Méndez Blake⁸

Jorge Méndez Blake es un arquitecto y artista mexicano contemporáneo.⁹ Sus producciones tematizan el libro en sus diferentes facetas: como un objeto, en relación con la autoría, con sus paratextos, con el contexto y también a través de obras construidas a partir de juegos de palabras. Genera tres tipos de obras: los cuadros (que él llama material “bidimensional”), algunos videos y una gran cantidad de instalaciones (sus “tridimensionales”).¹⁰ Estas últimas tienen una gran potencia constructiva, posiblemente por el oficio de arquitecto del artista. Organiza su obra en capítulos, como se organiza una novela, reforzando la relación con la literatura. La obra *El castillo* es el capítulo VI (los números de los capítulos deben ser escritos en números romanos).

5 Aumont, *La imagen*, 207.

6 En ese sentido, nos parece interesante el cambio de paradigma en torno a la recepción de Robert Hans Jauss, que produce un cambio de foco, del autor, de su biografía, lo que dice de la obra, al receptor y la función social de la literatura. Jauss, “Cambios en el paradigma en la ciencia literaria”.

7 Heidegger, “Construir, habitar, pensar”.

8 Cruz, “Esta obra de arte mexicana recuerda en redes el impacto de un libro”.

9 Uso este término tan polisémico en el sentido de: “adj. Perteneciente o relativo al tiempo o época en que se vive.” “Contemporáneo”, Real Academia Española. Consultado el 6 de agosto de 2017, disponible en <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=contemporáneo>

10 Blake, “Catálogo”. Consultado el 6 de agosto de 2017, disponible en <http://www.mendezblake.com/new-page/>

En una entrevista que le hacen a raíz de su exposición *Translaciones topográficas* de 2015, el artista afirma que busca que “se creen híbridos entre el lector y el espectador”.¹¹ Una instalación, como un libro, se recorre con la mirada en un tiempo. En principio, podríamos decir que, mientras en el libro el espacio está dado por las hojas que se pasan, en la instalación hay un espacio que se extiende a lo largo y a lo ancho. ¿Cómo se construye este espacio en *El Castillo*?

Como indica Roland Barthes, toda imagen tiene diferentes niveles de connotación. Al entrar, el espectador obtiene una primera imagen: un conjunto de ladrillos en línea que forman una extensión vertical, una pared. La hilera se levanta en el centro. Debajo del punto más alto, se encuentra, en la primera fila desde abajo hacia arriba, un libro intercalado entre los ladrillos. Este objeto tiene un color, textura y tamaño diferente. Desde lejos, no veo un libro. En primer lugar, se percibe una diferencia. El cuerpo del espectador debe caminar para ver el libro, para poder identificar que es un libro, primero, y luego para leer qué libro es. Cada paso en el plano horizontal marca el tiempo que le lleva recorrerla. Cuando se dirige hacia un lado de la sala, deja el otro vacío. Si decide que quiere leer el título, debe agacharse, realizando un movimiento en el plano de lo vertical motivado por la mirada. Así, el cuerpo se acomoda a la obra. El recorrido puede

continuar si el espectador lo desea. Toda pared es un límite entre uno y otro lado. El otro lado tiene columnas que sostienen la pared. Además, ese otro lado es más pequeño, ya que la pared se encuentra casi al final de la sala.



Este collage de fotografías es la forma en la que más circuló la obra en las redes sociales. La imagen de arriba y la de la izquierda corresponden a la exhibición del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París en 2012. La del lado derecho es de la instalación en la Bienal de Estambul en 2013. Créditos: La imagen de arriba fue tomada por Pierre Antoine y las otras dos por el Estudio Jorge Méndez Blake.

¹¹ "Translaciones topográficas de la Biblioteca. Entrevista Jorge Méndez Blake", Museo Universitario de Arte Contemporáneo, 2015. Consultado el 2 de agosto de 2018, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=lb0wNXt9NrQ>.

La pared con ladrillos es una síntesis de dos elementos: ladrillos y libro. El ladrillo es un elemento de construcción básico. El ladrillo es un objeto tan cultural como es el libro.¹² Ambos son tecnologías creadas e inventadas por el hombre que presentan técnicas. La definición corriente de *técnica* es un conjunto de procedimientos que funcionan como un medio para un fin, que permite ampliar las posibilidades (límites) del cuerpo humano. Por ejemplo, en el caso del libro, la capacidad de que la voz, las palabras, permanezcan. Sin embargo, como marca Martin Heidegger en su texto “La pregunta por la técnica”, esto no sería así, o no sería solamente así: “La técnica no es pues, simplemente un medio. La técnica es un modo de desocultar”.¹³ Este desocultar está conectado con la *aletheia*, es decir, el develar la verdad. ¿Qué verdad? La esencia de la técnica y la esencia del hombre, donde la esencia es lo perdurante. El interés de Heidegger en desocultar y develar la verdad está dado, porque para él “Todo desocultar viene de lo libre, va a lo libre y lleva a lo libre”.¹⁴ *Técnica* proviene de *tecné*, que en la antigüedad refería a todo desocultar que producía verdad. Pero la esencia de la técnica en la modernidad es lo “dispuesto” y allí reside su peligro. “Pero, donde hay peligro/ crece también lo salvador”,¹⁵ repite citando a Höl-

derlin dos veces en el texto, porque lo dispuesto es un “destino del desocultar”. Para que eso se produzca, el hombre debe participar en ese advenimiento de la verdad. Para ello, la técnica debe volver a ser *poiesis*, es decir, creación. La superposición de dos elementos, libro y ladrillo, en esta obra de Méndez produce un movimiento de desocultamiento.

El libro en esta obra se infiltra en la primera fila de ladrillos. Ese libro, en principio tan pequeño, un desnivel tan sutil en esa primera fila, termina produciendo un efecto gigante. El libro no es uno cualquiera. Aunque no hayamos leído nunca Kafka, el título es “El castillo”. ¿Es el libro al conocimiento lo que el ladrillo a la pared? La obra nos lleva a hacer hincapié en la materialidad de los signos. Los signos están en alguna parte y en algún tiempo, son materia, son gráficos en una hoja u ondas en el aire. En el modelo clásico de la comunicación de Roman Jakobson, así como es necesario un emisor, un mensaje y un receptor, también necesitamos un canal, un contexto y un código.¹⁶

Luego, si el espectador continúa hacia el otro lado de la pared de ladrillos, esta, ya con el plus de sentido que le da el libro, se empieza a transformar en un muro. El muro aparece también por el título del libro. Como marca Roland Barthes:

Cuanto más próxima queda la palabra de la imagen, menos aparenta connotarla; atrapado, en cierto modo, por el mensaje iconográfico, el mensaje verbal parece participar de su objetividad, la

12 Con respecto al ladrillo, su aspecto cultural queda en evidencia en la relación cuerpo-objeto que tiene. El tamaño del ladrillo está condicionado a la mano humana. Un ladrillo debe poder ser tomado y manipulado con una sola mano. Esta relación está reforzada en la misma etimología de “mampostería”, la técnica de construir con ladrillos, que significa “poner con la mano”.

13 Heidegger, “La pregunta por la técnica”, 60.

14 *Ibid.*, 70.

15 *Ibid.*, 73 y 78.

16 Jakobson, *Lingüística y Poética*.

connotación del lenguaje se torna 'inocente' gracias a la denotación de la fotografía; es cierto que nunca se da una verdadera incorporación, ya que las sustancias de las dos estructuras (gráfica en una, icónica en la otra) son irreductible; pero es posible que en la amalgama se den distintos grados.¹⁷

A todo castillo se ingresa por un muro. Sin embargo, no hay imitación de un muro. Como nos recuerda Aumont a propósito de Goodman: "Para Goodman, la noción de imitación casi no tiene sentido: no puede copiarse el mundo 'tal como es', sencillamente porque no se sabe *cómo es*".¹⁸ ¿Qué elementos son centrales para "representar" un muro? El muro es un espacio liminal, no está ni de un lado ni del otro. Un muro se da por lo que divide. Es un espacio entre. En esta obra, se decide poner un libro sosteniendo un espacio liminal. De un lado, veré el lomo del libro, su título; del otro, las hojas apiladas. De ninguna forma podré leerlo. Cuento con los recuerdos que tengo de ese libro, de Kafka, de un libro en general, dependiendo de mis saberes previos.

En relación con el muro como signo, nos recuerda a la manera en la que Ursula K. Le Guin comienza su novela *Los desposeídos*:

Había un muro. No parecía importante. Era un muro de piedras sin pulir, unidas por una tosca argamasa. Un adulto podía mirar por encima de él, y hasta un niño podía escalarlo. Allí donde atravesaba la carretera, en lugar de tener un portón degeneraba en mera geometría, una línea, una idea de frontera. Pero la idea era real. Era importante. A lo largo de siete generaciones no había habido en el mundo nada más importante que aquel muro. Al

igual que todos los muros era ambiguo, bifacético, Lo que había dentro, o fuera de él, dependía del lado en que uno se encontraba.¹⁹

El muro marca es una construcción que demarca tres lugares: uno y otro lado del muro, y el propio del límite, es decir, muro. Construir es habitar, nos muestra Heidegger en su texto "Construir, habitar, pensar". ¿Cómo experimenta el espectador el espacio en la obra? En primer lugar, para que podamos hablar de espacio tiene que tener frontera, para así convertirse en un lugar. El muro es una construcción, porque "entrega paraje".²⁰ Uno y otro lado del muro son espacios y como espacios son habitables, pueden ser nuestra residencia en esta existencia humana entre el cielo y la tierra. Al mismo tiempo, este muro, al marcar cuatro direcciones –el muro en el suelo y hacia arriba y los espacios de uno y otro lado–, presenta aquello que Heidegger llama la "Cuaternidad", una unidad ineludible en la que, como hombres, nos encontramos entre cielo, tierra, los divinos y los mortales. Este muro tiene dos particularidades: los ladrillos no están unidos por cemento y en la primera hilera hay un libro. El muro se mantiene erguido y fuerte con y a pesar de estos elementos perturbadores. Como marca Le Guin en el comienzo de *Los desposeídos*, la argamasa no hace a la esencia del muro. La falta de cemento no le impide prolongarse hacia el cielo, así como el libro no le impide apoyarse en la tierra.

17 Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, 22.

18 Aumont, *La imagen*, 212.

19 Le Guin, *Los desposeídos*, 9.

20 Heidegger, "Construir, habitar, pensar", 5.

Este libro que no termina de encastrarse abre intersticios, por los que el muro empieza a ser más que un límite. En su materialidad ofrece, siguiendo a Heidegger, un “lugar”, es decir, una construcción que otorga espacios, es decir, “donde algo comienza a ser lo que es”,²¹ ya que es el límite mismo –aunque no es límite solo, sino que necesita la colaboración de los ladrillos-. Pero también el libro es un espacio en, al menos, dos sentidos. Por un lado, el lugar del libro es la biblioteca. Como ilustra Jorge Luis Borges en el cuento “La biblioteca de Babel”, un libro es un conjunto de combinaciones posible de “veintitantos símbolos ortográficos”.²² Contener en un espacio todos los libros del mundo no sólo es ocupar un espacio, el hexágono que contiene el libro, sino también un tiempo; cada espacio, cada conjunto de centímetros cuadrados en la biblioteca es un tiempo de lectura. El libro, como el ladrillo, debe poder tomarse con la mano, abrirse y al hacerlo, abrir espacios a través de las palabras. Estas palabras, retomando una vez más el texto de Heidegger, es a su vez un habitar del hombre, el lenguaje es allí donde el hombre mora.²³ Pero el libro no sólo nos abre a unos espacios, también puede cerrarnos a otros. Una vez que conocemos algo, no podemos desconocerlo, no hay camino inverso. Con esto tampoco quiero realizar una oda a la lectura, como si el ser ontológico del libro fuera contribuir al bien común. Miles de ejemplos podrían darse en sen-

tido contrario. Sin embargo, sí podemos decir que leer es movimiento espacial.

En cada presentación de la obra, el artista decidió usar ladrillos de la zona, pero siempre mantuvo el libro *El castillo* de Franz Kafka. El artista dice que eligió esta obra porque, citando sus palabras, “el personaje de la historia está en contra de un sistema de una manera anónima y diminuta y no sabe que está luchando contra toda una estructura, que es el castillo. El libro en la obra hace lo mismo”.²⁴ Pareciera que la obra de Méndez Blake acentúa esta interpretación de la obra. Sin embargo, el mismo texto de Kafka no es de tan simple interpretación.

K. es un agrimensor que llega a un pueblo porque es llamado por la administración del castillo. El castillo está en lo alto, alzándose sobre el pueblo, pero es un lugar al que es imposible llegar. Los caminos que toma K. lo llevan en un laberinto que nunca desembocan en el castillo. Su forma se aleja y acerca, y en esos movimientos cambia. El punto de vista del que mira es considerado en la obra. La mirada de K. es activa, es parte creadora de lo que se ve.

Los intentos de K. de alcanzar el castillo superan lo kinestésico. K. intenta hablar con funcionarios del castillo. Sin embargo, nunca lo logra. A través de personajes que conocen a gente del castillo, es decir, mediadores, puede ir descubriendo las formas en las que esa sociedad funciona. La interpretación clásica del libro es que

21 Ibid.

22 Borges, “La biblioteca de Babel”.

23 Heidegger, “Habitar, construir, pensar”, 2.

24 Cruz, “Esta obra de arte mexicana recuerda en redes el impacto de un libro. Posibilidades del muro reales y metafóricas.”

K. se enfrenta a la burocracia, donde nadie sabe qué hace pero lo hace, siguiendo órdenes que los exceden, como una máquina. Para el análisis de la obra de Méndez Blake, nos parece interesante destacar la impersonalidad de la burocracia (cuando Kafka escribe esta obra ya Max Weber había escrito sobre la burocracia).²⁵ La máquina que funciona es más que los sujetos, ya no son sujetos, individuos, voluntades; es un objeto que existe por sobre ellos, no sólo por arriba de ellos, sino temporalmente, antes y después de ellos.

El pueblo necesitaba un agrimensor en un punto del pasado, por un instante. Luego, no lo necesitó más, pero los papeles del pasado se filtraron en el presente y el agrimensor llegó, sin nunca pasarse la orden de que el llamado había sido suspendido. El antes y el después se mezclan en la obra. Pero, frente a este malentendido burocrático (¿habrá alguna forma en que la palabra burocracia no incluya, de por sí, “malentendido”?), K. opone pequeñas resistencias. K. le responde al Alcalde: “...no quiero ningún regalo compasivo del castillo, sino mi derecho”.²⁶ Frente a la máquina, K. responde como un sujeto de derechos. K. decide no doblegarse y la única vez que lo hace, frente al Profesor de la escuela, donde termina como maestranza, lo hace como estrategia, siempre manteniendo su libre albedrío, su soberanía de sí. Siendo un extranjero, se reclama ciudadano. Al mismo tiempo, él doblega a los excéntricos ayudantes que tiene a cargo. Les da

órdenes rudamente y se queja constantemente de su hacer. Esta obra es publicada póstumamente y está inconclusa, así que sólo sabemos que, al final, los ayudantes deciden irse de su servicio y presentar una queja sobre K. en el castillo, y uno de los ayudantes inicia una relación con Frieda –quien había devenido la amante de K. y antes había sido la amante de Klamm, uno de los funcionarios a los que K. busca inútilmente acercarse-. Entonces, ser soberano de sí, en este cuento, es no dejar que se ejerza un poder sobre uno, pero es también ejercer poder sobre otros. Se repite el juego de dualidades que presenta el muro.

LIBRO, LECTURA Y REDES SOCIALES

En las redes sociales, la obra es mostrada mediante una secuencia de imágenes que muestran los diferentes recorridos. Lo que no puede hacerse con el cuerpo, se hace con la mirada a través de la imagen partida, el collage de imágenes. Al circular con un texto que habla del poder del libro, la palabra escrita provoca una recepción diferente a la sala. Los comentarios sobre ella enfatizan el libro como objeto símbolo del saber, conocer. La cuaternidad del muro, los espacios que el muro construye, se achatan, se “dosdedisan”, si se me permite esta verbalización de la propiedad 2D de la pantalla.

Para entender la lectura de la obra de Méndez, es necesario pensar en el contexto actual de la

²⁵ Weber, *Qué es la burocracia*.

²⁶ Kafka, *El castillo*, 57.

lectura. En medio de discursos que anuncian la muerte del libro, este se convierte en fetiche. Sin embargo, el libro y el acto de la lectura no fueron presentados históricamente siempre como poderosos e iluminadores. Desde la creación de la imprenta de tipos móviles por Gutenberg en 1440, que es cuando se dan las condiciones técnicas para que el libro se empiece a masificar, la representación de este en las artes visuales pasó por diferentes momentos.

En las pinturas europeas de 1400, encontramos personajes bíblicos femeninos, entre los cuales la figura de María Magdalena es recurrente, vestidas como sus contemporáneos y leyendo libros religiosos en actitudes muy estáticas.²⁷ Sin embargo, algunos siglos después, en el 1800, ya con un libro masificado y en un contexto del *boom* de novelas por entrega, género considerado menor, las representaciones del acto de lectura cambian hacia una imagen de la pérdida.²⁸ Leer, entonces, deja de ser siempre bueno. *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, libro de 1857, es representativo de la época. Emma, la protagonista, cae en la peor de las desgracias por creer que su vida era una novela.

En ambos casos, la representación es en lienzos. El primer caso en que esto cambia es en 1975, cuando la artista Carolee Schneemann realiza la performance *Interior Scroll (The Cave)*, en la que ella entra en escena cubierta con una

sábana. Luego, se desnuda y pinta su cuerpo. Después, sobre una especie de mesa de madera, lee en voz alta partes de su libro de artista *Cézanne she was a great painter* y saca un papiro de su vagina con partes de un texto feminista que también lee en voz alta mientras tira de él. La lectura empieza a aparecer con otras relaciones en el cuerpo, donde ya no es sólo sentarse a leer en una silla con un movimiento ocular, sino una modificación del cuerpo como materia, modificación provocada por el libro como objeto y como conjunto de signos.

Este cuerpo activo está presente en la obra de Méndez como instalación, ya que la obra se completa con una espectador-cuerpo que la recorre, camina, que se agacha a ver el libro y que se posiciona de uno u otro lado del muro, bajo el techo de la sala. Cuando la instalación se convierte en la serie de fotografías, esta imagen circulante, el cuerpo vuelve a sentarse como María Magdalena. Aunque los diferentes planos nos permiten vislumbrar, imaginar el espacio, aquello que percibimos es un espacio abstracto, sin nuestro cuerpo, y lo que se refuerza en los textos es precisamente el poder redentor del libro.

²⁷ Algunos ejemplos son *Santa María Magdalena* de Piero di Cosimo (1490) o *María Magdalena leyendo* de Rogier Van Der Weyden (1435-48).

²⁸ Un buen ejemplo de esto es una pintura de Antoine Wiertz, *La lectora de novelas* (1853), que muestra una mujer desnuda, rodeada de libros, entregada a una novela de Alexandre Dumas.

PALABRAS FINALES

Una pregunta reaparece a partir de la obra: ¿cuál es el poder del libro como emancipador? Sin embargo, el libro como objeto es tan impersonal como la maquinaria a la que se enfrenta K. Es sólo el sujeto emancipado, el sujeto que no se doblega, el sujeto soberano de sí el que puede levantar un poco del muro, como lo hace el libro. No lo derribará, pero cambiará sus cimientos. Es decir, cambiará su relación con el muro, se hará consciente de su construcción y así podrá habitar.

Cómo citar este artículo:

Verónica Cohen, "Lo que mueve un muro. La obra *El castillo* de Jorge Méndez Blake", *Artilugio* [en línea], 5 (septiembre de 2019): 102-114

Bibliografía

Jacques Aumont, *La imagen* (Barcelona: Paidós, 1992).

Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces* (España: Paidós, 1986).

Jorge Luis Borges, “La biblioteca de Babel” (s/d, 1941). Consultado el 12 de marzo de 2019, disponible en <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/borges/babel.pdf>

Mónica Cruz, “Esta obra de arte mexicana recuerda en redes el impacto de un libro. Posibilidades del muro reales y metafóricas. En entrevista al artista”, *Diario El País* [en línea] (4 de marzo de 2016). Consultado el 1 de julio de 2017, disponible en https://verne.elpais.com/verne/2016/03/04/mexico/1457053584_656377.html

Umberto Eco, *Signo* (Colombia: Labor, 1994).

Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (Barcelona: Penguin Clásicos, 2018).

Martin Heidegger, “Construir, habitar, pensar”, *Fotocopotexa*, 39 (2014): 1-8.

Martin Heidegger, “La pregunta por la técnica”, *Revista de filosofía*, 5, 1 (2017): 55-79. Consultado el 4 de marzo de 2019, disponible en: <https://revistafilosofia.uchile.cl/index.php/RDF/article/view/45002/47085>

Roman Jakobson, *Lingüística y Poética* (Madrid: Cátedra Lingüística, 1988).

Robert Hans Jauss, “Cambios en el paradigma en la ciencia literaria”, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, (México: UNAM, 1987).

Franz Kafka, *El castillo*, (Barcelona: Losada, 2008).

Ursula Le Guin, *Los desposeídos*, (Barcelona: Minotauro, 2002).

Max Weber, *Qué es la burocracia* (Buenos Aires: Libros Tauro, 1977). Consultado el 2 de agosto de 2018, disponible en: https://ucema.edu.ar/u/ame/Weber_burocracia.pdf

Biografía

Verónica Cohen

AUTORA

Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes, Universidad de Buenos Aires, en co-tutela con la Universidad Lille du Nord, dirigida por Horacio Banega, Anne Boissère y Susana Tambutti con beca de CONICET. Esp. en Lenguajes artísticos combinados, Departamento de Artes Visuales, Universidad Nacional de las Artes. Lic. y Prof. en Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires.



Verónica Cohen

CONTACTO:

verocohenwil@gmail.com

Los colectivos artísticos y una mirada acerca de la crisis de 2001: el caso de Arde! Arte, 2001-2006.

Artistic collectives and a look on the crisis of 2001: the
case of Arde! Arte, 2001-2006



Jonathan Feldman

CONICET - Universidad Nacional de las Artes
Buenos Aires, Argentina
jonfeld@gmail.com

Recibido: 18/01/2019 - Recibido con correcciones: 07/07/2019 - Aceptado: 10/07/2019.

Resumen

Hacia finales de la década del noventa, la Argentina se encontraba en una situación socio-económica crítica, resultado de la aplicación de un programa de gobierno alineado con las propuestas del Consenso de Washington. En 2001, la gravedad de la crisis se tornó desesperante y produjo una serie de protestas y manifestaciones que tuvieron su punto más alto el 19 y 20 de diciembre, durante las jornadas conocidas como el *Argentinazo*.

En conjunto con organizaciones populares como agrupaciones de desocupados y piqueteros,¹ algunos colectivos artísticos acompañaron los reclamos con acciones en la vía pública. Arde! Arte fue uno de ellos. Entre 2001

Palabras claves

Arde! Arte; activismo artístico; crisis; vía pública; memorias.

¹ El término *piquetero* designa a la persona que -como modo de protesta- realiza cortes de ruta y accesos a los centros urbanos.



y 2006, el colectivo operó en las calles de Buenos Aires con intervenciones que conjugaron recursos como la ironía, el humor y la denuncia, y lograron tensar la relación entre arte y política desde perspectivas antes inéditas, al tiempo que –conforme a su carácter desjerarquizado y horizontal– contribuyó a generar una mirada y una memoria acerca de la mayor crisis en la historia del país.

Este artículo analizará algunas de sus acciones a la luz de las representaciones de la crisis producidas por Arde! Arte y su interacción con otros colectivos contemporáneos como GAC, Etcétera o TPS.

Abstract

Towards the ends of the nineties, Argentina was in a critic socio-economic situation, result of the application of a governmental program aligned with the proposals of the Washington Consensus. In 2001, the severity of the crisis became despairing and produced a series of protests demonstrations with its highest point during the events of 19th and 20th of December, know was *Argentinazo*.

Together with popular organizations such as unemployed and piquetero² associations, some artistic collectives accompanied the protests with actions in public spaces. Arde! Arte was one of them. Between 2001 and 2006, the group operated on the streets of Buenos Aires with interventions that conjugated resources like irony, humor and denunciation, and tensed the relationships between art and politics from unprecedented perspectives while –because of its dehierarchized and horizontal nature– contributing to generate a gaze and memory of the biggest crisis in the country's history.

This article will analyze some of their actions in the light of the representations of the crisis produced by Arde! Arte and its interactions with other contemporary collectives such as GAC, Etcétera and TPS.

Key words

Arde! Arte; artistic activism; crisis; public space; memories.

² The term *piquetero* refers to a person that –as a way of protesting– interrupts the accesses to urban centers.

INTRODUCCIÓN

Hacia finales de los noventa y principios de los 2000, la escena argentina estuvo caracterizada por la fuerte y variada presencia de colectivos artísticos que intervinieron el espacio público con diferentes producciones estético-políticas y que surgieron en relación a (o como consecuencia de) la crisis socio-económica que atravesaba el país y la creciente presencia de los movimientos populares y de derechos humanos que se movilizaron durante esa época. Estos activismos artísticos produjeron, además de significativas intervenciones en la vida social local, ciertas representaciones acerca de la mayor crisis de la historia argentina.

El presente artículo analiza las acciones del colectivo Arde! Arte, que emerge en 2001 como comisión de arte de la gran asamblea *Argentina Arde* tras los sucesos del *Agentinazo*, durante los días 19 y 20 de diciembre. El mismo tuvo como epicentro la masiva movilización a Plaza de Mayo para reclamar la renuncia del Presidente y soluciones a la crisis, culminando en la brutal represión por parte de las fuerzas de seguridad y el asesinato de más de una treintena de ciudadanos.

Estas intervenciones presentaron tres funcionamientos: acompañar manifestaciones de la ciudadanía en relación a la situación socio-económica y política; provocar ejercicios de memoria; proponer prácticas vinculares o interpelativas.

Además, se estudiarán sus vínculos con otros colectivos contemporáneos y sus efectos en la

producción de lecturas respecto de la crisis de 2001. En este sentido, la hipótesis central de este trabajo es que los activismos artísticos del período generaron una mirada crítica acerca de los procesos que llevaron a la intensificación de las protestas y movilizaciones relacionada a los nexos que unen los campos del arte y la política. Asimismo, se sostiene que esa visión propone que el rol del activismo artístico en la conformación de las memorias del período no es meramente descriptivo o anecdótico, sino que además es regenerador del tejido social y productor de vínculos de horizontalidad que definen un modo de entender la sociedad argentina.

ALGUNOS ANTECEDENTES ESTÉTICO-POLÍTICOS ENTRE EL 68 Y EL MENEMISMO

Para poder comprender la inscripción de Arde! Arte dentro del contexto de la crisis, primero es necesario apuntar algunas cuestiones que permiten pensar líneas genealógicas que comunican la acción del colectivo con otras prácticas artístico-políticas en Argentina.

En primer lugar, es ineludible el vínculo -incluso desde el nombre del colectivo- a *Tucumán Arde* (1968), acción llevada adelante por el Grupo de Arte de Rosario, que denunciaba la situación crítica en la provincia de Tucumán -producto del cierre de su mayor fuente de trabajo, la industria azucarera- e invisibilizada por la dictadura de

Onganía. Por supuesto, la naturaleza y el contexto de realización de *Tucumán Arde*,³ así como la posterior interrupción social provocada por la dictadura militar iniciada a fines de los setenta, hacen que su herencia no sea directamente absorbida, pero sí la ubican dentro de una línea genealógica.⁴

Por otra parte, ya durante la dictadura de Videla, la aparición de las Madres de Plaza de Mayo y sus rondas, en tanto reclamo y en tanto acto performático, constituyen otro antecedente político-estético, uno que perdura hasta la actualidad y permitirá comprender mejor el contexto de aparición y de actuación de *Arde! Arte*. Como se mencionará luego, el colectivo incluso realizó acciones e intervenciones en vínculo con las Madres y en relación a las marchas del 24 de Marzo. Asimismo, la realización del *Siluetazo* en 1983, durante la Tercera Marcha de la Resistencia de las Madres de Plaza de Mayo, es otro fenómeno a incluir como antecedente genealógico del accionar de los colectivos del 2001,⁵ no sólo por su carácter estético-político (la propuesta parte de tres artistas), sino incluso por la repetición del uso de la silueta y su extensión a otros reclamos.⁶

El fin de la dictadura y el período entre diciembre de 1983 y julio de 1989, fue escenario

de expresiones diversas, por ejemplo, el *Partenón de Libros* de Marta Minujín –una estructura emplazada en la plazoleta en la intersección de las avenidas Santa Fe y 9 de Julio en cuyo andamiaje se habían colocado libros prohibidos por la dictadura, que luego se donaron a bibliotecas públicas– y las fiestas clandestinas organizadas, entre otros, por Roberto Jacoby.

Simultáneamente, la situación política, social y económica se complicaba, entre otras cosas,⁷ por el fracaso del “Plan Austral” y el “Plan Primavera”, cuyo resultado fue la denominada hiperinflación, y la renuncia del Presidente Raúl Alfonsín –antes de la finalización de su mandato constitucional.

LOS NOVENTA Y LA CRISIS DE 2001

El 8 de Julio de 1989, dos meses después de las elecciones presidenciales celebradas ese mismo año, Raúl Alfonsín dejó el cargo de Presidente de la Nación y fue sucedido por el recién electo Carlos Menem, antes gobernador de La Rioja, del Partido Justicialista. Su gobierno se extendería por 10 años y estaría signado por un programa de fuerte ajuste, privatizaciones de los recursos naturales y servicios públicos, reformas

3 La acción se lleva a cabo durante una dictadura, que incluso censura la exhibición de los resultados de la investigación en Buenos Aires, y durante un año signado por una radicalización en el vínculo entre el campo artístico y la acción política, en especial durante la denominada “Semana del ‘68”.

4 Ver Longoni, Ana; Mestman, Mariano. *Del Di Tella a “Tucumán Arde”: vanguardia artística y política en el ‘68 argentino*. Buenos Aires, Eudeba, 2010.

5 Ver Longoni, Ana. *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

6 Por ejemplo, la aparición de las siluetas durante la primera marcha organizada por el colectivo “Ni Una Menos” en 2015.

7 También cabe aclarar que los reclamos de aparición con vida de los desaparecidos de la dictadura continuaron, e incluso se intensificaron luego de la sanción, en 1987 y 1988, de las leyes de “Punto Final” y “Obediencia Debida”, que limitaban la posibilidad de accionar judicialmente contra los genocidas de la dictadura.

tributarias y fiscales, desregulación del mercado de capitales, de las relaciones comerciales y de los controles gubernamentales a empresas; grandes casos de corrupción generalizada, una reforma monetaria que incluiría la Ley de Convertibilidad y una desregulación de los controles de exteriorización de capitales.

Las reformas y los cambios introducidos durante la década del noventa en el país, a partir del programa económico aplicado en sintonía con el llamado Consenso de Washington, produjeron una de las peores crisis en la historia argentina: “...Menem abandonó sus promesas de campaña de corte populista y puso en marcha un profundo y acelerado plan de reformas de mercado, en línea con lo que hacían otros países de la región...”.⁸

Además de la preocupante desocupación y la destrucción de la industria nacional, se profundizó la desigualdad social y comenzó a multiplicarse el descontento, lo cual llevó a masivas y frecuentes protestas populares. Como se analizará a continuación, los activismos artísticos que caracterizaron la escena en la cual se desarrolla Arde! Arte aparecieron en paralelo a la profundización de la crisis, a partir de mediados de los noventa, y acompañaron los reclamos surgidos como consecuencia de la misma. Esta situación de exclusión en aumento provocó la emergencia de protestas sociales nucleadas en ciertas demandas (especialmente respecto de la desocupación) y en algunos grupos u organizaciones. De

esta forma, fueron naciendo los movimientos de trabajadores desocupados o piqueteros. En este último caso se trató de organizaciones populares no partidarias que realizaban cortes de rutas y de accesos a diferentes ciudades neurálgicas para el funcionamiento de canales de distribución alimenticia o energética.

En 1999, la Alianza (una coalición entre la histórica UCR y el Frente País Solidario) gana las elecciones y Fernando De la Rúa se convierte en el Presidente de la Nación. Su programa sería una continuación de las políticas aplicadas durante el menemismo. Mientras el pueblo estaba cada vez más hundido en la miseria, crecía más su desconfianza por la dirigencia política y el reclamo de un completo reemplazo del Congreso Nacional y de la Corte Suprema de Justicia. Los cacerolazos, como las protestas piqueteras o la carpa docente, lograron reunir colectivos sociales sumamente heterogéneos, que respondían a diferentes intereses e historias de vida, pero que tenían en común la indignación por la corrupción imperante y por el fuerte detrimento en la calidad de vida de la gran mayoría de la población. Fueron momentos de encuentro con gente que sufría los mismos inconvenientes, los mismos dramas, las mismas angustias. Y fue esa indignación, esa situación, la que llevó a que se formaran estos grupos humanos transitorios cuyo nexo era el enojo y el reclamo.

A medida que avanzaba el año, se iban registrando cada vez más incidentes de violencia, robos, saqueos a comercios de alimentos, etc.: “A partir de ese momento, el conflicto social

8 Novaro, *Historia de la Argentina*, 227.

irrumpió en el primer plano del escenario político. El 13 de diciembre comenzaron los saqueos a supermercados y comercios de alimentación (...) el 19 de diciembre se produjo un cacerolazo espontáneo en los barrios de Buenos Aires y una movilización a Plaza de Mayo de miles de vecinos autoconvocados...”.⁹ Todo esto actuó como caldo de cultivo para las jornadas del 19 y 20 de diciembre, fechas en las que la crisis finalmente generó una explosión de la sociedad argentina, en lo que se dio a conocer como el *Argentinazo*. Se trató de una masiva protesta en Plaza de Mayo, en la cual miles de argentinos y argentinas se reunieron para un gran reclamo de renuncia del Presidente (quien había decretado el estado de sitio, debido a la inmanejable situación social y a la cada vez más fuerte rebelión popular), bajo el grito de “¡Qué se vayan todos!”. Para responder a la imponente y numerosa movilización, el gobierno dio carta blanca a las fuerzas de seguridad para reprimir violentamente a los manifestantes. El resultado fue más de tres docenas de muertos en la plaza principal del país, y el escape en helicóptero del Presidente, dejando de esa manera su cargo ante la avanzada del pueblo que intentaba ingresar a la Casa Rosada, luego de su renuncia formal el 20 de diciembre.

Los sucesos del *Argentinazo* modificaron la realidad del país de manera profunda, e inauguraron una seguidilla de hechos que incluyeron masivas protestas, cacerolazos, paros, piquetes, etc., la sucesión de cuatro Presidentes en un pe-

ríodo de diez días (Ramón Puerta, Adolfo Rodríguez Saá, Eduardo Camaño y Eduardo Duhalde), una gran conmoción social que se vio reflejada culturalmente en la formación de agrupaciones populares, centros culturales barriales y colectivos artísticos, que se multiplicaron hasta volverse una de las formas de producción más extendidas a nivel local. Entre estos últimos se encuentra el que ocupa el estudio del presente artículo, *Arde! Arte*.

LAS ACCIONES DE ARDE! ARTE EN EL ESPACIO PÚBLICO

El colectivo artístico *Arde! Arte* nace en 2002, al calor de la crisis y luego de los estallidos del 19 y 20 de diciembre de 2001, como comisión artística de las Asambleas de Argentina Arde. Esta asamblea semanal convocó en enero de 2002 a una gran reunión en la Universidad de las Madres de Plaza de Mayo de la que participaron alrededor de 200 periodistas, fotógrafos, artistas, productores, realizadores audiovisuales, grupos políticos partidarios e independientes. Luego, las asambleas de Argentina Arde se fueron expandiendo en paralelo a la multiplicación de asambleas barriales que cada vez concentraban más y más ciudadanos.

