

Imagen: "Contemplant la aparición" (2022). Grupo iraKKari (Marina Sarmiento y Elisa Gagliano)
Bienal de Performance. Córdoba-Santa Fe-Buenos Aires. PH Laura Zanotti.



← SALIDA
EXIT

ABRIR EXCESSIVAMENTE POR FALTA DE VENTILACION
NO ABRIR CON BAJAS TEMPERATURAS



ARTILUGIO
REVISTA

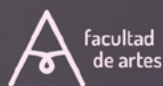
PUBLICACIÓN #9

*Fabulaciones múltiples y
tecnologías posibles*

e-ISSN: 2408 462X



EdFA Editorial de la
Facultad de Artes



Universidad
Nacional
de Córdoba

Índice

NOTA EDITORIAL #9	pág. 06
REFLEXIONES	pág. 10
<i>Conversaciones en círculo: alta tecnología artística al servicio del diseño social ~ Isabel Añino-Granados</i>	pág. 11
<i>Entanglements: la visualización científica de lo viviente en la práctica artística de Irene Kopelman ~ Paula Bruno Garcén</i>	pág. 28
<i>Prácticas de la no pertenencia con significados que se pliegan en el Manto-Monte-Mapa ~ Marisa Andrea Mansilla</i>	pág. 46
<i>Fabulaciones especulativas para una <i>aesthesis</i> decolonial. El rastreo de invisibles en el cortometraje <i>Enviado para falsear</i> ~ Maia Navas y Alejandro Reyero</i>	pág. 60
<i>Cuerpos de datos: de los (des)usos de la archivística a la performatividad de la identidad virtual ~ Irene Sánchez Mora y Sergio Martín</i>	pág. 79
DOSSIER	pág. 96
<i>Presentación del Dossier: Inscripciones, rastreos, transferencias. Espacios intermedios en la artes y la literatura argentina ~ María Fernanda Pinta y María Stegmayer</i>	pág. 97
<i>Extraer y remontar: archivos bajo sospecha en la obra de Agustina Wetzel, Maia Navas y Pablo Weber ~ Pablo Salvador Boido</i>	pág. 106
<i>Imagen, poesía y colección en Poemas del aire. Un libro clase B, de Liliana Campazzo ~ Andrés Branco Ruiz Delgado</i>	pág. 121
<i>Alejandra Pizarnik o leer lo visible y contemplar lo legible ~ Evelyn Galiazo</i>	pág. 135
<i>Entre la línea y la matriz. Andrea Brunotti, María Gimeno y las formas intermedias de reescribir la historia del arte ~ Sabrina Gil</i>	pág. 149
<i>La écfrasis como diferencia en “El Aleph” de Borges ~ Joaquín Márquez</i>	pág. 166
<i>Tan lejos del teatro filmado, tan cerca del poema fílmico-teatral. <i>Un día El mar</i>, teatralidades emergentes, construcciones narrativas y nuevas formas de esperar ~ Juan Carlos Prudencio</i>	pág. 182
DIÁLOGOS	pág. 200
<i>Diálogos #9: Fabulaciones múltiples y tecnologías posibles ~ Yamil Burguener, Pablo Weber, Ariel Dávila y Christina Ruf</i>	pág. 201

SEGUIMIENTOS	pág. 211
Identikit.Museo: una propuesta de deconstrucción artística de la ópera Identikit.Show ~ <i>Valentina Tavip, Tomás Santiago Pisano y Hernando Varela</i>	pág. 212
INDETERMINACIÓN	pág. 229
Metal metal ~ <i>Caludio Bazán</i>	pág. 230
Códex ~ <i>Leonardo Blanc</i>	pág. 234
Acleidos ~ <i>Rosana Fernández</i>	pág. 246
INFORMACIÓN EDITORIAL #9	pág. 258

Imagen: "Todo lo que cubre la piel" (2021) Marisa Mansilla



q

NOTA EDITORIAL

Nota editorial #9: Fabulaciones múltiples y tecnologías posibles



Editorial #9:
Multiple fabulations and possible technologies

María Florencia Agüero

Universidad Nacional de Córdoba
Miembro del Comité Editorial - Revista Artilugio
Facultad de Artes
Córdoba, Argentina
florenciaguero@artes.unc.edu.ar

Constanza Molina

Universidad Nacional de Córdoba
Miembro del Comité Editorial - Revista Artilugio
Facultad de Artes
Córdoba, Argentina
constanza.molina@unc.edu.ar

 <https://doi.org/10.55443/artilugio.n9.2023.42256>

 <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/bnpgu3uts>

En un escenario contemporáneo de inminente crisis ambiental resuena la pregunta que nos hace Donna Haraway: ¿qué hacemos con el tiempo que nos queda? ¿Cómo dar batalla al capitalismo furioso y a un paradigma positivista que, en su eterna promesa de progreso y bienestar, propone colonizar roboticamente nuestras facultades humanas? Una salida, indica la filósofa, podría ser reparar en cómo contamos nuestras historias, el lenguaje y su poder creador de realidad/es. En este sentido desde Artilugio que-

remos impulsar un espacio de **reflexión, creación y diálogo** en torno a **fabulaciones múltiples y tecnologías posibles**. Imaginar y narrar formas de vida que nos permitan soñar modos alternativos de vinculación con el mundo, existencias más sensibles, afectivas y multiespecistas.

En sintonía con el eje del año anterior, **Prácticas artísticas, crisis planetaria y vidas posibles**, en este número proponemos un recorrido por narrativas, fabulaciones y poéticas

que, desde una zona de encuentro con saberes científicos y ancestrales, buscan accionar y repensar vínculos sensibles, afectivos y perceptivos con nuestro mundo. Experiencias para habitar de manera más respetuosa mientras construimos herramientas, prácticas y miradas que habiliten volver a vislumbrar un futuro en comunidad. Pensar cómo nos situamos, cuáles son las posiciones más revolucionarias frente al control y la vigilancia de la hipertecnología y sus formas de socialidad prefiguradas, donde predomina la desmaterialización, casi pulverización o aniquilación de los cuerpos.

En la sección REFLEXIONES presentamos seis artículos que plantean diversas miradas a partir de estudios de casos, proponiendo formas posibles de revisión y transformación de los paradigmas occidentales extractivistas, patriarcales, coloniales y profundamente desiguales, replanteando los modos de vinculación con el mundo e incluso sugiriendo nuevas formas de habitarlo. Los artículos compartidos son: “Conversaciones en círculo: alta tecnología artística al servicio del diseño social” de **Isabel Aníño Granados** (España, Universidad de Granada); “*Entanglements*: la visualización científica de lo viviente en la práctica artística de Irene Kopelman” de **Paula Bruno Garcén** (Buenos Aires, UBA); “Prácticas de la no pertenencia con significados que se pliegan en el Manto-Monte-Mapa” de **Marisa Andrea Mansilla** (Buenos Aires, Universidad Nacional de Arte); “Fabulaciones especulativas para una *aesthesis* decolonial. El rastreo de invisibles en el corto-

metraje *Enviado para falsear*” de **Maia Navas** (Corrientes, Universidad Nacional del Nordeste) y **Alejandra Reyero** (Resistencia, CONICET); y “Cuerpos de datos: de los (des)usos de la archivística a la performatividad de la identidad virtual” de **Irene Sanchez** (España, Universidad Politécnica de Valencia) y **Sergio Martín** (España, Universidad Politécnica de Valencia).

En este número, celebramos por primera vez la coordinación del DOSSIER de la mano de las investigadoras **María Fernanda Pinta** (Buenos Aires, CONICET y Universidad Nacional de las Artes) y **María Stegmayer** (Buenos Aires, UBA y Universidad Nacional de las Artes). La perspectiva intermedial que guía esta sección nos invita a reflexionar en los diversos artículos seleccionados acerca de las artes y la literatura argentina desde una perspectiva teórica así como desde un conjunto significativo de producciones canónicas y contemporáneas que recorren el campo cultural argentino del siglo XX y XXI. En esta sección se presenta el artículo: “Extraer y remontar: archivos bajo sospecha en la obra de Agustina Wetzel, Maia Navas y Pablo Weber” de **Pablo Salvador Boido** (Buenos Aires, UBA y Universidad Nacional de las Artes); un escrito que analiza obras de dos de los artistas que participan de este número en la sección Reflexiones y Diálogos respectivamente. Además se encuentran los artículos “Tan lejos del teatro filmado, tan cerca del poema fílmico-teatral. *Un día El mar*, teatralidades emergentes, construcciones narrativas y nuevas formas de esperar” de **Juan Carlos Prudencio**

(Buenos Aires, IIEAC - UNA); "Imagen, poesía y colección en *Poemas del aire. Un libro clase B*, de Liliana Campazzo", de **Andrés Branco Ruiz Delgado** (Neuquén, UNComa); "Alejandra Pizarnik o leer lo visible y contemplar lo legible" de **Evelyn Galiazo** (Buenos Aires, UBA, FFyH); "Entre la línea y la matriz. Andrea Brunotti, María Gimeno y las formas intermediales de reescribir la historia del arte" de **Sabrina Gil** (Buenos Aires, Universidad Nacional de Mar del Plata) y "La écfrasis como diferencia en "El Aleph" de Borges" de **Joaquín Márquez** (Buenos Aires, UBA).

En la sección SEGUIMIENTOS invitamos a **Tomás Santiago Pisano** (Córdoba, UNC), **Valentina Tavip** (Córdoba, UNC) y **Hernando Varela** (Córdoba, UNC) a reconstruir la experiencia realizada en "*Identikit.Museo*: una presentación de deconstrucción artística de la ópera *Identikit. Show*" que surge a partir del proyecto de producción "Músicas entre músicas: una propuesta sobre contrapunto cognitivo bajo los conceptos de intertextualidad musical y procesos intersemióticos", radicados en CePIABIERTO 2021/2022

La sección DIÁLOGOS nos invita a participar de una conversación entre cuatro artistas de diversas disciplinas que reflexionan sobre las múltiples estrategias, dispositivos e intereses que ponen en juego para construir relatos, fabulaciones, narraciones y poéticas con una mirada crítica a ciertas formas de socialidad, control y vigilancia a partir de la mixtura entre tecnologías naturales, culturales, artificiales y experiencias

intermediales que incorporan en sus procesos creativos. Dialogan **Pablo Weber** (Córdoba, escritor y director de cine), **Ariel Dávila** (Córdoba, director y dramaturgo) y **Christina Ruf** (Alemania, directora y dramaturga), fundadores de la compañía **BiNeural-monokultur**, y **Yamil Burguener** (Córdoba, artista digital, multimedia, compositor y creative coder).

En la sección INDETERMINACIÓN compartimos las producciones y experiencias artísticas de **Claudio Bazán** (Córdoba, UNC), compositor de "METAL METAL", pieza electroacústica creada en 2022 a partir de material sonoro grabado durante la pandemia por Covid-19; **Leonardo Martín Blanc** (Córdoba) presenta "Codex" un proceso creativo de dibujo abstracto basado en códigos contemporáneos; y "Acleidos" la obra de **Rosana Fernandez** (Córdoba, UNC) en donde reflexiona sobre el poder de la imagen como desestabilizadora de ciertas ideas construidas sobre "una base estable", jugando con la metamorfosis, lo inestable, lo inapresable, lo inexistente, como zonas de lo potencialmente posible.

Estas propuestas, cada una a su modo, despliegan poéticas que cuestionan la relación hegemónica con las tecnologías digitales y las ficciones ya conocidas del lenguaje común. Indagan formas de narrar y fabular interpelando las convenciones, imaginando nuevas dimensiones de existencia, recuperando lo que brota en momentos de inestabilidad, de agitación emo-

cional y potenciando la sensibilidad que nace de la incomodidad o de la incertidumbre.

Parafraseando las palabras de Donna Haraway: *importa qué historias contamos para contar historias (...) qué historias crean mundos, qué mundos crean historias*. Con esta premisa les invitamos a recorrer el nuevo número de Artilugio con la convicción de que representa un aporte significativo para “este tiempo que nos queda” y que cada voz que aquí se alza, lo hace ofreciendo un mejor cuento para nuestra historia en común.

Cómo citar este artículo:

Agüero, M. F. y Molina, C. (2023). Nota editorial #9: Fabulaciones múltiples y tecnologías posibles. *Artilugio Revista*, (9). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/42256>.

Imagen: Captura de pantalla de Forcefield (2020) Alumnas de MAca6.



a

REFLEXIONES

Conversaciones en círculo: alta tecnología artística al servicio del diseño social

Conversations in a circle: high-tech art at the service of social design



Isabel Añino-Granados

Universidad de Granada

Escuela Internacional de Posgrado

isabelanino@correo.ugr.es

 <https://orcid.org/0000-0001-8385-8595>

Recibido: 20/02/2023 - Aceptado con observaciones: 05/06/2023



<https://doi.org/10.55443/artilugio.n9.2023.42022>



<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/ntcaeaamk>

Resumen

Actualmente asistimos a un progresivo interés por parte de la ciudadanía por involucrarse en el diseño social, resultado de la manifiesta servidumbre del poder público a los requerimientos del mercado. Las *Conversaciones en círculo* materializan una sofisticada tecnología artística que posibilita su intervención. Este artículo recoge la experiencia vivida durante la implementación de aquel proceso artístico en diversos ámbitos, educativos y socioculturales, como forma extraordinaria y directa de actuar en la vida política. A través del diálogo y del dibujo las personas participantes conforman una micro-comunidad, consciente de su capacidad para abordar y hacerse cargo de temáticas que les conciernen en su día a día, cuyo encargo a otras instancias, públicas o

Palabras clave

diálogo, democracia, asociación, empatía, dibujo lineal

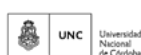
Artilugio, número 9, 2023 / Sección Reflexiones / ISSN 2408-462X (electrónico)

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

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



EdFA Editorial de la Facultad de Artes



privadas, ha dejado de parecerles conveniente. Las personas componentes de estas reuniones circulares se cuestionan la posibilidad de una sociedad libre. A este fin se replantean conceptos cotidianos clave como la democracia, la creatividad y el trabajo, entre otros. Su observación y remodelación permiten que dejen de ser abstractos y que muestren su significado en la vida de cada asistente. El grupo proyecta el trazado de una nueva forma social.

Abstract

We are currently witnessing a progressive interest on the part of citizens to become involved in social design, as a result of the manifest servitude of public power to the requirements of the market. *Conversations in a Circle* materialises a sophisticated artistic technology that makes their intervention possible. This article gathers the experience lived during the implementation of that artistic process in different educational and socio-cultural environments, as an extraordinary and direct way of acting in political life. Through dialogue and drawing, the participants form a micro-community, aware of their capacity to address and take charge of issues that concern them in their daily lives, which they no longer find convenient to entrust to other public or private bodies. The members of these circular meetings ask themselves about the possibility of a free society. To this end, they rethink key everyday concepts such as democracy, creativity and work, among others. By observing and reshaping them, they cease to be abstract and show their meaning in the life of each participant. The group projects the outline of a new social form.

Key words

dialogue, democracy, association, empathy, line drawing

INTRODUCCIÓN

Este artículo resume los fundamentos teóricos y describe la experiencia, los resultados y las conclusiones extraídas de la puesta en práctica del proceso artístico *Conversaciones en círculo*. Esta acción ha sido llevada a cabo en diversas localidades españolas a partir de 2013 hasta hoy. Los resultados nos han convencido de la necesidad de incorporar esta experiencia a nuestra investigación doctoral¹ para analizarla y optimizarla. En el ámbito docente se ha realizado en la Universidad Complutense de Madrid y en el Instituto de Educación Secundaria Columela de Cádiz. Asimismo, ha sido implementada en diversos espacios socioculturales de Madrid, como la galería de arte experimental Picuet Gallery, el Centro Cultural Galileo y el Espacio Trapézio. A todas las acciones han acudido personas de diversas profesiones y ocupaciones: funcionarias del Estado, estudiantes, docentes, artistas, profesionales del derecho, de la psicología, de la economía, de la administración de empresas y del sector de la banca, entre otras. El proceso se ha implementado, a su vez, en el albergue sito en la localidad de Aranjuez de la organización Cáritas Diocesana, donde hemos tenido la oportunidad de conversar y dibujar con personas sin hogar a lo largo de diversas sesiones. En el ámbito asocia-

tivo, se llevó a cabo en la asociación Macondo, Espacio Creativo y Feminista, en Cádiz.

Si bien el citado proceso artístico nace en el ámbito pedagógico, donde su idoneidad como metodología didáctica resulta evidente, se trata de una práctica artística conectiva y, por tanto, relacional, que propicia la formación de microcomunidades que, en reunión circular, conversan sobre las cuestiones políticas y sociales que les atañen en su vida diaria. Es una experiencia interdisciplinar en la que el arte aglutina e impregna áreas del saber que tradicionalmente le son ajenas.

El conversar, como forma artística, propicia el ejercicio de la política en primera persona. Prestando atención a los asuntos cotidianos y viendo cómo nos afectan desde una mirada interior, nos damos cuenta de nuestra responsabilidad. En la actualidad, las *Conversaciones en círculo* están siendo llevadas a cabo en Alemania, bajo el liderazgo del artista Johannes Stüttgen (2011), quien las define como un experimento que prepara a los miembros de la sociedad para cuestionarse si nos podemos imaginar y diseñar la forma apropiada para una sociedad libre (Omnibus für Direkte Demokratie, 2011, 2' 15"-2' 31"). Desde este punto de vista, que no es otro que el de la plástica social, las *Conversaciones en círculo* conforman una nueva estructura sociopolítica que ofrece al pueblo la oportunidad de explorar la viabilidad de una democracia deliberativa. En un momento en el que la autenticidad de la democracia es cuestionada y en que los índices de abstenciones en los comicios electorales

¹ Este estudio forma parte de la investigación que la autora está llevando a cabo dentro del programa de doctorado de Historia y Artes (línea de investigación: creación artística, audiovisual y reflexión crítica) de la Escuela Internacional de Posgrado de la Universidad de Granada (España), bajo la dirección de la profesora Dra. Mar Garrido Román, en la que se exploran las posibilidades transformadoras del arte en el ámbito de lo jurídico, lo político y lo social.

son significativamente altos, el “cómo” de una democracia auténtica es un interrogante base y guía de la actividad artística contemporánea.

En este sentido, se abordarán los aspectos metodológicos de la experiencia y los elementos que conforman la acción *Conversaciones en círculo*; la discusión acerca del arte dialógico como tecnología artística propiciadora del despliegue de la capacidad de respuesta de las personas en los ámbitos jurídico, político y social; los resultados de la implementación de dicho proceso y la importancia y significación de las manifestaciones gráfico-plásticas generadas durante este.

EL DIÁLOGO COMO TECNOLOGÍA ARTÍSTICA HACIA UNA DEMOCRACIA DELIBERATIVA: FUENTES DE INSPIRACIÓN PRÁCTICAS Y TEÓRICAS

Nos recuerda el profesor Esquirol Calaf (2012) que actualmente el lenguaje se entiende como información:

Que este término se haya convertido en expresión epocal (“era de la información”) es ya bastante revelador. La fuerza de este modo de ver las cosas procede de la suma de dos fuentes: por una parte, la del dominio actual de las tecnologías informáticas, con la creación de redes globales de flujos de información y, por otra parte, la de las teorías biologicistas, que definen todo organismo (el hombre incluido, por supuesto) como unidad-sistema capaz de procesar información (p. 105).

El ser humano, su lenguaje y su *téchne* son los elementos básicos del proceso artístico que presentamos como dispositivo de alta tecnología para el desarrollo de la conciencia humana. La tecnología aplicada de espaldas a la conciencia ya ha demostrado con creces su poder destructivo, por lo que consideramos que ambas deben evolucionar al unísono. Asimismo, resulta esencial que aprendamos a distinguir lo que verdaderamente nos informa del ruido, para que la comunicación suceda efectivamente, a través de la empatía y de la compasión. Esquirol Calaf (2012) sostiene, en este sentido: “Por eso el diálogo -el pensar juntos- es mucho más que un simple intercambio; es contacto y compañía que dice, celebra y al mismo tiempo se protege del mundo” (p. 107).

El proceso artístico base de este estudio se inspira en dos propuestas prácticas concretas. Por un lado, la forma dialógica surgida en la clase del artista Joseph Beuys en la Kunstakademie de Düsseldorf que titularon *Ringgespräche* (*Conversaciones en círculo*). Por otro lado, la actividad pedagógica desarrollada por el profesor Paulo Freire en Brasil y en Chile, que fue denominada *Círculos de cultura* y, más adelante, *Círculos de investigación*. Ambos autores detectaron el potencial transformador y emancipador de la conversación creadora. Beuys afirmó en la exposición Documenta 5, en el contexto de su obra *Büro der Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* (*Oficina de la organización para la democracia directa a través de referéndum popular*) que “Conversar es también

una forma de arte” (Beuys en Bodenmann-Ritter, 2005, p. 11). Posteriormente, en la muestra Documenta 6, volvió a utilizar esta tecnología artística en la reunión de la *Free International University for Interdisciplinary Research (FIU)* (*Universidad internacional libre para la investigación interdisciplinar*). Según nos informa Ursprung (2021), la primera conversación la condujo el artista siguiendo el procedimiento socrático. Sin embargo, en la segunda proponía un tema y, a continuación, daba paso a un diálogo abierto (pp. 226-227). A esta idea de la conversación como forma de arte la denominó *permanente Konferenz* (*Conferencia permanente*). Siguiendo a Skrandies y Paust (2021) Beuys conectó esta idea con su concepto de escultura o plástica social, para conseguir la máxima apertura posible al discurso (p. 301). Es decir, la idea del lenguaje como material artístico de cara a una remodelación de la sociedad, en la que todo ser humano está involucrado como artista.

Igualmente Gablik (1991) llama la atención sobre la necesidad de virar hacia un paradigma artístico que integre un diálogo responsivo y una acción compasiva (p. 149). A este tipo de arte dedica un capítulo en *The reenchantment of art* (*El reencantamiento del arte*) que titula “The dialogic perspective” (“La perspectiva dialógica”). Sostiene la autora que la conversación es el medio fundamental de un arte conectado con la vida (p. 150).

Por su parte, Freire consideró los *Círculos de cultura* como fundamentales para una pedagogía de la libertad. Ernani los describe del

siguiente modo en su introducción a la *Pedagogía del oprimido* del citado autor:

El círculo de cultura, en el método de Paulo Freire, revive la vida en profundidad crítica. La conciencia emerge del mundo vivido, lo objetiva, lo problematiza, lo comprende como proyecto humano. En diálogo circular, intersubjetivándose más y más, va asumiendo críticamente el dinamismo de su subjetividad creadora. Todos juntos, en círculo, y en colaboración, reelaboran el mundo, y al reconstruirlo, perciben que, aunque construido también por ellos, ese mundo no es verdaderamente de ellos y para ellos (Ernani en Freire, 2005, p. 22).

Beuys y Freire coinciden en que para poder diseñar una sociedad libre y auténticamente democrática es esencial que los seres humanos “se sientan sujetos de su pensar, discutiendo su pensar, su propia visión del mundo, manifestada implícita o explícitamente, en sus sugerencias y en las de sus compañeros” (Freire, 2005, p. 158). Al respecto Beuys afirmó:

para mí la lengua es el primer tipo de escultura. Se les da forma a las ideas con un medio de expresión. El medio de expresión es el lenguaje. Así que habría que aprender a mirar el pensamiento mismo, que las personas aprendieran a mirarlo como un artista mira su obra, es decir: en su forma, su fuerza, en sus proporciones. Igualmente habría que poner más valor en la forma, en el sonido, en la cualidad del habla (Beuys en Bodenmann-Ritter, 2005, p. 72).

Si bien, como nos dice Esquirol Calaf (2015), pensar puede hacerse en solitario, para conversar necesitamos a otras personas, buscamos compartir, esperamos otra perspectiva que alimente nuestro pensamiento:

el hablar exige al otro, vive del otro y, además, un otro concreto, un alguien de carne y hueso. En el diálogo somos por lo menos dos, lo que significa que la pluralidad es constitutiva del diálogo (...) el pensar dialogal es intrínsecamente pluralista (p. 50).

Y citando a Rosenzweig continúa: “en la auténtica conversación sucede realmente algo; no sé de antemano lo que el otro me va a decir, porque ni siquiera sé de antemano lo que yo mismo diré” (Rosenzweig en Esquirol Calaf, 2015, p. 50). Por tanto, nos dice: “algo cambia en el mundo cuando tiene lugar un diálogo” (Esquirol Calaf, 2015, p. 50). El diálogo se revela así como una forma de arte al quedar patentes sus cualidades creativas, transformativas y su vocación de futuro, en una travesía compartida hacia lo incierto: “El aspecto creativo acompaña naturalmente a este acontecer imprevisible y lo nuevo aparece en el esfuerzo dialógico” (p. 52). La conversación será tan creativa como comprometidas estén las personas participantes a averiguar cómo alcanzaremos nuevas formas que den lugar a una sociedad libre, solidaria y sostenible. Gadamer (1998) no pone el acento en la búsqueda de lo nuevo en sí, sino en poder verlo a través de la perspectiva de otra persona: “Lo que hace que algo sea una conversación no es el hecho de habernos enseñado algo nuevo, sino que hayamos encontrado en el otro algo que no habíamos encontrado aún en nuestra experiencia del mundo” (p. 206).

El físico estadounidense David Bohm (2005) lanzó una interesante propuesta en su estudio *Wholeness and the Implicate Order* (*Totalidad*

y orden implícito) en el que propone un experimento que denomina el *rheomode* (*rheo*: del griego fluir). Según explica, se trata de una forma de experimentación lingüística que pone de manifiesto la función fragmentaria del lenguaje y propone un nuevo modo que no es tan propenso a la segmentación. Nos pone por ejemplo, la frase: “esto no es relevante”. Esta afirmación, según el autor, implica una división radical y definitiva entre lo que vamos a considerar relevante o irrelevante. El *rheomode* propone una alternativa que no es rígida, tajante ni definitiva, sino que es fluida y nos muestra que no existe una división radical, sino que la zona de grises entre ambos extremos es muy amplia (pp. 39, 41 y 42).

En su ensayo sobre el diálogo *On Dialogue*, Bohm pone el énfasis en la observación del pensamiento ya que, sostiene, que será imposible que surjan nuevas formas sociales, dignas de ser incorporadas, desde una imaginación y un pensamiento condicionados y enfermizos. Por eso, siguiendo a este autor, es interesante no solo cuestionar nuestros anclajes, los conceptos que nos vienen dados, sino mirar qué estamos pensando, qué sucede en nuestro espacio mental, cómo se conforma nuestra opinión, cómo nos identificamos con ella y cómo podríamos pensar los asuntos que afectan a nuestro día a día de otra manera.

Bohm estudia un concepto de la neurofisiología llamado “propiocepción”, es decir, la percepción propia o autopercepción. Según el autor, uno de los problemas esenciales del pensamiento es que no es capaz de autopercebirse.

¿Cómo podemos favorecer que el pensamiento se perciba a sí mismo? El autor sugiere una forma que nos recuerda a la citada idea del estudio interior propuesta por Beuys, en el que las personas observan su pensamiento desde una mirada artística. Bohm (1998) sostiene que es preciso suspender el pensamiento y crear un espejo para poder observar los resultados de este. El propio cuerpo, nos dice, sirve como espejo porque refleja las emociones que nos produce esa observación (p. 25). Como en las de Beuys y Freire, en la propuesta bohémiana, el grupo también actúa como un espejo porque muestra inmediatamente el efecto producido por un pensamiento concreto.

Las conversaciones circulares se basan en un encuentro fundado en la libre asociación, donde cada persona expone voluntariamente su perspectiva. Como cualquier obra de arte, no están enfocadas hacia un objetivo, ni siquiera el de llegar a un acuerdo. Es un proceso de escucha y apertura a la diversidad de opiniones sin juzgarlas, para poder comprenderlas, para entender de dónde surgen y cómo se han formado. Evitan partir de un debate que fomente la polarización. Una vez vistos los motivos de la otra persona, podemos profundizar y comenzar el diálogo. Suscribimos con Esquirol Calaf la cita de Lévinas: “la esencia del lenguaje es hospitalidad” (Lévinas en Esquirol Calaf, 2012 p. 104). Conversar acoge y reúne. Al final, mantiene Bohm (1998), las diferentes perspectivas no son lo crucial, sino el movimiento hacia la coherencia que se produce en el grupo (p. 27).

Gadamer (1998) considera que el arte de la conversación “es un atributo natural del ser humano” (p. 203), que resulta esencial para la comprensión mutua, para pensar mejor, para llegar a nuevas ideas y para crear vínculos de amistad. En este sentido nos dice: “la conversación con el otro, sus objeciones o su aprobación, su comprensión y también sus malentendidos son una especie de ampliación de nuestra individualidad y una piedra de toque del posible acuerdo al que la razón nos invita” (p. 205). Continúa este autor cuestionando hasta qué punto el lenguaje preforma el pensamiento. Gadamer encuentra legítima esta preocupación motivada por la sospecha de que pueda ser el lenguaje, “y nuestro modo de pensar mediado lingüísticamente”, lo que nos ha llevado a hacer del planeta “una inmensa fábrica” (p. 195). Sin embargo, discrepa: “El lenguaje no es una convencionalidad reelaborada ni el lastre de los esquemas previos que nos aplastan, sino la fuerza generativa y creadora capaz de fluidificar una y otra vez ese material” (p. 201).

Por último, entroncando con el papel de la conversación en el diseño de una sociedad auténticamente democrática, nos recuerda Esquirol Calaf (2015) que la ética discursiva tiene al diálogo “como eje de su propuesta filosófica” (p. 54). La profesora Adela Cortina Orts (2010) va más allá de la ética discursivo-deliberativa y llama la atención sobre la importancia de poner en práctica una ética de la razón cordial. Sostenemos que el arte dialógico puede ser el medio para conseguirlo. La autora pone el acento en que las personas afectadas tenemos que poder participar en

los acuerdos en los que se decide sobre normas que nos repercuten “para que el ordenamiento marco se oriente por intereses universalizables” (p. 53). Para posibilitar esto se tienen que cumplir al menos tres requisitos fundamentales. Por un lado, que las personas afectadas sean tenidas en cuenta “en el sentido de que las políticas públicas y las normas económicas empoderen a los afectados de modo que puedan participar en las decisiones, y en el sentido de que participen en la toma de decisiones” (p. 73). El segundo requisito es que resulta “necesario institucionalizar los lugares en que los afectados pueden participar en la toma de decisiones en el nivel local, en el nacional, en el transnacional y en el global, porque son seres capaces de autonomía y de compasión” (p. 53). Por último, la tercera condición es educar a las personas afectadas, es decir, lo que Cortina Orts denomina: “La construcción del sujeto moral” (p. 93). Así, conviene la profesora con Habermas en que “hoy el poder político debe legitimarse comunicativamente; insiste en animar al pueblo a integrarse en asociaciones libres, preocupadas por valores, temas y razones que defiendan intereses universalizables y que presionen al poder político institucional” (pp. 93-94).

Cortina Orts considera que para que las personas lleguen a interesarse en dialogar seriamente acerca de las normas les afectan necesitan ser formadas como

sujetos cordiales, sujetos con voluntad de justicia, dispuestos a dialogar en serio, a detectar qué intereses son universalizables y a decidirse por ellos. (...) Educar para una ciudadanía democrática, capaz de re-

conocer a los otros en su dignidad y en su vulnerabilidad (...) es entonces una pieza central del edificio (p. 94).

No estamos planteando una nueva utopía. Cortina Orts nos informa de que estos espacios de reunión ya existen y recomienda que sean reconocidos como aquellos en los que las deliberaciones de la sociedad civil tienen lugar:

instituciones no jurídicas y no parlamentarias en las que un número limitado de personas, y en periodos de tiempo limitados, delibera sobre problemas y llega a decisiones para las que tiene que dar razones. Es el caso de los comités y comisiones de bioética o de empresas, departamentos de responsabilidad social y de los comités de las asociaciones de periodistas, los colegios profesionales o las conferencias de ciudadanos (p. 89).

Consideramos que las *Conversaciones en círculo* abren un espacio al que pueden acceder todas las personas que estén interesadas en ese diálogo serio, en formarse para la democracia y para ser parte activa en su construcción, a través de la retroalimentación mutua y del reconocimiento de la condición de interdependencia entre los seres humanos.

FABULANDO EN CÍRCULOS: LA PUESTA EN PRÁCTICA DEL DIÁLOGO ARTÍSTICO

Funcionamiento y elementos de la forma: Conversaciones en círculo.

Seguidamente describiremos nuestra interpretación de este proceso y cómo lo hemos implementado, los elementos que lo conforman y el funcionamiento del diálogo artístico. En la mayoría de las ocasiones hemos documentado las sesiones en vídeo. Aportamos imágenes de algunos de los dibujos surgidos durante estas.

A primera vista la forma es obvia: las personas se sientan formando un círculo. Este modo de colocar los cuerpos en el espacio propicia la simetría y la horizontalidad, tanto los rostros como las voces son igualmente perceptibles por quienes participan. En el centro, se coloca papel continuo y algunos rotuladores.

Heidegger (Eidos84, 2011) nos recuerda la advertencia de Goethe en cuanto a que en la vida cotidiana nos arreglamos a duras penas para entendernos a través del lenguaje, porque solamente describimos relaciones superficiales. Sin embargo, en cuanto se trata de relaciones más profundas, entra en juego otro lenguaje: el poético (Eidos84, 2011, 0' 39"-1' 42"). En la situación de crisis que estamos viviendo no podemos conformarnos con un grado de entendimiento superficial.

Por ello, las *Conversaciones en círculo* requieren una introducción a través de la cual las

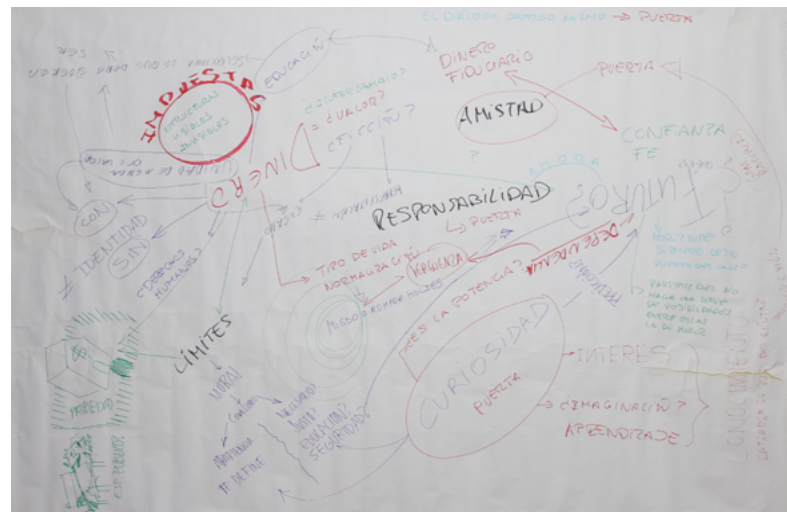


Imagen 1: Añino-Granados, I. (2023). *Conversaciones en círculos*. Acción 1.

personas entran en un modo de receptividad en el que son capaces de una escucha empática y de una observación atenta y respetuosa. La introducción nos ayuda a acceder al lenguaje poético, con el que podremos profundizar en las temáticas que se aborden. Escuchar y atender sin juzgar y sin volcar prejuicios que sirvan de bloqueo para lo nuevo por venir.

La introducción consta de dos procesos. Por un lado, aprendemos a utilizar nuestra imaginación, nuestro estudio interior, desde el que, según la escultora social Shelley Sacks (2011), podemos penetrar en lo que nos viene dado, podemos reconocer lo que debemos hacer y podemos desarrollar nuevas formas. Con la ayuda de nuestra imaginación podemos percibirnos y honrarnos mutuamente, podemos dibujar una comunidad que consiga al mismo tiempo dejar vivir al mundo y protegerlo (p. 39). Por otro lado, trabajamos con lo que Goethe (2013) llamó empirismo delicado (*zarte Empirie*) (p. 211). Así, iniciamos un proceso meditativo de intercambio con las imágenes y



Imagen 2: Añino-Granados, I. (2023). *Conversaciones en círculos*. Acción 2.

las ideas que emergen de ese espacio mental. Se trata de una observación en la que ponemos entre paréntesis nuestros conocimientos previos y creamos un vínculo ético con aquello que observamos; nos dejamos informar, para aprender algo nuevo. Esta será, a su vez, la forma en que vamos a prestar atención al resto del grupo durante el diálogo.

Cada participante selecciona una de las ideas que han aparecido en su mente y, quienes lo deseen, la comparten con el grupo en forma de una palabra. Por ejemplo: ocio, arte, dinero, etcétera. Normalmente, elegimos tres conceptos sobre los que mantendremos una delicada conversación. Pongamos, por ejemplo, el concepto de poder. La pregunta será entonces qué entendemos por poder. Asimismo, observamos el impacto que causan en nuestro cuerpo los conceptos al pronunciarlos y al oírlos. Nos fijamos en qué sensaciones despiertan.

Una o dos personas del círculo asumen el papel de moderadoras con el objeto de que la

conversación no deje de ser artística. Su tarea consiste en avisar al grupo en el instante en que desaparezca el diálogo y se inicie una pugna por imponer un punto de vista sobre otro. Esto llevaría a una situación de bloqueo. La persona encargada de la moderación no cumple una función docente, sino que quien toma la palabra es quien enseña, el resto atiende. Cuando haya terminado esperamos unos segundos y la siguiente persona puede intervenir, sea para aportar su perspectiva, sea para cuestionar lo anteriormente compartido o para lanzar una pregunta.

Otro elemento clave que conforman las *Conversaciones en círculo* son los dibujos que van a ir emergiendo en el papel colocado en el centro. En ellos quedarán representadas de forma sintética tanto la sustancia que ha aportado el grupo como el desarrollo de la conversación. Destacan los dibujos lineales que revelan las interconexiones entre los conceptos propuestos y las diversas perspectivas, posibilitando su remodelación por el grupo. Los resultados demuestran que

estas manifestaciones gráfico-plásticas resultan clarificadoras y didácticas.

Por último, la duración total será de tres horas. Como cualquier actividad artística, requiere un tiempo para que quienes participan entren en un estado de relajación mental y de concentración desde el cual desplegar su creatividad.

RESULTADOS Y HALLAZGOS

Los resultados y hallazgos recogidos son fruto del intercambio verbal entre los miembros del grupo, de sus expresiones gráfico-plásticas y de la retroalimentación compartida.

Comenzaremos por los surgidos del propio diálogo. Los conceptos propuestos con mayor frecuencia son: arte, dinero, democracia, felicidad, libertad, trabajo, conocimiento, miedo, cultura, creatividad y límites. En cada sesión se dialoga sobre tres nociones. Cada participante comparte su opinión sobre lo que significan y, poco a poco, al ir expresándose las diversas perspectivas, sus límites se tornan maleables, hasta darle un nuevo sentido: ya no uno abstracto, sino el que surge de la interiorización de la idea por el grupo.

Al mismo tiempo que desempaquetamos y remodelamos los conceptos, el papel va cubriéndose de dibujos. Al principio, cuando se mira a las tres palabras propuestas escritas sobre el papel, da la sensación de que encarnan ideas independientes y alejadas entre sí. Sin embargo, a medida que van surgiendo los dibujos, numerosas líneas y flechas comienzan a unirlas hasta

revelar, para la sorpresa de las personas asistentes, una densa red de interrelaciones entre los diversos temas. Nos damos cuenta de que todas las cuestiones que se dan en la sociedad están vinculadas, nos incumben y nos afectan y que, por tanto, tenemos que ocuparnos de ellas, desarrollar nuestra responsabilidad entendida como capacidad de respuesta.

Los dibujos nos ayudan a ser conscientes del modo en que hemos ido relacionando los conceptos durante la conversación. Nos muestran las direcciones y los recorridos, llegando a convertirse en un mapa del diálogo. Se demuestra que la forma fragmentaria y separadora en que abordamos y percibimos los asuntos es ficticia. Se evidencia la situación de interconexión e interdependencia en la que transcurre la vida.

En cuanto a las características y las similitudes entre los dibujos, es importante aclarar que los símbolos o patrones que aparecen no han

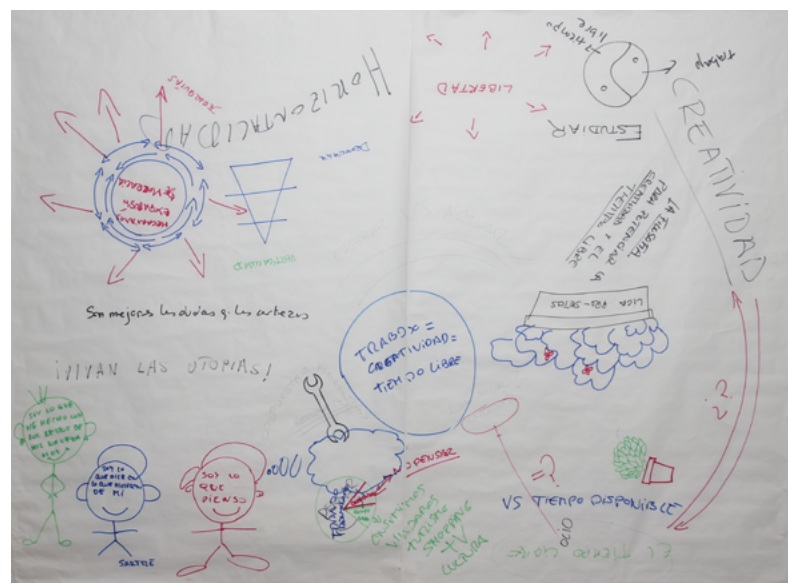


Imagen 3: Añino-Granados, I. (2023). *Conversaciones en círculos*. Acción 3.

sido acordados previamente, sino que surgen de forma intuitiva y espontánea. Los signos más frecuentes son los siguientes:

Diagramas: recogen bien un solo concepto que se une con otros a través de flechas, bien un conjunto de ellos englobándolos, relacionándolos, entendiéndolos como partes de un todo que puede dar lugar a sinónimos o a ideas que se apoyan, abriendo paso a otros significados o interpretaciones. A veces recogen frases completas.

Signos de interrogación: cumplen su función habitual de pregunta. La conversación comienza con una interrogación y, a lo largo de esta, también se cuestionan afirmaciones que van surgiendo durante el diálogo. El espíritu explorador, investigador y crítico se pone así de manifiesto.

Signos matemáticos: fundamentalmente, aparecen los signos de igual (=) y de diferente (\neq). Para nuestro estudio nos interesan las interpretaciones relacionales de estos símbolos. Así, el signo de igual denota equilibrio entre las ideas colocadas a su izquierda y a su derecha. Las *Conversaciones en círculo* representan una investigación artística en búsqueda de lo que entendemos por democracia, por ello es crucial poder ver de forma gráfica los lugares en los que el grupo identifica simetrías, equilibrios y diferencias. El signo de igual indica identidad entre los conceptos, se está diciendo que tienen el mismo valor o que lo uno es lo mismo que lo otro. El movimiento entre los conceptos colocados a los dos lados de este símbolo es bidireccional, por lo que derecha e izquierda dejan de ser relevantes.

Los elementos que las distinguen se funden en una unión transitiva.

El signo de diferencia o lo no igual ha sido utilizado en las conversaciones para llamar la atención sobre ideas que, en opinión del grupo, han sido equiparadas erróneamente. También denota un matiz, algo que debe ser puntualizado. Se pone de manifiesto en la conversación que las diferencias entre ideas que se han considerado iguales han de ser tenidas en cuenta y que no conviene homogeneizarlas. Es decir, que con estos dos signos de igual y de no igual hacemos un recorrido a la raíz del concepto. A veces se unen en su origen y vemos que las diferencias y separaciones han ido creándose artificialmente. Otras veces, sucede lo contrario: hay asuntos en los que conviene conservar lo diverso para poder disfrutar de sus ventajas.

El símbolo flecha: las flechas que aparecen en estos dibujos indican una dirección y un vínculo. Pueden unir conceptos o diagramas a lo largo de todo el soporte, llegando a conformar la citada red de interconexiones. Se crea así una sensación visual de movimiento trepidante que causa la impresión de que las ideas viajan por la superficie del papel, expandiendo su significado, afectándose mutuamente.

Dibujos del cuerpo humano: normalmente aparece representado de forma esquemática. A veces, diferenciando los sexos. Su representación parece resultar importante para insistir en la idea de que los conceptos son de creación humana y que los podemos remodelar.

Quienes participan, coinciden en que las *Conversaciones en círculo* facilitan una mirada creativa bidireccional: hacia el interior y hacia las demás personas. Afirman que espontáneamente surge una visión artística capaz de atender cuestiones que nos repercuten y para las que habitualmente no nos consideramos competentes.

Asimismo, agradecen haber podido participar en un diálogo que requiriese un lenguaje poético y una atención delicada de tiempos más lentos, para poder tratar asuntos vitales con la profundidad que demandan.

CONCLUSIONES

El diálogo se revela como algo vivo que conecta fuertemente al grupo. La participación ha sido muy activa tanto en su forma verbal como gráfica. Las personas se esfuerzan en prestar atención, en escuchar activamente a las demás, dejándose sorprender y enriquecer por las variadas aportaciones. De sus comentarios extraemos que esta acción impacta positivamente en la participación política entendida como asunto de su responsabilidad. Nuestra investigación prevé sopesar su influencia sobre la implicación ciudadana a través de entrevistas y proponiendo la temática durante la propia acción.

La experiencia nos lleva a proponer la institucionalización de las *Conversaciones en círculo*

como parte fundamental de la estructura estatal; como instancia en la que las personas devienen conscientes de su capacidad de respuesta ante los asuntos que les afectan; el lugar donde pueden formarse mutuamente y desplegar su imaginación y sus capacidades creativas para participar de forma activa en la vida política. En su horizonte: dar lugar a una democracia auténtica y a una sociedad libre, solidaria y sostenible.

Cómo citar este artículo:

Añino Granados, I. (2023). *Conversaciones en círculo*: alta tecnología artística al servicio del diseño social. *Artilugio Revista*, (9). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/42022>.

Referencias

- Bodenmann-Ritter, C. (2005). *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista* (J. L. Arántegui, trad.). Madrid: A. Machado Libros, S.A.
- Bohm, D. (1998). *On Dialogue*. London and New York: Routledge.
- Bohm, D. (2005). *Wholeness and the Implicate Order*. London and New York: Taylor and Francis e-Library.
- Cortina Orts, A. (2010). *Justicia cordial*. Madrid: Editorial Trotta, S.A.
- Esquirol Calaf, J. M. (2012). La primera palabra, o la esencia del lenguaje como amparo. *Ágora. Papeles de Filosofía*, 31(1), pp. 103-120. <http://hdl.handle.net/10347/7543>.
- Esquirol Calaf, J. M. (2015). Uno mismo y los otros. De las experiencias existenciales a la interculturalidad. Barcelona: Herder Editorial, S.L. <https://elibro-net.bibezproxy.uca.es/es/ereader/ucadiz/114416>.
- Freire, P. (2005). *Pedagogía del oprimido* (J. Mellado, trad.). México: Siglo XXI Editores, S.A.
- Gablik, S. (1991). *The reenchantment of art*. New York: Thames and Hudson Inc.
- Gadamer, H. G. (1998). *Verdad y Método II* (M. Olasagasti, trad.). Salamanca: Ediciones Sígueme, S.A.
- Goethe, J.W.v. (2013). *Teoría de la naturaleza* (D. Sánchez Meca, trad.). Madrid: Editorial Tecnos.
- Eidos84. (2011, 5 de julio). *Heidegger On Language and Poetry* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=7-P00ID-Jpvg>.

Omnibus für Direkte Demokratie (2011, 1 de abril). Johannes Stüttgen: “Ringgespräche” [video]. Vimeo. <https://vimeo.com/21791899>.

Sacks, S. (2011). Geben und Ökologische Bürgerschaft. Aus innerer Bewegung zur passenden Form. En Tönnis, A. et al. (Eds.), *Da hilft nur schenken. Mit Schenken und Stiften die Gesellschaft gestalten* (pp. 38-43). Bochum: GSL Treuhand e.V.

Skrandies, T. y Paust, B. (2021). *Joseph Beuys Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Berlin: Springer-Verlag GmbH. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05792-1>.

Ursprung, P. (2021). *Joseph Beuys. Kunst, Kapital, Revolution*. München: Verlag C.H. Beck oHG.

Biografía

Isabel Añino Granados

AUTORA

La autora es Licenciada en Derecho por la Universidad de Granada (España), Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid (España), Master of Arts en la especialidad de Escultura Social por la Oxford Brookes University (Reino Unido) y obtuvo el Máster Universitario en Profesorado de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanza de Idiomas por la Universidad de Cádiz (España).

Entanglements: la visualización científica de lo viviente en la práctica artística de Irene Kopelman

Entanglements: scientific visualization of life in Irene Kopelman's art practice



Paula Bruno Garcén

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Filosofía y Letras

Instituto de Geografía "Romualdo Ardissonne"

Grupo de Historia y Epistemología de las Cartografías y las Imágenes Técnicas

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

paulabrunogarcen@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-2544-9632>

Recibido: 28/02/2023 - Aceptado con observaciones: 08/06/2023



<https://doi.org/10.55443/artilugio.n9.2023.42023>



<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/bcs172glk>

Resumen

Este trabajo se ocupa de una zona de múltiples relaciones entre arte y ciencia: el recurso a la visualización científica de lo viviente por parte de la práctica artística de Irene Kopelman. En función de una serie de consideraciones acerca de la práctica artística como pensamiento, se analizan los proyectos *Reconstructing Time* (2005) y *Underwater Workstation* (2016) a partir del montaje con casos de visualización científica, con el objetivo de comprender los desplazamientos y las intervenciones que estas prácticas artísticas movilizan. Se observa que las elecciones iconográficas, estilísticas y

Palabras clave

arte contemporáneo,
dibujo, microbiología,
antropoceno

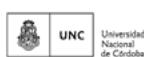
Artilugio, número 9, 2023 / Sección Reflexiones / ISSN 2408-462X (electrónico)

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

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



EdFA Editorial de la
Facultad de Artes



materiales en el dibujo, el modelado y el diseño museográfico desnaturalizan las modalidades de visualización de lo viviente. Asimismo se identifica un interrogante por la dimensión temporal del hacer artístico y científico: un tiempo histórico, así como un tiempo profundo y geológico. La figura de los *entanglements* o enredos, así como la de las raíces mangle, facilitan una mirada para sobrevivir y continuar el asunto de la coexistencia interespecies en el planeta.

Abstract

This article deals with a zone among the multiple relations between art and science: the use of a resource towards the scientific visualization of living organisms in Irene Kopelman's art practice. On the basis of a series of considerations about the art practice as thought, the projects *Reconstructing Time* (2005) and *Underwater Workstation* (2016), are analyzed taking into account the montage with cases of scientific visualization. The aim is to understand the shifts and interventions being activated by the art practices. The iconographic, stylistic and material choices of the drawing are observed. The modelling and museum design alter the nature of the scientific visualization of the living issue. Likewise, the time dimension in the scientific and artistic doing identifies an issue: a historical time as well as a deep and geological time. The mangle roots and entanglement figures give access to the idea of surviving and at the same time continuing the interspecies coexistence matter in the planet.

Key words

contemporary art,
drawing, microbiology,
anthropocene

INTRODUCCIÓN: UN ASPECTO DEL BINOMIO ARTE Y CIENCIA

¿De qué manera se da el encuentro entre los saberes y recursos científicos con la práctica artística? Un cruce especialmente recurrente en la investigación y crítica de arte es el binomio *arte y ciencia*. Este término abarca un amplio espectro de prácticas y realizaciones procedentes de diversos campos y con objetivos muy divergentes. Sin buscar una definición sobre su caracterización, nos detendremos en una zona específica de este vínculo: el recurso a la visualización científica de lo viviente por parte de prácticas artísticas contemporáneas. De manera específica, analizaremos dos casos para ver de qué forma juega este interrogante acerca de las formas y finalidades con que las artes apelan a recursos e instrumentos de visualización científica. Se estudiarán los proyectos *Reconstructing Time* (2005) y *Underwater Workstation* (2016) de Irene Kopelman, artista radicada en Ámsterdam y cuya obra desde hace décadas está permeada por el trabajo con colecciones científicas, procedimientos, así como también los mismos científicos como actores de estas prácticas¹. El estudio de

ambos trabajos de Kopelman, con más de diez años de distancia, nos permitirá advertir no solo la diversidad de abordajes desde los que la artista problematizó aspectos de la visualización científica, sino también un desplazamiento desde las colecciones y los museos de ciencias hacia una atención al trabajo biológico en el territorio y con los mismos actores científicos involucrados. El estudio de los dos trabajos de Kopelman busca presentarse como un aporte a la investigación en torno al uso artístico de procedimientos y estilos de visualización científica que operan como un señalamiento de las formas científicas de conocer, definir y relacionarnos con lo viviente.

RECONSTRUCCIÓN DE TIEMPO: DE FÓSILES Y CATEGORÍAS CIENTÍFICAS COMO PENSAMIENTO VISUAL

Reconstructing time (2005) es el resultado de un año de investigación y producción en el marco de una residencia artística en el Museo Geológico Artis, en Ámsterdam (Imágenes 1 y 2). La obra consiste en dos partes: la primera es una

¹ Irene Kopelman (Córdoba, 1974) es Doctora en Bellas Artes (Finnish Academy of Fine Arts, Helsinki/MaHKU, Utrecht Graduate School of Visual Art and Design) y en 2002 participó en una residencia en la Rijksakademie van Beeldende Kunsten (Ámsterdam). Entre sus exposiciones recientes están la Bienal internacional SITE (Santa Fe, 2014); Vertical Landscape, en la octava Bienal de Berlín (Berlín, 2014); LARA (Latin American Roaming Art), MAC (Perú, 2014); Chiral Garden, La Verriere Fondation D'Entreprise Hermes (Bruselas, 2013); Entanglement, Kunst Halle (Sankt Gallen, 2013); The Exact Opposite of Distance, Motive Gallery (Bruselas, 2013); The Challenger's Report, Gasworks

(Londres, 2012); The Molyneux Problem, BAK (Utrecht, 2011); Ensayos sobre Geopoéticas, octava Bienal de Mercosur (Porto Alegre, 2011); 50 Metres Distance or More, Galería Labor (Ciudad de México, 2011); El Vuelo de Levy, Motive Gallery (Ámsterdam, 2010) y Montehermoso Centro de Arte (Vitoria-Gasteiz, 2009); The Malady of Writing, MACBA (Barcelona, 2009); Planet of Signs, Le Plateau (París, 2009) y Levity, The Drawing Center (Nueva York, 2007). Además, Kopelman ha publicado numerosos libros de artista, incluyendo *Three interventions in a space* (2003) y *Notes on Representation*, volúmenes I (2006), II, III y IV (2011), V (2013), VI (2014).



Imagen 1: Kopelman, I. (2005). *Reconstructing Time*. Artis Geological Museum, Ámsterdam. Original y réplica de holotipo B 8631 *Calcarina spengleri*.



Imagen 2: Kopelman, I. (2005). *Reconstructing Time*. Artis Geological Museum, Ámsterdam. Vista de exposición.

serie de “réplicas” de una selección de la colección de fósiles holotipos del museo manufacturadas en porcelana, y la segunda consiste en una serie de dibujos de microfósiles. Junto con las copias en dibujo y porcelana se expusieron los fósiles originales que habían estado guardados por años en el depósito del museo geológico. En palabras de la artista, este proyecto “expone estas dos colecciones en exhibición simultánea y ofrece una perspectiva complementaria a aquella propuesta por la ciencia” (Kopelman, 2005, p. 2)². Avanzaremos sobre las características de este proyecto para analizar en qué consiste esa *perspectiva complementaria*.

En *Los usos de la ciencia en el arte argentino contemporáneo* Florencia Suárez Guerrini (2010) analizó el proyecto de Irene Kopelman *Reconstructing Time* como un caso donde el arte hace uso de la ciencia porque “existen en la obra elementos que activan la presencia del discurso científico, ya sea porque utilizan sus procedi-

mientos y operatorias o porque se adueñan de sus técnicas” (p. 10). Entre los procedimientos de marca científica se incluye “la observación minuciosa, el relevamiento y la investigación, la apelación a la documentación y, en algunos casos, la alusión a sistemas de clasificación” (p. 37). Sin embargo, en otras prácticas artísticas también se identifica el recurso de la observación y el relevamiento como proceso de investigación: la realización de bocetos o el estudio de material referido a una temática implica una gran parte de la producción artística, más allá de un vínculo particular con las ciencias naturales. En esta investigación avanzaremos sobre la segunda aseveración acerca de las técnicas que son apropiadas. Los elementos científicos que están presentes en la producción artística son las tecnologías, concretamente las de visualización.

En *Reconstructing Time* participan tecnologías de visualización empleadas en la geología y la paleontología. Se utilizan y exhiben colecciones de especímenes fósiles organizadas en base a categorías científicas como son los taxones, las

² Original en inglés: “*Reconstructing Time* brings these two collections into simultaneous display thus offering a complementary perspective to the view afforded them by science” (Kopelman, 2005).

nóminas de especies, la numeración de inventario. Qué coleccionar, qué decir sobre ello, con qué agruparlo y de qué manera exhibirlo son algunas decisiones abordadas desde los estudios curatoriales y de museos, pero también desde producciones artísticas de lo que se conoce como crítica institucional. La obra de Kopelman nos resitúa en esa discusión.

Según Suárez Guerrini también las artes que hacen uso de la ciencia “suelen ir acompañadas, además, de una serie de artilugios que se asocian con el discurso museológico: elaboración de réplicas fidedignas, imitación de ordenamientos taxonómicos, exposición de elementos que tienen el lugar de documentos, pruebas o testimonios” (p. 38). Si bien no todas las artes que se vinculan con procedimientos científicos hacen una pregunta por lo museográfico, como tampoco toda obra vinculada a la crítica institucional está explícitamente relacionada a lo científico, sí hay puntos de contacto y relaciones entre estos dos enfoques. De acuerdo con la tesis de Nelson Goodman (1990), Suárez Guerrini y sus colegas continúan una mirada sobre la ciencia y el arte como maneras distintas de aludir y contar el mundo. Sin embargo –y dejando de lado el debate referido a esta comparación–, consideramos que este marco conceptual no alcanza a explicar de qué manera el arte se relaciona con la ciencia, usa la ciencia o, más específicamente, se apropia de elementos y procedimientos de origen científico.

Mientras aquel enfoque considera tanto a la ciencia como a las artes como modos de

conocimiento, en esta investigación partiremos de la acepción del *arte como pensamiento*: una *reflexión* en torno a un asunto referido a nuestra forma de vincularnos con el mundo. Si bien podría entenderse que el pensamiento es una condición *a priori* en el conocimiento, nos interesa acentuar el carácter reflexivo y no progresivo de las prácticas artísticas referidas. En este sentido, el arte no sería una forma que usa la ciencia como un modo de avanzar en el conocimiento, sino una práctica que reflexiona, piensa en torno a otro hacer, el de la ciencia. Hubert Damisch (1994) propone pensar el hacer artístico en términos de una reflexión en la que estos productos culturales operan como *actos de pensamiento*. Esta perspectiva de las artes como forma de pensamiento no implica afirmar que el arte produce un conocimiento positivo. En línea con Damisch, y recuperando el pensamiento de Theodor Adorno, Ernst Van Alphen (2006) sostiene que “la experiencia estética es un proceso que empieza como un intento de conocimiento, pero este conocimiento es anulado en última instancia” (p. 83). Y prosigue, “si el arte piensa, y su espectador es apremiado a pensar con él, entonces el arte no es sólo objeto de contextualización, sino que, a la vez, funciona como un marco para el pensamiento cultural” (p. 84).

Bajo esta idea de que el arte opera como forma de pensamiento, se trata aquí de indagar cómo las prácticas artísticas –como la de Kopelman– problematizan la visualización científica, entendida como “cualquier esquema visual que hace perceptible al ojo humano un objeto o hecho

de interés científico” (Bruhn, 2015, p. 126). La pregunta por los procedimientos de visualización involucra una atención a las tecnologías culturales implicadas: los estilos informan la manera en que el objeto de estudio es abordado y, a su vez, los instrumentos, las herramientas y los dispositivos son diseñados y construidos con el propósito de la visualización (Bredenkamp *et al.*, 2015, p. 2).

Las colecciones de especímenes, primero en los gabinetes naturalistas de los siglos XVI a XVIII, y luego, desde el XIX, en los museos de ciencias participan de este abanico de recursos de visualización científica. El estudio y coleccionismo de organismos respondía a una actitud hacia la naturaleza concebida como una entidad coleccionable (Findlen, 1994). Desde la temprana modernidad, tanto dibujos, pinturas como también las colecciones conformaron una “lógica del espécimen” para la visualización de seres como los insectos (Neri, 2011). Estos recursos configuran una dimensión dicotómica entre sujeto y objeto que involucra la “disponibilidad a la vista” del objeto expuesto, mudo, y también la “autoridad epistémica” del sujeto que expone (Bal, 1996). Los procedimientos de visualización científica participan de una construcción onto-epistemológica, biopolítica, que define qué es la vida. El simple hecho de individualizar un ser (vivo, muerto o fosilizado) y trasladarlo a un gabinete es un gesto que instauro una definición acerca de lo viviente, una forma de ver a los no humanos bajo una taxonomía que tiene sentido al interior de un sistema y reinscribe a ciertos seres bajo otras *redes*:

los reinos, las clases, pero también la estantería, el científico y el mercado.

Además del uso de una colección de especímenes, el proyecto de Kopelman también plantea reflexiones en torno a los recursos expositivos en los museos de ciencias naturales. Luego de la exhibición en el Museo Geologia Artis, Kopelman presentó el proyecto bajo el título *Espacio blanco* en la Universidad de Ámsterdam y, en 2009, en la exhibición *Microgramas* en el centro de arte Le Plateau. Allí se enfatizó la museografía mediante el uso de vitrinas y paneles negros donde se exhibieron las piezas de porcelana y los dibujos. Se emplearon también etiquetas diminutas que numeraban las piezas. En esa oportunidad Kopelman vuelve evidentes, *expone*, no solo la historicidad que atraviesa a los dispositivos de exhibición (Suárez Guerrini, 2010, p. 48), sino también sus regímenes de verdad y visibilidad. El énfasis puesto en los dispositivos museográficos, así como el recorrido de modelado de calcos, y el dibujo de microfósiles atraviesa la escenificación y la estética de las evidencias científicas.

A partir del recurso de los elementos museográficos como aparatos de visualización y ordenamiento de lo viviente, la artista se ocupó de dos series de las colecciones de fósiles del museo: los holotipos y los microfósiles. Un holotipo es el primer fósil de su tipo en ser registrado, el ejemplar único designado “ejemplar-tipo” de una especie en el momento de su publicación y denominación original. De acuerdo con la taxonomía de Linneo, los científicos hacen referencia a este ejemplar cuando mencionan a su “tipo”.