En ese primer momento, la idea era intercambiar contactos para poder comunicarse y realizar un archivo de fotografías, videos y documenta-

⁹ Peralta Ramos, *La economía política argentina*, 373.



El Circulazo (2002). Archivo Arde! Arte

ción alternativo a los medios hegemónicos de comunicación que escondían la catastrófica situación del país. La convocatoria surgió como una necesidad de registro y de socialización de información que implicaba la necesidad de creación de redes para poder multiplicar la difusión, pero desde una organización no jerárquica y democrática, en la cual el poder de toma de decisión era potestad de un voto mayoritario en asamblea.¹⁰ En las reuniones se decidió formar cuatro comisiones para dividir el trabajo del movimiento: video, fotografía, prensa y arte. Esta última, de

composición muy heterogénea, se encargaba de producir acciones de activismo artístico en la calle y de promover el funcionamiento conjunto de varios colectivos y artistas.

Es necesario señalar que, debido a su origen assembleístico, la comisión de arte –que luego devendría en el colectivo Arde! Arte– poseyó un funcionamiento horizontal, en otras palabras, la toma de decisiones y el accionar era resultado de debates e intercambios, lo cual aleja al colectivo de la jerarquización y, al mismo tiempo, disuelve la noción de autoría individual en pos de una producción colaborativa.

¹⁰ Del Olmo, entrevista personal, s/p.

La primera acción que produjo la comisión fue llamada *Circulazo* y consistió en realizar,¹¹ en las marchas cotidianas de los viernes en Plaza de Mayo, un círculo con pintura alrededor de cada persona parada. Las marcas del *Circulazo* sobre la ciudad quedaron expuestas durante varios meses y fueron testimonio de la ocupación del espacio que proponían desde el colectivo como forma de acción necesaria.

En este sentido, es importante destacar que la acción se realizó durante regularmente y durante marchas, en vinculación con otros colectivos, con organizaciones sociales, y con ciudadanos sin filiación partidaria ni tradición de militancia. Esta característica resalta el lazo entre la acción artística y el componente político de la comisión, algo que se repetirá luego una vez conformado el colectivo, y cuyo efecto de recomposición del tejido social se hace evidente en la heterogeneidad de los participantes.

Las denuncias permanentes a políticos, sindicalistas, jueces y cualquier representante de las instituciones fueron una de las grandes preocupaciones de Argentina Arde. Además, su surgimiento al calor de la crisis implicó que esa fuera su primera preocupación, su reacción ante lo que se consideraba una urgencia. Este tipo de producción, que se relaciona directamente con el lazo inseparable entre el colectivo y los organismos y agrupaciones populares, continuaría siendo un foco de interés para el grupo, aunque de diferentes maneras.

11 Algunos de los miembros del colectivo la denominan *Círculos*.

Además, como se anotó anteriormente, otras preocupaciones del colectivo se vinculaban específicamente a la recuperación de los lazos sociales, destruidos durante la década del noventa, y por otro lado con el lugar del arte y la cultura en relación a la realidad social que vivía el país, algo que también parecía desligado desde hacía varios años:

Precisamente en la Argentina, la década de la llamada “cultura menemista”, llevó al paroxismo la política neo-liberal aplicada en Latinoamérica a partir de los '70. Así, impuso la ruptura de los lazos sociales, de la trama de solidaridades, la atomización perversa y la concentración de los medios masivos de comunicación que se privatizaron en esa década, en forma paralela al desmantelamiento de la educación pública en todos sus niveles.¹²

Entre las demandas que quedaron truncas durante la década del noventa se encontraba la de los organismos de derechos humanos, que exigían la aparición con vida de sus familiares y el castigo a los genocidas de la dictadura. Otros grupos como GAC y Etcétera venían desarrollando desde los noventa acciones, los denominados escraches, junto a la recién formada asociación H.I.J.O.S (que nucleaba a los hijos de detenidos desaparecidos durante la dictadura),¹³ en los cuales señalizaban de diferentes maneras y con distintas acciones performáticas la localización

12 “Argentina Arde: algo nuevo comienza a nacer. Comunicado”, Argentina Arde. Consultado el 15 de enero de 2019, disponible en <http://www.rebellion.org/meroteca/cultura/arde210102.htm>

13 Es necesario aclarar que los escraches, como modalidad de señalamiento y reclamo, son propuestos por la Mesa de Escrache Popular a partir de un trabajo barrial en el que se inscriben las colaboraciones de los colectivos que aquí se mencionan.

de un genocida en los barrios de la Ciudad de Buenos Aires.

En este sentido, también durante la marcha del 24 de Marzo de 2002, la comisión de arte del colectivo (que a los pocos meses se separaría como Arde! Arte) preparó una acción para acompañar el escrache al represor Alemann y al Cardenal Uriburu (ambos implicados en el genocidio perpetuado por el terrorismo de Estado) que denominó Vete y vete. Se colocó un material reflejante (para que funcione como espejo) en planchas de cartón compacto de 50x70cm sobre unas vallas como las que utiliza la policía para sitiar un espacio y luego se arrastraron frente a los domicilios de los represores, rodeados por un extenso cordón policial, que devolvía a los agentes de las fuerzas de seguridad su propia imagen. La acción se repitió también durante la



LaBala Bandera (2002). Archivo Arde! Arte

marcha frente a la Casa Rosada y a la Catedral Metropolitana.

La acción permite observar nuevamente la cercanía de Arde! Arte a otros colectivos, y también al accionar político de agrupaciones como H.I.J.O.S y de ciudadanos sin filiación específica que participaban de los escraches.

Otra de las aristas de esta preocupación por insertarse en la realidad social tenía que ver con denuncias de situaciones de violencia institucional contemporáneas y diarias, como fue el caso de *LaBala Bandera* (2002), en la cual se produjo un “lavado” de banderas argentinas en la fuente de Plaza de Mayo, que contenía esmalte sintético rojo, durante la marcha del 9 de Julio (por el Día de la Independencia).¹⁴ En este caso se aprovechó



Vete y Vete (2002). Archivo Arde! Arte.

¹⁴ Un procedimiento en el cual se pueden observar dos tradiciones: por un lado, la acción de la fuente roja realizada en 1968 por el Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario, durante el cual en plena dictadura militar se quiso reivindicar la figura del Che a un año de su asesinato tiñendo las fuentes de dos plazas de Rosario con anilina roja (la acción, pensada como efímera para que dure solo hasta antes de que llegara la policía, fracasó porque el agua de las fuentes se renovaba constantemente, por lo cual se tiñó por un tiempo tan breve que pocos transeúntes

la conmemoración de la fecha patria para hacer alusión al violento asesinato, días antes, de los militantes del Movimiento Popular de Desocupados, Maximiliano Kosteki y Darío Santillán a manos de agentes de la policía de la Provincia de Buenos Aires. La acción estuvo posteriormente acompañada por un afiche que incluyó imágenes de algunos ciudadanos “lavando” la bandera y colgándola para secar, una vez teñida de rojo (lavada), de los árboles de Plaza de Mayo y el siguiente texto: “No queremos dejar que se oculte el verdadero color del pueblo que resiste ante los asesinos. El celeste y blanco es un espejo, refleja la sangre robada por la Justicia corrompida, por los políticos ladrones, por los grandes capitales genocidas”.¹⁵

Es necesario advertir que esta acción no fue parte de los proyectos del grupo, sino que surgió como reacción a los asesinatos. En principio, se había decidido algo distinto para el Día de la Independencia, pero el plan se modificó, mediante previa discusión similar a una asamblea, ante los crímenes.¹⁶ Este caso explicita la horizontalidad del funcionamiento del colectivo, que también es observable en los vínculos con otros actores y grupos durante las marchas, y que refuerza el

aspecto vincular de su accionar y ayuda a reconstruir lazos sociales.

A seis meses de la formalización del colectivo como entidad separada de Argentina Arde se realizó en Plaza de Mayo la marcha conmemoratoria del primer aniversario de los sucesos de diciembre de 2001. En este contexto, varios de los colectivos artísticos activos en ese momento decidieron acompañar las movilizaciones con acciones, intervenciones, talleres, performances, etc. Entre ellos, Arde! Arte trabajó a través de varias modalidades en simultáneo: por un lado, realizó una serie de afiches con las imágenes del *Argentinazo* que pegaron alrededor de la Ciudad de Buenos Aires junto a las imágenes que produjeron otros colectivos; por otra parte, arrojó desde la ventana de una casa en las inmediaciones de Plaza de Mayo (prestada para la ocasión) 500 globos inflados de los que colgaba en cada uno una suerte de rollo fotográfico con las mismas imágenes de los afiches y contenía en su interior una gomera, una fábrica de cartón en miniatura y otros juguetes similares, en una acción llamada *Suelta de globos*.

De manera similar a lo señalado anteriormente, la pertenencia callejera y la necesidad de socialización es una constante en las intervenciones del grupo, pero en este caso además se agrega un componente lúdico dado por la propia materialidad de la acción: los globos con juguetes llegaban a sus destinatarios como regalos, y llevaban consigo una fuerte denuncia. Nuevamente, la propia artísticidad construye su componente político.

pudieron observarlo y se diluyó antes de que llegara la prensa). Por otro lado, los lavados de bandera que se comenzaron a realizar todos los viernes a partir de mayo del año 2000 en las plazas de la capital y varias ciudades peruanas, en las que se lavaban banderas con agua y jabón y se ponían a secar en las plazas, en señal de protesta por la presentación de Alberto Fujimori, conductor de un régimen dictatorial en Perú en los noventa, como candidato a un tercer período presidencial.

¹⁵ Argentina Arde!, *LaBala Bandera*, 2002.

¹⁶ Del Olmo, entrevista personal, s/p.



Suelta de globos (2002). Archivo Arde! Arte

En 2003, la situación del país no parecía mejorar: la desocupación continuaba siendo muy alta, el hambre y la miseria no cedían, y las empresas y fábricas seguían cerrando sus puertas y dejando trabajadores en la calle. Uno de los emblemas de esta situación fue el cierre de la fábrica textil Brukman, localizada en el barrio de Balvanera, Ciudad de Buenos Aires, su posterior ocupación por parte de los trabajadores despedidos y los violentos desalojos policiales que le siguieron.

El conflicto en Brukman databa de 1995, cuando comenzaron los problemas con los salarios (que se pagaban con vales cada vez de menor valor), los aportes sociales y los seguros de retiro

(que se dejaron de pagar por completo) y llegó a su máximo el 18 de diciembre de 2001 (un día antes del estallido del *Argentinazo*) cuando uno de sus dueños prometió pagar salarios adeudados, y en lugar de eso se escapó del país con el dinero adeudado, lo que ocasionó la toma y ocupación del inmueble por parte de los trabajadores. En abril de 2003, más de 300 efectivos de la tropa de infantería de la Policía Federal y personal civil expulsaron violentamente y en medio de una fuertísima represión a las trabajadoras de la fábrica. En ese contexto, varios colectivos artísticos como GAC, Etcétera y TPS produjeron diferentes acciones para dar visibilidad al conflicto. Arde! Arte produjo una instalación



No están solos (2005) Archivo Arde! Arte

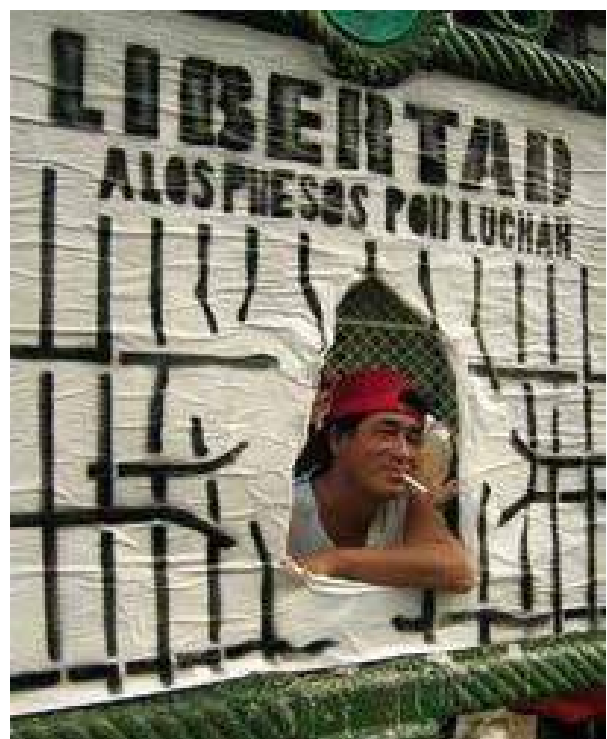
que llamó *Muchos botones para un cierre*, en la cual se colocó un conjunto de cordeles extendidos enfrente de la fábrica, de los cuales colgaban perchas con botones y etiquetas con frases escritas acerca del desalojo, las diferentes formas de protesta y del trabajo de la textil en relación a su función social. El nombre de la acción también refiere a la brutalidad con la que procedieron a la represión, pues en el lenguaje coloquial “botón” es un término coloquial para un delator, y generalmente se utiliza para referir al agente de policía, con lo cual la frase deja entrever una crítica a la cantidad de efectivos que se enviaron, la violencia con la cual se actuó y el saldo de heridos que dejó.

La relación con los trabajadores y las trabajadoras de Brukman se basó en un intercambio de experiencias en varios sentidos: por un lado, en las diferentes maneras de ocupación del espacio público que eran el sustrato del cual se valían las intervenciones de Arde! Arte y de muchos

otros colectivos del momento. En este sentido, se trataba de otro instante de sociabilidad (aunque diferente de la participación en la marcha por el primer aniversario del *Argentinazo*) que proponía una mirada respecto de las formas de toma de la calle (y de las fábricas) por parte de los sectores populares y, así, expresaba también la modalidad de la lucha que se daba en diferentes sectores de la población. Nuevamente, hay una vinculación entre la acción artística y la práctica política,¹⁷ y, a su vez, un efecto de reconstrucción de lazos sociales rotos, en tanto espacios de solidaridad y encuentro con otros.

En marzo de 2005, durante la marcha conmemorativa del comienzo de la dictadura militar de 1976, el colectivo produjo la acción *Libertad*

¹⁷ En dos sentidos, primero pues el reclamo por Brukman fue acompañado por partidos, agrupaciones, movimientos, etc., y segundo porque el propio colectivo, a través de un lenguaje poético que construye un accionar político.



Libertad a los presos por luchar (2005). Archivo Arde! Arte



Muchos botones para un cierre (2003). Archivo Arde! Arte

a los presos por luchar, que consistió en la intervención de un marco para carteles publicitarios de la Ciudad de Buenos Aires. En ella, Arde! Arte colocó un afiche con una imagen de rejas de cárcel rotas, en cuyo centro y con herramientas punzantes se realizaba una perforación para permitir el paso de un cuerpo y en cuyo extremo superior se leía la frase “*Libertad a los presos por luchar*”, y luego se invitaba a los transeúntes a atravesar el afiche y registrar la acción con una cámara fotográfica. Esta acción fue realizada en el marco de la marcha del 24 de Marzo –que siempre se caracterizó por el pedido de aparición con vida de los detenidos-desaparecidos y de los nietos apropiados y, luego, por el reclamo

de memoria, verdad y justicia. La intervención reflexionaba respecto de la violencia institucional contemporánea, evidenciada, entre otros indicios, en los presos por motivos políticos.

Entre mayo y junio de 2005, se produjo un acampe de alrededor de 40 días en las inmediaciones de los tribunales de Lomas de Zamora, durante las primeras jornadas del juicio a los responsables materiales por los asesinatos de Kosteki y Santillán. Allí, y en preparación para la marcha del 26 de junio (tercer aniversario del asesinato), se realizó una jornada de producción de afiches, gigantografías, piezas gráficas y pancartas. La intervención gráfica de Arde! Arte –titulada No están solos– eran afiches que



La Bola Bala (2005) Archivo Arde! Arte

mostraban las imágenes de Kosteki y Santillán caracterizados como el líder revolucionario Ernesto Che Guevara en la famosa fotografía de Alberto Korda, la cual podía ser perforada por los ciudadanos del mismo modo que sucedió con los carteles de Libertad a los presos por luchar, descrita en el párrafo anterior. Una vez más, los transeúntes podían “ingresar” sus cuerpos en la imagen (a través de la perforación realizada con herramientas mecánicas) y, en este caso, “convivir” con los contornos de Kosteki y Santillán.

En la marcha por el aniversario se presentó *La Bola Bala*, una bola construida con alambre tejido recubierto de cartuchos y casquetes de bala donados por el Círculo de Tiro y pegadas sobre una tela metálica que las contenía, y que hicieron rodar durante la manifestación. Entre los presentes estaba el padre de Darío Santillán, se produjo una gran conferencia de prensa para visibilizar el juicio, que fue seguido masivamente

desde las pantallas de televisión de los hogares argentinos. *La Bola Bala*, al estar a la cabeza de la marcha, tuvo una capa significativa adicional a la denuncia, su componente estético. Una vez más, la propia materialidad y construcción del objeto, y su puesta en escena, hibridan su carácter artístico con el político.

En 2006, el colectivo se disuelve, de modo que se podría pensar en la Bola Bala como la última intervención de Arde! Arte con la totalidad de sus fundadores. Este objeto se puso a circular en diferentes oportunidades, pero principal y originalmente en las marchas aniversario por los asesinatos de Kosteki y Santillán.

REFLEXIONES

Para comenzar, es notorio que el accionar de Arde! Arte y de los colectivos que le fueron contemporáneos es casi exclusivamente en el espacio público. Esa pertenencia callejera puede ser leída desde dos perspectivas: primero, como una necesidad, una emergencia de los activismos artísticos de operar ante la crítica situación del país. Así, el modo de asociación de Arde! Arte a movilizaciones, protestas, reclamos y organizaciones populares fue condición de nacimiento del colectivo y a su vez de gran parte de sus operaciones. Si se toma en cuenta ese origen assembleístico, una de las principales características que se pueden observar en Arde! Arte es su funcionamiento horizontal y desjerarquizado, que se dio de modo paralelo al proceder de las

organizaciones populares. Este diagnóstico fue compartido por análisis desde otras disciplinas, como la sociología y las ciencias políticas: "... se registra un cambio cualitativo en el desarrollo de las formas de resistencia, de protesta y de oposición de los sectores populares, encabezados por el nuevo movimiento piquetero y algunas *organizaciones gremiales*.¹⁸ En este sentido, es importante recalcar que esta forma de hacer parece ser una característica más generalizada del período.¹⁹

A su vez, esto produjo una coincidencia no programática entre varios de los colectivos (en otras palabras, sin planificarlo se encontraban en las mismas protestas dada la urgencia de responder a las demandas sociales). Esto caracteriza el vínculo entre estos grupos: se trató de un funcionamiento reticular que no fue consecuencia de un programa común.

En segundo lugar, el carácter público de las acciones generó una modificación en los hábitos de circulación y de expectación, nuevas modalidades del cuerpo, nuevas coreografías sociales cuyos formatos son específicos de cada intervención (y por lo tanto de cada "público" involucrado, siempre efímero por tratarse de situaciones irrepetibles y temporalmente finitas). En este sentido, el acercamiento a las acciones no era necesariamente voluntario, sino que un transeúnte podía encontrarse con ellas en su tránsito al trabajo, por ejemplo.

Como se desarrolló en el apartado anterior, la tensión e hibridación entre los componentes artístico y político de las acciones desborda el mero acompañamiento de las protestas o la cercanía con agrupaciones y movimientos sociales: la propia acción, sus las características materiales, sus posibilidades significantes (la utilización de la metáfora y la parodia, por ejemplo) construyen su potencialidad política.

Un caso en el cual esto es fácilmente observable es *La Bola Bala*, que no solamente se puso en funcionamiento a la cabeza de una marcha, durante el desarrollo del juicio a los asesinos de Kosteki y Santillán, sino que se utilizaron balas que les habían regalado y que aludían directamente al instrumento utilizado para el homicidio. En este mismo sentido, *Suelta de globos* es otro caso que pone de relieve el potencial político de la producción artística, al pensar los globos y sus juguetes como un juego, transformado luego en souvenir y denuncia, simultáneamente.

Por otra parte, es notorio el funcionamiento de los activismos artísticos del período como patrocinadores y multiplicadores de una memoria como ejercicio activo. No se trató simplemente de un recuerdo, de traer a la discusión un evento pasado para observarlo como una reminiscencia, sino de una praxis de la memoria, de un señalamiento sobre el cual operar, que serviría como sustrato de cambios a futuro, como práctica política.

De hecho, una de las consecuencias de ese tipo de práctica vital es la re-edición de las modalidades de acción de estos colectivos en la ac-

18 Pucciarelli y Castellani, coords., *Los años de la alianza*, 162.

19 Giunta, *Poscrisis*, 55.

tualidad (entre muchos ejemplos se podría mencionar la reaparición de los carteles de “Juicio y castigo” del GAC en las protestas por la concesión de prisión domiciliaria al genocida Miguel Etchecolatz en 2017).

Además de la protesta por la situación que atravesaba el país, las manifestaciones en contra de la impunidad para los genocidas de la dictadura de finales de los setenta confieren a estos colectivos un carácter de actualizadores de esas memorias, y de generadores de representaciones de las memorias actuales. De esta manera, los conflictos irresueltos en el pasado se unieron a aquellos del período y se proyectaron hacia el futuro –la actualidad– para producir un solapamiento de temporalidades que permite leer las acciones de Arde! Arte en relación a problemáticas que atraviesan los tres tiempos. Dos casos donde esta característica se hace muy presente son *Muchos botones para un cierre y Libertad a los presos por luchar*, el primero por tratar el cierre de fábricas y el segundo por trabajar sobre la violencia institucional, ambos problemas presentes a lo largo de toda la historia de la Argentina y que pueden ser observados también en la actualidad.

Finalmente, cabe recordar que la existencia de Arde! Arte se relacionó con una necesidad de respuesta novedosa y efectiva a una crisis que destruyó la sociedad argentina, y que sus intervenciones generaron nuevas maneras de afectar la realidad. Arde! Arte aportó a la conformación de una forma de activismo artístico diferente, con un anclaje en tradiciones anteriores y una renovada voluntad de transformación, de recomposición de los lazos sociales; y con el objetivo de abandonar la mera señalización u observación de problemas para generar movimiento, acción, para cambiar el mundo.

Cómo citar este artículo:

Jonathan Feldman, Los colectivos artísticos y una mirada acerca de la crisis de 2001: el caso de Arde! Arte, 2001-2006., *Artilugio* [en línea], 5 (septiembre de 2019): 115-132

Bibliografía

Andrea Giunta, *Poscrisis. Arte argentino después de 2001* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009).

Ana Longoni, *El Siluetazo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008).

Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde": vanguardia artística y política en el '68 argentino* (Buenos Aires, Eudeba, 2010).

Marcos Novaro, *Historia de la Argentina. 1955-2010* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2010).

Mónica Peralta Ramos, *La economía política argentina: poder y clases sociales 1930-2006* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007).

Alfredo Pucciarelli y Ana Castellani, coordinadores, *Los años de la alianza. La crisis del orden neoliberal* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2014).



Biografía

Jonathan Feldman

AUTOR

Lic. en Crítica de Artes (Universidad Nacional de las Artes) y Mg. en Curaduría en Artes Visuales (Universidad Nacional Tres de Febrero). Se especializa en estudios curatoriales e historia de las exhibiciones, y es docente e investigador de UNA y becario doctoral de CONICET. Ha publicado artículos en revistas argentinas e internacionales, y participado de congresos nacionales e internacionales. Además, trabaja como curador de arte independiente.



Jonathan Feldman

CONTACTO:

jonfeld@gmail.com

Otras *figuraciones* acerca del tiempo: el anacronismo

Other figurations about time: the anachronism



Victoria Dahbar

Instituto de Humanidades, CONICET
Córdoba, Argentina
victoriadahbar@gmail.com

Recibido: 31/03/19 - Recibido con correcciones: 11/08/2019 - Aceptado: 12/08/19.

Resumen

La propuesta de este artículo es presentar la noción de anacronismo en un esfuerzo por devolverle su potencia crítica. El anacronismo ha sido considerado un equívoco para la historiografía más clásica, pero también un paradigma de interrogación histórica, para la historia del arte más reciente. Antes que salvar el juego de opuestos, la pretensión de este texto es abordar el anacronismo en tanto que figuración, y junto a otras figuraciones temporales, en el sentido específico en que Donna Haraway aborda esta noción, es decir, en tanto ya contiene una discusión con los marcos temporales mejor estabilizados. Para ello, el escrito avanza en tres momentos: primero, explora el carácter crítico de la figuración; luego, ofrece una discusión acerca del anacronismo y su carácter epistémico. Finalmente, ofrece algunas pre-

Palabras clave:

*violencia; temporalidad;
figuración; anacronismo;
crítica.*



guntas derivadas como horizonte de investigación, orientadas a la reflexión de cuerpos y materialidades anacrónicas, es decir, que están en este tiempo sin pertenecer del todo a él.

Abstract

The proposal of this article is to present the notion of anachronism in an effort to restore its critical power. Anachronism has been considered a mistake by a more traditional historiography, but also a paradigm of historical interrogation, for the most recent art history. It is not so much about saving the game of opposites, as to address anachronism as a figuration, and beside other temporal figurations, in the specific sense in which Donna Haraway addresses this notion, that is, as it already contains a discussion with the best stabilized temporal frames. To this end, the paper puts forward three moments: first, it explores the critical nature of figuration; then, it offers a discussion about anachronism and its epistemic character; finally, it offers questions directed to the reflection of anachronistic bodies and materialities, i.e., that are at this time without belonging entirely to it.

Key words:

*violence; temporality;
figuration; anachronism;
critique.*



-¿Y ser viejo?
 -Bueno, ahí tienes otra garantía. Nunca seré vieja, como las estrellas. Me recordarán siempre joven.
 -¿Y si encuentran el remedio?
 -Me muero igual, porque de aquí a que llegue a Latinoamérica, y a qué precio.

Pedro Lemebel, "Los diamantes son eternos (Frívolas, cadavéricas y ambulantes)"

La reflexión sobre el anacronismo tiene lugar en una empresa más amplia. En recorridos previos de investigación,¹ me detuve en los modos en que se vinculan las presunciones acerca del tiempo con las normas que regulan los límites de lo humano. En tal sentido, uno de los lugares argumentativos centrales tuvo que ver con pensar en las posibilidades de una crítica de la violencia abordada desde una perspectiva temporal. Me preguntaba, entonces, cómo se modela la producción normativa de lo humano según una idea de tiempo, también normada. Cómo deviene el *tiempo* en otro modo de (en)marcar el cuerpo. Para lo cual, desde luego, hubo que insistir en las críticas a ciertas ideas sustantivas del tiempo, especialmente a la noción de un tiempo continuo y progresivo que, paradójicamente, está detenido en una experiencia y una noción que pretende abarcar esa experiencia: la contemporaneidad.

1 Una versión ampliada de esta reflexión puede hallarse en mi Tesis de Doctorado "Marcos temporales de la violencia. Hacia una configuración de lo humano-inhumano", Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, y en su reescritura en tanto que libro *Para un tiempo fuera de sí. Una interrogación de la violencia y sus marcos temporales* (Córdoba: Asentamiento Fernseh). Tanto la publicación de la tesis como su reescritura se hallan en prensa.

Las periodizaciones históricas occidentales tienen su origen en los humanistas italianos, quienes decían vivir nada menos que el renacimiento de la época clásica. En ese acto, entonces, queda delimitada una época clásica, su renacimiento y en medio, la edad del medio, la oscura edad media, algo más de diez siglos que poco tendrían que decir. Aunque sobre estas periodizaciones mucho ha sido escrito,² el último eslabón de esa cadena es quizá uno de los más sugerentes, puesto que parece no tener límites hacia adelante: lo contemporáneo. ¿Contemporáneas? ¿De quiénes? ¿Hasta cuándo? Estas inquietudes no se saldan sólo en la obvia y retrospectiva arbitrariedad inscrita en la configuración de esas periodizaciones históricas, sino, sobre todo, en la indagación acerca de los presupuestos culturales que hacen de ciertos cuerpos, cuerpos de este tiempo, y a buena parte de otros cuerpos, cuerpos anacrónicos y, con ello, menos posibles.

La crítica de la violencia enlazada a la pregunta por el tiempo tiene, naturalmente, una deuda con esa gran intuición que arroja Walter

2 Acerca de los efectos de lectura de esas periodizaciones históricas, puede visitarse entre otros el texto de Jacques Le Goff, *En busca de la Edad Media*. Allí aparece, además, la puesta en cuestión de ese hiato entre un hombre que, ironizaba Le Goff citando a Alphonse Allais, se acostó *medieval* el 31 de diciembre de 1492 y se despertó *moderno* el 1 de enero de 1493 (Le Goff, *En busca de la Edad Media*, 1). Sobre la particular idea de esos siglos en medio de la cultura clásica y su renacimiento como una época *oscura*, decía Le Goff: "La palabra y el concepto de «Edad Media» aparecen en el siglo XIV, en los textos de Petrarca y de los humanistas italianos. Hablan de un *medium tempus* (tiempo del medio) o, en plural, *media tempora*. Se encuentra con toda claridad esta idea de «medio» en el inglés *Middle Ages*, en el español *Edad Media* o en el *Mittelalter* alemán, aunque los alemanes, con *Alter*, introducen, además del concepto de «edad», una connotación «venerable»: la palabra *alt* (antiguo) añade un cierto prestigio. En cambio, en francés, se observa la evolución despectiva de la palabra *moyen*. Más en la línea de «mediocre»" (ibidem, 2).

Benjamin hacia el final de “Para una crítica de la violencia”, aquel temprano y hermético ensayo de 1921: la crítica de la violencia es la filosofía de su historia.³ Trabajar el vínculo no suficientemente visitado entre la crítica de la violencia y las presunciones con respecto a la temporalidad que esa crítica de la violencia aloja puede resultar una tarea ciertamente inabarcable. Por eso, y como un modo de delimitar el espectro posible de respuestas, el propósito de este escrito es pensar una de esas figuraciones temporales *otras* bajo las cuales pueden percibirse otros cuerpos posibles: la figura del «anacronismo».

Si entendemos al *tiempo* como un campo de contestación y de disputa, no es sólo porque queremos insistir en lo normativamente violento que puede resultar un marco temporal reductivo, sino porque a partir de la fisura de ciertos marcos cristalizados –eso que llamamos, junto a Judith Butler, “enmarcar el marco” o reencuadrar lo encuadrado (*framer framed*)–,⁴ a partir de esas hendiduras o interrupciones, es que pueden aparecer otras figuras temporales y, en ese sentido, otros cuerpos.

Hay que insistir, sin embargo, en una advertencia. Si no hay aquí la pretensión de inventar nada o, mesiánicamente, de esperar nada, la posibilidad radica en ser capaces de advertir esas señales o figuras de otros tiempos (potenciales o efectivos) en este tiempo, en aquello que la tradición crítica ha entendido como un esfuerzo antidogmático para romper con la homogeneidad

de determinados regímenes temporales, en tanto horizontes normativos.

Componer una reflexión acerca del “anacronismo” en tanto *figuración* implica recoger el desafío que lanzaba Butler, de pensar este tiempo “fuera de esa teleología que se instala violentamente como origen y fin de lo culturalmente pensable”.⁵ Implica, para ello, ofrecer otros marcos temporales para que el espectro de violencias normativas sea más posible de ser contestado.

Empecemos con una pregunta: ¿qué reclamaba Walter Benjamin cuando pedía en *Los pasajes* recuperar para la historia el principio del montaje?⁶ Si la continuidad cinematográfica dependía especialmente de la tarea de montaje,⁷ ¿qué estaba pidiendo Benjamin para la historia: que asuma su radical discontinuidad, su fragmentación; que reconozca la continuidad como un artificio? Además, ¿a qué *historia* le exige ese rescate: a la disciplina, al objeto de la disciplina? El espíritu de estas preguntas no está en su inabordable respuesta, sino en la posibilidad de tras-

5 Ibid., 187.

6 Benjamin, *Libro de los pasajes*, 463.

7 Especialmente, aunque no exclusivamente. Frente a la teoría del montaje de Sergei Eisenstein, Andrei Tarkovsky señala lo decisivo que resultará el flujo de tiempo propio de cada toma a la hora de montar. Dice en *Esculpir en el tiempo*: “Montaje es unir partes mayores y más pequeñas de una película, partes con tiempos diferentes. Sólo su unión aporta la nueva sensibilidad para con la existencia de este tiempo, que es el resultado de exclusiones, de aquello que se corta y se tira” (Tarkovsky, *Esculpir en el tiempo*, 145). Páginas más adelante, agrega: “forma parte de mi trabajo, como profesional, el crear un flujo de tiempo propio, individual, reproducir en las tomas mi propio sentimiento del tiempo, que puede ir desde un ritmo de movimientos perezosos y de ensueño, hasta otro en rebeldía, desafortunadamente rápido. El modo de estructurar el montaje perturba el flujo del tiempo, lo interrumpe y le concede una nueva cualidad. La transformación del tiempo es una forma de su expresión rítmica” (ibidem, 147-148).

3 Benjamin, “Para una crítica de la violencia”, 449.

4 Butler, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, 24.

ladar esta reflexión a una pregunta por el tiempo. ¿Cómo puede, entonces, redirigirse esa demanda hacia una reflexión sobre el tiempo? La respuesta inmediata a estas inquietudes está dada en el ejercicio de proponer *otras* figuraciones.

La propuesta de otras figuraciones acerca del tiempo no implica, sin embargo, un acto de radical novedad. No podría implicarlo, si pretendemos consistencia. No hay aquí un valor atribuido al carácter novedoso de la propuesta de ensayar otras figuraciones, puesto que eso implicaría una suerte de diagnóstico más o menos negativo de lo existente, y una confianza puesta en lo porvenir. Desde esta ontología y desde esta crítica de la violencia, lo que hay, antes bien, es una discusión acerca de lo que existe, en este caso, distintos marcos temporales en disputa; y, en esa disputa, un señalamiento de estas figuraciones como otros reencuadres acerca del tiempo, menos restrictivos y normalizadores.

Numerosos estudios han recuperado la potencia de estas otras temporalidades, desde la historiografía francesa más crítica,⁸ los estudios formativos del campo de la comunicación en América Latina,⁹ pasando por los estudios *queer* norteamericanos,¹⁰ o la filosofía política italiana,¹¹ por nombrar algunos de los más relevantes. Con lo cual, antes que destacar la novedad de esta propuesta, pretendo más bien inscribirla en una ecléctica serie de textos que se vienen dando a la

tarea de intentar otra reflexión sobre el tiempo. La singularidad se halla, en cambio, en la clave de lectura: qué significa pensar al anacronismo como una figuración, cuál es su potencial crítico, su carácter epistémico, y cómo es que otros modos de entender el tiempo pueden habilitar la reflexión acerca de otras corporalidades.

En ese camino, abordaré la reflexión sobre el anacronismo en tres momentos: un primer momento, donde ofrezco algunas pistas para mirar el anacronismo en tanto que *figuración*, esa noción propuesta por Haraway que ya contiene una discusión temporal; un segundo momento, en el que propongo un debate epistémico y político acerca del anacronismo (¿hay anacronismos, o se mira anacrónicamente?), para pensar lo que implica ese ejercicio de desmontar una continuidad. Allí aparecerá brevemente la Acción de las Cenizas, una manifestación artística de duelo público, con la intención de pensar *junto* a las cenizas, junto a esa materialidad anacrónica de lo que tuvo una forma corporal humana y que después del fuego es su huella en el presente. Finalmente, ofrezco una serie de interrogaciones derivadas, una invitación a pensar acerca de cuerpos y materialidades anacrónicas, es decir, que están en *este tiempo* sin pertenecer del todo a él.

8 Le Goff, 2008, 2003, 1991. Didi-Huberman, 2015.

9 Martín Barbero, 2012, 2002, 1999, 1991.

10 Haraway, 2019, 2017, 2004, 1999, 1992, 1991. Edelman, 2004. Freeman, 2010. Dinshaw, 2012, 2007. Butler, 2013, 2010.

11 Tronti, 2017. Agamben, 2001, 1998.

I. EN EL VIENTRE DEL MONSTRUO, LA FIGURACIÓN

¿Cómo abordar la singularidad inscrita en la categoría de *figuración*? Desde la perspectiva de la bióloga feminista Donna Haraway y a partir de la exploración del término en su bibliografía más relevante,¹² buscamos poner en relieve algunas de sus características elementales. Como puede verse a lo largo de este texto, los términos *figura* y *figuración* (*figures/figurations*) están usados casi de modo indistinto. La razón de esta equívocidad viene dada, justamente, por el uso que hace Haraway de la noción, más preocupada por volver operativo este concepto, i.e., por figurar o hacer figuraciones, que por inscribirse o despegarse de determinadas tradiciones exegéticas. Una autora que, conviene recordar, considera los estudios sobre ciencia ficción en tanto que estu-

dios culturales.¹³ ¿Cuáles son esas figuraciones más resonantes? Cyborg, especies en compañía, simios, mujeres, testigo modesto, son para la autora figuraciones, modos de proceder de la teoría feminista, es decir, modos de recuperar ciertas figuras en una relación aberrante con el tiempo, justo, decía casi tres décadas atrás, cuando la propia narrativa histórica está en crisis.¹⁴

Haraway, preocupada todavía por examinar las maneras de construir lo humano después de la Segunda Guerra Mundial,¹⁵ insiste en esa pregunta mediante un desplazamiento. Sólo una mirada que se corra del antropocentrismo y el antropomorfismo será capaz de mirar *junto* a quiénes estamos: “[m]is parentescos están formados por floridas entidades maquínicas, orgánicas y textuales con las que compartimos la tierra y nuestra carne (...). No todas las intervenciones y no todos los actores son humanos”,¹⁶ dice la autora en un reciente texto en el que destaca la serie de figuraciones feministas en las que le interesa detenerse.

Haraway está pensando en la posibilidad de rehacer lugares comunes, en la posibilidad de habitar el mundo, y en ese sentido es que vuelve a una de las preguntas políticas por excelencia. Quizás no se trate de preguntar, como lo hacía Barthes a su tiempo, *cómo vivir juntos*, sino asumir esa inevitable condición y figurar, antes que imaginar, los relatos que permitan articular

12 Los textos de Haraway en los que fue rastreada la noción de figuración son los siguientes: “Una familia de figuraciones feministas”, que es la Introducción a *Las promesas de los monstruos. Ensayos sobre Ciencia, Naturaleza y Otros Inadaptables*, recientemente editada por Holobionte, 2019; el *Manifiesto de las especies de compañía. Perros, gentes y otredad significativa*, publicado por la editorial cordobesa Bocavulvaria en 2017; “Testigo_Modesto@Segundo_Milenio”, dos textos vitales de *The Haraway Reader*, aparecidos en el número 10 de la revista *Lectora* en 2004; el clásico texto “Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles”, aparecido en la revista *Política y sociedad* en 1999; el texto referido a Sojourner Truth, “Ecce Homo, Ain’t (Ar’n’t) I a Woman, and Inappropriate/d Others: The Human in a Post-Humanist Landscape” (Butler y Scott, 1992), traducido por emma song en 2017; *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, publicado por Cátedra en 1991, donde se incluye el “Manifiesto para Cyborgs”. Finalmente, y para pensar el deslizamiento presente en Haraway desde la figuración *cyborg* hacia las especies en compañía, tomo el sutil abordaje que realiza emma song en “Nosotras no-humanos. Narraciones posthumanistas”, publicado en 2016. El abordaje no es exhaustivo, pero sí suficiente para presentar la noción en sus elementos centrales.

13 Haraway, “Las promesas de los monstruos”, 131.

14 Haraway, “Ecce homo, Ain’t (Ar’n’t) I a woman, and Inappropriate/d others”, 1.

15 *Ídem*, 1-2.

16 Haraway, “Una familia de figuraciones feministas”, 2.

una experiencia común. Y en esa tarea es que las diferencias importan. Por eso, en su *Manifiesto de las especies de compañía*,¹⁷ se pregunta cuál de sus dos figuraciones más emblemáticas, el cyborg o las especies de compañía, “podrían hablarnos de manera más fructífera sobre políticas y ontologías más habitables en los mundos que vivimos”.¹⁸ En este caso, a la autora le resulta indecible, además de innecesaria, la elección.

Estas figuras a duras penas son polos opuestos. Tanto los cíborgs como las especies de compañía aportan lo humano y lo no humano, lo orgánico y lo tecnológico, el carbono y la silicona, la libertad y la estructura, la historia y el mito, lo rico y lo pobre, el estado y el sujeto, la diversidad y el reduccionismo, la modernidad y la postmodernidad, y la naturaleza y la cultura de formas inesperadas. Además, ni a un cíborg ni a un animal de compañía les agradan los puros de corazón que aspiran a proteger los límites de las especies y a la esterilización de los que se desvían de categoría.¹⁹

Podemos afirmar que las figuraciones para Haraway tienen algunas características singulares, inasibles para el pensamiento binario. En una enumeración no exhaustiva, las figuraciones para Haraway no son representativas, asumen la contingencia histórica, la artefactualidad, la espontaneidad, la fragilidad y los excesos de la naturaleza.²⁰ Siempre se hallan entre lo humano y lo no humano, entre lo orgánico y lo tecnológico, entre la historia y el mito, entre la naturaleza y la cultura, y de formas inesperadas, dice.

17 Haraway, *Manifiesto de las especies de compañía*, 3.

18 *Ibid.*, 3.

19 *Ibid.*, 3.

20 Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres*, 66.

En una sutil lectura acerca de las diferencias entre figuras, emma song señalaba en 2016 que es en realidad la perspectiva única, universal y falocéntrica de la modernidad occidental la que “produjo ilusiones de coherencia y racionalidad de una humanidad totalizadora y totalizante”;²¹ por lo tanto, la disputa política –en el caso del cyborg– consiste, justamente, en “ver desde dos perspectivas a la vez; al mismo tiempo”.²²

De modo que la figuración puede entenderse como esa otra modulación de la crítica, siempre oscilante entre su cara *paranoica* y su cara *reparatoria*, según la sugestiva distinción que proponía Eve Sedgwick en *Tocar la fibra* (2018).²³ Otro modo de hacer frente a la pregunta leninista. ¿Qué hacer? Figuraciones. En esta línea, pensar el anacronismo en tanto que figuración nos devuelve al necesario texto que Haraway escribió en 1992, “Ecce Homo, Ain’t (Ar’n’t) I a Woman, and Inappropriate/d Others: The Human in a Post-Humanist Landscape”, acerca de Sojourner Truth. El título del texto puede traducirse como: “Ecce Homo, ¿no soy (no somos) yo una mujer? y Otras Inapropiadas/bles: lo humano en un paisaje post-humanista”.

Una poderosa oradora para el feminismo y el abolicionismo. Así nombraba Haraway a Sojourner Truth (1797–1883), y es a partir de esa mujer que define en este texto la noción de *figuraciones*, a partir de la significativa historia

21 song, “Nosotras no-humanos. Narraciones posthumanistas”, 3.

22 *Ibid.*, 3.

23 Para visitar este imprescindible debate, cf. “Lectura paranoica y lectura reparatoria, o eres tan paranoico que quizás pienses que este texto se refiere a ti”, en Sedgwick, *Tocar la fibra. Afecto, pedagogía, performatividad*, 129–157.

de esta activista, célebre por su discurso “Ain’t I a woman?”, pronunciado en 1851 en la Convención de los Derechos de la mujer en Ohio. ¿Por qué a partir de Sojourner Truth? Decía Haraway: “Quiero quedarme con los cuerpos desarticulados de la historia como figuras de conexiones posibles y responsabilidades”,²⁴ con esos cuerpos como figuras de conexiones posibles entre desplazamientos temporales. La figuración, continúa, es *un modo*, si no el modo de proceder de la teoría feminista, una teoría que, en esta modulación, ha desarticulado y vuelto a articular conexiones temporales cristalizadas.

La figuración trata sobre replantear el escenario para pasados y futuros posibles. La figuración es el modo de teoría para cuando la más “común” retórica de los sistemas de análisis críticos sólo parece repetir y sostener nuestras trampas en la historia de las confusiones establecidas.²⁵

En este pasaje de Haraway, se deja ver un claro gesto benjaminiano, un replanteamiento en ese escenario para pasados y futuros posibles no es otra cosa que una sostenida preocupación por el presente, por los reenvíos, retomas y modulaciones en donde lo que hay puede ser redefinido a partir de “lo que reúne y lo que hace explotar” ese presente.²⁶

Haraway propone un *nuevo giro de posibilidad histórica* para esas otras figuraciones. Figuraciones que, por cierto, deben “resistirse a las dos representaciones genéricas, resistirse a la figu-

ración literal; y aun así estallar en poderosos nuevos tropos, nuevas figuras del discurso”.²⁷ Bajo la pregunta, entonces, de la clase de historia que puede Sojourner Truth habitar, Haraway singulariza aquello que busca definir y a la vez proponer como figuración; Sojourner Truth tiene la potencia de figurar una colectividad humana no atada a categorías ya marcadas,

Sino totalmente lo opuesto, su cuerpo, nombre y discurso –sus formas, contenidos y articulaciones– pueden leerse como sostén de la promesa de nunca hacer un universal, un lenguaje común que nos reclama colectiva y personalmente en cada uno de nosotros, precisamente a través de su radical especificidad; en otras palabras, a través del desplazamiento y resistencia para la identidad sin marcas precisamente como el sentido para reclamar el estatus de “lo humano”.²⁸

Figuraciones humanas otras que, entonces, guardan esa especificidad: la promesa de un lenguaje específico y común, aunque nunca universal, que resiste a la identidad como única marcación –enmarque– posible. Es por eso que, de nuevo, emma song recuperaba a la cineasta vietnamita Trin Min-ha, para pensar en Sojourner como aquella otra inapropiada/ble, como un intento de dar cuenta de aquellos que “no pudieron adoptar el rostro del ‘yo’, ni el de lo ‘otro’ (...) Ser una inapropiada/ble es no aparecer en los mapas de taxonomías disponibles”.²⁹ Una de las características que vuelve a Sojourner una figura inapropiable es, ciertamente, la del ana-

24 Haraway, “Ecce homo, Ain’t (Ar’n’t) I a woman, and Inappropriate/d others”, 1.

25 Ibid., 1.

26 Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 168.

27 Haraway, “Ecce Homo”, 1.

28 Ibid., 7.

29 song, “Nosotras no-humanos”, 4.

cronismo. ¿Pero qué evocamos cuando decimos anacronismo?

II. ANACRONISMO, UNA PREGUNTA POR LO QUE HAY

Intuitivamente podríamos pensar que la idea de anacronismo falla en su propósito, en tanto parece depender de ciertas nociones sustantivas acerca del tiempo, o sostenerse en una noción lineal y hacia adelante del tiempo. Algo resulta anacrónico, fuera de este tiempo, cuando hemos establecido como lo propio de este tiempo, por ejemplo, formas corporales paradigmáticamente humanas, o formas políticas paradigmáticamente contemporáneas.³⁰

Sin embargo, y como señalábamos, la figura del anacronismo ha ganado centralidad en ciertos debates teóricos que atraviesan las áreas disciplinares de la filosofía, la historiografía, la comunicación, las ciencias sociales y, ciertamente, la historia del arte. En este último campo, quien se destaca en la composición que hace del anacronismo como paradigma de interrogación histórico

y temporal es, sin duda, Georges Didi-Huberman, historiador del arte y filósofo francés de profusa trayectoria. Uno de los principales interlocutores de Didi-Huberman es, además de Aby Warburg y Carl Einstein y, caro a este contexto, Walter Benjamin. En su texto *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2015), Didi-Huberman traslada a la historia del arte las reflexiones que Benjamin tiene para con la historia.

¿Cuál es la potencia crítica de los anacronismos? Actualizar modelos de temporalidad menos idealistas, dice Didi-Huberman.³¹ La característica del anacronismo –que, urge decirlo, constituye un equívoco para la historia y la historiografía– es que “hace brotar conexiones que son atemporales (*zeitlos*) sin estar, por lo tanto, privadas de importancia histórica”.³² Un anacronismo se ubica en el lugar de la crítica toda vez que la actualización de conexiones que ya parecían perimidas permite, paradójicamente, rehistorizar ciertos procesos políticos, de modo de restituirles su carácter no necesario. Hay un propósito, “una *búsqueda de nuevos modelos temporales* destinados a extinguir el relato causal y también la teleología y ‘teoría del progreso’”.³³

30 Aquí podría pensarse en aquellas “suspensiones anacrónicas” del constitucionalismo que revisa Butler en ese extemporáneo diálogo con Michel Foucault que es “Detención indefinida” (2009). Las intersecciones entre soberanía y gubernamentalidad, en este caso, permiten pensar políticamente esas suspensiones sin el riesgo de escándalo moral al observar con espanto las cosas que *aún* suceden en el siglo XXI. Por eso, afirmaba Benjamin en su octava tesis que no hay nada de filosófico en asombrarse “de que las cosas que estamos viviendo sean ‘todavía’ posibles”. Ese asombro, concluía, parte de una idea de historia insostenible (en Reyes Mate, *Medianoche en la historia*, 143).

31 Didi-Huberman, *op. cit.*, 138. Acaso no sea otro el gesto de Alberto Laiseca cuando postula esa serie de combates retrospectivos en los primeros minutos del documental *Deliciosas perversiones polimorfas* (2004). Dostoyevsky contra Shakespeare (leído como es escrito), o Vietnam contra el pueblo de Camilo Aldao, ese pueblito, dice Lai con maestría –Laiseca, el conde de 862 años que forra todos sus libros de blanco, uniformados como un ejército–, de apenas 82 millones de habitantes, que cuenta con un dispositivo para reducir sus rascacielos a modestos edificios de tres pisos para engañar a la gente del censo.

32 *Ibid.*, 140.

33 *Ibid.*, 141.

El primer desplazamiento del anacronismo como modelo de interrogación temporal es, ciertamente –aunque no solamente–, en relación con el pasado:

El hecho de ser pasado, para una cosa, no significa solamente que está alejada de nosotros en el tiempo. Permanece lejana, es cierto, pero su alejamiento mismo puede darse también cerca nuestro –este es, según Benjamin, el fenómeno aurático por excelencia– como un fantasma irredento, como el que *retorna*.³⁴

Aquello que retorna, aquel fantasma irredento y por eso pasible de ser redimido, es el motivo que obsesionaba a Nicolás Casullo en *Las cuestiones* (2007), cuando se dio a la tarea de pensar en la *revolución como pasado*. Ese retorno está posibilitado en este esquema, no por la *historia* sino por la *memoria*, allí donde la memoria no es, desde luego, una facultad subjetiva, aunque tampoco un documento objetivo.

La memoria está, ciertamente, en los vestigios que actualiza la excavación arqueológica: pero ella está también en la sustancia misma del suelo, en los sedimentos revueltos por el rastrillo del excavador; en fin, está, en el presente mismo de la arqueología, en su mirada, en sus gestos metódicos o de tanteo, en su capacidad para leer el pasado del objeto en el suelo actual.³⁵

La memoria, ese tiempo que el* historiador* convoca e interpela, funciona como “un receptáculo de tiempos heterogéneos, repletos de disparidades que hacen trizas las cronologías”.³⁶ Allí

radica el rol desestabilizador del anacronismo, definido como la intrusión de una época en otra, como aquello que desborda el tiempo pacificado de la narración ordenada;³⁷ lo que desestabiliza o busca desestabilizar es propiamente “la linealidad del relato histórico”.³⁸ Ese rol desestabilizador plantea, sin embargo, un dilema: “o bien ocultarlo, sellando bajo la historia el tiempo ‘inverificable’ del anacronismo, o abrir el pliegue donde el anacronismo (...) conecta imagen e historia, dejando, propone Didi-Huberman, ‘florecer la paradoja’”.³⁹ El dilema parece resolverse, de momento, tomando el despliegue que deja florecer la paradoja.

Otra de las caras por donde abordar esta figura y su complejidad consiste en preguntarse por su carácter o su estatuto. ¿Es el anacronismo una afirmación ontológica, de manera que podemos decir que *hay* anacronismos? ¿O se trata de una perspectiva epistémica a partir de la cual se mira y se piensa el tiempo y la historia? Ensayemos como respuesta la primera opción, y pensemos en las razones. No se trata de una mirada anacrónica sobre una pretendida continuidad –bajo la especie del revisionismo–, sino de una postulación ontológica: *hay* anacronismos.

Si, por otra parte, la historia en su relato está hecha de “inversiones” y “envolvimientos”, entonces será necesario renunciar a los seculares modelos de la *continuidad* histórica. El historiador deberá adaptar su propio saber –y la forma de su relato– a las discontinuidades y anacronismos del tiempo. El mo-

34 *Ibid.*, 161-162.

35 *Ibid.*, 163.

36 *Ibid.*, 13.

37 *Ídem*

38 *Ídem*.

39 Oviedo, “Nota preliminar”, 14.

delo dialéctico es convocado aquí para dar cuenta de una experiencia del tiempo “que refuta toda idea de progreso del devenir y hace aparecer toda ‘evolución’ aparente como una inversión (...) continuamente compuesta”.⁴⁰

Es necesario señalar, sin embargo, que *re-nunciar* a los modelos de la continuidad histórica nunca es una operación o un acto que dependa estrictamente de la voluntad. No se trata de cambiar un modelo temporal por otro, sino de reconocer las señales de múltiples temporalidades en disputa y, parafraseando a Calvino, hacer que duren y dejarles espacio.⁴¹ Esta pretensión, ambiciosa por lo demás, esta otra experiencia del tiempo, posibilita, en clave benjaminiana, otro posible conocimiento: “Los hechos devienen cosas dialécticas, cosas en movimiento: lo que desde el pasado nos llega a sorprender como una ‘cuestión del recuerdo’ (*die Sache der Erinnerung*)”.⁴² El desplazamiento está, señala Didi-Huberman, en pasar de la consideración del pasado como hecho objetivo a su consideración como hecho de memoria,⁴³ aquello que para Benjamin tenía carácter de revolución copernicana para la historia en tanto que ciencia. Dice Huberman:

La novedad radical de esta concepción –y de esta práctica– es que ella no parte de los hechos pasados en sí mismos (una ilusión teórica), sino del movimiento que los recuerda y los construye con el

saber presente del historiador. No hay historia sin teoría de la memoria.⁴⁴

El movimiento que los recuerda y los construye es, sin duda, el presente, aun cuando esa categoría dista de ser un punto fijo y es tematizada con recurrencia. Ese trabajo anacrónico de la memoria tiene sus puntos de anclaje en ciertos métodos de acercamiento, en ciertas materialidades abordadas que son, como sabemos, aquello que el historiador positivista considera un despojo de la historia. Por eso, Huberman equipara la búsqueda de Aby Warburg y Walter Benjamin, “perfectamente anacrónico en su interés no positivista por los ‘despojos de la historia’, en su búsqueda no evolucionista de los ‘tiempos perdidos’ que sacuden la memoria humana y su larga duración cultural”.⁴⁵ La tarea de la memoria implica un método que propone al juego en su centro. “Pero ¿cómo hacerlo? Jugando, una vez más, dialécticamente: jugando sobre dos cuadros a la vez. El inconsciente del tiempo llega a nosotros en sus huellas y en su *trabajo*. Las huellas son materiales: vestigios, despojos de la historia, contra-motivos o contra-ritmos, ‘caídas’ o ‘irrupciones’, síntomas o malestares, síncopas o anacronismos en la continuidad de los ‘hechos del pasado’”.⁴⁶ De allí la imagen del* historiador* como un niño que juega con los jirones del tiempo.

40 Didi-Huberman, *op. cit.*, 154.

41 Aquel pasaje en el Atlas del Gran Kan con el que cierra, si es que cierra, *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino (171). Una cita numerosas veces recuperada y no por ello menos verdadera.

42 *Ibid.*, 154.

43 *Ídem*.

44 *Ibid.*, 154-155.

45 *Ibid.*, 142.

46 *Ibid.*, 155.

III. JUGAR CON LAS CENIZAS, PENSAR JUNTO A LAS CENIZAS

Pensemos, entonces, en las cenizas como una de esas materialidades que pueden abordarse anacrónicamente. La pregunta por las cenizas evoca entre otros el texto de Jacques Derrida *La difunta ceniza -Feu la cendre-* (2009). Publicado en edición bilingüe y escrito a manera de polílogo -una conversación impronunciable, dirá el autor-, el texto avanza a través de varias voces que van haciendo aparecer el tema. *Feu la cendre* se escribe alrededor de una obsesión, una constatación: hay ahí ceniza -«Il y a là cendre»-, una constatación imposible, temporalmente dislocada, puesto que “La ceniza no está aquí, pero hay ahí Ceniza” -“*La cendre n’est pas ici mais il y a là Cendre*”-.⁴⁷ Apunta a ese carácter temporalmente dislocado de las cenizas, cuando piensa en la materialidad de ese resto, “una persona desaparecida pero una cosa que conserva y a la vez pierde su huella, la ceniza”.⁴⁸ Y continúa: “He ahí la ceniza: aquello que conserva para ya no conservar siquiera, consagrando el resto a la disipación, y ya no es nadie que haya desaparecido dejando ahí ceniza, solamente su nombre pero ilegible”.⁴⁹ El segundo e imprescindible texto que evoca la pregunta por las cenizas se titula “Políticas de la supervivencia”; allí Gabriel Giorgi reflexiona acerca de esas intersecciones anacrónicas entre

tiempo y cuerpo. Giorgi analiza algunas intervenciones de Act Up, la red de activistas que luchó por volver pública la problemática del VIH-Sida en varios países del mundo, en el momento en que el virus constituía sin excepciones una enfermedad letal, negada por el Estado. Entre las intervenciones que realizaron, se cuentan los funerales políticos conocidos como Acción de las Cenizas, que Act Up llevó adelante en 1992 frente a la Casa Blanca. Los activistas llevaron las cenizas de sus muertos hasta las rejas de la Casa Blanca, y allí las arrojaron, muertos políticos cuya insistencia era, a la vez, material y perceptual, en un intento de tender lazos entre la vida y la muerte mediante esas errantes formas de la materialidad. Giorgi lee la Acción de las Cenizas como un modo de dislocar los marcos de temporalización de lo viviente. Porque los marcos de reconocimiento de una vida no son solamente, dice, los del nombre propio, la biografía y la autobiografía,⁵⁰ sino también

los de la historia médica, los del tiempo del virus, los procesos biológicos e inmunológicos, los contagios y las inmunizaciones, y la mirada sobre poblaciones y agenciamientos entre formas humanas y no-humanas: son los tiempos de un bios que no coincide con las formas dadas del “yo”.⁵¹

No se trata sólo de las intersecciones en donde tiempo y cuerpo se entrelazan, sino de los vínculos presentes entre las políticas de lo viviente y de lo no viviente. Muchos de los activistas que iban muriendo, relata Giorgi, dejaban su expresa

47 Derrida, *La difunta ceniza*, 19.

48 Ídem

49 *Ibid.*, 21.

50 Giorgi, “Políticas de la supervivencia”, 253.

51 *Ibid.*, 254.

voluntad de ser velados “a cajón abierto frente a las casas de los políticos responsables por el ‘dejar morir’ propio de la crisis del sida, una especie de escrache *avant la lettre* y con el cadáver en el medio”.⁵² En esos funerales políticos, entiende Gabriel, hay algo que no es reductible a los habituales modos de simbolización disponibles para el morir.⁵³ Aquello irreductible está, justamente, en las cenizas, inscritas en ese morir político, exigiendo otra inteligibilidad y afectabilidad pública para ese morir.

Hay un lugar donde los tiempos otra vez se intersectan en una rara materialidad, y es esa “temporalidad prepóstuma” que Giorgi menciona al pensar un singular momento de la Acción de las Cenizas de 1992. En esos funerales políticos, cada persona que arrojaba las cenizas tomaba la palabra a través de un altavoz y hablaba en nombre de la persona que acababa de morir, hablaba de esa persona, de sus preferencias, de lo que le era propio. En un momento de la intervención alguien toma el altavoz y dice que habla en nombre de sus propias cenizas, puesto que sabe que le quedan a lo sumo dos años de vida. Este acto, reflexiona Giorgi, constituye una práctica estético-política novedosa, en la que biología y política, dice, “se anudan en torno a una temporalidad ‘gestionada’ sobre vidas a proteger –y por lo tanto a ‘futurizar’– y vidas que se pueden abandonar a una muerte rápida o lenta, pero en todo caso marcadas por una temporalidad

terminal”.⁵⁴ Puede reconocerse allí una interpe-lación anacrónica, la de un cuerpo seropositivo que sabe que va a morir pronto y por eso habla en nombre de sus propias (futuras) cenizas, esa materialidad que todavía no existe, pero en la que el cuerpo va a devenir pronto.

Hay un esfuerzo metodológico, a la vez que político, en traer esta figura del anacronismo y sus paradojas, que implica colaborar en un proyecto mayor. El propósito último que guarda la composición de estas figuraciones es la posibilidad de pensar qué cuerpos y materialidades son posibles, pueden serlo, a través de estos otros marcos de lo inteligible tanto como de lo afectable. El esfuerzo de este trabajo está justamente en ofrecer señales para que esa empresa sea posible, guiado por preguntas fundamentales orientadas hacia próximos recorridos: ¿podemos hablar de cuerpos anacrónicos? ¿Cuerpos que están en este tiempo sin pertenecer del todo a él? ¿Qué implica ser o habitar, hoy y aquí, un cuerpo anacrónico? ¿Quiénes son los cuerpos anacrónicos? ¿Quién y desde qué lugar de enunciación puede decir que hay un cuerpo fuera de tiempo? ¿En qué sentido discuten la norma? Estas y otras preguntas sucesivas tal vez ofrezcan pistas para seguir pensando el tiempo que somos y el tiempo que queremos ser, allí donde la figuración sigue siendo una tarea, si no es que la tarea, que le urge al presente. En ese sentido es que Haraway piensa en la posibilidad de otro lugar (*elsewhere*), no en términos de una fantasía utópica o una

52 *Ibid.*, 250.

53 *Ibid.*, 251.

54 *Ibid.*, 252.

vía de escape, “sino nacido de la ardua (y a veces gratificante) labor de permanecer juntos en un grupo de parentesco que incluya a cíborgs y diosas trabajando conjuntamente por la supervivencia cotidiana”.⁵⁵ Para ello, es necesaria la torsión en el lenguaje que supone el trabajo con figuraciones: importa cómo nombrar porque, como cree Haraway, la gramática es política que utiliza otro tipo de armas.

⁵⁵ Haraway, “Una familia de figuraciones feministas”, 3.

Cómo citar este artículo:

Victoria Dahbar, “Otras figuraciones acerca del tiempo: el anacronismo”, *Artilugio* [en línea], 5 (septiembre de 2019): 133-150



Bibliografía

- Giorgio Agamben, *El tiempo que resta* (Madrid: Trotta, 2001).
- Giorgio Agamben, *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida* (Valencia: Pre-Textos, 1998).
- Roland Barthes, *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2005).
- Walter Benjamin, "Para una crítica de la violencia", Pablo Oyarzún, trad. y notas. *Archivos. Revista de Filosofía*, 2, 3, (2008): 425-452.
- Walter Benjamin, *Libro de los pasajes* (Madrid: Akal, 2005).
- Judith Butler, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (Buenos Aires: Paidós, 2010).
- Judith Butler, "Detención indefinida", en *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, (Buenos Aires: Paidós, 2009), 79-132.
- Judith Butler, *Deshacer el género* (Barcelona: Paidós, 2006).
- Italo Calvino, *Las ciudades invisibles* (Madrid: Siruela, 2005).
- Victoria Dahbar, *Para un tiempo fuera de sí. Una reflexión sobre la violencia y sus marcos temporales* (Córdoba: Asentamiento Fernseh Editora, 2019). En prensa.
- Victoria Dahbar, "Marcos temporales de la violencia. Hacia una configuración de lo humano-inhumano" (Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2018). En prensa.
- Jacques Derrida, *La difunta ceniza. Feu la cendre* (Buenos Aires: La Cebra, 2009).
- Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2015).
- Carolyn Dinshaw, *How Soon is Now? Medieval Texts, Amateur Readers, and the Queerness of Time* (Durham: Duke University Press, 2012).
- Lee Edelman, *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de muerte* (Barcelona: Egales, 2004).

Elizabeth Freeman, *Time binds. Queer Temporalities, Queer Histories* (Durham y Londres: Duke University Press, 2010).

Gabriel Giorgi, "Políticas de la supervivencia", *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 10 (2017): 249-260. Consultado el 10 marzo de 2018 en <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/10634/10557>

Donna Haraway, "Una familia de figuraciones feministas", en *Las promesas de los monstruos. Ensayos sobre Ciencia, Naturaleza y Otros Inadaptables* (Barcelona: Holobionte, 2019).

Donna Haraway, *Manifiesto de las Especies de Compañía. Perros, gentes y otredad significativa* (Córdoba: Bocavulvaria, 2017). Consultado el 2 de agosto de 2019 en <http://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2017/12/manifiesto-de-las-especies-final.pdf>

Donna Haraway, "Testigo_Modesto@Segundo_Milenio", Pau Pitarch trad., *Lectora, Revista de Dones i textualitat*, 10 (2004): 13-36. Consultado el 30 de marzo de 2019 en <http://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/7061/8888>

Donna Haraway, "Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles", *Política y sociedad*, 30 (1999): 121-163. Consultado el 6 de mayo de 2018 en http://wiki.medialab-prado.es/images/9/93/Las_promesas_de_los_monstruos.pdf

Donna Haraway, "Ecce homo, Ain't (Ar'n't) I a woman, and Inappropriate/d others: The human in a post- humanist landscape", en Judith Butler y Joan W. Scott, eds., *Feminist theorize the political* (New York y Londres: Routledge, 1992), 87-101. Traducción no publicada de emma song, 2017.

Donna Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres La reinención de la naturaleza* (Valencia: Cátedra, 1991).

Alberto Laiseca, *Deliciosas perversiones polimorfas*, dirigido por Eduardo Montes-Bradley (2004). Consultado el 20 de junio de 2018 en <https://vimeo.com/150449246>

Jacques Le Goff, *Una larga edad media* (Barcelona: Paidós, 2008).

Donna Haraway, *En busca de la Edad Media* (Barcelona: Paidós, 2003).

Donna Haraway, *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso* (Barcelona: Paidós, 1991).

Donna Haraway, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario* (Barcelona: Paidós, 1991).

Jesús Martín Barbero, "De la Comunicación a la Cultura: perder el "objeto" para ganar el proceso", *Signo y Pensamiento*, 30 (2012): 76-84.

Jesús Martín Barbero, *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura* (Santiago de Chile: FCE, 2002).

Jesús Martín Barbero, "De la comunicación a la filosofía y viceversa. Nuevos mapas nuevos retos", en AAVV, *Mapas nocturnos. Diálogos con la obra de Jesús Martín-Barbero* (Bogotá: Universidad Central, 1999).

Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (México: GG Massmedia, 1991).

Manuel Reyes Mate, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»* (Madrid: Trotta, 2009).

Eve Kosofsky Sedgwick, *Tocar la fibra. Afecto, pedagogía, performatividad* (Barcelona: alpuerto, 2018).

Jesús Martín Barbero, *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1998).

Emma Song, "Nosotras no-humanos. Narraciones posthumanistas" (ponencia pre-sentada en el VI Coloquio Interdisciplinario Internacional "Educación, Sexualidades y Relaciones de Género", y 4º Congreso Género y Sociedad "De pedagogías, políticas y subjetividades: recorridos y resistencias", Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 21, 22 y 23 de septiembre de 2016). Consultado el 2 de agosto de 2019 en <http://conferencias.unc.edu.ar/index.php/gyc/4gys/paper/viewFile/4287/1417>

Mario Tronti, *El enano y el autómata. La teología como lengua de la política* (Buenos Aires: Prometeo, 2017).



Biografía

Victoria Dahbar

AUTORA

Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires, Magíster en Comunicación y Cultura Contemporánea por el Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, y Licenciada en Comunicación Social por la UNC. Vive en Córdoba, investiga en el Instituto de Humanidades (FFyH) con Beca de Posdoctorado de CONICET, y es docente en la Facultad de Ciencias de la Comunicación, UNC. En la intersección entre la filosofía política contemporánea, los estudios feministas y de género y los estudios culturales, busca pensar el vínculo entre temporalidad, violencia normativa y corporalidad, particularmente la potencia de corporalidades y materialidades anacrónicas.



Victoria Dahbar

CONTACTO:

victoriadahbar@gmail.com

Ser-vida-obra: sobre la abstracción, la escritura y la performance

Be-life-work: about abstraction, writing and performance



Luciana Irene Sastre

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
luchisastre@hotmail.com

Sebastián Huber

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina
sebashuber@gmail.com

Soledad Sánchez Goldar

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
soledadsanchez@gmail.com

Recibido: 27/03/2019 - Recibido con correcciones: 11/08/2019 - Aceptado: 12/08/2019.



Resumen

Según Giorgio Agamben, caracteriza a ciertas expresiones artísticas durante la Modernidad el anudamiento del artista a su obra y a la operación que pone en marcha. De esta manera, se retrae cualquier sentido productivo o reproductivo en términos de emancipación. A partir de estos conceptos estéticos, exponemos a continuación algunas reflexiones en torno al proceso de investigación y creación realizado en el marco del proyecto “Escrituras performáticas: cuerpo y acción en efimerodramas” durante “Relación I. En Negro. Trayecto Finlandia”, como experiencia situada en la instalación de la artista Mónica Ostchega realizada en el Museo Genaro Pérez entre mayo y junio de 2017. El trabajo realizado articulando el método de los Sistemas Minimalistas Repetitivos (SMR) elaborados por José Sanchis Sinisterra, el arte de acción y la escritura performática permite reformular el planteo agambeniano y proponer que cuando la máquina artista se detiene, se reestablece el vínculo con la vida.

Palabras claves

acción; cuerpos; escritura; performance; sistema.

Abstract

According to Giorgio Agamben, certain artistic expressions during Modernity are characterized by the artist's knotting to his work and to the operation he sets in motion. In this way, any productive or reproductive sense is retracted in terms of emancipation. On the basis of these aesthetic concepts, the following are some reflections on the process of research and creation carried out within the framework of the project “Performative writings: body and action in ephemerodramas” during “Relation I.”. In Black. Trayecto Finlandia”, as an experience situated in the installation by the artist Mónica Ostchega carried out at the Genaro Pérez Museum between May and June 2017. The work carried out articulating the method of Repetitive Minimalist Systems (SMR) elaborated by José Sanchis Sinisterra, action art and performative writing allows us to reformulate the agambenian approach and propose that when the arctic machine stops, the link with life is re-established.

Key words:

action; bodies; writing; performance; system.