En el caso de la obra de Kopelman se trata de holotipos pertenecientes a la familia de los erizos de mar (clase Echinoidea), que proceden de diferentes expediciones que los holandeses realizaron a Timor, una de las islas del archipiélago malayo que estuvo en disputa con los portugueses y cuya mitad, desde 1850 hasta mediados del siglo XX, estuvo anexada al territorio holandés.

Para este conjunto Kopelman recurrió al modelado en porcelana. La artista sostiene que podemos aprender de un objeto haciendo una “representación” de él: “A través de la representación nos familiarizamos con lo que no nos es familiar. Colocando los objetos a cierta distancia y examinándolos, controlamos nuestra comprensión sobre ellos” (p. 43). Pero ante la complejidad de acepciones que reviste el término *representación*, en este análisis continuaremos con el concepto de *visualización*, como lo hemos definido, en tanto abarca los procesos de observación y de materialización en imágenes, en este caso, de un hecho de interés científico. El modelado funciona como una técnica de visualización científica, una forma particular de apropiación de un ser-objeto, inanimado, que articula relaciones con quienes observan. La frase de Kopelman se encuentra en sintonía con esta concepción ya que implica el desarrollo del pensamiento a través de las imágenes y sus dispositivos. Técnicas como el modelado o el dibujo posibilitan lo que Kopelman denomina “mapeo”, es decir, “una reconstrucción cartográfica del objeto que se presenta ante la vista” (Suárez Guerrini, 2010, p. 39).

El otro elemento que introduce este gesto de modelado de fósiles holotipos es una pregunta por el estatus de *original*. El holotipo es un fósil único en su especie, define el estándar que otorga unas propiedades y un nombre. Kopelman selecciona la serie de holotipos, los originales, y realiza sus copias mediante modelado. Así recurre a dos tecnologías de visualización –la exposición de una colección de especímenes y el modelado o calco de fósiles– como gestos que se preguntan por el constructo que organiza la definición de lo viviente.

Con la serie de microfósiles la artista recurrió a otras tecnologías de visualización: el dibujo y la lente de aumento (Imagen 3). Los microfósiles son fósiles de seres unicelulares que tienen usualmente menos de un milímetro de diámetro y solo pueden verse con un microscopio o lente de aumento. La artista observó las minúsculas piezas con una lente de aumento y las dibujó con lápiz sobre papel. Kopelman (2005) sostiene que estos dibujos “buscan describir lo que el ojo no puede ver” (p. 2). Este recurso de hacer visible lo invisible mediante una lente microscópica tiene una larga trayectoria, precisamente originada en territorio holandés. En una entrevista brindada en 2005, Kopelman refiere al impacto que los desarrollos ópticos y la cultura visual holandesa ha tenido en su trabajo (Suárez Guerrini, 2010, p. 44). Tal como lo ha estudiado Svetlana Alpers (2016), los instrumentos técnicos como la cámara oscura, el microscopio y otros lentes han jugado un rol destacado en la conformación de la *cultura visual* holandesa del siglo XVII, un impulso

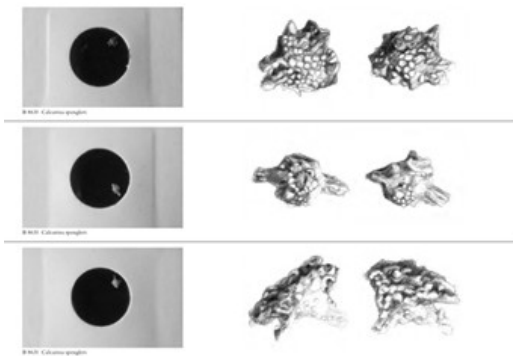


Imagen 3: Kopelman, I. (2005). *Reconstructing Time*. B 8631 *Calcarina spengleri*.

descriptivo dado por una atención al sentido de la vista, la cuestión de la escala o la percepción del tamaño relativo.

Para avanzar en la cuestión del estilo de las imágenes técnicas sobre el que reflexiona Kopelman contrastaremos su dibujo del ejemplar B 8631 *Calcarina spengleri* con los de observaciones microscópicas realizadas por Heinrich August Wrisberg (1765) y publicadas en su libro *Observationum de animalculis infusoriis satura* (Imagen 4). *Calcarina spengleri* es una especie del reino Protista descubierta por Leopold Gmelin en 1791, cerca del momento de la publicación de Wrisberg. Este autor denominó “animálculos” (pequeños animales) o “infusoria” (habitantes de infusiones hediondas) a los seres que observó y a los que aplicó el principio del atomismo, que sostiene que un cuerpo humano no es más que un agregado magnético de esferas primarias. Esto se observa en sus dibujos de observaciones microscópicas realizados con líneas de pequeñas esferas agrupadas en los límites circulares que emulan la lente (Elkins, 1992, p. 13). El estilo lineal se priorizó en el siglo XVIII en sintonía con

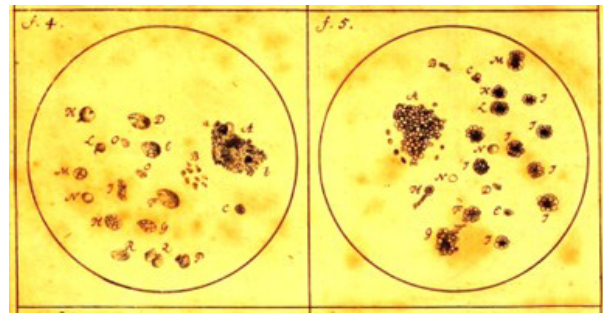


Imagen 4: Wrisberg, H. A. (1765). *Observationum de animalculis infusoriis satura*. Göttingen, lámina 3, figuras 4 y 5.

la doctrina clasicista de claridad y pureza, un ideal académico que postulaba al *disegno* como aquello que podría sacar a la luz las características esenciales de un objeto y descubrir sus estructuras (Bruhn, 2015, p. 41).

El estilo lineal en Wrisberg alberga una gran similitud con las imágenes de *Reconstructing Time*. Sin embargo, a diferencia del recurso de las imágenes de los naturalistas del siglo XVIII, en el proyecto de Kopelman el dibujo desplaza el foco hacia la misma observación de los procedimientos de visualización de objetos científicos: la selección de microorganismos fósiles y el proceso de elaboración de sus imágenes actúa como un señalamiento de los estilos y las escalas espaciales y temporales involucradas en la visualización.

El otro corpus de visualización de microorganismos que nos interesa contrastar con la producción de Kopelman es el modelado y el dibujo de colecciones de microfósiles de cefalópodos de Alcide d'Orbigny³. A partir de sus visionados mi-

³ Alcide d'Orbigny (1802-1857) fue un naturalista francés que realizó numerosas expediciones científicas enviado por el Museo de Historia



Imagen 5: d'Orbigny, A. (1826). Modelos de Foraminíferas esculpidos. Laboratorio de Paleontología, Museo Nacional de Historia Natural de París.

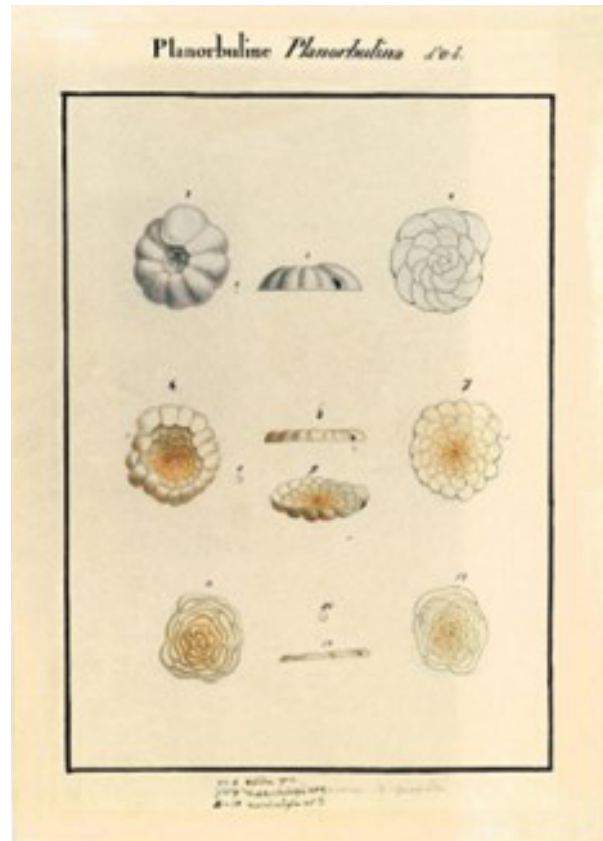


Imagen 6: d'Orbigny, A. (1826). *Planorbuline*. Laboratorio de Paleontología, Museo Nacional de Historia Natural de París.

croscópicos realizó modelos tridimensionales y aumentados de sus pequeños especímenes (Imagen 5), así como planchas de dibujos ilustrados, entre las que se encuentra *Calcarina spengleri* (Imagen 6). En estas imágenes, al parecer copias fieles del original, el científico acentuó los rasgos fisonómicos que buscaba destacar.

Natural de París. A partir de su viaje por Sudamérica entre 1826 y 1834 publicó el resultado de sus observaciones en *Voyage en Amérique méridionale* (Pitois-Levrault, París, 1835-1847). Desarrolló también una gran investigación en el campo de la paleontología, donde destaca su trabajo *Paléontologie française* (París, 1842-1860). Sus observaciones plantearon los primeros avances de lo que se llamaría la micropaleontología ya que “descubrió” unas especies milimétricas que tenían un orificio (*foramen* en latín) y las bautizó Foraminíferas (*Foraminifères* en francés), un filo del reino Protista.

Mediante la puesta en relación de la obra de Kopelman con el trabajo de visualización de d'Orbigny, podemos observar las múltiples trayectorias de las tecnologías culturales de visualización, entre las ciencias naturales y las prácticas artísticas. Los modelados y los dibujos podrían llegar a confundirse visualmente, pero son dos recursos empleados con diferentes hipótesis de trabajo, que se inscriben en proyectos distintos. En el caso de d'Orbigny las piezas y los dibujos están realizados para la demostración de un hecho científico –la fisonomía específica de un grupo de especies del reino Protista–, mientras que el trabajo de Kopelman busca reflexionar

acerca de este mismo proceso y se vuelve una exposición de piezas que ya no forman parte del hacer científico actual, donde el gesto artístico radica en acentuar la estética del visionado científico.

A su vez, la selección de muestras fósiles plantea una reflexión acerca del tiempo profundo y el devenir de lo viviente. La teoría de la evolución de las especies propuesta por Darwin incluye las especies extintas, accesibles mediante yacimientos fósiles y óseos, y es esto lo que permitió entender las ramificaciones de conexiones y transformaciones de los seres. Recurrir al fósil como objeto expositivo “funciona como una metáfora del tiempo suspendido y de la permanencia” (Suárez Guerrini, 2010, p. 44), de las especies y su evolución, pero también podríamos extenderlo a la fosilización de conceptos y formas visuales de entender lo viviente.

Como sostuvo Georges Didi-Huberman (2015) siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo. En la metodología de Aby Warburg recuperada por este autor resuena la concepción freudiana del síntoma como *fósil en movimiento*, que plantea una temporalidad muy particular de olvidos y recuerdos, de torbellinos y anacronismos (Didi-Huberman, 2017, p. 23). Al respecto cabe preguntarnos cuál es el tiempo de esta obra: ¿el de su visionado actual en la web, el de su realización a lo largo del año 2005, el de su exposición en el museo, el de la gestación de las colecciones del museo, el de la recolección de los fósiles en las expediciones holandesas o el de los organismos antes de fosilizarse? Sumando a esta perspectiva

anacrónica podemos pensar que *Reconstructing Time* plantea un *tiempo trastornado*, una relación dinámica entre pasado y presente (Bal, 2016, p. 17) que hace emerger y *expone* un saber-movimiento, hace bailar estos tiempos heterogéneos y formas antiguas de ver el entorno mediante una “reconstrucción de tiempo”.

El fósil es una figura que apela a la dimensión temporal, trastornada y anacrónica, del arte y de las imágenes, pero también condensa una cantidad de tiempo geológico que excede, al parecer, las escalas humanas. Sin embargo, recientemente se consensuó la tesis de que entramos en el Antropoceno, una nueva era geológica que se define por la acción humana sobre el planeta. El uso de energías fósiles no renovables ha sido uno de los factores principales implicados en la (probablemente) irreversible crisis ecológica actual. Hoy la presencia de un fósil en una vitrina nos coloca ante esta situación crítica a la que estamos expuestos los habitantes del planeta Tierra. La réplica -humana- de los fósiles, esta “reconstrucción de tiempo”, duplica este problema: opera como un intento que está condenado al fracaso.

ENREDOS, ECOSISTEMAS Y SUPERVIVENCIA: *UNDERWATER WORKSTATION*

Luego de una serie de proyectos con material de colecciones de museos de historia natural,

Kopelman inició su producción en territorios y ecosistemas diversos, con el interés de estudiar la distancia entre el trabajo de campo y el museo de laboratorio, lo que denominó un aprendizaje en torno al “eslabón perdido entre un proceso de trabajo y otro” (Kopelman, 2014, párr. 2). ¿De qué manera se reitera su pregunta por el estilo o la forma material de la visualización científica? Entre 2012 y 2016 realizó estadías de investigación artística en el Instituto Smithsonian de Investigaciones Tropicales de Panamá (STRI por sus siglas en inglés). Acerca de su plan de trabajo sostiene:

Mi propuesta consistía en observar los diferentes aspectos metodológicos implicados en el proceso del trabajo de campo y aprender de las técnicas y los fundamentos de la recolección de datos en el campo, antes de su inclusión en colecciones o trabajos de investigación (Kopelman, 2014, párr. 2).

A partir del relevamiento en varios sitios de la región ha desarrollado diversos proyectos de dibujos y exposiciones de su trabajo que publicó en su libro *Entanglement. Notes on Representation vol. 7* (Kopelman, 2016). En Panamá trabajó en el laboratorio O’Dea, que se ocupa de cambios biológicos y analiza fósiles marinos, y en el dirigido por Andrew Altieri, focalizado en la ecología de manglares como sistemas costeros.

La artista explicó su metodología de trabajo: “Una de las estrategias que utilizo es ponerme en territorio desconocido. (...) en un paisaje que observo de primera mano por primera vez: ahí intento dibujar” (Kopelman, 2014, párr. 2).

El dibujo exige una pregunta por el estilo, y al respecto afirma que

cada caso requiere una solución diferente y nos fuerza a enfrentarnos a una serie de preguntas distintas sobre técnica, no solo con respecto al ambiente y al paisaje sino al cambio de escala, sus interlocutores, las características del tema observado, y demás (Kopelman, 2015, párr. 2).

De acuerdo con su mirada, es el contexto lo que dispara un “sistema de representación”: “algunas formas exigen líneas planas, otras, profundidad y sombra”. Este problema o acertijo se resuelve con “el ojo, la mente y la mano que dibuja” (Kopelman, 2015, párr. 2) que, en interacción co-generativa con el paisaje, definen la forma material que tendrán las imágenes. El dibujo se entiende aquí como modo de pensamiento, donde la mano capta la cualidad física y la materialidad del pensamiento y la convierte en una imagen concreta (Pallasmaa, 2012, p.12).

La exposición *Underwater Workstation* de la galería DiabloRosso de Panamá en 2016 consistió en dos series de dibujos realizados a partir de su investigación en torno a la región de manglares del instituto. Una serie se componía de manchas de acuarelas de las raíces de mangle, que lo *piensan* desde sus colores y sombras siempre cambiantes, mientras que en la otra la línea tiene protagonismo absoluto. Profundiza algunos elementos ya presentes en *Reconstructing Time* al trazar líneas y delimitar superficies donde no se distingue un objeto separado de un fondo; las raíces conforman un entramado tal que no permite diferenciar un espécimen (Imagen

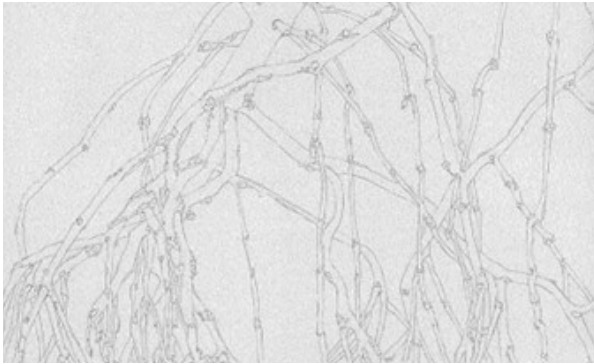


Imagen 7: Kopelman, I. (2016). *Underwater Workstation*. Dibujo de raíz de mangle. Lápiz sobre papel.



Imagen 8: Kopelman, I. (2016). *Underwater Workstation* [vista de exposición]. Galería DiabloRosso, Panamá.

7). El contraste entre las acuarelas y los dibujos lineales expone la tecnología de visualización científica naturalista y la lógica del espécimen que supone.

Acerca de la relación entre arte y ciencia, mencionamos que Kopelman propone que el arte aporta una “perspectiva complementaria”, lo que conlleva un alejamiento del binomio arte-ciencia como dos culturas escindidas que circunstancialmente se encuentran. Hablar de lo complementario conduce a asociar la acepción de aquello que sirve para completar o perfeccionar algo, pero también refiere a los opuestos complementarios, como los colores. También la oposición, como la lente, refleja, reflexiona. En el caso de la obra de Kopelman los recursos involucrados reflexionan sobre las prácticas de visualización y, con ello, las formas de relación entre los científicos y los objetos de ciencia.

Así como en el diseño de montaje *Reconstructing Time* Kopelman había emulado la museografía propia de exposiciones decimonónicas, en la exposición de DiabloRosso (Imagen 8) apela

a una estética de laboratorio: las mesas blancas con ruedas, los dispositivos ópticos, las luces y paredes blancas. Además de los dibujos, traslada algunos ejemplares de mangle en cubículos de agua verticales y se dispone a dibujarlos con la ayuda de una lente de aumento, durante el período de la exhibición.

La elección de las raíces de mangle como tema nos propone una figura muy potente para hacer referencia a los procesos de la ciencia y lo viviente. Desde comienzos de los noventa, en la sociología de la ciencia se habla del “mangle” de la práctica científica para hacer alusión a la interrelación y agencia mutua entre el hecho, las inscripciones en los dispositivos de visualización y la interpretación del científico (Pickering, 1993). Bruno Latour (1986) también ha utilizado terminología similar para definir la visualización como proceso cognitivo y sus inscripciones como elementos móviles e interrelacionados: propone pensar en las *redes* de híbridos, de humanos y no humanos, que operan como agentes y conforman enredos o *entanglements*.

Con sus raíces sumergidas en agua, los árboles de mangle se desarrollan en condiciones calurosas, fangosas y salinas que rápidamente podrían matar a la mayoría de las plantas. Sobreviven a través de una serie de impresionantes adaptaciones que incluyen un sistema de filtrado que deja afuera mucha sal y un complejo sistema de raíces que sostiene verticalmente al mangle en sedimentos movedizos donde se mezclan agua y tierra. Además, su ecosistema alberga una gran diversidad de criaturas, muchas de las cuales son especies únicas en los manglares. Sumado a ello, se está descubriendo que este bioma es fundamental para la regulación de ciclos biológicos a nivel planetario (Feller, s. f.). El cambio provocado por la acción humana sobre el planeta ha derivado en muchas posiciones apocalípticas, pero también hay otras perspectivas que proponen pensar esta situación como una transición hacia un nuevo orden, donde lo viviente continuará su devenir bajo otras formas. Donna Haraway (2019) propuso pensar el juego de cuerdas como figura para “seguir con el problema” de nuestras relaciones multiespecistas entre humanos y no humanos. Los enredos o juegos de cuerdas, o podríamos pensar también las raíces del mangle, que sobreviven en ambientes hostiles, funcionan como una figura para atravesar la transición ecológica y pensar nuevas formas de habitar el territorio.

CONSIDERACIONES FINALES: LA SUPERVIVENCIA DE LO VIVIENTE

A lo largo de este texto hemos estudiado dos proyectos artísticos de Kopelman como indagaciones en torno a los procedimientos de visualización científica. A partir de ello observamos que la selección de un recurso de dibujo particular, sea la línea o la mancha de color, desnaturaliza el estilo en la producción de imágenes de lo viviente. A ello se suma también el recurso al modelado, que apela a otra forma material de visualizar lo viviente como objeto de conocimiento científico. Asimismo, se identificó que no solo el dibujo y el modelado, sino también el diseño museográfico y la exposición de las colecciones de especímenes problematizan la cuestión de la selección y el recorte de una figura y un fondo, que implica el aislamiento de un objeto de estudio bajo una lógica de espécimen en las ciencias naturales. El análisis de las obras de Kopelman también permitió notar que su pregunta en torno a la forma de la visualización científica se ha desplazado del trabajo con recursos museográficos y decimonónicos de producción de imágenes a la labor con biólogos en una reserva natural contemporánea. Este movimiento da cuenta de la complejidad de las preguntas artísticas por la visualización del saber que activa Kopelman.

Asimismo, hemos hallado que estos proyectos plantean un interrogante por el tiempo: se hacen presentes la cuestión del anacronismo

de las imágenes, así como el tiempo de la evolución de las especies; un tiempo profundo que hoy nos interpela en un contexto de colapso ecológico donde las lógicas extractivistas de la acción humana han provocado cambios en el planeta a nivel geológico. En este sentido observamos, por último, que el mangle y su red de raíces opera como una figura para pensar las relaciones de híbridos (*entanglements*) entre humanos y no humanos que atraviesan lo viviente. Estos planteos artísticos de Kopelman nos introducen entonces dos cuestiones: por un lado, reflexiones acerca de las formas específicas de vínculos entre las prácticas artísticas y científicas como un abordaje de los recursos de visualización científica de lo viviente y, por otro, un interrogante en torno a las formas de revisar, imaginar y proyectar modos de vivir en el mundo.

Cómo citar este artículo:

Bruno Garcén, P. (2023). *Entanglements*: la visualización científica de lo viviente en prácticas artísticas contemporáneas. *Artilugio Revista*, (9). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/42023>.

Referencias

- Alpers, S. (2016). *El arte de describir. El arte holandés del siglo XVII*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ampersand.
- Alphen, E. V. (2006). ¿Qué Historia, la Historia de quién, Historia con qué propósito? Nociones de Historia en Historia del Arte y Estudios de Cultura Visual. *Estudios Visuales*, 3, pp. 80-97.
- Bal, M. (1996). The discourse of the museum. En *Thinking about exhibitions* (p. 13). Nueva York: Routledge.
- Bal, M. (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.
- Bredenkamp, H., Dünkel, V. y Schneider, B. (Eds.) (2015). Introduction: The Image. A Cultural Technology. En *The technical image. A History of Styles in Scientific Imagery* (pp. 48-58). Chicago: University of Chicago Press.
- Bruhn, M. (2015). Visuality, visualizing, imaging. En H. Bredenkamp, V. Dünkel y B. Schneider (Eds.), *The technical image. A History of Styles in Scientific Imagery* (pp. 126-129). Chicago: University of Chicago Press.
- Damisch, H. (1994). *The origin of perspective*. Cambridge y Londres: The MIT Press.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2017). Prefacio. Saber-movimiento (el hombre que le hablaba a las mariposas). En *Aby Warburg y la imagen en movimiento* (pp. 17-26). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Libros UNA.

- Elkins, J. (1992). On Visual Desperation and the Bodies of Protozoa. *Representations*, 40(40), pp. 33-56. <https://doi.org/10.2307/2928739>.
- Feller, C. (s. f.). *Mangroves*. Ocean. Smithsonian. <https://ocean.si.edu/ocean-life/plants-algae/mangroves>.
- Findlen, P. (1994). *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Berkeley: University of California Press.
- Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La balsa de la Medusa.
- Kopelman, I. (2005). *Reconstructing Time*. Artis Geological Museum, Amsterdam (Países Bajos). http://irenekopelman.com/site/assets/files/1059/2005_reconstructing_time-1.pdf.
- Kopelman, I. (2014). *Entanglement. Vertical Landscape*. 8va Bienal de Berlín (Alemania). <http://www.irenekopelman.com/es/projects/entanglement-vertical-landscape/>.
- Kopelman, I. (2015). *Notas sobre representación*. Citas y Sitios. <https://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/cite-site-sights/notas-sobre-representación>. Consultado: 20/10/2020.
- Latour, B. (1986). Visualisation and cognition: Drawing things together. *Knowledge and Society: Studies in the Sociology of Culture Past and Present*, 6, pp. 1-40. <https://doi.org/10.1002/9780470979587.ch9>.
- Neri, J. (2011). *The insect and the image. Visualizing nature in Early Modern Europe, 1500-1700*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Pallasmaa, J. (2012). *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili
- Pickering, A. (1993). The Mangle of Practice: Agency and Emergence in the Sociology of Science. *American Journal of Sociology*, 99(3), pp. 559-589. <https://www.jstor.org/stable/2781283>.
- Suárez Guerrini, F. (2010). Las metáforas de la ciencia en la naturaleza y en la historia. En *Usos de la ciencia en el arte argentino contemporáneo* (pp. 28-56). La Plata: Papers Ediciones.
- Wrisberg, H. A. (1765). *Observationum de animalculis infusoriis saturata*. Gotinga: Vandenhoeck

Biografía

Paula Bruno Garcén

AUTORA

Magister en Curaduría en Artes Visuales (UNTREF), Licenciada y Profesora en Artes (UBA), estudiante del Doctorado en Teoría e Historia de las Artes (UBA). Integra el Grupo de Historia y Epistemología de las Cartografías y las Imágenes Técnicas (GHECIT) y es becaria doctoral en el Instituto de Geografía (UBA). Sus principales líneas de investigación son los espectáculos y prácticas artísticas que involucran imágenes técnicas y visualización científica.

Prácticas de la no pertenencia con significados que se pliegan en el Manto-Monte-Mapa

Expanded art and practices of non-belonging with meanings that fold in the Cloak-Mount-Map



Marisa Andrea Mansilla

Universidad Nacional de Arte

Villa Giardino, Argentina

mansillamarisa68@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0003-2113-1122>

Recibido: 24/02/2023 - Aceptado con observaciones: 21/06/2023



<https://doi.org/10.55443/artilugio.n9.2023.42024>



<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/tj4ajei39>

Resumen

Este artículo se enmarca en la investigación de los procesos artísticos en la contemporaneidad, centrándose en las prácticas ágiles y dinámicas que caracterizan a la estética contemporánea. Se examina la expansión de las exploraciones estéticas a través de diversas formas de expresión, como imágenes, fotografías, historias, memorias, medios digitales y textos documentales. La autora reflexiona sobre la propia producción artística y su participación en el taller de Producción Mediática de las Artes en la Universidad Nacional de Arte. Además se explora el papel de la memoria y la tradición en el arte contemporáneo a través de la experiencia de trabajar con mantos tehuelches, un objeto textil construido por las mujeres en la Patagonia argen-

Palabras clave

contemporaneidad, arte
expandido, proyecto
digital, archivo, memoria

Artilugio, número 9, 2023 / Sección Reflexiones / 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.



EdFA Editorial de la
Facultad de Artes



Universidad
Nacional
de Córdoba



tina. El artículo se basa en investigaciones previas y se analizan perspectivas de diferentes académicos en relación con la cartografía, el archivo digital y la materialidad en el arte.

Abstract

This article is part of the investigation of contemporary artistic processes, focusing on the agile and dynamic practices that characterize contemporary aesthetics. The expansion of aesthetic explorations through various forms of expression, such as images, photographs, stories, memories, digital media, and documentary texts, is examined. The author reflects on his own artistic production and his participation in the Media Production of the Arts workshop at the National University of Art, as well as exploring the role of memory and tradition in contemporary art through the experience of working with cloaks tehuelches, a textile object built by women in Argentine Patagonia. The article builds on previous research and analyzes the perspectives of different scholars in relation to cartography, archiving, and materiality in art.

Key words

*contemporaneity,
expanded art, digital
project, archive, memory*

Imaginar es dirigirse hacia lo que no es

Ann Carson

La estética contemporánea se caracteriza por prácticas artísticas ágiles y dinámicas que exploran diversas formas de expresión. En este artículo, examino la expansión de estas exploraciones estéticas a través de diferentes medios, como imágenes, fotografías y textos documentales. Además, reflexiono sobre la memoria y la tradición en el arte contemporáneo a partir de la experiencia de trabajar con mantos tehuelches en la Patagonia argentina. Este estudio se basa en investigaciones previas realizadas durante mi participación en el taller de Producción Mediática de las Artes en la Universidad Nacional de Arte.

Esta condición testimonial de lo contemporáneo me llevó a preguntar por mi producción en la actualidad y me condujo hacia algunas observaciones desarrolladas junto a un trabajo preliminar durante la Especialización en Producción de Textos Críticos y de Difusión Mediática de las Artes en UNA (Universidad Nacional Arte), donde curso como becaria de la especialización y más directamente en el taller de Producción Mediática de las Artes.

1. REFLEXIONES SOBRE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA PERSONAL

Durante la revisión de los procesos encuentro que las producciones en los últimos años han pasado desde el papel y la tela a la materialidad de lo corpóreo en muñecas hechas en cuero (Guardianas, 2008) y que, en su nomadismo interno, se han expandido hacia el libro de artista con la palabra como eje principal, que apareció dentro de los límites de lo disciplinario y que cada vez se presenta como más común.

Florencia Garramuño (2015) destaca la transformación de los paisajes de las estéticas contemporáneas. Estas transformaciones van más allá de los límites disciplinarios y han tenido un impacto radical en el paisaje contemporáneo. Garramuño argumenta que estas prácticas artísticas han propiciado modos de organización de lo sensible que cuestionan y ponen en crisis ideas tradicionales de pertenencia, especificidad y autonomía. En otras palabras, las estéticas contemporáneas han desafiado las concepciones convencionales sobre cómo organizar y experimentar las obras de arte. Al trascender las fronteras disciplinarias, estas prácticas artísticas han generado nuevas formas de pensamiento y expresión. Se han fusionado diferentes técnicas, medios y disciplinas para crear experiencias estéticas que desafían las categorías tradicionales y ofrecen perspectivas más amplias y complejas.

2. EL MANTO TEHUELCHÉ COMO OBJETO DE ESTUDIO

Desde una de las últimas producciones, *El manto abrió su alas* (2020), trabajé con la memoria de las mujeres que habitaron la Patagonia, con el interés atento al mundo femenino como un camino ritual, en solitario, oculto, más largo; el camino de la sinuosidad con ciertos matices, ondulante, indirecto. Atendí a ese camino para despertar las cicatrices patrimoniales que dejaron los mantos tehuelches realizados por estas mujeres. Mi objetivo se basaba en hacer memoria de una tradición no escrita. Hacer visible lo invisible, revelar lo oculto. Hoy ya no hay mantos coloridos en la Patagonia. En el año 2016, con una beca de viaje F.A.D.C.C., tuve la oportunidad de ser invitada por M.E.I.B. (Modalidad de Educación Intercultural Bilingüe, Santa Cruz) y estar en la comunidad tehuelche de Camusu Aike (Río Gallegos) con mujeres que me acompañaron en la escuela rural a participar de prácticas ancestrales, abriendo un espacio para compartir y memorizar. En esa oportunidad, al encontrarme en Río Gallegos con Dora Machado –conocedora de la lengua materna, las tradiciones ancestrales y rituales de los mantos– y compartir unos días con la última hablante del kketto sh m ekot (lengua tehuelche), sentí que algo ocurre cuando las mujeres conversan entre sí. Desde ese viaje/encontro trabajo con tres ejes de la narración. En primer lugar, el Manto o capa, como objeto textil construido con cueros de guanaco (lama gua-

nicoe), animal principal de los grupos cazadores y recolectores tehuelches y pintado por las mujeres en el campamento. En segundo lugar, el espacio de la Memoria, en el doble sentido de memorizar y de memoria que no representa sonidos del lenguaje, pero construye alrededor de la huella de la memoria común del rito, del ritualizar. Y por último, la Voz de una lengua ya no hablada (kketto sh m ekot), patrimonio cultural inmaterial y de transmisión en el espacio original ancestral. Los mantos de mujeres, donde desde lo más simple se corporiza la complejidad del alma con capas pintadas, exploran las capas de la Patagonia, hechas para entrelazar, tejer, coser, cruzar una y mil veces la ancestralidad-contemporaneidad. Las pinturas –entre cruces, puntos, círculos, divisiones– son los aikes, lugares de morada en su nomadismo eterno; son las propias vidas; somos las propias mujeres en un viaje presente en la memoria del pasado. Dora Machado es y fue la protagonista de *El manto abrió sus alas* que incluye pasado, presente y futuro; la desnudez se produce apenas por la ausencia del manto, de todo lo que cubre, como la voz de una mujer en todas las mujeres que escuchan latir el corazón salvaje de la vida.

En su libro *El sendero y la voz*, Severi (2010) plantea la forma en que se transmite el conocimiento en contextos culturales orales, donde no existe la escritura. El autor destaca dos modos principales de preservación y transmisión de la información en estas tradiciones. En primer lugar, se encuentra la narración, que implica la utilización de leyendas y mitos para transmitir

conocimientos. Estas narrativas presentan una secuencia lineal de episodios que se suceden en un orden específico. A través de la oralidad, el conocimiento se preserva y se transmite de una generación a otra. La narrativa lineal proporciona una estructura coherente para la transmisión de la información. En segundo lugar, se encuentra el modo vinculado al rito y la formulación icónica del conocimiento. Aquí, el conocimiento se transmite a través de acciones rituales que constituyen imágenes complejas. Estas imágenes no siguen una secuencia lineal, sino que se basan en la simultaneidad. En lugar de una narrativa lineal, se utilizan la visualización y la experiencia directa para transmitir y comprender el conocimiento. Los rituales y las imágenes complejas evocan significados y conceptos que no se pueden expresar fácilmente con palabras, permitiendo una comprensión más holística y simbólica del conocimiento transmitido. En resumen, Severi sostiene que en las tradiciones orales sin escritura, el conocimiento se transmite a través de la narración lineal en leyendas y mitos, así como mediante rituales y formulaciones icónicas. Estos dos modos de transmisión se adaptan a las particularidades de las culturas que dependen de la oralidad como medio principal de comunicación y preservación de conocimiento.

La mirada de la cartografía Manto-Monte-Mapa es parte de mi archivo visual de los últimos años en el que intento traducir el territorio donde vivo con un trabajo que se centra en imagen y palabra dentro de un laboratorio de creación en un libro expandido, con significados que se

pliegan desde lo individual a lo colectivo. Utilizo un espacio para construir y contar con materiales tan nobles como el cartón y papeles que tienen su historia y recorrido, trabajando la narración como parte de un ritual y una manera de fijar.

Haraway (2021) afirma que hacer-mapas es hacer-mundos:

Aprender prácticas de almacenamiento de datos, protocolos de experimentación y diseño del mundo forma parte del proceso de convertirse en un sujeto normal en esta región de la tecnociencia. La práctica cartográfica misma implica hacer proyecciones que configuran mundos de maneras particulares para diversos propósitos (p. 265).

En el texto se destaca la idea de que hacer mapas es una forma de crear y dar forma a mundos. La autora sostiene que los mapas no son meras representaciones objetivas de la realidad, sino que son narrativas cargadas de exploración, creación, descubrimiento, imaginación e intervención. Según Haraway, para participar activamente en la sociedad tecnocientífica actual, es necesario adquirir habilidades y conocimientos relacionados con el almacenamiento de datos, los protocolos de experimentación y el diseño del mundo. Estos aspectos forman parte integral de convertirse en un sujeto “normal” en este contexto.

Los mapas no son simplemente representaciones neutrales de la realidad, sino que son construcciones subjetivas que reflejan y promueven ciertas perspectivas. Cada proyección cartográfica conlleva tipos específicos de perspectivas y enfoques.

En resumen, Haraway sostiene que hacer mapas implica mucho más que simplemente representar el mundo. Es un proceso de creación y narración que involucra exploración, creación e intervención. Aprender las prácticas relacionadas con el almacenamiento de datos, la experimentación y el diseño del mundo es esencial para participar plenamente en la sociedad contemporánea. Además, la práctica cartográfica en sí misma implica proyecciones que configuran y dan forma a perspectivas específicas para diferentes propósitos. Construir la vitalidad material contingente en mapas de la vida misma. Los mapas geográficos son encarnaciones de prácticas históricas entre especies. Estas prácticas constituyen mundos espaciotemporales, es decir, los mapas son instrumentos significantes de espacialización. Como representaciones libres de metáforas, más o menos acertadas, de propiedades reales, permanentes existentes, de un mundo que espera pacientemente ser narrado. Para Haraway, los mapas son modelos de mundos diseñados a través de prácticas de intervención específicas y formas de vida determinadas (p. 270). La historia de la cartografía puede parecer una historia de una ciencia y una técnica libre de figuras y no una historia de “hacer” en el sentido de mundos que giran y van mutando a través de la práctica material cultural.

Los mapas implican modos de localizarse y relocalizarse en el conocimiento de situaciones cartográficas, de interpelación; modos de llamar a los sujetos a la existencia. Dentro del modo de vida actual contemporáneo que busca menos tec-

nología de visualización para relacionarnos con el mundo. Pero siempre en los bordes adoptamos ese lugar: la tecnología modifica nuestro modo de mirar en el contexto actual de alfabetización multidimensional (uso tecnológico visual), audiovisual, estética, intercultural, emocional, social, donde nuestra narración autobiográfica se centra en nuestra rutina.

3. LA MATERIALIDAD EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Investigar y llegar a madurar los procesos como parte de un proyecto mediático es a lo que procuro dar forma en Manto-Monte-Mapa. El corpus de la investigación comenzó hace varios años con la tesis *Mitologías del cuero* (2000), inspirada en los mantos tehuelches, que se plasmó en una muestra en Patagonia y en un libro que no llegué a imprimir. Más tarde llegaron las *Guardianas* (2018), con lo corpóreo de las muñecas hechas en cuero, que fueron parte de varias muestras en museos y ferias. Una de las *Guardianas* me acompañó al sur y quedó al resguardo de las mujeres de Río Gallegos. Como una manera de preservar la memoria, las historias y una lengua ya no hablada, una lengua que se pierde. Una de las *guardianas* volvió a hacerse presente en la beca de viaje a Camusu Aike donde su protagonista (Dora Machado) fue apareciendo en nuevos y desvariados textos de un cuaderno de viaje, que habla sobre los mantos.

El viaje a Camusu Aike fue como una enunciación del acto mismo de recolección, esa relación con las historias y con la práctica del archivo, el registro. Fui recopilando historias, realizando investigaciones y recorriendo itinerarios en la Patagonia, acentuando la práctica misma de la recolección. En la continuidad de volver a casa y rearmar el relato para contar una nueva historia, me reencontré con el Manto-Monte en los animales que lo habitan. Pasó un tiempo hasta que se fue Dora Machado, con un ala guiada por un ojo. Pero quedó el archivo: las fotos, los textos-dibujos, las notas y las pinturas; todo en el taller desordenados dentro de la inespecificidad de mi búsqueda. Utilizo la metáfora del vuelo para volver a armarme y contar la historia de Dora Machado y sus mantos, para materializar este proyecto y registrarlo en un sitio web como una edición abierta, como catálogo razonado. Esta me parece la mejor forma de abordarla de una manera transversal.

“El arte intenta narrar, traducir indecisiones y enigmas, hacer visible la tensión entre arraigos y viajes” (García Canclini, 2010, p. 128). Esta idea implica pensar que el arte busca comunicar, expresar y representar diferentes aspectos de la experiencia humana y social. El acto de narrar consiste en contar historias, crear estructuras y dar forma a los relatos. Al mismo tiempo, el arte se enfrenta a la tarea de traducir indecisiones y enigmas, es decir, capturar y representar aspectos ambiguos, complejos. El arte tiene la capacidad de comunicar, mediante su lenguaje visual y simbólico, diversos aspectos de la experiencia hu-

mana y social. A través de su lenguaje creativo, nos invita a reflexionar, a cuestionar y a explorar múltiples dimensiones de nuestra existencia en un mundo en constante transformación. El arte contemporáneo tiene la capacidad de visibilizar esa tensión y representarla a través de diversas formas, ya sea mediante la exploración de identidades, culturas, territorios o experiencias personales. Nos lleva a explorar nuevos horizontes, a romper fronteras y a aventurarnos en viajes simbólicos. Se produce una tensión en la que lo establecido y lo exploratorio convergen y dialogan en diferentes perspectivas y experiencias.

En el artículo “Literatura digital y material”, Claudia Kozak (2015) plantea que en el mundo globalizado existe cierta tendencia a naturalizar e invisibilizar -naturalizar como invisible- la materialidad de la información entramada en los entornos digitales que colonizan nuestra vida cotidiana. En su enfoque, desde la materialidad, presenta la importancia de los aspectos físicos y tangibles de los objetos y los procesos digitales. Esto implica reconocer que la tecnología digital también tiene una presencia material y que su materialidad influye en su creación, recepción y significado.

Las metáforas han venido dando sentido al mundo contemporáneo digital y refuerzan tal invisibilización, ya que tienden a alejar de nuestro aquí y ahora perceptivo las referencias que ayudarían a localizar su materia. En las zonas de las artes contemporáneas donde la desmaterialización ha rendido frutos, existen de todos modos procedimientos que señalan la propia materialidad (p. 90).

De este modo, arte y técnica son nociones que histórica y ontológicamente implican modos de hacer y, al mismo tiempo, maneras de instaurar el mundo que material y simbólicamente nos constituye. Lo que es preciso preguntarse entonces es cómo leer la materialidad digital y cuáles son esos componentes. Mucha gente confunde literatura digital y literatura digitalizada. Esta última es aquella que podría sostenerse fuera de entornos digitales, pero que se elige digitalizar para publicar en soportes más habituales de la actualidad. La materia se hace más potente toda vez que se traspasan lenguajes artísticos con sus diversas materialidades: imágenes que tienen dimensiones, colores y movimiento, y sonidos que implican ritmos. Lo digital permite difundir y preservar la construcción en un registro textual digitalizado en continua construcción. El montaje de la web se construye con una biografía no cronológica, sino hecha de saltos, fragmentos y climas que se suman a la memoria, trazando mapas y líneas de conexión. En el lugar elegido para enunciar, me pregunto, ¿desde qué historia personal se construye?, ¿desde qué certeza? Con creencias y fabulaciones, con figuraciones que son imágenes performáticas que pueden ser habitadas, como mapas condensados en figuraciones verbales o visuales de un mundo en disputa.

El monte –como un tejido tan diverso y heterogéneo, un espacio vital abierto al mapa en la construcción de un libro expandido con significados que se pliegan de lo individual a lo colectivo– articula las páginas de un libro, como una

edición abierta para compartir, narrar y contar otras historias en un espacio de difusión mediática a construir. Estamos habitados por estas figuras que diseñan mapas con alfabetismos y apropiaciones, por la implosión de lo técnico y lo textual que es evidente en las prácticas de la tecnociencia de finales del siglo veinte en un ecosistema entre lo artificial y lo natural. Las tecnologías están presentes en la construcción de todo: desde qué es un “hecho” hasta cómo concebimos el género, la naturaleza, lo humano/no humano; mientras los argumentos se acumulan para el maravilloso mundo de un artista sobre la metáfora de la escritura, como texto, tejido y textil. Escribimos en el medio lineal impreso, pero pensamos, como muchos de nosotros ahora lo hacemos, debido a la ubicuidad de las tecnologías digitales, en los caminos que se bifurcan en internet.

En el libro *Últimas noticias de la escritura*, Chejfec (2015) reflexiona sobre la genealogía de la escritura manuscrita y digital.

El registro textual, tanto el manuscrito hasta el digital, pasando por las variantes mecánicas y electrónicas, y sus combinaciones y distintas formas de reproducción, la escritura se predicó a lo largo del tiempo de las mediaciones a las que precisaba acomodarse para alcanzar una nueva materialidad. Y tan prolongada carrera de materialidades es la plasticidad con que la esfera digital, que de por sí tiene una relación conflictiva con todo estatuto físico, emula cualquiera de las otras mediaciones sin menoscabo de su intangibilidad ni de la elocuencia de sus versiones (p. 9).

El autor reflexiona sobre la evolución de la escritura desde su forma manuscrita hasta su expresión digital. Destaca que a lo largo del tiempo, la escritura ha pasado por diversas mediaciones y transformaciones, tanto mecánicas como electrónicas, que han dado lugar a diferentes formas de reproducción y registros textuales. Chejfec señala que la escritura se ha adaptado a estas mediaciones con el fin de alcanzar una nueva materialidad. Destaca la esfera digital como una forma de escritura que tiene la capacidad de emular las otras mediaciones sin perder su intangibilidad.

En esas mediaciones, en el capítulo “La literatura fuera de sí”, Garramuño (2015) menciona

La idea de un campo expansivo con sus connotaciones de implosiones internas y de constante reformulación y ampliación resulta tal vez apropiada para reflexionar sobre una mutación de aquello que define lo literario en la literatura contemporánea, que en su inestabilidad y ebullición atenta incluso contra la propia noción de campo como espacio estático y cerrado (p. 43).

La idea de recopilar y dar forma a los textos escritos de esta investigación pasa la porosidad de los formatos y las técnicas, y atraviesa las prácticas de la no pertenencia y de la inespécificidad en una expansión de los lenguajes artísticos que desborda sus muros y sus barreras en un entrecruzamiento de medios y soportes. Entiendo que el sitio web permite estos cruces de soportes y de materiales, y aparece como una suerte de condición y de posibilidad de archivo y registro. Permite la posibilidad de tejer redes de

conceptos, de visiones diversas, fragmentarias, contingentes, variables. El sitio web pone en movimiento espacios de conversación en la pintura de los tiempos. La red como manera de construir un grupo de cosas con otras, como punto de posibilidad de un montón de objetos, hechos, recuerdos, ideas, conceptos; la multiplicidad del mundo en distintas formas de ordenar y abordar. Salir del tiempo lineal y ordenar con bifurcaciones distintos caminos de libertad y, en ciertos momentos de encrucijada, tomar un camino y no otro, aumentando la manera de explorar.

Nicolás Bourriaud (2009) menciona en su libro *Radicante*, dentro del capítulo sobre el arte global o globalizado, el desfase entre “centro” y “periferia”. Con ello cita al sociólogo Manuel Castells que habla de “Informacionalismo”, a saber una economía en que el valor supremo es la información creada, almacenada, extraída, procesada y transmitida en lenguaje digital” (p. 190). Bourriaud señala que vivimos en una sociedad en la cual no cambian tanto las actividades que realiza la humanidad, sino más bien la capacidad tecnológica de utilizar la singularidad de nuestra especie, es decir, nuestra habilidad para manejar los símbolos como una fuerza productiva. Utilizar la información se ha vuelto crucial en nuestra sociedad contemporánea con una economía en la que el valor reside en la información y su procesamiento en lenguaje digital.

El arte fuera de sí, de Ticio Escobar, es un título que coincide con el de la introducción a *La sociedad sin relato*, de Néstor García Canclini. Ambos reflexionan sobre el retiro de un sentido

autónomo en el arte contemporáneo. El arte fuera de sí vendría a nombrar un momento de la historia del arte para el que las nociones de autonomía y especificidad no serían suficientes para describir el paisaje estético contemporáneo. El arte ya no interesa tanto como lenguaje, sino como un discurso cuya performatividad lo descentra de sí y lo empuja hacia afuera. En lugar de evaluar la obra de arte en función de requisitos tradicionales, se propone considerar sus condiciones de enunciación y sus alcances pragmáticos. Se enfatiza la importancia de su inscripción histórica, su densidad narrativa. Esto implica tener en cuenta su contexto de producción, su relación con el mundo social y su capacidad de generar reflexión narrativa y dimensiones éticas.

Según Laddaga (2006), “las prácticas artísticas son “maneras de hacer” que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de visibilidad” (p. 22). Esta afirmación sugiere que las prácticas artísticas no son simplemente actividades aisladas, sino que tienen un alcance más amplio en términos de su influencia en la sociedad y en las formas en que se entiende y se percibe el mundo. Las prácticas artísticas no solo involucran la creación de obras de arte, sino que también abarcan las formas en que se llevan a cabo, se presentan y se comparten. Al intervenir en la distribución general de las maneras de hacer, las prácticas artísticas pueden desafiar las convenciones establecidas, cuestionar las formas existentes y proponer nuevas formas de acción y expresión. Además, al relacionarse

con las maneras de ser y las formas de visibilidad, las prácticas artísticas pueden influir en la construcción de identidades y en los modos en que se representa y se interpreta el mundo.

De esta manera resultará que nos encontremos, cada vez con mayor frecuencia, con individuos que, en nombre de la voluntad de explorar las relaciones entre la producción de textos o de imágenes, se encuentren participando en la generación de pequeñas ecologías culturales donde la instancia de observación silenciosa y la distinción entre productores y receptores es reducida.

El despliegue de esta forma particular de “tecnologías del encantamiento” (como las llamaba el antropólogo Alfred Gell), que son las artes en condiciones de modernidad, implica que sus destinatarios tengan un saber previo de qué cosas predisponerse a sentir. Un cierto silencio y una cierta soledad constituyen la forma de la escena propia de los despliegues de las artes. No cualquier silencio ni cualquier soledad: la soledad y el silencio que se encuentran en un círculo a través del cual pasa lo que, del presente, deberá reencontrarse con la obra. El artista moviliza un pensamiento que “abdica de los atributos de la voluntad, se pierde en la piedra, el color o la lengua y homologa su manifestación activa al caos de las cosas” (Laddaga, 2006, p. 37).

CONCLUSIONES

A través de los resultados obtenidos en la investigación y la producción artística se revelan valiosas experiencias y aprendizajes derivados de la interacción con las comunidades tehuelches y la exploración de los mantos en términos de materialidad y significado cultural. Estos resultados ofrecen una visión enriquecedora sobre la forma en que los mantos han sido exhibidos y difundidos, generando un diálogo fructífero entre la tradición ancestral y la contemporaneidad. La investigación revela cómo los mantos tehuelches, más allá de su valor estético, poseen una profunda carga simbólica y representan una parte integral de la identidad cultural de las comunidades tehuelches. Se destaca la importancia de rescatar y valorar la materialidad de estos mantos, reconociendo su singularidad y su conexión con la historia y la tradición. Además se resalta la relevancia de la exhibición y la difusión de los mantos en el ámbito digital. Esta nueva forma de presentación ha permitido trascender las barreras geográficas y temporales, logrando alcanzar un público más amplio y diverso. A través de esta interacción en el contexto digital, se ha generado un espacio para el diálogo entre la tradición ancestral y las expresiones artísticas contemporáneas. La discusión en torno a los resultados pone de relieve la importancia de considerar la materialidad en el arte contemporáneo.

En palabras de Haraway (2021), “Las temporalidades se entretajan en orgánicas y elementales, la narración de un diario de viaje, distri-

buido heterogéneo y relacionado en circulaciones socio técnicas que conforman el mundo en una red llamada global” (p. 81). En conclusión, esta cita nos invita a reflexionar sobre la complejidad y las temporalidades en nuestra sociedad contemporánea. Nos insta a considerar cómo nuestras experiencias y narrativas personales se entrelazan con fuerzas socio-técnicas más amplias que configuran el mundo en el que vivimos. En este sentido, la tecnología ha desempeñado un papel fundamental en la creación de esta red global que afecta y da forma a nuestras experiencias diarias. Comprender estas dinámicas nos ayuda a apreciar la importancia de abordar los desafíos globales desde una perspectiva interdisciplinaria interconectada.

En un mundo cada vez más digitalizado, se destaca cómo los mantos tehuelches han permitido visibilizar esta dimensión material que a menudo se pasa por alto en el ámbito digital. La exploración de la materialidad en un contexto digital puede enriquecer y ampliar nuestra comprensión del arte contemporáneo. La investigación y la producción artística enfatiza la importancia de la materialidad en el arte contemporáneo y su estrecha conexión con las tradiciones culturales. Los mantos tehuelches se presentan como objetos que encapsulan la memoria, la ritualidad y la transmisión cultural de las comunidades y que han permitido visibilizar la tensión entre arraigos y viajes en el arte contemporáneo. Los mantos tehuelches trascienden su mera función estética y se convierten en portadores de la historia y la identidad cultural de las comunidades.

Estos objetos encarnan la memoria colectiva y representan la continuidad de prácticas y conocimientos transmitidos a lo largo del tiempo. Al ser incorporados en el contexto del arte contemporáneo, los mantos se convierten en catalizadores que exploran la relación entre lo tradicional y lo contemporáneo, a través de la reinterpretación y la resignificación, lo cual permite establecer nuevos diálogos con otras expresiones artísticas fomentando la apertura hacia nuevas perspectivas en el arte.

Cómo citar este artículo:

Mansilla, M. A. (2023). Prácticas de la no pertenencia con significados que se pliegan en el Manto-Monte-Mapa. *Artilugio Revista*, (9).

Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/42024>.

Referencias

- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Chejfec, S. (2015). *Últimas noticias de la escritura*. Buenos Aires: Entropía.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología de la estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz.
- Garramuño, F. (2015). Prácticas de la no pertenencia. En *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gell, A. (2016) *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Buenos Aires: SB Paradigma.
- Haraway, D. (2021). *Testigo_modesto@segundo_milenio.hombre-hembra_conoce_oncorata*. Buenos Aires: Rara Avis.
- Kozak, C. (2015). Literatura digital y materialidad. Como se lee. *Art-nodes. Revista de arte, ciencia y tecnología*, 15.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Severi, C. (2010). *El sendero y la voz. Una antropología de la memoria*. Buenos Aires: SB.

Biografía

Marisa Andrea Mansilla

AUTORA

Licenciada en Artes Visuales por la Universidad Nacional de Arte (UNA) (2000). Actualmente cursa la Especialización en Textos Críticos y de Difusión Mediática de las Artes con media beca de la misma universidad. Desarrolla su actual investigación entre los cruces de la antropología y las artes, con un trabajo de campo sobre los mantos rituales tehuelches, a partir del cual elaboró una tesis titulada “Mitologías del cuero”(2000) y la muestra de muñecas “Guardianas” (2008). Realizó un trabajo de campo en la comunidad tehuelche de Camusu Aike, con una beca de viaje (2016) en el proyecto visual “Que vuelvan las Capas” (Río Gallegos, Santa Cruz. Fondo Argentino de Desarrollo Cultural y Creativo, Línea Movilidad).

Fabulaciones especulativas para una *aesthesis* decolonial. El rastreo de invisibles en el cortometraje *Enviado para falsear*

Speculative fabulations for a decolonial aesthesis.
The tracking of invisibles in the short film *Enviado para falsear*



Maia Navas

Universidad Nacional del Nordeste
Corrientes, Argentina

maia.sol.navas@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8926-3357>



Alejandra Reyero

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Instituto de Investigaciones Geohistóricas
Resistencia, Argentina

reyeroalejandra@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1240-8663>

Recibido: 01/03/2023 - Aceptado con observaciones: 26/06/2023



<https://doi.org/10.55443/artilugio.n9.2023.42025>



<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/rnb00uigm>

Resumen

En este texto ensayamos sobre la posibilidad de una *aesthesis decolonial* de la imagen en movimiento latinoamericana. Recurrimos a las nociones de *fabulación especulativa* de Haraway (2019), *arte de rastrear invisibles* de Despret (2020) y a otras categorías clave del campo de los estudios visuales como régimen escópico de Jay (2003). A través del análisis del cortometraje

Palabras clave

audiovisual,
Latinoamérica, régimen
escópico, tecnologías de
control, penumbra

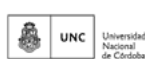
Artilugio, número 9, 2023 / Sección Reflexiones / ISSN 2408-462X (electrónico)

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

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



EdFA Editorial de la
Facultad de Artes



de *Enviado para falsear*, reflexionamos sobre el valor de lo invisible y la imagen negra como figuras retóricas decoloniales de la práctica audiovisual en Latinoamérica. Consideramos, como hipótesis, que los modos de narrar y montar desarrollados en el cortometraje pueden pensarse como fabulación especulativa, cuyo procedimiento es el rastreo de invisibles. Esta operación permite deconstruir las modalidades contemporáneas de socialidad, control y vigilancia. La fabulación de otros relatos sobre tecnologías culturales, naturales y artificiales permite revisar los paradigmas positivistas heredados y hacer emerger nuevos órdenes de lo visible y lo sensible. La apuesta por una *aesthesis* decolonial planteada en la obra problematiza el régimen escópico eurocentrado y, de esta forma, sugiere modos de hacer y ver imágenes que resisten a las lógicas del inconsciente cinematográfico lumínico.

Abstract

In this text we explore the possibility of decolonial aesthetics in Latin American moving image. We work with the notions of speculative fabulation by D. Haraway, the art of tracking invisibles, by V. Despret, and other key categories in the field of visual studies, such as the scopic regime, by M. Jay. Through the analysis of the short film *Enviado para falsear*, we reflect on the value of the invisibles and the black image as decolonial rhetorical figures of audiovisual practice in Latin America. We consider as a hypothesis that the mode of narration and montage developed in the short film can be thought of as a speculative fable whose procedure is the tracking of invisibles. This operation makes it possible to deconstruct the contemporary modalities of sociality, control and surveillance. The fabrication of other stories about cultural, natural and artificial technologies, allows us to review the inherited positivist paradigms and make new orders of the visible and the sensible emerge. The commitment to a decolonial aesthetics raised in the work, problematizes the Eurocentric scopic regime and in this way, suggests ways of making and seeing images that resist the logic of the luminous unconscious cinematographic.

Key words

audiovisual, Latin America, scopic regime, control technologies, gloom

ENVIADO PARA FALSEAR¹. LA LEGALIDAD DE PERSECUCIÓN Y EL ABUSO DE PODER EN CLAVE DE INVENCION EXPERIMENTAL

El cortometraje del que surgen las reflexiones que siguen se inscribe en el contexto de aislamiento por la pandemia de Covid-19. Tal como sostiene su sinopsis, este plantea –en clave de invención experimental– el recrudescimiento de los microfascismos bajo el lema del cuidado, la legalidad de la persecución y el abuso de poder a partir de hechos de violencia ocurridos con una comunidad indígena en la ciudad de Resistencia, Chaco, en 2020.

El punto de partida es el derribo de un *drone* de la policía del Chaco en el barrio indígena Gran Toba, por medio de un hondazo. Este barrio alberga numerosas familias de la comunidad qom, muchas de las cuales están bajo la línea de pobreza e indigencia. Durante el confinamiento, este espacio ha sido monitoreado militarmente y algunos de sus habitantes han sido perseguidos y violentados bajo la argumentación de infligir las normativas de aislamiento para controlar la propagación del virus, generando hechos atroces de público conocimiento (Meyer, 2020).

Este avasallamiento a la comunidad qom utilizando tecnologías aéreas de control es puesto

1 Link de acceso a la visualización de *Enviado para falsear*: <https://vimeo.com/538916546> contraseña: ashi1. Estrenado en Doclisboa (Portugal) 2021, Jeonju International Film Festival (Corea del Sur) 2022, BAFICI (Buenos Aires) 2022.

en tensión en el cortometraje a través de una fotografía tomada hace casi cien años en el contexto de la Masacre indígena de Napalpí; matanza que el Estado nacional emprendió el 19 de julio de 1924 sobre integrantes de los pueblos originarios qom y moqoit, también en el territorio chaqueño (Imagen 1).

Dicha fotografía –conservada hoy en el acervo del antropólogo alemán Robert Lehmann Nitsche en el Instituto Iberoamericano de Berlín– fue tomada en 1924 en el entonces Territorio Nacional del Chaco donde tuvo lugar la masacre. En ella vemos una avioneta en la que se distingue parte de una inscripción –“2 Chaco”–, el piloto en la cabina, un grupo de hombres delante de la máquina –entre ellos el mismo Lehmann Nitsche–, varios de ellos con fusiles Winchester en la mano, un policía del Territorio y en un segundo plano un pequeño grupo de indígenas² (Reyero y Navas, 2021).

Del contrapunto entre esta imagen del pasado y el derribo del *drone* en el barrio de Resistencia en 2020 surge la lectura de un procedimiento con características similares al diseñado en la masacre de Napalpí cien años atrás: el retorno de acciones históricas que han sido parte de un plan sistemático estructural, heredado de la colonización, del Estado Nación para

2 El rol del avión en la masacre fue considerado en estudios académicos históricos y contemporáneos realizados sobre material de archivo del antropólogo en el Instituto Iberoamericano de Berlín (Dávila, 2015), testimonios directos e indirectos recogidos por la prensa de la época y entrevistas e instancias de recepción de las imágenes a descendientes comunitarios indígenas (Giordano, 2009; Giordano y Reyero, 2012). En 2022 fue una prueba clave en el Juicio de Lesa Humanidad que dictaminó el hecho como Genocidio.



Imagen 1: Avión contra levantamiento indígena (1924). R. Lehmann Nitsche (atrib.). Instituto Iberoamericano de Berlín (IAI), Berlín.

el exterminio de los pueblos indígenas. Entre tales procedimientos podemos señalar mecanismos técnico-científicos instrumentados para matanzas disciplinantes; un avión de la fuerza aérea y en el presente un cordón sanitario aéreo de *drones* bajo la justificación de la prevención de la propagación del Covid-19. Tales métodos generan reminiscencias de prácticas heredadas de los postulados de la Controversia de Valladolid a mitad del siglo XVI, la intervención militar en el “Nuevo Mundo”, la justificación de la guerra contra los indios y el paradigma tutelar a causa de su supuesta filiación natural con lo caníbal (Barriendos, 2008).

Contra estas violencias pasadas y presentes, *Enviado para falsear* pone en valor un gesto potente: la imagen negra como efecto del hondazo que derriba el *drone*. Se trata de un acto de resistencia al despotismo de las luces que controlan. Buscando problematizar los usos políticos y éticos de los mecanismos de control a través de imágenes en movimiento sobre comunidades indígenas vulnerabilizadas, plantea el imperativo ético de hacer existir contra la ignorancia y el menosprecio, sin caer en la hipervisibilidad. La apertura a otros puntos de enunciación geohistóricamente situados da cuenta de una estética-*otra* y tecnologías de la imagen-*otras*, propias de

vidas-*otras*, saberes-*otros* (León, 2012), proponiendo así un giro decolonial que se desprende de la retórica de la modernidad y de su imaginario imperial.