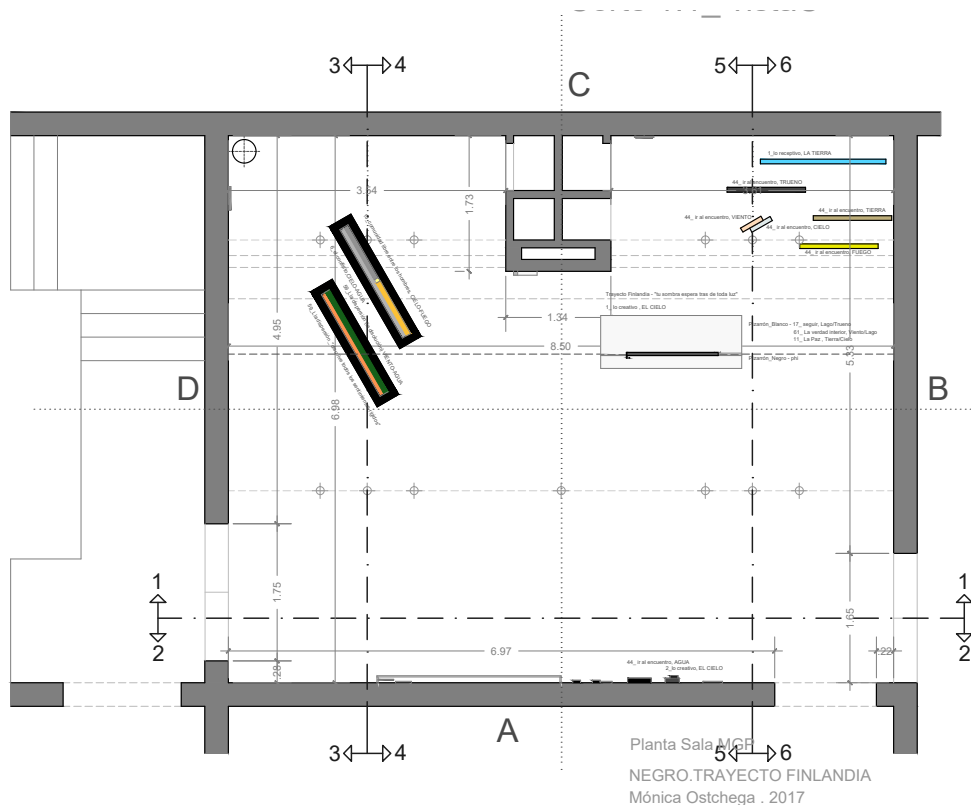
...vivientes que, en el uso y solamente en el uso
tanto de sus miembros
como del mundo que los rodea, hacen experi-
encia de sí
y se constituyen como forma de vida.
Giorgio Agamben, *Arqueología de la obra de arte*

En *Arqueología de la obra de arte*, Giorgio Agamben periodiza las formas de comprender la relación entre el artista y su obra en tres momentos: la que primaba en la Grecia de Aristóteles, la del Renacimiento y la propia de la Modernidad en que la obra, el artista y la operación están anudadas inevitablemente en lo que llama “máquina artística”.¹ Esta última es elaborada a partir de la hipótesis de que los movimientos

artísticos y el movimiento litúrgico de principios del siglo XX tuvieron en común una condición performativa y acontecimental, en el sentido de que no había en su praxis una representación, sino una (re)representación. Dice Agamben que “la acción del artista se emancipa de su fin productivo o reproductivo tradicional y se vuelve una *performance* absoluta”, y es de este modo que puede proponer que la acción misma se presenta en el mundo del arte como obra.

Ahora bien, el proceso de creación realizado en la instalación de la artista Mónica Ostchega permitió otros recorridos en cuanto a las definiciones agambenianas. A continuación, presentamos brevemente la trayectoria del grupo y de sus integrantes, y hacemos una descripción de la instalación de Ostchega, sobre la que se desarro-

¹ Agamben, “Arqueología de la obra de arte”. Consultado el 1 de marzo de 2019 en <https://www.mxfractal.org/articulos/RevistaFractal78Agamben-2.php>





Registro de "Relación I. En Negro. Trayecto Finlandia". Archivo del Proyecto *Escritura performática: cuerpo y acción en efimerodramas*. CePIA-INT.

llan luego dos cuestiones fundamentales: el vínculo entre la acción y la escritura, las tensiones entre la abstracción y la trayectoria artística. El objetivo es llegar a plantear un desanudamiento final, que reconecta la acción en la obra de arte con el obrar la forma de vivir.

POTENCIA COMBINATORIA

El grupo, formado por Soledad Sánchez Goldar, Indira Montoya, Luciana Irene Sastre, Rodolfo Ossés y Sebastián Huber se reunió alrededor de un proyecto que tiene su núcleo tripartito en el concepto, metodología y práctica de los Sistemas Minimalistas Repetitivos,² en el arte de acción y

2 Véase José Sanchis Sinisterra, "Sistemas Minimalistas Repetitivos (SMR)", Nuevo Teatro Fronterizo. Consultado en marzo del 2019, disponible en: <http://www.nuevoteatrofronterizo.es/campo-de-ideas/smr/?fbclid=IwAR0qFGrSMBcfEdBrOBjaXGHfLXiovMWWTbCzuZQblKmFS4SnGFKdfkMY-FQ>; Sebastián Huber, "LAminimal



Registro de "Relación I. En Negro. Trayecto Finlandia". Archivo del Proyecto *Escritura performática: cuerpo y acción en efimerodramas*. CePIA-INT.

los estudios de la performance, y en una experimentación específica en la escritura que llamamos escritura performática, recuperando una línea crítica creciente en el ámbito de los estudios literarios.³

Institucionalmente, nuestro proceso comenzó con la presentación de un proyecto de investigación en el Instituto Nacional del Teatro, que nos otorgó fondos para dos años de trabajo, y se consolidó cuando fuimos seleccionados en el marco del programa CePIABIERTO, de la Facultad

de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, gracias al cual contamos con lugar para trabajar durante los años 2017 y 2018. No bien obtenidas estas condiciones laborales, fuimos invitados por la artista Mónica Ostchega, cuya producción ya conocía y acompañaba Sánchez Goldar, para accionar en su instalación *Negro. Trayecto Finlandia*. Esta instalación fue creada mediante un sistema de trabajo que articula la proporción áurea, el I Ching y el arte abstracto. En este espacio, trabajamos a lo largo de un mes aproximadamente y, teniendo en cuenta que los SMR se definen por su pesquisa en el marco de la abstracción, la cohabitación se produjo de un modo tan consonante que definió, por su mutua comunicabilidad conceptual-corporal. Por cierto, esta colaboración fue fundamental para que de-

Teatre Sistemic, Creación e investigación teatral. Entrevista a Daniela De Vecchi", *El Peldaño. Cuaderno de Teatología*, 12, 13, Facultad de Arte, UNCPBA, Tandil (2014).

³ Véase Diana Klinger, "Escrita de si como performance", *Revista Brasileira de literatura comparada*, 10, 12, Brasil (2008): 11-30; Graciela Ravetti, "Narrativas performáticas", en Graciela Ravetti y Márcia Abbex, orgs., *Performance, exilios, fronteiras* (Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002); Mario Cámara y Gonzalo Aguilar, *La máquina performática* (Buenos Aires: Grumo, 2017).

nomináramos “relación” a cada puesta en marcha de nuestro trabajo, enunciando en cada ocasión los núcleos conceptuales de lo investigado, que dilucidamos gracias a las conversaciones con lxs espectadores y lxs artistas.

METÁFORAS PEDAGÓGICAS: UNA LECTURA DESCRIPTIVA

La instalación de Ostchega era sumamente compleja.⁴ Estaba enhebrada en una serie de intereses de la artista que tienen que ver con: 1) los imaginarios educativos a partir del furor con que se instaló, en el marco de la Reforma Educativa iniciada en 2018 en Argentina, el modelo finlandés absolutamente descontextualizado, sin evaluación de sus causas y sus consecuencias, como posibilidad de proyectar en esa distancia la fantasía pedagógica argentina; 2) una indagación en la proporción áurea como dispositivo de medición de la belleza mediante un procedimiento matemático, pero cuya forma expresa racionalmente formas que existen en la naturaleza, y 3) el estudio del I Ching, utilizado aquí como instructivo de creación, que comparte con los dos dispositivos anteriores la carga premonitoria que no hace más que organizar su realización, como si algo del presente pudiera adelantarse al futuro de la mano del juego con que el misterio

encerrado en el puño lanza la metonimia de lo que vendrá.

En el medio de la sala del museo, pendulaba un pizarrón negro invertido, disparando la pregunta con respecto a las miradas escolares posadas sobre ese lugar en el que se desplegará infinitamente la escritura. En su contracara, había unas notas casi inentendibles, que articulaban la proporción áurea y el I Ching, y daban las pautas para los colores y el método de trabajo. Todo esto componía, a su vez, una pregunta a modo de bisagra con respecto a la educación artística –con el dilema de decidir qué significa tal sintagma–, que es, además, la llamada a recordar la profusión de las áreas educativas que se han vuelto centrales en la vida de los museos, aplicadas a la formación del público desde su infancia.

Dicho de otro modo, la instalación giraba en torno a esas imaginaciones que hacen una topología del cuerpo como diagnóstico, procedimiento



Registro de “Relación I. En Negro. Trayecto Finlandia”. Archivo del Proyecto *Escritura performática: cuerpo y acción en efimerodramas*. CePIA-INT.

⁴ Imágenes disponibles en <https://museogenaroperez.wordpress.com/2017/05/02/negro-trayecto-finlandia-monica-ostchega/> y en <https://efimerodramas.blogspot.com/2017/>



Registro de "Relación I. En Negro. Trayecto Finlandia". Archivo del Proyecto *Escritura performática: cuerpo y acción en efimerodramas*. CePIA-INT.

y pronóstico cultural, en una sala blanca con luz fría, en la que la pared de fondo estaba interrumpida al medio por una columna-armario, mientras, del otro lado, tres puertas determinaban un corredor por el que era cómodo atravesar la instalación. De esta manera, lx espectadorx podía detenerse en medio de ese pasaje de puerta a puerta, colocarse de frente a una buena proporción de la instalación, compuesta por la serie de las obras erguidas que incitaban a ser pensadas como esculturas, pero debía girar para ver las placas colgadas a sus espaldas, que eran blancas, grises, negras. Como ya dijimos, pendía del techo el gran pizarrón, metáfora pedagógica en la que no se podía escribir, debido a que se trataba de una obra colgante, de modo que la mano con la tiza no hubiera hecho más, ni menos, que una fuerza de movimiento sin trazo caligráfico posible, aunque sí podría haber dejado una huella de los intentos. Debajo del pizarrón, había una

placa horizontal de vidrio, con rayas blancas y negras, cuyo delicado juego óptico se producía, visto desde arriba, a causa del espesor del vidrio. Paredes, techo y piso estaban involucrados en virtud de las posiciones para ver. Cabe aclarar que la instalación estuvo sujeta al espacio reducido de la sala, pues la obra es mucho mayor, lo que determinó que algunas exploraciones, como la del rojo, no estuvieran exhibidas, disolviendo la percepción del punto de partida del trabajo sobre los colores primarios.

OTRAS ESCRITURAS: TOPOLOGÍAS DEL CUERPO

El trabajo en el marco del proyecto de investigación y producción en artes titulado "Escritura performática: cuerpo y acción en efimerodramas" se realiza a partir de la creación de actemas, nombre que los SMR dan a la unidad de acción que es su objeto de investigación y creación, caracterizados por la simpleza, la cotidianeidad y la suspensión de la intención significativa o persecución de un fin. Específicamente en la instalación de Ostchega, cada artista trabajó de modo individual en la creación de actemas después de un día de laboratorio conjunto en el espacio, para luego instalar el sistema o serie de actemas, cuyo protocolo fue graficado por Sebastián Huber sobre el diseño de planta, a modo de información topológica.

Las creaciones individuales se pusieron a funcionar de modos cruzados, más o menos circulares, mientras Huber hacía de cronómetro mediante conteo en voz alta, primero, y chasquidos de dedos, después. Se trataba de ir de un lugar a otro según modos establecidos para ese traslado y a partir de posiciones específicas, hasta que la dinámica estaba en marcha, activando el principio de ciclicidad que establece el método, y Huber retiraba su marcación, que denominamos “actema sonoro”, para dedicarse a la lectura del protocolo y su modificación o “actema de escritura”.

A lo largo de los encuentros, la convivencia con y en la instalación permitió observar que había movimientos que se habían imaginado y luego desarrollado en función de las piezas; más aún, la repetición hizo que, gradualmente, los cuerpos se ajustaran hasta adquirir una relación de continuidad con respecto al objeto más cercano. En efecto, la exploración se configuró en algunas pausas del movimiento, en las que las piezas de las obras pudieron ser nombradas “cuerpos” y viceversa, cuando las posiciones creadas por lxs actantes se encontraron con las líneas y la posición de los “objetos”. Por ejemplo, de frente al pizarrón, Montoya se inclinaba y con ese movimiento pendía del suelo, produciendo una doble inversión de sentidos, como líneas de fuga hacia arriba y hacia abajo. En el movimiento del sistema, se encontraban Ossés y Montoya en un sector de piezas bajas colocadas paralelamente, haciendo las posturas de carpa y de mesa, equilibrándose con las formas instaladas y exhibiendo

la dificultad de mantenerse en pie sobre una base insuficiente para el cuerpo que se eleva. Sánchez Goldar tenía la misma dificultad en el sector situado en la diagonal opuesta, acostada, girando sobre su lateral izquierdo, extendiendo un brazo hacia la pieza con la que se alineaba su cuerpo, marcando el contacto entre ambas, pero también denotando la debilidad del equilibrio que se quiere prolongar en el tiempo. Asimismo, Ossés se acercaba a la pared, en un espacio entre dos obras colgadas, a una distancia tan corta y con los pies tan juntos que la quietud establecida por el actema estaba en riesgo.

Otra serie de actemas se componía por los movimientos de resistencia, pues Montoya repetía, produciendo la única fuerza de empuje con sus brazos. Sánchez Goldar se acostaba, se acullaba y se levantaba de un salto al pasar de un lado al otro de la sala, es decir, en un extremo realizaba su posición horizontal y, caminata mediante, atravesaba la sala para someterse a un cambio de posición acelerado. Ossés, desde su asimilación a la pared, se agachaba, se acomodaba sobre su costado derecho y, usando la pared como apoyo, se proyectaba cruzando la sala en un salto horizontal y rasante.

Estos actemas, aquí categorizados en relación al equilibrio y a la fricción, conformaban un protocolo repetitivo, atravesado por reglas de variación provocadas ocasionalmente por Huber, cuya incidencia actancial parecía recordar la difuminación de los bordes entre obra y público, en tanto que los movimientos entre la acción y la escritura se ponían a la vista, admitiendo mutuas



Registro de "Relación I. En Negro. Trayecto Finlandia". Archivo del Proyecto *Escritura performática: cuerpo y acción en efimerodramas*. CePIA-INT.

interferencias. Esos desplazamientos, rupturistas en cuanto a hábitos espaciales teatrales, museísticos, etc., son propuestas previstas por el método bajo la denominación de "modulación"; sin embargo, fueron ejercidos en *Relación I* inesperadamente, tensionados por el trabajo textual. En este sentido, había un acompasamiento entre espectador y actante, no sólo en cuanto a la acomodación urgente a una nueva condición que resultaba del conflicto entre acción y escritura, sino también porque era posible que nada ocurriera tras la aparición de Huber en el sistema, teniendo en cuenta que la propuesta de modulación podía

no incorporarse, ya por imposibilidad, ya por decisión del actante. Se produce aquí, además de la problematización de los hábitos, una reversión del protocolo escrito, pues se evidencia que no sólo es fallida la relación de la escritura que va en la dirección de la acción, sino que ciertas acciones, realizadas o no, impactan en el protocolo emancipándose de él, por lo que hay que volver a escribir para establecer la convergencia.

LA REPETICIÓN: DE LA ABSTRACCIÓN AL MINIMALISMO

La práctica abierta al público modificó una de las premisas principales del método de los SMR y permitió realizar la experiencia apuntando hacia los aportes del arte y de los estudios del performance: en nuestra práctica, los actantes no son una abstracción, o bien, en términos de Agamben, performan el anudamiento entre artista, obra y operación, pues, cuando se incorporan al sistema, paradójicamente, “se afirman como reales”. Soledad Sánchez Goldar es la artista cuya presencia –por el peso de su trayectoria individual– instala un sistema conceptual vinculado a los derechos humanos y a la tensión entre arte y política. Indira Montoya, con su larga indagación sobre el tiempo, es una artista que acciona en ocasiones aisladas, en festivales, galerías de arte o museos, pero con mayor frecuencia en las redes sociales. Rodolfo Ossés, conocido por su colaboración en las puestas de danza más experimentales de la ciudad, es un estudioso del cuerpo y de la voz, cuya extensa formación profesional es radicalmente transformada en contacto con la naturaleza.

Entonces, hay una trayectoria artística que dinamiza una forma de experimentar nuestro trabajo y que aparentemente contrasta con una propuesta que se elabora a partir de enunciados brevísimos que aspiran a la acción pura. Ahora bien, en la ciclicidad del sistema, el método hace posible la seriación de operaciones en función

de las formas y sus variaciones producidas en distintas fases. De este modo, la repetición implica modulaciones de “tempo-ritmo”, “forma-espacio”, “intensidad-energía”, “intencionalidad-expresión” que, como señala Sanchis Sinisterra, dan lugar a infinitas combinaciones desvinculadas de intenciones narrativas o figurativas, sino que conducen a la concentración en la economía formal.

En nuestra práctica, el sistema rueda una y otra vez hasta que, por algo no explicitado e inclusive inmotivadamente, se detiene y así el sistema se discontinúa debido a que la autonomía de los actemas es relativa, pues hay un género y un método que pujan por manifestarse como ejercicio de memoria práctica y conceptual. El final acontece cuando la autonomía, en lugar de desvanecerse, se exhibe como si la desaparición de una de las partes señalara la referencialidad radicada en la potencia combinatoria.

Lo mismo se plantea con respecto a la escritura, que por su parte traza el mapa sobre el cual pasa el tiempo en función de un contrato modesto de acercamientos y desvíos, pero que, ante la ausencia de alguno de los elementos que permite estas operaciones, se deshace. La iteración elabora cierta armonía, un ejercicio de no violencia con respecto a los actemas propios y ajenos, una marcha sensible a las modificaciones en las condiciones de trabajo. Hay una continuidad que descansa en la atención mutua, sin exigencias ni sanciones abruptas, con un consentimiento implícito según el que, de un momento a otro, la acción será abandonada, sin dejar obra

y, por lo tanto, cuestionando la condición de arte de ciertas prácticas y la de artista de ciertos sujetos. Como dice Agamben, no significa esto que la obra se extinga consumida en la acción sin responsabilidades estéticas, históricas o sociales, sino, por el contrario, que sus elementos constitutivos se emancipan radicalmente de su condición productiva de la obra de arte, adquiriendo cada uno de ellos “una nueva e imprevista eficacia”.⁵

En consecuencia, así como propusimos que los SMR se crean a partir de actos cotidianos mínimos, que las trayectorias artísticas se cuelan articulando historia y abstracción, y que la acción y la escritura están en un constante proceso de relectura del texto y de los cuerpos, la desactivación de la maquinaria productiva que define la obra de arte traslada la operación a la vida. En el abandono del sistema, se acciona la suspensión de la productividad artística. Abandonamos el sistema, esto es, el obrar mismo que nos devuelve a ese lugar “viviente”, siempre en obra en cuanto vivir.

5 Agamben, *Karman*, 124.

A modo de conclusión, teniendo en cuenta que para Agamben la figura del “a bando”⁶ es justamente la exposición a todo el peso de la ley, que es el poder soberano de desproteger, lo arqueológico en nuestro trabajo podría identificarse en el despliegue de esos dos órdenes, pero con un revés utópico: durante la acción, se realiza un sistema en el que los sujetos y sus facultades, sus cuerpos y sus marcos simbólicos son simultáneamente autónomos e interdependientes, mutuamente referenciales en su irreductible heterogeneidad. De algún modo, el experimento artístico nos dice que, durante el tiempo compartido gracias a contratos mínimos y conjuntamente elaborados en la tensión constante entre cuerpo, acción y escritura es que se obra esa forma de vida que anuda unos sujetos, sus prácticas y su felicidad de crear la forma de trabajar y de dejar de trabajar juntxs.

6 Agamben, *Homo sacer*, 27.

Cómo citar este artículo:

Luciana Irene Sastre, Sebastián Huber y Soledad Sánchez Goldar, “Ser-vida-obra: sobre la abstracción, la escritura y la performance”, *Artilugio* [en línea], 5 (septiembre de 2019): 151-165

Bibliografía

Giorgio Agamben, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. (Valencia: Pre-Textos: 2010).

Giorgio Agamben, “Arqueología de la obra de arte”, *Fractal*, 78 (enero-abril de 2016). Consultado en marzo de 2019 en: <https://www.mxfractal.org/articulos/RevistaFractal78Agamben-2.php>

Giorgio Agamben, *Karman. Court traité sur l'action, la faute et le geste* (Seuil: Paris: 2018).



Biografías

Luciana Irene Sastre

AUTORA

Doctora en Humanidades. Profesora asistente en la cátedra de Literatura Latinoamericana II (Escuela de Letras, FFyH, UNC) y co-directora del Proyecto de Investigación “Archivos de la modernidad latinoamericana: escrituras contemporáneas de la teoría, la crítica y la literatura” (CIFYH, UNC). Integrante del proyecto de investigación y creación artística “Escrituras performáticas: cuerpo y acción efimero-dramas” (INT, CePIA, UNC).



Luciana Irene Sastre

CONTACTO:

luchisastre@hotmail.com

Sebastián Huber

AUTOR

Dramaturgo, director de teatro. Máster en Estudios Teatrales por la Universidad Autónoma de Barcelona. Jefe de trabajos prácticos en la cátedra Práctica integrada de teatro II (Departamento de Teatro, Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires). Integrante del proyecto de investigación y creación artística “Escrituras performáticas: cuerpo y acción efimerodramas” (INT, CePIA, UNC).



Sebastián Huber

CONTACTO:

sebashuber@gmail.com

Soledad Sánchez Goldar

AUTORA

Artista y gestora cultural. Licenciada en Teatro por la UNC. Organizadora de numerosos proyectos de arte de acción. Integrante del Proyecto de investigación y creación artística “Escrituras performativas: cuerpo y acción efimerodramas” (INT, CePIA, UNC).



Soledad Sánchez Goldar

CONTACTO:

soledadsanchez@gmail.com

IMAGEN: Trauma. Registro: Julia Barnes Gormaz

a

DOSSIER



De fusiles y máquinas de coser. Sobre la naturaleza menor del tercer cine en México¹

Of Guns and Sewing-Machines.

On the Minor Nature of Third Cinema in Mexico



Miguel Errazu

Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad de México, México
errazu@gmail.com

Recibido: 14/07/2019 - Aceptado: 16/07/2019.

Resumen

Uno de los casos más paradigmáticos de la supervivencia del movimiento estudiantil mexicano de 1968 fue la emergencia, durante los años setenta, de un número significativo de grupos artísticos y colectivos cinematográficos que trataron de articular la política con su práctica estética. La Cooperativa de Cine Marginal (1971-1973/75) fue el primero de estos colectivos fílmicos, y probablemente el más comprometido políticamente. Conformado en 1971 como una agrupación de cineastas independientes, estudiantes, activistas políticos, cineclubistas y críticos que habían participado de diferentes maneras en las brigadas del movimiento estudiantil, la cooperativa se transformó rápidamente en una red nacional de producción, distribución y exhibición de cine político,

Palabras claves

*Cooperativa de Cine Marginal;
Cine Club; cine mexicano;
Tercer Cinema; temporalidad.*

¹ Una versión preliminar de este texto fue presentada en la 2019 Radical Film Network Conference, "Transnational Radical Film Cultures. An International Conference on Film, Aesthetics and Politics", que tuvo lugar en la Universidad de Nottingham (Reino Unido) del 3 al 5 de junio de 2019.



compuesta por más de treinta y cinco personas, con relaciones sólidas con trabajadores y organizaciones sindicales en todo el país. A partir de entrevistas, archivos personales, revistas de cine y materiales fílmicos a resguardo en la Filmoteca de la UNAM, mi lectura de la cooperativa explora cómo la naturaleza asumida como menor del tercer cine mexicano sería parte de una operación estético-política de cuestionamiento de una de las metáforas más extendidas del cine político latinoamericano –la cámara como fusil–, así como de la temporalidad de los procesos revolucionarios que pone en juego.

Abstract

One of the most telling examples of the afterlives of Mexico's movement of 1968 was the emergence of a significant number of art and film collectives that sought to articulate aesthetics and politics. The Marginal Film Coop (Cooperativa de Cine Marginal, 1971–1975) was the first of this kind of collectives, and probably the most politically committed of them. Created in 1971 as a grouping of young independent filmmakers, students, political activists, film clubbers and critics that had played different roles in the brigades of the 1968 movement, the Coop soon became a national network of production, distribution and exhibition of radical political cinema composed of more than 35 people, with solid relations with workers and unions across the country.

Based on interviews, personal archives of some of its members, film journals and scattered Super 8 materials held at Filmoteca UNAM, my reading of the Coop explores how the “unsustained nature” of Mexican political cinema was part of a political and aesthetic operation of contesting a prevailing metaphor of Latin American's political cinema, the camera as a weapon, and the temporality associated to it.

Key words

*Cooperativa de Cine Marginal;
Cine Club; mexican filmmaking;
Third Cinema; temporality.*



Véronique Godard, *Cine en Nezahualcóyotl*, 1968. Fotografía perteneciente a la serie utilizada para la cubierta de *Cine Club* no. 2 (México, febrero de 1971).

UNA NATURALEZA ERRÁTICA

En el ensayo de Julianne Burton publicado en 1978, “The Camera as a ‘Gun’: Two Decades of Culture and Resistance in Latin America” –que fue, en su momento, una de las contribuciones más importantes a la historia del cine político en América Latina en el contexto anglosajón–, apenas se menciona el caso de México. Si acaso, la producción mexicana de cine político de los años sesenta y setenta del siglo pasado es despatchada como carente de solidez, menor, de “natu-

raleza errática”.² Y, aunque se anuncia que, pese a todo, recibiría alguna mención de pasada, no se vuelve a comentar una palabra sobre ella.

La lectura de Burton del tercer cine mexicano no es, precisamente, un caso aislado.³ Por el contrario, podría considerarse como la posición más extendida de la época. Para Raymundo

2 Burton, “The Camera as a ‘Gun’”, 51.

3 En adelante, utilizaré el término “tercer cine” de manera general para referirme a las prácticas fílmicas más politizadas del Nuevo Cine Latinoamericano a partir de 1968, en su dimensión de práctica social tanto como simbólica. En este sentido, no sigo tanto la categorización de Solanas y Getino, sino la expansión conceptual del término que se llevó a cabo más adelante, fundamentalmente en la obra de Teshome Gabriel (*Third Cinema in the Third World*) y Paul Willemen (*The Third Cinema Question*).

Gleyzer, que había rodado en México su *México: la revolución congelada* en 1970, el “cine contestatario en México” se caracterizaría ya en 1971 como un campo “de tibias y mediocres realizaciones”, marcadas por una suerte de corriente de fondo: la idea de una excepción mexicana –“las condiciones en México son diferentes”, señalaría entre comillas, como dejando claro hasta qué punto se trataba ya de un lugar común–.⁴ De hecho, a más de cuarenta años de las declaraciones de Burton o Gleyzer, se siguen encontrando lecturas similares. Por citar un ejemplo reciente, para Ignacio del Valle Ávila, en cuya tesis doctoral volvía sobre el proyecto del Nuevo Cine Latinoamericano, los movimientos de renovación cinematográfica mexicanos apenas “tendrían la misma profundidad, o al menos la misma fuerza, que otras cinematografías nacionales”. Así, “los cineastas mexicanos de la época”, continuaba Del Valle, “parecían menos comprometidos con el ideal revolucionario latinoamericano que sus pares del América del Sur”.⁵

En lo que sigue, quiero tomar estas duras caracterizaciones del tercer cine mexicano como puntos de partida desde los que evaluar la recepción, discusión y producción de cine militante de los primeros años de la década de los setenta

en México. No se trata, en cualquier caso, de negar su “naturaleza errática”, su debilidad o superficialidad, para reivindicar algo así como su potencia desatendida o su capacidad para codearse de igual a igual con otras manifestaciones cinematográficas latinoamericanas de la época. Como señala Silvana Flores, es hasta cierto punto evidente, a juzgar por los encuentros internacionales y la producción textual de la época, que “no encontramos [en México] en las décadas que nos ocupan ejemplos paradigmáticos de un cine integrado regionalmente”.⁶ Por esta razón, me gustaría tomarme esas acusaciones en serio y apuntar algunas ideas que podrían servir para entender la especificidad de la práctica militante mexicana y la lectura que se realizó del Tercer Cine desde y para México –esto es, el modo en el que relaciones de intercambios transnacionales entraron en diálogo con genealogías e imaginarios locales de lucha e insurgencia en el campo de la cultura–. En otras palabras, mi punto de partida es la consideración –o aceptación– de su debilidad como rasgo característico de su propia práctica, como un punto de apoyo desde el que tratar de entender el proyecto de un cine revolucionario en México.

Para ello, me gustaría desplazar el acento desde la producción fílmica del 68 mexicano hacia los intentos de “continuar el 68 por otros medios”, según la expresión de Susana Draper.⁷ Las películas realizadas desde el interior del movimiento estudiantil del 68, especialmente *El*

4 Carta de Raymundo Gleyzer a Carlos de Hoyos, 15 de septiembre de 1971, en Martín Peña y Vallina, editores, *El cine quema: Raymundo Gleyzer*, 62.

5 “... dans ce pays [Mexique] les initiatives de renouvellement cinématographique n’ont pas la même profondeur, ou du moins la même force, que celles des autres cinématographies évoquées auparavant. Par ailleurs, les principaux cinéastes mexicains de cette époque semblent être moins engagés dans l’idéal d’une révolution latino-américaine que leurs pairs du sous continent.” Del Valle, *Le Nouveau cinéma latino-américain*, 28, traducción propia.

6 Flores, *Regionalismo e integración cinematográfica*, 9.

7 Draper, *México 68*, 136.

grito (Leobardo López Arretche, 1971), los *Comunicados* del Consejo Nacional de Huelga de la UNAM (1968) y, en menor medida, la producción documental de Óscar Menéndez sobre el movimiento, *Únete pueblo* (1968) y *2 de octubre: aquí México* (1970) han recibido una considerable atención crítica e historiográfica.⁸ Los intentos por realizar un cine político en México durante la década de los setenta parten, inevitablemente, de la experiencia del 68. Sin embargo, no sería sino *después* del 68 que, desde el periodismo cinematográfico hasta la crítica y la actividad cineclubera, pasando por la puesta en marcha de colectivos de producción y distribución de cine, la discusión sobre cómo activar para México el proyecto emancipatorio del Nuevo Cine Latinoamericano empezaría a tomar lugar en el país.

De este modo, comentaré dos proyectos interconectados y consecutivos desde los que se pensó y puso en marcha una praxis de cine político en México, y que nacen de las brasas del 68 mexicano: la revista de cine *Cine Club* y la experiencia del primer colectivo de cine militante mexicano, la Cooperativa de Cine Marginal. *Cine Club* fue una revista de cortísima vida editada por la Asociación de Cineclubes Universitarios de México –con centro en la UNAM– y dirigida por dos de las figuras más relevantes de su escena cineclubera, José Carlos Méndez y Carlos de Hoyos. Sus dos únicos números aparecieron en octubre de 1970 y febrero de 1971. Sin embargo, la revista sería determinante para poner en es-

cena las discusiones sobre cine político en México y, de algún modo, ocuparía también un lugar importante –esta vez sí, algo desatendido– en la historia de la producción textual del Nuevo Cine Latinoamericano. Méndez y de Hoyos, además, formarían parte del grupo inicial de integrantes de la Cooperativa de Cine Marginal, que entre 1971 y 1973/5 reunió a estudiantes de la UNAM y jóvenes cineastas en un proyecto de distribución, producción y exhibición de cine con fuertes vínculos con las luchas del sindicalismo independiente.⁹

La línea que conecta la discusión teórica sobre cine inaugurada en *Cine Club* y la práctica de la Cooperativa expresa el tránsito desde una estética de la confrontación, marcada por los imaginarios de la guerrilla imperantes en la izquierda latinoamericana del momento, hacia una práctica estético-política orientada a la conectividad y la autogestión, concepto desarrollado por el filósofo y escritor José Revueltas durante los días del movimiento estudiantil de 1968. Planteo así que, en la práctica filmica mexicana, se problematizó la eficacia de una *poética del acontecimiento* como acto guerrillero, esto es, se cuestionó desde la práctica los modos en que se pensaron, proyectaron y articularon estéticamente, en otras latitudes, las propias ideas de ruptura, discontinuidad e interrupción-intervención en el tejido social. Entre otras, esta desviación –que no es tanto una impugnación

8 Vázquez Mantecón, "México: el 68 cinematográfico".

9 Si atendemos únicamente a su trabajo cinematográfico, la cooperativa dejaría de operar en 1973. Sin embargo, como organización vinculada a la lucha sindical, siguió operando hasta 1975.

como una adaptación- con respecto a las ideas de “cine-guerrilla” configuró, desde mi punto de vista, esa suerte de debilidad constitutiva del cine militante mexicano de la época señalada por diferentes autores.

Para decirlo a través de una imagen que sintetiza estas disputas, y sobre la que volveré hacia el final de este texto, la debilidad del cine mexicano estaría entreverada con la ineficacia, para su campo cultural, de la extendida metáfora utilizada por Julianne Burton para definir los cines de liberación latinoamericanos: la del cine como fusil. De este modo, propongo examinar estas experiencias a partir de un giro, casi una inversión, en la configuración semántica y retórica de la metáfora de la cámara como arma, para pensar la teoría y la práctica del cine militante mexicano a partir de otra metáfora: la del cine como máquina de coser. Es desde esta imagen de lo filmico como dispositivo de articulación y conexión local que puede pensarse la “excepción” mexicana, su diferencia, y cómo el cine político se insertó en la larga historia del impulso revolucionario mexicano: cuáles fueron sus implicaciones, interacciones y articulaciones con movimientos sociales, con las historias de resistencia y con el resto de la producción visual y artística durante el periodo de los sesentas-setentas. Por último, la metáfora de la máquina de coser, por oposición al fusil, permite entender también una concepción de la temporalidad de la Revolución que, lejos de configurarse desde acciones de quiebre e irrupción, conecta con la caracterización planteada por Revueltas: “la Re-

volución -la nuestra- no es actividad de un día, de un ño, sino de toda una vida”.¹⁰

LOS FUSILES

El fusil, la metáfora bélica, no se impugnó sin más desde el principio. Al contrario, se incorporó con energía en la cultura fílmica revolucionaria mexicana. Como es sabido, la metáfora del cine como arma en las luchas por la liberación en América Latina fue, para la subjetividad militante del trabajador cultural, un lugar común desde finales de los años sesenta.¹¹ Fernando Solanas y Octavio Getino, en su famoso manifiesto “Hacia un tercer cine” (publicado por vez primera en *Tricontinental*, 13, 1969), habían definido la práctica del tercer cine como la de un “cine-guerrilla”, a la cámara cinematográfica como una “expropiadora de imágenes-municiones” y al proyector como “un arma capaz de disparar a 24 fotogramas por segundo”.¹² Su posición era congruente con otras manifestaciones de la época: en el Festival de Documental de Mérida de 1968, el cineasta boliviano Jorge Sanjinés había aprovechado la proyección de *Yawar Mallku* para proclamar acabada la fase de un cine de denuncia y reivindicar el salto hacia un cine de la ofensiva,¹³ mientras que

10 Revueltas, *México 68*, 253. Revueltas escribiría estas notas en abril de 1970 desde el penal de Lecumberri, a más de un año de su detención durante el movimiento estudiantil de 1968.

11 Barreiro, *Un Vietnam en el campo de la cultura*.

12 Solanas y Getino, “Hacia un tercer cine”, 36.

13 “Creo que ahora debemos entrar a una etapa mucho más agresiva, ya no defensiva, sino ofensiva, debemos desenmascarar a los culpables de las tragedias y de la tragedia latinoamericana.” Sanjinés, “Su testimonio en Mérida”, 80.

el cubano Santiago Álvarez, en un texto publicado apenas unos meses antes del manifiesto de Solanas y Getino, desde la misma *Tricontinental*, había hecho ya un llamado a “crear obras de arte que puedan ser consideradas como armas de combate”.¹⁴ De hecho, en el famoso diálogo entre Fernando Solanas y Jean-Luc Godard de 1969, al ser preguntado por el cineasta francés acerca de cuál sería el deber del cineasta revolucionario, Solanas habría contestado con gravedad: “utilizar el cine como un arma o un fusil, convertir la obra misma en un hecho, en un acto, en una acción revolucionaria”.¹⁵

De este modo, el ciclo de radicalización estético-política que siguió al asesinato del Che en Bolivia en 1967 y que atestigua ejemplarmente el Congreso Cultural de La Habana de 1968, marcó un paulatino desdibujamiento de las fronteras entre producción cultural y acción revolucionaria en Latinoamérica. Las gramáticas artísticas se desplazaban hacia un terreno desde el que compartir estrategias de intervención con las lógicas de la guerrilla. Desde luego, este desplazamiento estratégico y retórico hacia las gramáticas de la guerrilla no era exclusivo del cine. Al contrario, daba continuidad y expandía la radicalización de las prácticas artísticas que, especialmente en Argentina –a partir de lo que Ana Longoni y Mariano Mestman llamaron “itinerario del 68”,¹⁶ en referencia a las sinergias entre vanguardias artísticas y vanguardias políticas en el proyecto

de Tucumán arde–, había empezado a sentirse como una confluencia obvia. Así, en el famoso manifiesto de León Ferrari de 1968 “El arte de los significados”, el artista había reclamado una nueva función para el arte, fundada en la eficacia perturbadora de una acción armada: “La obra de arte lograda será aquella que, dentro del medio donde se mueve el artista, tenga un impacto equivalente en cierto modo al de un atentado terrorista en un país que se libera”.¹⁷ En definitiva, como señaló Ana Longoni, en las estrategias de guerrilla cultural “las prácticas, recursos y procedimientos ‘militantes’ (el volanteo, las pintadas, el acto-relámpago, el sabotaje, el secuestro, la acción clandestina, etc.) [eran] apropiados como materia artística”.¹⁸

CINE CLUB

Para octubre de 1970, fecha en la que se publica el número 1 de la revista Cine Club en México, estas gramáticas de la cultura revolucionaria estaban ya ampliamente difundidas en el país. De hecho, Carlos de Hoyos y José Carlos Méndez, coordinadores del Cine Club de Filosofía de la UNAM desde 1968 y editores de la revista, fueron agentes clave en la diseminación y asimilación de la metáfora de la cámara como fusil.

¹⁴ Álvarez, “Arte y compromiso”, 113.

¹⁵ Godard y Solanas, “Godard por Solanas, Solanas por Godard”, 53.

¹⁶ Longoni y Mestman, *Del Di Tella a Tucumán arde*.

¹⁷ Ferrari, “El arte de los significados”, 27. Por lo demás, las referencias a la guerrilla cultural, foquismo visual y arte de guerrillas son abundantes en la época. Remito al estudio de Paula Barreiro citado con anterioridad.

¹⁸ Longoni, *Vanguardia y revolución*, 47.

En su papel de representantes de la Asociación de Cine Clubes Universitarios, Méndez y de Hoyos lanzaron la revista de cine *Cine Club* con una carta a los lectores claramente alineada con los presupuestos del tercer cine, llamando a “contribuir al movimiento hacia un cine nacional, hacia un tercer cine”.¹⁹ Este primer número incluía, además, la versión revisada y definitiva en castellano del manifiesto de Solanas y Getino “Hacia un tercer cine”, que incluía considerables modificaciones sobre la versión publicada en *Tricontinental*.²⁰ Entre las imágenes que acompañaron la publicación del texto de Solanas y Getino, se encontraban entremezcladas imágenes de teleobjetivos fotográficos con secciones y detalles de fusiles, ametralladoras, morteros, munición y demás arsenal bélico. La utilización de motivos iconográficos de carácter bélico recogía así una tendencia asentada ya en América Latina. En 1969, la Cinemateca del Tercer Mundo de Montevideo había elegido un diseño de Paco Lorenzo en el que una figura, inspirada en Mario Handler y en la fotografía de un guerrillero vietnamita, empuñaba un arma.²¹ En Cuba, la exposición *Pintores y guerrillas*, que tuvo lugar en julio de 1967 en la Galería Latinoamericana de la Casa de las Américas, en paralelo a la Primera Conferencia de la Organización Latinoamericana

de Solidaridad, pinturas y obra gráfica eran presentadas junto a kalashnikovs.²² También la cubierta del primer número de la revista cubana *Pensamiento crítico*, de febrero de 1967, mostraba ilustraciones técnicas (alzados y secciones) de fusiles, en las que se inscribían leyendas que señalaban sus diferentes partes. En esta línea, la ilustración de la portada del artículo de Solanas y Getino para *Cine Club* consistía en una imagen que literalizaba la metáfora de la cámara como fusil: un dibujo de línea caricaturesca en el que una mano empuñaba una ametralladora a la que se la había añadido una prótesis fotográfica imposible: un diafragma apenas abocetado del que colgaba, quizá porque el dibujo no era suficientemente elocuente, una inscripción señalando su supuesta apertura: F2.8.

La revista *Cine Club* sólo pudo publicar dos números, en octubre de 1970 y en febrero de 1971. Ambos señalaban tanto un compromiso con la herencia de la tradición crítica de los nuevos cines y el cineclubismo moderno en México, como su voluntad de traer al país las discusiones sobre cine revolucionario que se estaban desarrollando tanto en Latinoamérica como en Europa.²³ De hecho, en el momento en que se publicó el primer número de la revista *Cine Club*, ninguno de los filmes más emblemáticos del movimiento estudiantil de 1968 había sido aún proyectado en salas universitarias, más allá de

19 “Nota a los lectores”, *Cine Club*, 1, 66.

20 Ver Buchsbaum, “One, Two...Thrid Cinemas” y Del Valle Ávila, “Del manifiesto al palimpsesto”.

21 Las fuentes del diseño del logotipo se las debo a Olivier Hadouchi, que desempacó sus componentes en su intervención en el congreso *Transnational solidarities and visual culture: resistance and revolutionary memories from WWII to the Cold War* (Université de Grenoble-Alps, 24 y 25 de Junio de 2019).

22 Barreiro, “Un Vietnam en el campo de la cultura”.

23 Una buena parte de los textos de *Cine Club* relativos al Nuevo Cine Latinoamericano provenían de otras revistas de la región: fundamentalmente de *Cine del Tercer Mundo*, órgano de la Cinemateca del Tercer Mundo de Montevideo, y *Cine Cubano*.

los *Comunicados* del CNH y *Únete pueblo* de Óscar Menéndez. *El grito* aún no había sido terminada de montar en clandestinidad, y no sería hasta 1971 que empezaría su ciclo de proyecciones clandestinas. Por su parte, *2 de octubre. Aquí México* (Óscar Menéndez, 1970) se proyectaría por primera vez en la UNAM días antes del exilio de Menéndez a París, el 27 de noviembre de 1970, donde terminaría de montar los materiales compilados del movimiento, junto con el registro de los presos políticos en la cárcel de Lecumberri en su documental *Historia de un documento* (1971).

Por esta razón, y a pesar del creciente interés en México por el tercer cine, la editorial firmada por José Carlos Méndez y Carlos de Hoyos para el número 1 de *Cine Club* no podía hacer otra cosa que un llamado a la fundación de un cine militante en México, por entonces inexistente:

¿Qué hacer? ¿Qué hacer para alcanzar, para ver, discutir y hacer un cine que contribuya a descolonizarnos, a mostrarnos, a expresar y comunicar nuestra realidad y, sobre todo, un cine que aporte algo al cómo transformar dicha realidad? [...] Sobre todo, estamos por la acción: hacer cine, cine revolucionario.²⁴

El “¿Qué hacer?” tomado de Lenin y las respuestas que ofrece la editorial deben entenderse en su sentido más literal: en el México de octubre de 1970, lo que estaba aún por hacer era, en primer lugar y fundamentalmente, obtener (“alcanzar”) los materiales fílmicos del tercer cine; llegar a ellos para poder verlos, poder discutirlos

y, sólo así, comenzar la tarea de una producción de tercer cine en México.

MARGINALISMO

La Cooperativa de Cine Marginal fue el primer intento serio y sostenido de dar respuesta a la propuesta editorial de *Cine Club*.²⁵ Carlos de Hoyos y José Carlos Méndez se unirían a una corriente radicalizada de jóvenes cineastas reunidos en el II Concurso de Cine Independiente en 8mm, que había sido convocado por el Comité de Difusión Cultural de la Escuela de Economía de la UNAM y tuvo lugar en el mes de agosto de 1971.²⁶ Para finales de 1971 y comienzos de 1972, la cooperativa era ya una red nacional de producción, distribución y exhibición de cine político e independiente –“marginal”, según su terminología–, compuesta por unas 35 personas en su momento de mayor apogeo, y con relaciones sólidas con trabajadores y asociaciones sindicales a lo largo del país. Las actividades de la coopera-

25 La experiencia de la Cooperativa fue incorporada a (los márgenes de) la historia del cine mexicano desde el mismo momento en que surgió, gracias a las reseñas y reflexiones de Jorge Ayala Blanco y su inclusión en el panorama de cine político de América Latina elaborado por Peter B. Schumann, tras su encuentro con la Cooperativa en 1972. Recientemente, el trabajo de investigadores como Álvaro Vázquez y Susana Draper ha servido para rescatar algo más su legado y en sus textos pueden encontrarse comentarios más detallados sobre sus películas, que aquí no abordo. Además, y al igual que muchos otros casos de artistas o cineastas mexicanos de los años setenta, los miembros de la cooperativa tuvieron una sensibilidad especial para elaborar sobre la marcha el relato de su propia práctica y dejaron un número significativo de textos, algunos publicados y otros apenas abocetados en hojas mecanografiadas y manuscritas, que fueron preservados en su mayoría por una de sus integrantes, Guadalupe Ferrer.

26 En una primera fase, algunos de sus integrantes fueron Víctor Sanén, Enrique Escalona, Paloma Saiz, Gabriel Retes, Paco Ignacio Taibo II, Eduardo Carrasco Zanini, Guadalupe Ferrer, Carlos de Hoyos, José Carlos Méndez y Jorge Belarmino.

24 “Editorial”, *Cine Club*, 1, 3.

tiva, radicalmente exteriores a cualquier estructura industrial de producción cinematográfica, se integraron hacia principios del año 1972 en las estructuras del STERM (Sindicato de Trabajadores Electricistas de la República Mexicana), cuya Corriente Democrática estaba, en aquel momento, en plena lucha por la independencia sindical frente al oficialismo de la Confederación de Trabajadores de México, el sindicato charrista cooptado por estructuras del gobierno del PRI. Entre las actividades de “insurgencia sindical”, que habían arrancado en 1971 y se prolongarían en los siguientes años, la cooperativa retomó la forma organizativa de las brigadas estudiantiles de la UNAM durante el movimiento estudiantil del 68, insertándose en el STERM a través de secciones siempre móviles y redistribuibles, de modo que pudieran cubrir la producción, la distribución y la exhibición cinematográfica.

La cooperativa comenzó su trabajo antes de haber filmado una sola película de manera colectiva. Muchos de sus miembros, participantes del II Concurso de Cine Independiente en 8mm, aportaron sus películas para nutrir la red de distribución e iniciar las proyecciones en locales sindicales. Para comienzos de 1972, sin embargo, ya habían empezado a registrar las actividades del STERM: huelgas, manifestaciones, plenarios y declaraciones organizadas a lo largo de toda la república. Estas piezas de contrainformación y autopreservación de las luchas locales, cortometrajes de aproximadamente 20 minutos realizadas en 8mm, fueron llamadas *Comunicados de Insurgencia Obrera*. Para 1973, habrían producido

alrededor de 20 de estos cortometrajes, aunque documentos internos señalan la existencia de, al menos, 44 producciones en marcha, tanto en su fase de exhibición como en la de escritura o producción.²⁷ De hecho, en correspondencia con Raymundo Gleyzer, Carlos de Hoyos definió su propio trabajo, a principios de 1972, como una tarea “de alucinados”. También Paco Ignacio Taibo, quizá el más influyente de los participantes de la cooperativa, señalaba en un documento interno un ritmo sostenido de al menos cinco proyecciones diarias en diferentes partes de la república mexicana a lo largo de aquel 1972: 30 proyecciones semanales que alcanzaron, aproximadamente unos 20.000 espectadores mensuales. Como señala en el mismo documento, se trataba de un “hábito demencial”.²⁸

EL CINE POPULAR COMO GRISALLA

La idea de hábito, señalada por Taibo, supone una impugnación a las ideas que circulaban en la época en relación con la temporalidad de la práctica fílmica, entendida como acto político. Una temporalidad que, como comentaba anteriormente, se asociaría con mayor facilidad a las lógicas de *intervención* guerrillera, esto es, a las poéticas de interrupción de un cotidiano que debía ser violentado con el objetivo de ser

27 “Películas en proceso”. Documento interno mecanografiado. s/f. Archivo de Guadalupe Ferrer.

28 Taibo, “Los extraños caminos de un cine para al pueblo”.

liberado. La retórica de la guerrilla implicaría siempre la consideración del campo de intervención cultural como un territorio enemigo en el que incursionar –en el mejor de los casos, para “concientizar”–. Así, la guerrilla cultural se sostendría sobre un tipo de acción cuya relación con sus espectadores, públicos o participantes, lejos de replicar la colaboración estrecha y táctica entre guerrilla militar y pueblo, desataría una política de la sospecha con respecto a sus participantes. Esta sospecha, que tomaba la forma de una provocación sobre el público en las proyecciones de *La hora de los hornos* –al colgar la manta con la famosa frase de Franz Fanon, “El espectador es un cobarde o un traidor”–, se expresaba también como una lógica de autocastigo en otras manifestaciones de la época, en la que se hace evidente también cierta carga libidinal. Así, el crítico brasileño Frederico Morais, al referirse a la obra del artista Cildo Meireles como una estrategia de guerrilla artística, describía a su espectador ideal como “víctima constante de la guerrilla artística”, posición desde la cual “se ve obligado a agudizar y a activar sus sentidos”.²⁹ Y así también, en la guerrilla cultural promulgada por el argentino Julio Le Parc, se trataba de desestabilizar y activar al espectador para sacarle de su “estado de dependencia, apatía, pasividad”.³⁰

La práctica de la cooperativa se distanciaba de la inflexión altomodernista que acompañaba estas declaraciones, alineada de manera insospechada con los teóricos del aparato y los

contracines de vanguardia europeos, para los que el espectador era también una posición subjetiva sospechosa que debía ser tomada por asalto.³¹ Sin embargo, y como en otros casos de prácticas culturales sesentayochistas, el espacio de trabajo en el que los integrantes de la cooperativa habían decidido insertar su práctica era totalmente ajeno a la extracción sociocultural de sus integrantes. La lógica del despertar mediante estrategias de shock e intervención violenta, basada en la presunción de una subjetividad culpable que debía ser emboscada, cedía pues a un trabajo de aprendizaje y puesta al servicio de los intereses sindicales. La retórica de la cooperativa hablaba más bien del esfuerzo derivado del sostenimiento de esas ligaduras, si se quiere, impropias, entre trabajadores sindicales y culturales. Para Paco Ignacio Taibo, la guerrilla era una “lógica de la desesperación”, que debía sustituirse por “el largo camino de la organización popular”.³² También para otra de sus integrantes, Guadalupe Ferrer, la experiencia de la cooperativa se explicaba, ya en 1976, como una propuesta de cine entendido como “conducto transmisor de experiencias”;³³ un transmisor que, para Jorge Ayala Blanco, había venido a finales de 1972 a sustituir “la vehemencia verbalista [...] por una puesta en duda constante [...] una especie de estoicismo confiado, una esperanza en la lentitud de la lucha sobre bases firmes”.³⁴

³¹ Rodowick, *The Crisis of Political Modernism*.

³² Vázquez Mantecón, *El cine súper* 8, 200.

³³ Ferrer, *La experiencia de la cooperativa*, 8.

³⁴ Ayala Blanco, *La búsqueda*, 370.

²⁹ Morais, citado en Barreiro, “Un Vietnam en el campo de la cultura”, 130.

³⁰ Le Parc, “La guerrilla cultural”.

La idea planteada por Ayala Blanco de una temporalidad de larga duración, contenida ya en la concepción de Revolución de José Revueltas como tarea de toda una vida, encontraba también eco en los escritos del teórico del arte y crítico marxista Alberto Híjar. Híjar había contribuido decisivamente a la difusión de las ideas del cine político en México gracias a su volumen de 1972, *Hacia un tercer cine*, probablemente el primer libro de compilación de textos y manifiestos del Nuevo Cine Latinoamericano, en el que incluyó muchos de los artículos previamente publicados en *Cine Club*.³⁵ En su estudio preliminar, “Los problemas del tercer cine”, Híjar llamaba a abandonar “el mito del cine como arma”, al que consideraba un residuo romántico que asociaba peligrosamente la práctica artística con la catarsis.³⁶ Su rechazo de la metáfora del cine como arma estaba íntimamente relacionado con su reciente escepticismo sobre la eficacia del concepto de “guerrilla cultural”, que asociaba a un discurso contracultural “pequeñoburgués”. Si Híjar desconfiaba del uso de términos como “arma” o “guerrilla” en el campo cultural, no era tanto por su radicalismo, sino más bien por lo contrario: por el peligro de que se convirtieran en nada más que meras palabras, *formalismos*, en el sentido que le dio Bertolt Brecht.³⁷ Así, fue desde esta consideración de las retóricas revolucionarias imperantes que Híjar afirmaba que “la subversión de los términos, propia de la demagogia, hace

que vanguardia y revolución lo mismo designen a luchas guerrilleras que a cineastas experimentales”. Y continuaba:

La “guerrilla cultural” [...] puede convertirse en catarsis: basta con asistir alguna vez a un festival de canción protesta, a un happening político erótico, a una mesa redonda sobre expectativas políticas, para desahogar las pulsiones revolucionarias e integrar un grupo cuya presión se reduce al *tiempo del acto*.³⁸

Lo que estaba en juego para Híjar no era, pues, únicamente la factibilidad de una práctica cultural transformada en un “acto político” por el simple hecho de congregarse, sino, más profundamente, la relevancia política y crítica de la temporalidad catártica del acto. Contra la temporalidad de la producción de acciones efímeras, Híjar defendió una forma menos excitante de práctica que ponía en primer término la “alimentación y retroalimentación constante entre los productores-exhibidores-debatidores-militantes y las masas concretas, en una acción planeada y constante”.³⁹ No se trataba del cine-acto, o del cine como acto político, sino de la eficacia de una praxis que debía incluirse “dentro de una estrategia integralmente revolucionaria” que implicaba “la lucha clandestina, gris y a largo plazo” en el plano cultural. La idea de una praxis sostenida, pensada en el largo plazo y caracterizada por lo que podríamos llamar su carácter de grisalla, se oponía pues a la temporalidad del cine entendido como arma y partícipe de una lógica de guerrilla cultural.

35 Híjar, *Hacia un tercer cine*.

36 Ídem, 13.

37 Brecht, “On the Formalistic Character of the Theory of Realism”, 72.

38 Híjar, *Hacia un tercer cine*, 14, cursivas propias.

39 Híjar, *Hacia un tercer cine*, 15.

La práctica de la cooperativa encajaba perfectamente con la posición de Híjar. De este modo, y a pesar de que el suyo no era un cine de denuncia, sino, más bien, un cine-correa de transmisión de experiencias, la cámara difícilmente podía considerarse como un “arma” en las luchas por la liberación, no sólo en el sentido en que se habría apostado ya en otras latitudes por un cine de ofensiva, sino especialmente en cuanto al modelo temporal puesto en juego por la cooperativa. La función del cine de la cooperativa, entonces, se entendería mejor como la de una herramienta que pudiera ayudar a conectar los esfuerzos desagregados de los trabajadores sindicales a lo largo de la república mexicana. Como sostenía José Carlos Méndez en una entrevista con el historiador y activista alemán Peter B. Schumann en 1972, su propósito no era sino “filmar su historia, para presentarles [a los trabajadores] continuamente sus propias ideas, su propia historia”.⁴⁰ Desde estas posiciones, las ilustraciones armamentísticas que acompañaron la publicación de “Hacia un tercer cine” en *Cine Club* compondrían algo así como una primera iconografía entusiasta del Tercer Cine en México, cuya lógica dio lugar, apenas un par de años más tarde, a una estrategia de trabajo por completo diferente, para la cual la metáfora de la cámara como fusil no tendría la misma capacidad de adhesión simbólica.

UNA MÁQUINA DE COSER

Este zurcido, el cosido de experiencias de lucha temporal y geográficamente diversas que se tienden en un mismo plano de consistencia, el de la práctica filmica, es lo que entiendo a partir de la metáfora del cine como máquina de coser.⁴¹ Pero, en cualquier caso, esta maquinaria difícilmente podría sostener la red, su “fábrica” (en el sentido textil del término). Y no sólo por las extremas dificultades económicas y la enorme cantidad de tiempo que debía entregarse para sostener las condiciones de reproducción de las luchas ajenas, sino también por la propia insostenibilidad, la “naturaleza inconstante”, diría Burton, de los mismos materiales que empleaban. La cooperativa escogió, tácticamente, utilizar el súper 8 en color reversible como material filmico estándar para sus trabajos. Esta elección extraña o, al menos, radicalmente diferencial con respecto al cine político latinoamericano de la época, tuvo que ver, en primer lugar, con una decisión de corte económico y práctico: al contrario que en otros países de la región, en México existía un sólido mercado de cine casero en súper 8, de fácil acceso. La ligereza, los costes de revelado y la facilidad de uso fueron considerados y debatidos en el seno de la cooperativa como razones de peso para decantarse por el uso del súper 8. Y, así, funcionaron con una tecnología material que, en la práctica, limitaba enormemente la posibilidad

⁴⁰ Schumann, “Súper 8 en México”, 15.

⁴¹ Por descontado, la relación del dispositivo cinematográfico con la máquina de coser es de larga data, tanto o más como la que se establece con el dispositivo fusil. Examinar esta relación llevaría a considerar una lectura feminista del dispositivo, desde la que reivindicar no sólo el momento de la producción –como tácitamente hago en este texto–, sino también su relación con el montaje como una tarea femenina.

de generar nuevas copias de las películas originales. Una dinámica, la de la copia de sus propias películas, prácticamente descartada desde el principio por la cooperativa. Como consecuencia de ello, solo una parte insignificante de su producción ha sido preservada: algunas de las películas que formaron parte del II Concurso de Cine Independiente de 1971 y que integraron en sus circuitos de exhibición; cinco de sus *Comunicados de Insurgencia Obrera*, de los cuales sólo tres pueden verse actualmente con el sonido original que los acompañaba; y una serie de colas, fragmentos fílmicos y originales de cámara en el límite mismo de su legibilidad figurativa, los cuales carecen de una catalogación adecuada.⁴² Las películas, comentan los integrantes de la cooperativa, solían acabar destruyéndose en las proyecciones: las utilizaban hasta traspasar el límite mismo de su agotamiento. De este modo, el cine de la cooperativa habría estado atravesado por una contradicción letal: una práctica que pretendía conservar, preservar lo ganado –la huelga, su lucha, su estructura organizativa– trabajaba con un material que eliminaba la posibilidad de preservar la práctica, al elegir un formato de positivo único –el súper 8– destinado a desaparecer por su misma naturaleza: un formato estéril, casi imposible de reproducir.

⁴² Los materiales de la Cooperativa de Cine Marginal están a resguardo de la Filmoteca de la UNAM, en Ciudad de México.

Esta cuestión me lleva a un último comentario sobre la experiencia de la Cooperativa. Tiene que ver con la incomodidad metodológica que genera una práctica que se vio a sí misma como una herramienta para ligar y conjugar experiencias diversas de trabajadores –y, en menor medida, estudiantes y campesinos– que, sin embargo, se construyó sobre la fragilidad y falta de consistencia de su propia materialidad. Desde luego, una práctica llena de “debilidades”, apenas preservada en el tiempo, de naturaleza radicalmente discontinua o errática, como sugeriría Burton en 1978, puesto que apenas podemos trazar las continuidades materiales, que nos permitirían una restitución y re-evaluación de sus imágenes como parte de una “estrategia integralmente revolucionaria”, para la que las películas, como ellos mismos sostenían, no eran importantes.⁴³ Si, siguiendo el llamado “por un cine imperfecto” que tanto influenció en aquella generación de cineastas mexicanos, la apertura e incompletud de todo proceso revolucionario debería servir también como principio estructural, internalizado, de la propia forma del trabajo con el cine, entonces la Cooperativa de Cine Marginal podría considerarse como un ejemplo privilegiado de cómo el cine imperfecto pudo devenir una práctica social, en el límite mismo de su disolución como cine.

⁴³ El epígrafe con el que Guadalupe Ferrer abre su trabajo inconcluso sobre la Cooperativa es una cita de su compañero cooperativista Jorge Belarmino, que dice así: “Era un cine horrible, sí, pero no importaba”.

Cómo citar este artículo:

Miguel Errazu, “De fusiles y máquinas de coser. Sobre la naturaleza menor del tercer cine en México”, *Artilugio* [en línea], 5 (septiembre de 2019): 167-183 .

Bibliografía

Santiago Álvarez, "Arte y Compromiso", *Tricontinental*, 7 (1968): 113-115.

Jorge Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)* (México DF: Posada, 1986).

Paula Barreiro López, "Un Vietnam en el campo de la cultura: objetos promiscuos en el arsenal de la guerrilla", en *Atlántico Frío. Historias transnacionales del arte y la política en los tiempos del telón de acero* (Madrid: Brumaria, 2019).

Bertolt Brecht, "On the Formalistic Character of the Theory of Realism", en Ernst Bloch, Georg Lukacs, Bertolt Brecht, Walter Benjamin y Theodor Adorno, *Aesthetics and Politics* (Londres: Verso, 1980), 70-76.

Julianne Burton, "The Camera as 'Gun': Two Decades of Culture and Resistance in Latin America", *Latin American Perspectives*, 5, 1 (1978): 49-76. Consultado el 15 de mayo de 2019 en <http://www.jstor.org/stable/2633339>.

Jonathan Buchsbaum, "One, Two... Third Cinemas", *Third Text*, 25, 1 (2011): 13-28. Consultado el 2 de enero de 2019 en <http://dx.doi.org/10.1080/09528822.2011.545607>.

Ignacio del Valle Ávila, *Le "Nouveau cinéma latino-américain": un projet de développement cinématographique sous-continental. Musique, musicologie et arts de la scène* (Tolosa: Université Toulouse le Mirail, 2012). Consultado el 8 de junio de 2019 en <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00782109>.

Ignacio del Valle Ávila, "Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto", *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, 3, 5 (2012). Consultado el 10 de julio de 2019 en [http://www.eloquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/eloquepiensa/article/view/79/80](http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/eloquepiensa/article/view/79/80).

Susana Draper, *México 68. Experimentos de la libertad, constelaciones de la democracia* (Ciudad de México: Siglo XXI, 2018).

León Ferrari, "El arte de los significados", en *Prosa política* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2005), 20-27.

Guadalupe Ferrer, *La experiencia de la Cooperativa de Cine Marginal en el auge de la lucha obrera de 1971-1973*. Documento mecanografiado, borrador de una tesis de licenciatura incompleta, circa 1976. Archivo de Guadalupe Ferrer.

Silvana Flores, *Regionalismo e integración cinematográfica: el Nuevo Cine Latinoamericano en su dimensión continental (1960-1970)*. Tesis doctoral (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2011). Consultado el 10 de julio de 2019 en http://repositorio.filo.uba.ar/jspui/bitstream/filodigital/1671/1/uba_ffyl_t_2010_865453.pdf

Teshome Gabriel, *Third Cinema in the Third World. The Aesthetics of Liberation* (Ann Arbor: Umi Research Press, 1982).

Alberto Híjar, *Hacia un tercer cine* (México DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 1972).

Julio Le Parc, "La guerrilla cultural" (s/d., 1968). Consultado el 12 de julio de 2019 en <http://www.julioleparc.org/guerrilla-culturelle.html>.

Ana Longoni, *Vanguardia y revolución* (Buenos Aires: Ariel, 2014).

Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino* (Buenos Aires: Eudeba, 2008).

Fernando Martín Peña y Carlos Vallina, editores, *El cine quema. Raymundo Gleyzer* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000).

David D. N. Rodowick, *The Crisis of Political Modernism. Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory* (Berkeley: University of California Press, 1994).

Jorge Sanjinés, "Su testimonio en Mérida", *Cine del tercer mundo*, 1 (octubre de 1969): 78-80.

Peter B. Schumann, "Súper 8 en México", en *Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos* (Múnich y Viena: Hanser Verlag, 1976). Traducción mecanografiada al español del capítulo dedicado a la Cooperativa de Cine Marginal, anónima. Archivo de Guadalupe Ferrer.

Fernando Solanas y Jean-Luc Godard, "Godard por Solanas, Solanas por Godard", *Cine del tercer mundo*, 1 (octubre de 1969): 48-63.

Fernando Solanas y Octavio Getino, "Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo", *Cine Club*, 1 (octubre de 1970): 27-40.

Ignacio Taibo, *Los extraños caminos de un cine para el pueblo*. Documento interno mecanografiado de la Cooperativa de Cine Marginal, 1972. Archivo de Guadalupe Ferrer.

Álvaro Vázquez Mantecón, "México: el 68 cinematográfico", en Mariano Mestman, coordinador, *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (Madrid: Akal, 2016), 281-306.

Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México 1970-1989* (México DF: FilMOTECA UNAM, 2012).

Paul Willemen, "The Third Cinema Question: Notes and Reflections", *Framework*, 34 (1986): 4-38.

Biografía

Miguel Errazu

AUTOR

Investigador posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Su proyecto explora la emergencia del tercer cine en el México de los años 70, su incidencia sobre la práctica artística de la época y sus posibles legados en los cines experimentales contemporáneos. Sus artículos más recientes han sido publicados en *Alphaville. Journal of Film and Screen Media*, *Fotocinema* y *Campo de relámpagos*.



Miguel Errazu

CONTACTO:

errazu@gmail.com

“Enterarse de viva voz de las peores cosas”: La escucha en el contexto de actos escénicos que usan la memoria como material en un escenario post-traumático

‘To learn the worst things by hearing a lively voice’:

Listening in the context of performances that use
memory as material in a post-traumatic scenario



Luis Carlos Sotelo Castro

Concordia University
Montreal, Canadá
luis.sotelo@concordia.ca

Recibido: 20/07/2019 - Aceptado: 23/07/2019

Resumen

Este texto propone que el paradigma del teatro como representación es limitado, pues no ayuda a entender en forma adecuada el poder transformativo de la escucha en el contexto de un acto escénico de memoria que tiene lugar en un escenario postraumático. El paradigma del teatro como representación ubica la escucha en ese tipo de obras como un problema

Palabras claves

*escucha; memoria; teatro;
actos escénicos de memoria;
posicionamiento.*

Artilugio, número 5, 2019 / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



de semántica. En consecuencia, escuchar se entiende como interpretar. En cambio, este texto propone ubicar la escucha como un problema de pragmática. En consecuencia, la escucha debe entenderse como un problema ético, inmerso dentro de una política de la escucha más amplia. Se discuten dos anécdotas relacionadas con la obra *Kilele* (2004) del Teatro Varasanta (Colombia) para ilustrar esta idea.

Abstract

I argue in this text that the paradigm by which theatre is understood as representation is limited when it comes to understanding the transformative power of listening in the context of performances that use memory as material in a post-traumatic scenario. To understand this type of theatre as representation implies to locate listening as a semantic problem. In consequence, to listen is seen as equal to interpreting. In this text, instead, I argue for locating listening as a pragmatic problem. In consequence, listening needs to be conceptualized as an ethical problem, which in turn is part of a wider politics of listening. I discuss two anecdotes related with the memory play *Kilele* (2004) by Colombian Theatre Varasanta to illustrate this claim.

Key words:

listening; memory; theatre; performance of memory; positioning.





Presentación de Kilele en la región de El Atrato. Créditos Catalina Medina

Desde hace ya unas décadas, existe la idea de que el teatro y, en forma más amplia, las artes vivas o de lo escénico pueden ser un medio para contribuir a remediar o restaurar algunos de los graves daños emocionales, simbólicos y sociales que la violencia política ocasiona en sociedades específicas, en especial en sociedades en transición o de posconflicto. Un elemento central de esa idea está en el valor que se le asigna al uso de la historia oral y, en general, de la memoria como material que informa (es fuente) o, incluso, es formato en la medida en que constituye el acto escénico.¹ En otras palabras, existe la idea de

que las artes que hacen una “puesta en cuerpo” del pasado de violencia política tienen un rol que jugar en los contextos específicos en los cuales y para los cuales se producen.² Se dice, además, que el rol de estas “teatralidades de la memoria”³ excede su función de representación e, incluso, su función estética, para pasar a cumplir una función ritual-social que, a veces, alcanza dimensiones terapéuticas (García Contreras usa el término “catárticas”).⁴ Se afirma también que

1 Sobre la distinción entre testimonio como fuente y como formato para el acto escénico, ver María Gabriela Aimaretti, “Memorias de la luz: visibilidad evanescente y escucha del espectro político en *Otra vez Marcelo* (2005) de Teatro de

los Andes”, *Clepsidra, Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 3, 5 (marzo de 2016): 54

2 Verzero, La Rocca y Diz, “Dossier ‘Teatralidades y cuerpos en escena en la historia reciente del Cono Sur’”.

3 Del Campo, “Poéticas de la visibilidad/ poéticas de la ausencia: cuerpo y teatralidad”.

4 García Contreras, “Teatro híbrido. Representaciones contemporáneas de violencia, muerte y dignidad en el teatro colombiano”.

este tipo de espectáculo puede llegar a servir para movilizar y generar acciones, en cuanto permiten reconstruir narrativas de la memoria antes silenciadas.⁵

En este escrito, me interesa discutir la cuestión del uso de la memoria como material en actos escénicos que aspiran a facilitar un cambio social en un contexto postraumático. Nótese que uso este término y no el de posconflicto, que es el que normalmente se usa para referirse al arte que surge en el contextos de procesos de justicia transicional.⁶ El concepto posconflicto es difícil de definir. Normalmente se refiere al período posterior a un conflicto violento, por ejemplo, posterior a la firma de un acuerdo de paz. Otros autores prefieren describirlo como un proceso, no como un momento.⁷ Entendido como proceso, es posible aceptar que en ese contexto se hayan alcanzado logros, como la desmovilización de combatientes, acuerdos para hacer desminados, etc., y que, sin embargo, haya aún fracciones en conflicto. Para evitar esa discusión, uso un término que, creo, generará menos resistencia. Haya o no haya posconflicto, las personas afectadas por un evento violento y en proceso de afrontarlo pasan por un proceso de postrauma (donde, muchas veces, la re-traumatización también es una realidad). Este no es el lugar para expandir este debate. Simplemente, uso este término porque es más amplio y permite incluir tanto traumas

derivados de un conflicto armado, como el colombiano de las últimas décadas, así como memorias dolorosas y prácticas dañinas que son el legado de un período colonial y que siguen actuando. En las sociedades que son el resultado de una colonización, como todas las de las Américas, estamos en un contexto postraumático. Estamos, además, en un contexto de diversidad cultural, donde hay sobrevivientes de los pueblos originarios, hay afrodescendientes y hay nuevas migraciones. En algunas más que en otras sociedades de las Américas, ese postrauma colonial se ve aumentado por un conflicto armado reciente que, en gran medida, sigue relacionado con la apropiación de los territorios de los pueblos nativos.

En concreto, me interesa aquí discutir evidencia que indique que este tipo de arte escénico (un arte híbrido entre acto de memoria, acto escénico e intervención social), ciertamente, tiene el poder o la facultad de facilitar algún tipo de cambio en dicho contexto. Aspiro a esbozar unas ideas que sirvan para delinear preguntas para futuras investigaciones acerca de este problema. Para lograr esto, me enfoco en el problema de la escucha como unidad de análisis. El acto de escuchar a alguien que articula historias personales que dan vida a un pasado de violencia política posiciona a quien escucha en un lugar cualitativamente distinto al de un espectador de una obra ficticia. Esto ocurre tanto en obras en las cuales hay personas de la vida real que son invitadas a aparecer en escena y narrar memorias personales, como en otras en las que los testimonios

5 Aimaretti, *op. cit.*

6 Milton, *Art from a Fractured Past*. Sotelo Castro, “La acción escénica para un contexto transicional: casos colombianos”.