FABULACIONES ESPECULATIVAS CONTRA EL RÉGIMEN ESCÓPICO DE LA MODERNIDAD

Martin Jay (2003) parte de la noción *régimen escópico* acuñada por Christian Metz (2001) para aludir a una era, la moderna, que estuvo dominada por el sentido de la vista. Esta caracterización se encuentra asociada al surgimiento de la perspectiva en el Renacimiento y al racionalismo. Puede sintetizarse en la idea de un perspectivismo cartesiano, base de la epistemología moderna y la fascinación tardía medieval por las connotaciones metafísicas de la luz. Si bien no es unívoco, en este contexto existe una supremacía de un campo perceptivo visual, anudado a la lógica cuantitativa. De allí su relación con el surgimiento de desarrollos tecnológicos como el telescopio y el microscopio, íconos de esta era ocularcéntrica.

El artilugio de la perspectiva surge de una convención: el espacio tridimensional que, racionalizado, se traduce a una superficie bidimensional siguiendo un conjunto de reglas³. El

3 Nos referimos a las reglas de transformación especificadas en *De Pittura* de Alberti y en otros tratados posteriores de Viatore, Durero y otros artistas. La ventana transparente que era el lienzo, según la famosa metáfora de Alberti, pudo concebirse entonces como un espejo

lienzo funciona como ventana transparente que refleja el espacio geometrizado de la escena que, a su vez, se extiende hacia el ojo de quien mira. Existe, según Jay (2003), un punto interesante aquí, se trata de un ojo singular y no una visión binocular. Este ojo mira a través de una mirilla sin parpadear, obviando sus característicos movimientos sacádicos y es poseedor de un solo punto de vista. Estas cualidades son afines a la lógica de la mirada descorporizada, en detrimento de las que podríamos relacionar con el modo de comportamiento de una ojeada.

Este modo de mirar nos remite al funcionamiento del dispositivo cámara y a los aparatos aéreos de televigilancia, como único ojo sin parpadeos. Si bien no es el objetivo del presente escrito ahondar en las implicancias que poseen las imágenes tomadas a distancia, retomamos la acepción de “régimen escópico” aplicado al campo cinematográfico por Christian Metz (2001). Según el autor, la reduplicación de la distancia, debido a la ausencia doble del objeto en la escena, es un punto fundamental en el terreno audiovisual. La imagen cinematográfica deja un representante del ausente, lo que podría acentuar la relación entre los principios de acción del dispositivo cinematográfico y su afinidad a la *telecolonialidad del poder*⁴ (León, 2012).

plano que reflejaba el espacio geometrizado de la escena, proyectado hacia el espacio no menos geometrizado que se extiende desde el ojo del que mira (Jay, 2003, p. 226).

4 La telecolonialidad visual se caracteriza por ser “una forma de colonización del imaginario y la memoria vinculada a la particular operación de la imagen producida y reproducida mecánicamente. La historia de esta redefinición de la colonialidad del ver puede rastreadarse a partir del apareamiento de dos tecnologías innovadoras que transformaron

Esta noción remite a mecanismos técnico-científicos instrumentados para matanzas disciplinantes que –en el caso del cortometraje– se explicitan en el avión de la fuerza aérea sobre el territorio de Napalpí en 1924 y en un cordón sanitario aéreo de *drones*, en 2020. En ambos casos se controla desde lo alto, desde una política de la verticalidad que, según Eyal Weizman (en Chamayou, 2016), es una “forma de autoridad fuera del suelo” (p. 57), donde cada acontecimiento puede ser conocido y vigilado por el poder policial. Este conocimiento desde lejos, que a su vez se mantiene distanciado de lo que Merleau-Ponty (en Jay, 2003) denomina “carne del mundo”, construye una mirada pretendidamente trascendental y universal, donde cualquier espectador puede ocupar un mismo punto en tiempo y espacio.

A partir de aquí, entendemos entonces el régimen escópico como un complejo entramado de enunciados, visualidades, hábitos, prácticas, técnicas, deseos, poderes que tienen lugar en un momento histórico determinado (Hernández Navarro, 2007). En el entramado de imágenes en torno a la persecución sobre el pueblo indígena qom, ¿qué dimensión adquieren las fabulaciones especulativas? ¿Qué formas pueden adoptar los actos de resistencia contra los regímenes escópicos históricos y contemporáneos? ¿Cómo fabricar imágenes contra los paradigmas oculares de la modernidad y su imaginario audiovisual? ¿De qué forma el rastreo de invisibles puede

el acto mismo de la observación: la fotografía en 1826 y el cine en 1895” (León, 2012, p. 116).

contribuir a la configuración de una *aesthesis* audiovisual en clave latinoamericana?

Donna Haraway (2019) recorre prácticas en la confluencia de ciencia y arte desde lo que denomina *fabulación especulativa*. Resulta interesante pensar esta dimensión en la narrativa y el montaje de *Enviado para falsear* a partir del material de archivo contemporáneo⁵, histórico⁶, científico⁷ y de otros provenientes de la fabulación, implicados en su construcción (uso de imágenes pobres, de baja resolución extraídos de celulares, residuos audiovisuales difundidos en internet, testimonios casuales, etc.). A partir de estos fragmentos se (de)construye lo ocurrido en el pasado y en el presente, mediante la imaginación de los hechos y las relaciones posibles entre estos.

Siguiendo a la autora, el entramado de conexiones entre estos elementos estaría articulado por la figura del *juego de cuerdas*, entendiendo por ello “las relaciones establecidas entre prácticas, eventos densos y coagulados intentando seguir el camino de los hilos para poder rastrearlos, encontrar sus marañas y patrones cruciales para seguir con el problema en tiempo y lugares reales y particulares” (p. 22).

5 Archivos audiovisuales de los *drones* de la Policía Provincial del Chaco disponibles en su canal de Youtube.

6 Hacemos alusión a la fotografía utilizada como prueba en el juicio por la Masacre de Napalpí que lleva el título “Avión contra levantamiento indígena” (Lehmann Nitsche, R. (atrib.) (1924). Instituto Iberoamericano de Berlín).

7 Nos referimos a la aplicación del algoritmo *Canny* utilizado en la disciplina esteganográfica con fines forenses, que constituye también una tecnología de vigilancia. La intervención fabulante de este procedimiento planteado en el cortometraje, se basa en el tratamiento estético de las imágenes en blanco y negro.

Haciéndose eco de la invitación a “pensar qué pensamientos piensan pensamientos” (p. 22), *Enviado para falsear* narra una historia cuyos componentes provienen del pasado, el presente y el futuro. Siguiendo a Haraway, este entramado puede dar lugar a otro tiempo-espacio, distinto al tiempo actual del *capitaloceno* que lleva el nombre de “Chtuluceno”. Los seres que habitan este momento, los chthónicos, son los indígenas de la tierra, pueblos decoloniales cuyos idiomas y narraciones son fundamentales para relatar historias de alianzas interespecies.

En este punto resulta interesante señalar que uno de los elementos centrales de la fabulación audiovisual está dado por la alianza entre el hondazo que derriba a la cámara *drone* y su destino en la boca de un chancho⁸. Esta escena final subvierte la distancia del punto de vista aéreo con sonido de hélices, por el de un punto en el interior de la boca del animal con el sonido de la ruptura del dispositivo al ser mordido y tragado por este. Podríamos afirmar entonces que el *dron* es atraído y fagocitado por la “carne del mundo” (Merleau-Ponty en Jay, 2003)⁹ (Imagen 2).

Otro de los elementos que hacen a la ficción -implementada para denunciar la persecución y sugerir una fabulación de resistencia- es la imagen negra. Una forma opaca que ampara la diversidad desde un punto de vista no humano. Ella se presenta como elemento retórico

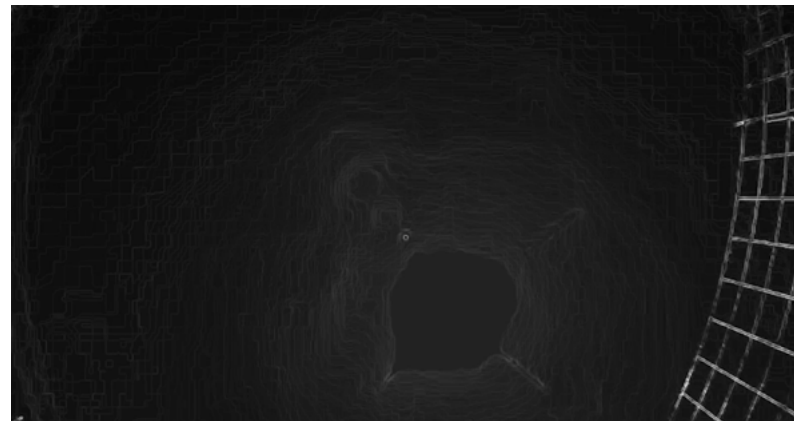


Imagen 2: Navas, M. (Dir.) (2021). *Enviado para falsear* [cortometraje]. Argentina: Yaguá Pirú, Gentil.

que surge de la ruptura de la imagen, a partir de un saber ancestral extraído de la periferia (el uso de la honda o gomera) como perspectiva epistémica subalterna del conocimiento (Reyero y Navas, 2021)¹⁰. Consideramos que esta figura resulta fundamental para discutir, siguiendo a Haraway (2019), qué “figuras-figuran-figuras”, qué historias contamos para contar con ellas otras historias, qué conceptos pensamos para pensar con ellos otros conceptos (Imagen 3).

Se practica así lo que Haraway propone para “seguir con el problema” en un ensayo de recuperación de una historia compleja: la Masacre Indígena de Napalpí y la persecución actualizada del mismo pueblo bajo el lema del control sanitario, pero sin pretensiones de reconciliación ni restauración, sino desde un intento de recupe-

8 En este juego de cuerdas, el hondazo es la figura que imprime el ritmo y la duración del cortometraje.

9 De allí se desprende una suerte de contradicción entre superficie y profundidad, que multiplica los espacios visuales, tan característica de la estética barroca (Buci-Glucksmann en Jay, 2003).

10 El hondazo como gesto de resistencia es un acto que afirma -en términos de Glissant (2006)- el derecho a la opacidad. Contra la engañosa claridad de los modelos universales que reducen vidas a píxeles en imágenes de vigilancia, “la resistencia del hondazo alberga la potencia de una acción anacrónica. Un choque de tiempos estalla en el umbral de las tecnologías productoras de imágenes” (Reyero y Navas, 2021, p. 213).

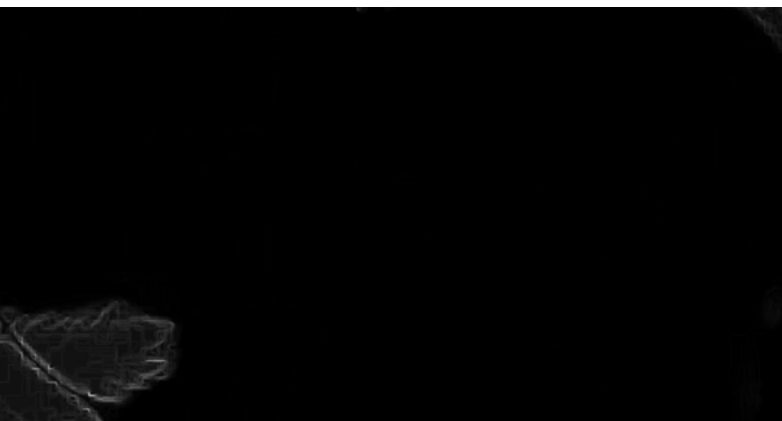


Imagen 3: Navas, M. (Dir.) (2021). *Enviado para falsear* [cortometraje]. Argentina: Yaguá Pirú, Gentil.

ración parcial, ya que –siguiendo a la autora– “todos los nombres son demasiado grandes y demasiado pequeños; todas las historias son demasiado grandes y demasiado pequeñas” (p. 156), para narrar –en este caso– “la dominación voluntaria de un humano a otro humano” (Despret, 2018, p. 209).

Por otro lado, entre otras cualidades que hacen del cortometraje una apuesta decolonial, identificamos junto al uso de la imagen negra, el tratamiento del espacio y el tiempo. En este sentido, tanto la multiplicación de los espacios como la utilización de la imagen negra son propias de la retórica barroca. Desde una dimensión situada en Latinoamérica creemos que el Barroco es un aliado para la construcción de fabulaciones especulativas. El lugar que el Barroco le da a la retórica resulta clave para sostener los procedimientos de invención de figuras especulativas, según las cuales las imágenes son concebidas como signos y los conceptos siempre contienen una parte irreductible de imagen (Jay, 2003). Se trata de “reconocer el momento lingüístico irre-

ducible que hay en la visión y el momento visual igualmente insistente que hay en el lenguaje” (p. 238).

En este sentido, pensamos la oscuridad o una de sus formas, la penumbra, como zonas de conexión. Los espacios negros permiten en el cortometraje conectar “todo” con “algo”, “configuraciones inacabadas de lugares, tiempos, materias y significados” (Haraway, 2019, p. 20)¹¹. El rastreo y rescate de las imágenes confusas, oscuras, que conviven como fabulación y ficciones intermitentes, configura una retórica de la oscuridad a partir de presencias casi imperceptibles o efectos de dislocaciones entre la imagen y la visión. La penumbra permite descentrar la atención de los focos lumínicos y desplazar la mirada hacia lugares accesorios, secundarios en los que lo no visto se revela como pregunta irresuelta. Las imágenes en penumbra que surgen del rastreo parecieran unir planos disímiles más allá de sus límites¹². La construcción visual de *Enviado para falsear* surge entonces de esos “aconteci-

11 En otras oportunidades (Navas y Reyero, 2022, p. 172) hemos planteado la categoría de “cine-penumbra” como puesta en figura del fondo oscuro y misterioso de la imagen fílmica. Se trataría, según nuestra hipótesis, de una práctica audiovisual latinoamericana ubicada en el linaje del Barroco como contrapunto de los regímenes de percepción visual realista propios del Renacimiento. Sus procedimientos experimentales provocan, por el contrario, una suerte de complicación a la claridad positivista del mundo y sus formas de visión transparentes. La penumbra permite también alterar la lógica del tiempo cronológico. No genera la sensación de transitar en una superficie suspendida, donde nos guían pequeñas luces para perdernos y la ausencia de parámetros espaciales nos permite entrar en un ritmo singular.

12 “Por ello ‘penumbrar’ intenta decir el modo atmosférico de un tiempo, una sensación singular que tiene un lugar específico donde plegarse: tierras latinoamericanas donde existe una oscuridad necesaria que permite ver” (Navas y Reyero, 2022, p. 171).

mientos impensados que le suceden a las cosas del mundo cuando sus referentes permanecen al margen de la luz. Por lo tanto, es la penumbra un caldero de figuras que provienen de universos disímiles” (Navas y Reyero, 2022, p. 169)¹³.

AESTHESIS DECOLONIAL: RASTREO DE INVISIBLES Y FIGURA DE CUERDAS

Haraway (2019) sostiene que la confluencia de fabulación especulativa, ciencia ficción y feminismo especulativo constituyen un *método de rastreo*.

Se trata de seguir un hilo en la oscuridad, en un peligroso relato verdadero de aventuras en el que quién vive, quién muere y de qué manera, podría llegar a ser más evidente para el cultivo de una justicia multiespecies (...) La figura de cuerdas no es el rastreo, sino más bien la cosa en cuestión, el patrón y ensamblaje que requiere respuesta, la cosa que no es una misma pero con la que tiene que seguir andando (...) Hacer *figuras de cuerdas* es pasar y recibir, hacer y deshacer, coger hilos y soltarlos. La fabulación especulativa es práctica y proceso; es devenir-con de manera recíproca en relevos sorprendentes; es una figura de la continuidad en el Chthuluceno (p. 22).

13 Otras producciones de alcance continental, orientadas en la misma clave de la configuración de rastreos de invisibles, permiten pensar proyecciones estético-políticas más extensas, en el universo más amplio de la producción fílmica latinoamericana. Entre ellas *La última hora* (Nicolás Testoni y Christian Delgado, 2020), *Luces en el desierto* (Félix Blume, 2021), *Preludes, the lighthouse, Sympathy for the devil* (Ícaro Zorbar, 2014, 2012), *La refutación de Troya* (Gustavo Galuppo y Carolina Rimini, 2020) y *Apuntes para la piba de oro* (Toia Bonino, 2021). El abordaje de algunas de ellas puede verse en Navas y Reyero (2022).

A propósito de métodos de rastreo, Vinciane Despret (2020) piensa en torno al *rastreo de invisibles*, como un arte de hacer geopolítica. Este consiste en detectar huellas visibles de lo invisible o, incluso, transformar algo de lo invisible en presencia. A fines del presente ensayo, podemos poner a jugar esta disposición geopolítica, además de su aplicación al rastro de animales –en la lógica del cazar¹⁴– como un arte de la atención. Una atención focalizada en lo que constituyó un pequeño evento lumínico sobre el cielo de la ciudad de Resistencia en junio del 2020 y del cual parte *Enviado para falsear*¹⁵ (Imagen 4).

En consecuencia, consideramos que el rastreo como método en torno a prácticas artísticas e investigativas posee afinidades con los modos de conocimiento y vinculación propios de una estética diferente a la moderna-colonial. Creemos que el accionar del rastreo puede ser la clave en invenciones desde una *aesthesis decolonial*¹⁶. Desde este lugar podemos pensar en procedimientos que impliquen conocer sin apropiarse, sin colocarse por sobre lo conocido, traer a la presencia o al espacio de reconocimiento lo que

14 Vinciane Despret (2020) se refiere aquí a las reminiscencias de prácticas de cacería que conlleva el planteamiento de Baptiste Morizot, no con el fin de la apropiación, sino al gesto de atención y de conocimiento para cohabitar territorios compartidos.

15 Nos referimos al plano de las tres luces sobre el cielo de la ciudad, con el que se inicia el cortometraje.

16 Vázquez (2016) sugiere la denominación de *aesthesis* debido a que la palabra estética se utilizó en la Modernidad para construir un canon de conocimiento en torno al sentir y a la percepción del mundo. En línea con Adolfo Albán Achinte (2018), Zulma Palermo (2014), Mignolo (2010) y Pedro Pablo Gómez y Mignolo (2021), pioneros en el campo de la estética decolonial, acordamos en referirnos con este término a la liberación de las regulaciones y normativización de la percepción de lo sensible, desde pensamientos y nociones estéticas no eurocentristas.

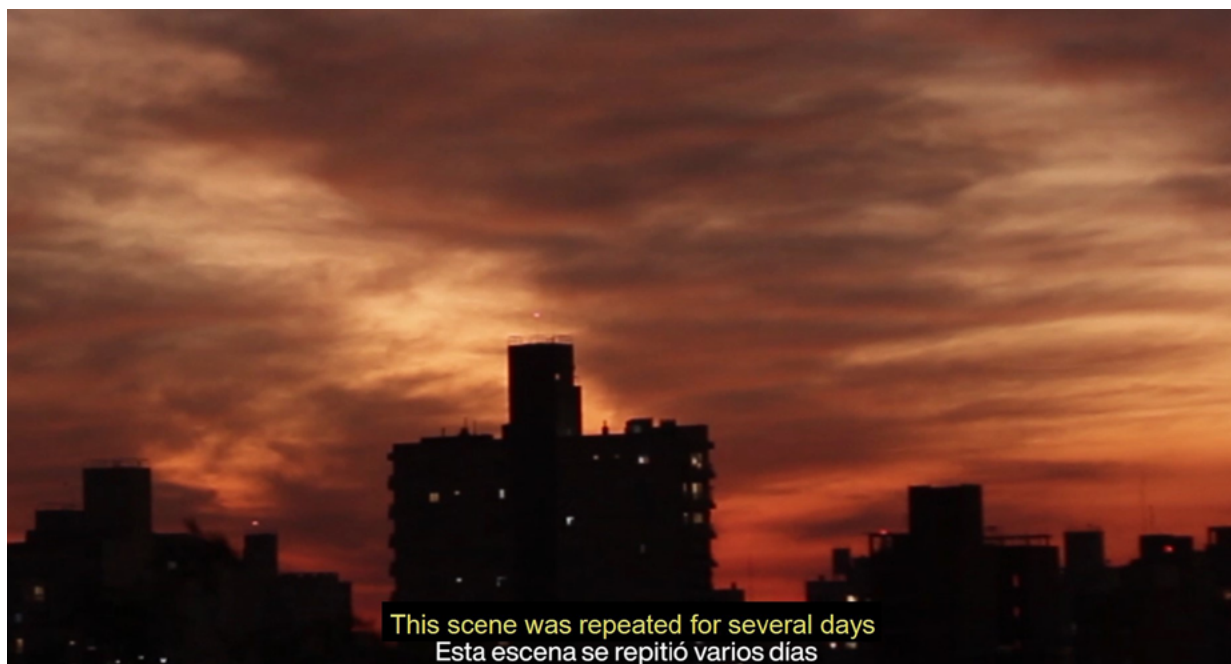


Imagen 4: Navas, M. (Dir.) (2021). *Enviado para falsear* [cortometraje]. Argentina: Yaguá Pirú, Gentil.

queda invisibilizado, sin generar una hipervisibilidad de aquello que se conoce.

Frente a la imposibilidad de caminar libremente en el contexto de pandemia, el gesto de rastreo que se desarrolla a partir de la pregunta sobre las luces en el horizonte de la ciudad de Resistencia provoca búsquedas que van volviendo visible rastros y restos del archivo de la Masacre de Napalpí. Así se arriba al descubrimiento de una problemática vigente mediante el sondeo en diarios, portales, artículos científicos, conversaciones con investigadoras, etc. Los eventos que entonces comienzan a tener lugar y las materialidades que se van entretejiendo parecieran actuar como animales que se ocultan para no ser vistos.

De esta forma, la narración de *Enviado para falsear* procede mediante el rastreo de los restos visuales de archivos y de un registro esporádico que se articula a través de la fabulación especu-

lativa. No se trata de visibilizar lo invisibilizado, exponiendo a este pueblo a la revictimización, sino de lograr, por medio de la figura retórica de la *imagen negra* y elementos de la estética forense, que la imagen pierda su familiaridad, sea mirada de otra forma, desviando su significación primera. Al decir de Despret (2020), la intención no es “solo nombrar el acontecimiento sino trabajar desde una poética experimental de imaginar y pensar a partir de rastros tratados como signos” (Imágenes 5 y 6).

La *imagen negra* es un gesto de resistencia contra la luz encandilante de lo hipervisible. Despret (2020) sugiere que el hito del surgimiento de la electricidad dentro de la genealogía de la luz ha vaciado el mundo de una parte de sus seres invisibles. Como nos recuerda la autora, el medio abre posibles, no los determina, pero tiene el potencial de modificar sensibilidades y nutrir

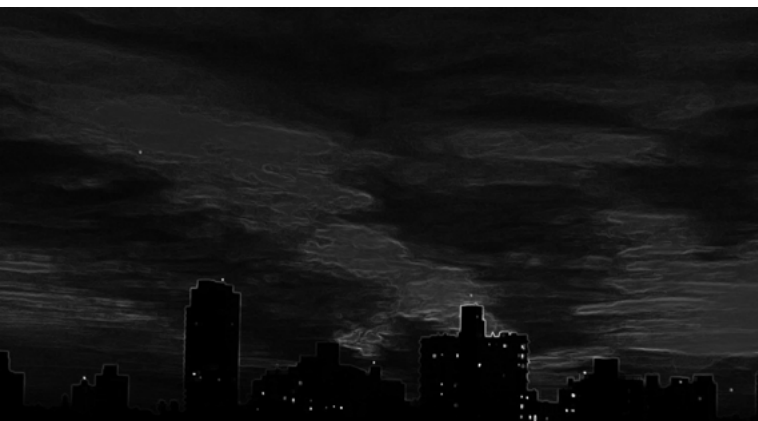


Imagen 5: Navas, M. (Dir.) (2021). *Enviado para falsear* [cortometraje]. Argentina: Yaguá Pirú, Gentil.

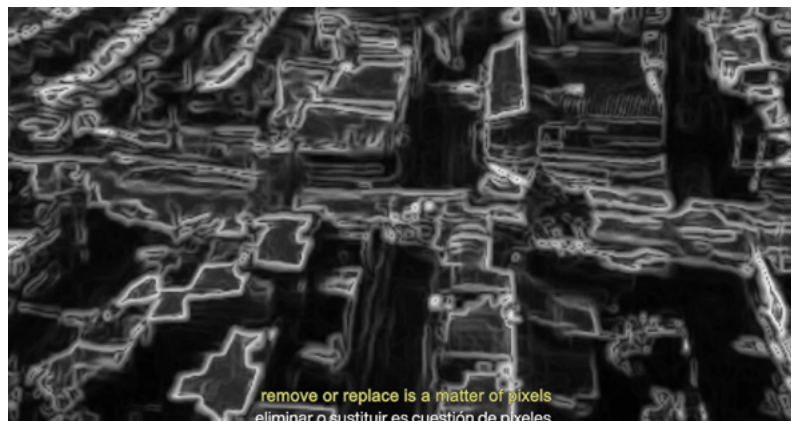


Imagen 6: Navas, M. (Dir.) (2021). *Enviado para falsear* [cortometraje]. Argentina: Yaguá Pirú, Gentil.

formas de disponibilidad. Se trata de la posibilidad de otras formas de relación con el mundo, basadas en el no predominio de la visión y la representación propia de la estética moderna, siguiendo las líneas propuestas por la *aesthesis decolonial* y la potencialidad de transformación del orden de la presencia (Vázquez, 2016). En tanto instrumentos y medios de expresión eminentemente modernos/coloniales sostenidos en torno a una concepción espacio-temporal manifiesta en la apariencia, la presencia y la luz, los dispositivos ópticos son tecnologías de control¹⁷. Y como tales, formas y tecnologías de poder que circulan en torno a esa noción moderna de presencia que reduce el tiempo al tiempo del presente¹⁸.

17 Siguiendo a Vázquez (2016) las máquinas de control problematizadas en el cortometraje (aviones, *drones*, cámaras de video) han borrado, en tanto tecnologías de representación e instrumentalización militar, científica, policial moderna, su ligazón con la colonialidad. De esta forma, han borrado a su vez la borradura, negando la represión, la explotación y la extracción de la tierra y los "otros".

18 Al decir de Vázquez (2016), el tiempo presente "es una noción fuertemente espacial en la que el espacio se entiende como el centro de lo real" (p. 81).

En el cortometraje se despliegan, por el contrario, otras formas sensitivas temporo-espaciales. La dimensión de temporalidad se propone como potencia, en tanto no se completa en la presencia de la visión. Se trata de un tiempo que se asume fugazmente en un presente a partir de la vertiginosidad que supone el tránsito de lo visible a lo invisible¹⁹. Una invitación poética a experimentar la naturaleza de la imagen atendiendo a la ubicuidad de lo apenas vislumbrado, desde ese "otro ritmo" que puede instaurar la penumbra, la sombra, la oscuridad²⁰.

La *imagen negra* es entonces un modo de resistencia contra el ocularcentrismo que es figurado por la cámara-*drone* siendo devorada por un chancho. El animal actúa junto con el hondazo lanzado desde el barrio indígena qom, en una suerte de alianza y vinculación interespecie

19 Aludimos al viraje de las imágenes en color con las que se inicia el cortometraje hacia las imágenes en blanco y negro con las que continúa hasta su finalización en negro total.

20 Otra de las formas de experimentar con la temporalidad pero en relación al plano sonoro de producciones audiovisuales latinoamericanas la abordamos en Navas y Reyero (2022).

contra la persecución del régimen de control y visualización de imágenes a distancia.

Enviado para falsear convoca así tiempos diversos a través del montaje; presente, pasado y futuro se entremezclan dando lugar a una temporalidad compleja propia del acontecimiento, donde la pluralidad de lo vivido estalla²¹. Se trata entonces, no de un tiempo lineal ni circular, sino más bien de lo que Vázquez (2016) denomina “tiempo relacional”, es decir, “un tiempo que se antepone como pluralidad radical frente al espacio, a la realidad que está en el espacio” (p. 81). Convoca al pasado que no está muerto y a un futuro que no es utópico sino más bien especulativo.

El rastreo de invisibles es una invitación a posicionarse de manera diferente al modo de relación con el espacio y el tiempo de la modernidad. La categoría temporal de presente no se corresponde al espacio y viceversa, lo cual amplía la dimensión del tiempo, que no queda anclado a la presencia y, por lo tanto, se acerca al criterio de realidad y certeza (Vázquez, 2016). En el cortometraje, el pasado retorna en modo de memoria

ancestral como saber sobre los usos de armas como la honda; se agrega la fotografía del día de la Masacre Indígena de Napalpí tomada cien años atrás y a ello las luces, apenas perceptibles, en el horizonte actual, permitiendo narrar un acontecimiento de resistencia en una forma particular de relación con los mundos. El montaje articula los rastros apenas visibles de tiempos diversos, desplegando nuevos relatos que permiten imaginar un presente y un porvenir común a partir de rastrear luces en el cielo.

A partir de aquí se abisman las miradas, las percepciones, las sensaciones, desde “tiempos relacionales”. Se abisman las imágenes, ya que se las sustrae del fundamento metafísico de la representación. La matriz perceptiva con la que nos acostumbramos a ver imágenes se quiebra, desestabilizando la evidencia, ausentando la referencia, derrumbando la coherencia de lo visible. Las imágenes son liberadas de su vocación de representación, “las configuraciones fijas pierden masa y rigidez, transparencia y verdad. Se vuelven ligeras y de esta forma alteran el orden moderno y colonial de la presencia” (Reyero, 2021, p. 65)²². Tiene lugar así lo que asumimos como una transformación, una metamorfosis en términos de Despret (2018), del régimen escó-

²¹Esta idea guarda estrecha relación con la noción de *anacronismo de las imágenes*, propuesta por Didi Huberman (2006), retomada en otras instancias para el análisis de *Enviado para falsear* (Reyero, Navas, 2021). La apuesta del audiovisual es una tentativa por tensar trozos de imágenes supervivientes, necesariamente diferentes entre sí y anacrónicas, puesto que vienen de lugares separados y de tiempos desunidos por lagunas. Su exploración supone bucear por ese espaciamiento lagunoso que alberga vacíos, huecos imposibles de llenar, apenas vislumbrados desde el dispositivo de la cámara. Ese riesgo tiene por nombre “imaginación y montaje” (Didi-Huberman, 2006). “El montaje hace visibles los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan cada acontecimiento, cada gesto, cada nueva visualidad en expansión” (Reyero y Navas, 2021, p. 212).

²² En este sentido, cabe no obstante, reconocer los límites de la operación de intervención decolonial que el cortometraje propone. Si bien los materiales que lo componen condensan en sí mismos la interrupción de la vigilancia de los dispositivos tecnológicos biopolíticos como la fotografía o las imágenes captadas por *drones* –por agencia de la misma comunidad étnica implicada, que construyó y afirmó posiciones de alteridad– la propuesta de una *aesthesis* es no obstante “externa”, ya que tales comunidades no formaron parte del proceso de producción del audiovisual.

pico de la modernidad colonial a un “régimen de las composiciones, un régimen que abre paso a la sorpresa y al acontecimiento” del que podría surgir “otra cosa que modifique los seres y sus relaciones”, dando como resultado un continuo proceso de actos de asociación multidireccionales cada vez más complejos” (Despret, 2018, p. 207).

UNA NUEVA IMAGEN VIVE Y CRUJE EN LA BOCA DE UN CHANCHO. A MODO DE CONCLUSIÓN

¿Cómo construir figuras sobre violencias de las que no existen imágenes? ¿Cómo visibilizar hechos de hostigamiento histórico y actual con imágenes sin violencia? *Enviado para falsear* dispone imágenes de otro tiempo dentro de la imagen de un dispositivo contemporáneo (la cámara de video) para hacer memoria desde el anacronismo. De esta forma convoca al señalamiento de resabios visuales que conviven dentro tecnologías de registro y control históricas y contemporáneas (cámaras fotográficas, *drones*, celulares). Una nueva imagen vive y cruje en la boca de un chancho. La materialización de la imagen negra a partir de una imagen que se mete dentro del cuerpo de un animal provoca un cambio de perspectiva, una ruptura del punto de vista tradicional, la destrucción de los modos habituales de construir imágenes según nuestros regímenes escópicos convencionales. La posibilidad de establecer relaciones de parentesco raras

entre máquinas, animales y gestos anacrónicos contra la producción de imágenes técnicas para la persecución de comunidades indígenas resulta así una apuesta clave para imaginar una *poiesis* de fabulación especulativa.

Ello resulta de poner en práctica una heurística del rastreo, capaz de horadar las imágenes que existen y las que no, aquellas que pueden surgir del proceso experimental de detección de huellas visibles de lo invisible. La acción de rastrear resulta entonces del aprendizaje de transformar incluso algo de lo invisible en presencias apenas vislumbradas, en este caso, en relación a comunidades indígenas y las políticas de invisibilización e hipervisibilización históricas y contemporáneas configuradas en torno a ellas.

Esto conduce indefectiblemente a reflexionar en torno a las visiones construidas por los dispositivos de control sobre territorios vulnerabilizados como los de la comunidad indígena qom en el Chaco, problematizando su consideración de objeto cartografiado, producto del distanciamiento ocular. Pero ¿qué narraciones queremos contar para seguir con el problema?

Este escrito intentó dar cuenta del desplazamiento de las visiones instituidas capaces de generar afecciones y percepciones como crítica de las imágenes aéreas –en este caso provenientes de *drones*– reproductoras de la diferencia colonial en el campo audiovisual latinoamericano. Operaciones como las implementadas en el cortometraje *Enviado para falsear* son apuestas contra las matrices perceptivas hegemónicas que a través de la invención de gestos y figuras decoloniales

buscan generar disrupciones que alteren el horizonte de la visualidad naturalizada. Retóricas que se construyen en cercanías situadas en las que convergen elementos provenientes de mundos semiótico-materiales desaparecidos y presentes –subvertidos desde la estética forense–, imágenes de baja calidad extraída de celulares, resignificaciones de material de archivo y testimonio, con el propósito de aportar a la fabulación de paradigmas escópicos adyacentes.

Las formas en las que *Enviado para falsear* cultiva la memoria histórica de un espacio-tiempo singular nutre así formas de pensar y sentir un presente y un probable futuro común; un presente y un futuro arremetidos por experiencias y relaciones sensibles entre cosas, seres y sentires (tecnologías culturales, naturales y artificiales) disponibles y dispuestas a transformar y transformarse en nuevos medios y modos de existencia.

Cómo citar este artículo:

Navas, M. y Rejero, A. (2023). Fabulaciones especulativas para una *aesthesis* decolonial. El rastreo de invisibles en el cortometraje *Enviado para falsear*. *Artilugio Revista*, (9). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/42025>.

Referencias

- Achinte, A. (2018). *Prácticas creativas de re-existencia. Más allá del arte, el mundo de lo sensible*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Barriendos, J. (2008). Appetitos extremos: La colonialidad del ver y las imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias. *Transversal/EIPCP multilingual webjournal*. <http://eipcp.net/transversal/0708/barriendos/es>.
- Chamayou, G. (2016). *Teoría del dron*. Buenos Aires: Futuro Anterior ediciones.
- Dávila, L. (2015). Robert Lehmann-Nitsche: Pruebas contundentes sobre su presencia en Napalpí en tiempos de la masacre. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 6, pp. 1-20. doi: [10.4000/nuevo-mundo.68052](https://doi.org/10.4000/nuevo-mundo.68052).
- Despret, V. (2018). *Que dirían los animales si les hiciéramos las preguntas correctas*. Buenos Aires: Cactus.
- Despret, V. (2020). Prefacio. En B. Morizot, *Tras el rastro animal* (pp. 9-18). Buenos Aires: Ediciones Isla Desierta.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Giordano, M. (2009). Estética y ética de la imagen del otro: Miradas compartidas sobre fotografías de indígenas del Chaco. *Aisthesis*, 46, pp. 65-82. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812009000200004>.
- Giordano, M. y Reyero, A. (2012). Visibilidades e invisibilidades en torno a la Matanza indígena de Napalpí (Chaco, Argentina): La fotografía como artificio de amistad. *Cahiers des Amériques: Figures de l'Entre*, 2(10), pp. 79-101.

- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentescos en el Chthuluceno*. Buenos Aires: Editorial Consonni.
- Hernández Navarro, M. (2007). *El archivo escotómico de la Modernidad. Pequeños pasos para una cartografía de la visión*. Madrid: Colección de Arte Público & Fotografía, Ayuntamiento de Alcobendas.
- Jay, M. (2003). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- León, Ch. (2012). Figura, medios y telecolonialidad: Hacia una crítica decolonial de los estudios visuales. *Aisthesis*, 51, pp. 109-123. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812012000100007>.
- Metz, Ch. (2001). *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Buenos Aires: Paidós.
- Meyer, A. (2020, 3 de julio). Brutal ataque policial, con torturas y abuso sexual, a cuatro jóvenes qom en Chaco. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/269912-brutal-ataque-policial-con-torturas-y-abuso-sexual-a-cuatro->.
- Mignolo, W. (2010). Aiesthesis decolonial. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte* 4 (4), pp. 10-5. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3231040>.
- Mignolo, W. y Gómez Moreno, P. P. (2021) *Reconstitución estética decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Navas, M. y Reyero, A. (2022). Cine penumbra como praxis estética latinoamericana: preguntas por la luz en clave decolonial. *Imagofagia*, 26. <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/913>.

Palermo, Z. (comp.) (2014) *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Ediciones del Signo: Buenos Aires.

Reyero, A. (2021). Abismar las imágenes. Experiencias audiovisuales sobre tecnologías de control desde el nordeste argentino. *Separata 28, Revista del Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano*, Universidad Nacional de Rosario (UNR). <http://ciaal-unr.blogspot.com>.

Reyero, A. y Navas, M. (2021). Procesos de invención decoloniales sobre visualidades indígenas. Hacia una reconfiguración de los imaginarios hegemónicos en el nordeste argentino. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 16(2), pp. 196-217. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-2.mda>.

Vázquez, R. y Barrera Contreras, M. (2016). Aesthesis decolonial y los tiempos relacionales. Entrevista a Rolando Vázquez. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 11(18). <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279047494001>.

Filmografía

Navas, M. (Dir.) (2021). *Enviado para falsear* [cortometraje]. Argentina: Yaguá Pirú, Gentil.

Biografía

Maia Navas

AUTORA

Realizadora audiovisual, artista visual, curadora, investigadora. Licenciada en Artes y Tecnología por la Universidad Nacional de Quilmes, licenciada en Psicología por la Universidad Católica de Salta y maestranda en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas de la Universidad Nacional de Avellaneda. Docente en la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la Universidad Nacional del Nordeste.

Biografía

Alejandra Reyero

AUTORA

Doctora en Artes por la Universidad Nacional de Córdoba; investigadora asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), con lugar de trabajo en el Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI), Conicet/UNNE. Integrante del Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (Nedim), dependiente del IIGHI-Conicet. Docente en la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la Universidad Nacional del Nordeste.

Cuerpos de datos: de los (des)usos de la archivística a la performatividad de la identidad virtual

Bodies of data: from the (mis)uses of archival science to the performativity of virtual identity



Irene Sánchez Mora

Universitat Politècnica de València

València, España

irsanmo1@upv.es

<https://orcid.org/0000-0002-1709-6825>



Sergio Martín

Universitat Politècnica de València

València, España

serma10s@bbaa.upv.es

<https://orcid.org/0000-0003-4135-9581>

Recibido: 01/03/2023 - Aceptado con observaciones: 23/05/2023



<https://doi.org/10.55443/artilugio.n9.2023.42026>



<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/kvb5abg1r>

Resumen

Los modelos institucionales se alimentan de la recopilación de datos para organizar la vida social y económica. Estas tareas facilitan la gestión de respuesta ante las diversas necesidades de la vida en colectividad. No obstante, la administración de este tipo de recursos ha sido empleada de diferentes maneras dependiendo de su contexto histórico e ideológico: desde

Palabras clave

arte, archivo, identidad, datificación, realidad virtual

Artilugio, número 9, 2023 / Sección Reflexiones / 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.



EdFA Editorial de la
Facultad de Artes



el impulso del raciocinio científico que se degenera en empresas de estricta biopolítica hasta su actualización en la era del consumismo en internet. Sin embargo, también se han encontrado brechas y otros usos de la recopilación de datos con los que experimentar la propia percepción del cuerpo. Por este motivo, en este artículo se analizarán varios casos del uso de la datificación en los entornos virtuales entendidos como espacios de posibilidad en los que ensayar otras subjetividades más allá del control institucional y mercantil.

Abstract

Institutional models are fed by data collection to organise social and economic life. These tasks facilitate the management of responses to the diverse needs of collective life. However, the management of these kinds of resources has been employed in different ways depending on their historical and ideological context, ranging from the impulse of scientific reasoning degenerating into enterprises of strict biopolitics to their actualisation in the age of consumerism on the internet. However, gaps and other uses of data collection have also been found with which to experiment with one's own perception of the body. For this reason, this article will analyse several cases of the use of datification in virtual environments, understood as spaces of possibility in which to try out other subjectivities beyond institutional and mercantile control.

Key words

*art, archive, identity,
datification, virtual reality*

INTRODUCCIÓN

La recolección de datos y su almacenamiento en grandes archivos no es algo que podamos abordar como si hubiéramos asistido a su génesis por vivir de manera próxima el nacimiento de internet y la expansión de sus macro redes. Desde las primeras civilizaciones sedentarias existen registros de producción agraria, posesiones y, más adelante, censos que organizarían, gracias a la recopilación de información perteneciente a otros conciudadanos, las sociedades modernas y contemporáneas tal y como ahora las conocemos. No sería la recopilación misma la que traería consigo el problema de la vigilancia, sino más bien un interés particular sobre el uso de ciertos datos para adquirir la posición de poder y control que otorga su posesión.

Si bien es cierto que, hasta entonces, la información que pudiera emanar de los sujetos era recopilada en pro de facilitar la gestión pública desde el Estado que la gestionaba, desde que las grandes tecnológicas se impusieron como líderes de nuestros mercados y diseñaron los dispositivos que nos acompañan a cada lugar al que nos desplazamos, el *software* que media nuestra relación con el medio “necesita” de los derechos de registro y acceso a nuestra ubicación, nuestro género, nuestros contactos e incluso nuestras pulsaciones para funcionar. La datificación de nuestros cuerpos prolifera en una era hiperconectada donde la fuerza vigilante ya no observa desde una altura panóptica, sino que, más bien, sus mecanismos se han interiorizado y reprodu-

cido en el ciudadano descentralizando el dispositivo vigilante y fundiéndose en cada una de las partes. Sin embargo, nuestra conversión a través de los datos no es en sí misma perjudicial como sí lo es el uso que se hace de estos. Es así como este artículo intenta esbozar un contexto histórico sobre las diversas maneras de datificación de los sujetos, al mismo tiempo que integra el papel del arte en la especulación con las posibilidades del actual cuerpo datificado en las realidades virtuales que habitamos. Por este motivo, la metodología empleada versa en la puesta en común de una pequeña introducción, tomando como punto de partida el siglo XIX, sobre los sistemas de recopilación de datos institucionales que generan empresas de control sobre los cuerpos, para después compararlos con estrategias artísticas con las que ensayar otras formas de subjetividad en universos virtuales que se convierten en escenarios del cambio a pesar del contexto biopolítico en el que vivimos inmersos.

FRENTE A LOS PROCESOS POSITIVISTAS DE LA ARCHIVÍSTICA

Desde un comienzo, comprender el entorno ha sido una máxima del ser humano para su supervivencia, para lo cual ha resultado fundamental la observación de su realidad para su posterior registro. Por ende, del mismo modo en el que la mitología servía para tratar de dar respuestas del mundo desde la religión, con la ciencia

se llevó a cabo la misma operación a través de una observación empírica (Horkheimer y Adorno, 2018). La razón como herramienta instrumental fue la reivindicación de la Ilustración a la hora de estructurar el mundo conocido. Este desplazamiento en los modos de registrar el mundo institucionalizó el positivismo científico que impregnó todas las ramas del saber compartiendo métodos de estudio en aras de una denominada objetividad investigadora (Feyerabend, 2008; Foucault, 2011). La necesidad de sistematizar la experiencia identitaria se precipitó al calor del surgimiento de nuevas tecnologías del registro en el siglo XIX que, unidas a los paradigmas del positivismo científico, se convirtieron rápidamente en pesadillas de carácter social y dispositivos de control biopolítico que reducían al ser humano a un mero objeto de estudio (Foucault, 2006; Choque, 2019).

Estos instrumentos, como la cámara fotográfica, el fonógrafo o la cinematografía, inauguraron una nueva cultura del registro (Marzo, 2000) con la que se pretendía desplazar la responsabilidad humana al extraer datos sobre los seres humanos, apelando a una amoralidad de las máquinas. Por este motivo, el cuerpo se convirtió en un campo de estudio social en el que sus datos se iban constituyendo en archivos institucionales bajo el control de gobiernos, museos y otros centros públicos como universidades o comisarías. El filósofo Michel Foucault (2017) propuso una definición de estas infraestructuras como “la ley de lo que puede ser dicho” (p. 219). Esta definición para la práctica archivística nos

habla de la implicación consciente en la que esta institucionalización instrumental de los datos recopilados circunscribía marcos en los que volcar toda clase de estereotipos justificados desde el positivismo científico.

Un ejemplo de la presión social de estas empresas de uso ideológico de la recopilación de datos fue el Tercer Reich cuando se plantearon procesos de ingeniería social y reproductiva con los que proponer modelos de convivencia en un paradigma de *Estado jardinero* (Bauman, 2017), como sucedió con la dicotomía entre los *Lebensborns* y los campos de concentración, dentro de una supuesta lógica de higienización racial (Glover, 2001, p. 439). Dos estrategias de vigilancia y monitoreo de masas que desde la política condicionaron las posibilidades de vida a través de un marco ideológico fascista y racista. A pesar de ello, fueron los trabajos antropológicos de las décadas previas los que favorecieron la justificación de semejantes marcos de acción en un (des) uso de las prácticas archivísticas enfocadas a la merma de libertades identitarias de las personas de la época.

Antecedentes de estos casos de antropología visual son, por ejemplo, los álbumes fotográficos de antropología y etnología de Carl Dammann a petición de la *Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte* (Sociedad de Antropología, Etnología y Prehistoria de Berlín). En esta línea sirve de ejemplo también el caso posterior de las fotografías de Bronisław Malinowski y su publicación *Los Ar-*

*gonautas del Pacífico Occidental (1922)*¹. Dichas operaciones de estudio sobre culturas ajenas al ámbito occidental descontextualizaban costumbres y conocimientos locales que eran exhibidos en espacios exógenos en los que adquirirían un carácter mercantilizable (Freedberg, 2013). Estos estudios establecieron un precedente peligroso en la manera en la que el ser humano era cosificado, reducido a una serie de datos sobre su condición física y su relación con su sociedad. Estos procedimientos, por ende, favorecían la legitimación de paradigmas racionalistas denominados “racismo científico” (Sánchez, 2007).

Por otro lado, cabe destacar que estos fenómenos de control biopolítico han ido siendo desmontados para denunciar el uso malintencionado de la recopilación de datos. Por ejemplo, son numerosos los casos de genocidio sufridos a lo largo del siglo XX que han realizado propuestas de recontextualización del material producido de dichas barbaries. Diversos son los museos² que, en un esfuerzo por visibilizar las atrocidades sufridas, han hecho tareas pedagógicas con las que rendir memoria a las víctimas y crear espacios de reflexión para exponer los mecanismos de registro llevados a cabo en tales acontecimientos.

1 Ambos ejemplos, tanto Carl Dammann como Bronislaw Malinowski, han sido exhibidos en la muestra *Genealogías documentales. Fotografía 1848-1917* de noviembre del 2022 a febrero del 2023 en el Museo Nacional y Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS).

2 Diversos son los casos de museos que han trabajado sobre la memoria del genocidio, como los traídos a este artículo: el Museo Tuol Sleng fundado en 1980 en Nom Pen en la misma prisión de alta seguridad S-21 del régimen conocido como los Jemeres Rojos; o el Museo Estatal de Auschwitz-Birkenau fundado en 1947 planteado como monumento sobre los crímenes de guerra en la Polonia ocupada y con funciones que engloban la investigación en torno al holocausto.

Por ende, este recorrido nos sirve para esbozar algunos de los (des)usos que promovieron protocolos de anulación de subjetividades en un afán por controlar la vida de las personas. Por otro lado, en la actualidad, estas estrategias de recopilación de datos se han diversificado dando pie a otras maniobras de biopolítica. El paradigma de internet se ha conformado a través de la obtención de material mediante las intercomunicaciones de los dispositivos conectados a un sistema de red. Estos parecen ser remanentes en los que los seres humanos son reducidos a cifras numéricas y patrones de comportamientos con fines financieros de consumismo (Peirano, 2019). Por este motivo, cabe pensar sobre el desarrollo de la datificación³ que, tal y como define Alejandra López (2015), constituye procesos en los que los datos ya no son solamente lenguaje no binario, sino información absorbida para el Big Data con la que ejercer maniobras de carácter archivístico dentro de un escenario digital interconectado. Estos recursos son usados para circunscribir al sujeto contemporáneo, definiéndolo y vigilándolo. Del mismo modo en que se venía haciendo en los estudios en torno a la antropología visual, los datos se convierten en moneda de cambio con la que ejecutar control sobre la huella, en este caso ya digital, de las personas. No obstante, cabe reflexionar sobre las prácticas que están sorteando estos acordonamientos institucionales y capitalistas para poder ensayar más allá de la

3 Este neologismo forma parte de la investigación doctoral de Alejandra López Gabrielidis (2020) “Datificación e Individuación. Estudio sobre la corporalidad digital en prácticas artísticas contemporáneas”.

vigilancia o, incluso, a pesar de esta. La aparente libertad de la democratización de los medios ha permitido a las personas encontrar brechas sobre las que actuar a pesar de los sistemas de biopolítica. Por ello, a continuación traemos algunos casos en los que la práctica artística y la tecnología se unen en diferentes experimentos con los que abordar un planteamiento contrahegemónico que muestra otros usos sobre la datificación en los que se observa la plasticidad de la identidad.

POSIBILIDADES DE AUTORREPRESENTACIÓN Y EXISTENCIA MÁS ALLÁ DE LOS LÍMITES DEL CUERPO, EL PODER ANTIBIOLOGICISTA DEL DATO EN LA CONFIGURACIÓN DE IDENTIDADES EN INTERNET

La codificación del sujeto y la translación de nuestras identidades a internet no ha traído consigo únicamente nuevas formas de vigilancia. En efecto, existe un diseño de las tecnologías, redes y sistemas que median nuestras vidas, que está especialmente configurado para retroalimentar un espacio de no-intimidad, donde la mirada del vigilante se nutre de las imágenes que el mismo sujeto vigilado ha captado de sí mismo. Sin embargo, una lectura donde la conversión de nuestras identidades físicas a cuerpos de datos

sea presentada únicamente como una pérdida de libertades no es fiel a una realidad virtual que, a pesar de las lógicas mercantilistas del sistema, se presenta cada vez más diversa en la experimentación con nuevas formas de existir más allá de las restricciones corporales que imponen los límites de la realidad tangible dada.

Para comprender el proceso de datificación del sujeto y su relación con la nueva subjetividad de los individuos, haremos un recorrido por las palabras de Alejandra López Gabrielidis (2017) en un capítulo titulado “Las fronteras del cuerpo y el objeto digital en la subjetividad contemporánea” dentro del volumen *Las fronteras del presente filosófico*.

Partamos de que el cuerpo es un eje estructurador de nuestra experiencia, una estructura somática y sensible a la información que recibe de la exterioridad de la que forma parte. Es capaz de captar los elementos del afuera para construir pensamiento a raíz de estas percepciones. Sin embargo, pese a ser aquello que nos permite percibir el mundo, el cuerpo es incapaz de percibirse por completo a sí mismo sirviéndose exclusivamente de sus sentidos. Para conseguir verse enteramente, para poder hacerse una idea de sí, de sus dimensiones y de su apariencia, necesita obligadamente de los otros. A este respecto López Gabrielidis (2017) afirma que:

Este no lograr hacerse presente ante sí mismo, no podemos comprenderlo como otra cosa más que como un trauma estructural. Para que el cuerpo se autofenomenice es necesario, paradójicamente, que se vuelva un “otro”, que se aliene, que se

transforme en un objeto a través de algún tipo de desdoblamiento o artilugio técnico. Esta transformación supone un proceso de abstracción de su concreción física y una re-materialización en un objeto. Objeto reflectante, objeto estético, objeto mobiliario, objeto codificante, objeto técnico (p. 81).

Desde el espejo hasta el ajuar existe una intención representacional de búsqueda y configuración del sentido del yo. Que el hombre sea el único animal que produce, recopila y almacena objetos nos advierte de la necesidad del sujeto por autoconcebirse como una unidad completa y cerrada en sí misma.

Pero qué sucede cuando aquello sobre lo que nos concebimos es un objeto digital, un instrumento sensorizado, que recopila los datos que le otorgamos para comprendernos a través de él y los almacena en las grandes infraestructuras privadas *-datacenters-* de internet. Con los objetos digitales sucede algo distintivo del resto de objetos en los que el sujeto se autopercebe, y es que no conforman un artilugio perteneciente al mundo físico bajo potestad del mismo cuerpo que busca definirse, sino que abren un nuevo soporte en el que el sujeto pasa a existir dentro de. Así lo explica Gabrielidis en el capítulo sobre el que venimos trabajado:

Antes de la llegada de los objetos digitales el sujeto introducía los objetos dentro del ambiente vital del cuerpo, es decir, en la realidad física. Los objetos, a pesar de ser inorgánicos, se hallaban en correspondencia con la realidad vital orgánica. (...) El objeto digital produce una inversión en esta dinámica, porque es el primer objeto que abre un nuevo tipo de realidad inorgánica pero vital. Ahora es el sujeto el que

se introduce en un ambiente vital que es propio del objeto técnico (p. 94).

Este proceso a través del cual el sujeto pasa a habitar un objeto digital toma el nombre de *datificación* en los escritos de autores como Kenneth Cukier (Cukier y Mayer-Schönberger, 2013), Helen Hester (Hester, 2018) o la misma López Gabrielidis (2017). De esta manera, se genera un segundo soporte de presencia del yo donde nuestro cuerpo pasa a ser un *cuerpo digital* o un *cuerpo de datos*.

Podríamos decir que la datificación ha producido una ampliación del espectro de nuestra corporalidad; ya no solo interactuamos y nos relacionamos a través de un cuerpo físico, sino que también lo hacemos a través de un cuerpo digital. Este cuerpo, de alguna manera, nos moldea y nos constituye pese a que estemos desposeídos de él, justamente, porque habita en infraestructuras privatizadas.

Respecto a esta idea, y atendiendo a que estos espacios puedan tener aperturas o maneras de reconfigurarse donde se nos otorgue un mayor poder, el filósofo Toni Navarro afirma que

no es lo mismo reivindicar derechos, propiedad o soberanía sobre algo que simplemente deriva de nosotros *-como sugiere la idea de datos personales-* que reclamar derechos para algo que nos constituye, como sugiere la idea de cuerpo digital o cuerpo de datos (Barcelona Cultura, 2020, 24' 50").

Al margen de este apunte sobre la posesión de la infraestructura en la que habita nuestro cuerpo de datos, existe un punto crucial en este

desdoblamiento del sujeto en el objeto digital. La identidad datificada es sumamente plástica, y este aspecto es algo ante lo cual el cuerpo físico, aun actuando desde las perspectivas más trans-humanistas, de momento no nos puede otorgar. El cuerpo de datos es maleable, modificable, abstracto, sin ningún tipo de forma humana reconocible más allá de las cadenas binarias en las que se organiza. Esta abstracción es lo que nos permite imaginar identidades y escenarios difícilmente reproducibles con los medios que la realidad física nos concede.

Es precisamente aquí donde el arte desempeña un papel fundamental: su labor como productor de imaginario actúa sobre las posibilidades del cuerpo de datos en su expresión más alternativa y liberadora de los límites biológicos del cuerpo físico. En este sentido, cabe destacar principalmente cuatro casos de estudio que este artículo ha considerado precisos en su manera de replantear las identidades digitales.

Desde fiestas *queer* en Second Life donde la experimentación con el aspecto de tu avatar permite subvertir aquellas limitaciones del cuerpo material hasta espacios configurados para que su navegación suponga un lugar mucho más seguro que el que nos presenta la realidad física, son múltiples las expresiones virtuales que se articulan en los márgenes de internet donde nuestro cuerpo habita de maneras más diversas.

Roc Herms, artista visual barcelonés, aborda este desdoblamiento del sujeto en la realidad virtual a través de una acción relacional en la que transita por Playstation Home, un en-

torno virtual de simulación de vida muy similar a Second Life, que Sony diseñó en 2005 para su lanzamiento junto con el tercer modelo de la consola. Desde 2007 hasta la fecha de cierre del entorno -2015-, Herms registra toda una serie de interacciones con las diversas comunidades e identidades que se organizaban en torno a dicho mundo virtual. Recoge de manera documental estas derivas artísticas tanto en imagen como en vídeo y las acaba organizando en un proyecto titulado *Postcards from home*. *Postcards from home* se formaliza finalmente en un fotolibro donde las imágenes derivadas de la experiencia de navegación de Herms no solo recopilan esa nueva riqueza estético-identitaria, sino que se cruzan con los diálogos que mantiene con otros avatares dentro de la misma captura de pantalla. Estas interacciones imagen-texto dotan a la obra de un valor ensayístico que va más allá de lo propio del fotolibro y la proveen de una labor reflexiva bastante ilustradora de las ideas sobre la digitalización de los cuerpos expuestas anteriormente.

En otro orden formal encontramos *Santuario Nocturno Virtual*, un proyecto de Ontologías Feministas. Ontologías Feministas es un colectivo formado por Blanca Martínez, Laura Tabarés y Elena Castro Córdoba especializado en virtualidad y programas educativos con perspectiva feminista. Tras un largo recorrido de producción e investigación acerca de estrategias ante violencias en espacios digitales -véase *Strolling You Down* en las referencias de este documento-, organizan un ciclo de encuentros y fiestas entre Madrid y

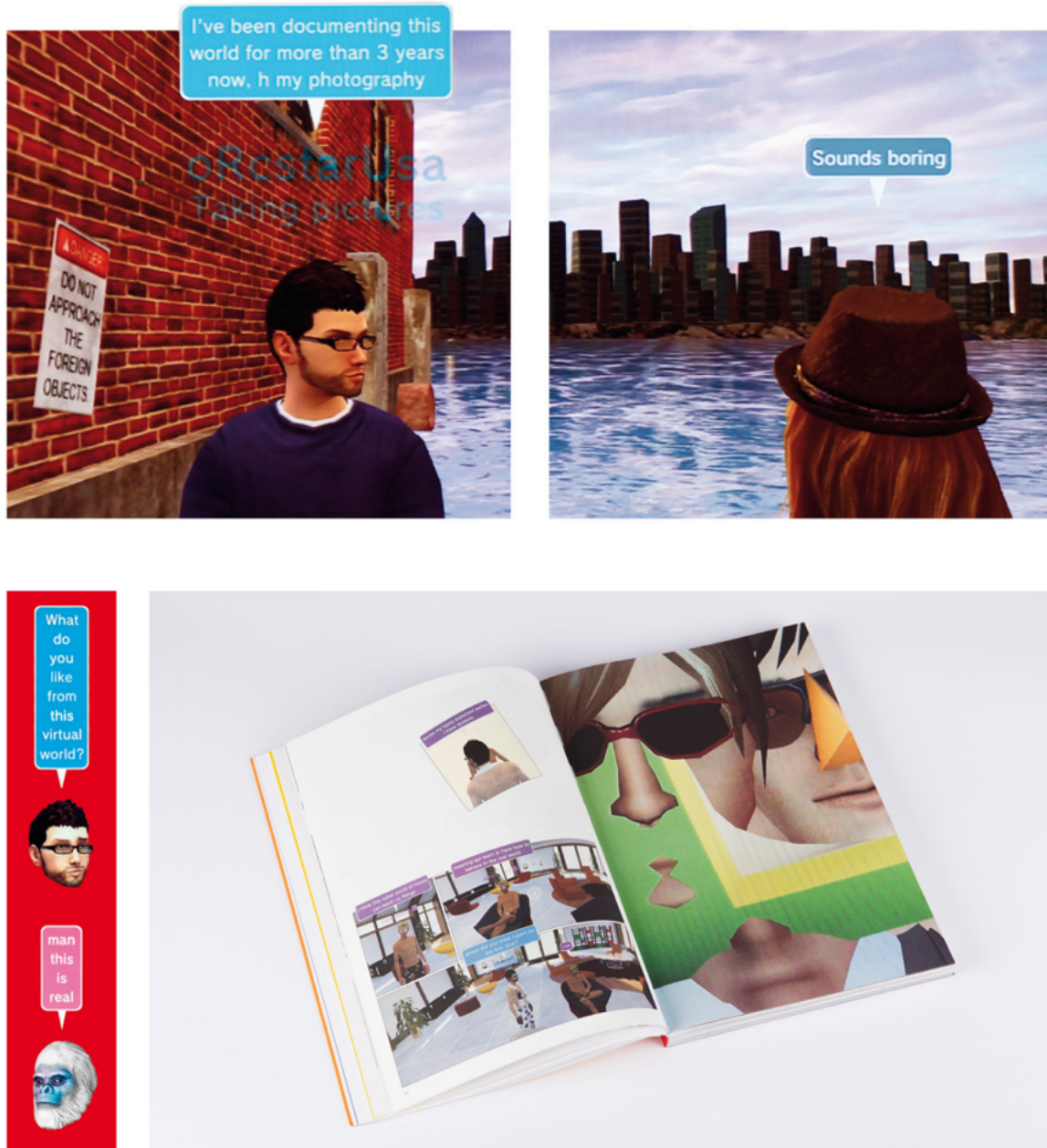


Imagen 1: Roc Herms (2015). *Postcards from Home* [fotolibro de entorno virtual]. Barcelona, España.

Barcelona a través del cual invitan a pensar cómo reconfigurar los lugares de ocio nocturno para dotarlos de herramientas útiles ante la agresión. Trasladan estas inquietudes, recogidas en conversaciones abiertas, al *online*, en un interactivo 3D que piensa el espacio de manera alternativa a la realidad imperante y que utiliza el mundo virtual como soporte posibilitador de otros imaginarios de la fiesta alejados de los hegemónicos. En palabras del colectivo: "...es por eso que (...) el protocolo que comenzaba el recorrido trataba de entender el software del espacio mostrando cómo bloquear/mutear a alguien o cómo pedir ayuda o sentirse acompañada" (Tabarés *et al.*, s. f.). La datificación del sujeto sirve aquí para habitar en realidades más amables y llevar a cabo estructuras que no podrían tener lugar en la realidad física puesto que necesitarían de muchos más recursos de los que demanda el software. El espacio quedaba dividido en diferentes zonas pensadas para el propósito conceptual de la pieza:

Pasillo: Para nosotras era importante hacer explícito que una crítica a la virtualidad pasa por una crítica de la visualidad, de ahí que en el pasillo de entrada al club podéis encontrar el remake que hizo Lorna Mills "Ways of something" del "Ways of seeing" 1972 de Jonh Berger.