7 Brown, Langer y Stewart, *A Typology of Post-Conflict Environments*.

reales son después presentados por actores e, incluso, enmascarados con artilugios escénicos.

Ejemplo del primer tipo de obra en el contexto colombiano es *Antígonas, Tribunal de Mujeres* (2015), dirigida por Carlos Satizábal.⁸ En esta obra, aparecen en escena cuatro mujeres que dan cuenta del crimen cometido contra sus seres queridos por parte de agentes del Estado. Una actriz representa una versión de Antígona, en la que ella le dice al público: “...he visto la pesadilla... las tumbas y los cuerpos despedazados en ellas”.⁹

Haciendo alusión a las tantas personas desaparecidas en Colombia en el contexto del conflicto armado que ha durado más de cinco décadas, agrega: “También oí a los hijos muertos, hablando en sueños a sus padres, y mostrarles el camino hacia sus tumbas anónimas”.

Luego, se dirige al público, como si éste fuera el jurado de un tribunal, y les dice: “He visto todo esto. Pero ustedes, ustedes, ustedes, ya no oyen ni ven nada”.

En ese momento, aparece en escena María Ubilerma Sanabria, la madre de uno de los jóvenes que fueron víctimas de lo que se llamó en Colombia “falsos positivos”, jóvenes asesinados por miembros del Ejército y presentados como guerrilleros caídos en combate, con el fin de mostrar que se estaban produciendo los resultados que el alto gobierno esperaba para, a cambio, recibir ascensos y otros beneficios. Dirigiéndose al mismo público al que ya se le había dicho

“ustedes ya no oyen ni ven nada”, la señora Sanabria dice:

Estoy aquí para decirles, para contarles, que en Colombia, en el mandato de Álvaro Uribe Vélez, siendo Ministro de Defensa Juan Manuel Santos, fueron más de 6800 ejecuciones extrajudiciales. Una de ellas, la de mi hijo. [Saca dos fotografías de su cartera. Las levanta y las muestra al público. Dice:] Él es mi hijo, Jaime Esteven Valencia Sanabria, un niño de tan sólo 16 años, que con engaño fue llevado a un caño de Norte de Santander. Allí la Brigada 15 del Ejército lo asesinó. Lo tiró a una fosa común como N.N., acusado de ser narco-guerrillero.¹⁰

El efecto de saber que lo que se escucha de ellas no es ficticio fue registrado por el director y dramaturgo Sandro Romero, quien comentó así:

Después de ver *Antígonas, Tribunal de Mujeres* se ponen en tela de juicio muchos de los parámetros por los cuales vamos al teatro y, por supuesto, de por qué se hace teatro. Cuando se sabe que quien está sobre el escenario no está ‘haciendo de cuenta’, sino que está contando un dolor que viene de mucho más adentro que el de los límites de la escena, surgen muchas preguntas y la manera de reflexionar sobre el oficio de la representación se sacude.¹¹

Justamente, lo que este texto ofrece es una reflexión crítica sobre el paradigma que se enfoca en el teatro como arte de representación, es decir, como el arte de “hacer de cuenta” o, como se dice en la academia anglosajona, el paradigma del acto escénico (performance) como un *make-believe* (hacer creer) o un *as if* (tomar

8 Satizábal, “Memoria poética y conflicto en Colombia”, 260.

9 Ver tráiler de *Antígonas: Tribunal de Mujeres*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=h9s-BaXExPg>, consultado el 14 de julio de 2019.

10 Ídem.

11 Satizábal, *op. cit.*, 260.

algo como si fuera aquello).¹² Planteo que ese paradigma no es adecuado para explicar lo que ocurre en el proceso de escuchar historias dolorosas y personales en un contexto postraumático. Tampoco es adecuado en el sentido en que oculta la intersección entre las dimensiones de la estética escénica, la ética del reconocimiento y la política de la memoria, que entran en juego en un acto escénico de memoria en un contexto como el latinoamericano que, además, tiene todo para ser visto desde un lente poscolonial: pueblos indígenas y de origen africano conviven con los descendientes de los colonos europeos y con nuevos colonos, en un contexto en el que la idea dominante de progreso económico continúa desplazando y silenciando las ideas de pueblos nativos, no inmersos en la lógica capitalista.

En el proceso de replantear el paradigma del teatro como representación, busco también en este texto revisar el vocabulario con el que se habla del espectador que escucha ese tipo de narrativas. Frecuentemente, se usa la palabra *testigo* para referirse a ese sujeto que, aunque esté en un contexto escénico, escucha historias personales de la vida real. La palabra *testigo* establece una conexión con lo que ocurre en el ámbito judicial: quien es testigo puede después dar cuenta de ese suceso, puede hacer circular lo que escuchó o vio. Sin embargo, parte de lo que busco en este artículo es problematizar esa categorización de “testigo” para quien escucha. Retomando las palabras de la actriz y antropó-

loga Catalina Medina, de cuyo trabajo escénico hablaré más adelante, tanto el artista que crea un espacio para que personas de la vida real se presenten en escena, como quien usa la memoria de otros para informar su proceso creativo, y quien luego escucha una representación de esas historias como espectador, se estaría “enterando de viva voz de las peores cosas” que han ocurrido en ese lugar de violencia que es objeto de investigación y representación. En unos casos, como en *Antígonas*, *Tribunal de Mujeres*, la viva voz es la de quien rinde testimonio de su propio dolor en primera persona; en otros, como el caso que discuto más adelante, la viva voz “original” no está en escena. Sin embargo, su dolor es reconocible como real, como *suyo*. La mediación del artilugio teatral sólo le da una máscara, una apariencia para “hacer de cuenta” que lo representado está presente cuando, físicamente, no lo está. No obstante, sí hay una viva voz representándola. Siendo eso así, ¿qué pasa con quien escucha en este escenario?

Un paradigma del teatro como representación diría que quien es espectador está ahí para “interpretar” ese artilugio teatral, para decodificar o descifrar ese “hacer de cuenta”, ese signo. Pero, ¿qué ocurre cuando quien escucha es el sujeto representado o es parte del contexto representado y, más allá de interpretar, *se reconoce o se siente aludido e interpelado* en esa representación? Yo pregunto: ¿cómo conceptualizar el tipo de escucha que genera este tipo de acto escénico? ¿Cómo describir la fuerza transformativa de la escucha en el contexto de este tipo de arte? ¿Qué

12 Schechner, *Performance Theory*, 18.

riesgos y qué posibilidades tiene dar a la escucha ese material doloroso y propio de un contexto violento? ¿Quién escucha? Para ello, en este texto me concentraré en discutir datos que surgen de la puesta en escena de *Kilele* (2004), del grupo de Teatro Varasanta de Bogotá, escrita por Felipe Vergara como resultado de un trabajo de campo en la región de El Atrato Medio, en compañía de Catalina Medina y otros miembros del Teatro Varasanta, dirigida por Fernando Montes. Este es un ejemplo de la segunda categoría de casos que mencioné antes. Aquí, por el contrario que en *Antígonas*, *Tribunal de Mujeres*, las voces originales son enmascaradas con un artilugio teatral. Los sujetos cuya memoria se re-presenta no están en escena. Pero sus voces, sus problemas, su dolor sí lo están, y son perfectamente reconocibles. La discusión de un par de reacciones de espectadores servirá para plantear los problemas a investigar acerca de la escucha en el contexto de este tipo de trabajo, que usa la memoria como material en un contexto postraumático, de conflicto armado, y en el que una mirada desde lo poscolonial es pertinente.

EL CASO: PRIMERAS APROXIMACIONES

Kilele es un acto –la puesta en escena de una obra dramática– que hace memoria de una masacre que ha sido descrita “como una de las peores tragedias humanitarias en Colombia”.¹³ La

masacre de Bojayá es un caso emblemático de la degradación del conflicto armado colombiano, porque hace evidente el abandono del Estado y de la sociedad dominante, la complicidad del Ejército con uno de los bandos, la crueldad sin límites de los actores armados en contra de la población civil y, a la vez, el perjudicial y persistente legado colonial, tanto por lo hecho a los territorios y poblaciones indígenas, como a los descendientes de las personas africanas, cuyos ancestros fueron esclavizados y que, a consecuencia de eso, las actuales generaciones continúan viviendo hoy en una marginalidad que se perpetúa en el tiempo. Fueron estas dos poblaciones, tanto indígenas (etnia emberá) como afro-descendientes, las principales víctimas directas de esta matanza múltiple que dejó un total de 119 personas muertas, de los cuales 48 eran niños menores de 18 años. La masacre también produjo un desplazamiento masivo, incluyendo el desplazamiento de varios grupos emberá. Además, es un caso emblemático del no reconocimiento de responsabilidades por ninguno de los actores armados, incluyendo al Estado.

En mayo de 2002, la población del pueblo de Bellavista (en su mayoría afrodescendiente), Departamento del Chocó, se vio atrapada entre el fuego cruzado del frente José María Córdoba de las FARC, comandado por alias “Silver”, y el frente Elmer Cárdenas del grupo paramilitar de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), comandado por Freddy Rincón (alias “El Alemán”).

13 Grupo de Memoria Histórica, *Bojayá: La guerra sin límites*, 15.

¹⁴Su guerra era por el control territorial; estaba en juego demostrar su fuerza y su capacidad de control del río Atrato, una avenida importante para el narcotráfico y el tráfico de armas. Aprendiendo de confrontaciones anteriores, los indígenas que habitan en el casco municipal lograron escapar por el río y refugiarse en la selva,¹⁵ donde permanecieron por más de tres meses, lo que les impidió siquiera ser reconocidos como víctimas y recibir ayuda. Un buen número de habitantes de Bellavista se reunió en la iglesia para refugiarse. La iglesia era la única construcción en ladrillo, en la que se sentían un poco más seguros de las balas. Los paramilitares se ubicaron alrededor de la iglesia para usarla como escudo de los ataques guerrilleros. Incluso intentaron entrar y refugiarse con la población, pero el padre se los impidió para proteger a su gente. La guerrilla no sintió que la presencia de niños, ancianos, mujeres, hombres, del padre o del templo fueran un impedimento para lanzar un arma no convencional, un cilindro de gas convertido en bomba que explotó en la iglesia, ocasionando desmembramientos y mutilaciones, y en general la muerte masiva de la mayoría de los que estaban allí. La crueldad de los actores armados se hace aún más evidente cuando se sabe que, a pesar de que los líderes de los bandos armados sí se comunicaban por radio para acordar ceses al fuego al final de cada jornada bélica y para acordar la hora a la que reasumirían la batalla al día siguiente, no fueron capaces de interrumpir el combate para permitir,

ni inmediatamente después de la explosión ni al día siguiente, que los sobrevivientes que habían huido regresaran a recuperar heridos, identificar los cadáveres, llorar sus muertos y hacer los ritos fúnebres que son costumbre según su herencia afro-colombiana. Por el contrario, continuaron el combate. En consecuencia, unos días después, los restos fueron depositados en fosas comunes en bolsas negras (no en ataúdes), dejando a los familiares de las víctimas sin la posibilidad siquiera de darles un último adiós. Este hecho tiene un significado cultural importante. Para esta etnia afro-colombiana, no haber hecho los cantos y ritos fúnebres cuando era debido, ni haberlos podido enterrar por separado en ataúdes, implicaba que sus muertos “seguían deambulando sin poder encontrar descanso”.¹⁶ El ejército sólo apareció cuatro días después. El alcalde gobernaba desde la distancia, por miedo a las amenazas en su contra. Era una población afro-colombiana e indígena abandonada a la ley del más fuerte, en donde el Estado sólo observó desde lejos y esperó a que se acabara la batalla para hacer presencia.

Los organismos de derechos humanos y la prensa se hicieron cargo de difundir la noticia de eso que algún medio llamó “un genocidio anunciado”.¹⁷ El despliegue mediático puso a Bojayá y su población en el centro de atención, tanto nacional como internacional.¹⁸ Múltiples

¹⁴ Ídem, 54.

¹⁵ Grupo de Memoria Histórica, *op. cit.*, 78.

¹⁶ Jaramillo, “Bojayá en el teatro colombiano. *Kilele*, drama de memoria y resistencia”, 109.

¹⁷ Grupo de Memoria Histórica, *op. cit.*, 18.

¹⁸ Para una descripción detallada del impacto de esta masacre en la política internacional de los gobiernos colombianos, del saliente de Andrés Pastrana (1998-2002) y del entrante de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010), véase el capítulo VI

iniciativas de memoria, tanto de agrupaciones locales como de organizaciones interesadas en dar acompañamiento a los habitantes de la región, se sumaron a los que ya existían porque, lamentablemente, esta masacre sólo fue un punto máximo de un proceso de violencia contra la población que ya venía en curso (y que continúa), frente a la cual organizaciones locales venían resistiendo y trabajando por denunciar y construir memoria. En ese contexto, la Diócesis de Quibdó, ciudad capital del Chocó, tuvo la iniciativa de promover el uso del teatro en diferentes poblaciones ribereñas. Bajo la coordinación de la pedagoga teatral alemana Inge Kleutgens, se hicieron talleres de creación colectiva y usos del teatro para facilitar que los participantes crearan obras acerca de su propia realidad. Como resultado de ese proceso, se produjeron ocho libretos, siendo uno de ellos la obra *Kilele*.

Felipe Vergara (dramaturgo) y Catalina Medina (actriz y antropóloga) se dieron a la tarea de visitar y escuchar, durante cuatro meses, a habitantes de la región. El imaginario de la riqueza cultural en materia de ritos de la gente afrocolombiana había motivado a Vergara a solicitar financiación “para investigar ritos”,¹⁹ más con ánimos de encontrar vínculos entre rituales y teatro, que con la intención de hacer una obra sobre Bojayá, que fue lo que terminó haciendo con *Kilele*. Felipe Vergara colaboró en

este proyecto con Catalina Medina, quien para ese momento iba motivada por su interés en antropología teatral.²⁰ Este dato es importante. Un hombre de teatro reconoce que no tiene las herramientas metodológicas ni los contactos para hacer “trabajo de campo”. Ese método no parece propio del paradigma de teatro como representación que domina el área de la creación escénica, y por eso no se enseña (normalmente) a quien estudia teatro o se forma en teatro por fuera de las academias. De ahí la necesidad de colaborar con una antropóloga, quien sí tiene ese entrenamiento y, en el caso de Catalina, los contactos para abrir puertas hacia la comunidad con la que querían trabajar. En esa relación de trabajo entre la persona de teatro y la antropóloga, entre el paradigma del teatro como arte de representación y la antropología como ciencia social descriptiva, hay algo que explorar acerca de la puesta en tensión de dos aproximaciones a lo escénico: lo escénico como resultado de un proceso de creación-imaginación-representación y lo escénico como un proceso para dar a la escucha algo que se ha recogido durante entrevistas realizadas en un trabajo de campo. Esa puesta en tensión, en especial en contextos de conflicto y posconflicto, plantea un cuestionamiento del paradigma del arte como representación, y en especial de lo escénico como “poesía”. Felipe Vergara comenta:

Yo me acuerdo que cuando me fui para el Chocó quería escribir una obra [de teatro], y ese era mi objetivo. Cuando empecé a ver la vida de la gente

¹⁹ “Significados en Impactos de la Masacre de Bojayá en el Orden Internacional”, del Informe Bojayá: La guerra sin límites, del Grupo de Memoria Histórica.

¹⁹ Felipe Vergara, entrevistado por Luis Carlos Sotelo Castro via Skype, en julio de 2019.

²⁰ Catalina Medina, entrevistada por Luis Carlos Sotelo Castro via Skype, en julio de 2019.

allí, cambié ese objetivo por otro ¿Y ahora cómo puedo hacer una obra que les sirva a ustedes mismos?²¹

Es cierto, Vergara dice “ver la vida de la gente allí”, no dice “escuchar”. No planteo que ver y escuchar estén separados, o que la escucha sea superior. Sí planteo que, a menudo, el rol de la escucha es “invisibilizado”, o mejor, silenciado. Como plantea Adriana Cavarero, incluso en el lenguaje estamos dominados por la cultura visual.²² Y el paradigma dominante de lo que es lo escénico también lo está: se piensa el teatro como “imagen teatral”, o como escritura dramática, que es una traducción visual del mundo acústico que le da vida. Poco se habla de lo que se da a la escucha, incluyendo palabras, silencios y sonidos. Dicho esto, vuelvo al punto de arriba. Vergara reconoce que al “ver la vida de la gente allí”, el objetivo de su quehacer artístico cambió. Cambió de lo artístico a un compromiso social con ese grupo de personas de esa región. Pero, ¿de dónde viene la fuerza transformadora de ese cambio? La antropóloga, desde su paradigma de científica social y desde su interés en la voz como actriz, lo plantea así:

Hay un aspecto que me sigue llevando allá: el enterarse de viva voz de las peores cosas, de las más duras, las más sanguinarias, las más retorcidas que puede uno imaginar, y ver cómo milagrosamente la vida sigue, la cotidianidad sigue, y la esperanza de alguna manera también sigue.²³

Esta reflexión de Catalina Medina abre las puertas para investigar la escucha (de la viva voz que narra las peores cosas) como proceso para conectarse con la realidad –la vida y muerte– del contexto social y político del que se es parte. Y no con cualquier realidad, sino con aquella que, por ser tan real, *negamos* y, socialmente, ocultamos y resistimos escuchar. La realidad de las peores cosas, las más duras, las más sanguinarias, se silencia, quizás siempre porque la negación de esa dura realidad parece ser un mecanismo de defensa psicológico común a muchas otras situaciones.²⁴ En todo caso, en un contexto de violencia armada, en donde hacer memoria es un paso necesario para que haya justicia y para remendar los daños causados, de forma que se pueda avanzar hacia la construcción de condiciones para vivir en paz, la continuidad del conflicto se manifiesta justamente en la negación de esas verdades dolorosas.

En lo que sigue, voy a describir dos situaciones que el equipo creativo que participó en *Kilele* recordó espontáneamente cuando les comenté que quería investigar lo que ocurre cuando lo escénico es, también, un acto de memoria. Luego, haré unas proposiciones acerca de cómo conceptualizar la escucha en el contexto de este tipo de arte híbrido.

21 García Contreras, “Teatro híbrido”, 311.

22 Cavarero, *For More than One Voice: toward a Philosophy of Vocal Expression*.

23 García Contreras, 317.

24 Greenspan, *On Listening to Holocaust Survivors*.

DE LA SÁTIRA AL ACTO: EL ABRAZO DE LOS MODELOS SIN FRONTERAS

Kilele es una invocación. Ahora explico por qué. El personaje central, Viajero, es presentado como “un campesino chocoano”. Sin embargo, las referencias en la obra son claras y explícitas: es el padre de una familia que murió en la iglesia de Bellavista cuando la guerrilla de las FARC lanzó la bomba. En la obra se da incluso la fecha, así sea disfrazada como si fuera el número de una lotería que no resultó número ganador: 0205 (dos de mayo). En concreto, su mujer Tomasa y su hijo Polidoro mueren en la iglesia. Su hija Rocío sobrevive. A pesar de que la obra está lejos de presentarse como teatro documental, o como teatro basado en historias de la vida real (lo cual es curioso, dado que es el resultado de cuatro meses de trabajo de campo en la región del Atrato), la vida real de ese contexto postraumático es la que le da aliento. El dramaturgo utiliza el artilugio de enmascarar, o mejor, emparentar la tragedia de Bojayá con elementos de tragedias del teatro griego, como *Hécabe* (424 aC), de Eurípides. Así, el hijo de Viajero se llama Polidoro, como el hijo de Príamo y Hécabe. En ambas tragedias, Polidoro es asesinado y se hace presente como fantasma para exigir el sacrificio de su hermana. La hija de Viajero, que había sobrevivido la explosión de la iglesia de Bellavista, se entrega voluntariamente a la muerte en un juego aparentemente infantil con el espectro de su hermano. Así como

en *Hécabe*, en *Kilele* el dolor de la muerte de la hija es lo que desencadena las emociones que llevarán a que uno de los padres haga una forma de justicia por su propia mano. La diferencia es que, mientras en la tragedia griega la muerte de la hija alimenta la sed de venganza de su madre (Hécabe), en *Kilele* es el padre de Rocío quien se encarga de hacer justicia. Pero la justicia que hace Viajero es distinta. Aquí es donde importa ver *Kilele* como una invocación afrocolombiana, un acto de memoria que pretende ser, también, un acto cultural de reparación y de justicia a nivel espiritual. Ante la noticia de la muerte de su hija, Viajero pronuncia una maldición con rabia. En la cultura afrocolombiana del Chocó, según cuenta Felipe Vergara, esas maldiciones son rezos a los que llaman “secretos” (nombre que se menciona en la obra, pero quien no sepa de qué se trata muy posiblemente no va a entender esa referencia). Se cree en el poder de esos secretos; es el poder de invocar a una fuerza sobrenatural y ancestral para que materialice cosas que un mortal no podría ejecutar: sea cuidarlo a uno o a seres queridos, o sea hacerle mal a alguien. Vergara cuenta acerca del proceso creativo de *Kilele*, en particular de este rezo que es invocado por Viajero en este momento crucial de la obra:

Esas maldiciones u oraciones con capacidades mágicas se regalan o se roban según la tradición chocona, no hay otra manera de adquirir ese conocimiento. Y las oraciones se llaman secretos, entonces una vez tiene uno un secreto tiene que mantenerlo secreto y es una cuestión que se guarda con mucho celo. Una de estas personas [durante alguno de los viajes a la región] a mí me regaló una oración de protección que era esta y yo, por

supuesto, no la transcribí literalmente. Pero yo sí cogí la forma en que estaba redactada, le cambié el contenido, pero la forma y la sonoridad la conservé, entonces se reconoce sonoramente, las palabras, el léxico, se reconoce. Y yo sí recuerdo que una persona en el Chocó después de ver la obra me dijo muchas gracias, siento que es la primera vez que esta historia se cuenta a partir de nosotros mismos.²⁵

Se “siente” como propia porque “suena” a nosotros, parece haber dicho este espectador. Lo que sugiere que, por encima de la letra o del “contenido”, en el acto de escuchar ese secreto surge una suerte de complicidad entre los artistas que lo ponen en escena y la comunidad que lo reconoce como secreto, que no puede surgir, o no de la misma forma, para quien no es de esa comunidad. Con la puesta en escena del rezo, parece cobrar vida “el sonido de una comunidad” y más aún, de una comunidad de memoria o en el dolor, como sugiere el título del bello libro de la crítica cultural Adelaida Barrera Daza,²⁶ en el que discute una canción (cumbia) afrocolombiana del Caribe en la que se hace memoria de la violación de una mujer negra. Entonces, surgen preguntas: ¿quién escucha? ¿Para quién está pensada esta obra? ¿Qué ocurre cuando quien escucha es de esa raza negra que sufrió la explosión en Bojayá? ¿O un indígena emberá? ¿Qué pasa cuando Viajero da a la escucha pública un secreto, siendo él y el resto del equipo artístico blancos o mestizos de la ciudad? Es importante reconocer que haría falta recoger más datos para responder estas

preguntas con más precisión. Pero en el ejercicio de pensarla ya empiezan a notarse los límites del paradigma del teatro como representación. Ese paradigma no da cuenta de que la “obra” no es completa sin quien la escucha. Y si quien la escucha es quien hace la obra, su rol no es sólo de intérprete o testigo, sino de co-ejecutor. En lo que sigue quiero plantear que, si bien Felipe Vergara usa la memoria de la masacre como material para dar forma a su tragedia, su manera de entender el teatro (en ese momento), su imaginario de lo que es hacer teatro y presentarlo a un público ilustra la ideología del teatro como representación, como el arte de “hacer creer” o “hacer de cuenta”, lo cual es discutible.

El objetivo dramático central de *Kilele* podría plantearse como una invitación a que la audiencia se haga la pregunta: ¿de dónde salen las fuerzas para darle la cara a la adversidad más dolorosa? La respuesta que ofrece la obra señala la necesidad de re-conectarse con la espiritualidad propia, con los secretos transmitidos oralmente entre los descendientes de las personas esclavizadas, los ancestros, conectarse con la fuerza de la oralidad, del secreto. En el texto de la obra, se lee cómo Viajero invoca con rabia al “Santo perro negro”, un ancestro irredento que se escapó de los esclavistas, pero que existe desde siempre, desde la creación del mundo, y cuya presencia es necesaria “porque toda luz necesita de la oscuridad, porque todo bien necesita del mal”. Y a ese dios negro le pide que destruya a los asesinos del pueblo, que haga que “entre en todos sus cuerpos una fuerte electricidad”; pero

25 Felipe Vergara, entrevistado por Luis Carlos Sotelo Castro via Skype, en julio de 2019.

26 Barrera Daza, *El sonido de la comunidad*.

también le pide que dirija a las ánimas, los espíritus, para que le ayuden a crear las condiciones para que él pueda dar el entierro que no tuvieron sus seres queridos. Cuando termina el “secreto”, alabando al santo perro negro y a “su raza por toda la eternidad”, surge el grito “¡Kilele!”. El grito da origen a la música de tambores que liberan a Viajero de una parálisis (¿el miedo?) que se había apoderado de él. Y con la resonancia de ese Kilele, un coro de ánimas cobra vida; hay un grito antes silenciado de toda una raza, de la raza negra que resurge, y todos y todas gritan con él “¡Kilele! Kilele. Avó, Avó. Kilele”. En ese sentido, *Kilele* ofrece a la escucha el grito que da aliento a un pueblo que toma consciencia de sí mismo, de sus orígenes, para levantarse con fuerza contra la adversidad. Los ancestros y los vivos, las ánimas y los mortales se unen en ese grito para resistir y vencer, así ese acto le cueste la vida a Viajero, como ocurre al final de haber logrado su hazaña.

Lamentablemente, a pesar de los muchos escritos que se han producido para comentar esta obra,²⁷ pocos datos hay sobre la respuesta de los espectadores y sobre quiénes eran. Se sabe que la obra se presentó al menos 119 veces, cada una de ellas en memoria de alguna de las víctimas de la masacre. Se sabe que, cumpliendo una promesa, en el 2005, Felipe Vergara regresó a la región para presentar la obra a varias po-

blaciones ribereñas, entre ellas la población de Bellavista, ya reconstruida. La poca documentación de la experiencia desde la perspectiva de quien escuchó confirma que no es un dato relevante para el paradigma dominante del teatro como representación. Ese paradigma lo que más destaca son los artilugios, los recursos creativos usados por los artistas para comunicar un sentido disfrazado en un “hacer de cuenta”. Pero me interesa discutir dos anécdotas que, como dice el director Fernando Montes, “quedaron registradas” en su sistema nervioso como momentos muy especiales.

La primera ocurre en la presentación de *Kilele* en la iglesia reconstruida de Bellavista en 2005, a la que acudieron muchos de los familiares de las víctimas y, en todo caso, el pueblo directamente impactado por la masacre. Unos de los personajes creados por Felipe Vergara son Los Modelos Sin Fronteras. Su intención con estos personajes es hacer una sátira de las organizaciones humanitarias, normalmente europeas y norteamericanas (en la obra, él las caracteriza como “gente blanca”), que llegaron a la región a ofrecer ayuda. Para señalar que ellas llegaban a la región a obsequiar cosas que no guardan relación con las verdaderas necesidades de la gente local, Los Modelos Sin Fronteras aparecen con música estridente y luces de discoteca. Desfilan para ser vistas. Una tras otra, las modelos dicen que su organización “se ha sentido muy deprimida por la tragedia que ocurrió aquí”, en “el pueblo de los 119 muertos”, y agregan: “por eso les hemos traído 350 abrigos para el invierno” (en uno de

27 Ver, por ejemplo, Barnaby King, “Acts of Violence: Theatre of Resistance and Relief in the Colombian War Zone”, *TDR/The Drama Review*, 52, 1 (2008): 88-109 y Lisa Jackson-Schebetta, “Forms of Truth: Testimonio and Democracy in the Theatrical Lives of Bojayá”, *Theatre Journal*, 70, 4 (2018): 499-517.

los bosques húmedos tropicales más calientes y lluviosos del planeta), “una obra de teatro” (en una región donde el teatro convencional está tan ausente como el resto de instituciones culturales del centro del país), “pero, por encima de todo, hemos venido a abrazar a los sobrevivientes”.

En contra de todas sus expectativas, el grupo de teatro observó que en ese momento se empezaron a levantar de sus sillas los sobrevivientes de Bellavista. Uno después del otro, se alistaron para recibir el abrazo anunciado. Fernando Montes, el director, recuerda el momento así:

Se pararon todos los sobrevivientes a que los abrazaran. Eso fue muy fuerte. Todo el mundo se conmovió, la obra paró. Para abrazarlos a todos había que hacer la acción, no quedó registrado en video, pero quedó registrado en nuestro sistema nervioso como un momento muy especial. Allí cambió, a través de esa acción es como si estos sobrevivientes nos hubieran devuelto a la obra de arte y la hubieran hecho realmente real.²⁸

De la música de discoteca, se pasó al silencio del gesto de dar y recibir un abrazo. De sátira, el acto escénico pasó a ser un acto humanitario, un gesto de solidaridad, un contacto físico, afectivo, de los más básicos para construir confianza, para tejer lazo social. Ese acto hace evidente que, antes que una obra de teatro en el sentido convencional de la palabra, *Kilele* es algo híbrido: una conmemoración en un lugar de memoria y una intervención en ese contexto. Es importante señalar que el equipo artístico fue tomado por sorpresa. El paradigma que manejaban para en-

tender lo que hacían con esa “obra” no parece prestar atención a esa naturaleza híbrida. Evidentemente, quienes se levantaron en respuesta al anuncio de que Los Modelos habían venido a abrazarlos, desconocieron la “interpretación” del sentido satírico que el fragmento buscaba, según el dramaturgo, y que, según comentan él y Catalina Medina, los públicos de las ciudades sí “entendían”. En ese sentido, Felipe Vergara expresa frustración frente a ese momento:

Para mí, los modelos sin frontera son una caricatura del extranjero que viene a explotar las emociones de víctimas, que hace un poco de turismo social. Esa escena pretendía denunciar esas prácticas escondidas detrás de la ayuda humanitaria, en la que se buscan beneficios propios para quien los hace. Para mí fue muy frustrante que las personas pidieran ese abrazo porque me daba a entender que no habían entendido ese momento de la obra; que no habían entendido la denuncia que ahí se estaba haciendo; que no habían entendido la profundidad de lo que eso implicaba y que su imagen de estas personas extranjeras seguía siendo la imagen de quienes vienen a salvarlos. Y que la salvación viene de afuera y viene del extranjero, y que no se construye desde ellos mismos que, en últimas, es lo que la obra quiere decir.²⁹

Interesante. Aquí hay en tensión dos formas de entender lo que “debe ser” la escucha en una obra de teatro. Una, pensada desde quien emite el signo (el dramaturgo, a través de la puesta en escena de su texto) y desde lo que ese signo representa. La otra, desde quien escucha. El dramaturgo entiende la escucha como un acto de interpretación. Pero este público específico, los

28 Felipe Vergara, entrevistado por Luis Carlos Sotelo Castro via Skype, en abril de 2019.

29 Felipe Vergara, entrevistado por Luis Carlos Sotelo Castro via Skype, en julio de 2019.

sobrevivientes, se sintieron aludidos, se reconocieron en la enunciación puesta en escena y decidieron poner su cuerpo a esa memoria a la que se refería la obra. El dolor “del pueblo de los 119 muertos” era el suyo, que estaba enmascarado en un artilugio teatral. Para nadie, en ese lugar, era secreto que ese pueblo representado en la sátira, en realidad, era la audiencia. De audiencia o espectadores pasaron a ser participantes, incluso co-ejecutores de una puesta en escena del gesto de abrazar y ser abrazados. El marco del arte escénico (la cuarta pared) se abrió. El rubro de testigo no aplica en este caso. O, mejor dicho, se hizo evidente que espacio escénico y espacio social, en el contexto de ese acto de memoria, coinciden. El acto de enunciar el haber venido a abrazar a los sobrevivientes fue escuchado y ejecutado. Los sobrevivientes se sintieron llamados a completar o ejecutar la conmemoración y el reconocimiento que la obra sólo enunciaba irónicamente. Sin darse cuenta de que estuvieran haciendo algo inesperado, hicieron resistencia al llamado a “hacer de cuenta”. De esa forma, pusieron en escena su proceso de escucha, presentándose en ese contexto como sobrevivientes reales de esa representación que les estaba diciendo “hagan de cuenta”, y hagan de cuenta que son audiencia de teatro.

Antes del análisis final, la segunda anécdota:

En otra parte de la obra, el personaje que representa a la guerrilla, Noelia, relata que el comandante “más joven de los paramilitares”, el Alemán, “llegó al Chocó en una avioneta marcada con las siglas AUC (Autodefensas Unidas de Co-

lombia)”. De nuevo, aquí se ve el carácter híbrido de la obra. Si bien Noelia es un nombre ficticio, ni el Alemán, ni las AUC, ni la región del Chocó lo son. La ficción está claramente anclada en un lugar y una realidad, es un acto de memoria. El equipo artístico recuerda que, quizás por eso, normalmente la gente quedaba en un silencio prolongado al final de la obra. El dolor absurdo de esa barbarie se hacía presente. En una presentación en Bogotá, frente a un público en el cual posiblemente la mayoría eran estudiantes universitarios, un muchacho buscó al director al final de la obra, después del largo silencio final. Le solicitó poder hablar con él. Fernando Montes le dijo: “claro, hablemos”. El muchacho respondió: “no, es mejor que sea en privado”.

Fernando Montes recuerda que tuvo una larga conversación privada con el joven. Solo después de un buen rato, el muchacho, quien se veía nervioso, pudo expresar lo que en verdad lo motivaba a hablar: él era un sobrino del Alemán. Según Montes, el joven le dijo: “Yo cargo con esta vaina y no sé qué hacer, y vi la obra y muchas gracias, pero, ¿qué puedo hacer?”.³⁰

De nuevo, un dato que hace evidente que sí importa quién escucha un acto de memoria post-traumática y que hay que encontrar un nuevo paradigma para a) reconocer la subjetividad de quien escucha, b) elaborar un concepto diferenciado con respecto a la pregunta de a quién se da qué a la escucha, y c) re-definir el concepto de memoria, para entender que la *memoria de*

30 Felipe Vergara, entrevistado por Luis Carlos Sotelo Castro via Skype, en abril de 2019.

un lugar postraumático no es sólo del individuo que la emitió originalmente, por ejemplo, en una entrevista. Esa memoria también es de quien hace parte de esa memoria, es una memoria compartida. Quien hace parte de esa comunidad de memoria no sólo escucha; al mismo tiempo, recuerda sus propias memorias, porque está *implicado* en la memoria del otro –“yo cargo con esa vaina”–. Además, este ejemplo pone en evidencia que no sólo las víctimas hacen parte de esa comunidad de dolor, sino que víctimas, victimarios, sus familiares y comunidades, todas terminan perteneciendo a una misma comunidad de dolor, una comunidad incómoda consigo misma, fracturada al momento de nacer con el acto de escucha. Y esto es importante: el hacer memoria y escucharla no resuelve el conflicto. Pero, quizás, ayuda a hacer consciente el conflicto a nivel personal. Ese es un primer paso para afrontarlo: reconocerlo. La escucha, en este contexto, no parece ser un problema de identificación con lo representado, como lo sugiere el paradigma del teatro de la representación para explicar el efecto de una obra de teatro en el espectador. Por el contrario, es un problema de toma de consciencia de sí mismo y de su posición en relación con ese contexto recordado. Entonces, ¿cómo conceptualizar la escucha en el contexto de un acto escénico de memoria como estos? ¿Qué nos revelan estas dos anécdotas sobre el poder transformativo de la escucha en el contexto de un acto escénico de memoria postraumática en este lugar?

LA NECESIDAD DE ESPACIOS PARA LA EJECUCIÓN DE LA ESCUCHA SOCIAL

La propuesta que hago para explorar el problema de la escucha en un contexto postraumático, en concreto en el marco de un acto escénico de memoria, está conectado con unas ideas que ya expuse en otro lugar,³¹ y que acá retomo en forma de proposiciones.

La primera proposición es que el uso de la memoria, en especial la memoria de violencia política como material escénico, excede lo estético. En concreto, debe ser visto como una acción o, mejor dicho, una intervención en el campo de lo social que se vale de medios estéticos, pero que no por ello deja de ser acción. En otras palabras, la acción escénica de memoria es una estrategia de acción política. Sería ingenuo y peligroso no verlo así. En ese sentido, quien participa de esa acción lo hace porque su escucha es solicitada, y porque solicitar su escucha es parte de la estrategia. Y hace parte de la estrategia, porque responde a estrategias contrarias: las que apuntan a silenciar esas memorias, a que no sean escuchadas. En el caso de Kilele, García Contreras, que hizo un estudio detallado del proceso creativo, lo plantea así:

A través de la labor que realizaron con las comunidades, y de las palabras conversadas para crear teatro en las cuencas chocoanas, notaron que la

³¹ Sotelo Castro, “La acción escénica para un contexto transicional: casos colombianos”.

violencia por goteo que vive la zona desde hace tantos años no se podía seguir invisibilizando y debía ser escuchada por todos, tanto como lo hizo el ruidoso cilindro aquel 2 de mayo.³²

La segunda proposición es que la conceptualización de la escucha en el contexto de este tipo de arte se enmarca dentro de una política más amplia de la escucha. Sería equivocado estudiar la escucha, acá, como un fenómeno de comunicación interpersonal, es decir, como un problema en la comunicación privada entre personas, o como un problema de psicología individual. Una definición de la escucha que ilustra ese énfasis interpersonal entre quienes vienen haciendo de la escucha su objeto de investigación es la de la Asociación Internacional de Estudios de la Escucha (International Listening Association). Para avanzar en una agenda de investigación sobre este proceso complejo, adoptaron la siguiente definición en 1995: “La escucha es el proceso de recibir, construir sentido de, y responder a mensajes verbales y no verbales”.³³

Esta definición concuerda con el paradigma del teatro como representación. El teatro como representación coincide con la idea de que la voz, el signo hablado, es una representación de sentido que debe ser descifrado en el proceso de escucha. En términos lingüísticos, bajo esta definición el problema de la escucha es inscrito en una dimensión semántica –de decodificación de mensajes–. Mi tercera proposición, entonces, es ubicar el problema de la escucha dentro de una

dimensión pragmática, es decir, como un acto que ocurre en una situación, en un contexto del cual el acto escénico no se blinda sino, por el contrario, al cual responde. Como dije en la primera proposición, el acto escénico de memoria es una estrategia política. En consecuencia, no sólo no está blindado del contexto, sino que usa el contexto como material artístico: el acto de memoria es un acto en lugar específico. Su sentido no es independiente de ese lugar, lo cual quiere decir, también, que no es independiente de la gente que hace ese lugar.

De ahí pasamos a una cuarta proposición. El problema de la escucha para enterarse de viva voz de las peores cosas es un problema ético y de reconocimiento del otro, *en tanto otro que hace parte de un contexto*. Esas peores cosas son cosas que hacen parte de seres vivos situados en un espacio y en un tiempo. No son cosas independientes de esos seres, ni cosas del pasado, ni independientes del contexto en el que ocurren. El pasado doloroso sigue siendo doloroso en el presente, hace parte de la subjetividad de quien(es) lo vive(n) y es patrimonio doloroso del lugar en el que fueron posibles. Antes que un problema del mensaje que se emite o recibe, hay un problema del reconocimiento del otro como sujeto único, con un dolor único, como sujeto diferente, pero que también hace parte de un dolor más amplio, plural, propio del contexto del que hace parte. El acto de escuchar es un acto de hacer presencia para el otro, en tanto que otro. Y eso va en los dos sentidos. Quien escucha y quien es escuchado o escuchada se hacen presencia mutua, o grupal

32 García Contreras, *op. cit.*, 316.

33 Wolvin, *Listening and Human Communication in the 21st Century*, 9.

si es en el contexto de un grupo. Lo cual también quiere decir que, antes que transmisión de sentido, el acto de escuchar y enterarse de viva voz de las peores cosas es un encuentro entre seres semejantes pero diferentes, y participantes de un contexto.

Eso me lleva a una última proposición: el poder transformador de un acto de memoria en un contexto postraumático está relacionado con el hecho de que crea y autoriza un espacio para que ese encuentro de escucha, como reconocimiento entre seres semejantes pero diferentes, pueda ocurrir. En consecuencia: el acto escénico de memoria empieza a ejercer su poder transformador cuando termina. Es decir, cuando se cierra el telón y se abre el espacio social para ejecutar la escucha mediante actos. Esos actos no son de compasión o de empatía con el otro. Bajo este modelo de escucha que planteo, la empatía no es lo que se busca. Lo que se genera es el encuentro entre diferentes en su dolor, que es único y, a la vez, es parte de un lugar en conflicto. Fernando Montes, el director del teatro Varasanta, reconoce que la anécdota del “sobrino del Alemán” le hizo entender que

Con mucha frecuencia, al final de la obra quedaba la gente en silencio. Esa obra fue importante para empezar a hacer ese proceso que solo hace la oralidad. Esa reparación que llaman simbólica que requiere el ser, que no se da con los objetos. Vimos que la sociedad nuestra estaba necesitando mucho esos espacios de qué hacer con ese conflicto desde una perspectiva constructiva, de otras capas.³⁴

³⁴ Felipe Vergara, entrevistado por Luis Carlos Sotelo Castro via Skype, en abril de 2019.

En consecuencia, el acto escénico de memoria para el cambio no comunica un sentido ni busca empatía; lo que hace es servir como dispositivo destinado a activar las memorias y subjetividades de quienes escuchan y, así, facilitar un proceso de posicionamiento y participación socio-política en un contexto específico (no un contexto ficticio ni abstracto-universal). Ese posicionamiento, cuando es efectivo, no es sólo cognitivo o intelectual; es un posicionamiento subjetivo que integra lo físico, la memoria personal, lo emotivo (psico-social) y el contexto social en el que el acto vivo es llamado a ocurrir. Eso explicaría, en mi entender, que los sobrevivientes que escucharon el enunciado de Los Modelos Sin Fronteras vieron que se les abrió un espacio para posicionarse, con el cuerpo, como sobrevivientes en ese contexto. De igual manera, el sobrino del Alemán se posicionó como tal frente al director. Lo que ocurre, y con esto termino, es que bajo el paradigma del teatro como representación, el espacio que ocurre después de la obra no hace parte de la obra. Es decir, por lo general, los artistas de teatro no dedican tiempo a pensar cómo facilitar ese espacio posterior a la escucha. Lo que este caso confirma –y es algo que he desarrollado en relación con otros casos (Sotelo Castro, 2009, 2010)– es que, si los artistas que usan la memoria como material en sus actos escénicos no diseñan el espacio para que quienes escuchan se posicionen frente a lo que escucharon, es posible que la fuerza transformadora de la escucha se desperdicie o no se haga consciente. Espacios en la sociedad para ver teatro los hay. Pero lo que no hay son

espacios para recibir apoyo en el diálogo con otros miembros de la comunidad acerca de qué hacer con ese conflicto que llevamos dentro. En la habilidad de crear esos espacios está el poder transformador de este tipo de arte híbrido entre artilugio, acción o intervención en lugar específico, y acto político de memoria. En eso coincido con la crítica canadiense de teatro basado en testimonios, Julie Salverson, cuando dice que lo que hace evidente que el teatro sí tiene sentido, sí importa, en especial el que usa la memoria como material, es que nos ayuda a criticar la narrativa que quiere imponernos la idea de que sólo escuchemos unas voces y no otras. El problema que planteo en este texto es que, si seguimos entendiendo los actos escénicos de memoria desde el paradigma de la representación, terminamos pensando que los únicos a quienes vamos a escuchar cuando vamos al teatro son los actores, investidos con la autoridad que otorga su privilegio social como artistas para ser escuchados. Bajo ese paradigma, estamos desconociendo a los que están con nosotros en la audiencia. En los trabajos que son una intervención en un lugar específico, como *Kilele*, es a su audiencia a quien hay que escuchar y valorar como diferentes. Mucho más si son personas de otra etnia,

quienes, afortunadamente, no están dominados por el paradigma del teatro como representación y acuden a la escucha de la memoria dolorosa que les plantea la obra, no como audiencia de teatro sino como lo que son: ellos mismos.



Cómo citar este artículo:

Luis Carlos Sotelo Castro, “‘Enterarse de viva voz de las peores cosas’: La escucha en el contexto de actos escénicos que usan la memoria como material en un escenario post-traumático”, *Artilugio* [en línea], 5 (septiembre de 2019): 184-205

Bibliografía

María Gabriela Aimaretti, “Memorias de la luz: visibilidad evanescente y escucha del espectro político en *Otra vez Marcelo* (2005) de Teatro de los Andes”, *Revista Clepsidra, Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 3, 5 (marzo de 2016): 50-68.

Adelaida Barrera Daza, *El sonido de la comunidad* (Bogotá: Universidad del Rosario, 2018).

Graham Brown, Aenim Langer y Frances Stewart, *A Typology of Post-Conflict Environments: CRPD Working Paper no. 1* (Leuven: Centre for Research on Peace and Development, 2011).

Adriana Cavarero, *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression* (California: Stanford University Press, 2005).

Alicia Del Campo, “Poéticas de la visibilidad/poéticas de la ausencia: cuerpo y teatralidad”, *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de estudios sobre memoria*, 3, 5 (2016): 12-32.

Catalina García Contreras, “Teatro híbrido: representaciones contemporáneas de violencia, muerte y dignidad en el teatro colombiano”, en *Premio Nacional de Investigación Teatral 2011* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2011), 231-417.

Henry Greenspan, *On Listening to Holocaust Survivors: Recounting and Life History* (Westport: Praeger, 1998).

Grupo de Memoria Histórica, *Bojayá: La guerra sin límites* (Bogotá: Taurus, 2010).

María Mercedes Jaramillo, “Bojayá en el teatro colombiano. *Kilele*, drama de memoria y resistencia”, *Revista de estudios colombianos*, 47 (enero-junio de 2016): 104-111.

Cynthia Milton, *Art from a Fractured Past* (Durham: Duke University Press, 2014).

Carlos Satizábal, “Memoria poética y conflicto en Colombia –a propósito de *Antígonas, Tribunal de mujeres*, de Tramaluna Teatro”, *Revista colombiana de las artes escénicas*, 9 (2015): 250-268.

Richard Schechner, *Performance Theory* (Londres y New York: Routledge, 2015).

Luis Carlos Sotelo Castro, “La acción escénica para un contexto transicional: Casos colombianos”, en Oscar Cornago y Sara Rodríguez, editores, *Tiempos de habitar. Prácticas artísticas y mundos posibles* (España: Genuève, 2019), 215-237.

Lorena Verzero, Malena La Rocca y María Luisa Diz, “Dossier ‘Teatralidades y cuerpos en escena en la historia reciente del Cono Sur’. Los usos del cuerpo en las prácticas artísticas para la construcción de memorias”, *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 3, 5 (2016): 6-10.

Andrew D. Wolvin, *Listening and Human Communication in the 21st Century* (Hoboken: John Wiley & Sons, 2011).



Biografía

Luis Carlos Sotelo Castro

AUTOR

Profesor Asociado en el Departamento de Teatro, Universidad Concordia, Montreal (Canadá). Director del Laboratorio de Actos de Escucha (www.concordia.ca/allab). Co-Director del Centro de Historia Oral y Narrativas Digitales (<http://storytelling.concordia.ca>). Creador-investigador en el área de actos vivos de memoria. En 2016 fue seleccionado para la posición Canada Research Chair in Oral History Performance por la Universidad de Concordia en Montreal. Esa es una posición única que le permite dedicarse tiempo completo a investigar el lugar de los actos de escucha en el contexto de iniciativas de memoria. El énfasis de su trabajo es el contexto de posconflicto de Colombia, las memorias de colombianos en el exterior, y memorias de pueblos indígenas afectados por violencia política. Recientemente ganó una beca de infraestructura para construir un ‘Laboratorio de Actos Vivos de Escucha’ (Acts of Listening Lab), que fue inaugurado en febrero de 2019 como una nueva área de trabajo interdisciplinario entre el Departamento de Teatro y el Centro de Historia Oral y Narrativas Digitales de la Universidad de Concordia. En ese laboratorio, y en experimentos en lugares de memoria o lugares de encuentro comunitario, colabora con comunidades y grupos de personas impactadas por el conflicto en Colombia para crear maneras de involucrar a distintos públicos con los asuntos que, según surge de las memorias del conflicto, aún reclaman atención por parte de las instituciones y la ciudadanía.



Luis Carlos Sotelo Castro CONTACTO:

luis.sotelo@concordia.ca

www.concordia.ca/allab

<http://storytelling.concordia.ca>

<http://luiscarlossotelo.com>

<http://explore.concordia.ca/luisc-sotelo-castro>

Registro: María Emilia Maglione



a

DIÁLOGOS



Registro: María Emilia Maglione.

Diálogos

Para este número invitamos a tres colectivos de la ciudad de Córdoba, con la propuesta de conversar sobre la relación entre sus prácticas y los contextos en que se inscriben: el colectivo de fotoperiodismo colaborativo **Colectivo Manifiesto**, el espacio colectivo de exploración del género y las sexualidades **Tarde Marika** y el espacio de encuentro de directoras de artes escénicas **Una escena propia. Encuentro de directoras provincianas**.

El diálogo se abre con el relato sobre qué movilizó a cada colectivo a reunirse y, a lo largo de tres bloques, se reflexiona sobre los modos de vincularse, la intervención sobre el espacio público, cómo problematizar la representación colectiva, las violencias que atraviesan el campo social y las propias prácticas –principalmente las de signo patriarcal– y las herramientas que permiten resistir y transformar estas condiciones.

Para ver el video: [click aquí >>](#)

Artilugio, número 5, 2019 / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.





Registro: María Emilia Maglione.

SOBRE LOS COLECTIVOS

Tarde Marika

Inició sus encuentros durante febrero de 2017 en el espacio artístico-cultural Casa 13. Es pensado como un espacio colectivo de exploración y juego con diversas expresiones de género, creando personajes, usando diferentes vestimentas y maquillajes. Está conformado por una colectiva de artistas/activistas que realiza intervenciones públicas a partir del arte drag; lo drag como una estética, como práctica artística-política para cuestionar la estructuración binaria de los géneros y explorar la multiplicidad de posibilidades para montar los cuerpos.

Desde su aparición, organiza, gestiona y produce autónomamente múltiples formatos de acciones: Tarde Marika, una tarde dedicada al montaje y la construcción de personajes mediante la puesta a disposición de maquillaje, vestuario, zapatos y el intercambio colectivo de saberes sobre el arte drag; Runways o Pasarelas, desfiles en la vía pública; Lectudrags, lecturas con temática de género y diversidad para niños y adultos; DDDance Marika, clases

de baile a cargo de integrantxs del equipo; Cine a la Marika, proyecciones de películas vinculadas a la temática; puestos de maquillaje y performances en fiestas, discotecas y ferias de arte.

Ha participado en diversos eventos públicos, tales como: Fiesta Mala Junta (AMMAR, abril de 2017), Sexpo Erótica (Quality espacio, septiembre de 2017), Fiestas Plop (Moria's Drag Race y KEOPS Carlos Paz, entre otras, a lo largo de 2018), Fiestas Limbo Pop (Club Belle Epoque y Studio Teatro, 2017, 2018 y 2019), Celebración Día de Muertxs (FFyH, UNC, noviembre de 2017 y 2018), 6ta edición Mercado de Arte Contemporáneo (Secretaría de Cultura, Municipalidad de Córdoba, agosto de 2018), Noche de los Museos en el Museo de Antropología (octubre de 2018), Ciclo Infancias Libres (Secretaría de Género, Facultad de Psicología, UNC, marzo de 2019).

Con cada performance, monta un mundo donde reinan múltiples libertades y posibilidades de expresión.

Son cuerpos de Tarde Marika: Santa Rita, Kryptonita Amapola, Betty LaCueva, Cachuchita, Kriptonika Blash, Nito Bonita, Sidiosa Pat, Veronika Secret, Fantasía Stella, Lola Menta, Michellx Anal, Tamaña JuliAda, Tamaña Luzifer, María Eva Sala, Desgracia Jones Anal, Nhym The Queen, Leo de los Tacos, Yuni Camionera Travesti, Ro Landi.

Facebook: [Tarde Marika](#)



Registro: María Paz Herrera



Registro: María Paz Herrera

Una escena propia. Encuentro de directoras provincianas

Es un espacio de encuentro horizontal, independiente y autogestivo que invita a directoras escénicas mujeres, lesbianas, travestis, trans y no binaries de distintas partes de Argentina a pensar el rol de la dirección desde una perspectiva de género y político-territorial. El objetivo principal es emancipar nuestras prácticas de las lógicas patriarcales y centralistas que históricamente vienen rigiendo los modos de hacer, pensar y sentir. En la actualidad, *Una escena propia* es más que un encuentro: es un proyecto colectivo y abierto en continuo movimiento, que suma distintos tipos de actividades, participantes y miradas a lo largo de todo el país. Apostamos a la descentralización, cooperación y autogestión como alternativas afectivas y políticas de transformación.

Facebook: [Una Escena Propia - Encuentro de Directoras Provincianas](#)



Registro: María Paz Herrera

Colectivo Manifiesto

Es un grupo de fotógrafas y fotógrafos que residen en Córdoba, Argentina y que a fines de 2013 empezaron a caminar este proyecto colectivo.

Su formación proviene de diferentes campos: literatura, comunicación social, diseño, cine, arquitectura y fotografía. Se organizan de manera independiente y horizontal, basándose en acuerdos tanto estéticos como políticos. Trabajan con copyleft y con firma colectiva. Buscan producir imágenes no sólo de calidad, sino que digan e interpielen críticamente. Conciben la fotografía como herramienta para visibilizar la realidad. Han realizado coberturas de diversas maneras y actividades. Reclamos estudiantiles, luchas por la tierra y la vivienda, fiestas populares, problemáticas socioambientales, de género, etc.

Son conscientes de que –parafraseando al poeta– la fotografía es un arma cargada de futuro. Y, desde ese lugar, hacen su aporte a la construcción de un mundo mejor. Desde agosto de 2016, producen diariamente fotografías como agencia, en el marco del proyecto de portal web de noticias “La tinta” (<https://latinta.com.ar>)

Como Colectivo, ganó el Primer, Segundo, Tercer premio y Mención en el Concurso Provincial de Periodismo “Rodolfo Walsh 2016” en la categoría fotoperiodismo. Entre sus muestras, destacan: *Negro sobre blanco* (Museo de Antropología, Universidad Nacional de Córdoba, 2016), *Memoria Tangible* (Archivo Provincial de la Memoria, Córdoba, 2016) y la Producción de pieza audiovisual *Mujeres decididas*, para la agrupación Católicas por el Derecho a decidir (2017).

Sitio web: <https://colectivomanifiesto.com.ar/>

Facebook: [Colectivo Manifiesto](#)

IMAGEN: Desvíos a la deriva. Registro: Gabriela San Martín



a

SEGUIMIENTOS

Repeticiones, torceduras y variados intentos de atar cosas en un papel

Repetitions, twists and various attempts to tie things on paper



Guiomar Barbeito y Aylén Bartolino Luna

Investigadoras independientes

Córdoba, Argentina

guiobarbeito@gmail.com

aylenbartoluna@gmail.com

Recibido: 28/05/2019 - Recibido con correcciones: 25/05/2019 - Aceptado: 26/06/2019

Resumen

Este texto se generó a partir de nuestra participación en *Relación IV / Sistemas, yuxtaposiciones*, obra, un seminario de formación ocurrido en septiembre del 2017, que proponía explorar la noción de registro en la *performance* desde el rol de espectadoras pautadas. Los cuatro encuentros se articularon en torno a la convivencia de dos trayectorias asociadas de manera diferenciada a la metodología de “sistemas”: la del equipo Efimerodramas y la de Martín Molinaro.

Esta actividad fue organizada por el equipo de investigación y creación que integra el Proyecto Escritura performática: cuerpo y acción en efimerodramas, radicado en el Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA), perteneciente a la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

Palabras claves

arte de acción; escritura; registro; archivo; repetición.



Les integrantes utilizan los Sistemas Minimalistas Repetitivos como base para su trabajo e indagan en las relaciones entre escritura y arte de acción, reflexionando desde la práctica artística y en vínculo con las ideas de abstracción, de repetición, de registro y de archivo.

Abstract

This text was generated from our participation in Relación IV/ Sistemas, yuxtaposiciones obras, a training seminar that took place in September 2017, which proposed to explore the notion of documentation in performance from the role of guided viewers. The four meetings were organized around the coexistence of two trajectories associated in a differentiated way to the methodology of “systems”: that of the Efimerodramas team and that of Martín Molinaro.

This activity was organized by the research and creation team that integrates the project Escritura performática: cuerpo y acción en efimerodramas, based on the Center for Production and Research in Arts (CePIA), belonging to the Faculty of Arts of the National University of Córdoba. The members use the Repetitive Minimalist Systems as a basis for their work and investigate the relationship between writing and action art, pondering from within artistic practice and in connection with the ideas of abstraction, repetition, recording and archiving.

Keywords

*performance; writing;
documentation; archive;
repetition.*





Registro: Luciana Irene Sastre.

Entramos a la sala Jorge Díaz y nos sentamos juntas. No sabemos muy bien en dónde nos estamos metiendo y, a decir verdad, un poco tememos que nos hagan hacer movimientos extraños con nuestros cuerpos nada acostumbrados a usar los músculos más que para caminar. Ahí, en el centro, Martín Molinaro se traslada concentrado y veloz, cuenta sus pasos, gira. Va asentando este proceso, dibujando con cinta de papel en el piso, creando un mapa o un instructivo. Desde la oscuridad que la iluminación tenue de la sala deja para la zona de los asientos, mirar este aparente procedimiento de preparación para algo que va a pasar se siente algo raro. ¿Fuimos invitadas a actuar como *voyeurs*?

Cuando la acción comienza, Soledad, Indira, Rodolfo y Martín realizan una serie de desplazamientos, gestos, sonidos. Conviven en ese lugar que todavía se parece a un escenario. Cada uno sigue un ritmo propio y no interactúan, salvo cuando, casualmente, coinciden en algún punto del espacio y deben esquivarse. Sebastián se mantiene a un costado, a veces se para de brazos cruzados; otras, se agacha y observa atento. Cada tanto, se acerca a quienes accionan y les habla al oído. Algo está sucediendo que nos hace achinar los ojos y la mente tratando de entender.

Nos habían dado planillas con sus nombres identificados con distintos números, para que intentemos registrar sus ejercicios corporales. No

entendemos muy bien lo que nos están pidiendo. ¿Qué esperan exactamente que traduzcamos en esas hojitas? Hay algunas sugerencias gráficas que se parecen bastante a los jeroglíficos. El fenómeno a describir es complejo, múltiple, cambiante, efímero. Demoramos un rato en percibir que cada una de ellas está repitiendo, con ligeras variaciones, un esquema que coexiste con los esquemas de los demás. Descubrir la regularidad relaja algo de esa tensión cognoscente de querer descifrar un misterio, pero en el mismo acto inaugura la tarea de identificar cada parte de cada secuencia, para después contrastarla con sus repeticiones. Cuando hay un sistema que se reitera, aprenderlo desplaza nuestra atención desde esa estructura a sus variaciones. Detalles, errores, diferencias, alteraciones, cambios: el gusto de la comparación.

Tenemos una sensación de tibia fatalidad en relación con la imposibilidad de atrapar en un papel esas cosas que se escapan, que se diluyen, que sólo pueden pasar una vez. Debemos decidir si concentrarnos sucesivamente en cada cuerpo inquieto, o intentar abarcar todas las escenas completas con las ubicaciones relativas de cada uno. Incluso cuando logramos identificar y transcribir ciertas imágenes, movimientos, posiciones, se nos quedan afuera sonidos, olores. Las diferentes posibilidades de escritura son infinitas, pero inevitablemente parciales e incompletas.

EL PROYECTO

En esta búsqueda transdisciplinar que indaga en las dificultades de traducción de los diferentes lenguajes y en las posibilidades –así como en los problemas– del registro y el archivo en relación con el arte de acción, transita *Escrituras Performativas: Cuerpo y acción en efimerodramas*, proyecto radicado en CePIABIERTO (2017–2019). El equipo, integrado por Soledad Sánchez Goldar, Indira Montoya, Luciana Sastre, Sebastián Huber y Rodolfo Ossés –con asesoría de Marcelo Comandú– investiga, desde la práctica artística, las relaciones entre escritura y *performance*.¹ Es un proyecto que hace hincapié en su carácter de proceso y que conlleva un desarrollo textual concebido como imprescindible para la reflexión teórica y la creación artística. La exploración congrega intereses que los integrantes han indagado en sus trayectorias individuales desde diferentes áreas de conocimiento: hay quienes vienen del arte de acción y la danza, hay quienes del teatro y la literatura. Estar ubicados en esa zona de confluencia de disciplinas –este entrelugar– torna necesaria la definición de una nueva categoría que considere “el desarrollo de la dimensión temporal proveniente de los estudios y prácticas del *performance*”² y dé cuenta de las tensiones inherentes a esa tradición –entre cuerpo y texto,

1 Soledad Sánchez Goldar es Licenciada en Teatro (UNC), artista visual y gestora cultural, con un gran recorrido en el campo de la *performance*. Indira Montoya también es una reconocida *performer* con formación en artes visuales. Rodolfo Ossés proviene de las artes escénicas, es bailarín, actor y *performer* también. Sebastián Huber es escritor, dramaturgo y director de teatro. Luciana Irene Sastre trabaja en el área de la literatura y es docente e investigadora (FFyH/UNC).

2 Las itálicas son nuestras.



Registro: Luciana Irene Sastre.

autor y director, por ejemplo-. Así aparece el término “efimerodrama”.³

Como base para su trabajo adoptan los Sistemas Minimalistas Repetitivos (SMR),⁴ un método de creación escénica propuesto por el dramaturgo español José Sanchis Sinisterra, que consiste en la implementación de protocolos de movimientos, gestos y acciones simples que se alejan de la narratividad de la dramaturgia. Cada una de estas unidades mínimas se denomina *actema*. Dichas secuencias no pretenden repre-

sentar ninguna interacción humana significativa, sino que buscan acercarse a la abstracción de los cuerpos puestos a accionar sin una intención de expresar ni significar. También se abandona la linealidad de la progresión dramática; una vez terminada una serie de actemas, se recomienza, cíclicamente.

De todas maneras, esta repetición no es exacta y acá se nos horada un poco esa tranquilidad que creíamos conquistada al identificar la presencia del conjunto de reiteraciones que estaban sucediendo. Los SMR tienen tres fases. En el momento de *instalación*, *les actantes* –así llaman a quienes realizan las acciones– intentan reproducir la cadena de actemas lo más pre-

3 “Escritura performática. Cuerpo y acción en efimerodrama”. CePIA Artes. Consultado en junio de 2019, disponible en <http://cepia.artes.unc.edu.ar/escritura-performatica-efimerodrama/>

4 “Sistemas Minimalistas Repetitivos (SMR)”. Nuevo Teatro Fronterizo. Consultado en junio de 2019, disponible en <http://www.nuevoteatrofronterizo.es/campo-de-ideas/smr/>

cisamente posible, instalando la lógica propia del sistema en el cuerpo y en el espacio. En la segunda fase, llamada *demodulación*, exploran la flexibilidad del sistema, modificando, por ejemplo, el modo de realización de los actemas, la intensidad o el ritmo de la respiración, entre otras variables. En una tercera instancia, la de *transgresión*, pueden desobedecer los protocolos con determinadas restricciones y sin llegar a la destrucción de los mismos.

Los SMR tienen un método de escritura propio que ellos tergiversan de algún modo. En su adaptación, trabajan pendularmente con la escritura y la acción como dos elementos en diálogo permanente que conversando buscan encontrarse. En un momento inicial, los actantes crean sus actemas y como parte del laboratorio, los ponen en práctica. Sebastián intenta traducir esos movimientos captando las acciones básicas, despojadas, desprovistas de firuletes y detalles ocasionales. Después, los actantes vuelven a accionar con estas anotaciones como referencia, buscando acercarse a dichos enunciados. Sus intenciones siempre están puestas en la voluntad de sustraer los ornamentos expresivos de las subjetividades que mueven sus cuerpos. Se empeñan en esa difícil tarea de arrimar las palabras y las acciones.

Ya desde el comienzo del proyecto, el grupo se venía preguntando por las diferentes maneras de generar estas unidades de los sistemas que cada cuerpo se va a encargar de repetir. Los modelos que los actantes toman para crear sus actemas, pueden tener casi cualquier origen: la imaginación, la observación de cuerpos ajenos, el vínculo

con una exposición de pinturas o algún registro escrito por alguna observadora en alguna *relación* anterior. ¿Qué son las *relaciones*? Momentos de apertura en los que el equipo abandona su intimidad y abre un diálogo con otros artistas, investigadorxs o con el público. Si les pensamos en bikini nadando bajo el agua, las relaciones serían esos instantes de subir a la superficie a tomar un poco de aire. Van y vienen de adentro hacia afuera y al revés. De este modo, producción y reflexión se articulan con fluidez dentro del proceso. El equipo investiga y practica en el mismo acto, pone a prueba intuiciones y situaciones en las que muchas veces el contacto con el afuera –que solemos ser nosotras, vosotres, ellos, la naturaleza, los espacios, las cosas– genera desvíos que terminan volviéndose parte de la carne de nuevas reflexiones y planteos.

ESPECTADORAS PAUTADAS Y DESOBEDIENTES

Habían empezado antes a cuestionarse las posibilidades y problemáticas del registro de *performance*. A la discusión tan visitada acerca de la necesidad o el sentido de documentar esas acciones que se dan en un tiempo y espacio particular –¡aquí y ahora!–, ya la pisotearon hace rato. Están trabajando, más bien, con los modos de construir ese archivo, esa memoria. Una parte de esta búsqueda se da desde la creación misma de los actemas, en el rol que asume Sebastián,



Registro: Luciana Irene Sastre.

realizando anotaciones que después son usadas como protocolos; otra parte incluye registros videográficos y también hay una zona del archivo que no puede verse ni oírse, pero que queda y se acumula en la memoria de los cuerpos.

A partir de la tercera Relación, abrieron otro camino en este rastreo de posibles procedimientos para registrar y archivar. Incorporaron la noción de “espectador pautado”. Entonces, pidieron a los asistentes que narren lo presenciado bajo una serie de consignas perceptivas y les incorporaron como parte de la escena.

Para la cuarta salida, la búsqueda volvió a modificarse ligeramente. Y esto es algo interesante: en dichas respiraciones, siempre se mueven de

lugar respecto a lo que se están preguntando. Fue en esta ocasión –a la que llamaron *Sistemas, yuxtaposiciones, obra*– que quienes escribimos participamos como espectadoras pautadas. Dicha apertura del proceso de investigación/creación se mezcló con una nueva propuesta, configurando un seminario de formación que se desarrolló en la sala Jorge Díaz del CePIA. El grupo se había planteado seguir trabajando con los registros de los espectadorxs, pero ampliando las posibilidades hacia otras “zonas de notación”.⁵ Comenzamos con hojas A4 y algunas indicaciones sobre lo que

5 “Relación IV. Sistemas, yuxtaposiciones, obra”. Escrituras performáticas: Cuerpo y acción en efimerodramas. Consultado en junio de 2019, disponible en <https://efimerodramas.blogspot.com/2017/09/relacion-iv-informacion.html>

debíamos hacer. Para quienes no conocíamos el proceso de trabajo del equipo, todo se nos presentaba como nuevo y, por supuesto, poco claro.



Registro: Luciana Irene Sastre.

Esa circunstancia sumada al tiempo yéndose y a la imprecisión en cuanto a las distintas maneras de registrar que iban brotando como posibles, hacía que las pruebas fueran dubitativas. A lo largo de los encuentros –que fueron cuatro en total– fuimos alejándonos definitivamente de los tanteos tímidos del primer día y extendimos nuestros esbozos en papeles mucho más grandes.

Después de cada sesión, en la puesta en común y conversación posterior, pudimos descubrir la variedad de resoluciones que cada espectador ensayó: algunos alternaron textos con dibujos, otros probaron con esquemas, alguien ideó una notación para cada gesto, hubo quien aplicó nomenclaturas en italiano existentes en la música e inventó otras que también italianizó. Aparecieron diferentes géneros discursivos,

imágenes, diagramas, combinatorias bastardas de todas estas posibilidades, todas mutando, ganando confianza y creciendo en tamaño y soltura. Pero mostrándose, a la vez, incapaces de aferrar la sustancia flotante e incierta que conforma estas experiencias. Intentos destinados desde el vamos al fracaso, y aun así valiosos en su perseverancia. Después nos enteramos que su expectativa era que creáramos un método progresivo de registrar esas acciones, un código que fuera acomodándose a lo que pasaba frente a nuestros ojos, y afinándose a medida que nos familiarizábamos con ello. Los espectadorxs, sin embargo, optamos por un enfoque más expansivo, más creativo, pero menos atado a las pautas que se habían propuesto.

CONVIVENCIA

Otro corrimiento en la *Relación IV* fue la incorporación de un *performer* invitado. Desde el año 2009, Martín Molinaro trabaja con una serie de acciones vinculadas a un dibujo que hace en el suelo con cinta de papel, para cuyo diseño tiene en cuenta ciertas medidas de su cuerpo.⁶ Los llama “Sistemas”. ¿Casualidad? No lo creemos. En esta oportunidad, ambas trayectorias jugaban simultáneamente en un espacio en común. Si bien todavía no sabíamos que eso que estábamos viendo, era como dos familias acampando juntas,

⁶ Martín Molinaro es un artista santafesino que actualmente reside en Montevideo, Uruguay. Ha investigado diversos lenguajes del arte contemporáneo, como la fotografía, el dibujo, el video y la performance. Su producción parte del desarrollo de una lógica lúdica que denomina “estados tóxicos”.



Registro: Luciana Irene Sastre.

algo de esto podía intuirse. Lo cierto es que, como espectadoras, percibíamos cuatro personas insistiendo, cada una, en su serie de movimientos. Con el tiempo y la permanencia, comenzamos a notar algunas diferencias sutiles en sus modos de trabajo y algunas otras más contundentes en el tono y la intensidad de Molinaro con respecto a les efimerodramáticos. Martín acometía su práctica con una determinación casi violenta, mientras que Soledad, Indira y Rodolfo discurrían suave, hasta silenciosamente.

El trabajo de Martín, organizado por sus esquemas en el piso -armados a su vez en torno a sus medidas corporales y trasladados a los distintos espacios en los que trabaja- jugueteaba con

la exactitud en las repeticiones. En contraposición, las insistencias de les efimerodramáticos eran menos rígidas y sus movimientos, más blandos, pues el mismo planteo de los SMR incorpora las variaciones como parte del programa. Además de las alteraciones en los protocolos que surgían de la convivencia con les otros o aquellas introducidas voluntariamente por cada actante, también parecían incorporarse otras sugeridas por Sebastián, que cada tanto se acercaba a darles indicaciones al oído.

Si bien estos matices persistieron en los diferentes encuentros, también se hizo evidente una especie de aproximación o contagio entre el grupo local y el artista invitado. La coexistencia en ese reducido espacio hizo que se influyeran mutuamente. Algo en



Registro: Luciana Irene Sastre.

la energía, en la actitud, se fue acoplando de manera impalpable pero constante a lo largo del seminario. También algunos actemas fueron compartiéndose. Una imagen: Martín succionándose el antebrazo, como hacía Indira en su sistema. Otra: Soledad saltando en una pata como venía haciendo Martín.