Le Puerta: Este ser no humano forma parte de los carteles que Cruelaudia realizó para Santuario Nocturno y nace tras repensar el imaginario de las puertas de los clubes.

Vestíbulo: En la entrada situamos algunos materiales vinculados a Santuario nocturno y

cuentas de memeras que hablan sobre espacios seguros físicos y virtuales.

Zona de prepararse: espacio conjunto de sociabilidad y afectos a la hora de preparar tu avatar. ¿Qué nuevos afectos o sexualidades se desarrollan con estos otros cuerpos que utilizamos en el online?

Pista de baile: En la pista de baile entendimos que pasamos por un momento de colectivizar movimientos y tutorializar el cuerpo ya sea vía Tik-tok o coreografías k-pop. En su interior también se encuentra una zona de drogas en el online (sonidos binaurales e imágenes alteradoras de conciencia).

Sala X: Comisariada por Anneke Necro. Necesitamos espacios seguros para desarrollar una sexualidad tanto en el online como en el offline.

Sala Tranqui: Asmr y consejos para ecologizar tu vida online, para escapar de la ansiedad y poder estar siempre acompañadas (Tabarés *et al.*, s. f., párr. 2-8).

Por último y en bastante sintonía con la propuesta de Ontologías Femnistas, encontramos Forcefield, un proyecto emergente de un grupo de alumnas del Máster Universitario en Comunicación Arquitectónica (MAca6). Forcefield es un mundo virtual creado en ROBLOX, una plataforma para desarrollar videojuegos de manera intuitiva sin necesidad de grandes conocimientos de programación. Está diseñado específicamente para ser una pista de baile de defensa *queer*; es por ello que el entorno está envuelto por una suerte de campo de fuerza que reacciona al sonido y que ejerce de membrana para, en palabras del colec-



Imagen 2: Ontologías Feministas (2020). *Santuario Nocturno Virtual* [entorno virtual]. Madrid, España.

tivo, “bloquear la entrada de energías discriminatorias y excluyentes”. Está habitado por CUTi3, un ser andrógino-robótico que hará de guía en un recorrido virtual por el espacio que ellas mismas definen de la siguiente manera:

Es un espacio reivindicativo que propone desde los infinitos cuerpos digitales que encarnamos un modo alternativo de ser y estar, que nos invita a reflexionar sobre nuestras actitudes y comportamientos

inherentes en el mundo físico. Un manifiesto queer sobre lo festivo y el baile desde lo sensitivo, la memoria y el derecho de todxs a disfrutar de espacios seguros físicos y virtuales en los que liberarnos, expresarnos, bailar y conectarnos sin elementos opresores o restrictivos (Forcefiled Colectivo, s. f., párr. 1).

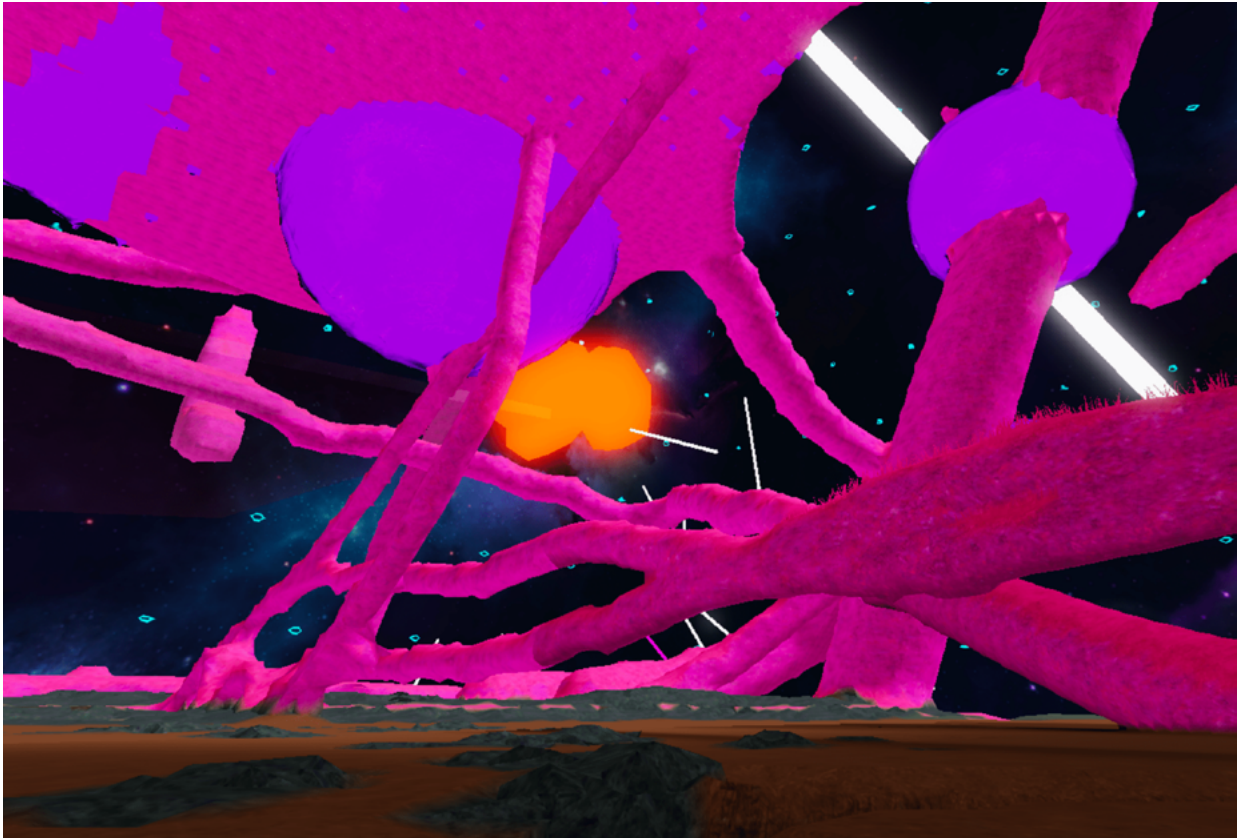


Imagen 3: Alumnas de MACa6 (2020). Captura de pantalla de Forcefield [entorno virtual]. Madrid, España

CONCLUSIONES

El cambio entre las operaciones de datificación de principios del siglo XX hasta los universos virtuales actuales ha mostrado una brecha entre el papel del individuo en el empleo que hacen los espacios institucionales y empresariales de la recopilación de datos. Estas propuestas hacen uso del desdoblamiento del cuerpo en lo virtual para hablar, problematizar y resolver aquellos aspectos que someten al sujeto dentro los límites de la realidad tangible dada; una realidad, en muchas ocasiones desigual, que imposibilita la existencia de ciertas identidades, relegándolas a existir en los márgenes de la norma física. Sin olvidar que

habitamos un presente virtual en el que nuestros datos residen en las infraestructuras privadas de aquellos que poseen los medios suficientes para albergar la mayor parte de internet en sus naves de datos, los mundos virtuales, no solo configuran un espacio aliviado en el que poder existir y expresarse; también suponen un lugar de producción y creación artística, de experimentación identitaria y de elaboración de futuros posibles, convirtiendo estas proyecciones en lugares hacia los que mirar cuando se trate de reconfigurar las estructuras de la realidad material.

En este sentido, no podemos obviar que los mundos virtuales no han de ser concebidos como simulaciones o evasiones de lo real, sino

como realidades autónomas conectadas de manera horizontal a otros niveles de la experiencia que sirven para construir y comprender al sujeto más allá de las estructuras existentes. Asumiendo esta autonomía, el camino hacia la potestad de nuestros datos se convierte en un deber a reivindicar. Únicamente redistribuyendo las plataformas de almacenamiento seremos completos poseedores de nuestras subjetividades en las representaciones de lo virtual.

Cómo citar este artículo:

Sánchez, I. y Martín, S. (2023). Cuerpos de datos. De los (des)usos de la archivística a la performatividad de la identidad virtual. *Artilugio Revista*, (9). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/42026>.

Referencias

- Barcelona Cultura (2020, 17 de octubre). *Del Cos al Núvol: Tecnologies digitals i escales d'habitabilitat* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=yEw9MLz6kw0&t=1732s>.
- Bauman, Z. (2017). *Modernidad y Holocausto*. Madrid: Ediciones sequitur.
- Choque, O. D. (2019). Foucault: biopolítica y discontinuidad. *Revista Praxis Filosófica*, 49, pp. 191-218. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-46882019000200191.
- Cukier, K. y Mayer-Schönberger, V. (2013). *Big data: La revolución de los datos masivos*. Madrid: Turner Noema.
- Feyerabend, P. K. (2008). *Adiós a la razón*. Madrid: Tecnos.
- Forcefiled Colectivo (s. f.). *FORCEFIELD* [dinámica]. <https://googleimages.wixsite.com/home>.
- Foucault, M. (2006). *Genealogía del racismo*. La Plata: Editorial Altamira.
- Foucault, M. (2011). *Sobre la Ilustración*. Madrid: Tecnos.
- Foucault, M. (2017). *La arqueología del saber*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Freedberg, D. (2013). *Las máscaras de Aby Warburg*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones.
- Glover, J. (2001). *Humanidad e inhumanidad*. Madrid: Cátedra.
- Hester, H. (2018). *Xenofeminismo. Tecnologías del género y políticas de reproducción*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

- Horkheimer, M y Adorno, T. W. (2018). *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- López Gabrielidis, A. (2015). Régimen de visibilidad y vigilancia en la era de la Identidad Digital. *Revista Teknokultura*, 12(3), pp. 473-499. <https://revistas.ucm.es/index.php/TEKN/article/view/50385>.
- López Gabrielidis, A. (2017). Las fronteras del presente filosófico. En L. Mennina de Gamero (Ed.), *Las fronteras del cuerpo y el objeto en la subjetividad contemporánea* (pp. 79-101). Mendoza: Logos e Historia.
- Peirano, M. (2019). *El enemigo conoce el sistema. Manipulación de ideas, personas e influencias después de la Economía de la atención*. Barcelona: Debate.
- Sánchez, J. M. (2007). La racionalidad delirante: el racismo científico en la segunda mitad del siglo XIX. *Revista Asociación Española Neuropsiquiatría*, 27(2), pp. 111-126. https://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0211-57352007000200011#bajo.
- Tabarés, L., Castro Córdoba, E. y Martínez, B. (s. f.). *Santuario Nocturno virtual*. <https://www.ontologiasfeministas.com/santuario-nocturno-virtual/>.

Biografía

Irene Sánchez Mora

AUTORA

Irene Sánchez es artista de nuevos medios y personal investigador en formación en la Universidad Politécnica de Valencia, adscrita al grupo de Investigación Laboratorio de Luz dentro de la Facultad de Bellas Artes. Investiga sobre nuevos imaginarios tecno-artísticos en el contexto de las relaciones interplanetarias a través de la producción de elementos especulativos de resistencia anticolonial en el espacio.

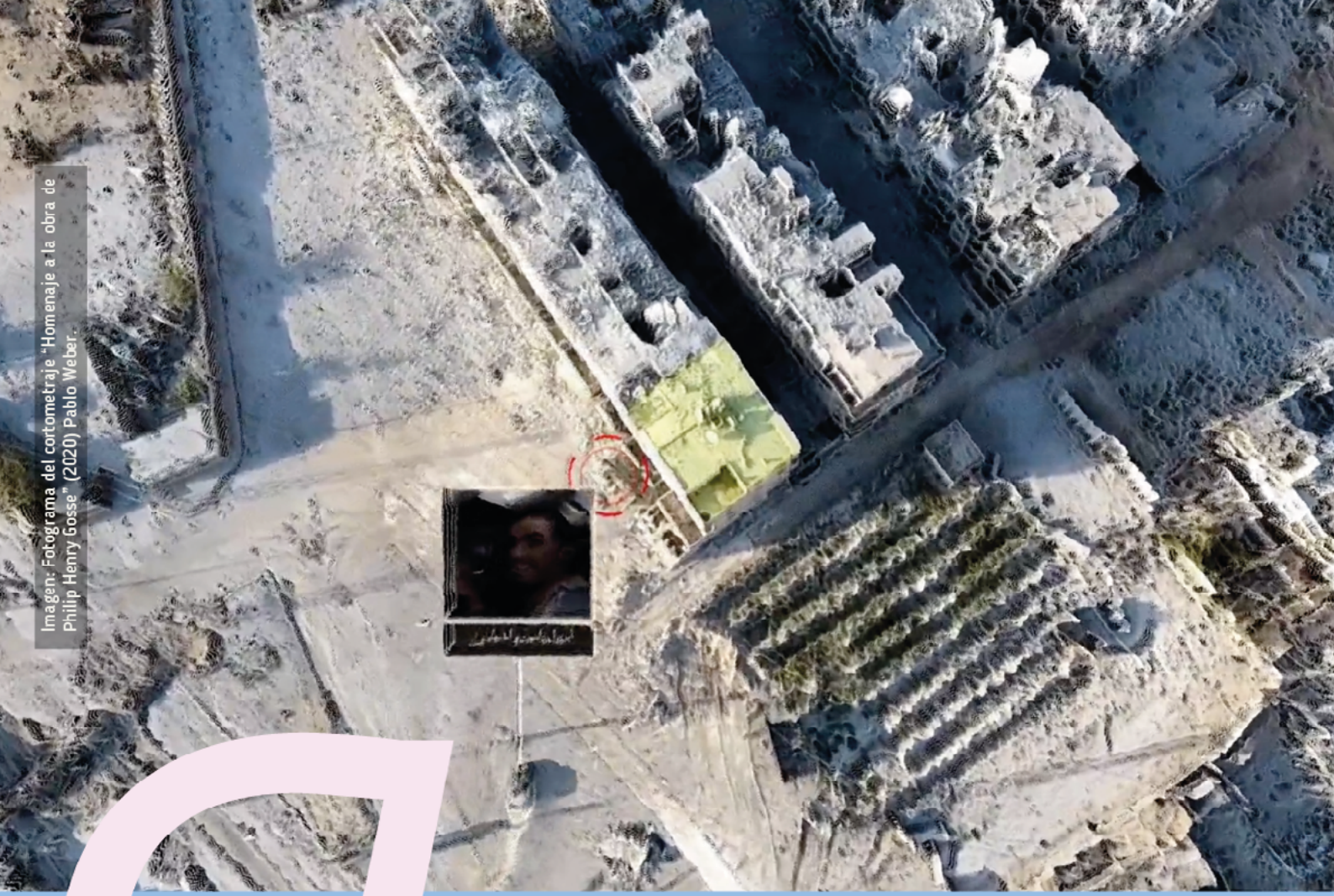
Biografía

Sergio Martín

AUTOR

Sergio Martín es artista multidisciplinar e investigador. Graduado en Bellas Artes (UPV) está adscrito al grupo de investigación Laboratorio de Luz de la Facultat de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València en el que realiza sus estudios doctorales con un contrato FPU del Ministerio de Universidades de España. Sus intereses versan en torno al estudio de las actitudes iconoclastas a través del ensayo audiovisual, así como planteamientos en relación a la cultura visual, la archivística y los estudios fílmicos.

Imagen: Fotograma del cortometraje "Homenaje a la obra de Philip Henry Gosse" (2020) Pablo Weber.



DOSSIER

Presentación del Dossier: Inscripciones, rastreos, transferencias. Espacios intermedios en la artes y la literatura argentina

Dossier presentation: Inscriptions, traces, transfers. Intermediate spaces in Argentine arts and literature



María Fernanda Pinta

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Universidad Nacional de las Artes

Buenos Aires, Argentina

pintafernanda@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-3872-9484>



María Stegmayer

Universidad de Buenos Aires

Universidad Nacional de las Artes

Instituto de Investigaciones Gino Germani

Buenos Aires, Argentina

mariastegmayer@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-5734-6158>



<https://doi.org/10.55443/artilugio.n9.2023.42240>



<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/qlwnclhu>

Resumen

El presente dossier se propone reflexionar acerca de las artes y la literatura argentina tanto desde una perspectiva teórica como desde un conjunto significativo de producciones canónicas, y otras más contemporáneas, que recorren el campo cultural argentino del siglo XX y XXI. Los artículos que componen el dossier destacan el valor heurístico de la concepción intermedial

Palabras clave

Dossier; Perspectiva intermedial; Literatura argentina; Arte argentino; Campo cultural

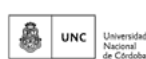
Artilugio, número 9, 2023 / Sección Dossier / ISSN 2408-462X (electrónico)

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

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



EdFA Editorial de la Facultad de Artes



a la hora de abordar los fenómenos artísticos en sus dimensiones materiales, mediáticas, semióticas e históricas. Así como el arte y la literatura son capaces de interrogar productivamente a la teoría, aportando elementos para movilizar una puesta en cuestión de supuestos y categorías sedimentadas, una mirada intermedial puede poner en foco aspectos poco explorados o escasamente visibles de las mediaciones y los contactos que ya operaban entre estos ámbitos disciplinares, desde su emergencia misma, no como un modo de abolir las distinciones pero sí de generar una nueva plétora de tensiones, correspondencias y ámbitos de conflictividad.

Abstract

This dossier aims at discussing Argentine arts and literature both from a theoretical perspective and from a significant set of canonical productions, and other more contemporary ones, that run through the Argentine cultural field of the 20th and 21st centuries. The articles that compose the dossier highlight the heuristic value of the intermedial conception when approaching artistic phenomena in their material, mediatic, semiotic and historical dimensions. Just as art and literature are capable of productively questioning theory, providing elements to mobilize a questioning of sedimented assumptions and categories, an intermedial approach can bring into focus little explored or little visible aspects of the mediations and contacts that already operated between these disciplinary fields, from their very emergence, not as a way to abolish distinctions but to generate a new plethora of tensions, correspondences and spheres of conflict.

Key words

Dossier; Intermedial perspective; Argentine literature; Argentine art; Cultural field

El presente dossier se propone reflexionar acerca de las artes y la literatura argentina tanto desde una perspectiva teórica como desde un conjunto significativo de producciones canónicas, y otras más contemporáneas, que recorren el campo cultural argentino del siglo XX y XXI.

La palabra narrativa, la poesía, el audiovisual, la fotografía, la *performance*, las artes visuales, las apropiaciones artísticas de la proliferante producción de internet. Se trataría de complejizar las relaciones entre los medios, para llevarlas más allá de la pura dialéctica, a través de ese espacio común que es la “figuración”. Espacios de roce, contacto o fricción entre materialidades de diversa procedencia, las figuras atraviesan temporalidades múltiples, habitan distintas tradiciones y regímenes estéticos configurando un amplio repertorio de escrituras, visualidades y registros poéticos de lo más variados (Barthes, 2004). La interrogación y el estatuto de esos vínculos, consustanciales a la noción misma de *figura*, organizan, en efecto, un amplio campo de debates críticos; discusiones de larga data cuyas modulaciones más contemporáneas cobran hoy inusitada centralidad.

La perspectiva intermedial que guía el presente dossier combina, entre otras, las propuestas de Rajewsky (2005) y Prieto (2017), cuyas reflexiones presentan aspectos de interés en relación al campo de estudios. En primer lugar, se destaca el valor heurístico de la concepción intermedial a la hora de abordar los fenómenos artísticos en sus dimensiones materiales, mediáticas, semióticas e históricas. En segundo lugar, y

respecto a la dimensión histórica, se trata igualmente de considerar las prácticas intermediales en sus cambios y continuidades. Se agrega la mirada de Méchoulan (2017), quien considera fundamental una concepción intermedial que incluya la dimensión comunicativa, histórica y filosófica en el marco de un pensamiento sobre la cultura de los medios integrado a una ontología de las relaciones. Como señala el autor:

...es perfectamente concebible tratar los problemas de la intermedialidad en un único medio, o incluso en un único ‘y mismo’ objeto. La intermedialidad no presupone que los objetos del mundo puedan ser a veces objeto de transferencias mediáticas en tantos casos particulares; al contrario, presupone, como caso general, que sólo experimentamos ciertos objetos en la dinámica intermedial específica que los hace aparecer (párr. 11).

En aquel sentido, tampoco las ciencias pueden desconocer su carácter intermedial en los modos de representar y representarse ante el mundo, la sociedad, la naturaleza, la humanidad. Los discursos y prácticas científicas atravesadas por la voz lógica y argumentativa, también lo están por la palabra ecrástica, los gráficos y diagramas, los esquemas conceptuales, las ilustraciones, las fotografías, y todo tipo de imágenes (satelitales, radiográficas, digitales, entre otras). Tampoco puede desconocerse en ellos, el lugar y el sentido profundo de las transmisiones, más allá de la llamada divulgación, como base fundamental de la construcción de la comunidad y del conocimiento científico.

Así como el arte y la literatura son capaces de interrogar productivamente a la teoría, aportando elementos para movilizar una puesta en cuestión de supuestos y categorías sedimentadas, una mirada intermedial puede poner en foco aspectos poco explorados o escasamente visibles de las mediaciones y los contactos que ya operaban entre estos ámbitos disciplinares, desde su emergencia misma, no como un modo de abolir las distinciones pero sí de generar una nueva pléthora de tensiones, correspondencias y ámbitos de conflictividad. Como sintetiza Méchoulan (2017), “lo que está en juego [en la intermedialidad] es el hecho general de relacionar formas de conexión, modos de transmisión o comunicación, maneras de inscribir o rastrear experiencias; en resumen, un método” (párr. 11).

De este modo, los múltiples encuentros entre artes, cosmovisiones científicas y ancestrales, mitos, fabulaciones, rituales y tecnologías, en una clave intermedial y crítica, abren una oportunidad para la revisión profunda de paradigmas frente a la crisis actual (social, económica, ecológica), así como caminos posibles para ensayar formas de investigación y creación más atentas y sensibles al mundo presente y porvenir.

En **“Alejandra Pizarnik, entre la imagen y la palabra”**, Evelyn Galiazo aborda la cualidad plástica y singular que en la poética de Pizarnik no solo tensiona la frontera entre lectura y escritura, o entre visualidad y textualidad, sino también entre los dos mundos contrapuestos que su obra habita en simultáneo: el de la poesía como

sacrificio y destino, que alimentó la gestualidad magnética, desgarrada y crepuscular de los modernos poetas malditos, y el de la experimentación vanguardista que, haciendo del *collage* de fragmentos y la intertextualidad las formas privilegiadas de construcción del artefacto poético, recusó todo vestigio romántico y se divorció para siempre del mito de la originalidad.

Por su parte, en **“La écfrasis como diferencia en “El Aleph” de Borges”**, Joaquín Márquez vuelve sobre un autor y un relato emblemático de la literatura argentina del siglo XX y se propone problematizar, en el texto borgiano, la noción de *écfrasis* entendida como transferencia de una representación visual a otra verbal. El artículo se interroga por la manera en que es concebido el observador moderno y contemporáneo, por el estatuto de la experiencia sensible y las tensiones y valencias que aloja el concepto de *representación* y rastrea, a partir de allí, las relaciones entre imágenes y escritura en diversos planos de sentido. En una coyuntura histórica que puede pensarse como de inflexión y apertura a un porvenir saturado de innovaciones técnicas y novedosas intermediaciones, esta lectura de Borges permite anticipar y poner en perspectiva tópicos actuales como la hipervigilancia, la cuestión del archivo, los soportes y las políticas de acceso a la información, temas que el arte contemporáneo toma a su cargo como objetos de una meditación perturbadora sobre los regímenes sensibles.

En **“Imagen, poesía y colección en *Poemas del aire. Un libro clase B*, de Liliana Campazzo”**, Andes Branco Ruiz Delgado reflexiona sobre la

construcción de un artefacto poético que intercala poemas y fotografías enfocadas en una serie de cajitas de madera que en su interior guardan frascos de distintas formas (y en apariencia vacíos) que, junto a otros objetos, configuraron la colección heterogénea que acompañó las presentaciones del libro de Campazzo que se fueron realizando a lo largo de la Patagonia. Esta apuesta poético-performática pone en contacto materiales y formas que no solo desbordan la cualidad efímera y evanescente del “aire”, en el marco de la figuración poética, sino también los límites genéricos y disciplinares y, a partir de allí, las coordenadas y texturas de los mundos propios y compartidos con otros.

Sabrina Gil, en su trabajo **“Entre la línea y la matriz. Andrea Brunotti, María Gimeno y las formas intermediales de reescribir la historia del arte”**, reflexiona sobre los modos en que estas artistas desbaratan el canon moderno tanto en relación a su relato de figuras (masculinas) ejemplares como a la autonomía y jerarquía de las disciplinas artísticas involucradas, a partir de perspectivas y operaciones a la vez intermediales y feministas. Prácticas que involucran *performance*, litografía, textil, libro de artista y cuyos diálogos con la historia, la teoría y la crítica del arte abren, asimismo, otra dimensión de la intermedialidad, entendida también como cruce entre prácticas y saberes artísticos y no artísticos (la discusión historiográfica, la conferencia académica, la reedición de contenidos históricos, el archivo/rescate de figuras olvidadas o desconocida). Como advierte Gil, estas operaciones expanden

la imaginación de pasados que no fueron y de futuros deseados abriendo dimensiones impensadas para la historia del arte.

En **“Extraer y remontar: archivos bajo sospecha en la obra de Agustina Wetzel, Maia Navas y Pablo Weber”**, Pablo Boido estudia la producción de tres artistas emergentes cuyo trabajo audiovisual se caracteriza por una narrativa ensayística fundada en el remontaje de un archivo audiovisual heterogéneo proveniente de internet: de Google Earth a YouTube, pasando por filmaciones de drones, imágenes militares y registro de cámaras de sondas espaciales. Como describe Boido, Wetzel hace una crítica al modelo de vigilancia de nuestra sociedad, Weber propone una meditación sobre la ontología de estas imágenes que recolecta en la web y Navas investiga el pasado y los documentos que atestiguan la represión sobre los pueblos originarios del Chaco para contraponerlos a las imágenes del presente. Sin anclarse en espacios de exhibición fijos que circunscriban disciplinas artísticas compartimentadas, sus trabajos se exponen en museos, galerías de arte y festivales cinematográficos, entre otros espacios, contribuyendo al diálogo entre circuitos artísticos; a la vez, sus métodos de remontaje se interrogan por las dimensiones ontológicas, éticas, culturales, históricas y políticas de las imágenes en el marco de su creciente expansión en las sociedades contemporánea.

Finalmente, en su artículo **“Tan lejos del teatro filmado, tan cerca del poema filmico-teatral. Un día El mar, teatralidades emergentes, construcciones narrativas y nuevas**

formas de esperar”, Juan Carlos Prudencio analiza esta obra producida en el contexto de la pandemia de COVID-19 y del pasaje de un teatro presencial a otro virtual. La particularidad de la obra de Ariel Farace es, según el autor, haber logrado escapar a las formas del teatro filmado (ampliamente utilizadas en esa época) incorporando a su teatralidad constitutiva elementos del ensayo audiovisual (también de la poesía, la música, el cine, la televisión y la radio). Produce, con su montaje de ventanas múltiples, un efecto particular sobre los espectadores: una experiencia a la vez dispersa y fuertemente interpeladora. Y es que aquella obra, a pesar de la virtualidad y la distancia, se hacía en vivo y precisaba, al igual que una obra de teatro presencial, su visualización en tiempo real. Tal como analiza Prudencio, la obra escénico-virtual ensaya, tecnología mediante y salvando las discusiones en torno a la especificidad del teatro, un formato a la vez poético y lúdico a partir del cual pensar formas de estar juntos, de configurar un espacio común en aquel contexto tan particular.

El dossier busca indagar, en suma, acerca de los modos en que la imagen y la palabra a través de las artes y la literatura argentina de los dos últimos siglos expanden las fronteras disciplinares y construyen múltiples registros perceptivos y afectivos, así como nuevos regímenes de inteligibilidad en la cultura contemporánea.

Cómo citar este artículo:

Pinta, M. F. y Stegmayer, M. (2023). Presentación del Dossier: Inscripciones, rastreos, transferencias. Espacios intermedios en la artes y la literatura argentina. *Artilugio Revista*, (9). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/42240>.

Referencias

- Barthes, R. (2004). *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Méchoulan, E. (2017). Intermedialidad, o cómo pensar las transmisiones. *Fábula. La recherche en littérature*. Creación, intermedialidad, dispositivo. <http://www.fabula.org/colloques/document4278.php>.
- Prieto, J. (2017). El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico-crítica. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, V(1), invierno. http://www.pasavento.com/pdf/09_OPRESENTACION.pdfpp.9-10.
- Rajewsky, I. (2005). Intermediality, intertextuality and remediation: a literary perspective on intermediality. *Intermédia-lités*, 6, otoño. <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2005-n6-im1814727/1005505ar/>.

Biografía

María Fernanda Pinta

AUTORA

Dra. en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Investigadora Adjunta del CONICET. Profesora de grado y posgrado en la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Autora, entre otros trabajos, de Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en los años sesenta (2013). Se desempeña, asimismo, como editora (revistas telondefondo y Otra Parte y la colección de ensayo breve en eBook Objetos Personales) y curadora (Archivo Oral de Arte Latinoamericano, Mínimo Teatral y Escuela Serena, entre otras exhibiciones).

Biografía

María Stegmayer

AUTORA

Socióloga y Doctora en Ciencias Sociales por la UBA. Investiga en el IIGG de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA) y en el Área Transdepartamental de Crítica de Artes (UNA). Dicta clases en las carreras de Sociología (UBA), Diseño Gráfico (UBA), Artes Visuales (UNA) y seminarios de posgrado en diversas universidades nacionales. Dirige la colección de ensayo breve en eBook *Objetos Personales*, para Ubu Ediciones.

Extraer y remontar: archivos bajo sospecha en la obra de Agustina Wetzel, Maia Navas y Pablo Weber

Extracting and reassembling: archives under suspect in the work of Agustina Wetzel, Maia Navas and Pablo Weber



Pablo Salvador Boido

Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de las Artes
Buenos Aires, Argentina

pablo.boido@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-2306-984X>

Recibido: 01/03/2023 - Aceptado con observaciones: 02/06/2023



<https://doi.org/10.55443/artilugio.n9.2023.42241>



<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/r1kzsa11w>

Resumen

El trabajo propone un acercamiento a las obras de tres realizadores emergentes de Argentina: Agustina Wetzel, Maia Navas y Pablo Martín Weber. Sus producciones se caracterizan por una narrativa ensayística fundada en el remontaje del archivo audiovisual. Sus piezas se distinguen por la circulación que tienen ya que transitan distintos espacios expositivos como museos, galerías de arte y festivales cinematográficos, entre otros. Estas ocupan un lugar insular dentro del campo artístico contemporáneo sin anclarse a un espacio fijo, navegando entre distintos formatos exhibitivos. En sus trabajos proponen una reflexión sobre las imágenes que producen los dispositivos digitales que registran nuestro mundo actual. Allí aparecen *Google Earth*,

Palabras clave

Archivo, Digital, Montaje,
Control, Cine-ensayo

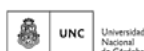
Artilugio, número 9, 2023 / Sección Dossier / ISSN 2408-462X (electrónico)

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

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



EdFA Editorial de la
Facultad de Artes



YouTube, filmaciones de drones, imágenes militares e incluso el registro de cámaras de sondas espaciales. Cada artista extrae estos diversos materiales de internet y conforma su propio acervo para luego remontarlo de modo novedoso. Wetzel hace una crítica al modelo securitario de nuestra sociedad. Weber deriva por los archivos infinitos de la red proponiendo una meditación sobre la ontología de estas imágenes. Navas bucea en el pasado y edita los documentos que atestiguan la represión sobre los pueblos originarios del Chaco para contraponerlos a las imágenes del presente de ese territorio.

Abstract

This paper proposes an approach to the works of three emerging filmmakers from Argentina: Agustina Wetzel, Maia Navas and Pablo Martín Weber. Their productions are characterized by an essayistic narrative based on the remontage of the audiovisual archive. Their pieces stand out for their circulation, as they travel through different expositive spaces such as museums, art galleries and film festivals, among others. They occupy an insular place within the contemporary artistic field without being anchored to a fixed space, navigating between different exhibition formats. These audiovisual works propose a reflection on the images produced by the digital devices that record our current world, such as *Google Earth*, *YouTube*, drone footage, military images or even the recording of space probe cameras. Each artist extracts these diverse materials from the internet and assembles his or her own archive and then reassembles it an innovative way. Wetzel criticizes the security model of our society. Weber drifts through the infinite archives of the internet proposing a meditation on the ontology of these images. Navas dives into the past and edits the documents that testify to the repression of the native peoples of the Chaco in order to contrast them with the present images of this territory.

Key words

Archiving, Digital, Montage, Control, Film essay

UNA GEOGRAFÍA INSULAR

En este trabajo propongo una aproximación a distintas obras de Agustina Wetzel, Maia Navas y Pablo Weber con el propósito de colocarlas en serie para poder analizar sus modalidades de remontaje entre-imágenes (Bellour, 2009) de archivo que ejecutan. Me interesan estas realizaciones ya que se desplazan activamente desde un campo insular del cine hacia el arte contemporáneo y al revés. En este sentido, las producciones elegidas pueden organizarse como parte de un archipiélago, componiendo un panorama singular dentro de la praxis estética actual donde aparecen temas recurrentes y preocupaciones compartidas. Por un lado, allí aflora el tránsito entre soportes como un punto sensible a sus poéticas, es decir, el pasaje entre diversos tipos de documentos. Por el otro lado, estas obras anfibias (Garramuño, 2009) intentan una reflexión urgente sobre el estatuto de la imagen digital, o bien actualizan un término retórico de la vieja estirpe leninista: *¿Qué hacer con esas imágenes?* Cada trabajo abre distintas líneas para pensar esta pregunta, si bien no son conclusivas, trazan incipientes caminos con sus correspondientes posicionamientos estéticos.

Como ya mencioné, los trabajos que analizo son de realizadores y realizadoras jóvenes con una particular obsesión común alrededor del problema del archivo. A su vez, complejizando la cuestión mencionada, desde su práctica intentan problematizar el papel que juegan las herramientas digitales en la manipulación y su resguardo. En este sentido, Wetzel, Weber y

Navas¹ articulan una práctica compositiva singular desde la apropiación de herramientas de producción digitales, repositorios en línea u otro tipo de formatos vinculados a la red. Es desde allí donde toman la materia prima para sus obras. Mi tesis central es que la práctica artística de extraer estos documentos de distintos medios y convertirlos en otra cosa, a partir del remontaje, está guiada por el gesto de la sospecha. Este gesto reactualiza la máxima de Harun Farocki (2013) desarrollada en su libro *Desconfiar de las imágenes* que reúne una serie de ensayos que apuntan justamente a “desconfiar” de los materiales que circulan en los medios audiovisuales y, a su vez, propone una forma de intervención sobre estos. En el apartado titulado *Influencia cruzada/montaje blando* el autor describe coloquialmente su estrategia de trabajo para hacer un análisis crítico de las imágenes. Según el director esto es posible bajo una forma singular de montaje simultáneo que puede realizarse en la galería o *white cube*. Al respecto afirma:

1 Es importante aclarar que las herramientas digitales han sido incorporadas hace tiempo en distintos trabajos de cine-ensayo o de cine de exposición (Federici, 2018; Manen, 2017). Aquí me aproximo tan solo a tres casos agrupados por una poética similar. Quiero soslayar que el uso de dispositivos tales como *Google Street View* no es exclusivo de estos artistas y aparece en filmes de no ficción de distinta índole. Solo en estos tres últimos años han sido estrenadas películas como *Ficción privada* del reconocido documentalista Andrés Di Tella (2019), pero también de jóvenes realizadoras como es el caso de *No hay regreso a casa* de Yaela Gottlieb (2021) o *Aquí y allá* de Melisa Liebenthal (2019). En estos casos, el archivo que produce la plataforma de *Google* es intervenido por un relato afectivo y las imágenes digitales se montan con una voz autorreferencial que despliega una narración personalísima.

Al ver esta proyección doble en el Instituto de Arte Contemporáneo Kunst-Werke en Berlín, en dos monitores ligeramente enfrentados, percibí de pronto la evidencia de una red transversal de significados, el vínculo entre las fuerzas productivas y las fuerzas destructivas. Para eso no hace falta ser marxista (p. 113).

Como voy a desarrollar de aquí en adelante, la sospecha, la desconfianza o la suspicacia se enmarcan en un posicionamiento iniciado por este reconocido realizador. Ahora –con su propia marca– Wetzlar, Weber y Navas buscan manipular a su favor los materiales que circulan en la red interviniendo activamente el ágora digital. En este sentido, los trabajos señalados abordan de lleno el problema de la circulación y producción de imágenes en la web y su posible remontaje. Su apropiación es parte de una acción crítica que permite identificar el binomio de imágenes y control que nutre a los dispositivos de videovigilancia. El interés por este tópico está presente en el contemporáneo y en las producciones audiovisuales, ya sea en video o en cine, o en una forma que atraviesa a ambos. Este fenómeno se da en un contexto de proliferación de las imágenes digitales que pueblan los nuevos acervos de la web. Allí también van a parar los viejos films en celuloide ahora convertidos en baja calidad o lo que Hito Steyerl (2016) llama “imágenes pobres”. Sobre este actual proceso de transformación el autor Josep Catalá (2007) afirma:

Vemos que ambos fenómenos, el del cine en sí y el del archivo cinematográfico en concreto, se producen, pues, en una determinada zona crepuscular. Por un lado,

se problematiza el archivo cuando culmina la implementación de memoria que como la que representa Internet es desestructurada, caótica y prácticamente infinita, una memoria inhumana que viene a sustituir a la memoria humana representada por la biblioteca y que va de a poco desapareciendo. Por otro, la desaparición o el olvido del importante archivo fílmico, que se produce en medio de una proliferación de nuevos archivos audiovisuales, desata una inusitada urgencia por alegorizar la pérdida (pp. 94-95).

El autor desarrolla una idea que me resulta pertinente para entender los modos de montaje que se observan en el cine-ensayo, un formato híbrido que creció considerablemente y que se mueve cómodamente horadando el género documental a partir de la incorporación de procedimientos ficcionales. Catalá remarca que este formato ensayístico ha tomado impulso a partir de la reutilización de las imágenes audiovisuales disponibles en los reservorios digitales. Todo esto sucede, según el autor, en un momento de declinación de las películas en celuloide que hizo que estas entraran en riesgo de extinción. Marcando este contrapunto entre lo nuevo y lo viejo, el teórico avanza con su razonamiento para señalar los cambios en el modo de archivar, reconociendo uno ligado a la disciplina de la “biblioteca” y otro, que es el actual, más desorganizado por su carácter infinito que es el de internet. Si bien es claro que estamos ante un pasaje de dos modelos, en lo que quizás este análisis no repara es en la materialidad de la red, es decir, su vastedad así como su finitud. En definitiva, esta no es interminable como parece postular sin advertir su

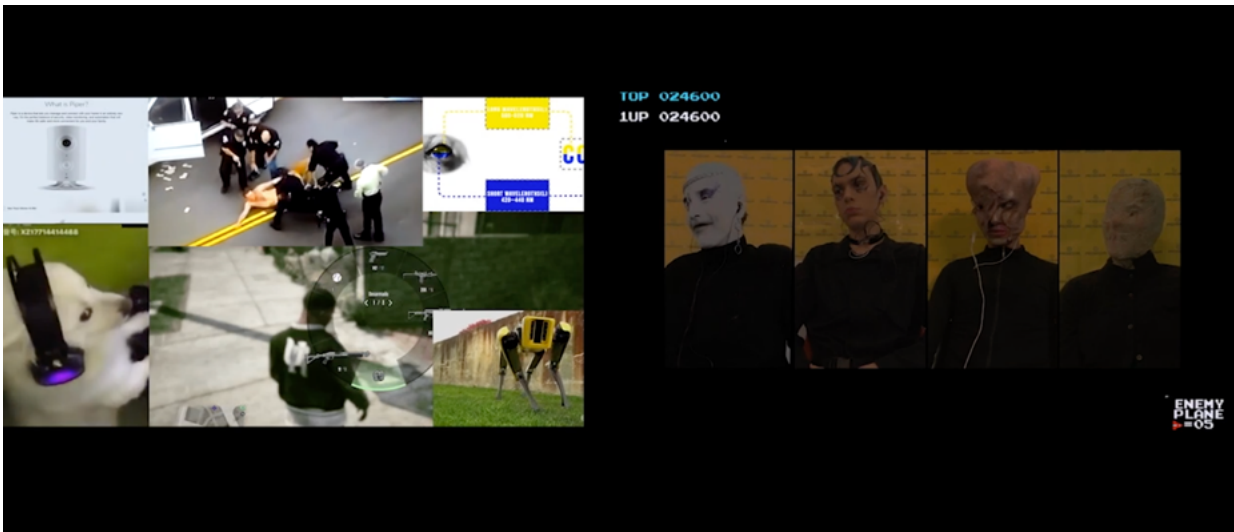


Imagen 1: Wetzel, A. (2020). *Amiga BBS* [cortometraje]. Argentina: Wetzel, A.

dependencia a un entramado electrónico aunado a recursos naturales precisos que hoy se encuentran en disputa. Además, otro factor dejado de lado –y que se ha acentuado cada vez más– es el control del flujo de intercambio de la red bajo distintos sistemas de vigilancia que han dado sentencia de muerte a la breve tecno-utopía que caracterizó a la internet en sus primeros pasos en los tempranos noventa.

UNA CUESTIÓN DE SOBERANÍA: HACIA UN ARCHIVO DEL PRESENTE

*Amiga BBS*² es una pieza de video de la artista Agustina Wetzel (2020) que fue presen-

2 *BBS* es la forma abreviada de llamar al *Bulletin Board System*, nombre de un *software* inventado en 1978 que permitía conectarse entre sí a distintos usuarios cibernéticos. La palabra *board*, que en inglés significa *pizarra*, hace referencia al modo en que funcionaba este sistema, ya que las personas podían dejar avisos en texto que otras personas conectadas podían leer, comentar y compartir, entre otras formas de interacción.

tada por primera vez en el marco del XXIV Premio de la Fundación Klemm en la ciudad de Buenos Aires. Se encontraba montada en un monitor LCD que no tenía carcasa y podía verse en una sala a oscuras especialmente diseñada para los trabajos audiovisuales seleccionados. La pieza posee una forma particular de composición: la de una pantalla dividida en dos a la que se le suman otras subdivisiones al interior de cada cuadro (imagen 1). Del lado derecho vemos a cuatro personas recortadas en pantallas individuales con un fondo común; del otro lado vemos una serie de imágenes de diversa índole, recorridos registrados de *Google Street View*, publicidades de vigilancia, secuencias de persecuciones policiales emitidas por la televisión, entre otros.

Otro detalle que se le suma a esta estructura base de la pieza es la incrustación de datos en los laterales de la pantalla izquierda. Tanto por arriba como por debajo del cuadro vemos un contador de vidas que emula al videojuego *1942*. También se suman otros textos como el del breve

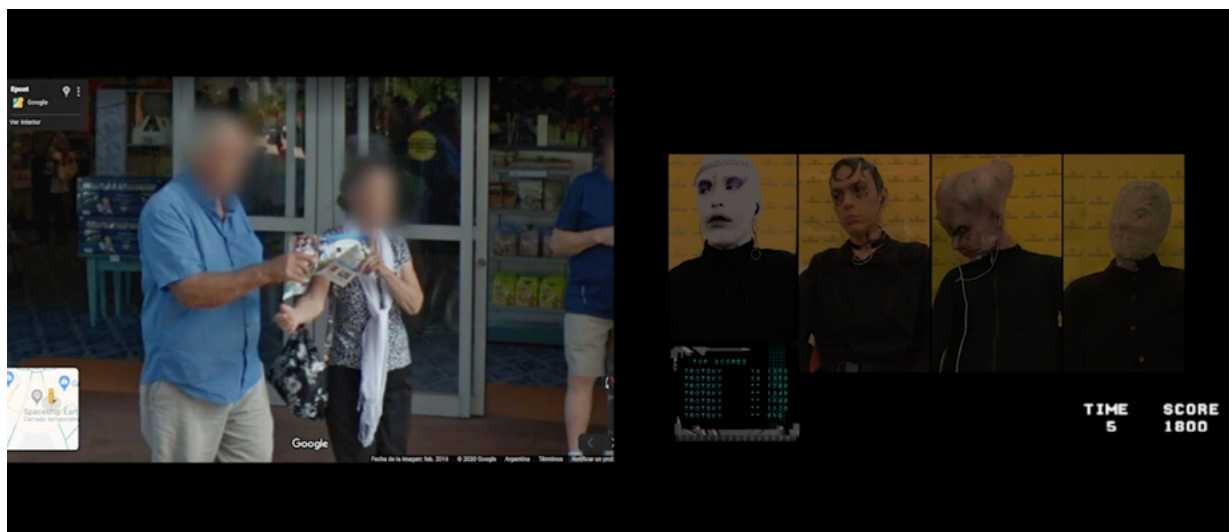


Imagen 2: Wetzels, A. (2020). *Amiga BBS* [cortometraje]. Argentina: Wetzels, A.

intertítulo que aparece en el inicio: “viviendo el régimen”. Este primer momento se interrumpe con un breve recorrido simulado desde el *Google Street View*; luego de unos breves movimientos comienza una sucesión de imágenes fijas de estos trayectos. Así aparecen parejas que pasean por centros turísticos como Disney, el Coliseo de la ciudad de Roma, el Museo del *Hermitage* en San Petersburgo, entre otros. De esta manera, vemos una sucesión de duplas de adultos mayores, heterosexuales y blancos (imagen 2), un formato que luego se repetirá en otra obra de la artista: *Satellite Heritage* (2020). En ambos trabajos la artista apunta a las selecciones que realiza la herramienta digital y así queda expuesta la operatoria de esta tecnología supuestamente “neutra” que muestra a algunas personas mientras otras quedan fuera de escena.

Allí radica uno de los puntos centrales sobre el que la realizadora viene insistiendo: la cuestión de la soberanía en relación con los con-

ceptos, primero, de *biopolítica* y, de modo subsidiario, de *biopoder*. Entiende esta noción tal como la define el teórico político Achille Mbembe (2020) que en su celebrado ensayo *Necropolítica* afirma: “la soberanía es la capacidad para definir quién tiene importancia y quién no la tiene, quién está desprovisto de valor y puede ser fácilmente sustituible y quién no” (p. 43). Así es como en nuestra sociedad, primero se deja de lado y se minimiza la existencia de otras vidas para luego poder eliminarlas a través de complejos dispositivos técnicos. Allí es cuando cotidianamente y siguiendo al autor: “matar se vuelve un asunto de alta precisión” (p. 43) y, se podría agregar, de alta precisión administrativa. Continuando la descripción de la estructura de la pieza y pasando al plano izquierdo, lo que va a aparecer son cuatro personas: cuerpos no binarios que a partir de un vestuario tomado del universo *trans* se afirman como *performers*. Estas personas tienen sus rostros maquillados combinando distintos

elementos en su cara: a una no se le ve la boca y apenas se le ven los ojos; a otra sí, pero tiene modificada la frente de su cabeza. Estas imitan y, a la vez, reemplazan y subvierten la imagen del personal de seguridad apostado mediante video-vigilancia que ofrece la empresa Prosegur³. Para esto se mantiene el modelo de pantalla vertical donde se recrea un plano que va desde el torso hasta la cara, al igual que en el sistema de la compañía mencionada. Así la persona que “video vigía” quedará enfocada y la veremos en tiempo real frente a una computadora inspeccionando las imágenes, generando una sensación de proximidad para alertar ante cualquier hecho irregular o de peligro. En esta pequeña operación, como decíamos, se modifica el sentido original, colocando a las personas “raras” a monitorear y, a su vez, en un gesto también de desplazamiento, aquello que controlan son imágenes de archivos digitales. En la recreación del plató original donde los guardias de seguridad teletrabajan, la realizadora filmó a sus protagonistas bajo un fondo amarillo que reproduce los colores de la empresa multinacional. Delante de ese fondo se mueven estos *monstruos*; los denomino así ya que no tienen una identidad sexo-génerica normalizada, sino que, por el contrario, logran ponerla en tensión. Lo *monstruoso* aquí alude a las identidades que rompen con lo establecido y son disruptivas para la norma. Salirse de la jaula de la identidad es una idea que viene pregonando en los ámbitos

académicos y activistas el filósofo Paul B. Preciado (2020), denunciando que esta es una jaula que se habita bajo una identidad inerte y fija. En este sentido, en su texto (y previa conferencia) *Yo soy el monstruo que os habla: Informe para una academia de psicoanalistas* inquiriere: “¿Por qué están ustedes convencidos de que solo los subalternos tenemos identidad? ¿Por qué están ustedes convencidos de que solo los musulmanes, solo los migrantes, solo los maricas amanerados, solo los negros tienen identidad?” (p. 38). Y, parafraseando al teórico, el punto que me parece central es que todas las personas ocupan un lugar distinto en una red compleja de relaciones de poder. En definitiva, ser señalado como distinto es simplemente no tener el poder para nombrarse como universal. Allí se anuda el núcleo del juego de roles que propone invertir Wetzel.

Volviendo sobre el andamiaje de la composición, es importante recalcar que la pantalla partida mantiene en todo momento, para cada espacio visual, su autonomía; así nos podemos inmiscuir en la trama que va armándose a partir de las personas que vigilan, pero también podemos sumergirnos en la composición del lado izquierdo que articula otro tipo de narración menos estática y más espasmódica. Este montaje encierra la preocupación de la artista y su forma de pensar el problema de un mundo securitario que trasciende la vaga noción con la que se lo aborda en la coyuntura mediática actual. En su libro *El poder y la caza de personas. Frontera, seguridad y necropolítica*, el investigador Ignacio Mendiola

³ Prosegur es una empresa multinacional que tiene su sede central en Madrid, España. Ocupa el tercer lugar en el podio de las empresas globales dedicadas al área de seguridad privada.

(2022) ofrece una definición sobre este concepto que se ajusta con la línea que propone la obra:

La seguridad (...) lejos de ser una característica propia de lo social (...), designa un proyecto político-económico-simbólico-jurídico para dar forma a lo social, para (re) producirlo de una determinada manera. Por ello, la seguridad no se deja narrar como sustantivo (como algo ya concluido, cosificado) sino como proceso performativo que se rehace continuamente distribuyendo riesgos, amenazas, posibilidades o (in) movilidades y que, por la proyección y hondura que tiene, acaba afectando de un modo u otro a la vida misma en su conjunto. (Mendiola, 2022, pp. 267)

Este proceso performativo y sus imágenes son las que están siendo puestas en suspenso a partir de un escenario que permita su sospecha y que, desde un montaje que escapa a la solemnidad y se permite hasta cierta ironía, desplaza ese *logos* de la vida securitaria.

SOBRE DRONES Y GOMERAS

Siguiendo esta línea voy a detenerme en el trabajo *Enviado para falsear* de la realizadora Maia Navas (2021), ya que también trata sobre este universo de control e indaga en sus dispositivos. Esta obra formó parte de una reciente exposición denominada “El siguiente paso” en la galería de la *Asociación Cruce. Arte y Pensamiento Contemporáneo*, ubicada en Madrid (imagen 3). Esta obra ensayística se estrenó en salas de cine y circuló por distintos festivales alrededor del mundo. Si bien el tipo de emplaza-

miento que tiene en la galería no es muy complejo, es interesante verla en conversación con otros trabajos agrupados por la curadora desde una idea singular: detenerse antes de seguir avanzando en el medio del desastre ecológico, la violencia, los conflictos políticos y sociopolíticos. En este marco cada artista que participa de la muestra aborda un eje desde el cual pensar el mundo contemporáneo, y le otorga al arte un rol central para la reflexión crítica. En este sentido, el trabajo de Navas puede ubicarse en una línea de análisis que intenta pensar las imágenes que producen los drones. Al respecto me parece relevante pensar la historia de estos como parte de un desarrollo de la óptica ligado a la evolución de la balística. Los curadores Ana Teixeira Pinto y Oier Etxeberria Bereziartua (2023) han acertado cuando en su texto “Evil Eye - La historia paralela de la óptica y la balística” afirman justamente que estas historias se desarrollaron en simultáneo y se han fusionado en la figura del dron “una cámara capaz de matar” (p. 4). Lo interesante en esta línea -que también puede extenderse al trabajo de Wetzel- es el señalamiento del entramado técnico donde: “se encuentra todo un régimen de visibilidad determinado por la raza y el género, que sugiere un proceso ideológico en marcha” (pp. 4-5). Volviendo sobre la pieza, cabe destacar que en una breve duración logra combinar orgánicamente distintos archivos de registros disímiles entre sí. El primer formato será de video digital hogareño con una toma abierta desde altura que presenta el atardecer en una ciudad; allí en ese paisaje se ve a lo lejos

una pequeña luz blanca que se desplaza, lo que parece ser un objeto no registrado. La pieza es guiada desde el inicio por un texto que aparece recurrentemente en formato de subtítulo. Luego de este inicio, otro plano nos lleva a un avión que atraviesa el cielo; es de día. Después, otro corte directo hacia el detalle de una Tablet con una imagen en blanco y negro. Primero vemos una mano sobre el dispositivo que se desplaza sobre su pantalla para ampliar el recorte de la imagen, haciendo un *zoom out* hasta que, como espectadores, logramos recalibrar su visión y comprenderla. Lo que vemos son integrantes del ejército argentino posando delante de un avión. Allí se distingue de forma clara la bandera de Argentina pintada en la parte trasera del aeroplano. Los subtítulos aportan la información faltante: “hace 100 años la comunidad Qom-Moqoit realizó una huelga, ésta fue violentamente reprimida”, también nos advierten que son ellos los responsables, que ese avión fue el utilizado para bombardear lo que sería la última gran huelga que realizó la comunidad por mejoras en sus condiciones de trabajo (Adamovsky, 2020).

La siguiente imagen es similar a la del inicio, pero está filtrada con un recurso utilizado en la esteganografía –un recurso forense, según nos indican los subtítulos nuevamente– por medio del cual se puede ver qué queda almacenado en los bordes de las imágenes, algo invisible al ojo humano. La última escena está compuesta por varios planos del dron que sobrevuela un barrio en la ciudad del Chaco; son vistas cenitales de lo que registró este aparato hasta que un hon-

dazo lo impacta y el dron cae abatido. Luego del golpe el aparato sigue registrando aunque pierde la señal por un momento y solo vemos una interferencia, luego se oscurece la pantalla con el sonido de fondo de unas voces que comentan lo sucedido. Posteriormente se escucha un aviso policial que advierte que a partir de las 21 horas no se podrá circular por esa zona.

Las imágenes utilizadas efectivamente son de un dron que sobrevolaba el barrio Toba que era vigilado en la pandemia de Covid-19. En ese ejercicio de montaje la directora intenta trazar una continuidad entre aquel dispositivo de guerra (el avión bombardero) y el dron que vigila a la comunidad originaria aislada y al margen de la ciudad del Chaco. Se trata de una continuidad técnica y, por tanto, ideológica que se ve alterada cuando al final unos jóvenes derriban de un hondazo al aparato que comandaba la policía para registrarlos-controlarlos desde el aire.



Imagen 3: Navas, M. (2021-2023). *Enviado para falsear* [cortometraje]. Argentina: Yagua Pirú cine. Registro propio del autor del artículo.

UNA REFLEXIÓN ALREDEDOR DEL FUTURO DE LAS IMÁGENES

En el cortometraje *Homenaje a la obra de Philip H. Gosse*, del realizador Pablo Weber (2020), aparece una afirmación inquietante emitida por su voz –que es a la vez la narradora y protagonista– dictaminando: “acumulo archivos de manera un poco enfermiza como él”. “Él” es una alusión al naturalista inglés del siglo XIX, Philip Gosse, a quien le dedica su film ensayo. Esta idea comentada por la voz del joven director funciona como disparador para reflexionar sobre la obsesión compartida: ambos son coleccionistas de imágenes. Weber es un archivero de materiales de la web y mantiene un acervo vivo mediante la constante acumulación, un gesto enfermizo ya que pareciera que puede seguir con la sustracción de videos al infinito. En esa acción se ve identificado con la historia del científico inglés que es “víctima” de esta práctica compulsiva de catalogación y apropiación que lo persigue hasta su muerte. En este sentido, no es la primera vez que la acción archivística aparece asociada a una enfermedad, como algo que excede la cordura. Su pieza se basa tanto en el acopio de materiales como en la expansión de estas imágenes digitales hacia su límite físico. Con este fin, el artista toma y superpone en diferentes capas gigas y gigas de distintos acervos variopintos como: *Jihadology*, *Nautilus Live*, *This Person Does Not Exist*, los registros de la sonda espacial *Curiosity* y el Centro de conservación y documentación audiovisual

de Córdoba (Weber, 2020). En orden podemos encontrar documentación filtrada del Estado islámico, el proyecto de exploración marítima, el emprendimiento de inteligencia artificial y hasta el archivo audiovisual de su ciudad natal, además de las ilustraciones del naturalista en cuestión que se entremezclan con las fotografías de Marte tomadas por la agencia espacial norteamericana. Estos materiales son unificados al ser procesados con distintos efectos que permiten modular las imágenes para –a pesar de ser un plano en dos dimensiones– darle un efecto 3D que les otorga una perspectiva con relieve y profundidad. En este sentido, el autor afirma que retoma la idea de montaje espacial, es decir, una edición dentro del cuadro, y no solo secuencial. De este modo busca afectar la sucesión temporal de la continuidad de los cuadros, así como el interior de estos. Para ello altera las distintas coordenadas de sus imágenes⁴ y el resultado es una imagen fuera de sí, superpuesta pero levemente desplazada. Ese efecto sombrío que Weber genera en la edición de los archivos es denominado por él como imágenes fósiles. Y allí se puede entrever su vínculo con las investigaciones obsesivas de Gosse que fue deslumbrado por los vestigios, o restos de la vida vegetal que anidaban en los

4 En el proceso de edición, el realizador trabajó con más de un *software*, para modificar la perspectiva de las imágenes y darles un volumen distorsionado. Utilizó el *Trapcode Form*; al respecto afirma que: “es básicamente un programa que crea un eje cartesiano tridimensional en el que ejecuta un sistema de partículas (...). Las variables que se permite manipular son muchas, tanto en lo que respecta al tamaño y la forma de la partícula como a la forma de la base y los factores físicos que afectan el comportamiento de las mismas” (Weber, 2020, pp. 50-51).

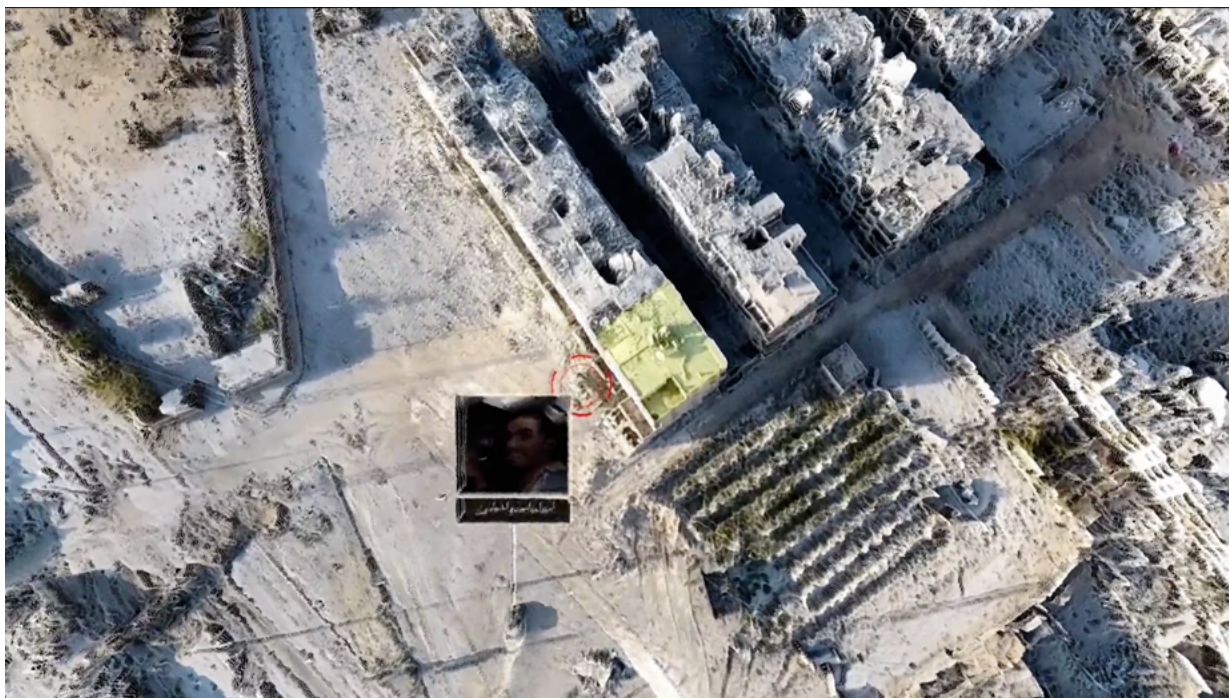


Imagen 4: Weber, P. (2020). *Homenaje a la obra de Philip Henry Gosse* [cortometraje]. Argentina: Periferia cine.

fósiles. La pregunta que parece sugerir Weber es: ¿qué queda de real en estos archivos digitales fosilizados que colecciona? Justamente su voz *over* nos recordará que este es un homenaje al naturalista contemporáneo de Darwin, destacada figura de la época victoriana, un hombre que dedicó toda su carrera a construir un gran zoológico en un afán coleccionista que le permitiese acumular y acumular elementos de la naturaleza. Además de este particular proceso de montaje, el autor trabaja con una voz *over* coloquial que rompe con la solemnidad. En efecto, los tres trabajos elegidos escapan por distintas vías al formato de enunciación grandilocuente, por el contrario, cada uno a su manera tienta al espectador con reflexiones lúdicas.

En este caso, *Homenaje...* linda con el humor al ridiculizar en algunas reflexiones los

materiales con los que está intentando trabajar en su proyecto audiovisual. Las divagaciones irónicas aparecen cuando reflexiona sobre la existencia de un departamento de diseño audiovisual del Estado islámico. Estas acotaciones las hace mientras monta las imágenes de drones proporcionadas por esta organización en las que se puede ver a yihadistas que van directo a la muerte en una operación suicida (imagen 4). La estructura de la pieza logra unificar una vastedad de imágenes de distintas procedencias enlazadas temáticamente alrededor de la pregunta sobre su futuro. En particular el autor manifiesta su inquietud sobre el destino de las imágenes cinematográficas en el nuevo universo digital donde él opera. Finalmente, y a modo de paradoja, en esa puesta en abismo que le da el diálogo intermedial de extraer y remontar archivos desde

medios disímiles, Weber consigue una definición de lo que significa el cine del futuro para él. Será un cine que dejé atrás el paradigma del siglo XX y que sostenga una nueva escritura medial utilizando los archivos digitales del pasado y de nuestro presente.

ENTRE LA SOSPECHA Y EL ACECHO

El análisis que propuse es apenas una tentativa de apuntar lo que nos está diciendo este entramado de piezas. Al respecto sostengo que es a partir del gesto de reapropiación que estas imágenes intervenidas desafían el futuro en una sociedad de vigilancia donde los dispositivos de control las toman como insumo principal. Estos artistas tratan de plantear otras líneas de fuga, otros sentidos para modificar estos archivos a nuestro favor. El recorte que propuse no es una catalogación exhaustiva de todas las piezas disponibles y realizadas en los últimos años que abordan la cuestión del archivo y en particular la de su remontaje, sino más bien una geografía vincular donde distintas piezas, instalaciones fílmicas y otras posibles expresiones ensayísticas que trascienden la sala tradicional de cine, se entrecruzan, se entretajan para crear un ambiente propio desde el cual enunciar.

Por último, debo agregar que estos trabajos proponen un comentario sobre las imágenes que utilizan, que podría pensarse como un primer distanciamiento. En una línea más general diría que todo se vuelve archivo; los archivos del presente también lo son y la distancia sobre estos, producida gracias al remontaje, es la que nos permite verlos bajo otro prisma, encontrar el resquicio justo para rehabilitar esas imágenes. Frente al acecho del poder securitario y su despliegue, producir huidas es también estar en un estado de sospecha con esas imágenes. No se trata de develar, como si hubiese algo que demostrar sobre ellas o sobre su verdad, sino de sospechar. En este sentido, se plantea que hay que desplazarse para construir nuevos sentidos, para recrear nuevas alianzas de lo común que permitan también otras formas de existir, otras formas de enunciar, es decir, de darse a la fuga (Mendiola, 2002).

Cómo citar este artículo:

Boido, P. S. (2023). Extraer y remontar: archivos bajo sospecha en la obra de Agustina Wetzler, Maia Navas y Pablo Weber. *Artilugio Revista*, (9). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/42241>.

Referencias

- Adamovsky, E. (2020). *Historia de la Argentina*. Buenos Aires: Crítica.
- Bellour, R. (2009). *Entre imágenes*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Català, J. M. (2007). Las cenizas de Pasolini y el archivo que piensa. En A. Weinrichter (Ed.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 92-108). Navarra: Gobierno de Navarra.
- Etxeberria Bereziartua, O. E y Pinto, A. T. (2023). *Evil Eye – La historia paralela de la óptica y la balística* [catálogo exposición]. San Sebastián: Tabakalera.
- Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Federici, F. (2018). Hacia un paisaje teórico del cine de exposición. *Qué es el cine: IX Congreso Internacional de Análisis Textual* (pp. 599-607). Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/32191>.
- Garramuño, F. (2009). *La experiencia opaca: Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica Argentina.
- Manen, M. (2017). *Salir de la exposición: (si es que alguna vez habíamos entrado)* (Vol. 1). Bilbao: Consonni.
- Mbembe, A. (2020). *Necropolítica*. Tenerife: Melusina.
- Mendiola, I. (2022). *El poder y la caza de personas. Frontera, seguridad y necropolítica*. Manresa: Bellaterra Edicions.
- Mendiola, I. (2002). *Movimientos sociales y trayectos sociológicos: hacia una teoría práxica y multidimensional de lo social*. *Athenea digital*, 1 (1), p. 45. <https://atheneadigital.net/article/view/n1-mendiola>.

Preciado, P. B. (2020). *Yo soy el monstruo que os habla: Informe para una academia de psicoanalistas*. Barcelona: Anagrama.

Steyerl, H. (2016). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Weber, P. M. (2020). *Homenaje a la obra de P. H. Gosse* [tesis de grado, Universidad de Córdoba]. <http://hdl.handle.net/11086/21550>.

Filmografía

Di Tella, A. (Dir.) (2019). *Ficción privada* [largometraje]. Argentina: Gema films.

Gottlieb, Y. (Dir.) (2021). *No hay regreso a casa* [largometraje]. Argentina-Perú: Pasajera cine.

Liebenthal, M. (Dir.) (2019). *Aquí y allá* [cortometraje]. Argentina: Fuego inextinguible cine.

Navas, M. (Dir.) (2021). *Enviado para falsear* [cortometraje]. Argentina: Yagua Pirú cine.

Weber, M. P. (Dir.) (2020). *Homenaje a la obra de Philip Henry Gosse* [cortometraje]. Argentina: Periferia cine.

Wetzel, A. (Dir.) (2020). *Amiga BBS* [cortometraje]. Argentina: Wetzel, A.

Wetzel, A. (Dir.) (2020). *Satellite Heritage* [cortometraje]. Argentina: Wetzel, A.

Biografía

Pablo Salvador Boido

AUTOR

Becario doctoral en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Se licenció en Artes (UBA), forma parte del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y es integrante del proyecto UBACyT “Nuevas modernidades. El discurso audiovisual en la escena social contemporánea” y del PICTO “Mundos fuera de sí: intermedialidad en las artes, la literatura y la curaduría argentina contemporáneas”.

Imagen, poesía y colección en *Poemas del aire. Un libro clase B*, de Liliana Campazzo

Image, poetry and collection in *Poemas del aire. Un libro clase B*, by Liliana Campazzo



Andes Branco Ruiz Delgado

Universidad Nacional del Comahue

Neuquén, Argentina

ruizbranco@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-8824-4004>

Recibido: 01/03/2023 - Aceptado con modificaciones: 28/07/2023



<https://doi.org/10.55443/artilugio.n9.2023.42243>



<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/habu6p41>

Resumen

La poeta Liliana Campazzo (Buenos Aires, 1956) publicó en el año 2017 *Poemas del aire. Un libro clase B*, compuesto por 54 poemas y una serie de 11 fotografías intercaladas cada seis poemas, enfocadas en una serie de cajitas de madera que en su interior guardan frascos de diversas formas, en apariencia vacíos, y otros objetos pequeños como plumas, tinteros, fotografías, todos pertenecientes a una colección que se instaló en las diferentes presentaciones del libro a lo largo de la Patagonia durante el año 2017. El tono general del libro está atravesado por la interferencia mutua de imagen y palabra, por lo que este trabajo se propone analizar las relaciones entre palabra, imagen y colección en *Poemas del aire*, así como realizar una

Palabras clave

Poesía, Obra plástica,
Imagen, Intermedialidad,
Colección

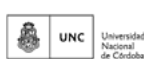
Artilugio, número 9, 2023 / Sección Dossier / ISSN 2408-462X (electrónico)

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

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



EdFA Editorial de la
Facultad de Artes



primera exploración del modo en que se sostiene un artefacto poético que desborda los límites genéricos y disciplinares, poniendo en contacto materiales y formas que arman alrededor del tópico del aire, y con él, un mundo propio y compartido. Se recurre a conceptos provenientes de los estudios sobre la intermedialidad y el libro-álbum para describir la convivencia de los materiales estéticos que coexisten en la obra y a la noción de “prácticas inespecíficas” que Florencia Garramuño (2015) utiliza para caracterizar los cruces de fronteras disciplinares en obras de arte recientes.

Abstract

The poet Liliana Campazzo (Buenos Aires, 1956) published *Poemas del aire. Un libro clase B* in 2017, made up of 54 poems and a series of 11 photographs interspersed every six poems, focused on a series of wooden boxes that hold bottles of various shapes inside, apparently empty, and other small objects such as feathers, inkwells, photographs, all belonging to a collection that was installed in the different presentations of the book throughout Patagonia during the year 2017. The general tone of the book is crossed by the mutual interference of image and word, which is why this work is proposed to analyze the relationships between word, image and collection in *Poemas del aire*, as well as to carry out a first exploration of the way in which a poetic artefact is sustained that goes beyond the generic and disciplinary limits, putting in contact materials and forms that assemble around the topic of the air, and with it, a world of its own and shared. Concepts from studies on intermediality and the book-album are used to describe the coexistence of the aesthetic materials that coexist in the work and the notion of “unspecific practices” that Florencia Garramuño (2015) uses to characterize the crossings of disciplinary borders in recent works of art.

Key words

Poetry, Plastic work,
Image, Intermediality,
Collection

La poeta Liliana Campazzo¹ (Buenos Aires, 1956) publicó en el año 2017 *Poemas del aire. Un libro clase B*, en la editorial Vela al Viento Ediciones Patagónicas, compuesto por 54 poemas y una serie de 11 fotografías intercaladas cada seis poemas. El libro abre y cierra con fotografías a página completa que funcionan como umbral de entrada y salida, por lo que su tono general está atravesado por la interferencia mutua de imagen y palabra². Las fotografías que forman parte de *Poemas del aire* muestran partes de una serie de marcos o cajitas abiertas de madera, fabricadas a mano, que en su interior guardan frascos de diversas formas, en apariencia vacíos, y otros objetos pequeños como plumas, tinteros, pipas, fotografías. El conjunto de cajitas y objetos forma parte de una colección personal de la autora que se instaló en las diferentes presentaciones del libro en Viedma, Neuquén capital, Bahía Blanca y Comodoro Rivadavia durante el año 2017. En una entrevista del año 2021, Campazzo repone la historia que acompañaba y contextualizaba, durante la presentación, la instalación de cajas, frascos y distintos objetos pequeños fotografiados: la idea fue inspirada por un libro de Inés Malinow leído en la infancia, *Distancia fija*, que habla de “juntar

otoños”. A partir de esa idea, Campazzo piensa en juntar recuerdos:

Empecé a pensar cómo se puede guardar un recuerdo, ¿no? el aire. Se dice “Ay, yo tengo un aire de familia...”. Esa cuestión de vincular el aire con una circunstancia, como formando casi una metáfora del recuerdo, con eso que decimos “el aire”. Como una génesis. Entonces se me ocurrió juntar aires de años que fueran significativos para mí, y los puse en esos frasquitos, que a su vez están dentro de las cajitas, y las cajitas son blancas, como el libro (L. Campazzo, comunicación personal, 23 de abril de 2021).

Estos poemas son, por eso, posteriores e inseparables de ese producto de una práctica artesanal y personal conectada directamente con la trayectoria vital de la autora.

Una zona de las prácticas artísticas del presente explora las posibilidades de los cruces y desbordes disciplinares y de la convergencia de materiales, formatos y soportes diversos en las obras de arte. En la literatura, el proceso ha sido pensado de distintos modos, generalmente centrados en las consecuencias que la pérdida de la autonomía de la esfera literaria tiene sobre el campo cultural y las subsiguientes consecuencias para la politicidad del arte. El amplio campo de estudios sobre la intermedialidad propone, por otro lado, una actualización y profundización de nociones clásicas como la intertextualidad y provee herramientas conceptuales para pensar las configuraciones particulares de los medios en las obras de arte o los productos culturales. Se recurrirá a estos campos de estudio para analizar

1 Residente desde 1977 en la Patagonia, vive en Viedma. Es poeta, artista plástica, docente, bibliotecaria y coordina talleres de lectura y escritura. Es autora de varios libros de poesía: *Firme como el acaso* (1991), *De no poder* (1992), *Las mujeres de mi casa* (1998), *Quieta para la foto* (2003), *Yuyo Seco* (2006), *A boca de pájaro* (2011), *Los poemas del aire* (2017), *Fuera de juego* (2019), *Material sensible a la luz* (en colaboración con Alejandra González) y *Los viajes de ahora* (2022).

2 En su aspecto material, se caracteriza por su tamaño de 15x21 cm y su orientación horizontal, apaisada. El prólogo, de carácter fragmentario, compuesto por 14 párrafos breves y numerados, fue escrito por Alberto G. Fritz y fechado en febrero de 2016 en la localidad de Viedma.

las relaciones entre palabra, imagen y colección³ en *Poemas del aire*, así como realizar una primera exploración del modo en que se sostiene un artefacto poético que desborda los límites genéricos y disciplinares, poniendo en contacto medios, materiales y formas que arman alrededor del tópico del aire, y con él, un mundo propio y compartido.



Imagen 1: Campazzo, L. (2017). *Poemas del aire. Un libro clase B*. El formato apaisado (pp. 66-67).

1. INTERMEDIALIDAD, MINORIDAD. “UN LIBRO CLASE B”

En el prólogo “Palabras, sol, lengua. Un diario clase B”, Alberto Fritz (2017) se centra en el carácter menor de la obra aludido irónicamente en el título. Fritz afirma que la poesía pertenece a la clase B, relegada por la circulación mayoritaria de la prosa, y que sobrevive también por

“lectores de clase B, que lo atesoran, lo llevan de viaje, lo necesitan tanto como necesitan respirar el más puro aire” (En Campazzo, 2017, p. 7). Esa minoridad puede ser comprendida, entonces, como una referencia al sistema de relaciones del campo literario, marco en el que la afirmación cobra su fuerza irónica de emplazamiento de un lugar de enunciación en el despojo y la sinceridad. Sin embargo, esa minoridad adquiere otro matiz si se la vincula con el modo singular en que convergen imagen icónica y poesía en el libro. Desde la teoría literaria, los primeros abordajes que se hicieron sobre libros que combinan imagen icónica e imagen verbal pertenecen a la literatura infantil.

El campo de estudios de la intermedialidad provee conceptos para caracterizar los modos de articulación de distintos medios en las obras literarias. Entendiendo un “medio” como la dimensión material de todo sistema comunicativo, en su artículo “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, Irina Rajewsky (2005) propone tres modos en que pueden relacionarse dos o más medios en una obra, y llama “intermedialidad por combinación de medios” al proceso de “combinar al menos dos medios convencionalmente distintos o formas mediales de articulación. Ambos están presentes cada uno en su propia materialidad y contribuyen a la constitución y significación del producto entero en su propia forma específica” (p. 11). Como señala Julio Prieto (2017), dado que la imagen y la fotografía tienen una larga historia de inclusión dentro del libro impreso, re-

3 Utilizaré aquí el término “colección” para designar el conjunto particular de objetos artísticos de composición artesanal que la autora elaboró a lo largo de su vida y luego fotografió para el libro. El uso del término busca enfatizar el vínculo existente entre cada objeto, por el evidente hilo conductor del aire, vinculado a la memoria que los atraviesa, y el montaje posterior, que acerca el conjunto a una forma de instalación personal, recuperada en el libro por las fotografías.

sulta pertinente en cada caso examinar si la relación intermedial conserva prácticas establecidas o, por el contrario, abre nuevas posibilidades o desestabiliza el vínculo habitual entre literatura e imagen.

En ese sentido, el poemario, como medio acogedor, se ve transformado por el medio extraño, la fotografía; fruto de su combinación, ambos medios aparecen extrañificados y participan equilibradamente de la producción de sentido. Si bien puede pensarse que la cantidad de texto excede la producción de sentido de las imágenes, el tamaño a página completa de estas últimas, las ubicaciones centrales de umbral de apertura y cierre y la teatralidad –o poetización– de su composición, que maximiza su capacidad evocadora, permiten sostener que el diseño del libro no privilegia un medio sobre el otro. Este mismo diseño permite también suponer que la propuesta artística es ampliar el campo de lo poético como una fuerza capaz de expresarse por diferentes medios: “poemas del aire” son también las imágenes, sostenidas a la vez en la fuerza poética expresada en el arte plástico artesanal de la colección.

El desborde de estos límites genéricos y disciplinares excede, entonces, el ensamblaje icónico y verbal, porque las fotografías intercaladas en el poemario muestran partes del dispositivo montado luego en las distintas presentaciones del libro, producto de un trabajo de creación simultáneo a la escritura de los poemas. El vínculo con esa colección y la relación entre texto e imagen a lo largo del libro dificultan la mera ad-

cripción del libro a categorías como libro-álbum o libro ilustrado. Esa participación de *Poemas del aire* tanto del poemario como del álbum y, a la vez, su diálogo con el arte plástico permite vincularlo con otras expresiones y prácticas artísticas contemporáneas que Florencia Garramuño (2015) denomina “no específicas”, “prácticas de no pertenencia”:

Ni en uno ni en otro lado, ni de uno ni de algún otro lugar, ni en una práctica ni en la otra, algunas de estas obras se equilibran en un soporte efímero o precario; otras exhiben una exploración de la vulnerabilidad de consecuencias radicales; en otras, aun el nomadismo intenso y el movimiento constante de espacios, lugares, subjetividades, afectos o emociones resultan en operaciones que se repiten una y otra vez (p. 20).

Se trata de obras que en su abandono de las fronteras disciplinares rígidas proponen prácticas artísticas en soportes y formas diversos y nuevas formas de organizar lo sensible como prácticas de lo común⁴. El libro de Liliana Campazzo conecta poesía y arte plástico y los lleva fuera de sí como una salida de lo propio, de la

4 Garramuño vincula la convivencia de medios, materiales y prácticas diversas en estas obras de arte con la noción de “lo común” de Jean-Luc Nancy: “la abertura del espacio entre seres y cosas y la posibilidad indefinida, tal vez infinita, de que ese espacio se abra, se reabra, cambie, se modalice” (en Garramuño, 2015, p. 139). Por otro lado, propone que parte del potencial crítico y la politicidad de estas prácticas artísticas “inespecíficas” yace en lo que Jacques Rancière (2009) llama “redistribución de lo sensible”. Si la estética se define como las formas predefinidas que determinan lo sensible, es decir, lo que puede ser socialmente percibido, estas prácticas artísticas influyen en las formas de acción y sus conexiones con maneras de existir y formas de visibilidad (pp. 10-11).

apropiación y la propiedad del mundo de la mercancía:

El aire es individual, porque cada uno tiene su ritmo de respiración, pero también el aire es la única cosa gratis, viste que la gente dice “menos mal que el aire es gratis”. Entonces es la única propiedad comunitaria, y ese blanco de las tapas del libro quiere decir que se puede reescribir en ese libro, en esas tapas, en ese diseño de la página. Tiene mucho blanco el libro (L. Campazzo, comunicación personal, 23 de abril de 2021).

Esa nueva organización de lo sensible toca al arte: cuestiona la especificidad de lo que puede ser considerado materia artística, valoriza aquello que escapa a la mercantilización y propone nuevas relaciones entre la obra y los lectores, pero también entre estos y la materia de su respiración, su aire, origen mismo de la poesía que Campazzo tematiza.

2. LA COLECCIÓN Y EL LIBRO ÁLBUM

Florencia Garramuño (2015) retoma la conceptualización de comunidad inesencial, que Giorgio Agamben en (1996, p. 18) *La comunidad que viene* recupera de Spinoza, con el fin de reflexionar acerca de cómo se fusionan en ciertas prácticas artísticas diferentes materiales sin confundirse entre sí y sin que ninguno sea subordinado a otro. De esta manera, ese nuevo concepto de lo común no se basa en una esencia o identidad compartida de los materiales (Garramuño, 2015, p. 24). Esa idea puede echar luz sobre el

conjunto heterogéneo que compone Poemas del aire.

Cada caja de la colección fotografiada está compuesta por objetos heterogéneos que conectan tiempos y de modo tal que parece modificada la perspectiva espacial. En la idea de “guardar recuerdos”, la tensión entre la fugacidad del aire y su conservación en frascos otorga al bien más común e invisible de la vida cotidiana un lugar en la construcción de la memoria, creando un archivo de momentos poéticos que, por momentos, se aparta de todas sus formas típicas, incluyendo la memoria narrativa, visual, audiovisual, testimonial o personal. Algunas de estas cajitas están armadas con desechos rescatados de la basura, otras incluyen fragmentos de fotografías o imágenes como una ruta, fragmentos de cuadros de Modigliani y de Picasso (un fragmento del Guernica, un fragmento del *fragmento*), una pipa o una hoja de árbol. Las cajas conservan por separado estos elementos, funcionan como marcos para dar a ver esas composiciones que reorganizan las relaciones entre los objetos. Cada una de ellas forma, de este modo, un “pequeño mundo” –tópico que el poemario progresivamente desarrolla– fundado en detalles mínimos no marcados por las palabras más que de forma abstracta. En ese sentido, las imágenes y los poemas comparten una poética de la mirada y del espacio miniaturizado, condensado.

La disposición de *Poemas del aire* elude la explicación: las imágenes intercaladas ocupan el espacio completo de la página y están tomadas de tal manera que el objetivo de la cámara no

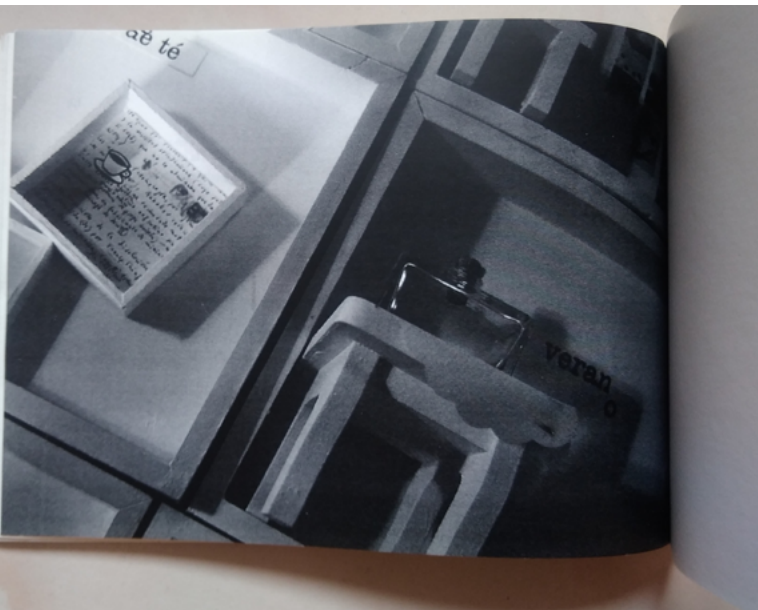


Imagen 2: Campazzo, L. (2017). *Poemas del aire*. *Un libro clase B*. Las fotografías carecen de epígrafe (p. 26).

resulte claro. No tienen epígrafes, no están fechadas ni enmarcadas, ni se explicita su historia. El recorte de las once fotografías deja afuera las fechas inscriptas en las cajas, el origen de sus aires conservados en los frasquitos y su relación con la historia personal de la autora. Esos elementos pertenecen a la circulación viva del objeto libro, al boca en boca de las presentaciones y a su deriva en las redes de internet; como el aire, esa historia es efímera y sujeta a los vaivenes de la lectura.

Este aspecto desliga las fotografías de un sentido documental, entendido como el registro de la instalación o la datación de la obra de arte. Por eso, el pasaje de la instalación al libro no se trata de una mera y típica reproducción; si hay algo que las fotografías registran se trata, en todo caso, de alguna parte del proceso de construcción material y el armado de las cajas en paralelo a los poemas y su montaje. Sin embargo,

lo hacen desde un punto de vista que descentra la unidad de la colección, negándose a mostrar la totalidad y exponerla para su apropiación por una mirada que abarque el conjunto; no dan unidad, equilibrio o nombre. El sentido personal es desplazado en beneficio de la imagen del gesto y una estética del “dar a ver” la poetización mutua del espacio (de la colección, de la página) y las palabras, no tanto de un objeto acabado como del proceso. A su vez, la imagen se poetiza evadiendo toda forma de asimilación o reducción a “lo bello” o al lenguaje de la comunicación llana.

Los estudios sobre las diversas manifestaciones de la intermedialidad en la literatura han tenido un fuerte desarrollo en el ámbito del libro-álbum, dirigido generalmente a un público infantil. Algunas aproximaciones a estas formas intermediales permiten señalar rasgos presentes en *Poemas del aire*. Para Cecilia Bajour (2008), el libro-álbum se caracteriza por la interdependencia entre imagen y palabra “en la dimensión total del libro como objeto material y cultural” (s/p). Afirma que el lenguaje escrito y la imagen visual crean en ellos, además, un vínculo habitado por el silencio, en el que se manifiesta la espesura de lo no dicho, lo sugerido, que se tiende entre los lenguajes del libro. En *Poemas del aire* ese silencio sustenta la retroalimentación entre palabra e imagen icónica de modo que esa tensión entre lo sugerido en los poemas (situaciones cotidianas, pronombres vacíos que constituyen personajes, etc.) y su eco en los espacios evocados por las imágenes marca el tono de la lectura. Tanto el modo de aproximación a cada medio

como el ritmo y la velocidad difieren y a la vez se combinan en la misma obra; estas variaciones se producen, no obstante, con la regularidad de la aparición de las imágenes cada 6 poemas.

El inicio del poemario, después del prólogo de Fritz, lo marca la imagen icónica. La primera fotografía pone en escena los materiales –maderas, tintas, pegamento, elementos para cortar– utilizados para componer lo que en las siguientes se percibe como una colección mostrada fragmentariamente desde ángulos diversos. Las siguientes imágenes presentan partes de esa serie de objetos cuyo centro son pequeños frasquitos y botellas de vidrio transparentes y cerrados, organizados en cajas de madera que funcionan como marcos para contenerlos. Los marcos de madera pintada de blanco presentan diferentes formatos y tamaños, y en algunos casos están intervenidos por imágenes y palabras en blanco y negro que parecen evocar formas mínimas de poesía visual.

En el caso de los 54 *Poemas del aire*, estos se ubican en el margen exterior de cada página, alineados en el mismo borde externo. El ancho inusual del libro y la extensión breve de la mayoría de los versos dejan una gran cantidad de espacio en blanco en la vista a doble página⁵, que refuerza el aislamiento visual de los poemas en el margen. En relación a la conciencia del espacio que se evidencia en el poemario, Campazzo afirma:

Era muy importante que los poemas quedaran como colgaditos en un tendal, viste que están así, al aire. Porque me parece que la poética es todo el libro. Es cómo está configurado el espacio, qué relación tienen las palabras, la tipografía, el lugar de ubicación de ese poema en el espacio, y la posibilidad de completar el poema para el que lo recibe, por eso es tan importante que haya aire en el libro del aire (L. Campazzo, comunicación personal, 23 de abril de 2021).

La elección del formato apaisado del libro favorece la imagen de los poemas “como colgaditos en un tendal” y sugiere la idea de que el propio libro es un objeto más de la colección, de modo que esta estaría formada por materiales artísticos bien diferenciados, con medios particulares que definen sus posibilidades (la plástica, la escritura, la fotografía), pero también simbólicamente vinculados e intermedialmente combinados (Rajewsky, 2005). En esa imagen resuenan, también, el mundo de las labores del hogar, históricamente feminizado, y la literatura de cordel, de la plaza pública, popular, en verso, surgida en el siglo de oro español.

3. POESÍA DEL AIRE

La mirada y el aire son dos de los tópicos fundamentales de la poesía de Liliana Campazzo que confluyen en este libro. En un poemario publicado en el año 2006, *Yuyo seco*, estaba presente ya un vaivén entre lo inamovible o perdurable de la muerte, por un lado, y cierta idea de la poesía, de la práctica de la escritura y de la

5 Para Sophie Van der Linden (2015), la unidad primaria del álbum es la doble página, dado el carácter de la lectura y la importancia que cobra todo el espacio de la página en él en la producción de significado (p. 11).

lengua, por otro. Desde el primer poema de ese libro se instala una mirada que se reitera con leves variaciones: “De tanto ver / mirar / tus ojos / hoy los veo” (Campazzo, 2006, p. 9). ¿Qué ve la voz poética? Los ojos de la muerta, los propios, los espejos. Sobre ese *leitmotiv* se construye una poesía que indaga en el lenguaje mismo, en las palabras que en una pantalla no “perduran sobre el mármol” o la piedra (p. 17). En ese contexto, el aire es lo efímero, la transitoriedad, el modo en que las palabras se escapan: “Mi poema / efímero / late en esta pantalla de luz / no durará como la muerte / sin mármol la palabra / de aire es” (p. 23). La piedra y la dureza de la muerte pueden contaminar también el lenguaje: “todo / en mi voz / grita piedra” (p. 33). No obstante, y aún dolorosa, la palabra-aire no deja de ser entonces, por ello mismo, el atributo de la vida. Hecho palabra en la escritura, el aire se afirma en el cierre del poemario como la “única certeza”:

En el mil de la ruta tres
una mujer
se sienta y escribe
siente que es la única certeza
el poema
que titila
en la pantalla de luz
sin mármol
la palabra
aire es
aire
aire (p. 92).

Parte de la poesía de Campazzo está tramada de pequeñas repeticiones y variantes en el interior de los poemarios, pero también de uno

a otro⁶. En *Poemas del aire* vuelve el tópico de la mirada en el primer poema, pero es dejado atrás rápidamente porque el “crucifijo en la pared / sus grandes ojos fijos” (Campazzo, 2017, p. 13) que lo presenta es desechado en beneficio de figuras de la libertad del cuerpo y de la lengua. El libro se muestra, en este sentido y desde el comienzo, como una liberación.

A excepción únicamente de los poemas 22 y 36, los restantes eluden completamente el uso de la primera persona. En cambio, un personaje recurrente aparece pronominalizado en tercera persona como “ella” y, en algunos casos, las oraciones tienen sujeto elidido. Esa coherencia habilita la lectura de ese pronombre en cada poema como una continuidad que parcialmente se puede construir estableciendo lazos entre distintas secciones del poemario según criterios temáticos o entendiendo algunas secciones como pequeñas narraciones poéticas acerca de lo que hace ese personaje o lo que le ocurre. Por ejemplo, a partir de los primeros poemas: ata sus manos, cose su lengua, conjura, cruza, sale, corre bajo la lluvia, prepara sus cuatro cosas, toca el borde de la mesa... Muchos de los poemas son narrativos y los que plantean la descripción de alguna situación particular están marcados por el verso “hay un aire”: “Hay un aire de neuralgia intercostal” (p. 16), “Hay un aire en el cuerpo” (p. 18). Aparecen

6 A modo de ejemplo, para marcar esas continuidades, variaciones y transmutaciones entre los diferentes poemarios, el primer poema del libro que sigue a *Poemas del aire*, *Fuera de juego* (2019), retoma un “aire de la infancia / apretado / consumido / condensado / que no alcanza” (Campazzo, 2019, p. 13) que es una versión del poema número 24 de *Poemas del aire*.

también referencias a otro personaje mediante pronombres masculinos sin nombres propios que se tematiza en algunos de los poemas. Los versos en general son cortos y las comas están reducidas al mínimo, de modo que la mayoría de los cortes sintácticos y semánticos están marcados por el corte de verso.

En la gran mayoría de los poemas aparece el aire figurado progresivamente como todo “un mundo”⁷ o como “pequeños mundos”: lo atraviesa todo, omnipresente, y por lo tanto puede adquirir un signo negativo o positivo. Es el corazón del poemario, “32. sobre la mesa la luz de la mañana / dentro del pecho hojita verde / un corazón / de aire”, que se repite en el poema 33 y parte en dos mitades el libro, con cada “corazón” de un lado –el poemario consta de un total de 65 entradas en el índice, 54 poemas más 11 fotos–; el aire puede ser el lugar de la liberación del cuerpo y de la desnudez que se alcanza mediante la escritura; un aire ligado al erotismo o a la infancia (poemas 24 y 35); pero también una voz que no escucha, un aire ajeno en los pulmones propios, una enfermedad (16, 18); el aire de la discusión sobre una mesa que vuelve en varios poemas (21 y 26, variaciones casi idénticas); el aire en la docencia (poemas 49, 50).

El aire se torna, entonces, un punto de vista desde el que se abordan esos otros tópicos recurrentes. El primero en orden de aparición es el cuerpo evocado fragmentariamente en el poema que abre la serie: “1. Al aire toda / desnuda el corazón / desanuda la lengua / que tanto estuvo atada / crucifijo en la pared / sus grandes ojos fijos” (p. 13). Lengua, corazón, ojos: el primer poema pone en escena el cuerpo y el órgano ligado a la palabra, desata un nudo a la par que el corazón se desnuda. A continuación, aparece una serie de poemas que evocan la inmovilización de partes del cuerpo como fuerzas de represión ante un otro, un nombre que no se pronuncia: “ella” “cose su lengua” para no nombrar (poema 2); “ata sus manos” para no dibujar “su forma” (poema 3); pero en el poema 4 aparece otra vez la desnudez como liberación, metáfora de la escritura misma:

Al aire
la boca el corazón el cuerpo
toda
al aire
en la intemperie de su abismo
no dice su nombre
habla de otra cosa
al aire se pone la desnudez de escribir
cruza un río que no es el ganges ni el
moldava
mojarse es un buen comienzo (p. 16).

En el cuerpo se juegan entonces, en esta primera serie, las tensiones que atraviesan el poemario como el lugar de “cruce entre lo individual (biografía e inconsciente) y lo colectivo (programación de los roles de identidad según normas de disciplinamiento social)” (Richard,

7 “Un mundo de aire” (poema 50). En *Fuera de juego* vuelve la referencia a esos “pequeños mundos” en el poema XXIII: “Hace con sus manos / pequeños mundos / algunos / estallan / otros / tiemblan / los que perduran / son los que da” (Campazzo, 2019, p. 35). Aquí, la miniaturización del aire parece ligada al trabajo manual. La colección, en tanto cada caja enmarca objetos pequeños y sillas y mesas de madera en miniatura dispuestas para el té, no está destinada al acopio sino al don.



Imagen 3: Campazzo, L. (2017). *Poemas del aire*. *Un libro clase B*. Las cajas de la colección también dialogan directamente con algunos de los poemas (p. 71).



Imagen 4: Campazzo, L. (2017). *Poemas del aire*. *Un libro clase B*. La mesa dispuesta cierra el poemario (p. 76).

2007, p. 77). Es en el cuerpo donde se da el cruce de la mirada, la profesión y la influencia de la imagen en la subjetivación, en el poema 50:

Cruza sus ojos con los ojos de la chica
sentada
se da cuenta que acaba de descubrir un
mundo de aire
la mira inclinada sobre la reproducción
de una mujer de modigliani
la chica se pasa el dedo suavemente por
su cuello
ella con tantos años de aulas se da
cuenta
que la que mira a modigliani
se dibuja a sí misma (Campazzo, 2017,
p. 70).

El poemario y la colección guardan una profunda afinidad con la pintura de Modigliani al pensar la figuración del cuerpo femenino. La unión de la mirada y ese misterioso “mundo de aire” poético, en este poema, puede funcionar como clave de lectura acerca de la importancia

atribuida al impacto de la imagen y el arte en la subjetivación y su correlato en la poesía.

4. UN MUNDO DE AIRE

En *Mundos en común: Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*, Florencia Garramuño (2015) pone en serie libros insólitos, inclasificables, libros de autor, libros que yuxtaponen “ficción y fotografías, imágenes, memorias, autobiografías, blogs, chats y correos electrónicos, así como ensayos y textos documentales que atestiguan una nueva e insistente condición testimonial del arte contemporáneo” (pp. 21-22) para señalar que se viene configurando la erosión de la idea del arte como una práctica específica en la literatura. Describe un nuevo momento en que la literatura y las prácticas artísticas salen fuera de sí, se expanden y establecen conexiones ori-

ginales entre diferentes campos estéticos. De esa heterogeneidad parecen participar los *Poemas del aire*. Las reflexiones sobre la intermedialidad y los desbordes genéricos y disciplinares permiten formular algunas conclusiones provisorias acerca de la construcción del artefacto poético.

El punto de partida del poemario fue la construcción material de una memoria personal por medio del aire de ciertos momentos de la vida de la autora. Luego, esa materia fue explorada artísticamente en diferentes medios, visual y verbalmente. Hemos señalado el tópico medular del aire en un poemario previo, *Yuyo seco*, donde se vincula con lo efímero y a la vez lo vital (lo opuesto a la muerte). Por medio de la palabra, ese aire es también la condición misma de la poesía; el inicio *Poemas del aire* retoma la poesía como una liberación, en tanto apertura que atraviesa los bordes de la subjetividad. El “mundo de aire”, construido artesanalmente como colección, tensiona su cualidad de efímero. Los frascos lo contienen y almacenan, pero el montaje y la escenificación de la colección hacen pensar en un mundo que se ofrece como compartido, se “da a ver”. La fotografía mediatiza la presencia de la colección en el libro, pero ese medio entre otros dos medios (el libro impreso y el arte plástico) no es transparente: existe en las fotografías la voluntad de extremar los puntos de vista y evidenciar la imagen también como una construcción a la par de la poesía. Recupera

la obra plástica, pero desde un punto de vista no ilustrativo respecto de la obra en sí ni en su relación con los poemas, de forma que no es subsidiaria de los otros medios. Además, la obra plástica vuelve extraña la forma del poemario a la vez que mantiene su configuración, es decir, no se fusiona con los poemas: existe una comunidad de los materiales que, siguiendo a Garramuño, hemos llamado “inesencial”.

Liliana Campazzo propone la poética del aire como una práctica intermedial que atraviesa los materiales y las obras en las que convive. Lo que se construye en paralelo entre las imágenes y la poesía es un conjunto de escenas alrededor de pequeñas mesas con tacitas de té y sillas, como un pequeño convite. El formato del libro álbum tal como se nos presenta permite a los lectores ingresar en un mundo donde el lenguaje condensado trama la experiencia de un tiempo ralentizado. El aire, por sus características físicas y sus implicancias simbólicas en la colección, se constituye en una materia que atraviesa todas las fronteras: puede ser móvil (como el viento) o inmóvil; verbal (en los poemas) o icónico (en las imágenes), e incluso ocupar ambos planos a la vez. Pero, sobre todo, atraviesa las fronteras de los cuerpos (en la enfermedad, en el erotismo) y del tiempo. En ese sentido, puede entenderse también como la medida de la apertura de la poesía.

Cómo citar este artículo:

Ruiz Degado, A. (2023). Imagen, poesía y colección en *Poemas del aire*. Un libro clase B, de Liliana Campazzo. *Artilugio Revista*, (9).

Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/42243>.

Referencias

- Agamben, G. (1996). *La comunidad que viene*. Madrid: Pre-Textos.
- Bajour, C. (2008, febrero). *La artesanía del silencio*. *Imaginaria. Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, 226. <http://www.imaginaria.com.ar/22/6/la-artesania-del-silencio.htm>.
- Campazzo, L. (2006). *Yuyo seco*. Neuquén: Limón.
- Campazzo, L. (2017). *Poemas del aire*. Bahía Blanca: Vela al Viento Ediciones Patagónicas.
- Campazzo, L. (2019). *Fuera de juego*. Rada Tilly: Espacio Hudson.
- Fritz, A. (2017). Palabras, sol, lengua. Un diario clase B [prólogo]. En L. Campazzo, *Poemas del aire*. Bahía Blanca: Vela al Viento Ediciones Patagónicas.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común: Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Prieto, J. (2017). El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico-crítica. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 5(1), pp. 7-18. <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/28379>.
- Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités/Intermediality*, 6, pp. 43-64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM ediciones.
- Richard, N. (2007). Las retóricas del cuerpo. En *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: ediciones/metales pesados.
- Van der Linden, S. (2015). *Album[es]*. Barcelona, Caracas: Ediciones Ekaré; Variopinta Ediciones; Banco del Libro.

Biografía

Andes Branco Ruiz Delgado

AUTOR

Profesor en Letras por la Universidad Nacional del Comahue, Especializando en Literatura Hispanoamericana de los siglos XX y XXI. Actualmente, reside en Neuquén capital.

Alejandra Pizarnik o leer lo visible y contemplar lo legible

Alejandra Pizarnik or reading the visible and contemplating the legible



Evelyn Galiazo

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Biblioteca Nacional Mariano Moreno
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina
evelyn.galiazo@bn.gob.ar
<https://orcid.org/0009-0007-2097-3298>

Recibido: 01/03/2023 - Aceptado: 17/06/2023



<https://doi.org/10.55443/artilugio.n9.2023.42245>



<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/usyswaapy>

Resumen

Alejandra Pizarnik fue una observadora extraordinaria. Su apuesta formal se inscribe en una tradición radicalmente visual y transgresora que se interroga -como uno de los personajes de *Los poseídos entre lilas-* sobre “el don de la mirada”. Los experimentos dadaístas, las reflexiones de Breton en torno a la pintura y los textos de Bataille sobre el ojo dejaron huellas en sus escritos. Pero sus imágenes poéticas -a las que llamaba “visiones”, siguiendo una consigna de Rimbaud- se inspiran también en las figuras híbridas de El Bosco, los Caprichos de Goya, la automutilación de Van Gogh, los dibujos mezcalianos de Michaux y la violencia de los manuscritos de Artaud. Además

Palabras clave

Pizarnik, escritura,
plasticidad, reescritura,
collage

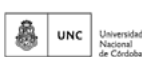
Artilugio, número 9, 2023 / Sección Dossier / ISSN 2408-462X (electrónico)

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

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



EdFA Editorial de la
Facultad de Artes



de una estética perturbadora, Pizarnik toma herramientas y técnicas de estos artistas. Las páginas siguientes intentan explorar su laboratorio de escritura como atelier y sala de montaje, exponiendo los materiales con los que elabora su obra y los principios constructivos de su poética. La operación teórica que lleva a cabo Pizarnik en el campo de la imagen permite comprender la plasticidad de una escritura que se despliega en un continuo deslizamiento entre dos lenguajes.

Abstract

Alejandra Pizarnik was an extraordinary observer. Her formal bet is part of a radically visual and transgressive tradition that questions itself –like one of the characters in *Los poseídos entre lilas*– about “the gift of the gaze”. The dadaist experiments, Breton’s reflections on painting and Bataille’s texts on the eye left traces in her writings. But his poetic images –which he called “visions”, following a slogan from Rimbaud– are also inspired by the hybrid figures of Bosch, Goya’s *Caprichos*, Van Gogh’s self-mutilation, Michaux’s *Mezcal* drawings and the violence of Artaud’s manuscripts. In addition to a disturbing aesthetic, Pizarnik takes tools and techniques from these artists. The following pages try to explore her writing laboratory as an atelier and editing room, exposing the materials with which she elaborates her work and her constructive principles of her poetics. The theoretical operation carried out by Pizarnik in the field of the image allows us to understand the plasticity of a writing that unfolds in a continuous slide between two languages.

Key words

Pizarnik, writing, plasticity, rewriting, collage

ESCRIBIR CON IMÁGENES Y PINTAR CON PALABRAS

“Escribir y pintar son, en el fondo,
idénticos”

(Klee, 2007, p. 58).

Una fuerte atracción une al dibujo con la escritura. Serge Fauchereau (2006) la explica señalando el parentesco ancestral entre ambas prácticas: en la época de Homero el verbo *graphein* significaba “escribir” y “dibujar” (p. 10). Expuesta en la etimología, la doble vocación del grafo sustenta la tesis de que los bisontes y los símbolos abstractos pintados en las cuevas de Altamira y Lascaux son antecedentes de la lengua escrita. Tal vez invocatorio, tal vez chamánico, el sentido de estas impresiones primitivas es incierto, pero su intención expresiva es incuestionable. Avanzando en la misma línea con más osadía, Jorge S. Perednik *et al.* (2016) se remonta a las figuras de la Cueva de las Manos para pensar una genealogía de la poesía visual argentina en la que Pizarnik podría inscribirse.

Quizás por compartir con los calígrafos orientales el gesto de la pincelada, la belleza enigmática de los ideogramas siempre cautivó a los pintores occidentales. Observadores de una lengua desconocida, Manet, Van Gogh y Toulouse-Lautrec, entre tantos, admiraron la elegancia de sus trazos. Otros artistas sospecharon que en ese umbral donde lo visible deviene legible (o mejor dicho, ilegible) se cifra algo fundamental

de la escritura. Y siguiendo esa intuición experimentaron plásticamente con lo que se conoce como “escrituras ficticias o imaginarias”: dibujos escriturales que *parecen* palabras hilvanadas; sintagmas que tienen el aspecto formal de una escritura sin pertenecer a ninguna lengua real. Indescifrables como los garabatos infantiles, las caligrafías asemánticas revelan que la escritura no se reduce a la transmisión de significados lingüísticos (Cozarinsky, 1970; Carrera, 1981).

Consciente hasta lo intolerable de los diversos planos involucrados en la producción de sentidos, Alejandra Pizarnik construyó su obra, “castillo de papel”, entre el lenguaje textual y el lenguaje pictórico. Los libros de arte de su biblioteca personal respaldan esta idea tanto como sus cartas, auténticas composiciones visuales. Como el resto de sus escritos, la correspondencia da cuenta de una concepción marcadamente plástica del trabajo poético: “Mientras leía el libro de los trovadores «perfeccioné» una «máquina de escribir poemas» que inventé a los dieciocho años. Máquina que no es maquinal sino que permite tratar al poema como si fuera un cuadro” (Pizarnik, 2016, p. 511).

Tratar al poema como si fuera un cuadro implica, para Pizarnik, una vigilancia extrema del impacto visual de lo escrito: “Me atrajo mucho ‘El marinero borracho’, en donde cada palabra es hermosa -no en vano le atrae a usted la pintura-, de una hermosura visible como un cuadro”, le dice en una carta a Miguel Ángel Fernández (Pizarnik, 2014, p. 229). También supone jugar con la disposición del contenido y con la puesta

en página. La comparación entre diferentes versiones de un mismo poema de Pizarnik permite observar el desplazamiento de las palabras en los versos, de los versos en el poema y del poema en la página. Movimiento estrófico que además de evocar la importancia del espacio en blanco anunciada por Mallarmé, rompe con el encadenamiento y la linealidad sintagmática. “Me desangro en tentativas de distribución o, mejor, de ubicación de los términos, como si la frase fuese un salón lleno de sillas y mi rol consistiera en elegir la silla en que se sentará cada invitado”, se lamenta en su diario (Pizarnik, 2016, p. 793).

El compromiso de Pizarnik con el proceso de edición responde al mismo esfuerzo por anular la distancia entre texto e imagen. Desde el diseño y los colores de las tapas hasta la administración de los márgenes y la mezcla de tipografías, todo era celosamente pensado y estrictamente controlado. “En el caso de publicar el poema extenso -le exige a Antonio Fernández Molina, secretario de redacción de la revista mallorquí *Papeles de Son Armadans*-, le ruego cuidar la separación de los espacios dobles, que de algún modo intervienen activamente en el poema” (Pizarnik, 2014, p. 247).

Según Roland Barthes (2007), ferviente defensor de los lazos originales entre la escritura y el arte, la naturaleza eminentemente funcional de la escritura es un mitologema positivista y etnocéntrico, la proyección de prejuicios modernos sobre antiguas culturas desaparecidas (pp. 93-101). De esta posición se desprende su interés por las caligrafías asemánticas: “Las imaginaciones

gráficas de ciertos pintores, aunque hayan producido escrituras absolutamente, definitivamente, indecifrables (...) son manifestaciones del reverso -del infierno- de la escritura (la verdad está en el reverso)”, sostiene (pp. 91-92). Como reverso del *logos*, traducido históricamente por “lenguaje” y por “razón”, el grafo es el aspecto devaluado del signo. La verdad de ese reverso es la verdad de lo sensible: la potencia del significante como materialidad alienada del saber.

Aunque su escritura no es imaginaria, Pizarnik también manipula la materia para suprimir la idea de un sentido trascendente y devolverle a la palabra su condición primaria y terrenal: “No hay un detrás en estos poemas, ni tampoco un doble fondo. (...) La totalidad del poema queda convocada en la palabra, en una suerte de filo horizontal que no permite ningún más allá ni más acá” (Pizarnik, 2002, p. 220)¹.

La búsqueda de “una escritura densa; (...) concreta al máximo; desmesuradamente materialista” (Pizarnik, 2002, p. 305) comienza literalmente, como un culto a los soportes y los instrumentos de escritura. Su fascinación por “todo lo que existe en esos palacios llamados papelerías” (Pizarnik, 2014, p. 303) se ve reflejada en la ri-

¹ Tomada de la reseña de *El ojo*, de Alberto Girri, esta afirmación le atribuye al autor un principio poético común a un grupo de pertenencia que incluye también a Roberto Juarroz. El “filo horizontal” del que habla Pizarnik es el grado cero del eje vertical de Juarroz. “Poesía vertical” -título de todos sus poemarios- alude, según el director de *Poesía=Poesía*, a la dimensión concreta del pensamiento, “tan concreta como si tuviera peso” -afirma en la entrevista que le hace Pizarnik para *Zona franca*. “La poesía -agrega Juarroz- es lo contrario de la abstracción” (Pizarnik, 1967, p. 13).

queza de sus archivos,² y desencadena reflexiones acerca de la función que cumple el papel como superficie receptora de signos:

Mi pasión por los cuadernos and cía. no es una trascendencia vacua, sino, digamos, la expresión de un pudor bastante poco admirable. Es decir, puesto que la escritura c'est mon mal de aimer (...) y no me atrevo jamás a confiarlo a otro (a) viviente, alors, me invento un amor por blocks and Co. (un amor bien real, por otra parte) (Pizarnik, 2014, pp. 346-347).

Para Pizarnik, esa compleja operación que llamamos escritura comparte con las artes plásticas un vínculo particular con los soportes. Derrida (1986) ha desarrollado esta cuestión en torno al concepto de *subjectil*, entendido como el cuerpo material de la obra en el momento irrepetible de su creación, como el sustrato desde que deja de ser solo eso para convertirse en una obra concreta, diferente tanto de la forma como del sentido y de la representación (p. 57). Si bien el texto y el dibujo se distinguen de la superficie en la que fueron producidos, son inseparables de ella. Esta indisociabilidad entre la obra y la

materia subjetiva –como llaman los historiadores a los distintos soportes– promueve la fetichización de los manuscritos pero a la vez impide la idealización de los textos, es decir, evita la concepción del texto como entidad intelectual abstracta, desvinculada de sus condiciones materiales. Pizarnik indaga las determinaciones que le impone la materia –“Este cuaderno tiene el inconveniente de su tersura tan agradable que me apresura, me vuelve de una garrulidad indigna de mis silencios” (Pizarnik, 2016, p. 786)– al mismo tiempo que descubre sus propios procedimientos y estrategias en el diálogo que mantiene con la obra visual:

En cuanto a la inspiración, creo en ella ortodoxamente, lo que no me impide, sino todo lo contrario, concentrarme mucho tiempo en un solo poema. Y lo hago de una manera que recuerda, tal vez, el gesto de los artistas plásticos: adhiero la hoja de papel a un muro y la contemplo; cambio palabras, suprimo versos. A veces, al suprimir una palabra, imagino otra en su lugar, pero sin saber aún su nombre. Entonces, a la espera de la deseada, hago en su vacío un dibujo que la alude (Pizarnik, 2002, pp. 299-300).

Los poemarios de Alejandra Pizarnik expresan su profunda admiración por las artes plásticas. A través de un laberinto de referencias pictóricas, de numerosas écfasis y del empleo de un campo lexical preciso, su obra genera una circulación real entre la pintura y la escritura que implica un juego de reflejos entre lenguaje y percepción visual. “Mi trabajo consiste en desaprender a ver y en hacer o tratar de hacer

2 Los *Alejandra Pizarnik Papers* constituyen, cuantitativamente, el mayor fondo documental de la poeta. Se encuentran en Estados Unidos, en la División de Manuscritos de la Biblioteca de la Universidad de Princeton. Otra parte importante de sus papeles de trabajo y de los libros de su biblioteca personal, el *Fondo Alejandra Pizarnik*, se conserva en Argentina, en la Sala del Tesoro de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. El presente trabajo se realizó en el marco de una investigación del fondo de la Biblioteca Nacional. Un convenio de mutua colaboración entre ambas instituciones –y la buena predisposición del personal, a quienes agradezco profundamente–, hizo posible el acceso a los manuscritos depositados en Princeton. Mariana Di Cío (2014) ha enfatizado que estos archivos sorprenden tanto por la diversidad material como por la explotación lúdica de los más diversos soportes e instrumentos de escritura (p. 11).

poemas, que también es aprender a ver”, le escribe a Barrenechea (Pizarnik, 2014, p. 77).

La intersección metamórfica entre el acto de decir y el acto ver puede rastrearse en sus lecturas. Es interesante mencionarlas porque son testimonio de sus investigaciones y mecanismos de escritura, en los que no hay nada improvisado ni librado al azar. Uno de los epígrafes de la mencionada reseña de *El ojo* publicada en la revista *Sur* pertenece a Gabriel Marcel: “Chez lui, entre le regard et la parole persiste une relation nuptiale”. La fuente, que Pizarnik no cita, es el aporte del filósofo existencialista al libro *Max Picard zum siebzigsten Geburtstag [Max Picard en su septuagésimo cumpleaños]* (Hausenstein y Reifenberg, 1958), un volumen colectivo sobre Max Picard, autor de *Die Welt des Schweigens [El mundo del silencio]* y amigo de Marcel. Pizarnik leyó el artículo “Max Picard et la sagesse”, de Jacques Buge, parcialmente reproducido en *Cahiers du Sud* en 1962. En su ejemplar de la revista, conservado en la Biblioteca Nacional, subrayó fragmentos del libro de Picard y del de Marcel citados por Buge y también la frase “Entre le monde du silence et celui de la parole, existe le monde des images” (Buge, 1962, p. 103). Pizarnik toma de estas lecturas la idea de que la imagen puede ser un precipitado de lo visible y lo legible que se destila en el matraz del laboratorio poético.

Si bien la conocida fórmula de Simónides de Ceos “Un poema es una pintura dotada de voz y una pintura es un poema callado” se repite en sus ensayos (Pizarnik, 2002, pp. 221 y 299), la correspondencia entre pintura y escritura

es entendida en términos de traducción: “Yo no siento mediante un lenguaje conceptual o poético sino con imágenes visuales acompañadas de unas pocas palabras sueltas. O sea que escribir, en mi caso, es traducir”, se queja en su diario (Pizarnik, 2016, p. 580)³. La poeta creía en la existencia de un “órgano de visión” o “lugar de la videncia”, un “órgano” distinto de la memoria y del inconsciente, usina y reservorio de sueños e imágenes (Pizarnik, 2016, p. 542). En la reseña que publica en *El Nacional* de Colombia sobre los *Pasajes*, sostiene que Michaux –uno de quienes experimentaron con ideogramas y grafismos ficticios– “quiere remontarse, a través de sus dibujos y pinturas, hacia el lugar donde fluye nuestro ser interior en su máxima pureza. Quiere, al dibujar, mostrar la frase interior, la frase sin palabras” (Pizarnik, 2002 p. 208). En diversas oportunidades Pizarnik recurre a la figura de Sísifo para describir al escritor:

Es probable que la condición de poeta lleve, entre otras cosas, a adoptar el rol de fantasma (...). Uno de los trabajos forzados de ese fantasma podría consistir en girar incesantemente en torno de un bosque en el que no logra introducirse, como si el bosque fuera un lugar vedado (Pizarnik, 2002, pp. 266-267).

“Sísifo moderno” o fantasma errante, el escritor da vueltas en círculo intentando en vano traducir con palabras la frase sin palabras. Por eso, *traduttore, traditore*, “lo decible equivale

³ Insistirá con esto: “Exilio del lenguaje. Exceso de imágenes plásticas imposibles de transmutar en palabras. Escribir es traducir” (Pizarnik, 2016, p. 1025).

a mentir”. Los “Pequeños poemas en prosa” enuncian el deseo imposible de una escritura inmediata, auténtica, libre de la mediación de la palabra: “Llega un día en que la poesía se hace sin lenguaje, día en que se convocan los grandes y pequeños deseos diseminados en los versos, reunidos de súbito en dos ojos” (Pizarnik, 2000, p. 346). Pero como se trata de una obra obsesionada con el duelo de la representación, formas lacerantes de inscripción impugnan continuamente lo que arroja esa mirada: “Cuando vea los ojos / que tengo en los míos tatuados”, “los pájaros dibujan en mis ojos / pequeñas jaulas” (Pizarnik, 2000, pp. 121 y 177).

Para expresar las imágenes plásticas que el lenguaje verbal no puede expresar más que traicionándose o, como sostiene Bachelard (1982), poniéndose en estado de emergencia (p. 57), Pizarnik recurre a una escritura hecha de imágenes metamórficas. Versos como “La jaula se ha vuelto pájaro” tienen una estructura plástica en el sentido estricto del término. No solo son imágenes en las que una figura pierde la forma para adoptar una nueva, sino que, en un mismo movimiento, como una caída que crea su propio abismo, transforman al lenguaje del que emergen, otorgándole esa plasticidad de la que carece en su uso corriente.

Según Aira (2001a), *Visiones y silencios* -nombre que en un primer momento Pizarnik pensó darle a *Los trabajos y las noches*- es un reflejo más exacto de la tensión constitutiva entre palabra e imagen, que también aparece en *Nombres y figuras*, la antología española edi-

tada en 1969 por Antonio Beneyto. Para Aira, el nombre descartado “describe mejor su trabajo: la visualidad de la imagen, marca surrealista característica” (p. 64). En efecto, muchos textos pizarnikianos tienen el sello de los “*poéms-objets*”, esas composiciones anfibia que, según las describe Breton (1972), combinan los recursos de la poesía y de la plástica especulando sobre su poder de exaltación recíproca (p. 166). En sus escritos, las imágenes se acumulan, superponen y repiten como en los sueños, creando una realidad alternativa, condensada y alucinatoria, que recuerda los universos de Max Ernst o Remedios Varo, dos pintores en los que Pizarnik estaba muy interesada. Poemas como “En un ejemplar de «Les Chants de Maldoror»”, por ejemplo, reproducen la estrategia compositiva de Lautréamont a través de yuxtaposiciones tan inusuales como el encuentro de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección. No la estética ducassiana de la libre asociación ni la escritura automática postulada por los surrealistas, sino el carácter compositivo de la creación poética: la idea de que el trabajo del poeta consiste en buscar “las uniones posibles” entre fragmentos dispersos e incompatibles, e integrarlos en una composición nueva de insólita belleza. “Además de cada poema, cada verso es en su ser. Digo que todo es en sí, a solas, aislado y fragmentado. Dura faena la de unir los fragmentos. Eso se llama curar el poema como una herida” (Pizarnik, 2000, p. 223).

El juego de correspondencias anunciado por Baudelaire reaparece en todos estos “pasajes”,

vasos comunicantes entre el texto y la imagen. A partir de sus efectos de espejo y reflexividad crítica Pizarnik construyó gran parte de su obra como una particular poética de la mirada.

CADÁVER EXQUISITO

“Las citas que forman un texto son anónimas, ilocalizables y, no obstante, *ya leídas antes*: son citas sin entrecomillado”
(Barthes, 1987, p. 78)

“Todo alfabeto es un *bricolage*, y tal vez todo *bricolage* participe del alfabeto, de la lengua escrita”
(Barthes, 2007, p. 104)

Metáfora de su empresa poética, entendida como un patchwork de fragmentos yuxtapuestos, la serie de cuadernos que componen el ya célebre *Palais du Vocabulaire* se encuentra en la Biblioteca de la Universidad de Princeton. En ellos Pizarnik recopila citas y registra lecturas, a veces acompañadas de análisis textuales. Las siglas PV reaparecen, manuscritas, en los márgenes de sus libros, como indicación de los pasajes que habrá de copiar y que muchas veces terminan entretejidos de contrabando en su propia escritura. La obra se desdobra –o, con sus palabras “se des-tripla”– en ese tránsito entre papeles que va de la frase o el párrafo marcados en un libro ajeno a la copia textual en los cuadernos y de ahí a los textos publicados que la replican literalmente.

Gobernado por el mismo espíritu, el *Cuaderno verde* también es un compendio de citas de muy diversos autores del canon personal de Pizarnik.⁴ Más que copiadas, las transcripciones están intervenidas con diferentes técnicas de dibujo, pintura y *collage*. Mencionado en la correspondencia y en los diarios, este cuaderno constituye un auténtico antecedente del libro de artista, estrechamente vinculado con el *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin y con el *Teatro proletario de cámara* de Osvaldo Lamborghini. Comparte con Benjamin las formas archivísticas de trabajo, la recolección y el fichaje de materiales heterogéneos que adquieren sentido y justificación interna en el conjunto. El gesto de la intervención artesanal y la conmoción plástica que provoca lo acercan al *Teatro proletario de cámara*. Combinación de escritura y *decoupage*, el *Cuaderno verde* no se limita a plantear el cruce entre la palabra y la imagen, lo pone en escena. En él Pizarnik instala un dispositivo complejo acerca del texto como entramado de hebras y texturas diversas y acerca de los distintos procedimientos de recorte y apropiación que comprende la escritura. Podría considerarse que el principio constructivo de estos cuadernos es la “intervención” en su sentido vinculado a las artes plásticas: es decir, como una acción que modifica el espacio en y sobre el que se produce, volviendo a hacerlo visible, transformándolo materialmente y reconfigurando su sentido.

Una de las influencias más proclamadas por Pizarnik es *El alma romántica y el sueño*,

⁴ La pieza pertenece a Ivonne Bordelois, a quien le agradezco la gentileza de haberme permitido no solo consultarla, sino también digitalizarla.

ensayo en el que Albert Béguin (1954) rastrea las fuentes ocultistas de los románticos alemanes y los poetas franceses. Libro favorito que, según Aira (2001a), “leyó traducido al castellano, después en francés y releyó y subrayó con fervor” (p. 28). Poco se sabe de otro ensayo de Béguin (1957) que forma parte de la biblioteca secreta de Pizarnik: *Poésie de la présence. De Chrétien de Troyes a Pierre Emmanuel*. “Poésie et mystique”, “Le rêve et la poésie”, “Poésie et occultisme” son algunos de los capítulos fichados en el *Cuaderno verde*. Pizarnik copia en francés versos o estrofas de los poemas que el autor cita profusamente. En cambio traduce y glosa las hipótesis y análisis de Béguin que le interesan: la imagen del poeta errante, la del poeta como mago y vidente, los vasos comunicantes entre el conocimiento poético y el esoterismo, la idea de la palabra poética como medio de restaurar el sueño de una Edad de Oro y, sobre todo, la relación entre pintura y poesía, a la que remiten muchas de sus anotaciones: “Poesía del objeto. Después de Reverdy, Ponge y Tardieu. / Hacer existir al objeto: he aquí la más estrecha relación entre la pintura y la poesía”. “Le poète doit être celui qui a appris à voir ou qui en a reçu le don inné... avant d’être celui qui sait parler” (Pizarnik, s/d, inédito, p. 29; Béguin, 1957, p. 265). En este contexto, Pierre Reverdy se revela como un antecedente crucial. “Yeux inconnus”, “Le coeur tournant”, “A pic”, “Dans ce désert” –que Béguin cita y Pizarnik transcribe– podrían haber sido escritos por ella. De hecho, el *Cuaderno verde* tiene abrochada en una de sus páginas una ficha con la transcripción

completa de la traducción de “Fétiche”, del libro *Poèmes en prose* de Reverdy (1945) que luego Pizarnik (1972) incorpora como propia en “Retrato de voces”, texto publicado en la revista *Árbol de Fuego* y compilado luego en la Prosa completa (Pizarnik, 2002, p. 72).⁵

Poésie de la présence agrega una pieza más, la de la poesía visual, al rompecabezas de las genealogías de Pizarnik. O tal vez sea más exacto decir que reorganiza las genealogías existentes. Según la nueva distribución, Reverdy, Apollinaire, Huidobro, Mallarme y Ponge forman una constelación de poetas que tiene a Bachelard, a Béguin y de nuevo a Reverdy como marco teórico. El conjunto supone un desplazamiento de la linealidad discursiva, cargada de intelecto, hacia el objeto plástico.