¿NOTACIÓN O REGISTRO?

Con el correr de los días, las intenciones fueron haciéndose más explícitas. Así nos fuimos enterando de algunas particularidades que movilizaban esta *relación* y de otras que subyacían al proceso del proyecto. También fuimos encon-

trando nuestras propias preguntas sobre lo que estaba sucediendo y sobre lo que ellos mencionaban. No siempre coincidimos y eso estaba bien.

Una de las cuestiones que quedaron repiqueteándonos después de despedirnos es la de las diferencias entre notación y registro. Si nos centramos en las planillas que habíamos recibido al comienzo y con las cuales debíamos guiarnos para observar las acciones que se nos presentaban, podría suponerse que lo que el grupo esperaba que produjéramos era una gráfica codificada que pudiera ser leída por cualquiera con conocimiento del código. Esa notación funcionaría como una manera de transmitir dicha serie de instrucciones a quien quisiera reeditar la *performance*. Sin embargo, este acercamiento sacrificaba mucho

de la materialidad irreplicable de lo que sucedía en esa precisa ocasión. Tal vez esto suene un poco fetichista del aura benjaminiana y del amor al original –y tal vez lo sea– pero en cualquier caso, tendríamos que preguntarnos qué de todo lo que sucede en escena es lo que habría que replicar en caso de querer reproducir eso que pasó. ¿Qué es lo importante, lo que hay que sostener para que eso –con sus desvíos y diferenciaciones– sea eso y no otra cosa?

Construir una partitura legible, en cierta forma obliga a generalizar y sistematizar las singularidades. Este movimiento hubiera despreciado las diferencias sutiles que fuimos descubriendo después de reconocer lo que se repetía regularmente. Había algún preciosismo en el acto perceptivo de identificar esas torceduras mínimas en las acciones. No sólo las buscadas voluntariamente por los actantes en las diferentes fases de los SMR, sino también las que se daban aleatoriamente por el contacto con el entorno o por la convivencia con los otros. Incluso cuando lo que estábamos consignando era una repetición, la indicación sintética de qué parte del protocolo estaba realizando cada actante resultaba exigua en relación a la experiencia sensorial que se vivía en el momento. Si bien cada quien se empeñaba con su secuencia, las imágenes que se formaban del conjunto mudaban permanentemente. Como los tiempos de cada sistema eran distintos, desde afuera percibíamos escenas siempre variables según cómo se interceptaran

los diferentes recorridos individuales, complejizando aún más nuestra tarea.

Estos motivos nos habían llevado a desestimar las planillas en los siguientes encuentros e intentar nuevas notaciones que se acercaran a esas briznas relucientes que atraían nuestra atención un momento y desaparecían al siguiente. Pero al seguir este camino nos íbamos alejando de la posibilidad de que aquello que estábamos registrando sirviera como modelo para futuros actantes y nos acercábamos a la noción de testimonio de un evento único. Entre estos dos caminos está la distancia que separa un plano arquitectónico de un dibujo del natural.

*

Muchas otras inquietudes nos siguen, insistentes, desde el seminario. Unas se habían planteado ahí, otras se combinaron con intereses que arrastrábamos desde antes. Incluso, alguna se convirtió en obsesión. Preguntas sobre las posibilidades de abstracción de los cuerpos humanos, sobre el recurso de la repetición para apropiarse de aquello que nos interpela, sobre la impotencia de la escritura frente a un fenómeno tan inasible como el arte de acción o sobre la belleza de insistir en algo en lo que no se puede tener éxito. “Me interesa una escritura que fracase”, dijo alguien en esos días, y una de nosotras lo anotó en el margen del cuaderno, para no olvidarlo.

Cómo citar este artículo:

Guiomar Barbeito y Aylén Bartolino Luna, “Repeticiones, torceduras y variados intentos de atar cosas en un papel”, *Artilugio* [en línea], 5 (septiembre de 2019): 213-224

Biografía

Guiomar Barbeito

AUTORA

Córdoba, 1972. Profesora en Letras. Cursó la Licenciatura en Grabado (UNC). Es ayudante alumna en la cátedra de *Gestión y post producción*. Participó en exposiciones en el rol de artista (varias colectivas y una individual: *MA* en 2018) y formando parte del equipo curatorial. Integra el equipo de investigación *Prácticas, discurso e institución en el arte contemporáneo de Córdoba*, dirigido por Carina Cagnolo y Carolina Senmartin.

Aylén Bartolino Luna

AUTORA

Córdoba, 1992. Licenciada en Grabado (UNC). Es adscripta en dos cátedras de la Facultad de Artes: en el *Seminario de Trabajo Final y en Gestión y posproducción*. Integra el equipo de investigación *Prácticas, discurso e institución en el arte contemporáneo de Córdoba*, dirigido por Carina Cagnolo y Carolina Senmartin. Participó en varias muestras, a veces como artista y otras en rol curatorial. Trabaja en el Museo Horacio Álvarez asistiendo a su directora y es obrera metalúrgica en una fábrica de cortinas de aluminio.



Guiomar Barbeito

CONTACTO:

guiobarbeito@gmail.com

Aylén Bartolino Luna

CONTACTO:

aylenbartoluna@gmail.com

Derivas de una Colección

Drifting of a Collection

 **Julieta Mansilla y Florencia Pumilla**

Investigadoras independientes
Santa Rosa, Argentina
julieta.mansilla.aybar@gmail.com
fpumilla@gmail.com

Recibido: 15/07/2019 - Aceptado: 19/07/2019.

Resumen

El presente artículo es un acercamiento a la instancia experimental del Proyecto “Desvíos. La deriva como estrategia metodológica”, acontecida en la ciudad de Santa Rosa, La Pampa, en diciembre de 2018; centrada en la investigación “Colección Particular” de la artista visual Florencia Pumilla, integrante del Proyecto. Este texto incluye dos relatos de dicha experiencia.

Abstract

This paper is an approach to the experimental instance of the research project “Detours. Drifting as a Methodological Strategy”, which took place in Santa Rosa, La Pampa, on December 2018. It is based on the research work “Particular Collection” by Florencia Pumilla, visual artist and member of the research project. This text includes two descriptions of the above-mentioned experience.

Palabras claves:

deriva; Situacionismo; performance; colección; La Pampa.

Key words:

drifting; Situationism; performance; collection; La Pampa.



El Proyecto “Desvíos. La deriva como estrategia metodológica” surge por iniciativa de un grupo de egresadas de la Especialización en Estudios de Performance interesadas en continuar la indagación en las problemáticas de sus trabajos finales, en forma conjunta.¹ La deriva, como metodología, estaba siendo desarrollada por Belkys Scolamieri, una de las integrantes, y aparece como la puerta de entrada más indicada para el propósito colectivo. El proyecto fue presentado y seleccionado en la convocatoria CEPIAabierto/2018.

“Desvíos. La deriva como estrategia metodológica” se propuso constituir un laboratorio que pretendía generar experiencias de encuentros socialmente significativos, capaces de crear situaciones que funcionaran como cortocircuitos en el devenir cotidiano y rutinario de la ciudad, a partir de los postulados estético-políticos de la Internacional Situacionista. Basándose en la técnica de la deriva, estrategia metodológica que se utilizó como procedimiento, para posibilitar otros modos de adquirir conocimientos, planteando el

desarrollo de una investigación psicogeográfica, capaz de replicarse en otros contextos y ambientes.

La deriva como técnica supone toda una teoría del espacio y, también, todo un modo de intervención sobre las condiciones actuales de producción espectacular del mundo. En una sociedad que privilegia el valor de cambio y ha hecho del espacio una propiedad, el procedimiento situacionista privilegia el valor de uso del espacio público. La actividad supuso la construcción de un conjunto de instancias experimentales que pueden verse materializadas en la constitución de una obra colectiva inacabada, que permite trazar otro mapa de la trama urbana, de sus afectos y efectos performativos.

La deriva como procedimiento es un comportamiento lúdico constructivo. No sigue recorridos precisos y marcados, como los que hoy llamaríamos corredores culturales o circuitos preestablecidos por las guías de las ciudades. Por el contrario, la deriva es un método de concentración, de observación y análisis del espacio, y aparece como posibilidad de conocer críticamente el espacio. Sigue una serie de reglas siempre posibles de transgredir en función de los requerimientos del momento.

Para el proyecto Desvío se utilizó la adecuación metodológica que hicieran Scolamieri y Blázquez para una serie de derivas realizadas en distintas ciudades.² Antes de aventurarse en el recorrido

1 “Desvíos. La deriva como estrategia metodológica” es un proyecto llevado adelante por el grupo Bonus Track, integrado por Soledad Videla, Victoria Steffolani, Beatriz Scolamieri, Sofía Torres Kosiba, Florencia Pumilla y Pablo Molina como coordinador. Se presentó como espacio/laboratorio procesual de creación conjunta, intentando revisar ciertas jerarquías establecidas y dar lugar a nuevos vínculos que faciliten la emergencia de una renovada vitalidad. Se recurrió a la técnica de la deriva como estrategia metodológica por ofrecer nuevas modalidades de adquirir conocimientos a partir de la invitación a (re)vivificar experiencias. Cada una de las integrantes del equipo coordinó para el resto una deriva con pautas específicas, retomando en cada caso hilos conductores a los trabajos finales desarrollados en la Especialización en Estudios de Performance (Facultad de Artes, UNC, 2017). Proyecto integrado por Soledad Videla, Victoria Steffolani, Beatriz Scolamieri, Sofía Torres Kosiba, Florencia Pumilla y Pablo Molina como coordinador.

2 En el texto “La Experiencia no apropiable: Prácticas de derivas” presente en el libro *BP.15 Primera Bienal de Performance, Área Académica*, pueden encontrarse los registros de dichas derivas realizadas por Scolamieri y Blázquez.

ciudadano con esta técnica situacionista, cada grupo de personas derivantes deberá acordar una “clave” y un “principio de movimiento”. La clave es el porqué, con qué motivación vamos a derivar. Puede ser una pregunta, una inquietud o una simple palabra que sirva como motor para la deriva. El principio de movimiento es la definición sobre cómo recorrer el espacio para evitar el reconocimiento del mismo y propiciar el conocimiento, intentando con esto sortear los tránsitos establecidos y habituales. Se recorre el espacio, por ejemplo, siguiendo a una persona con una vestimenta particular; caminando 20 minutos en sentido horario y otros 20 en sentido anti horario; doblando a la derecha cuando se cruza un perro y a la izquierda cuando se encuentra una persona con sombrero, o cualquier acuerdo que el grupo haga para transgredir los caminos conocidos y automáticos.

El presente artículo es un acercamiento a la instancia experimental acontecida en la ciudad de Santa Rosa, La Pampa, en diciembre de 2018; centrada en la investigación “Colección Particular” de la artista visual Florencia Pumilla, integrante del grupo. A continuación, desarrollaremos los lineamientos básicos de la misma, para luego presentar dos relatos de la experiencia.



Vista de la Colección Privada

LA CLAVE: UNA COLECCIÓN PRIVADA

La abuela Elsa Aurora Rodríguez de Pumilla, en algún momento de su vida, sufrió un accidente, a causa del cual quedó con lesiones que parecían poder dejarla postrada en una cama por el resto de su vida. Ante semejante pronóstico, para pasar el tiempo empezó a coleccionar. Comenzó juntando cajas de fósforos y esta primera colección fue el puntapié de un sinnúmero de colecciones de las más diversas, que fueron reunidas en lo que posteriormente constituyó la colección privada de la Familia Pumilla, a la que Elsa llamaba “el museo”.

Dicha colección tuvo siempre un lugar central en el cotidiano de esta familia y el acopio de objetos llegó a ocupar más de una de las habitaciones de la vivienda. Más allá de que estas colecciones constituyeran series de objetos similares agrupados (almanaques, mates, puntas de flechas, boleadoras, monedas), lo particular radicó en lo que Elsa hizo con estos objetos, porque



Detalle de la Colección Privada (botita de boca)

no sólo se limitó a reunirlos sino que también los rotuló, los nomenció, los etiquetó y los distribuyó en anaqueles, paneles y vitrinas, con una verdadera pretensión museográfica.

Esta práctica de señalamiento, de marca, de insistencia por registrar la procedencia de los objetos y por describir sus características no se agotó en los límites de lo que fue su “museo”. Este gesto reiterado de dejar una huella se extendió también a sus objetos cotidianos.

Hace cuatro años, un año después del fallecimiento de Elsa, su nieta, la artista visual Florencia Pumilla se mudó a la que fuera su casa-museo. El habitar este lugar y convivir con los objetos de su cotidiano generó en Florencia, además de una gran movilización emocional, muchos interrogantes. Y empezó a hacerse patente no sólo su clara influencia como referente en su obra, sino también en sus procesos creativos.

Florencia comenzó a preguntarse entonces cuáles serían las historias que narran los objetos, qué hay en estas constelaciones de objetos o en la lógica de su ordenamiento que pueda generar narraciones y de qué modo pueden los objetos de esta colección particular generar narraciones a partir de una performance.

Si bien la colección particular tiene un lugar de origen, su carácter espacial pareciera mostrarse disponible por la fuerza desterritorializadora que encierra el carácter conjetural de su organización. El relato que generan los objetos de la colección particular de la abuela Elsa crea un espacio que “da espacio” a otras acciones que se pueden emprender allí, el relato crea un campo que autoriza prácticas y, a su vez, marcha delante de estas para abrirles camino.

La colección particular de la abuela Elsa fue la clave, a partir de la cual quienes participaron de la deriva en Santa Rosa comenzaron el recorrido por la ciudad.



Colección Privada

EXPERIENCIAS

Grupo 1 / Julieta Mansilla.

Integrantes: Roxana Martín, Victoria Stefo-llani y Julieta Mansilla.

Punto de partida: Pasaje Julián Inda 291 (casa de Florencia Pumilla).

Clave: Colección Particular.

Principio de movimiento: caminar en línea recta hasta encontrar una caja y allí doblar a la izquierda.

Tiempo de deriva: 1h 30m aproximadamente.

Era una tarde atípica, para realizar una acción inusual. Florencia Pumilla, a quién quiero como amiga y artista, me invitó a participar de una deriva que desarrollaría junto a su grupo de estudio sobre performance en nuestra ciudad. Caminé hasta su casa para llegar a la hora señalada, por calles desiertas que ilusionaban con la idea de que Santa Rosa era simplemente la escenografía de una película que ya se filmó. En el interior la gente duerme la siesta, se guardan en sus casas y afantasman las veredas, se sumaba esta vez, el evento esperado y conflictivo del año la final de Boca-River. La ciudad era nuestra.

Llego a su casa, Florencia me presenta a sus compañeros y nos sugiere que esperemos un rato a unas amigas que quedaron en venir. El ambiente era festivo, fluyen las risas sobre anécdotas graciosas que les fueron sucediendo desde que llegaron a Santa Rosa. Tardé en entender cuáles eran las reglas de la actividad, pero enseguida me integraron al jolgorio. Cuando se



armó el grupo definitivo, Flor nos introdujo en su proyecto de investigación, nos relató la manera en que su abuela inició su colección, que permanece resguardada en una de las habitaciones de la casa, y nos invitó a conocerla. Parecíamos niños en un parque de diversiones, o exploradores al mejor estilo Indiana Jones. El eclecticismo de la abuela para señalar objetos vulgares en su uso cotidiano y en ese toque de varita mágica, convertirlos en objetos preciados, nos maravilló. Hipotetizamos posibles lógicas que la llevaron a coleccionar esos objetos y no otros, pero en algún momento entendimos que no era tan necesario hacerlo y nos dedicamos de lleno a hurgar y abrir cajitas nomencladas y cerradas con celo protectorista.

Salimos a la calle, afectadas por la experiencia de haber conocido la colección de la abuela, en dos grupos. Cada grupo debía consensuar cuál sería el principio de movimiento que guiaría su recorrido por la ciudad. No fue muy clara la indi-

cación de cuándo finalizaría la aventura y a nadie pareció importarle, ya que nos dimos cuenta del detalle luego de mucho tiempo de caminar. Yo formaba parte del grupo que también integraban Victoria y Roxana. Decidimos que nuestro principio de movimiento seguiría la siguiente lógica: caminar en línea recta hasta ver una caja, y en ese momento doblar a la izquierda y caminar nuevamente en línea recta hasta que la próxima caja nos obligue a girar a la izquierda, y así constantemente.

Lo primero que resaltó fue la ausencia de personas en las calles, el tránsito automovilístico era inexistente. De vez en cuando, surgían murmullos inentendibles que venían del interior de alguna casa. Éramos tres chicas caminando por el medio de la calle, ellas dos ya se conocían y yo era la primera vez que tenía contacto con ellas.



Al principio, íbamos concentradas en la posible aparición de una caja que nos hiciera cambiar de rumbo. Luego de varias cuadras en las que eso no sucedía, nos relajamos y nuestras conversaciones fueron más profundas. Recorrimos las calles de todo un barrio junto a los deseos que motorizan nuestros proyectos personales.

La ausencia de personas en el escenario urbano nos dejó en primer plano el ordenamiento de las cuadras y la similitud de la arquitectura de las casas. Diferenciamos cuáles eran, notoriamente, hogares de abuelas y cuáles eran de personas jóvenes, por sus jardines delanteros. Claro que, como toda clasificación arbitraria, existen sus excepciones. Los jardines de abuelas tenían ciertas características: césped verde cortado prolijamente donde se disponían con diversos órdenes una colección de plantas florales, donde reinaban rosales frondosos de todos los colores; también adornos como duendes o patos de yeso. Digo que los jardines eran de abuelas, aunque es cierto que cualquier persona puede ocuparse de la jardinería del hogar sin importar su género, pero es una actividad tradicionalmente feminizada, por lo menos en nuestra ciudad. Es así que en nuestro recorrido fuimos observando cómo era que, en cada casa, se armaba la colección floral del patio delantero, la carta de presentación ante los vecinos.

En el transcurso del recorrido, se sucedieron varios hechos que merecen ser contados, pero voy finalizar con el relato que rescato para mi colección de recuerdos experienciales. No podría explicar cómo fue que la deriva nos llevó a la

avenida Santiago Marzo, la Circunvalación de la ciudad. Una avenida de tránsito ligero, que sirve para acortar caminos, que se recorre en auto o moto y casi nunca se camina. Por esta razón, quienes no habitamos en viviendas sobre esa avenida, poco sabemos de sus detalles. De repente, nos encontramos caminando por allí, donde las casas se salpicaban entre terrenos baldíos o grandes galpones cerrados. Les habitantes de las pocas casas estaban en sus interiores. Los vehículos que circulaban parecían ser conducidos automáticamente. En ese escenario, una familia gitana se nos presentaba como una aparición. Sus integrantes eran las únicas personas que estaban en su vereda: tres adolescentes escuchaban música, cuatro niños correteaban y su madre barría el cordón de la calle. A medida que nos acercábamos, les reconocí: era una familia que suele ir al centro, en busca de ayuda económica o de alimentos que puedan brindarle las personas que transitan la zona, quienes les devuelven una mirada construida por todos los estereotipos que se cargan sobre la comunidad cingara, como si fueran extranjeros. Ahí estaban como nosotras, al margen de la siesta y del partido de fútbol. Ahí estaban en su territorio, soberanes de su hogar que se extiende hacia el exterior, habitando hasta su vereda y la calle. Nos saludamos con un beso, les presente a mis compañeras de deriva y les contamos que estábamos simplemente caminando, hablamos del calor y de la tarde soleada. Fue el único encuentro con otras personas en toda la deriva, y fue significativo para todes. Esta sensación la reafirma Mariana, la madre gitana,

quién me recuerda este encuentro cada vez que volvemos a cruzarnos por las calles céntricas de la ciudad.

Grupo 2 / Florencia Pumilla

Integrantes: Angelina Uribe Urruti (Pitu), Pablo Molina, Belkys Scolamiri, Florencia Pumilla.

Punto de Partida: Pasaje Inda 291, Santa Rosa, La Pampa.

Principio de movimiento: 1, 2, 3, 3, 2, 1. Caminar X cantidad de cuadras y doblar a la izquierda.

Clave: Colección.

Tiempo de Deriva: 1 hora y media aproximadamente.

Una actividad particular convierte al domingo 9 de diciembre en una jornada particular. Como parte de nuestro proyecto de investigación, planeamos una deriva en Santa Rosa. Es el turno de indagar en mi proyecto y adentrarnos en el tema sobre el que vengo trabajando: la colección particular de mi abuela Elsa. Es en su casa, mi casa actualmente, donde nos reunimos para empezar la aventura.

Parte del equipo cordobés se encuentra en la casa de visita desde hace un par de días y, en la sobremesa del domingo, esperamos a que lleguen las participantes locales que compartirán la experiencia. Una vez reunidas, nos introducimos en el famoso “museo” de la abuela y echamos un vistazo por ese vasto mundo. Si bien no está en sus mejores condiciones desde hace mucho

tiempo, el impacto que las colecciones hacen sobre nosotros es contundente. Después de esta experiencia, nos dirigimos a la calle para comenzar la deriva por Santa Rosa. Estamos en el Barrio Colonia Escalante y desde ahí, con la idea de colección como clave, empezamos la deriva.

Nuestro grupo acuerda caminar X número de veces (progresión 1, 2, 3; 3, 2, 1) en línea recta y, al llegar a la esquina, doblar a la derecha. Así lo hacemos y rápidamente llegamos a la calle P. Desconocido, que sorprende a los visitantes con su nombre. Vamos recolectando objetos que guardamos en bolsitas transparentes y etiquetamos con el nombre de la calle Transitada. P. Desconocido, Pedro Luro, Leguizamón. Se van sumando bolsas que empiezan a conformar nuestra colección. Hay bastante silencio y Pitu decide ir tomando registro con su celular de los sonidos que aparecen llamando nuestra atención y que son capturados para formar parte de la colección junto con los objetos azules ya embolsados.

El principio de movimiento elegido nos hace cruzar una avenida que atraviesa la ciudad de punta a punta. Es el tramo urbano de la Ruta Nacional 35 y salida directa hacia el Norte y hacia el Sur. Al cruzarla, dejamos Colonia Escalante y nos adentramos en la Villa Santillán, uno de los Barrios más añejos de Santa Rosa. De ambos lados, la ciudad parece vacía, todo está detenido por la siesta y la final de la Copa Libertadores de América. Para las locales la ciudad, conocida, se nos presenta como otra. Reparamos en detalles que antes no habíamos visto y la deriva nos

permite conocer de otra manera nuestro propio lugar.

Somos casi las únicas personas transitando las calles y, en nuestra trayectoria, sólo cruzamos a unas niñas que juegan en una vereda, y a un señor en un porche que, inquieto con nuestra presencia, nos increpa indagando sobre el porqué de habernos detenido tan cerca de su casa. Mencionar que estamos realizando “un trabajo para la Universidad” es lo que quizá un poco lo tranquiliza, pero no lo deja conforme del todo. Emprendemos la marcha y esto nos invita a reflexionar sobre qué tipo de tránsitos son habilitados a los cuerpos en el ejido urbano, y cómo el correrlos de este tácito acuerdo nos pone bajo sospecha.

Hace mucho calor y otra vez nos encontramos sobre la avenida Luro. La ciudad ha recobrado movimiento, se escuchan bocinazos y gritos de festejos. River salió campeón y nosotros damos por concluida la deriva.

PUNTO DE ENCUENTRO

Cuando consideramos, cada grupo por su parte, que las derivas habían concluido, nos comunicamos por WhatsApp para reunirnos. La casualidad hizo que nos encontráramos a una cuadra de distancia sobre la misma avenida, aun cuando los recorridos se sucedieron en sentidos opuestos.

La ciudad que se había detenido por la siesta, por el partido o... para propiciar nuestras derivas,



de repente había cobrado un movimiento más activo por parte de los habitantes, que despertaron de sus siestas y/o que salieron a festejar el triunfo de River Plate. Caminamos a contrapelo del calor a contrapelo de la caravana futbolera, en dirección a una heladería para premiarnos con unos merecidos helados. Allí, decimos congregarnos en el Parque Oliver para poner en común las experiencias de ambos grupos.

Compartimos por turnos los registros, que consistían en objetos recolectados, fotos y audios obtenidos con el celular, y los relatos de las apreciaciones de cada integrante.

Las conversaciones comenzaron a desarrollarse a partir de la extrañeza con que percibimos la ciudad quienes ya vivíamos en ella, que fuimos conectando entre todos con el sentido propio que se persigue con las derivas: desestructurar el sentido habitual con el que recorremos la trama

urbana y conocer nuevas facetas de la misma. Esto, a su vez, permite que se generen nuevos conocimientos, que en esta oportunidad tuvieron como eje la idea de colección. Y esto fue significativo tanto para quienes residimos en Santa Rosa como para quienes vinieron de visita.

En el intercambio de experiencias y nuestros hallazgos sobre la idea de colección, aparecieron ideas que nos llevan a un precioso texto de Walter Benjamin, "Desembalo mi Biblioteca". Es el fragmento donde relata la pesquisa de ejemplares para el ingreso a su colección de libros y cómo esto le posibilita conocer nuevas ciudades, lo que linkeamos con la deriva como procedimiento.

La entrada en posesión y la apropiación pertenecen al dominio de la táctica. Los coleccionistas son individuos dotados de instinto táctico; en su experiencia, cuando se trata de conquistar una ciudad extranjera, la tienda de libros antiguos más pequeña puede significar una fortaleza, la papelería más alejada una posición clave. ¡Cuántas ciudades se han abierto ante mí en el curso de las expediciones que realizaba a la conquista de libros!³

En nuestro caso, derivar con la idea de colección como guía nos permitió no sólo tener nuevas percepciones e ideas sobre lo que es una colección y el hecho de coleccionar, sino también adquirir conocimiento sobre Santa Rosa a quienes estuvimos recorriéndola, incluso a quienes aquí vivimos desde hace años.

Todes recordamos haber tenido o tener una colección, hablamos sobre cómo fuimos incorporando elementos a ese universo, y también sobre

cómo a algunos de nosotres nos habían alentado a coleccionar o bien nos habían heredado alguna colección. En este punto, como en toda la conversación, volvimos recurrentemente a la particular colección que le dio origen a toda esta expedición. Colección particular, colección hereda. Y es otra vez a Benjamin a quien vamos a citar hablando a cerca de la heredabilidad.

heredar es, a decir verdad, el medio más sólido de formar una colección. Pues la actitud del coleccionista respecto de sus riquezas tiene origen en el sentimiento de obligación que le crea su posesión. Es, por lo tanto, la actitud del heredero en el sentido más elevado. Una colección tiene como título de nobleza más hermoso el poder ser legada.⁴

De la charla, más que certezas fueron emergiendo preguntas: ¿qué nos motiva a coleccionar? ¿Qué es lo que convierte a un grupo de objetos en una colección? ¿Es accesible el sentido de una colección para alguien más que para la persona coleccionista? ¿Será que hay tantos sentidos como personas que están en contacto con estos objetos? ¿Hay algún ordenamiento correcto para estos objetos? Son estas preguntas las que ayudarán a seguir indagando sobre la acción de coleccionar, ellas y una pequeña lista-colección de palabras que surgieron del encuentro para seguir pensando: acumulación, grupo, selección, conjunto, arbitrario, legado,preciado, regalo, tesoro.

3 Benjamin, "Desembalo mi biblioteca".

4 Benjamin, *op. cit.*

Bibliografía

Walter Benjamin, “Desembalo mi biblioteca”, en *El arte de coleccionar* (España: Centellas, 2012).



Biografía

Julieta Mansilla

AUTORA

Gestora cultural independiente. Integrante del Proyecto NINFA Arte Contemporáneo y Cultura Visual. Librera. Educadora del Museo Provincial de Artes, La Pampa.



Julieta Mansilla

CONTACTO:

julieta.mansilla.aybar@gmail.com

Florencia Pumilla

AUTORA

Artista visual. Integrante de distintos proyectos y dispositivos artísticos grupales. Tallerista y Educadora a través del arte. Forma parte del grupo Bonus Track, que lleva adelante el proyecto “Desvíos a la Deriva”.



Florencia Pumilla

CONTACTO:

fpumilla@gmail.com



IMAGEN: Identidad-recorrido. María José Gutiérrez

a

INDETERMINACIÓN

Identidad_Recorrido



María José Gutiérrez-González

Universidad Politécnica de Valencia

Valencia, España

mariajosegutierrez@gmail.com

Recibido: 23/02/2019 - Aceptado: 03/06/2019

El registro del tramo de la acequia Rascaña que acotamos, empezaba desde el antiguo azud, hoy en desuso, a causa del desvío del cauce del río Túria realizado en 1969, tras las obras denominadas del Plan Sur, obras motivadas por la trágica riada sufrida en la ciudad de Valencia en 1957. Luego, el trayecto continuaba por distintos barrios periféricos de la ciudad, hasta llegar al extrarradio de la zona norte, donde enlazaba su trayecto con el término municipal de Tabernes Blanques. A partir de aquí, seguimos uno de los desvíos que tiene la acequia para desembocar en el mar, en concreto, el brazo de la Riquera. En este desvío también transcurría por el término de Alboraya hasta enlazar con la acequia de la Mar, para llegar a la desembocadura en la playa. El tramo de nuestro recorrido constaba concretamente de una longitud de **9 kilómetros y 8 metros**. Este mapa nos sirvió

Artilugio, número 5, 2019 / ISSN 2408-462X (electrónico)

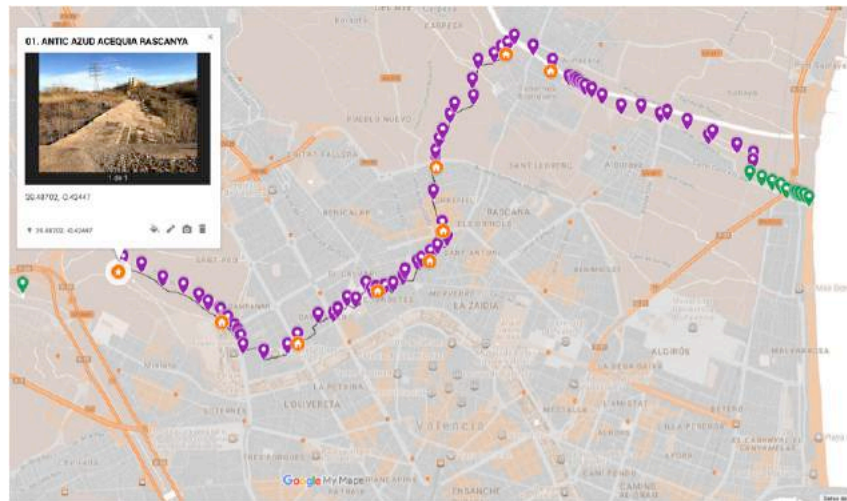
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



de orientación en las sesiones de campo para la grabación fotográfica. Además, en el mapa teníamos documentado la geolocalización de los elementos clave del trayecto de la acequia, como

A pesar de tener definido previamente el trayecto del recorrido, mencionado anteriormente, las sesiones de grabación se convirtieron en una intensa experiencia. La actividad consti-



Mapa en *Google Maps* con los puntos del recorrido

eran los molinos, azudes y necesarios desvíos más cercanos al trayecto original.

Después de la elaboración del mapa, emprendimos todo el trabajo de campo. Las grabaciones fueron desglosadas en 6 sesiones que, en concreto, se distribuyeron desde el 30 de diciembre de 2017 hasta el 11 de febrero de 2018, última sesión de grabación. Para cartografiar este trayecto, decidimos adoptar un encuadre de plano subjetivo, con la intención de establecer esa mirada individual y estrecha con el espacio. Nuestro cuerpo se desplaza caminando por el recorrido más fiel posible al trayecto de la acequia. Estábamos interesados en una cartografía configurada a partir de la experiencia y vivencia gestadas por el acto de caminar su trayecto.

tuyó, como ocurre en un buen mapa, una auténtica revelación y aventura al mismo tiempo, aun cuando éramos conscientes de que el trayecto de la acequia había sido diseñado en tiempos pasados, hecho que llevaría implícitas bastantes vicisitudes, por intentar recorrer su trayecto original enfrentado a la actual ordenación que configura y domina el paisaje contemporáneo. En realidad, queríamos cartografiar y visualizar esa experiencia y, así, transmitirla al espectador, con todas esas vivencias y sensaciones que fueron apareciendo en el recorrido.

El diseño en forma de aplicación interactiva como modo de lectura, para desvelar el contenido cartografiado, intenta estar en estrecha relación con el acto de descifrar e interpretar un

mapa. A partir de la interacción establecida con la botonera de la aplicación, ofrece al usuario la posibilidad de conocer el recorrido del trayecto de la acequia. De este modo, relacionamos de forma simbólica la interacción del usuario con el acto de

visualización contemporánea. Ante este amplio horizonte de visualización de todo tipo de datos, es aquí donde queremos abrir una vertiente cartográfica que visualice datos del pasado en el territorio, que pueden constituir una vía de conocimiento y de información relevante para la generación de esa relación más armónica con nuestro territorio. De la misma manera, puede contribuir a la construcción de la identidad colectiva. Miradas que amplían nuestra percepción de nuestro entorno más cercano, el paisaje en el que habitamos, miradas que nos orienten hacia nuevos modelos de ciudad posible.

Para ver el video [click aquí](#)



Fotomontaje sobre la aplicación interactiva en diferentes lugares del recorrido

caminar el recorrido, ya que la visualización del recorrido depende directamente de la interacción del usuario.

Mostramos interés por todas estas manifestaciones cartográficas desarrolladas con estas cualidades tecnológicas, junto con los modos de



Imagen de la aplicación interactiva, en el final del recorrido

SOBRE LA INVESTIGACIÓN DOCTORAL: “LA CARTOGRAFÍA COMO ESTRATEGIA PARA RESCATAR LAS PÉRDIDAS DE IDENTIDAD EN EL PAISAJE”.

Director de tesis: Dr. Francisco Giner Martínez.

Estamos interesados por los recursos cartográficos, junto con las relaciones generadas en nuestro espacio, en mi investigación doctoral, nos hemos encaminado hacia el rescate de la identidad del paisaje. Esta búsqueda se concentra en el sistema hidráulico de la huerta valenciana, por su relevancia en la contribución histórica y cultural de este territorio. De este modo, nos centraremos en la acequia de la *Rascaña*, una de las ocho acequias más significativas que dibujaban el entramado de la ciudad de Valencia y sus alrededores. A través de la elaboración de cartografías artísticas que puedan visualizar el estudio y análisis del trayecto de esta acequia. Estas actividades se plantean como mecanismos para reflexionar sobre nuestra relación con el territorio.

Al mismo tiempo, queremos utilizar la tecnología vigente y los modos de lectura contemporánea para descifrar y desvelar información que corre el riesgo de desaparecer en nuestro paisaje. La tecnología ha facilitado la optimización del espacio y del tiempo, dando lugar a la reducción de sus magnitudes, como también a la uniformidad en la

geografía urbana. Ante la propensión por la visualización de datos, consideramos oportuno la vertiente de mostrar y rescatar **datos** que fueron claves en otro tiempo.

La conciliación con nuestro territorio, nos puede ayudar al desarrollo de nuevas narrativas y contribuir a la configuración de una cartografía con las preocupaciones e inquietudes contemporáneas.

ENSAYOS ARTÍSTICOS 2017-2018:

Cartografía Rascanya

<https://www.cartografiarascanya.com>

Cómo citar este artículo:

María José Gutiérrez-González, “Identidad_Recorrido”, *zArtlugio* [en línea], 5 (septiembre de 2019): 238-242

Biografía

María José Gutiérrez-González

AUTORA

Docente en la Escuela de Arte y Superior de Diseño de Valencia EASD, en la especialidad de Diseño Gráfico. Actualmente está realizando el Doctorado en el Programa de Arte: Producción e Investigación, en el equipo de investigación de tecnologías audiovisuales, en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia, España.



**María José
Gutiérrez-González**

CONTACTO:

mariajosegutierrez@gmail.com