De Reverdy proviene la definición de imagen entendida como contacto entre realidades distintas y distantes que luego adoptarán los surrealistas (Reverdy, 1977, p. 25). Con Bachelard descubre la poética del espacio, la ensoñación de la materia y la noción de dinamismo, que adopta como precepto: “Prolongar inconmensurablemente el poema «Moradas» (los t[rabajos] y las n[oches]) con ayuda de Bachelard” (Pizarnik, 2016, p. 866). Y la particular lectura que hace *Poésie de la présence* le permite deconstruir el

5 Otro ejemplo de copia en el *Cuaderno verde* vinculado a las artes plásticas: una línea tomada de “De como Wang-Fu fue salvado”, de Marguerite Yourcenar, (“...hablaba como si el silencio fuera un muro, y las palabras colores destinados a cubrirlo”) es reproducida textualmente sin comillas en “La oscura”, poema que comienza diciendo: “¿Y por qué hablaba como si el silencio fuera un muro, y las palabras colores destinados a cubrirlo?” (Pizarnik, 2000, p. 351).

mito romántico de la originalidad pura para concentrarse en la lengua como materia expresiva, subrayando “materia”, columna vertebral en torno a la que quiere hacer girar las visiones iridiscentes de su poesía:

En mi caso, las palabras son cosas y las cosas palabras. Como no tengo cosas, como no puedo nunca otorgarles realidad las nombro y creo en su nombre (el nombre se vuelve real y la cosa nombrada se esfuma, es la fantasma del nombre). Ahora sé por qué sueño con escribir poemas-objetos. Es mi sed de realidad, mi sueño de materialismo dentro del sueño (Pizarnik, 2013, p. 570).

Como heredera del jardín prohibido del romanticismo Pizarnik fue la última encarnación del poeta moderno. Con ella culminó una tradición agónica y malditista y se cerró para siempre un mundo. Pero también con ella se abrió un campo de experimentación artística divorciado del mito romántico de la originalidad pura. En su obra conviven dos lealtades en disputa: la que defiende una concepción sacrificial del arte, cuyo estigma Pizarnik alentó hasta sus últimas consecuencias, sembrando contraseñas autorreferenciales en cada uno de sus escritos, y una fascinación por la vanguardia, caracterizada por su alta conciencia de que ningún artista es el único autor de lo que produce. Equilibrio complejo y frágil que Miguel Dalmaroni (1996) condensó magistralmente en un solo sintagma: “Sacrificio

e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik” (pp. 93-116).

Según Aira (1995), la innovación comienza cuando el escritor reúne el valor de renunciar a los maestros que más ama, a los que está condenado a seguir amando hasta el final (p. 27). “Se cerró el sol, se cerró el sentido del sol, se iluminó el sentido de cerrarse”, dice en los “Pequeños poemas en prosa” (Pizarnik, 2000, p. 346). Pizarnik abre o ilumina algo evidente en casi todas sus construcciones poéticas: una concepción de la literatura como juego combinatorio y del artista como *bricoleur* intelectual. Dice Aira (2001b) como joven amigo: “Rubén Darío o César Vallejo o Rimbaud, ella nos daba la fórmula con la que eso podía volver a hacerse, con un máximo de rigor y elegancia” (p. 7).

Leer y subrayar, copiar y reescribir, cortar y pegar son los pasos del método que Alejandra Pizarnik encontró para habitar la sinuosa frontera entre lectura y escritura; su manera de lidiar con la angustia de las influencias y con el miedo paralizante a la página en blanco. Una manera rabiosamente antirromántica que, “por haber llegado demasiado tarde al banquete de la cultura” (Pizarnik, 2016, p. 204), cuando ya todo estaba dicho, deconstruye el mito de la originalidad pura y apuesta por el *collage* de fragmentos.

Cómo citar este artículo:

Galiazo, E. (2023). Alejandra Pizarnik o leer lo visible y contemplar lo legible. *Artilugio Revista*, (9). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/42245>.

Referencias

- Aira, C. (2001a). *Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Omega.
- Aira, C. (2001b). Las metamorfosis de Alejandra Pizarnik. *ABC Cultural*, pp. 7-8.
- Aira, C. (1995). La innovación. *Boletín del grupo de estudios de teoría literaria*, 4, pp. 27-33.
- Bachelard, G. (1982). *Poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2007). *Variaciones sobre la escritura*. Buenos Aires: Paidós.
- Béguin, A. (1954). *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Béguin, A. (1957). *Poesie de la présence. De Chrétien de Troyes a Pierre Emmanuel*. Paris: Du Seuil.
- Breton, A. (1972). *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona: Barral.
- Buge, J. (1962). Max Picard et la sagesse. *Cahiers du Sud*. 49me. année, 368.
- Carrera, A. (1981). La escritura ilegible de Mirtha Dermisache. *Xul signo viejo y nuevo*, 3, pp. 31-36.
- Cozarinsky, E. (1970). Un grado cero de la escritura. *Panorama*, 156, p. 51.

- Dalmaroni, M. (1996). Sacrificio e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik. *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica literaria*, 1, pp. 93-116.
- Derrida, J. (1986). Forcener le subjectile. En P. Thévenin y J. Derrida, *Antonin Artaud: dessins et portraits* (pp. 55-108). Paris: Gallimard.
- Di Ció, M. (2014). *Une calligraphie des ombres. Les manuscrits de Alejandra Pizarnik*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes.
- Fauchereau, S. (2006). *Graphein*. Algunos paralelismos entre la pintura y el dibujo. En *Imagen y palabra*. Madrid: Consorcio del Círculo de Bellas Artes.
- Hausenstein, W. y Reifenberg, B. (1958). *Max Picard zum siebzigsten Geburtstag*, Erlenbach-Zürich: E.Rentsch.
- Klee, P. (2007). Filosofía de la creación. En *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Cactus.
- Perednik, J. S., Doctorovich, F. y Estévez, C. (2016). *El punto ciego. Antología de la Poesía Visual Argentina de 7000 a.C. al Tercer Milenio / The Blind Spot. Visual Poetry from Argentina*. San Diego: San Diego State University Press.
- Pizarnik, A. (s/d). Cuaderno verde (inédito), colección I. Bordelois.
- Pizarnik, A. (1967). Entrevista con Roberto Juarroz. *Zona franca. Revista de literatura e ideas*, VI(52), pp. 10-13.
- Pizarnik, A. (2016). *Nueva correspondencia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Alfaguara.
- Pizarnik, A. (2000). *Poesía completa*. Barcelona: Lumen.

Pizarnik, A. (2002). *Prosa completa*. Barcelona: Lumen.

Pizarnik, A. (1972). Retrato de voces. *Árbol de Fuego*, 5 (50), p. 5.

Reverdy, P. (1977). La imagen. En *Escritos para una poética* (pp. 26-27). Caracas: Monte Ávila.

Reverdy, P. (1945). Poèmes en prose. En *Plupart du temps I. 1915-1922*. Paris: Gallimard.

Biografía

Evelyn Galiazo

AUTORA

Licenciada en Letras (UBA) y docente de la carrera de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires. Desde el año 2020 se desempeña como Directora de Investigaciones de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Actualmente participa de un grupo de investigación sobre la relación entre posthumanismo y animalidad.

Entre la línea y la matriz. Andrea Brunotti, María Gimeno y las formas intermediales de reescribir la historia del arte

Between the line and the matrix. Andrea Brunotti, María Gimeno and intermediality in the rewriting of art history



Sabrina Gil

Universidad Nacional de Mar del Plata

CELEHIS

Mar del Plata, Argentina

sgilmdp@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6337-3133>

Recibido: 01/03/2023 - Aceptado: 09/06/2023



<https://doi.org/10.55443/artilugio.n9.2023.42246>



<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/2k9ik9q47>

Resumen

Este trabajo revisa producciones artísticas contemporáneas que, desde prácticas intermediales, proponen reescrituras de la historia del arte desde perspectivas feministas. Nos detenemos en la performance “Queridas viejas” de María Gimeno y en la serie “Labores feministas” de Andrea Brunotti. Entendemos que buscan reformular el paradigma moderno que organiza un canon de singularidades y figuras excepcionales. Sostenemos que Gimeno enriquece el canon y Brunotti lo reinventa. El arte como reescritura de la historia del arte habilita, también, una reflexión sobre la intermedialidad, más allá de la experimentación interartística e intermedios, hacia la interrelación y el cruce entre práctica artística, teoría, crítica e historia.

Palabras clave

intermedialidad,
historia del arte, canon,
feminismo, género

Artilugio, número 9, 2023 / Sección Dossier / 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.



EdFA Editorial de la
Facultad de Artes



Abstract

This essay reviews contemporary artistic productions that attempt to rewrite art history from feminist perspectives, through intermediality practices. We analyse María Gimeno's performance *Queridas viejas* and *Labores feministas* by Andrea Brunotti. We sustain that they seek to reformulate the modern paradigm that organizes a canon of singularities and exceptional figures. Gimeno enriches the canon and Brunotti reinvents it. Art as a rewriting of art history would also enable an analysis perspective on intermediality towards the intersection between artistic practice, theory, criticism, and history.

Key words

intermediality, art history, canon, feminism, gender

Este trabajo analiza producciones de dos artistas contemporáneas, Andrea Brunotti, argentina, y María Gimeno, española. De la primera abordaremos algunas piezas de la serie *Labores feministas* y de la segunda, la performance *Queridas viejas*. Pensamos sus producciones como zonas de encuentro entre saberes, ensayos abiertos que aúnan medios, materiales, géneros y lenguajes. Las leemos alojadas en una condición intermedial, en el sentido que describe Higgins (2019) en “Intermedia” producciones que se deslizan entre medios, acompasando un movimiento más general de la sociedad pues, así como al Renacimiento corresponde la separación entre medios, los problemas sociales de nuestra época “ya no admiten un enfoque sectorizado” (p. 73).

Proponemos pensar las producciones de Gimeno y Brunotti como reescrituras de la historia del arte producidas desde la práctica artística. Esto habilita una concepción del arte como práctica abarcadora de las disciplinas de las que es objeto, en particular: la crítica y la historia del arte. Por ello, podemos abordarlas en relación con tendencias y tradiciones desarrolladas en la producción artística (en sentido restringido), pero también con tendencias provenientes de los campos disciplinares de la crítica y la historia del arte. En última instancia, las distinciones y fronteras que las separan serán puestas en cuestión. De modo que podemos ubicarlas en una condición intermedial *entre* el arte y la historia del arte, *entre* la producción y la crítica y trazar

correspondencias con la intermedialidad material que las constituye.

A través de las producciones de Gimeno y Brunotti, esperamos desarrollar reflexiones sobre reformulaciones al interior de la historia del arte que se vienen dando desde los años setenta cuando, en el marco de lo que se caracteriza como la segunda ola del feminismo, surge la pregunta sobre el lugar de las mujeres en el arte. El análisis espera observar algunas modalidades que asumen en la práctica artística preocupaciones formuladas en la disciplina histórica. Este *deslizamiento* (con Higgins) de un campo a otro potencia una condición expandida de lo artístico o, en palabras de Ticio Escobar (2015), *fuera de sí*.

En 1971, Linda Nochlin (2007) arrojó la primera piedra con un ensayo titulado “¿Por qué no ha habido grandes artistas mujeres?”. Su pregunta era una provocación que intentaba mostrar que en las lecturas del arte del pasado sobre las que se construía *La historia del arte* no se incluían artistas mujeres, lo que llevaba la afirmación tácita de que no las hubo. Su interrogación sobre el por qué desanda la idea de una diferencia biológica, natural y focaliza en la estructura social que imposibilitaba que la mujer se dedicara al arte. El rol asignado a ella en la sociedad, vinculado a la vida privada, el sostenimiento interno de la familia, el cuidado y la instrucción, no se correspondía con la práctica profesional de las bellas artes ni de ninguna otra disciplina. Por tanto, no podía acceder a un estudio sistemático que permitiese el desempeño profesional y el desarrollo de su “talento” (recor-

demos, por ejemplo, que hasta 1897 las mujeres no podían acceder a la Academia de bellas artes de Francia, reservada para varones).

Más adelante, Griselda Pollock (2007) planteó que el objetivo de incluir artistas mujeres en la historia del arte demanda un cuestionamiento a los paradigmas de una disciplina que “no se ocupa del arte y sus historias sino del sujeto occidental masculino, sus soportes míticos y sus necesidades psíquicas” (p. 143). Se trata de una historia organizada a través de un hilo conductor: “grandes maestros” y sus “obras maestras”. Era necesario reformular los parámetros de esa narrativa, regida por una concepción lineal, evolutiva, progresiva, ordenada en torno a artistas (masculinos) considerados excepcionales, cuyas producciones son hitos que marcan períodos enteros.

A partir de allí se desarrollan diversas hipótesis y enfoques para renovar el paradigma clásico de la historia del arte. María Antonietta Trasforini (2021) los engloba en dos tendencias: una aditiva y una deconstructiva-epistemológica. La primera busca sumar figuras femeninas a un relato centrado, hasta el momento, en varones. Es decir, contrarrestar el borramiento de las mujeres del canon, rescatar del olvido a aquellas que pudieron dedicarse a la pintura y sumarlas a esa historia masculina. La otra línea se orienta a interrogar las construcciones sociales por las que opera ese borramiento de las mujeres. Esta perspectiva asume, como plantea Pollock (2013), que si hay un sexismo estructural en la historia del arte éste se condice con el orden social dentro del

cual se produce el conocimiento (vale, claro, para todas las disciplinas académicas) y, por tanto, es el orden social el que debe ser interrogado.

En este cuadro de reformulaciones de la historia del arte, el canon se configura como sostén clave del andamiaje de la disciplina, por un lado, y como objeto principal a desafiar, por otro. Al respecto, Pollock identifica tres estrategias del movimiento de mujeres y el feminismo frente al canon artístico. La primera parte de concebirlo como una estructura de exclusión y, por tanto, se plantea rectificarlo incluyendo lo que deja afuera (en sintonía con la perspectiva aditiva). La segunda lo concibe como una estructura de subordinación que margina ciertas prácticas frente a otras, de modo que su tarea es subvertir ese orden poniendo en valor “géneros menores”, como textil, bordado, cerámica, entre otros, por lo general, asociados al ámbito doméstico, decorativo y femenino. La tercera asume el canon como una estructura discursiva que opera en la producción y reproducción de la diferencia sexual y de género y, en consecuencia, se propone desnudar y deconstruir las formaciones discursivas, ello es, intervenir “en la historia del arte para generar formas expandidas en las historias del arte” (Pollock, 2007, p. 147).

Las artistas abordadas en este trabajo asumen la tarea de intervenir en la historia del arte. Producen en una condición intermedial que desborda la práctica artística, a la vez que expande una de sus zonas más fructíferas: la imaginación de pasados que no fueron y de futuros deseados. Esta potencia imaginativa del arte abre

dimensiones impensadas para la historia del arte y habilita a leer las producciones interrogando las posibilidades del arte como reescritura de la historia del arte.

UN CANON DESBORDADO: QUERIDAS VIEJAS DE MARÍA GIMENO

Queridas viejas, Gombrich re/editado (2019a), de María Gimeno, es una conferencia performativa donde la artista interviene *La historia del arte* de Gombrich (1999), manual de referencia más utilizado. El libro, traducido a treinta idiomas, con más de ocho millones de copias vendidas, es el objeto por excelencia donde se concentra El canon (mayúsculas a propósito). En su primera edición, de 1950, no incluyó ninguna artista mujer y en la de 1966 incorporó una, la alemana Käthe-Kollwitz. Como reza el subtítulo de la *performance*, Gimeno (2019a) “edita” a Gombrich incorporando mujeres.

Inicia así:

Les presento *La historia del arte* de Gombrich. La primera vez que leí este libro tenía 21 años y entonces no me di cuenta que, en sus casi 700 páginas, no hay ni una sola mujer artista. Además, el libro se titula *La historia del arte*, genérico, de manera que voy a hacerle justicia al título y voy a incluir, con el cuchillo más grande de mi cocina, las páginas que faltan.

La *performance*, acción propia del campo artístico, asume la forma de una conferencia,

más acorde a la academia; y no solo en cuanto a la forma, sino también por el contenido, pues consiste en una discusión historiográfica con una figura referente en la historia del arte y se presenta como resultado de una investigación exhaustiva y equivalente a la de Gombrich. Durante más de dos horas, Gimeno va haciendo huecos físicos en las costuras del libro en los que introduce páginas cuidadosamente elaboradas. Elige un procedimiento paralelo al de Gombrich, que lo remeda en sus métodos, sus criterios (afirma que respeta las reglas que el autor establece para sí mismo en el prólogo) e incluso en el diseño y el formato de las páginas que, una vez incorporadas, no pueden distinguirse de las originales. En este sentido, se inscribe en una perspectiva aditiva, en el intento de incorporación de las mujeres borradas. Pero su conferencia también es una *performance* que despliega metáforas y conexiones, imposibles en el marco estricto de la historia del arte.

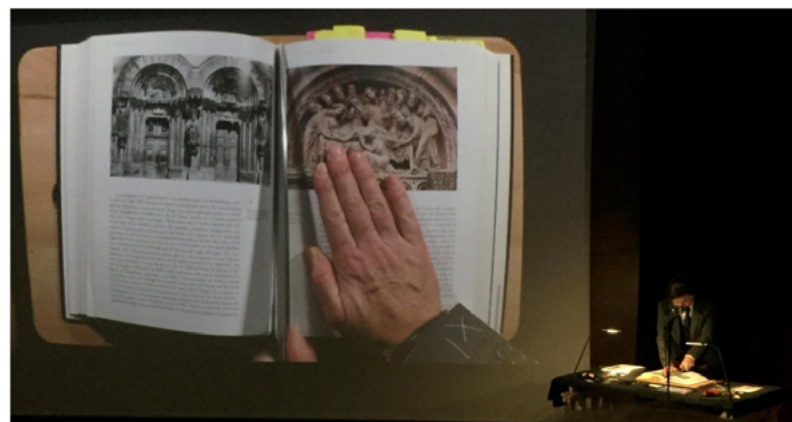


Imagen 1: Gimeno, M. (2019a). Queridas viejas [performance]. Fotografía de M. González (CC BY-SA 4.0).

Gimeno aparece en el escenario con indumentaria masculina (camisa, corbata, chaleco, saco). Lleva un cinturón de cuero donde porta el cuchillo, que recuerda la cartuchera porta pistola de una película de vaqueros. Investida con atributos de poder y autoridad asociados con el varón, blanco, burgués, la figura femenina está oculta bajo la masculina y se irá revelando (y rebelando) durante la *performance*, pues se irá quitando esas prendas, a medida que incorpora páginas al libro. Un detalle relevante es el cuchillo. Al señalar que el objeto con el que corta el libro de Gombrich es “el cuchillo más grande que encontró en su cocina” resignifica ese lugar y ese objeto, vinculados a las tareas domésticas, atribuidas al rol femenino y convierte el cuchillo en un instrumento para reescribir la historia del arte. Vale destacar que no lo transforma en un arma, no apunta contra el libro de Gombrich, no lo destroza, no saca nada de lo que hay allí. Invierte el sentido de los objetos asociados a la labor femenina en la cocina y el hogar y desarma el umbral entre el ámbito privado -femenino- y el público -masculino-. De modo que no solo expone el canon como estructura de exclusión, sino también las construcciones socio-simbólicas anidadas en él que moldean la diferencia sexual y genérica.

Afila el cuchillo, corta las ataduras y mientras agrega hojas al libro dice, por ejemplo: “No podríamos entender la historia sin Caravaggio, ¿verdad? Pues tampoco podríamos entenderla sin Artemisia” (Gimeno, 2019a). Destaca, también, que Sofonisba es una de las primeras en ser con-

siderada pintora de manera profesional y que va a ser una referencia para las que vinieron detrás. Como se ve, desde el contenido discursivo adopta el modelo de figuras excepcionales y precursoras. No discute los principios valorativos de la historia del arte, sino que incluye mujeres que puedan cumplir con esos criterios. La última artista que agrega al libro es Louise Bourgeois (1994), con su pieza *Woman House*, una mujer recostada en el suelo con una inmensa casa sobre su cabeza, unidas en un blanco mármol que las vuelve inseparables. Mientras proyecta esa imagen que acaba de incorporar al libro, cierra la conferencia diciendo: “que se nos deje hablar, que se nos quite la casa de la cabeza” (Gimeno, 2019a).

El objeto central de la *performance* es el libro, que simboliza y condensa una disciplina académica (afín, pero otra respecto del arte). Gimeno no lo destruye, sino que lo edita, lo abulta al incorporarle páginas, al punto que los lomos no dan abasto para contenerlas. La intervención sobre el medio acogedor se realiza mediante lo que Rajewsky (2005) caracteriza como una imitación intermedial, es decir con procedimientos que imitan a los del medio original, sin serlo del todo e incorporando otros que le son ajenos, que -en este caso- provienen del campo artístico. Resulta de ello una inversión de la relación tradicional en la que la historia del arte inscribe marcas en el arte, a través de la construcción discursiva de su objeto (materializable en el trazado del canon, con sus criterios de jerarquía, inclusión, exclusión, etc.). Aquí, Gimeno se apropia de un enfoque proveniente de la historia del arte (el que Trasfo-

rini (2021) define como perspectiva aditiva) y lo extrapola más allá de sus límites disciplinares; lo lleva a un punto de tensión y, desde la práctica artística, inscribe una marca en la historia del arte, cuya tradición es extrañada y su libro/objeto referente, desbordado, aunque persistente.



Imagen 2: Brunotti, A. (2019a). *Artemisia* [litografía y bordado sobre papel y voile]. 20 x 40 cm. Foto cedida por la artista.

UN CANON EN LA INMINENCIA: LABORES FEMINISTAS DE ANDREA BRUNOTTI

La producción de la artista marplatense Andrea Brunotti también constituye una reescritura de la historia del arte desde el arte. A partir de un trabajo de rescate de autorretratos de artistas mujeres del pasado, la mayoría poco o nada conocidas, realiza reproducciones en litografía y las interviene con elementos que remiten al universo de lo femenino: hilos de bordar, botones, *voile* de cortina, moldes de costura, pañuelos bordados y con puntillas, papeles translúcidos, etc., todo ello combinado de modos irreverentes en cuanto a mandatos sociales y tradiciones genéricas y discursivas. Su bordado autodidacta no busca el preciosismo ni la prolijidad y sus combinaciones no siguen los usos esperados de los autorretratos, los materiales, los soportes o las técnicas. En forma insistente cruza ámbitos: privado y público, propio y ajeno, masculino –el grabado, la litografía– y femenino –el bordado, la costura y las “labores femeninas” que, en el título de la serie, se convierten en *Labores feministas*–.

También María Gimeno trabaja con el bordado. En *Habitando ausencias*, por ejemplo, bordó dos pequeñas piezas en las que reproduce autorretratos de Sofonisba Anguissola y de Lavinia Fontana. Al extrañamiento que provoca el cambio de medio –del óleo de los retratos originales al bordado– se suma otra torsión, ya que exhibe las telas en los bastidores de madera y del revés, los

diseños solo pueden entreverse en un espejo y de una manera muy incómoda. Como dice en su sitio web, ver las mujeres en la historia del arte “no es fácil, a simple vista no están” (Gimeno, 2019b). En *Labores feministas*, de Brunotti, también los autorretratos oscilan entre su presencia y el debilitamiento de su especificidad, en este caso por el cambio de medio y la combinación intermedial con otros materiales, técnicas y dominios (hilos, retazos, moldes de costura, páginas de libros...), dando lugar a nuevas imágenes y construcciones de sentido.

La reescritura de la historia del arte que producen Gimeno y Brunotti –y otras artistas contemporáneas– se realiza desde la resignificación de las clasificaciones y reorientación de sus sentidos, apelando a modos de la intermedialidad. El bordado, la cerámica, la acción anónima colectiva, la colaboración entre artistas desarticulan los principios valorativos de las bellas artes que legitiman el canon como una estructura de subordinación (recuérdese la segunda estrategia que analiza Pollock). A su vez, relativizan los valores culturales que distinguen artes manuales y decorativas (las labores femeninas) de los llamados géneros mayores (pintura, escultura), intelectuales, creativos y escindidos de la vida cotidiana.

Entre los recursos de diversos medios que Brunotti combina, destacamos la incorporación de palabras. Junto a los autorretratos, escribe y borda los nombres de pila de las artistas, en una suerte de restitución de identidad y de autoría. La ubicación de los nombres respecto de las imágenes recuerda el epígrafe de una foto,

pero también la firma de una pintura que se ha salido del cuadro y ha crecido en forma desproporcionada. En muchos casos la presencia de los nombres activa una sonoridad extraña (Sofonisba, Artemisia, Berthe, Tarsila...) que enrarece el conjunto y enlaza imaginarios asociados con palabras mágicas. Esta operación adquiere especial relevancia considerando que la firma de muchas de estas artistas fue ocultada (no incluida, convertida en un seudónimo, tapada y adjudicada a otra persona).

En la serie de Brunotti, algunas artistas se repiten y muchas faltan. La selección casi parece guiada por la musicalidad de los nombres o el encuentro fortuito con las imágenes y los materiales, desandando los relatos míticos que legitiman la incorporación de artistas al canon. Una de las recurrentes es Sofonisba Anguissola. En una pieza homónima a la serie (2018) vemos su autorretrato y su nombre, una costura verde la cruza y retiene o impulsa el brazo con el que sostiene el pincel; una capa de voile –cual remedo de veladura– la semioculta e impide que termine de revelarse. En otra (2019b), a la duplicación de nombre y retrato se suma la repetición del retrato, como una imagen reticular que no termina de fijarse, una falla, un error. Junto al nombre, un punto que es un botón y, en tanto tal, recuerda la prenda, señala punzante el destino y el mandato detrás de esas puntadas y esos objetos: una labor útil destinada al cuidado y abrigo de la familia.

Las obras anteriores rondan los veinte o treinta centímetros de altura, *Develar* (2018-19) las triplica en tamaño. Allí, junto al nombre hay

una afirmación: “Sofonisba artista.” Entre el sintagma y el retrato hay una distancia física y la Sofonisba visual queda atrapada en una telaraña de costuras sin sentido aparente que se superpone a otra, hecha de líneas de puntos e instrucciones en moldes prearmados de corte y confección. El soporte resulta grande y en ese encuadre Sofonisba empequeñece bajo una veladura de *voile*, lejana y rasgada.



Imagen 3: Brunotti, A. (2018-19). *Develar* [litografía y bordado sobre papel, liencillo y voile]. Serie *Labores feministas*. 70 x 90 cm. Foto cedida por la artista.

La palabra en cuanto signo del sistema verbal cede ante su significancia en tanto imagen (tomando aquellas nociones de Barthes, 1986). La línea, el color, la desprolijidad del bordado dialogan con sonoridades extrañas, todo semioculto bajo capas de *voile* o de papel de calcar. Invitan, como diría Mecke (2005), a agudizar la visión del intervalo entre los medios. Una apuesta porque se vean las cesuras y con ellas los conflictos. En *Lo que anhelo (aún hoy)* (Brunotti, 2019a), la intermedialidad con la escritura no se limita a palabras sueltas. Brunotti introduce un fragmento del diario de 1890 de la pintora y escritora rusa Marie Barshkirtseff, traducido al español:

Lo que anhelo es la libertad de salir sola, de ir y venir, de sentarme en las bancas de las Tullerías y especialmente del Luxemburgo, de detenerme y mirar las tiendas de objetos artísticos, de entrar en las iglesias y en los museos, de caminar por las calles viejas en la noche.

El texto, en primorosa letra manuscrita (casi escolar), ocupa la parte inferior de la superficie de liencillo blanco. En la superior, se repite tres veces el mismo autorretrato de Marie Barshkirtseff impreso en papel araña, sostenido por diminutos botoncitos blancos. Como en los esfuerzos impresionistas por capturar la fugacidad, la retratada muta en la multiplicación de su imagen. En lugar de afirmarse, se desvanece. Su nombre bordado en blanco sobre blanco también se borra, invita al tacto como si estuviera escrito en braille y si lo detectamos es porque el botón que hace de punto está cosido con hilo negro. Barshkirtseff se descentra como sujeto y

eso habilita que sus palabras pasen a ser de muchas, de todas. El *aún hoy* del título no habla de la artista del siglo XIX, sino del anhelo de la mujer contemporánea de salir sola de noche sin miedo.

que identifica Trasforini), entre la restitución de los nombres de estas mujeres para reinscribirlas en la historia del arte y la destrucción del canon.

DE LA LÍNEA A LA MATRIZ. REVISAR EL PASADO PARA CAMBIAR EL FUTURO

En *Ausentes por omisión (homenaje a María Gimeno)*, Brunotti (2021) construye un libro de artista que, ya desde el título, dialoga con *Queridas viejas* y, a través de ella, con Gombrich. Se suceden retratos de artistas mujeres del pasado en lo que podría ser *La historia del arte* desquiciada. La mención de Gimeno, a la manera de un reconocimiento, se inscribe en un proceso general de transformación de las bases de la práctica artística que podemos pensar, con Florencia Garramuño (2015), como una puesta en crisis de nociones de pertenencia, especificidad y autonomía. La pieza invita a buscar la producción de otra artista que, en un formato diferente, aunque igualmente intermedial (conferencia performática), devuelve pliegues y metáforas que amplían los sentidos de la propuesta de Brunotti. Esboza una narrativa transmedial (Jenkins, 2013), donde cada artista y cada pieza son pequeños nodos de una trama que las excede.

El libro está compuesto por páginas desiguales en cuanto a tamaños, técnicas y materiales, dispuestas en orden azaroso o, al menos, con criterios desconocidos para quien observa.

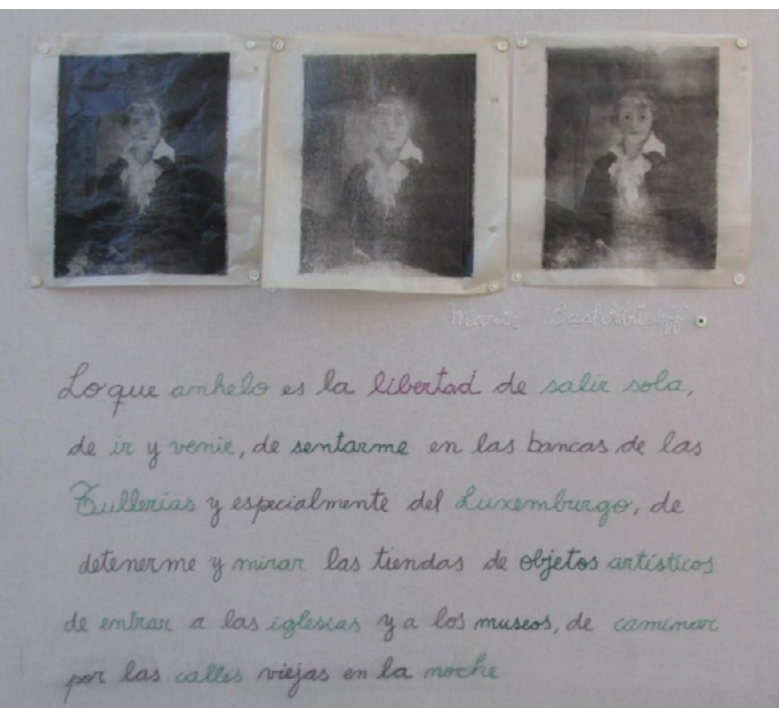


Imagen 4: Brunotti, A. (2019a). *Lo que anhelo (aún hoy)* [litopoliéster sobre papel araña transparente, bordado y grafito sobre liencillo]. 80 x 90 cm. Foto cedida por la artista.

En la producción de Brunotti, la imagen no termina de revelarse, no acaban de correrse los velos que cubren los rostros, sean de *voile*, de hilo o provocados en la impresión. Como el final del cuento de Borges (2011) “La muralla y los libros” –y la categoría que desde allí construye García Canclini (2010)– estas imágenes se alojan en la inminencia de una revelación a punto de producirse, que no se produce. Las distorsiones y ocultamientos a los que somete las imágenes parecen albergar una batalla entre un impulso aditivo y uno deconstructivo (según las tendencias

Conviven páginas físicamente pesadas, hechas con hojas gruesas, con capas y adhesiones, con otras de materia sutil y translúcida, donde las imágenes se imprimen sobre papeles de calcar o telas transparentes. Las retratadas se superponen ante la vista, provocando nuevas configuraciones visuales. Una hoja fue arrancada de algún libro y persiste el encabezado “Academia de Bellas Artes”, en el dorso listas de académicos, todos nombres masculinos. Debajo del rostro de Sofonisba leemos “mirarse”. Detrás de Artemisia y junto a Tarsila, “libres,” sobre una página de lo que parecen ser memorias de algún funcionario de Nixon.

En alguna parte de ese libro –que no es ni el comienzo ni el final– hay una página que recuerda lejanamente un índice o un sumario. Es una lista de nombres ubicados uno abajo del otro, en letras negras mayúsculas. Está incompleta respecto del libro y de la serie, algunos nombres son Sofonisba, Berthe, Rosario, Paula. En el margen izquierdo, se distinguen otros –Tarsila, Artemisia–, orientados hacia el borde externo y sin espacios en una tira vertical de borde a borde de la página. Forman una única palabra nueva, ONISBATARSILAARTEMIS, de modo que cuesta entenderlos en una primera mirada y parecen un repositorio tipográfico o, quizá, el conjuro de un encantamiento. Hay algo más: casi toda la superficie está ocupada por la versión en francés del texto de Marie Barshkirtseff reproducido en *Lo que anhelo (aún hoy)*. Nombres y texto se superponen y dificultan la lectura de unos y otro. La elección de este fragmento como textura donde

se traman los nombres de artistas del pasado propone un encadenamiento que no solo interroga ese pasado, sino también la pervivencia de la desigualdad y opresión de la mujer *aún hoy*. Aunque no lo hace de manera directa, el texto está en francés y no terminan de verse las palabras. Tal vez, haya que recorrer la sala y encontrar la otra pieza para darle sentido.



Imagen 5: Brunotti, A. (2021). *Ausentes por omisión (homenaje a María Gimeno)* [libro de artista]. Foto cedida por la artista.

Podríamos pensar esta página como la configuración de un canon otro, por su contenido y por sus criterios. Aunque se trataría de un canon que se entorpece a sí mismo, se tacha o tacha el texto de Barshkirtseff. La superposición, el uso de la misma tinta, el reverso de las costuras de una S amarilla y un recuadro rojo de la otra cara de la hoja dificultan su lectura y, más aún, su comprensión. Sería un canon que se desestabiliza a sí mismo en cuanto discurso que moldea su objeto. Por ello, más que un contra canon o un canon alternativo, podemos pensarlo como una matriz, en algunas de sus variadas acepciones como molde que da forma, modelo

para las copias y órgano femenino donde se desarrolla el feto. En la tapa del libro hay un *collage* de imágenes rotas, con una sola frase que, por su ubicación, bien podría ser el título: matriz colectiva (es, además, el nombre de un colectivo de artistas del que Brunotti forma parte). En lugar de *La historia del arte*, con su relato lineal de figuras masculinas y excepcionales, es una matriz colectiva.



Imagen 6: Brunotti, A. (2021). *Ausentes por omisión (homenaje a María Gimeno)*. Libro de artista (portada). Foto cedida por la artista.

Esta matriz colectiva, transpone y combina las tres estrategias del movimiento de mujeres frente al canon que identifica Pollock: contrarresta la exclusión, incluyendo mujeres (primera); subvierte la subordinación combinando géneros asociados con lo decorativo y lo femenino (bordado y costura), con el grabado y la litografía

(masculinos), a la vez que matiza la pintura al óleo de los retratos originales (segunda). Moldea un objeto discursivo distinto (tercera), sin reproducir la reverencia casi sacra al artista individual y su obra; por lo que permite, al menos imaginar, la posibilidad de otros modos de construir y escribir historias del arte.

Ni Gimeno, ni Brunotti arremeten contra el objeto-libro. En *Queridas viejas*, *La historia del arte* de Gombrich se convierte en un continente desbordado, pero en pie. En *Ausentes por omisión (homenaje a María Gimeno)* el objeto es puro contenido, desdibuja el sentido mismo del libro, sin renunciar a él. Un papel suelto, escrito a mano en lapicera y firmado AB, acompaña el libro y, entre otras cosas, dice: "...una invitación a descubrir y a detenerse, a sentir lo áspero, las ondulaciones, los errores, un libro mal hecho, un no libro, un libro mal cosido..." (Brunotti, 2021). Las dos artistas demandan la secuencialidad de la lectura de un texto escrito o de la palabra hablada, así como el tiempo y la acción del pasado de páginas. Sus producciones materializan en la experiencia artística la batalla por la transformación de los libros de historia del arte: quieren hacer futuro revisando el pasado.

Estas prácticas artísticas, que pensamos como reescrituras de la historia del arte, habilitan una arista más en la reflexión sobre la intermedialidad. Más allá de la experimentación interartística e intermedios, posibilitan pensar la condición intermedial *deslizándose* entre dominios más generales, hacia una interacción *entre* práctica artística y producción teórica, crítica e

historiográfica. Ello desbarata la relación tradicional entre el objeto de conocimiento (el arte, en este caso) y la disciplina que lo produce en su discurso (la historia del arte y/o la crítica). Este modo de la intermedialidad se ubica en un entre movedizo e inestable que imprime marcas en un ámbito que no es aquel desde donde se produce, como si pintáramos el techo dando saltos desde el suelo. Por su carácter heterónimo, las marcas no alcanzan a ser transformadoras, sí, son fisuras, huellas, surcos... asperezas que se acumulan y cuyos efectos se suspenden, alojados en la inminencia, en permanente anuncio de la revelación.

Cómo citar este artículo:

Gil, S. (2023). Entre la línea y la matriz. Andrea Brunotti, María Gimeno y las formas intermediales de reescribir la historia del arte. *Artilugio Revista*, (9). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/42246>.

Referencias

- Anguissola, S. (1559). *Bernardino Campi pintando a Sofonisba Anguissola* [pintura]. Pinacoteca nacional de Siena, Italia.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Borges, J. L. (2011). *Otras inquisiciones*. Obras Completas, v. 6. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bourgeois, L. (1994). *Woman house* [escultura]. s/d.
- Brunotti, A. (2018). *Labores feministas* [litografía con técnica mixta]. Colección particular. Mar del Plata, Argentina.
- Brunotti, A. (2018-19). *Develar* [litografía con técnica mixta]. Colección particular. Mar del Plata, Argentina.
- Brunotti, A. (2019a). *Lo que anhelo (aún hoy)* [litopoliéster con técnica mixta]. Colección particular. Mar del Plata, Argentina.
- Brunotti, A. (2019b). *Sofonisba* [litografía con técnica mixta]. Colección particular. Mar del Plata, Argentina.
- Brunotti, A. (2021). *Ausentes por omisión (homenaje a María Gimeno)* [libro de artista]. Colección particular. Mar del Plata, Argentina.
- Escobar, T. (2015). *Imagen e intemperie*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gombrich, E. H. (1999). *La historia del arte*. México: Conaculta-Diana.

- Gimeno, M. (2019a). *Queridas viejas. Gombrich re/editado [performance]*. <https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/queridas-viejas-de-maria-gimeno/233602>.
- Gimeno, M. (2019b). *Habitando ausencias [bordado]*. <https://www.mariagimeno.com/HABITANDO-AUSENCIAS>.
- Higgins, D. (2019). Intermedia. En M. Mayer (Comp.), *Fluxus escrito. Actos texturales antes y después de fluxus* (pp. 73-79). Buenos Aires: Caja negra.
- Jenkins, H. (2013). *Transmedia Storytelling*. Massachusetts: MIT Technology Review. www.technologyreview.com/s/401760/trans-media-storytelling/.
- Mecke, J. (2005). Técnicas intermediales, transmediales e hipermediales de la vanguardia: el caso de Jardiel Poncela. *Vanguardia hispánica e intermedialidad* (pp. 585-604). Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Nochlin, L. (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En K. Cordero Reiman e I. Sáenz (Comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17-43). México: Universidad Iberoamericana/Conaculta.
- Pollock, G. (2007). Diferenciando: el encuentro feminista con el canon. En K. Cordero Reiman e I. Sáenz (Comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 149-158). México: Universidad Iberoamericana/Conaculta.
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.

Rajewsky, I. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*, 6, pp. 43-64.

Trasforini, M. A. (2021). Una historia indisciplinada. El género en la historia del arte. En G. Gluzman *et al.*, *El canon accidental: mujeres artistas en Argentina: 1890-1950* (pp. 54-61). Buenos Aires: Asociación de amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.

Biografía

Sabrina Gil

AUTORA

Docente e investigadora especializada en cruces entre lenguajes artísticos en Latinoamérica. Doctora en Letras, Profesora y Licenciada en Historia, Especialista en Lenguajes artísticos y Profesora de Juegos dramáticos. Miembro del CELEHIS, UNMDP. Este año fue designada Investigadora Asistente de la CIC-PBA. Ha sido becaria doctoral y posdoctoral de CONICET y del DAAD.

La écfrasis como diferencia en “El Aleph” de Borges

Ekphrasis as difference in “El Aleph” by Borges



Joaquín Márquez

Universidad de Buenos Aires

Buenos Aires, Argentina

joaquin.marquez@uba.ar

 <https://orcid.org/0000-0002-8800-4174>

Recibido: 01/03/2023 - Aceptado: 30/05/2023



<https://doi.org/10.55443/artilugio.n9.2023.42248>



<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/15skxkxk5>

Resumen

Partiendo de los desarrollos teóricos recientes que reformulan la noción de écfrasis para concebirla como la representación verbal de una representación visual, el trabajo propone una lectura de las cinco escenas de écfrasis que integran “El Aleph” de Borges. Si bien las lecturas críticas sobre este cuento han señalado que el duelo entre Borges y Daneri contraponen dos concepciones de la literatura y de la representación, no se ha reparado en que son las écfrasis el terreno en el que esa disputa tiene lugar y se despliega. En este sentido, se contrastan la escritura de Daneri y de Borges del Aleph en tanto écfrasis y se analizan sus problemas y paradojas. Por un lado, sostenemos que estas écfrasis deben leerse en relación con las otras

Palabras clave

Borges, écfrasis,
literatura argentina,
Aleph, poética

Artilugio, número 9, 2023 / Sección Dossier / 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.



EdFA Editorial de la
Facultad de Artes



écfrasis del cuento, lo que permite situarlas como dos respuestas formales de la literatura en el marco de las transformaciones producidas por la modernización. Por otro, planteamos que Borges hace de su écfrasis del Aleph un problema de escritura narrativa. De este modo, su escritura propone una noción de écfrasis como diferencia, que cuestiona su concepción en términos puramente representativos.

Abstract

Based on recent theoretical developments that reformulate the notion of ekphrasis to conceive it as the verbal representation of a visual representation, the paper proposes a reading of the five ekphrasis scenes that make up Borges' "El Aleph". Although critical readings of this story have pointed out that the duel between Borges and Daneri opposes two conceptions of literature and representation, it has not been noticed that ekphrasis is the terrain in which this dispute takes place and unfolds. In this sense, We contrast the writing of Daneri and Borges of the Aleph as ekphrasis and analyze their problems and paradoxes. On the one hand, we maintain that these ekphrases must be read in relation to the other ekphrases in the story, which allows us to situate them as two formal responses of literature within the framework of the transformations produced by modernization. On the other, we propose that Borges makes his ekphrasis of the Aleph a problem of narrative writing. In this way, it proposes a notion of ekphrasis as a difference, which questions the conception in purely representative terms.

Key words

*Borges, ekphrasis,
argentine literature,
Aleph, poetics*

Aunque más de un relato de Borges se sitúa en la frontera entre las imágenes y las palabras (Rodríguez 1999), por varios motivos y en distintos niveles esta relación imposible (Deleuze, 2013) ocupa en “El Aleph” un lugar fundamental¹. En este cuento, tal relación es abordada principalmente mediante la puesta en contacto de la escritura con su otro de la imagen, esto es, lo que Mitchell (2009) denomina écfrasis. La écfrasis se vuelve entonces una noción propicia para la indagación de esta relación. En primer lugar, el cuento de Borges presenta cinco interacciones entre imágenes y palabras: la del cartel publicitario al comienzo; la de los retratos de Beatriz en la sala de la casa en Constitución; la del retrato sonriente de Beatriz en la misma sala; el poema *La Tierra de Daneri*; y el relato de Borges sobre lo visto en el Aleph. Sin embargo, la mayoría de las lecturas (Rest, 1976; Barrenechea, 1984; Alazraki, 1986; Molloy, 1999; Panesi, 2004; Balderston, 2012, entre otros) se concentran solamente en las dos últimas, cuyo carácter de écfrasis apenas mencionan u omiten. Por nuestra parte, proponemos leer estas écfrasis como escenas –su lectura comprende sus contextos de aparición en el relato (Gabrieloni, 2008)²– que se ponen en serie y arman un montaje. Para ello, consideramos la écfrasis a partir de la reformulación,

producida en las últimas décadas por algunos autores del denominado giro pictorial (Hollander, 1988; Mitchell, 2009), que amplía esta noción para concebirla como “la representación verbal de una representación visual”, una práctica cultural que designa un proceso de traducción entre dos modos de experiencia (Mitchell, 2009, p. 138)³. De este modo, “entre dos «alteridades» y dos formas de traducción e intercambio”, la écfrasis pone en contacto la escritura con su otro de la imagen y, en sentido amplio, con distintos otros (p. 147). Por un lado, al interrogarse sobre la escritura de la écfrasis como un problema de transmisión de la experiencia de lo visto en el Aleph a los lectores, Borges pone en escena esa escritura, a la que concibe como una narración y la plantea como un problema. Es decir, hace de la écfrasis un problema de escritura narrativa al interior de la narración misma. En consecuencia, se aparta de las teorizaciones sobre la écfrasis en dos sentidos: además de que su écfrasis no suspende ni interrumpe la narración, sino que hace de ella una narración que se articula con la principal y cataliza su desenlace, al concebirla como un problema de escritura narrativa, se desvía de una concepción de la écfrasis en términos puramente representativos.

Por otro, se ha señalado que el duelo literario de Borges y Daneri contrapone dos concepciones de la literatura y la representación (Rest,

1 Una versión muy preliminar de este trabajo fue presentada en el VII Congreso Internacional Celehis en mayo de 2022. Agradezco a María Stegmayer y María Fernanda Pinta, coordinadoras del *Simposio Superficies de contacto. Palabra e imagen en las artes, la literatura y el ensayo latinoamericano del siglo XXI*, la invitación a participar en este Dossier.

2 Tomamos el término del estudio de Buck-Morss (1995) sobre Benjamin.

3 A mediados del siglo XX, Spitzer (1955) definía la écfrasis como “la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica” (p. 205). La traducción de la cita me pertenece. Incluso un trabajo reciente de Nancy (2015) solo considera écfrasis de obras de arte visual.

1976; Rodríguez, 1999; Panesi, 2004). Sostenemos que las écfrasis conforman el escenario en el que se expresa y dirime esta disputa; en tanto principio de distinción poética (Krieger, 2019), las écfrasis son aquello que diferencia a una literatura de la otra⁴. Esta disputa, además, adquiere una nueva dimensión si las écfrasis “literarias” de Borges y Daneri se leen tomando en consideración las otras écfrasis del relato. La concepción de écfrasis como principio de distinción poética (Krieger, 2019) no se opone a la de práctica cultural (Mitchell, 2009), sino que enmarca la disputa y colabora a contrastar las poéticas⁵. Así, la primera escena, que denominamos *imagen-marco*, permite situar las écfrasis del Aleph como dos respuestas formales de la literatura en el contexto de las transformaciones producidas por la modernización y la experiencia de la sociedad de masas.

En este sentido, el trabajo pretende aportar a la construcción de “genealogías” del impacto de la imagen técnica en la literatura y en los imaginarios sociales modernos y, a la vez, problematizar desde la literatura nuevos espacios de discusión crítica. El advenimiento de las tecnologías visuales modernas representa un profundo

cambio en las condiciones de la ecología mediática de mediados del siglo XX en adelante. En esta coyuntura de fuerte irrupción de lo escópico, este trabajo dialoga con diversos reajustes del horizonte teórico en el que se debate dicho fenómeno –como la noción de écfrasis, la manera en que es concebido el observador moderno y contemporáneo, el estatuto de la experiencia sensible y las tensiones en los regímenes de representación⁶–.

LA IMAGEN-MARCO, LA ÉCFRASIS COMO BIOGRAFÍA SINTÉTICA Y EL DIÁLOGO CON IMÁGENES

La primera escena consiste en la percepción del narrador personaje llamado Borges del cambio de la imagen de un cartel publicitario en Plaza Constitución, la mañana de la muerte de Beatriz en febrero de 1929. *Imagen-marco* del relato, la nueva imagen publicitaria –novedad y publicidad: dos claves de la experiencia del mundo moderno y la sociedad de masas (Buck-Morss, 1995)– expresa un cambio, una diferencia en el mundo luego de la muerte de Beatriz. La nueva imagen condensa y vuelve visible el pasaje de un tiempo a otro. El narrador conecta dos órdenes de cambios: el de la imagen publicitaria en el espacio urbano –símbolo de los cambios del mundo– es puesto en relación con la serie privada, íntima, de la muerte de la amada. Écfrasis “vaticinadora” (Ga-

4 En este sentido, Borges retoma los orígenes antiguos de la écfrasis, el idilio, competencia de canto entre dos poetas (también el Aleph como *imago mundi*).

5 Como el Aleph de Daneri es también una parodia de la poesía del arrabal de Borges en la década de 1920, concentrada en un punto condenado a extinguirse (Panesi, 2004), esa disputa puede leerse, a la vez, como un conflicto al interior de la literatura de Borges, entre aquel universo poético estrecho y el gesto universalizante de su literatura posterior; de 1929 a 1942, las écfrasis del cuento narran entrelíneas ese recorrido de la literatura de Borges.

6 Agradecemos a María Stegmayer por las reflexiones de este último párrafo.

bieloni, 2008, p. 103), sintetiza la brecha abierta entre el universo, sujeto al cambio, y la inmutable Beatriz; anuncia literalmente un tiempo nuevo. Enfrentado a este, Borges se propone no cambiar y consagrarse religiosamente a conservar la memoria de Beatriz. Así, la primera imagen pone en escena un conflicto entre los cambios provocados por la modernización de Buenos Aires y un sujeto aferrado a la conservación intacta de la memoria mediante una serie de ritos, en una discordia que se encuentra en la poesía de Borges de la década de 1920 (estamos en 1929): frente a los cambios modernizadores de la ciudad y sus modificaciones en la experiencia, aquella se replegaba en la tradición, la intimidad de su casa y unos pocos barrios del arrabal. Sin embargo, notar el cambio y consagrarse desde entonces a la memoria de Beatriz ya es cambiar, es comenzar a olvidar –a perder– a Beatriz.

La segunda écfrasis se produce en la salita interior de la casa tradicional de la calle Garay. Allí se destaca un altar con varios retratos fotográficos consagrados a Beatriz. Si la imagen publicitaria marcaba un cambio, aquí todo es repetición: Borges ve muchos retratos que ha visto en reiteradas ocasiones y cuyas circunstancias (en el rito tradicional de espera a la amada) ha estudiado. Los retratos de Beatriz son reunidos por Borges (que los conoce de memoria) en una enumeración:

Beatriz Viterbo, de perfil, en colores; Beatriz, con antifaz, en los carnavales de 1921; la primera comunión de Beatriz; Beatriz, el día de su boda con Roberto Alessandri; Beatriz, poco después del divorcio, en un

almuerzo en el Club Hípico; Beatriz, en Quilmes, con Delia San Marco Porcel y Carlos Argentino; Beatriz, con el pekinés que le regaló Villegas Haedo; Beatriz, de frente y de tres cuartos, sonriendo, la mano en el mentón... (Borges, 2008, p. 129).

Se trata del mismo procedimiento que utilizarán Daneri y Borges en sus écfrasis del Aleph y, como en la de este último, la écfrasis se dispone en una sola oración: cada retrato, separado por un punto y coma, establece un corte espacio temporal, a la manera del montaje, de la vida de Beatriz. Pero mientras que en aquella el énfasis estará puesto en la acción de quien ve, estas écfrasis mínimas se aglutinan alrededor de Beatriz. Sucesivas, se concentran en unas pocas escenas –el casamiento, el divorcio, una reunión social, la comunión, el carnaval– que, ordenadas en una cadena discursiva, configuran un relato, una *biografía sintética* de Beatriz, como las de los personajes de varios relatos de Borges (Molloy, 1999). Sin embargo, a diferencia de aquellas, en esta dispersión de imágenes falta una pieza: el momento significativo que ilumina la vida y la dota de sentido.

En vida de Beatriz, los libros constituían las ofrendas que que posibilitaban al amante acceder a ella: “no estaría obligado, como otras veces, a justificar mi presencia con módicas ofrendas de libros: libros cuyas páginas, finalmente, aprendí a cortar, para no comprobar, meses después, que estaban intactos” (Borges, 2008, p. 129). Para olvidar que esos libros le retornan intactos (ella no los lee) y hacer más soportable una verdad (no los lee porque no corresponde su amor), Borges

aprende a cortarlos. El corte hace posible una suerte de olvido deliberado; autoengaño y acto defensivo, el corte es también una forma de ceguera. Las comas de la cita transcrita funcionan como cortes que interrumpen el flujo de la frase; como las écfrasis de los retratos, cuyos cortes componen un relato posible de la vida de Beatriz. Hay un aprendizaje narrativo vinculado al corte; en otros términos, Borges hace del corte un principio constructivo de su escritura narrativa. El recuerdo de los cortes de libros no solo remite a su desamor, sino también a su aprendizaje narrativo.

La última vez que visita la casa de la calle Garay Borges no asiste –como lo ha hecho desde la muerte de Beatriz durante doce años– para conmemorar su cumpleaños, sino para ver el Aleph que pronto será demolido con la casa. Esperando a Daneri, observa “el gran retrato de Beatriz” que sonreía y le habla: “no podía vernos nadie; en una desesperación de ternura me aproximé al retrato y le dije: –Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges” (Borges, 2008, p. 137). Borges no busca esperanzadamente anular la distancia entre lo verbal y lo visual (Mitchell, 2009), no busca la resurrección de Beatriz ni espera una respuesta del retrato. Mientras que en la écfrasis el texto habla en lugar de o por la imagen (Mitchell, 2009), aquí el personaje Borges (es el único momento en que se nos da a conocer su identidad) toma la imagen de Beatriz por Beatriz, le transfiere sus afectos y le habla. Escena especular, en la cual el sujeto adquiere identidad

al constituirse imaginariamente a partir de su reflejo en el campo del otro (Lacan, 2008), no revela nada de Beatriz ni de su imagen. No hay puesta en contacto con el otro característica de la écfrasis, porque la imagen del otro revierte reflexivamente sobre quien ve y habla, fija como el retrato al que le habla.

LA ÉCFRASIS REALISTA LITERAL DE DANERI

Daneri escribe lo que ve en el Aleph y porque lo ve: su écfrasis requiere de la visión del objeto, que está en el origen y es su condición de posibilidad; la demolición de la casa de la calle Garay que arrasa con el Aleph deja interrumpido su poema. El Aleph es el instrumento técnico que le da acceso a la totalidad y le permite proyectar su poema *La Tierra*: una descripción de la totalidad del mundo –visible– a través de la enumeración de cada una de sus partes. *La Tierra* es el colmo de la representación realista: una réplica exacta, punto por punto, del Aleph, que es, a su vez, una réplica exacta del mundo. Porque su motor es la falta (Rodríguez, 1999), la escritura de Daneri avanza hacia esa totalidad por acumulación o suma de partes. Para Daneri escribir es representar: hacer coincidir la escritura con una imagen previa y completa desde el principio. Por eso, cuando está en el sótano de su casa escribiendo lo que ve en el Aleph dice estar revelando fotos, decir en el que se revela la verdad de su escritura. Nuevos medios para viejos fines: como

instrumento técnico, el Aleph es puesto al servicio de los antiguos sueños realistas de representación de la totalidad, que los adelantos técnicos permitirían finalmente realizar.. El hombre moderno festejado por Daneri, en una enumeración que anticipa su poema, se encuentra rodeado de objetos técnicos⁷. La loa técnica –que según Daneri introduce una modificación en el espacio de experiencia (ya no es necesario moverse para ver y conocer el mundo)– que entroniza al sujeto moderno está en la base de su escritura.

Este modo de concebir y practicar la écfrasis supone dos problemas. En primer lugar, si la característica que singulariza la imagen del Aleph reside en que concentra la totalidad en un punto, la escritura de Daneri despliega esa totalidad parte por parte: al expandir la totalidad, deshace la singularidad de su condensación. El Aleph como imagen del mundo concentrada es exactamente lo opuesto a la totalidad desplegada por partes del poema de Daneri. Por lo tanto, el efecto de su lectura contradice el efecto visual de lo visto en aquel. Daneri escribe lo inverso de lo que se ve en el Aleph, un *antiAleph*.

El segundo problema de su écfrasis parte de la premisa de que la representación visual del Aleph puede ser trasladada completamente y sin pérdidas a la escritura, por lo que entre ambas existirá una coincidencia perfecta, esto es, la ilusión utópica que Mitchell (2009) denomina

esperanza ecfrástica, que provoca la sensación de la disolución de la brecha que las separa. Daneri establece una relación transparente entre el mundo, su imagen contenida en el Aleph y *La Tierra* –el objeto y sus representaciones visual y verbal–. Si Daneri terminara su poema, entre estas tres instancias debería existir una coincidencia perfecta. En el pasaje de lo visual a lo verbal nada se pierde ni se gana, nada se añade al mundo ni al Aleph. Sin embargo, cada vez que se produzca un cambio en el mundo, la imagen del Aleph y la escritura del poema necesariamente deberían cambiar. El poema de Daneri solo es posible a condición de concebir la totalidad a alcanzar como una imagen cerrada e inmutable, es decir, a condición de hacer abstracción del tiempo, del cambio y la historicidad que le son inherentes. Asintótico e infinito, no es terminable porque pretende fijar en la escritura un todo que cambia incesantemente, un proceso.

Esta suposición de una triple coincidencia entre el mundo, el Aleph y el poema presenta tres paradojas. La primera: su poema *La Tierra* no estaba en el mundo ni en el Aleph, pero debería estarlo una vez que comienza a escribirlo; el poema se añade al mundo y debería reflejarse también en el Aleph. En consecuencia, el poema de Daneri debería actualizarse para contenerse a sí mismo, describiéndose, pero al hacerlo añadiría algo nuevo al mundo, de lo que el poema debería dar cuenta, infinitamente... La segunda paradoja se refiere al Aleph: el poema de Daneri no solo no puede dar cuenta de sí mismo (como acabamos de mostrar), sino que tampoco

7 "Lo evoco (...) provisto de teléfonos, de telégrafos, de fonógrafos, de aparatos de radiotelefonía, de cinematógrafos, de linternas mágicas, de glosarios, de horarios, de prontuarios, de boletines..." (Borges, 2008, p. 130).

puede dar cuenta de su medio y su condición de posibilidad: su escritura niega el Aleph. No puede representar el Aleph, porque esto implicaría describir nuevamente, parte por parte, todo lo contenido en su imagen, y dentro del Aleph el Aleph, del que tendría que describir nuevamente, parte por parte, todo lo contenido en él, en un proceso nuevamente infinito. Parte que contiene la totalidad, el Aleph constituye la condición de posibilidad como de imposibilidad del realismo literal del poema de Daneri, el punto ciego que lo hace posible a la vez que permanece como un resto irrepresentable que lo frustra. Estas dos cegueras conducen a una tercera paradoja. Para este escritor, corregir o falsear lo que ve en el Aleph implicaría apartarse de la realidad para hacer literatura: “no corrijo los hechos, no falseo los nombres” (Borges, 2008, p. 131). Tan fiel a la realidad del mundo vista en el Aleph quiere ser Daneri que su écfrasis termina por negar el carácter literario de su propia escritura. La postulación de una relación transparente con la realidad, que solo le permite narrar si ve, fuerza a Daneri a negar tanto el Aleph como el carácter literario de su propia escritura. Negación de su mirada en la correspondencia entre el mundo y el Aleph (Lacan, 2006), negación de su propia escritura al postular una coincidencia perfecta entre el Aleph y su écfrasis⁸. Sacrificio del Aleph y de la literatura, tal el tributo que paga la fidelidad a la realidad del realismo literal.

EL ALEPH DE BORGES: LA ÉCFRASIS COMO ESCRITURA

Mientras que Daneri veía en el Aleph la totalidad del mundo y se proponía representarla, Borges lo ve como infinito, lo que replantea la escritura de la écfrasis. En tanto el infinito es “el concepto corruptor y *desatinador* de los otros”, su écfrasis debería corromper y desatinar la noción de écfrasis (Borges, 2006, p. 268). El poema de Daneri era la réplica de una réplica; la écfrasis de Borges del Aleph se incluye en un cuento denominado “El Aleph”, que se incluye a su vez en un libro de relatos denominado *El Aleph*. Borges plantea dos problemas para la escritura de su écfrasis. El primero consigna que las imágenes y el lenguaje pertenecen a dos órdenes completamente heterogéneos; no hay compatibilidad, no hay isomorfismo entre ambos (Deleuze, 2013): “lo que vieron mis ojos fue simultáneo; lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es” (Borges, 2008, p. 139). El orden visual es simultáneo y está en el pasado; el verbal es sucesivo y su tiempo, el futuro. Es lo que Mitchell (2009) caracteriza como “indiferencia ecfrástica”: “la premisa de que, estrictamente hablando, la écfrasis es imposible” (p. 141)⁹. Daneri necesitaba contemplar el objeto y su poema quería hacernos ver; Borges, en cambio, pone en escena la escritura del Aleph. Comienza por situar la escena: “arribo,

8 Para la distinción entre visión y mirada, véase Lacan (2006).

9 Aunque, estrictamente, lo imposible no es la écfrasis –“la representación verbal de una representación visual”–, sino la coincidencia perfecta entre ambas (Mitchell, 2009, p. 138).

ahora, al inefable centro de *mi relato*; empieza, aquí, mi desesperación de escritor" (Borges, 2008, p. 138)¹⁰. Su écfrasis se anuncia en futuro, como si aún no estuviera escrita, pero estuviera por escribirla ahora, justo antes de que el lector la lea (o cuando la lee). No es la visión del objeto sino la escritura ecfrástica lo que genera la ilusión de estar sucediendo. A diferencia de la ilusión referencial de Daneri, el punto de partida de Borges es que lo visto en el Aleph no va a coincidir con su escritura, que entre la representación visual y la verbal hay una brecha que esta última no va a suturar.

En segundo lugar, al interrogarse sobre la transmisión de la visión del Aleph, Borges se interroga sobre el pasaje del orden visual al verbal, la forma de escritura de la écfrasis. El problema de la écfrasis se cifra en la transmisión del Aleph (un otro) al lector (otro otro). No se trata solo de representar por escrito una representación visual, sino de transmitir una experiencia, haciendo de esa transmisión una nueva experiencia (de lectura). La narración, según Benjamin (2019), es la forma básica de transmisión de la experiencia: "el narrador toma lo que narra de la experiencia (...). Y la convierte, a su vez, en experiencia" (p. 229). Desde el momento en que la écfrasis se concibe como transmisión de una experiencia, su escritura será una narración, una versión discursiva de hechos dispuestos y organizados por el narrador.

La visión del Aleph enfrenta a su narrador con la transmisión de un más allá del lenguaje. De allí la analogía entre su situación y la de los místicos: para ambos se trataría de transmitir una experiencia para ambos se trataría de transmitir una experiencia para la que no hay lenguaje ni representación posibles (para los místicos el encuentro con ese otro inconcebible, irrepresentable e innombrable que es Dios), pero que, sin embargo, se busca nombrar y de la que únicamente es posible dar cuenta a través del lenguaje. Los místicos elaboran emblemas, imágenes que funcionan como analogías que muestran esa imposibilidad:

un pájaro que de algún modo es todos los pájaros (...) una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna (...) un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al oriente y al occidente, al norte y al sur (Borges, 2008, p. 138).

La analogía es doble: por un lado, Borges traza una analogía de su situación con la de los místicos, quienes a su vez elaboran analogías para transmitir la experiencia de aquello para lo cual no hay lenguaje ni representación; por otro, solicita una analogía como las de los místicos para transmitir su experiencia de visión del Aleph: "quizá los dioses no me negarían una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad" (Borges, 2008, p. 138). El Aleph es esa imagen equivalente que degenera, corrompe y desatina la écfrasis: convierte el catálogo de lo allí visto en relato, el informe en literatura, y también el momento que

¹⁰El subrayado de la cita me pertenece.

marca su apropiación del texto; lo convierte en su relato. En el intento de transmitir esa experiencia imposible, además de los emblemas, los místicos producen extensas enumeraciones que testimonian por vía negativa la incomensurabilidad de Dios. Lo fundamental de estas enumeraciones no radica en los elementos que las integran, sino en la existencia de un elemento heterogéneo a la representación, un resto irrepresentable que, al tiempo que vuelve imposible el cierre de la cadena significativa, constituye su condición de posibilidad (Laclau, 2000). Esta enumeración abierta es el modelo de la écfrasis del Aleph de Borges.

La interrogación sobre la transmisión de la experiencia implica que desde el comienzo la escritura de la écfrasis es planteada como un problema de forma narrativa dentro de la narración misma (como sucede, según recalca Pezzoni (Louis, 1999), en muchos relatos de Borges). La pregunta no es qué transmitir de lo visto en el Aleph, sino cómo, de qué forma y con qué lenguaje. Lo primero que a Borges le llama la atención es la paradoja de que en una esfera diminuta se vea el espacio cósmico “sin disminución de tamaño” (Borges, 2008, p. 139) y lo que más lo asombra no es el contenido, sino el mecanismo, el artificio que hace posible la visión: de todos los sucesos vistos “ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia” (p. 139). El dispositivo óptico va a incorporarse a la écfrasis, que da cuenta de sus condiciones de posibilidad. La enumeración del infinito visto en el Aleph se condensa en una sola oración –torsión

en el lenguaje– de unas pocas líneas, produciendo un efecto de continuidad y sucesión de imágenes abigarradas en un mismo espacio textual que funcionan como cortes de un montaje. En este sentido, la écfrasis sigue la lógica del mecanismo del Aleph, infinito concentrado en un punto.

La pregunta por la transmisión de la visión del Aleph a los lectores se divide en la transcripción y la recolección. La transcripción consiste en el pasaje de una escritura a otra. Al ver el Aleph Borges lee las cartas de Beatriz a Daneri; si la écfrasis es transcripción, si la escritura consiste en marcas o huellas (Derrida, 1994), entonces la visión ya era desde el comienzo lectura. El escritor de la écfrasis recorta, reúne, ordena, organiza; en una palabra, lee lo visto en el Aleph. La écfrasis es la puesta por escrito de una lectura previa, una reescritura. Esto se encuentra marcado en la écfrasis misma: la fórmula de la enumeración (“vi” + X), que en otros textos Borges utiliza para narrar un tiempo fuera del tiempo (el viaje de Dahlmann al Sur), se compone de una instancia de repetición –el “vi” anafórico– y otra en la que se suceden las imágenes, produciendo el efecto de un movimiento continuo y detenido a la vez. La écfrasis escindida en un momento de identidad y otro de diferencia (de apertura al otro o a lo otro), de acuerdo al principio de iterabilidad que estructura toda experiencia, se declara a sí misma escritura, no representación de una instancia previa y exterior, sino trazado de marcas. Desde el momento en que la écfrasis representa de una imagen previa y exterior consistente, sino que es escritura trabajada por el olvido, los cortes

y la pérdida del objeto, ella no puede ser concebida meramente en términos representativos. Como no hay imagen preexistente, Borges dice ver lo que no puede ser visto: el lugar vacío, abierto, del lector, así como "el engranaje del amor y la transfiguración de la muerte" (Borges, 2008, p. 140). La concepción de la écfrasis como escritura supone un sujeto, que tampoco es previo, sino que se constituye en el acto de su escritura (Gabrieloni, 2008). Así, la écfrasis se presenta como un *engranaje* y una *transfiguración* que traducen el infinito visual en un punto de vista personal.

LA ÉCFRASIS COMO DIFERENCIA

Partiendo de la contraposición señalada por otras lecturas del cuento entre las concepciones de la representación y de la literatura de Borges y Daneri, planteamos que esa disputa se produce en el terreno de la noción renovada de écfrasis. Las écfrasis de ambos son el centro de esa disputa; dicho de otro modo, el relato distingue ambas literaturas por sus écfrasis. A la vez, también consideramos que estas écfrasis contrapuestas se relacionan con las otras écfrasis del relato, que enmarcan la disputa y cuya lectura permite complejizar su sentido. En el marco de los cambios técnicos y la modernización que funcionan como telón de fondo del relato, las écfrasis del Aleph expresan dos respuestas posibles a la pregunta por la función de la literatura -argentina- en el mundo moderno: por un lado,

la literatura utiliza las nuevas técnicas y, compitiendo con ellas, perfecciona la copia mimética de la realidad propia del realismo y el regionalismo. Por otro, esas nuevas técnicas plantean un problema de escritura narrativa que permiten interrogarse sobre la transmisión de la experiencia y testimoniar con el lenguaje acerca de la existencia de un resto exterior a la representación y al discurso. Entre la transmisión de información y el relato de la experiencia, entre dos formas de revelación en el mundo moderno, en este cuento para Borges la literatura se halla más cerca de la transmisión imposible de la experiencia en un mundo secularizado.

Las écfrasis contrapuestas de Daneri y Borges condensan la distinción entre dos concepciones de la representación, que son a la vez dos literaturas en conflicto a mediados de la década de 1940 en Argentina. Daneri ve en el Aleph un instrumento que le permite describir la totalidad del mundo, lo que supone concebir una imagen completa desde el principio a la que su escritura debe adecuarse. La transparencia absoluta entre el orden visual y el verbal busca borrar el procedimiento y omite el dispositivo óptico que la hace posible, el Aleph, es decir, niega su carácter literario, niega su propia escritura e intenta clausurar la existencia de un otro exterior al discurso. En cambio, Borges parte de que en la écfrasis habrá pérdida y produce un corte entre su visión del Aleph y su escritura, elaborada desde la pérdida. No el Aleph, sino el acto de escritura produce la impresión de hacerse en el momento de la lectura. Como hay un corte entre visión y

escritura, esta se hace con la pérdida, la memoria y el olvido –lo que entraña la dimensión de un sujeto de la escritura–, que no conforman un obstáculo para la écfrasis, sino que la convierten en una narración y hacen posible la transmisión de la experiencia del Aleph. De algún modo, en la pregunta la pregunta sobre la transmisión ya se intuía la respuesta: es justamente porque el Aleph no es completamente transmisible que su escritura se vuelve un problema y adquiere sentido. El lenguaje y la memoria imponen el corte, el olvido y la pérdida, que hacen posible la écfrasis. Borges hace de la écfrasis una narración y, a la vez, se interroga sobre la forma de transmisión de su visión del Aleph, lo que mantiene su écfrasis abierta al otro y a lo otro irrepresentables e irreductibles al discurso. Su écfrasis incorpora el mecanismo que hace posible la visión, al sujeto en el acto de ver y al escritor que se constituye en el acto mismo de escritura. En este punto, su escritura entra en tensión con la noción contemporánea de la écfrasis como hecha de pura representación. Mientras que Daneri describe lo visible del mundo, la narración de Borges no se limita al campo visible de la representación, sino que incluye también las huellas del narrador en su relato –en otros términos, su mirada, que se sustrae al campo de la visión y lo determina–. Si la escritura de Daneri busca taponar las faltas de

su escritura en relación con una imagen previa consistente, Borges agujerea la consistencia de la imagen: el Aleph es declarado falso, puesto en la serie de los “meros instrumentos de óptica” y desplazado por otro Aleph, sonoro (Borges, 2008, p. 142).

Cómo citar este artículo:

Márquez, J. (2023). La écfrasis como diferencia en “El Aleph” de Borges. *Artilugio Revista*, (9). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/42248>.

Referencias

- Alazraki, J. (1986). Enumerations As Evocations: Of the Use of a Device in Borges' latest poetry. En *Borges the Poet* (pp. 149-157). Fayetteville: The University of Arkansas Press.
- Balderston, D. (2012). The Universe in a Nutshell: The Long Sentence in Borges' «El Aleph». *Variaciones Borges*, 33, pp. 53-72.
- Barrenechea, A. (1984). *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Benjamin, W. (2019). El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolái Léskov. En *Iluminaciones* (pp. 225-252). Buenos Aires: Taurus.
- Borges, J. L. (2006). *Obras completas* (Vol. 1). Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (2008). El Aleph. En *El Aleph* (pp. 128-143). Buenos Aires: Emecé.
- Buck-Morss, S. (1995). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Visor.
- Deleuze, G. (2013). *El Saber. Curso sobre Foucault* (Tomo 1). Buenos Aires: Cactus.
- Derrida, J. (1994). Firma, acontecimiento, contexto. En *Márgenes de la filosofía* (pp. 347-372). Madrid: Cátedra.
- Gabrieloni, A. (2008). Écfrasis. *Eadem Utraque Europa*, 4(6), pp. 83-108.
- Hollander, J. (1988). The poetics of ekphrasis. *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 4(1), pp. 209-219. <https://doi.org/10.1080/02666286.1988.10436238>.

- Krieger, M. (2019). Ekphrasis and The Sill Movement of Poetry; or Laokoön Revisited. En *Ekphrasis: The illusion of the natural sign* (pp. 263-288). Baltimore and London: John Hopkins University Press.
- Lacan, J. (2006). De la mirada como objeto a minúscula. En *El Seminario Libro XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (pp. 75-128). Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2008). El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. En *Escritos I* (pp. 99-105). Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Laclau, E. (2000). Sobre los nombres de Dios. En *Misticismo, retórica y política* (pp. 101-128). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Louis, A. (1999). *Enrique Pezzoni, lector de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Mitchell, W. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.
- Molloy, S. (1999). *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Nancy, J. L. (2015). Ekphrasis. *Études françaises. Toucher des yeux. Nouvelles poétiques de l'ékphrasis*, 51(2), pp. 25-35. <https://doi.org/10.7202/1031226ar>.
- Panesi, J. (2004). Borges y la cultura italiana en la Argentina. En *Críticas* (pp. 153-168). Buenos Aires: Norma.
- Rest, J. (1976). El espacio literario. En *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista* (pp. 49-64). Buenos Aires: Fausto.

Rodríguez, F. (1999). La educación del olvido. En *Jorge Luis Borges en 10 miradas* (pp. 161-183). Buenos Aires: Fundación El Libro.

Spitzer, L. (1955). The «Ode on a Grecian Urn,» or Content vs. Metagrammar. *Comparative Literature*, 7(3), pp. 203-225.

Biografía

Joaquín Márquez

AUTOR

Profesor y Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires (FFyL-UBA). Es becario doctoral de la Universidad de Buenos Aires, donde se encuentra realizando el Doctorado en Literatura sobre los usos y abordajes de civilización y barbarie en Borges. Ha participado en congresos y jornadas y publicado artículos en revistas especializadas sobre literatura y estudios literarios.

Tan lejos del teatro filmado, tan cerca del poema fílmico-teatral. *Un día El mar*, teatralidades emergentes, construcciones narrativas y nuevas formas de expectar

So far from the filmed theater, so close to the filmic-theatrical poem. *Un día El mar*, emerging theatrics, narrative constructions and new ways of spectating



Juan Carlos Prudencio

Universidad Nacional de las Artes

Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica

Buenos Aires, Argentina

jcprudencio@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0009-3250-5672>

Recibido: 01/03/2023 - Aceptado con observaciones: 13/06/2023



<https://doi.org/10.55443/artilugio.n9.2023.42249>



<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/xk9wqksqj>

Resumen

No es común entre el llamado “teatro virtual” que una obra escape a la lógica del teatro filmado y que, a la vez, la propuesta no se reduzca a la sensación de visualizar un ensayo fílmico, pero tal es el caso de *Un día El mar* (2020, 2021) de Ariel Farace, obra escénica realizada exclusivamente para su recepción virtual en vivo. Este trabajo pretende explorar, en la obra citada, cómo la teatralidad y la construcción narrativa se ven afectadas por distintos medios y lenguajes artísticos. Destacan entre estos: el lenguaje

Palabras clave

teatro virtual, teatralidad de pantallas, dispositivo poético y narrativo, atención dispersa, nuevas formas de expectación

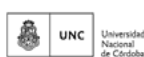
Artilugio, número 9, 2023 / Sección Dossier / ISSN 2408-462X (electrónico)

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

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



EdFA Editorial de la Facultad de Artes



cinematográfico-televisivo, la poesía, la radio, el videoarte y, dada su forma relacional en vivo, el teatro. En cuanto a sus recursos, el montaje resalta como una figura clave en la composición visual y narrativa de la pieza, con un uso poco habitual en relación al que vemos usualmente en los discursos audiovisuales. Según nuestra perspectiva, la inclusión de distintos medios y sus respectivos lenguajes permiten a *Un día El mar* la exploración lúdica y poética de nuevos dispositivos narrativos; a la vez que la pieza escénico-virtual logra un curioso efecto perceptual sobre los espectadores: la atención dispersa.

Abstract

It is not common among the so-called “virtual theater” that a work escapes the logic of filmed theater and that, at the same time, the proposal is not reduced to the sensation of visualizing a film essay, but such is the case of *Un día El mar* (2020, 2021) by Ariel Farace, a stage work made exclusively for its live virtual reception. This paper aims to explore, in the cited work, how theatricality and narrative construction are affected by different media and artistic languages. Among these, the following stand out: cinematographic-television language, poetry, radio and, given its live relational form, theater. Regarding its resources, the montage stands out as a key figure in the visual and narrative composition of the piece, with an unusual use in relation to what we usually see in audiovisual discourses. From our perspective, the inclusion of different media and their respective languages allow *Un día El mar* the playful and poetic exploration of new narrative devices; at the same time that the scenic-virtual piece achieves a curious perceptual effect on the spectators: scattered attention.

Key words

virtual theater, screen theatricality, poetic and narrative device, scattered attention, new forms of expectation

INTRODUCCIÓN

Entre 2020 y 2021, asistimos al repentino y breve surgimiento (auge y declive) de los experimentos teatrales en formato virtual. De este periodo queda la destacable proliferación de archivos fílmicos teatrales y un sinnúmero de experimentos. Pese a que varias propuestas mantuvieron mucha cercanía al llamado teatro filmado, hubo también experiencias con criterios muy distintos, que preservaron –o extendieron– algunas características del arte escénico presencial. Tal sería el caso de *Un día El mar* de Ariel Farace (2020, 2021).

Un día El mar es una obra escénica creada especialmente para su expectación virtual, una experiencia escénico-audiovisual en vivo o “experiencia escénico-virtual”, en palabras sus creadores (Alternativa Teatral, 2021)¹. La pieza se originó como una obra comisionada a Ariel Farace para dirigir el Proyecto de graduación de la Licenciatura en Actuación de la Universidad Nacional de las Artes en el año 2020. Escrita previamente por el director y dramaturgo en una residencia artística en 2019², originalmente fue pensada como una obra en formato escénico, pero rápidamente, en el contexto de aislamiento,

viró hacia su nuevo formato virtual, el cual mantuvo en todas sus presentaciones. La obra tuvo funciones en vivo transmitidas por Youtube en el marco de distintos espacios institucionales y festivales escénicos a lo largo de los años 2020 y 2021³.

A nivel argumental, la obra ofrece una voz poética colectiva, utilizando el “nosotros” para aludir a una comunidad solitaria que recorre distintos lugares que podrían pertenecer a un pueblo o ciudad chica: la playa, una casa, la plaza, un restaurante. Esta voz común es audible a través de distintos actores o actrices que le dan vida. Salvo alguna excepción, entre los intérpretes no hay diálogos y sus intervenciones intercaladas sirven únicamente para construir esta voz comunitaria. Pero esta narración poética no se desarrolla de forma ininterrumpida, existen intervenciones lúdicas a lo largo de la pieza: seis bocas ubicadas una al lado de la otra en seis pantallas distintas hablan sobre el amor líquido y la (im)posibilidad de contacto amoroso; una guía turística cuenta en *portuñol* las bondades de Gualeguay con un alegre entusiasmo que contrasta parodicamente con el día lluvioso y poco dado para la visita del destino turístico; por último, unos críticos cinematográficos comentan la película *El último sello*,

1 Ficha artística y técnica de obra en su versión 2021: dramaturgia y dirección: Ariel Farace; actuación: Daiana Antón, Francisco Bertin, Francesca Giordano, Candela González Tonón, Federico Lehmann, Rocío María Aschieri y Cristian Meneses; operación técnica: Pablo Boltshauser; imágenes: Ignacio Iasparrá; asistencia de dirección: Amalia Tercelán (Alternativa Teatral, 2021).

2 “Escrita en una residencia de escritura en *La Chartreuse - Centre national des écritures du spectacle* en Villeneuve lez Avignon, Francia, a través de la Beca Odyssée-ACCR otorgada a Ariel Farace en 2019” (Alternativa Teatral, 2021).

3 Los eventos y espacios institucionales en los que se transmitió la obra son los siguientes: En 2020, Proyecto de Graduación de la Licenciatura en Actuación 2020 del Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes; y XIII Jornadas de Dramaturgias de Provincias, UNICEN, Tandil. En 2021, la obra formó parte de la programación de Teatro de la Casa Nacional del Bicentenario, Buenos Aires; también se presentó en el marco del Seminario de “Teorías escénicas” de la Maestría en teatro, UNICEN, Tandil; y en el Festival Argentino de Artes Escénicas, UNL, Santa Fe (Alternativa Teatral, 2021).

de Ingmar Bergman, que aparece en un momento en la obra. Si bien estas escenas intervienen en el espectáculo, sin aparente relación con la narración principal, otorgan un tono lúdico y humorístico al conjunto de la pieza y, de forma amplia, dialogan con el resto de las escenas para pensar las formas y posibilidades mediante las cuales las personas pueden estar juntas a la distancia. Retomando las palabras de sus creadores:

La pieza propone un camino imaginario a recorrer, una manera de estar juntos, juntas, y asumir los riesgos de crear a la distancia un ¿teatro? posible para una comunidad solitaria. Música, actuación, naturaleza y poesía configuran un espacio común que habitar (Alternativa Teatral, 2021).

Destaquemos la última oración para señalar que la propuesta escapa a la lógica centrada en un conflicto dramático y, en su lugar, combina elementos heterogéneos pertenecientes a distintas artes y medios para construir un dispositivo (poético y narrativo) audiovisual que nos cuestiona en distintos niveles –cotidianos, existenciales y metateatrales– sobre la posibilidad de estar juntos.

Presentada la propuesta, adentrémonos en la experiencia audiovisual de *Un día El mar*. La obra utiliza, a manera de escenario, una plataforma de conversación virtual, Zoom, sin que sean evidentes las herramientas del interfaz durante la transmisión, evitando así la sensación de estar contemplando una videollamada. A lo largo de la obra, una serie de pantallas aparecen y desaparecen armando un juego poético entre sí.

Cada pantalla corresponde a un actor o actriz que realiza acciones diversas en vivo, las cuales no necesariamente guardan relación directa entre sí, como tampoco actúan o ilustran corporalmente aquello que la voz poética relata. Las acciones y vistas son acompañadas y guiadas a lo largo de casi toda la obra por la voz poética de esta comunidad solitaria que mantiene un diálogo abierto e indirecto con las acciones, los objetos y las personas que desfilan a lo largo de la pieza en vivo. Cabe destacar que la expectación de casi cien minutos de función en línea es posible gracias a esta voz poética que lleva e hila el conjunto visual y sonoro.

Entonces, para seguir nuestro desarrollo, cabe preguntarse, ¿cómo este espectáculo en vivo transmitido por Youtube se relaciona con el arte teatral y qué características teatrales y audiovisuales son relevantes en él? En el mismo sentido, nos preguntamos, ¿por qué es significativa la inclusión o referencia a otras artes y medios en la construcción de la teatralidad y en la generación del dispositivo poético-narrativo de la obra? y ¿cómo la sensación de sentirnos solos y juntos, una de las problemáticas principales de la pieza, se relaciona con esto? Por último, ¿cómo logra esta propuesta mantener el interés de los espectadores a través de su curioso formato? Para responder a estas preguntas proponemos tres ejes de análisis. El primero es el trabajo sobre las teatralidades, incluidas aquellas del cine y la televisión. En segundo término, el modo en que la construcción narrativa incluye recursos poéticos y literarios, al igual que ele-

mentos audiovisuales, videoinstalativos y radiofónicos. Finalmente, según nuestra perspectiva, la propuesta puede generar en los espectadores una disposición corporal y una atención particulares que reformulan no solo la experiencia teatral presencial, sino también las formas del consumo audiovisual. Nos referiremos a esta disposición espectral como una atención dispersa.

DEL CINE Y LA TELEVISIÓN A LA TEATRALIDAD DE LAS PANTALLAS

Comencemos señalando por qué la noción de teatralidad es relevante en la obra y qué características propias contiene que la acercan al cine, a la televisión y a sus respectivos lenguajes⁴. Siguiendo a Cornago (2005), los tres elementos indispensables para que exista teatralidad son: la mirada del otro, “Todo fenómeno de teatralidad se construye a partir de un tercero que está mirando” (p. 4); el carácter procesual de aquello

que vemos, “que solo tiene realidad mientras está funcionando. No es posible pensarlo como un producto acabado o como un texto que espera paciente la llegada de un lector/receptor” (p. 4); y, por último, la conciencia del intérprete o instancia representada de estar siendo visto, y así formar parte de este juego de la representación. En este sentido, en *Un día El mar*, toda presencia de los intérpretes en las pantallas, así como los objetos visibles o las acciones realizadas por estos gozan de teatralidad pues forman parte de este juego. En otras palabras, acciones, diálogos, movimientos de cámara y todo lo que vemos y escuchamos en cada una de las pantallas es realizado en vivo con la sola intención de que sea visible y audible por los espectadores del otro lado. Por otra parte, el mismo Cornago considera que si bien el espacio escénico es un laboratorio inmejorable para el estudio de la teatralidad, esta última no tiene un uso único y exclusivo para el arte teatral. No solo eso sino que, a su vez, entiende que el teatro no tiene un lenguaje propio. Eso le permite abreviar de otros medios y lenguajes a la hora de construir teatralidad:

La escena teatral se manifiesta como un inmejorable laboratorio para estudiar cómo funcionan las estrategias de teatralidad específicas de cada cultura, pero esto no debería impedir la aplicación de los resultados de estos análisis a otros hechos no artísticos; y viceversa, la teatralidad inherente a las ceremonias sociales, actos políticos, encuentros populares, así como a la construcción de las identidades y las estrategias de comunicación de los medios de masas, como la radio, el cine, la televisión o Internet, nos muestra la cantera de la que la escena teatral toma sus lenguajes;

⁴ Nótese que utilizamos la palabra teatralidad, en lugar de teatro o acontecimiento teatral. Distinguimos estos términos por la cualidad relacional propia del teatro que incluye la copresencia de actores y espectadores compartiendo las mismas coordenadas de espacio y tiempo. Desde esta perspectiva, algunos referentes teóricos que estudian el acontecimiento teatral, reservan el término convivio (Dubatti, 2010) para la copresencia de actores y espectadores en un mismo espacio y tiempo, y distinguen de esta forma relacional al tecnovivio (Dubatti, 2015), en el cual los espectadores y actores comparten un mismo tiempo “en vivo” en el que se despliegan las acciones y diálogos de los intérpretes, sin embargo estos no comparten el mismo espacio que los espectadores. Desde esa perspectiva, las propuestas virtuales como el caso en cuestión, corresponden a los fenómenos tecnoviviales. Para mayor información ver Dubatti (2010, 2015).

no en vano, el teatro es el único medio que, al carecer de un lenguaje exclusivo y propio, ha de tomar sus códigos de aquellos que le ofrece la cultura en la que se desarrolla (Cornago, 2005, p. 2).

En este punto, cabe preguntarse cómo los recursos pertenecientes al lenguaje del cine y la televisión afectan a la teatralidad. Podemos clasificar las apariciones del cine y la televisión en obras escénicas en dos grandes conjuntos: como contenidos específicos y reconocibles, es decir, programas de televisión o películas que forman parte de una enciclopedia de referencias compartida con los espectadores; segundo, por su forma o estructura, es decir, cuando se hace uso de los recursos propios al lenguaje de cada medio. Si bien la obra cuenta con menciones temáticas y de contenido –el programa *Discusión* en Cablevisión del año 1991 (Archivo Humano, 2017) parodiado en el intervalo y la inclusión del fragmento final de la película *El séptimo sello* de Ingmar Bergman– centraremos nuestro análisis más bien en una parte del segundo grupo, concretamente en el uso del montaje. Aunque también debemos mencionar que otros elementos compositivos como el efecto *zapping*, típico del lenguaje televisivo, al igual que la transmisión “en vivo”, forma de recepción común entre la televisión e internet, también están presentes^{5 6}.

5 Nos referimos a las intervenciones de escenas sin aparente conexión con la narración principal mencionadas al inicio. El salto y corte a otra situación es equiparable al *zapping* televisivo: como si cambiáramos de canal por un momento, solo para volver más tarde sobre la narración que veíamos previamente, sin perder el hilo de esta.

6 Consideremos a la transmisión televisiva, e incluso a la radial, como antecedentes de esta forma comunicativa en que un mismo emisor o

La utilización del principio de montaje en el arte teatral no es ninguna novedad. Cuenta con una amplia trayectoria durante el siglo XX e interviene de forma muy variada en distintas áreas de la producción escénica: desde la dramaturgia y la dirección, hasta la organización del espacio escénico o su inclusión material (uso de filmación y/o proyección) en escena⁷. En el caso particular de *Un día El mar*, uno de los rasgos más llamativos de la obra es el uso simultáneo de pantallas, las cuales generan un atractivo montaje visual con modificaciones en vivo sobre la vista en conjunto que tenemos los espectadores. De esta manera, la obra retoma el principio del montaje antes presente en el cine y la televisión, pero extiende el uso que comúnmente se despliega sobre la sucesión temporal, para hacerlo también sobre el espacio. En este montaje espacial, las distintas pantallas de los actores se ubican de forma contigua pero con variaciones: a veces pantalla dividida, otras veces tres, cuatro, seis y hasta nueve pantallas simultáneas van generando un curioso diálogo visual en su yuxtaposición.

cadena emisora produce un discurso recibido en simultáneo por una multitud de televidentes o radioescuchas. Lo curioso de la transmisión es que puede llegar a formar una comunidad de receptores unidos por un gusto o afinidad por un contenido común, aunque nunca sean del todo conscientes de quiénes más o cuántos más forman parte de esa comunidad que mira o miró ese mismo contenido en simultáneo.

7 Existen varios estudios al respecto. Para un acercamiento a este diálogo intermedial entre cine y televisión al interior del teatro, se puede consultar a Cornago (2004) y Perez Bowie (2004).

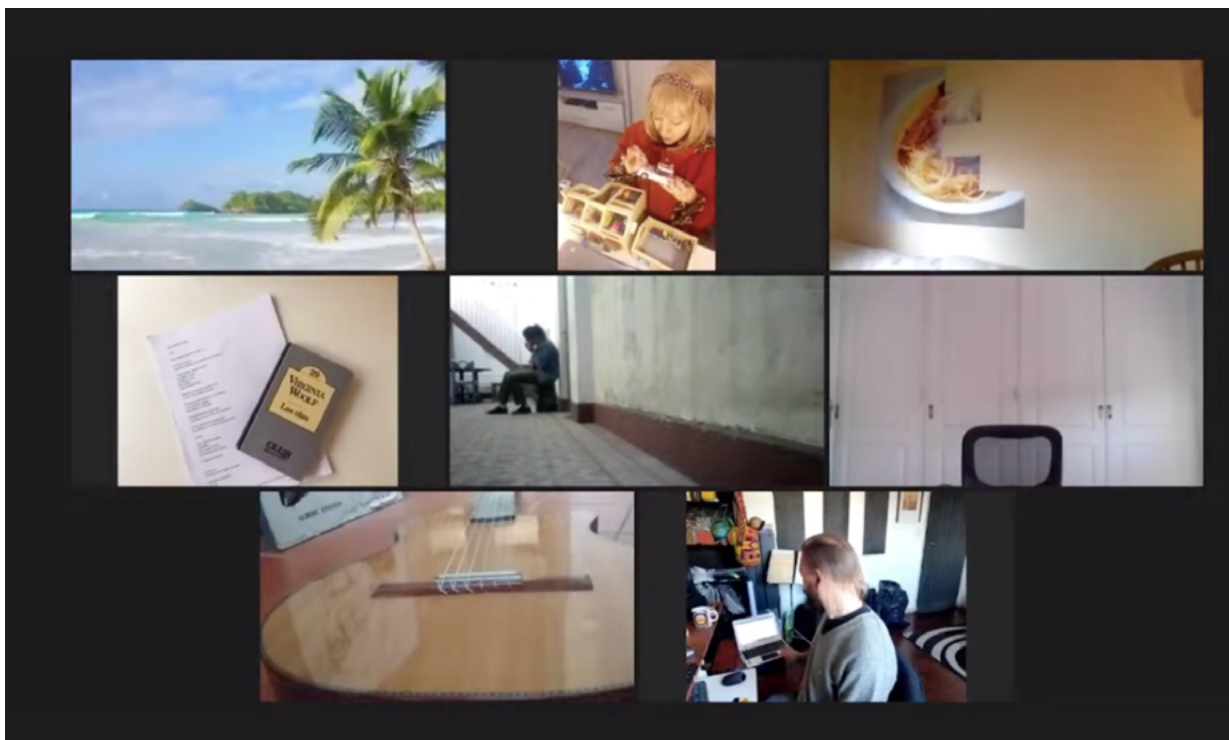


Imagen 1: Farace, A. (2021). *Un día El mar Versión 2021* [obra teatral inédita]. Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Es importante destacar al respecto que no se trata de una edición de video previamente armada; por supuesto que fue ensayada, pero las condiciones que permiten este diálogo visual entre pantallas se asemejan en este caso más a la práctica teatral que a la producción y edición de video. Pues el juego entre pantallas y la proliferación de estas no deja de corresponder a la entrada y salida de cada actor que se conecta desde distintos puntos geográficos de Argentina. El orden está condicionado por la propia plataforma de comunicación: si un actor se conecta antes o después que otro, el orden de su pantalla afectará a la composición visual de quien estará a su izquierda o derecha, arriba o abajo. Por eso se trata de un montaje visual y simultáneo realizado en vivo. La responsabilidad visual del cuadro que se compone corresponde a cada entrada del actor

en cuestión. Juntos, y por supuesto por medio de la visualidad que generan la plataforma y las marcas de dirección de entrada y salida, producen la imagen en vivo que vemos los espectadores.

Dicho esto, no es simplemente el uso como tal del principio del montaje lo que hace atractiva a la obra, sino cómo esta construye una teatralidad específica a partir de tal principio. Por un lado, recordemos que uno de los tres elementos esenciales para la teatralidad, según Cornago (2005), es el carácter procesual, es decir que no se trata de una acción u obra acabada, sino que el espectador es testigo del proceso presente y aún inconcluso en que esta acción se realiza. Por ende, este cuadro visual que componen los actores genera interés porque sucede “en vivo”. Pero además, tomando en cuenta el primer criterio de la teatralidad, lo atractivo del caso es cómo

vemos a los intérpretes y objetos: la composición de la pantalla visible por los espectadores emparenta la obra con las artes visuales. Pues como ocurre en los museos, nos encontramos frente al diálogo silente entre cuadros que generan sentido por su sola co-presencia. Esto es inquietante a lo largo de la visualización de *Un día El Mar*, pues si bien cada pantalla genera un contenido propio y atractivo, es su yuxtaposición la que anima la búsqueda de sentido. Aunque bien ese sentido sea después cuestionado, complementado o afectado por la voz que guía el relato audiovisual.

De esta manera, la obra construye una mirada particular sobre los intérpretes (incluyendo los objetos visibles) a partir de la agrupación, acumulación y combinación simultánea que pueden ver los espectadores. En relación a lo recién mencionado, consideremos lo siguiente:

Los elementos mediáticos (...) como colecciones de muestras discretas se agrupan en objetos a mayor escala, pero que siguen manteniendo sus identidades por separado. Los propios objetos pueden combinarse a su vez dando lugar a objetos aún más grandes; sin perder, ellos tampoco, su independencia (Manovich, 2006, p. 9).

En esta cita, Lev Manovich describe a uno de los componentes esenciales de la digitalización: la condición modular. Esta agrupación y combinación variable es precisamente la que vemos a lo largo de la obra. Considerando una teatralidad que combina el montaje en sucesión con el espacial; y un carácter procesual con la acumulación variable de vistas a lo largo de la obra, quizás parecería más preciso hablar de una

teatralidad modular para describir este juego de pantallas, en lugar de una teatralidad cinematográfica o televisiva. Lo propio de esta teatralidad sería generar una estética del *output* que verán –en este caso por única vez– los espectadores desde sus pantallas. Combinatorias únicas de materiales audiovisuales discretos que causan sentido en su unión y que se esfumarán de la faz virtual tras su reproducción en vivo.

Veamos cómo sucede esto en una escena. La voz poética comenta el caer de la tarde y las correspondientes sensaciones y reflexiones poéticas que surgen al avizorar el final de las cosas y la muerte que avecina. En una pantalla vemos la escena final del film *El séptimo sello* que transcurre en un monitor y es registrada como si alguien estuviese viendo la película. Otra pantalla nos hace testigos de cómo el sol de la tarde va anunciando el ocaso, bañando con su luz la cotidianidad de un departamento que transitamos cámara en mano, entre ropa colgada secándose y fotos e imanes sobre una heladera. En paralelo, en otra pantalla, vemos desfilar fotografías familiares analógicas de una época pasada; y en otra, una actriz va dibujando con colores lo que de a poco reconocemos como la propia escena del atardecer con la ropa secando. Por último, el relato que escuchamos a lo largo de la obra anuncia el final –del día, de la narración colectiva, de un ciclo, de una era y de la vida tal como la conocemos–. Por fin, mientras las pantallas se disipan, escuchamos la escena final de *El séptimo sello* avistando la danza de la muerte. Destaquemos que la escena genera un diálogo

entre artes o, más precisamente, la recepción o realización de una práctica artística: mirar una película o un álbum de fotografías, realizar un dibujo, filmar un video del atardecer. No asistimos a un diálogo material entre las distintas artes, sino a su registro y re-mediación en video⁸. Cada una en una pantalla, una al lado de la otra, en diálogo entre sí. La teatralidad en términos de modularidad estaría presente en la mirada simultánea sobre todas estas prácticas, abiertas en su proceso de realización en vivo y, por supuesto,

porque estas se desarrollan exclusivamente para ser vistas en combinación. Lejos de tratarse únicamente de una mera exploración formal sobre los medios, el sentido global de la escena incluye no solo el diálogo entre prácticas artísticas, sino una reflexión a partir de estas sobre el tiempo, la belleza efímera del espacio cotidiano, el sentido de comunidad y la muerte. A continuación, veremos el tratamiento de algunos de estos tópicos.

⁸ Consideremos que si las prácticas artísticas estuviesen materialmente sobre la escena, se trataría de un fenómeno multimedial, es decir, distintos medios en un mismo espacio. Sin embargo, en este caso la materialidad de todas las prácticas es capturada por el registro de video y el diálogo entre estas se da al interior del mismo medio. Se trata de un diálogo entre pantallas de video, por eso nos referimos a una remediación. Ver Kattenbelt (2008, pp. 19-29).

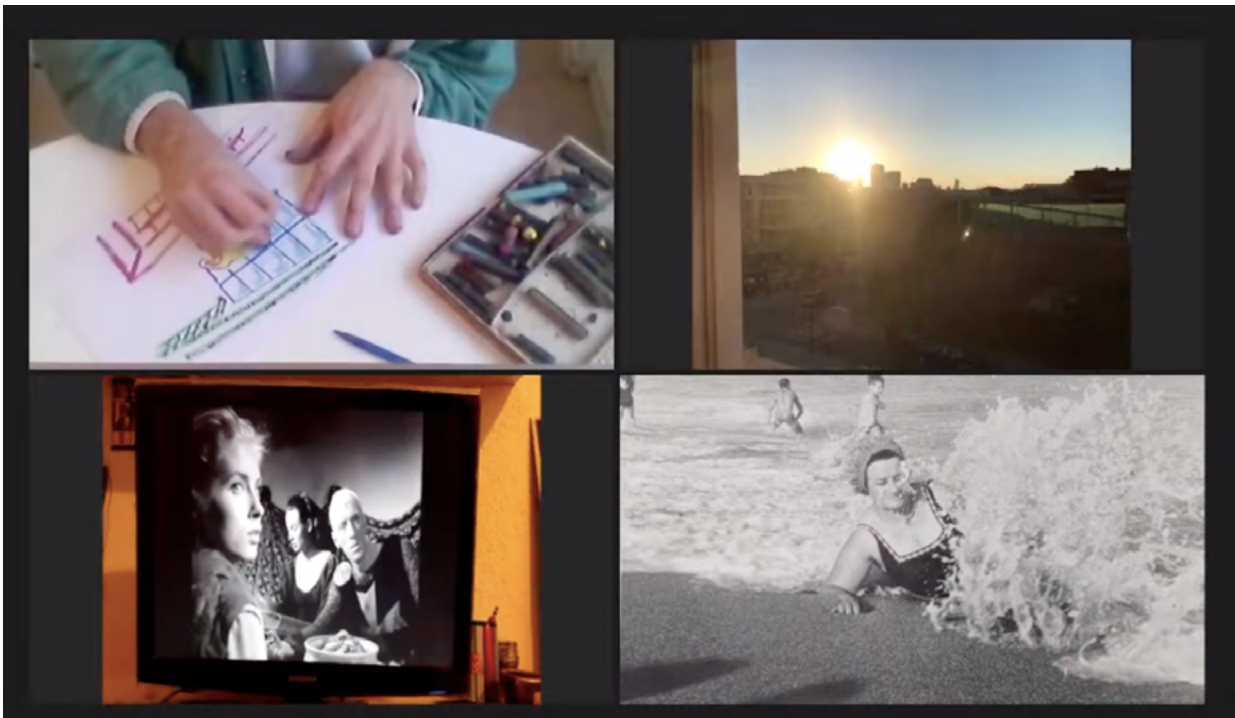


Imagen 2: Farace, A. (2021). *Un día El mar Versión 2021* [obra teatral inédita]. Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

MECANISMOS ESCÉNICO-NARRATIVOS

En complemento al análisis de construcción de visualidad y teatralidad en la obra, en este segmento estudiaremos cómo se produce la narratividad en términos sonoros y visuales. Comencemos por observar la cantidad de veces que el texto hace referencia al presente:

Hola bienvenidos a *Un día El mar* versión 2021

Estamos conectados en vivo, *ahora*, desde Bariloche,

Gualeguay y varias ciudades de la Provincia de Buenos Aires en Argentina.

Les agradecemos por estar *aquí* con nosotros hoy lunes 30 de agosto a las 5:08 de la tarde.

...

No sé muy bien por qué estamos *acá*

Por qué estoy *yo acá*, ustedes *ahí*.

por qué nos reunimos, ni a qué

por supuesto que respuestas hay,

respuestas siempre se encuentran,

se inventan, se crean respuestas,

creamos respuestas hasta el infinito.

Pero justamente eso, la infinidad de respuestas que creamos

demuestra que no sabemos muy bien porque estamos *acá*.

Estamos, es un hecho que casi nadie negaría,

como tampoco nadie negaría que estamos solos, *acá*

(Farace, 2021) [La cursiva es nuestra].

Constantemente la voz del relato enfatiza y reitera el circunstancial presente de la obra en el cual todos compartimos un mismo tiempo aunque estemos separados. Sin embargo, de forma ambivalente, la mención a un “*acá*”, también abre la reflexión filosófico-existencial para pensar por qué estamos en este momento, en este mundo; y en última instancia, también abre el cuestionamiento sobre la posibilidad o imposibilidad de unión en esa circunstancia:

Me gusta pensado así, somos una multitud solitaria

Sabemos que estamos solos y juntos

Sabemos dónde estamos y no sabemos por qué

y creamos respuestas, una infinidad de respuestas

mientras nos preguntamos si existe un centro invisible (Farace, 2021).

Este juego se completa también con imágenes evocativas. El relato audible en la obra tiene un abundante uso poético de la écfrasis. Mediante esta figura retórica, las palabras evocan imágenes sin que estas sean ilustradas visualmente en las pantallas. Estas imágenes mentales, muchas de ellas paisajes, se componen utilizando recursos más cercanos a la poesía que al mismo teatro: iteraciones, repeticiones y un uso muy medido, cuidado y calculado de los silencios. Todos estos dotan al texto de un tiempo y una sonoridad ideales para pensar o imaginar las imágenes mentales que las frases evocan; al tiempo que el montaje visual, descrito en el segmento previo, genera un diálogo con estas imágenes

evocativas. Por ejemplo, una de las imágenes comúnmente nombradas es “el mar como una tela gris arrugada”. En ella la inversión no es gratuita: pensar una imagen natural que se asemeja a un material común, cotidiano y artificial; ninguna imagen en pantalla ilustra la frase y sin embargo el paisaje evocado tiene continuidad en aquellas. Pues las imágenes visuales de las pantallas se componen de materiales comunes, cotidianos y de una artificialidad explícita. En la obra no hay mar ilustrado con estas características, pero la repetición de la frase pausada y marcada en lugares clave nos acompaña como un oleaje sonoro que sirve de fondo para las imágenes que se construyen artificialmente. El paisaje está presente mental y sonoramente, junto a un monte nombrado, junto a los árboles y junto a todos los espacios que la voz colectiva atraviesa: la plaza, el parque, la casa, etc.

La composición sonora del mar y la continuidad visual no es un ejemplo aislado, sino parte de un sistema compositivo más amplio. En algunos fragmentos, el juego sonoro de imágenes incluye también a la primera persona del plural, un “nosotros” que personaliza a un colectivo imaginario. En este juego, el nosotros construye imágenes propias de la naturaleza y viceversa. Veamos algunos pasajes:

Estamos juntos y solos o solos y juntos,
como los árboles en la canción de Zitarrosa
solos y juntos como en el monte los
árboles crecerán.

Tu amor y el mío soles y juntes como
dos árboles más.

Me gusta un monte pensado así como
una multitud solitaria

Podríamos pensarnos de esa forma,
una arboleda tupida, sacudida por el
viento,

una arboleda de respuestas, sacudida
por un viento de preguntas
o una arboleda de preguntas, sacudida
por un viento de respuestas.

En fin, una arboleda tupida, sacudida
de un lado a otro por el soplo del viento,
o apenas mecida (Farace, 2021).

Acá aparece todo lo ya nombrado: la construcción de este nosotros como una voz colectiva, la reflexión filosófico-existencial y la forma metafórica que une comunidad y naturaleza, permitiendo pensar una en términos de la otra. Pero además, en medio de este texto, justo cuando se menciona al monte pensado como una multitud solitaria, en una de las pantallas puede verse la imagen de una ventana con árboles de fondo. La imagen no ilustra exactamente al texto, pero entra innegablemente en diálogo con él. Muestra nuestra relación contigua y cercana con la naturaleza; e invierte los términos para pensar que las pantallas y los actores son a la vez una multitud solitaria y una arboleda tupida. Así, podemos pensar que todas las pantallas son parte de un paisaje artificial que se mece. De este modo, en esta dinámica narración sonora y visual, el conjunto de la obra nos cuestiona constantemente

sobre las (im)posibilidades del ser común: una sola voz en boca de varios intérpretes. Un paisaje común que permite pensarnos como parte de la naturaleza. La naturaleza misma como una imagen artificial cercana a nuestra cotidianidad, una tela gris arrugada.

Tengamos en cuenta que esta forma de construir y componer imágenes no es exclusiva de esta obra, sino un principio constructivo que se halla en otras obras escénicas de Farace⁹: algo se nombra, se reitera y suena como una frase rodeada de silencio que se queda en la mente de los espectadores. Y de pronto, en escena, algo acontece que dialoga, contrasta o complementa a aquello nombrado.

ENTRE EL TEATRO Y LA PANTALLA: CUERPO POÉTICO Y ATENCIÓN DISPERSA

En este punto, cabe destacar también algunas relaciones que sostiene la obra con otras artes a partir de la disposición corporal del espectador. Se mencionó previamente la escena del diálogo remediado de las artes. Además de las acciones realizadas por los intérpretes, consideremos ahora qué pasa con los cuerpos del otro lado de la pantalla.

Para los defensores del teatro en tanto acontecimiento presente y en presencia, esta

“experiencia escénico-audiovisual en vivo” no puede considerarse como teatro al no cumplir con el requisito indispensable de co-presencia de los cuerpos de espectadores y actores en un mismo espacio y tiempo (Dubatti, 2010, 2015). Ahora bien, precisamente en la mencionada escena sucede algo considerable. Los espectadores que estamos viendo la obra en vivo desde Argentina –o cerca del mismo huso horario– vemos que el atardecer de las pantallas sucede también alrededor nuestro. Como si los espectadores y su entorno fuesen una pantalla más en la obra. Así, todos, “solos y juntos”, somos testigos del final de la tarde. Todos, cada cual a su manera, estamos en un espacio cotidiano como el que vemos en las pantallas y dialogamos con ellas haciendo cosas diferentes: colgando la ropa, viendo el cambio de iluminación alrededor de la habitación, escuchando el texto, mirando una foto antigua en la pantalla o fuera de ella, quizás pensando o recordando también otra imagen u otra persona. Y mientras esto ocurre, con el sonido de la obra de fondo, un objeto totalmente desapercibido –como ese imán de heladera en la pantalla– nos mira, testigo de nuestro pensamiento interno, mientras nosotros lo vemos sin mirarlo realmente. Así, mientras todo esto ocurre, la tarde (como eventualmente la muerte) se acerca, cotidianamente se anuncia, como todos los días, como todo ciclo natural que arranca y termina. La propuesta de la obra continúa o extiende aquello que escuchamos y vemos, sumando nuestra experiencia, como si estuviésemos en una pantalla más. Nuestra mirada y pensamientos, nuestras

9 Sucede algo parecido en *Luisa se estrella contra su casa* (2007/9), *Constanza muere* (2015), *Una línea y muchos puntos* (2015) y *Medir las fuerzas* (2017).

acciones cotidianas y el paso de la tarde a la noche ritman nuestro teatro personal. Somos una comunidad de personas que solas y juntas pensamos en algún momento en los tópicos que propone la obra. En ese sentido, la pieza solo propone un tiempo común y compartido para que ese pensamiento forme parte de una experiencia. La obra utiliza sus recursos visuales y sonoros para que podamos adquirir cierta disposición, mental y corporal, y así sugerir una experiencia estética compartida: yendo de lo banal a lo metafísico, o de la deriva del pensamiento al recuerdo concreto de un evento o persona en el pasado. Si bien no nos encontramos en un acontecimiento teatral, en términos de copresencia física común, y la atención del espectador está muy lejos de la atención centrípeta propia de la caja negra que dirige -generalmente- todos los sentidos hacia el escenario, esta curiosa disposición espectral de atención dispersa permite que el cuerpo del espectador/participante sea parte de una experiencia estética con su entorno, en un espacio muy distinto y particular para cada uno, pero en un tiempo común y compartido entre todos. Es el cuerpo el que se siente parte de una comunidad en vivo que mira este atardecer, que escucha este texto y que completa el conjunto de pantallas con la imagen propia y circundante de su propia cotidianidad. A este respecto, a propósito de la disposición corporal en la obra, podemos considerar algunas relaciones con otras artes y medios. Primero, Lehmann (2013), entre las distintas manifestaciones del teatro posdramático, llama la atención sobre la videoinstalación en la

cual si bien no hay un actor cuyo cuerpo produzca el hecho estético, es el propio espectador quien ocupa ese rol.

Existen, sin embargo, ejemplos profundos y complejos sobre la combinación de teatro y vídeo que abren nuevos espacios de juego. En este sentido, se puede pensar en el caso de instalaciones teatrales en las cuales el contacto directo falta, se impide o se perturba (los actores se encuentran en un espacio inaccesible para el público o no pueden reconocerse directamente, solo de modo intermedio y fragmentado), en aquellas en las cuales la tecnología multimedia sirve a una intensificación *extrañamente familiar* de zona central del teatro: la percepción del cuerpo (p. 413).

Nótese las afinidades entre las características expuestas del videoarte y la obra en cuestión. Lehmann (2013) destaca este germen relacional en este tipo de propuestas, distinto al criterio objetual más propio a las artes como la pintura:

De esta manera, la videoinstalación se aproxima también al proceso teatral en el hecho de que la temporalidad se encuentra inscrita en ella... A diferencia de una pintura que por las noches se encuentra a salvo en el museo y puede soñar con su próximo observador, el cual reconoce en ella bellezas persistentemente ocultas, la videoinstalación no posee ningún *sentido* inmanente, ninguna existencia a excepción del momento de la experiencia visual en sí, ningún mensaje más allá del encuentro (p. 414)

Esta temporalidad es afín al tiempo procesual de la teatralidad. Y así como señalamos previamente que la plataforma, los intérpretes y la voz del relato organizan la mirada del observador,

notemos también que no hay teatralidad posible sin observador. Sin la conectividad, manipulación, mirada y voz de los actores en tiempo presente la propuesta pierde sentido, no se compone de la misma forma; pero sin la participación del espectador, tampoco. La obra como tal no tiene sentido sin observadores al no quedar un resto objetual, un registro de video esperando ansioso a su nueva activación. En este sentido, lejos de criterios que consideran que el universo de las imágenes y la virtualidad se oponen a la realidad física y corpórea (Cornago, 2004), somos una comunidad de cuerpos presentes que miran a un mismo tiempo imágenes y sonidos en la faz virtual, y estas imágenes y textos –en lugar de hipnotizarnos o anular nuestra consciencia del espacio corpóreo– permiten, por momentos, estetizar el entorno doméstico y cotidiano compartiendo de forma particular una experiencia común a los participantes. Al hablar de las propuestas de cruce entre la danza y los nuevos medios, Gerald Siegmund sintetiza muy bien este principio:

El punto de contacto central entre la danza y los llamados nuevos medios de comunicación es también aquí la imagen del cuerpo, para la cual la piel humana sirve de superficie de proyección como si fuera una pantalla. El espacio desempeña así el papel de un lugar en el cual se produce el encuentro de las imágenes que las personas crean unas de las otras. La diferenciación habitual entre lo real y lo virtual es así totalmente superada, la imagen permanece imagen (en Lehmann, 2013, p. 415).

El espacio al que refiere Siegmund para la danza, en este caso puede tratarse de nuestro espacio cotidiano circundante, afectado por las condiciones previas al crepúsculo; y, por otro lado, el espacio virtual, no como una propuesta inmersiva, sino como un cúmulo de pantallas de las cuales nosotros descubrimos ser una más. El uso de múltiples pantallas libera la vista del espectador de estar anclada en un solo punto o de estar siguiendo el movimiento de un montaje en sucesión. La mirada puede ir de un lado a otro, de una pantalla a otra, o incluso puede dejar de mirarlas y seguir la experiencia escuchando la obra, completando la escena con la expectación del espacio propio. Pues, como mencionamos previamente, las acciones y procesos que guían nuestra mirada en esta escena puntualmente son procesos artísticos en diálogo, pero son también acciones domésticas o cotidianas –pintar, revisar fotografías, captar una película por la mitad o deambular, celular en mano, entre habitaciones mientras intentamos ver el atardecer–, y sus resonancias permiten a su vez acercar imágenes lejanas como la muerte, el recuerdo de una época pasada o el encuentro con la naturaleza.

Mencionamos que la disposición corporal de los espectadores es muy distinta a la atención que generalmente tenemos en el teatro. Desde otra perspectiva, esto se puede asemejar también a la compañía que generan otras artes y medios sonoros: la poesía o la radio, por ejemplo. La capacidad de escuchar y pensar, sin involucrar la mirada necesariamente, sin la condena de mirar fijamente la pantalla en este caso, permite una

construcción de sentido distinta que involucra la atención del espectador de otra manera. Podemos dejar de mirar la obra y aun así participar de ella, pero no sucede lo mismo si dejamos de escucharla. La sonoridad dialoga con las imágenes visuales, pero también crea poéticamente imágenes evocativas, dispone los hechos e incluso induce a cierta disposición corporal por parte de los espectadores/oyentes.

EL POETA EN ESCENA

A manera de conclusión, podemos considerar la ductilidad con que *Un día El mar* relaciona materiales, artes y medios tan disímiles sin dificultad alguna. Esto incluye también manifestaciones culturales típicamente denominadas como la mezcla de lo alto y lo bajo: de Giorgio Agamben, Ingmar Bergman y Roland Barthes a Lady Gaga, Cristian Castro, Virginia Woolf y Los Pericos. Referencias cinematográficas, literarias y musicales tan heterogéneas como nuestros consumos habituales, sobre todo en tiempos de internet. La manera en que esta teatralidad contemporánea agrupa consumos sobre nuestras pantallas se corresponde también con los contenidos mismos que vemos y escuchamos en estas. Quizás por eso la propuesta puede generar

cercanía con el espectador del otro lado. La capacidad de urdir estos materiales no corresponde únicamente al texto, sino a un itinerario que une imagen, sonido y palabra en su conjunto. Quizás en la base podemos ubicar a la poesía, como fenómeno físico y sonoro que genera imágenes y atracción en un grupo y comunidad de oyentes, como la forma más arcaica de teatro. Una voz que atrae a su auditorio por cómo narra y también por cómo suena. Una narración en vivo como un autor rapsoda (Sarrazac, 2009) que urde, lo alto y lo bajo, unas artes y otras, utilizando de base y sostén la forma más antigua de todas: la voz humana.

Cómo citar este artículo:

Prudencio, J. C. (2023). Tan lejos del teatro filmado, tan cerca del poema filmico-teatral. *Un día El mar*, teatralidades emergentes, construcciones narrativas y nuevas formas de esperar. *Artilugio Revista*, (9). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/42249>.

Referencias

- Alternativa Teatral (2021). *Un día El mar (versión 2021)* <https://www.alternivateatral.com/obra74918-un-dia-el-mar-version-2021>.
- Archivo Humano (2017, 12 de enero de 2017). *El Séptimo Sello (Bergman) - Discusión en Cablevisión - 1991* [video] Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=NySe-masyGY&t=149s&ab_channel=ArchivoHumano.
- Cornago, O. (2004). El cuerpo invisible: teatro y tecnologías de la imagen. *Arbor* 177, 699-700, pp. 595-610.
- Cornago, O. (2005). ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, 1, pp. 1-13. <https://doi.org/10.34096/tdf.n1.9684>.
- Dubatti, J. (2010). *Filosofía del teatro II: cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, pp. 44-54.
- Farace, A. (2021). *Un día El mar Versión 2021* [obra teatral inédita]. Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Kattenbelt, C. (2008). Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships. *Culture, Language and Representation. Cultural Studies Journal of Universitat Jaume I*, 6, pp. 19-29.
- Lehmann, H. T. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: Cendeac.
- Manovich, L. (2006). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen de la era digital*. Buenos Aires: Paidós.

Pérez Bowie, J. A. (2004). Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial. *Arbor* 177, 699-700, pp. 573-594.

Sarrazac, J. P. (2009). *El drama en devenir. Apostilla a L'avenir du drame*. México: Paso de Gato.

Biografía

Juan Carlos Prudencio

AUTOR

Licenciado en Artes Combinadas, Universidad de Buenos Aires. Es docente en educación media y superior en historia del arte; investigador en cine y artes vivas contemporáneas; productor y *performer*. Forma parte del Grupo de investigación “Intermedialidad. Artes, literatura y curaduría” en la Universidad Nacional de las Artes.

Imagen: Registro de Julia Barrios Gormaz (2023) equipo RDA CePIA.



a

DIÁLOGOS

Diálogos #9: Fabulaciones múltiples y tecnologías posibles

Dialogues #9: Multiple fabulations and possible technologies



Yamil Burguener

Universidad Provincial de Córdoba
Córdoba, Argentina
yamilburguener@gmail.com



Pablo Weber

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
weberpablomartin94@gmail.com



Ariel Dávila

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
arieldavila@bineuralmonokultur.com



Christina Ruf

Artista independiente
Alemania-Argentina
christinaruf@bineuralmonokultur.com



<https://doi.org/10.55443/artilugio.n9.2023.42250>



<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/kj0i8ep8q>

Artilugio, número 9, 2023 / Sección Diálogos / 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.



EdFA Editorial de la
Facultad de Artes



Universidad
Nacional
de Córdoba



Resumen

Como todos los años, en esta sección invitamos a artistas cordobeses, que estén trabajando en relación con el eje temático, a compartir sus prácticas y procesos creativos. Esta vez convocamos a la compañía BiNeural-monokultur que aborda las tecnologías en cruce con las artes escénicas para generar experiencias diversas con los públicos; al cineasta Pablo Weber quien trabaja con el *anarchivo* de internet para reflexionar sobre los modos de existencia digital de los materiales audiovisuales; y a Yamil Burguener, compositor y *creative coder*, que utiliza el código para trabajar arte generativo donde el sistema es el que toma sus caminos *pseudo-random* en la composición de las piezas.

En la conversación aparecieron abordajes diversos en relación con los vínculos entre las tecnologías y sus prácticas artísticas, comprendiendo a estas en un sentido amplio y situado también. Dialogaron sobre la fuerte conexión entre tecnología y cultura en la vida social de cualquiera de los públicos, en cuanto a cómo interactúan e intervienen en las propuestas artísticas, desde herramientas tecnológicas que las exceden. En este sentido, la compañía BiNeural-monokultur explora en sus propuestas la interacción con los públicos a partir de intervenir sus componentes, saliendo de los límites espaciales y convencionales de las salas de teatro, y preguntándose -antes de la pandemia- si la condición de presencia del convivio teatral en una sala física garantiza mayor intensidad que la presencia mediatizada a través de una computadora. Para abordar estos interrogantes artísticamente, la compañía explora las relaciones del teatro con otras disciplinas, con las ciencias y los espacios públicos.

Yamil Burguener indaga en la programación de códigos para la realización de arte generativo donde el *software* toma sus propios caminos de creación. En una de sus propuestas se pregunta por la relación entre humano-máquina y los límites del control en la creación/programación. En otra obra, plantea las posibilidades humanas de *hackear* la máquina para situarse y aportar desde una mirada crítica a las nuevas formas de socialidad, control y vigilancia.

Palabras clave

tecnologías, cultura,
anarchivo, colaborativo,
convivio

Pablo Weber construye un archivo personal con material audiovisual de internet sobre el que crea nuevas narrativas desde el lenguaje del cine-ensayo. El director se interesa por la filosofía de la técnica según la cual resulta crucial preguntarse por las condiciones materiales que sostienen los archivos digitales. Considera vital y profundamente político cuestionarse esto en la Argentina, donde todavía no hay una filmoteca que conserve la producción audiovisual nacional.

La cuestión de lo colaborativo surge en relación a la producción de las obras y de los *softwares* abiertos donde los propios usuarios ayudan a mejorar y mantener actualizadas las herramientas tecnológicas. La accesibilidad y democratización de la información y el conocimiento es una pregunta que les inquieta, del mismo modo que el derecho a consumir cultura. Asumen también que producen desde un acervo común, que no son únicxs autorxs de las obras y eso les permite pensar también la *participación* que promueven en los públicos y no solo la *contemplación*.

Abstract

As every year, in this section we invite artists from Cordoba, who are working in relation to the thematic axis, to share their practices and creative work processes. This time we called on the BiNeural-monokultur company that works with technologies at the crossroads with the performing arts to generate diverse experiences with the public; the filmmaker Pablo Weber who works with the internet archive to reflect on the modes of digital existence of audiovisual materials; and Yamil Burguener who is a composer and creative coder and uses the code to work on generative art where the system is the one that takes its pseudo-random paths in the composition of the pieces.

In the conversation, various approaches appeared in relation to the links between technologies and their artistic practices, understanding them in a broad and situated sense as well. They discussed the strong relationship between technology and culture, in the social life of any of the audiences in terms of how they interact and intervene in artistic proposals, from technological tools that exceed them. In this sense, the BiNeural-monokultur company explores in its proposals the interaction with the public by inter-

Key words

technologies, culture, anarchive, collaborative, convivio

vening its components, going outside the spatial and conventional limits of theaters, wondering –prior to the pandemic– if the condition of presence of the theatrical gathering in a physical room guarantees greater intensity than the presence mediated through a computer. To address these questions artistically, the company explores the relationships of theater with other disciplines, with the sciences and public spaces.

Yamil Burguener investigates the programming of codes for the realization of generative art where the software takes its own creative paths. Here the human-machine relationship questions the limits of control in creation/programming. In another work, he considers the human possibilities of hacking the machine, to situate himself and contribute from a critical perspective to the new forms of sociality, control and surveillance.

Pablo Weber builds a personal archive with audiovisual material from the internet, on which he creates new narratives from the language of essay cinema. The director is interested in the philosophy of technique where it is crucial to ask about the material conditions that sustain digital archives. He considers it vital and deeply political to question this in Argentina, where there is still no film library that preserves the national audiovisual production.

The question of collaboration arises in relation to the production of works and open software where the users themselves help to improve and keep the technological tools updated. The accessibility and democratization of information and knowledge is a question that worries them, in the same way as the right to consume culture. They also assume that they produce from a common heritage, that they are not the only authors of the works and that allows them to also think about the participation that they promote in the public and not just their contemplation.



Click en la imagen para reproducir el video.

—
Coordinación general: Carolina Cismondi y Constanza Molina

Dirección: Juan Tello

Producción: Pablo Ignacio Huespe

Sonido directo: Federico Ragessi, Paula Quadrelli

Iluminación y coordinación técnica: Pablo Dagassan, Alejandro Costantino

Cámaras: Vanina Gottardi, Juan Tello, Pablo Chirino, Matías Zanotto

Edición y postproducción de imagen: Vanina Gottardi

Grafismo y animación: Sebastián Cáceres

Gráfica: Marina Fernández

Edición de sonido y pos-sonido: Matías Zanotto

Música: "Floating Abstract", Coma Studio, sitio pixabay.com

Realizado en los estudios de



Con el Apoyo para Publicaciones de la Secretaría de Ciencia y Tecnología UNC



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba



Secretaría
de Ciencia
y Tecnología



Cómo citar este artículo:

Buerguener, Y., Dávila, A., Ruf, C. y Weber, P. (2023). Diálogos #9: Fabulaciones múltiples y tecnologías posibles. *Artilugio Revista*, (9).

Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/42250>.



YAMIL BURGUENER

Artista digital, multimedia, compositor y *creative coder*. Es Licenciado en Composición Musical y Especialista en Video y Tecnologías Digitales Online/Offline. Enfoca su actividad en el Media Art, el arte generativo audiovisual, el videojuego, la composición y creación sonora expandida y la interactividad en el arte. Además de presentar obras y dictar workshops, fue invitado a importantes centros de Sevilla, Zaragoza, Georgia, Bogotá, Santiago de Chile, Montevideo, Lima, entre otras ciudades. Ganó el 1º premio del Premio MAMBA, Fundación Telefónica Arte y Nuevas Tecnologías de Buenos Aires, entre otros otorgados a su producción artística. Actualmente es profesor de Laboratorio de Sonido 2 y Laboratorio de Sonido 3 en la Tecnicatura Universitaria en Creación Multimedial de la Universidad Provincial de Córdoba y codirector de Jumelab, estudio de tecnologías interactivas.

www.yamilburguener.com.ar

yamilburguener@gmail.com



PABLO WEBER

Director y escritor argentino egresado de la Licenciatura en Cine (Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba). Ha estrenado su primer cortometraje, *Fragmentos desde el Exilio* (2018), en el Festival de Cine Independiente de Cosquín. Su segundo cortometraje, *Homenaje a la Obra de Philip Henry Gosse* (2020), ha ganado el premio Astor Piazzola al mejor cortometraje Argentino en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en la edición 2020 y ha sido proyectado en festivales de todo el mundo, incluidos el NY Film Festival y Jeonju Film Festival. *Luto* (2021) fue estrenado en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y se ha proyectado en una retrospectiva del autor en el Festival Internacional de Cine de San Petersburgo. Su trabajo de índole experimental se centra en la intersección entre arte, política y tecnología. Actualmente se encuentra terminando *Ecos de Xinjiang* (2024), el cual constituirá su primer largometraje de ficción experimental construido a partir de material de archivo.

[https://cinenacional.com/persona/pablo-martin-weber/
weberpablomartin94@gmail.com](https://cinenacional.com/persona/pablo-martin-weber/weberpablomartin94@gmail.com)

IG @pablomartinweber



BINEURAL MONOKULTUR

Compañía fundada en el 2004, compuesta de lxs directores y dramaturgxs Ariel Dávila (Argentina) y Christina Ruf (Alemania). Trabajan en colaboración con artistas y expertxs en otras disciplinas creando proyectos en artes escénicas. Los procesos investigativos forman una parte importante de sus proyectos. En estos tratan de incidir en la difusa frontera que hay entre la realidad y la ficción. Se interesan fundamentalmente por formatos y procedimientos donde el hecho escénico sea una experiencia, tanto en espacios teatrales como en espacios no convencionales; y por la tecnología, lo performático y la ciencia como herramientas artísticas. Desde el 2004 realizan distintas producciones en Córdoba (Argentina) y en el ámbito internacional (Brasil, España, Alemania, Honduras, Costa Rica, Portugal, Chile, Ecuador, Uruguay). Entre ellas se destacan las obras en formato de “Audiotour Ficcional” (desde 2005), “PaLePo - Paseos de Lecturas Posibles” (Audiotour grupal que toma la ciudad como texto) (desde 2019), “Monstruos - experiencia sonora interactiva para niños aventureros” (2015 - 2018), “eRRor- un juego con tra(d)ición” (teatro no-ficcional) (2011-2014), “Otra Frecuencia - audioperformance de a

dos” (2010-2016), “CONECTADOS” (un proyecto de teatro documental) (2011). Sus últimas producciones son “Bailemos...que se acaba el mundo!” (audio-obra interactiva que invita al público a bailar), estrenada en la Argentina en mayo de 2021 , “Grãos de História” (Audiotour Ficcional), estrenada en Brasil en noviembre de 2022 y “Estelas en el tiempo - un juego urbano”, estrenado en el Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires en 2023.

www.bineuralmonokultur.com

info@bineuralmonokultur.com

IG @bineurales

Identikit.show/

Imagen: Registro de Julia Barnes Gormaz (2023) equipo RDA CePIA.



SEGUIMIENTOS

Identikit.Museo: una propuesta de deconstrucción artística de la ópera *Identikit.Show*

Identikit.Museo: a proposal of artistic deconstruction of the opera *Identikit.Show*



Valentina Tavip

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
valetavip@gmail.com



Tomás Santiago Pisano

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
pisanots@gmail.com



Hernando Varela

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
hernando.varela@unc.edu.ar

Recibido: 01/03/2023 - Aceptado: 07/07/2023



<https://doi.org/10.55443/artilugio.n9.2023.42251>



<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/9w7tcdskz>

Artilugio, número 9, 2023 / Sección Seguimientos / 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.



EdFA Editorial de la
Facultad de Artes



Universidad
Nacional
de Córdoba



Resumen

En este artículo nos proponemos reconstruir la experiencia de lo que se denominó *Identikit.Museo*. Este hecho artístico fue parte de la última etapa del proyecto de producción CePIABIERTO 2021/2022 “Músicas entre músicas: una propuesta sobre contrapunto cognitivo bajo los conceptos de intertextualidad musical y procesos intersemióticos”. La propuesta consistió en convocar públicamente a artistas y realizar una deconstrucción de la ópera titulada *Identikit.Show*, compuesta en el marco de dicho proyecto. A lo largo de cinco encuentros, en modalidad de laboratorio/taller, se logró crear una nueva propuesta artística que, a partir del trabajo interdisciplinario y colectivo, reflexionó y problematizó aspectos de autoría, registros, obra y forma.

Palabras clave

ópera contemporánea,
laboratorio,
deconstrucción artística,
creación colectiva,
museo

Abstract

This article aims to delimit an area for aesthetic experimentation in the field of Argentinian art in the last decades. We propose three scenes: *Sistema Copiador* (2020), by Hernán Camoletto, *A la sombra de un granado en flor* and *Trabajos prácticos* (2021), by Leticia Obeid, and an untitled piece by Verónica Meloni exhibited in 2018. We take them as a starting point, asking these questions: How can we decide if these images are contemporary or not? Where do they stray from their actuality and how do they come along at the present? To explore these questions, we analyze the mentioned poetics from three perspectives. First, as image retrieving flows. Then, as artworks that create citation networks. Finally, as ways of revitalizing culture archives. From there, we move forward to make up the horizon of what we propose to call an *imagined theory*.

Key words

contemporary opera,
laboratory, artistic
deconstruction, collective
work, museum

INTRODUCCIÓN

“Músicas entre músicas” fue un proyecto de producción enmarcado en el Centro de Producción e Investigación Artística dentro de la convocatoria CePIABIERTO 2021/2022. El proceso de trabajo se dividió en tres etapas. Las primeras dos etapas se desprendieron de un Trabajo Final de Licenciatura en Composición Musical (FA-UNC) en el que nos propusimos la creación, realización y producción de una ópera titulada *Identikit.Show*, que relacionaba los conceptos de intertextualidad musical, intersemiosis y contrapunto cognitivo. La tercera etapa, titulada *Identikit.Museo*, consistió en la deconstrucción de la ópera a través de prácticas colaborativas con agentes del campo y espectadores. Asimismo, propusimos una vinculación del proyecto con la cátedra de Morfología II del Departamento Música de la Facultad de Artes, UNC, con el objetivo de debatir y reflexionar sobre conceptos abordados en este proyecto y, paralelamente, pertinentes al programa de la materia.

IDENTIKIT.SHOW, ÓPERA CONTEMPORÁNEA

Identikit.Show fue una ópera compuesta por Tomás Santiago Pisano para un ensamble de voces solistas, dos violines, viola, cello, contrabajo, flauta travesa, oboe, clarinete, fagot, corno francés, piano, percusión y guitarra eléctrica. El libreto fue escrito por el dramaturgo cordobés Lautaro Ruiz. Este trató sobre un *quiz show* llamado *Identikit.Show*, en el que las personalidades

reales de las cantantes principales eran intercambiadas con las de sus personajes dentro de este programa televisivo. En el transcurso de la historia se generaban situaciones que jugaban con los límites de la verdad y la mentira, la identidad “real” o “ficticia”.

La ópera fue producida en dos etapas. En la primera, realizamos la escritura y composición musical de la escena número uno del libreto y diversos experimentos con los integrantes del proyecto sobre algunas dinámicas de trabajo. Dicha instancia finalizó con la presentación de esta primera escena vía *streaming* en diciembre del 2021. En la segunda etapa se concluyó el proceso de composición/escritura de la ópera completa y se presentó con público presencial en la Sala Jorge Díaz en junio del mismo año.

Esta producción, al ser parte de una investigación artística, se fundamentó en algunos conceptos que habilitaron y propusieron distintos modos de creación. El término *contrapunto cognitivo* (López-Cano, 2018) remite a las acciones semiótico-cognitivas que realizamos cuando reconocemos la procedencia de los elementos empleados en cualquier proceso intertextual musical y la comparación que realizamos entre sus contextos, funciones y significados originales con los actuales (p. 281).

A los fines de este trabajo, rescatamos, de la propuesta del autor, que todo lo que giraba en torno a la obra podía convertirse en una herramienta que contribuía a la construcción de sentido. De esta forma, ese material musical re-

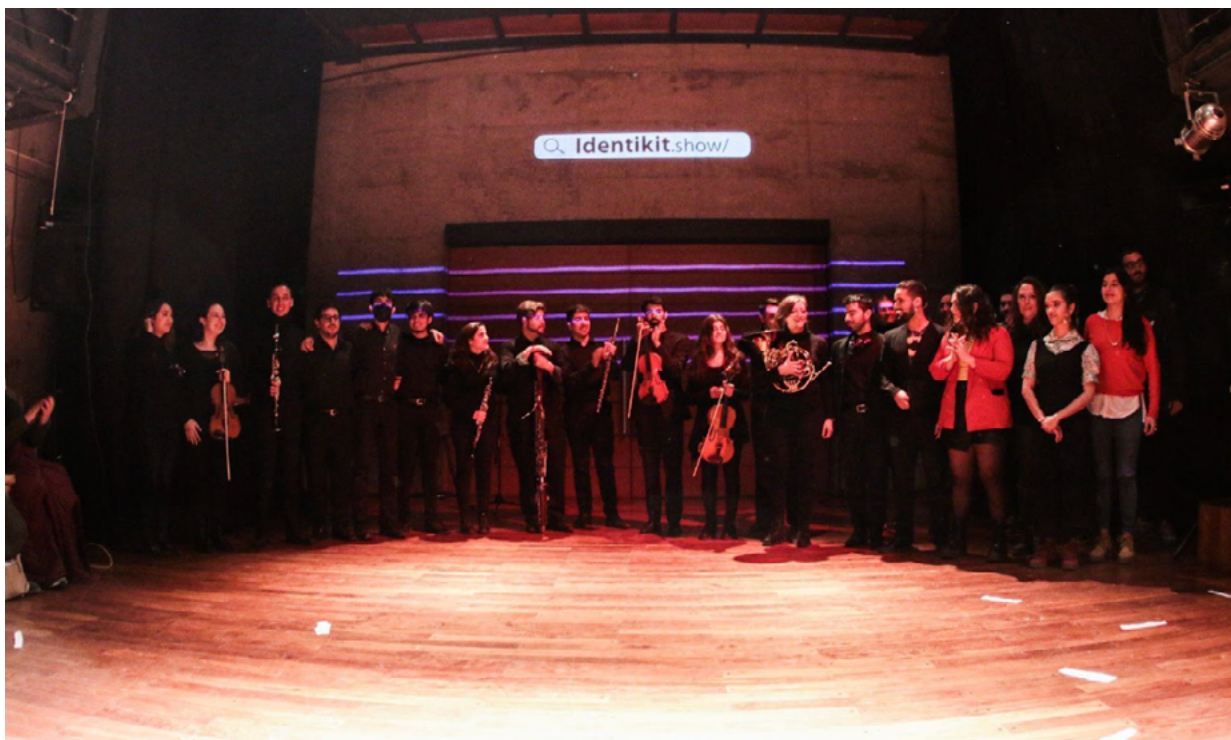


Imagen 1: Pisano, T. S. (2022). *Identikit.Show* [ópera]. Córdoba, Argentina. Fotografía de J. Sánchez.

vestía un potencial para su re-contextualización, re-significación, re-funcionalización, de acuerdo a cómo, dónde y para qué se utilizara en el hecho artístico. El reciclaje musical –la utilización de materiales presentes en obras anteriores, re-aplicados en momentos específicos–, en este caso, sirvió como estrategia cognitiva para organizar y constituir redes de conexiones semióticas entre objetos y experiencias sonoras anteriores, dejando en claro una construcción de sentido. Por otra parte, se propuso un desborde disciplinar desde la composición musical al considerar una dimensión intersemiótica: se procuró mixturar la música con los sentidos que, a nuestro parecer, proponían el texto y la escena.

Para llevar a cabo la construcción de *Identikit.Show*, el grupo de intérpretes musicales que perteneció al proyecto (instrumentistas y

cantantes) fue, a su vez, partícipe de la construcción del argumento, el libreto, las referencias musicales y los juegos del *quiz show*. En primer lugar, el grupo fue sometido a experimentos de diversa índole. Algunos de ellos fueron completamente musicales (como ensayos) y otros tuvieron que ver con los conceptos desarrollados a partir del marco teórico (como encuestas diferidas, grupos de discusión y entrevistas). Haber trabajado en grupos focales permitió emerger otras herramientas que no estaban ancladas en la interpretación de una partitura, sino que estaban relacionadas con lo teatral, lo argumental y lo escénico. Por ejemplo, los personajes de Rosario y Valentina fueron nombrados así por sus nombres reales: la cantante Rosario Goldaracena en *Identikit* era Valentina, y Valentina Tavip era Rosario. A su vez, algunas referencias musicales fueron

incluidas allí por los sentidos y las historias que encerraban para sus intérpretes.

Por lo tanto, remarcamos el doble rol de los integrantes como recurso metodológico. Por un lado, desarrollaron su labor como intérpretes musicales (instrumentistas o cantantes) en el hecho artístico; por el otro, sus aportes proporcionaron, mediante la participación en experimentos, discusiones y encuestas, una retroalimentación a la composición. En los siguientes párrafos mostraremos cómo algunos de estos conceptos y metodologías fueron adoptadas para construir otro hecho artístico: *Identikit.Museo*.

LABORATORIO DE INTERVENCIÓN

Posteriormente a la realización y presentación a público de *Identikit.Show*, se llevó a cabo la última etapa del proyecto. Esta tercera instancia consistió en una deconstrucción de la ópera desde la praxis. A partir de una convocatoria a artistas, realizamos un laboratorio/taller de intervención creativa sobre fragmentos del registro audiovisual de la obra *Identikit.Show*. Se seleccionaron diez personas (cinco compositores, un bajista/compositor, una cantante, una *performer*) que manifestaron interés en explorar herramientas creativas de distintas disciplinas. De esta manera, se conformó un nuevo equipo de trabajo. Sus intereses se vinculaban principalmente con los procesos de exploración creativa y colectiva.

Algunas expectativas que manifestaron al momento de su inscripción fueron:

- Me gustaría andar este camino que proponen y sumergirme en el universo simbólico del trabajo, en conjunto con otros seres desconocidos.

- Me motiva participar en un grupo colectivo donde hay una construcción conjunta interdisciplinaria (...). Mi expectativa es aprender conceptos nuevos y cómo se pone en juego esa práctica. Compartir reflexiones con la cátedra de morfología me parece interesante, ya que en mi carrera no está esa posibilidad.

- Me motiva cualquier propuesta que implique la relación de diversas áreas artísticas y estéticas. Espero sea un espacio donde poder aprender, conocer y dar lugar a expresar mis afecciones artísticas.

- Me interesa participar en la propuesta principalmente por el abordaje de la intertextualidad e intersemiótica (...). El género ópera me interpela y me convoca como compositor e intérprete por lo complejo del hacer artístico, dado por la interrelación entre el hacer música y el arte escénico que se plantea y cómo eso deviene en forma en la obra. Tengo la expectativa de poder conocer por dentro la obra y el proceso de creación y poder nutrirme de esa experiencia para mi propio desarrollo artístico profesional. Tengo interés particular en el arte multimedial y sobre esta rama estoy especializándome como estudiante de Composición Musical, considero que esta experiencia puede aportarme mucho en este sentido.

- Me gustaría participar de la reflexión en torno a los conceptos que el proyecto está tomando (...). Además, pienso que la articulación con la cátedra de Morfología generará un espacio muy propicio para el surgimiento de perspectivas y soluciones interesantes.

- Me interesa indagar y ser parte de un proyecto en el cual la creación e interpretación colectiva de una obra sea un factor clave en la misma. Aportar desde nuestras individualidades y desde la experiencia grupal a partir de la reflexión y la puesta en diálogo.

- Me gustaría participar en el Laboratorio para explorar, aprender y profundizar sobre diferentes posibilidades de la intertextualidad y diferentes conceptos asociados, así como posibilidades y limitaciones de la intervención sobre obras (...).

Consideramos que incluir las voces del nuevo grupo en este artículo, nos permite entender cuáles fueron algunas decisiones tomadas dentro del recorrido de los encuentros. Así también, ver sus motivaciones primarias en comparación con el resultado logrado en *Identikit.Museo* ayuda a clarificar y encontrar algunas directrices que subyacieron en los procesos.

El proyecto propuso pensar una producción posterior o una deconstrucción como una retroalimentación no solo reflexiva sino productiva en cinco encuentros con modalidad de taller. En los primeros dos, realizamos la presentación del proyecto, la obra y los conceptos que alimentaron la composición de la ópera. Además, expusimos algunos ejemplos de *Identikit.Show* que dialo-

gaban con el marco teórico de la investigación artística. De la misma forma, planteamos algunos interrogantes en relación con la intervención de los registros y trabajamos a partir de instancias orientadas a reflexionar sobre la idea de obra “completa”.

Por otra parte, ideamos actividades para que el nuevo grupo de participantes vivencie algunas dinámicas de construcción similar a las realizadas en las primeras dos etapas del proyecto. De esta manera, se invitó a los integrantes a pensar propuestas desde la misma práctica artística. Por ejemplo, en el segundo encuentro planteamos una actividad que consistía en construir personajes a partir de un nombre, una característica y una canción que les identificara. También se propuso recrear fragmentos de las escenas utilizando el libreto como base, incluso con la posibilidad de intervenirlos.

El tercer encuentro consistió en bocetar la muestra al público y comentar cómo iba a llevarse a cabo. Escuchamos las propuestas individuales de cada integrante. Ese debate fue muy importante, ya que allí se definieron los distintos formatos de presentación, las ideas que giraban en torno a ella, la relación y el nexo entre las propuestas individuales, los distintos roles que íbamos a cumplir, etcétera. Recuperamos algunos de los comentarios que orientaron esta construcción colectiva:

- Se me ocurrió que haya un sector, posiblemente en la última parte del “recorrido”, que sea interactivo con los asistentes del museo. Que estas personas no tengan un rol pasivo (al menos

en esta etapa del recorrido), sino que respondan ciertas preguntas a modo de un “juego”, como sucedía en la ópera. En realidad, al final de la actividad, podemos inventar que esas interrogantes eran la parte del *casting* para una próxima edición del programa. Las preguntas en cuestión serían un compilado entre las preguntas que tenían los *stickers* entregados en la función. Podemos alternar entre algunas muy abiertas y difíciles de contestar (Por ejemplo: ¿A quién te cuesta más perdonar, a vos mismx o a lxs demás?), y otras más concretas y de fácil respuesta (Por ejemplo: ¿Sos más de bañarte a la mañana o a la noche?). Con esta dualidad fácil/difícil respuesta me parece que se puede plantear una lógica de diálogo entre algo conocido y algo más abstracto (Integrante 1, comunicación personal, 29 de septiembre de 2022).

- [Me gusta la idea de una] actuación de la representación. Representamos lo representado. Ya hay un lenguaje narrativo allí. La pantalla es un personaje que tiene varios personajes. Podemos instalar cámaras que se disparen en algún momento y se vean reflejadas (Integrante 2, comunicación personal, 29 de septiembre de 2022).

- [Debemos tener en cuenta que] Instagram es el hábitat [del uso de filtros en historias de esta red social]. Una posibilidad es utilizarlos para ver cómo se va destruyendo un video a través de la repetición filtrada. *Loop* de algo que se va distorsionando en la repetición, como por ejemplo Romitelli a Strauss; Santi a Romitelli; Gonza a Santi. [En otras palabras, hacer una] cadena de filtros de Instagram. Idea de componer con los fil-

tros. Unos agregan cosas (tipo corazones) y otros deforman. Llega un momento que no se relaciona con la obra (Integrante 8, comunicación personal, 29 de septiembre de 2022).

- Idea de “des-museo” distinta a la de museo. El museo hace una foto y le quita el sentido. Expone algo y hay muchas cosas que no tienen sentido [por sí mismas]. Lo que pienso es que *Identikit* crea un personaje. Entonces crear un sentido de personaje. El museo transmite una idea de sentido (Integrante 5, comunicación personal, 29 de septiembre de 2022).

- [Propongo que, el día de la presentación,] empiece un grupo por un lugar y el otro grupo por otro lugar. De esa manera, el orden de los factores sí altera la dramaturgia de la exposición (Integrante 3, comunicación personal, 29 de septiembre de 2022).

A partir de este diálogo, nos pareció que el museo, a través del formato de exposición y recorridos, le proporcionaba una idea de sentido a las diferentes producciones. Como se observa, cada integrante planteó diferentes formatos de intervención de los registros y experiencias de dinámicas creativas. Así fue como, en los encuentros siguientes, el grupo participó activamente sobre la producción de un nuevo resultado artístico que fue denominado *Identikit.Museo*.

IDENTIKIT.MUSEO

La presentación y apertura al público de esta etapa fue organizada en conjunto con la cátedra Morfología II del Departamento Música de la Facultad de Artes, UNC, y tuvo su reposición dentro de la programación de actividades de la Noche de los Museos 2022. *Identikit.Museo* consistió en instalaciones y *performances* que presentaban diferentes maneras de interacción.

La primera consistía en una instalación sonora interactiva. Se presentó un controlador MIDI en cuyos botones podían apreciarse imágenes de compositores y de las gráficas de diversas producciones fonográficas (tapas de CD). Al presionar alguno de ellos, se escuchaba una micro-pieza compuesta por algún integrante a partir de re-

ferencias musicales utilizadas en la ópera. A su vez, se podían pausar y superponer.

En la segunda, en el Auditorio, una voz en *off* entrevistaba a personas del público. Quien era entrevistado/a sabía que estaba designado/a porque en la pared del escenario se proyectaba su cara. Asimismo, un asistente le acercaba un micrófono para que todo el público vea y escuche sus respuestas. Las preguntas eran de diversa índole: algunas más incómodas (similares a las de la ópera) y otras más relajadas sin mucho desarrollo/importancia.



Imagen 2: Pisano, T. S., Tavip, V. (Coords.) (2022). *Identikit.Museo*. Córdoba, Argentina. Fotografía de P. I. Huespe.



Imagen 3: Pisano, T. S., Tavip, V. (Coords.) (2022). *Identikit.Museo*. Córdoba, Argentina. Fotografía de P. I. Huespe.

En tercer lugar, se presentó una *performer* con la cara reemplazada por un video de *emojis* que veía un registro intervenido y distorsionado de la ópera *Identikit.Show*. Esta persona, poco a poco, cambiaba sus estados de humor, interactuando de diversas maneras con el público. Asimismo, al frente de esta escena, se encontraban auriculares disponibles para ser utilizados. Lo que se oía eran músicas originales referenciadas en la ópera original. Esta instancia fue probablemente la más compleja en cuanto a cantidad y variedad de estímulos.

La cuarta instancia consistió en un espacio de creación, donde se propuso al público realizar *collages* (individuales, en principio) con revistas, diarios y recortes con una sola consigna: “¿Cómo te describirías en un *collage*?”. Una vez hechos

sus montajes, debían pegarlos en una cortina disponible en la sala hecha con tiras de periódicos. De esta manera, quedaron expuestos los trabajos allí.

La última intervención en vivo fue un *live-set* a cargo de un integrante. La fuente sonora estuvo presente durante toda la apertura al público, a manera de paisaje sonoro, construido a partir del registro sonoro de la ópera.

Independientemente de la presentación en CePIA realizada el 24 de octubre y el 18 de noviembre en la Noche de los Museos, se utilizó la cuenta de Instagram del proyecto para presentar otro tipo de intervenciones artísticas/creativas¹, también organizadas en los encuentros del taller.

¹ El perfil de Instagram del proyecto se puede visitar en: www.instagram.com/identikit.show.



Imagen 4: Pisano, T. S., Tavip, V. (Coords.) (2022). *Identikit.Museo*. Córdoba, Argentina. Fotografía de P. I. Huespe.



Imagen 5: Pisano, T. S., Tavip, V. (Coords.) (2022). *Identikit.Museo*. Córdoba, Argentina. Fotografía de V. Tavip.

El grupo decidió realizar un *takeover*, aunque no fue anunciado públicamente. Este consistió en que cada integrante se hizo cargo, administró y dispuso del perfil de Instagram del proyecto durante un día. Esta modalidad fue utilizada principalmente para sumar una propuesta más de creación individual, aunque pactada previamente de manera colectiva. De esta forma, cada integrante tenía permitido interactuar con el público, subir historias, fotos o videos de la manera que quisiera, manteniendo el anonimato.

Nos interesa rescatar esta práctica, ya que el contenido subido durante esos días enriqueció fuertemente la propuesta de deconstrucción operística. Por un lado, cada integrante trabajó con el registro audiovisual de la ópera y lo deformó, derivando en otras estructuras morfológicas nuevas. Por ejemplo, un integrante utilizó pequeños momentos del video para alterar el texto y que el rearmado de estos construya una frase tomada del libro *Demian*, de Hermann Hesse. Otra persona superpuso fragmentos del registro con las músicas originales referenciadas en ese momento o, incluso, diferentes discursos políticos al mismo tiempo.

Por otra parte, la red social fue aprovechada con gran solvencia a partir de las herramientas y los fenómenos digitales disponibles en ese medio. Algunas intervenciones fueron muy ingeniosas al considerar la estructura interactiva de Instagram para crear a partir de ella. Un integrante, por ejemplo, recortó quince segundos del registro y lo subió aplicando algún filtro disponible que tenía al subirlo a historias.

Posteriormente, tomó el video intervenido y lo re-subió con otro filtro diferente. Esto lo repitió aproximadamente veinte veces, a la manera de cadena de filtros, hasta que el video perdió casi todo su contenido original.

Otro participante hizo creer a los seguidores que la cuenta había sido hackeada durante esos días de abundante interacción digital. En una historia posteó lo siguiente:

Como algunxs ya saben, estos últimos días
estuvimos sufriendo hackeos y
desde *Identikit.Show* no necesariamente
avalamos los discursos que se han
emitido en las historias de la cuenta.

Afortunadamente ya recuperamos el control de la cuenta y la situación está en manos de la sección
Crímenes Cibernéticos de la Justicia.

¡Estén atentxs porque se vienen novedades!

Si bien, el mensaje contiene rasgos de humor muy finos, como el invento de “la sección Crímenes Cibernéticos de la Justicia”, algunas personas preguntaron preocupadas por la situación. Otro integrante recurrió al uso de memes relacionados con el argumento de la ópera, los autores del marco teórico de la investigación, referencias del proceso de creación de *Identikit* con relación a los planos de ficción, entre otros elementos.



Imagen 6: Pisano, T. S., Tavip, V. (Coords.) (2022). *Identikit.Museo*. Memes realizados por I. Boscoboinik para el instagram de *Identikit.Show*. Córdoba, Argentina.

Como se puede constatar, cada integrante resolvió su intervención proponiendo otros sentidos a partir de la manipulación de registros, generando un contenido altamente heterogéneo en la red social. Asimismo, las distintas propuestas creativas se vincularon con los conceptos expuestos en los primeros encuentros: intertextualidad, intersemiosis, veridicción y contrapunto cognitivo.

ARTICULACIÓN CON MORFOLOGÍA II

Como mencionamos anteriormente, esta última etapa de la radicación del proyecto *CePIABIERTO 2021/2022* concluyó con la instancia de vinculación con Morfología II del departamento Música de la Facultad de Artes, UNC y la apertura al público. Posteriormente a la presentación de *Identikit.Museo* se habilitó un debate entre integrantes del proyecto, estudiantes y docente de la cátedra, en el que se logró reflexionar en torno a diversos aspectos.

En primer lugar, dialogamos sobre el concepto de forma en *Identikit.Museo* y sobre cómo se construyó a partir de materiales de diversa índole prestados de la ópera original, de las referencias incluidas allí, así como a partir de otros que surgieron en este nuevo proceso creativo. Nos preguntamos qué sucede cuando el material no es de construcción propia, cuando es externo o cuando la música remite a otras cosas. Planteamos que si la “forma” es la relación entre las partes y cada etapa incluida remite a cosas que ya tuvieron una lectura previa, la idea de la referencia intertextual nos problematiza la experiencia artística o nuestra experiencia con la memoria. En otras palabras, cómo la herramienta de intertextualidad propuso una construcción narrativa/discursiva.

Por otro lado, se observó cómo el recorrido del trayecto, la vivencia de la experiencia y la profundidad de conocimiento sobre el proyecto propusieron distintos niveles de interpretación de *Identikit.Museo*. Rescatamos las maneras en que cada persona, al participar desde diversos roles –ya sea creando, espectando, ayudando o partici-

pando de alguna de las presentaciones públicas-, tuvo un vínculo único con *Identikit*. Un integrante que asistió a la ópera y participó también como creador en esta tercera etapa del proyecto, puso un ejemplo desde su perspectiva:

Yo fui a la ópera *Identikit.Show* como espectador y me acuerdo de que sucedió algo parecido a lo que hicimos con *Identikit.Museo*. Recuerdo que durante los días anteriores a la presentación había muchas encuestas en Instagram y que el día de la función te daban *stickers* con esas mismas preguntas. Eran interrogantes que también aparecían en el libreto e, incluso, en el final [de la ópera] llovían papelitos con algunas de ellas. Creo que esa reutilización de materiales me dió herramientas para relacionar y comprender cosas que suceden en la obra (Integrante 1, comunicación personal, 6 de octubre de 2022).

En tercer lugar, destacamos en el diálogo distintos tipos de desbordes que propuso el proyecto, más específicamente, la tercera etapa de este. Por un lado, a partir del reconocimiento del trabajo colectivo, la construcción de la ópera no se circunscribió solo a lo musical. Al inscribirse en un Trabajo Final de Licenciatura en Composición Musical, decir que “el creador” es solo uno –el compositor– deja afuera la experticia de las personas que participaron allí. Eso se evidencia aún más en *Identikit.Museo*, donde las intervenciones emergieron desde las cualidades sinceras de la horizontalidad, la falta de fronteras y lo difuso. Esta mixtura interdisciplinar grupal propuso, además, una intervención fluida del medio: va y vuelve, sale de la pantalla, desborda la pantalla, se va al Instagram, vuelve del Instagram, se va

al WhatsApp, viene a Morfología. El dato se va transformando también desde la oralidad, lo audible, lo grabado, lo reproducido hasta que vuelve a lo acústico.

ALGUNAS REFLEXIONES FINALES

Para concluir, nos parece importante destacar que la idea de intervención generó un nuevo proceso creativo y, a raíz de ello, una nueva (u otra) producción artística, a partir de los aportes de todos los lenguajes/disciplinas que compusieron el hecho artístico. En primer lugar, la deconstrucción de materiales puso de relieve elementos de la ópera, que en *Identikit.Show* habían tenido un papel menos relevante. En ese sentido, consideramos que desmembrar la ópera en diferentes partes (libreto, dramaturgia, redes sociales, intertextualidad, intersemiótica, etcétera) propuso observar diferentes posibilidades de abordarlas independientemente y potenciar la recursividad de cada una. En otras palabras, deconstruir la ópera a través de prácticas artísticas sobre algunos materiales presentes.

En segundo lugar, valoramos el aspecto metodológico de la propuesta, que permitió constituir a *Identikit.Museo* como algo heterogéneo (diversidad en instalaciones/performances) y, asimismo, lograr homogeneidad a partir de un eje en común: *Identikit.Show*. Los encuentros propusieron transitar un proceso que no tenía un desenlace preconcebido. Consideramos que el hecho

de presentar una paleta de herramientas compositivas/técnicas y ofrecer actividades relacionadas con el proyecto desde otro enfoque habilitó un abanico amplio de posibilidades creativas, que se vio reflejado en “el producto”. Además, el grupo convocado, con sus experticias y sus propuestas (inter/trans)disciplinares, logró un desborde completamente impensado de antemano. De hecho, algunas intenciones y deseos nuestros como coordinadores no fueron finalmente incluidos ni conversados siquiera, ya que sucedían cosas más importantes en el proceso, en el *entre*.

Por último, nos resulta complejo observar qué implicó la forma de ver el material propio, puesto que los roles que ocupamos como autores de este escrito fueron diferentes a lo largo del proyecto. Sin embargo, esta propuesta nos invitó a desapropiarnos de construcciones previas del hecho artístico, corcernos de nuestra visión como compositor/intérprete/director y observar lo creado con cierta distancia. Incluso, la inconmensurabilidad de los límites de “lo propio” devino en soltar completamente lo creado en la ópera y confiar en el proyecto colectivo grupal. A fin de cuentas, habilitó poner en diálogo nuestras resonancias previas con las de otras personas.

Cómo citar este artículo:

Pisano, T. S., Tavip, V. y Varela, H. (2023). *Identikit.Museo*: una propuesta de deconstrucción artística de la ópera *Identikit.Show*. *Artilugio Revista*, (9). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/42251>.

Referencias

López-Cano, R. (2018). *Música dispersa: Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Museikeon Books.

Biografías

Tomás Santiago Pisano

AUTOR

Licenciado y Profesor en Composición Musical, UNC. Director musical. Profesor adscripto en “Dirección Orquestal II” e “Instrumentación y Orquestación II” (FA, UNC). Integrante en formación del Proyecto SeCyT/UNC “Música Contemporánea Cordobesa del siglo XXI: cartografía, diferencias y vínculos desde una perspectiva técnico-musical. Segunda etapa”. Integrante del proyecto “Lontano: creaciones colectivas entre música y escena” (CePIABIERTO 2023/2024).

Valentina Tavip

AUTORA

Profesora en Educación Musical por la Universidad Nacional de Córdoba. Cantante. Profesora Adscripta en Técnica Vocal y Cuidados de la Voz II (FA, UNC). Integrante del proyecto “Rompo la mesa: laboratorio de exploración coral sobre los cuerpos sonoros” (CePIABIERTO 2023-2024).

Hernando Varela

AUTOR

Licenciado en Composición Musical por la Universidad Nacional de Córdoba. Doctorando en Artes (FA-UNC). Director musical. Profesor en “Práctica y Dirección Coral I y II” de la Licenciatura en Dirección Coral y el Profesorado en Educación Musical (UNC). Miembro del Proyecto de Investigación Consolidar “Las ritualidades de las Performance. El hecho artístico y las cuatro tesis de Erika Fischer-Lichte desde una mirada local” (Secyt-UNC, 2018-2023).

Imagen: Rosana Fernández "Ateidos" (2023)



a

INDETERMINACIÓN

METAL METAL

METAL METAL



Claudio G. Bazán

Universidad Nacional de Córdoba

Facultad de Artes

Departamento de Música

Córdoba, Argentina

claudio.bazan@unc.edu.ar



<https://orcid.org/0009-0006-6726-3245>

Recibido: 23/02/2023 - Aceptado: 17/06/2023



<https://doi.org/10.55443/artilugio.n9.2023.42252>



<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/08h6qbry1>

Resumen

METAL METAL es una pieza electroacústica creada en 2022. El material sonoro utilizado en la composición fue grabado durante la pandemia mundial de Covid-19. Aprovechando el aislamiento obligatorio, se realizaron sesiones de improvisación rítmica, tímbrica y textural con latas de aluminio. Estas se registraron con un grabador digital Zoom H4. Los archivos sonoros que quedaron de esas exploraciones e improvisaciones fueron la plataforma para pensar la composición. La estética buscada en esta pieza musical pretende bordear las convenciones del arte sonoro actual, poniendo énfasis en la intensidad expresiva y sensorial.

Palabras clave

*música, acusmática,
electroacústica, arte
sonoro, creatividad*

Artilugio, número 9, 2023 / Sección Indeterminación / 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.



EdFA Editorial de la
Facultad de Artes



Universidad
Nacional
de Córdoba



Abstract

METAL METAL is an electroacoustic piece created in 2022. The sound material used in the composition was recorded during the global Covid-19 pandemic. Taking advantage of the mandatory isolation, rhythmic, timbre and textural improvisation sessions were held with aluminum cans. They were recorded with a Zoom H4 digital recorder. The sound files that remained from those explorations and improvisations were the platform for thinking about the composition. The aesthetic sought in this piece of music aims to border the conventions of current sound art, emphasizing expressive and sensory intensity.

Key words

music, acousmatic, electroacoustic, sound art, creativity


METAL METAL

Es una pieza electroacústica acusmática compuesta en 2022. Los materiales sonoros utilizados en esta pieza fueron registrados durante la pandemia mundial de Covid-19. En el contexto de la pandemia, el aislamiento posibilitó momentos de creatividad y recreación que se alternaron con las tareas académicas docentes y de investigación. En el lapso de un mes, empleando un grabador digital Zoom H4, se realizaron registros de improvisaciones y exploraciones sonoras utilizando latas de aluminio como fuentes instrumentales. Las improvisaciones tuvieron como ejes el ritmo, el timbre y lo textural. Un inmenso archivo sonoro resultó de estas acciones. Para la composición de METAL METAL se requirió de muchas horas de análisis y escucha profunda del archivo sonoro, para seleccionar aquellos momentos que me gustaban y que suponía iban a servir mejor para realizar operaciones compositivas complejas. Una vez seleccionados esos fragmentos, gestos e impulsos sonoros, comenzó la etapa de planificación de la composición: pensar climas, estados de la materia, posibilidades de transformación, movimientos, registros, dinámicas, contrastes y continuidades.

Algunos de los principios estéticos rectores para la creación de esta pieza fueron: la economía de materiales (reducir al mínimo los

fragmentos sonoros seleccionados), bordear las convenciones del arte electroacústico, repensar la relación entre el sonido y lo corporal. La restricción de materiales permite activar la creatividad para generar variedad (múltiples posibilidades de transformación y elaboración del material), advertir las diferentes dimensiones de un mismo objeto sonoro (espacialidad, temporalidad, relaciones de jerarquía) y pensar una macro forma en donde todo lo que suceda en su estructura interna, provenga de fuertes relaciones gestuales y espectrales. Más allá de los aspectos técnicos y estratégicos de la composición de esta pieza, hubo una fuerte conexión entre lo que propone el sonido y lo corporal. La energía rítmica suele proponer movimientos corporales, y hay una intención de enfatizar este aspecto para que la exploración creativa del sonido tenga su correlato en lo que un cuerpo puede receptor y activar.

El nombre de la obra, METAL METAL, hace referencia tanto al material de las fuentes sonoras utilizadas en las improvisaciones como al género musical (el *heavy metal*) por su fuerza y energía. Múltiples fabulaciones y tecnologías posibles para la creación.

 [Click aquí](#) para escuchar el audio

Cómo citar este artículo:

Bazán, C. (2023). METAL METAL. *Artilugio Revista*, (9). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/42252>.

Biografía

Claudio G. Bazán

AUTOR

Compositor, investigador y docente universitario. Especialista en Audioperceptiva y formación musical auditiva. Realizó estudios de posgrado en educación virtual, en creatividad y en investigación educativa. Actualmente está concluyendo sus estudios en la Maestría en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas de la Universidad Nacional de Avellaneda. Como compositor resultó ganador de premios nacionales e internacionales.

Codex

Codex



Leonardo Martín Blanc

Universidad Provincial de Córdoba

Facultad de Educación Física

Córdoba, Argentina

leonardo.martin.blanc@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-0271-9559>

Recibido: 19/02/2023 - Aceptado: 17/06/2023



<https://doi.org/10.55443/artilugio.n9.2023.42253>



<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/kiyg910t7>

Resumen

En la era de la Big Data, los caracteres ordenados sistemáticamente nos enseñan nuevas formas de ser, de sociabilidad y también de control y vigilancia total. Codex es el resultado de un largo proceso personal y creativo, cuya forma de expresión es el dibujo abstracto -grafito sobre papel- basado en códigos contemporáneos.

Palabras clave

*código, tecnología,
memoria, dibujo,
abstracto*

Artilugio, número 9, 2023 / Sección Indeterminación / 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.



EdFA Editorial de la
Facultad de Artes



Abstract

In the era of Big Data, systematically ordered characters teach us about new ways of being, sociability and also total control and surveillance. Codex is the result of a long personal and creative process, portrayed as abstract drawings (graphite on paper) based on contemporary codes.

Key words

*code, technology,
memory, drawing,
abstract*

INTRODUCCIÓN

Considero que los procesos creativos son impulsados por una fuerza interior que brota en momentos incómodos y desesperantes. Este es mi caso con *Codex*, la obra que brotó en medio de una agitación emocional.

Los largos períodos de conexión a internet, la inmediatez de los mensajes de teléfono, el abrumador bombardeo de imágenes y la saturación de información me genera una continua ansiedad. La sociedad contemporánea exige atención plena en el mundo digital. Actualmente, relacionarnos o alcanzar muchas de las necesidades cotidianas, como obtener un turno médico, estudiar, conseguir trabajo, etc., demanda inexorablemente la manipulación de datos, códigos y pantallas digitales. El solo hecho de tener que ingresar una nueva contraseña me genera estrés. ¿Cómo afecta el uso continuo de las nuevas tecnologías de información y comunicación (NTIC)? ¿Cómo son utilizados nuestros datos y qué lugar ocupa el arte en este fenómeno? He aquí una problemática que afecta inadvertidamente a gran parte de la población mundial.

DESARROLLO

La primera lectura que me acercó a la reflexión sobre trastornos y malestares provocados por el uso continuo de tecnologías omnipresentes fue *Modernidad líquida* de Zygmunt Bauman (2015). El sociólogo y filósofo de origen polaco nos explica que las redes pueden ser muy útiles

y también una trampa, al someternos a una conexión permanente, con intercambios de datos cada vez más grandes y veloces. En la era del dataísmo¹, el significado que prevalece es el Big Data², el internet y la inteligencia artificial. Harari (2016) advierte que la tecno-religión “no venera ni a dioses, ni al hombre, adora datos y el flujo libre de información” (p. 520).

Además de los malestares personales provocados por el uso continuo de las NTIC, subyace otra inquietante problemática relativa a la gestión de metadatos. ¿Será que estamos perdiendo poder sobre la capacidad de tomar decisiones? Harari (2016) argumenta que los sistemas Big Data pueden llegar a conocer mejor a uno que uno mismo, desplazando la autoridad de las personas al procesamiento de algoritmos dentro de la Big Data. Si la toma de decisiones es un proceso eminentemente humano que solo se puede llevar a cabo a través de la corteza prefrontal, a partir del advenimiento de la Big Data, las nuevas inteligencias artificiales eligen por nosotros entre múltiples opciones para tomar decisiones exactas. El poder es cedido a los algoritmos, ergo, a las manos que gobiernan dichos algoritmos. Emplear datos desde las inteligencias artificiales provoca que las personas pierdan poder político y económico sometiéndose a una especie de “psi-

1 Término utilizado para describir la mentalidad y filosofía creada por el significado emergente del Big Data, la inteligencia artificial y el internet de las cosas.

2 Big data se refiere a una gran cantidad de información que solo se puede procesar mediante el uso de herramientas digitales y que sirve para responder preguntas a través del análisis de enormes volúmenes de datos.

copolítica”, según Han (2014). Es decir, un sistema de sumisión que utiliza un poder seductor e inteligente para que las personas, sin saberlo, se sometan a sí mismas al entramado de dominación. La autoexplotación es más eficaz que la explotación ajena, pues “va acompañada del sentimiento de libertad” (Han, 2014, p. 92). Además, la sumisión resulta más efectiva por el entrecruzamiento entre cuerpo-tecnología. Los teléfonos inteligentes, como prótesis u órganos técnicos, son una extensión inseparable del cuerpo, conectada constantemente a internet.

El camino personal para contrarrestar estos malestares surge de un cambio mental producto de una nueva forma de atención.

EL CAMBIO MENTAL

En mayo de 2014 padecí un accidente de tráfico que me obligó a estar inmovilizado por más de tres años. Estar todo el día sentado, acostado y conectado a internet me generó angustia, ansiedad e impaciencia. A raíz de eso, desperté un interés por el lugar donde ocurren las emociones, los recuerdos y los pensamientos. Durante el proceso médico fui sometido a todo tipo de observaciones, incluidos estudios de neurología. Al mirar las imágenes de mi encéfalo, obtenidas por la resonancia magnética, entendí que todo ocurre ahí y que para alcanzar el bienestar mental debía cambiar la actitud de vida de forma radical. Por aquel entonces, el fotógrafo guatemalteco Luis González Palma me obsequió

algunos libros sobre budismo y meditación. Esas lecturas me permitieron comprender y practicar poner la mente en claro ante el aturdimiento de palabras, sonidos e imágenes del mundo contemporáneo. Luego, comencé a dibujar con lápiz sobre papel todas las imágenes que componen mi cerebro. Mientras lo hacía sentía tranquilidad y conexión directa conmigo mismo. Me llevó más de tres años finalizar los dibujos de mi encéfalo (aproximadamente cuatrocientas imágenes en diferentes cortes). Durante ese tiempo estuve abocado de forma exclusiva a la recuperación física y a los procesos creativos³. El cambio había comenzado porque había conseguido desviar la atención hacia el dibujo⁴.

Como dijo el filósofo griego Epicteto, “Nadie es libre si no es dueño de sí mismo” (Arribas, 2010, p. 388). Las personas somos responsables de nuestras propias acciones y por medio de la autodisciplina podemos ignorar la atención de cualquier cosa, incluidos el aturdimiento y la aceleración de la digitalización. A la obra de los dibujos de mi cerebro la llamé *Consequentis* porque surgió con el propósito de alinear la atención, el pensamiento, la emoción y el dibujo. Al terminar el mapeo de mi encéfalo sentía mayor autocontrol, no obstante, la incomodidad del ruido informativo continuaba. Eventualmente, investigaba sobre el fenómeno de la preocupación y además

³ En ese mismo período realicé la obra *Meliflua*, un experimento cuya producción creativa resulta de la combinación de conocimientos de cimática, neurociencia y metalurgia. <https://www.youtube.com/watch?v=X6wx8TT1a38>.

⁴ Vídeo de *Consequentis*: <https://www.youtube.com/watch?v=RuXlunDkiBw>.

deseaba dibujar, pero no sabía qué. El hundimiento en el objeto de interés comenzó a generar una sensación abrumadora, pues la realidad estaba saturada de signos, señales, códigos, símbolos, íconos y datos que organizan todo lo que conocía. Para no caer en las profundidades de la confusión, amarré mis ideas a la obra referencial de Agnes Martin, cuyas prácticas artísticas también tenían un efecto psicológico terapéutico y una búsqueda espiritual basada en la simpleza del dibujo. Estas pistas fueron capitales para comenzar mis primeras exploraciones con el dibujo abstracto y las formas puras.

En el año 2018 me trasladé desde Córdoba, mi provincia natal, hasta San Fernando, Buenos Aires para realizar una residencia artística de larga duración en Zona Imaginaria. Cuando realicé el cambio de domicilio me dieron un documento de identidad nuevo que, en su dorso, poseía un código de barra digital que luego dibujé en varias oportunidades y en diferentes escalas.

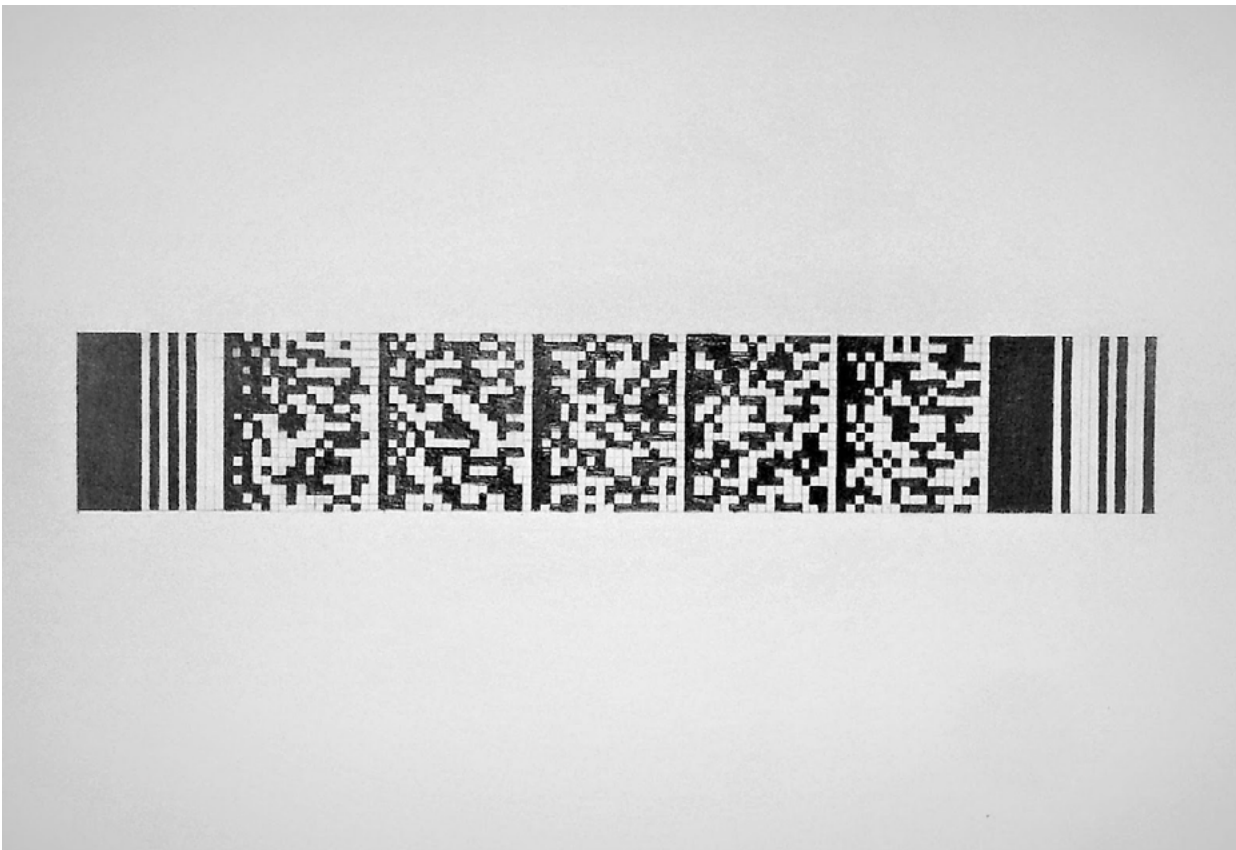


Imagen 1: Blanc, L. M. (2018). *Codex DNI*. Grafito sobre papel. 28,5 x 20,6 cm. Buenos Aires, Argentina.



Imagen 2: Blanc, L. M. (2018). *Codex QR*. Grafito sobre papel. 19 x 26 cm. Buenos Aires, Argentina.

La imagen es un código PDF417 con datos biométricos y biográficos posibles de rastrear y controlar, como cualquier otro producto del mercado por medio de tecnología láser y de cualquier dispositivo inteligente. Las NTIC, al igual que la robótica, la inteligencia artificial, los sistemas de reconocimientos faciales, las baterías de litio, las impresoras 3D, los *drones*, los GPS, la nanotecnología, 4G, 5G, etc., responden al lenguaje de la eficiencia, la competitividad y la productividad. De acuerdo con Schwab (2016), atravesamos “la Cuarta Revolución industrial”⁵ y la tecnología comienza a desplazar muchas de las actividades

humanas actuales. ¿Qué pasará con el arte y los artistas?

Dibujé dos veces el mismo código QR para poner en tensión la perfección de la tecnología frente a la singularidad de las experiencias humanas. Resaltar las diferencias entre dos dibujos con apariencias similares expone los cambios que se suceden en la expresión artística. Son experiencias distintas de una misma cosa. A las categorías de errores interpretadas como “posibilidades”, las tomé prestadas del artista norteamericano John Cage (Cage y Retallack, 2011), al igual que el uso de procedimientos azarosos, recursos recurrentes para la creación de los siguientes dibujos.

5 La Cuarta Revolución Industrial se caracteriza por ser una fusión de tecnologías actualmente en prueba o en desarrollo, que está desintegrando las fronteras entre las esferas física, digital y biológica.

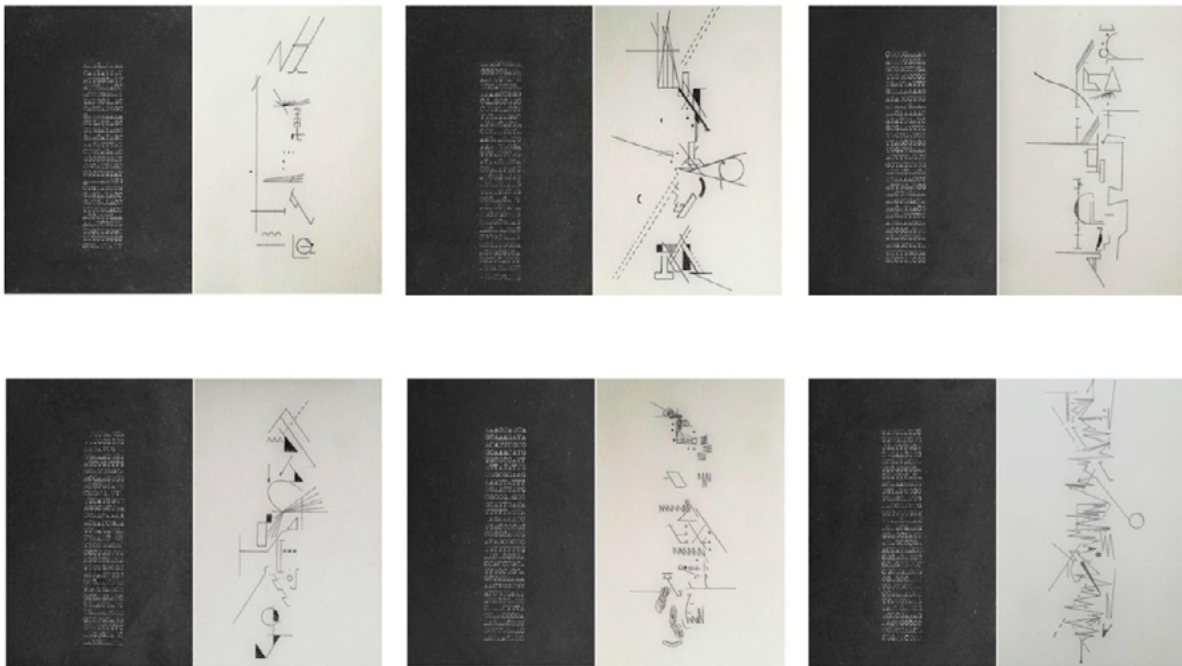


Imagen 3: Blanc, L. M. (2018). *Codex CP*. 6 de 13 dípticos. Buenos Aires, Argentina.

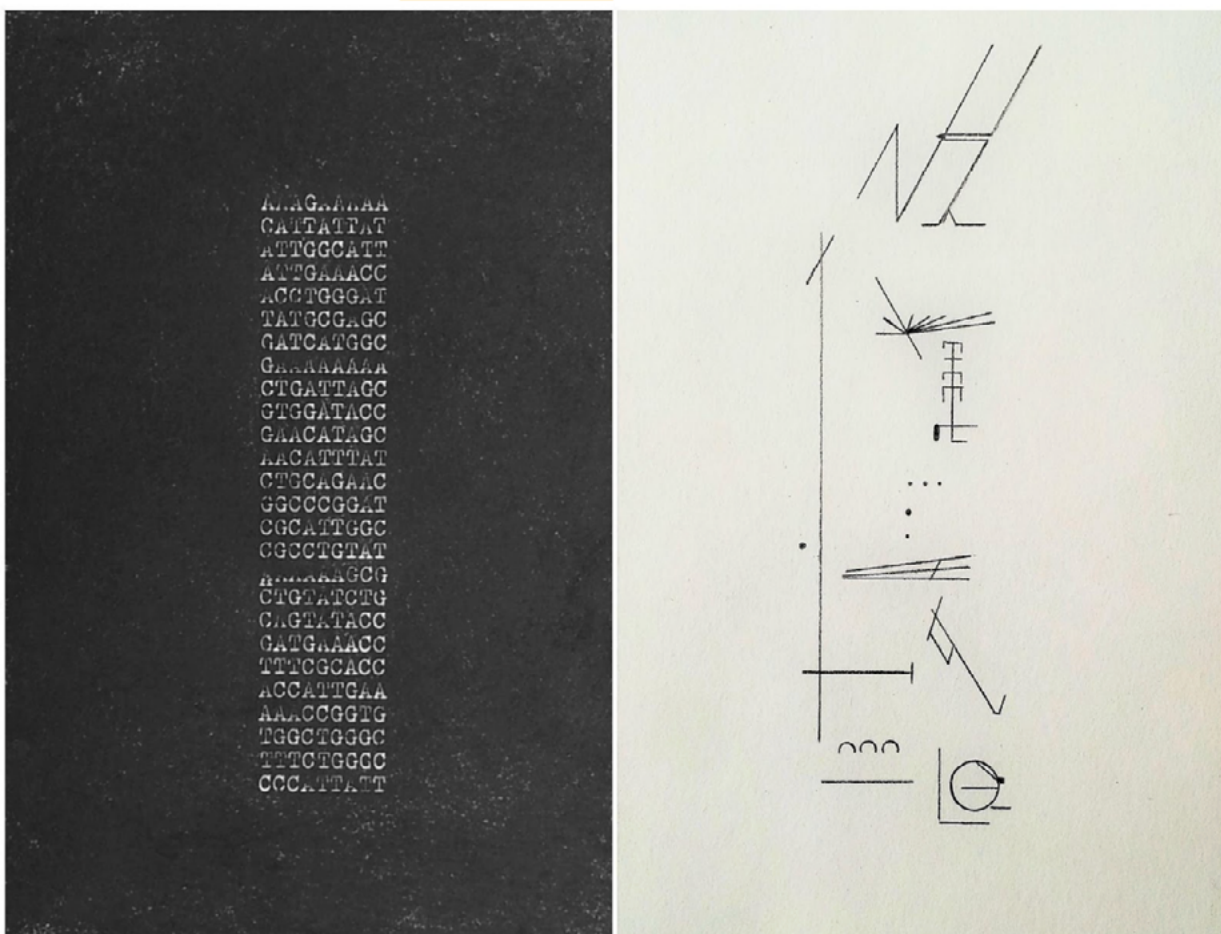


Imagen 4: Blanc, L. M. (2018). *Codex CP n°1*. Izquierda: gofrado y carbónico (12 x 19 cm). Derecha: dibujo grafito sobre papel (12 x 19). Buenos Aires, Argentina.

El filósofo francés Stiegler (2012) explica que hay tres tipos de memoria: la biológica o “genética”, que poseen casi todos los seres vivos del planeta; la memoria del sistema nervioso “epigenética”, que poseen los vertebrados y cuya base está en el cerebro; y la tecnológica “epifilogénica”, que permite preservar la huella de la experiencia humana conocida como cultura. El propósito de los dibujos y gofrados fue remitir a los tres tipos de memorias y resaltar elementos del código genético que configuran la base de todos los seres vivos; en este caso la información de la ceruloplasmina, una proteína que se encuentra en la película de la lágrima. *Codex CP* está compuesta por 3110 caracteres repartidos en trece hojas embadurnadas con grasa y carbónico, y trece dibujos abstractos. Los dibujos

son mis interpretaciones subjetivas de las luces y sombras que se generan en las letras del código genético presente en los gofrados. Además, realicé una réplica de los dibujos a menor escala y con diferentes materiales para componer la obra sonora “Música de la lágrima”.

Mis producciones creativas tuvieron un giro importante durante la pandemia de Covid-19. La nueva “normalidad” conocida consistía en educación, salud y trabajo a distancia; el comercio electrónico y la interacción social en línea. Como a la gran mayoría de las personas, el aislamiento social, preventivo y obligatorio me condujo a un aumento en el uso de las NTIC, ergo, mayor ansiedad.



Imagen 5: Blanc, L. M. (2018). *Música de la lágrima*. Bolígrafo y hierro sobre goma montada en el rodillo de la máquina de escribir Remington rapid-riter. Buenos Aires, Argentina. <https://www.youtube.com/watch?v=VPPReQ-ZfPw>.

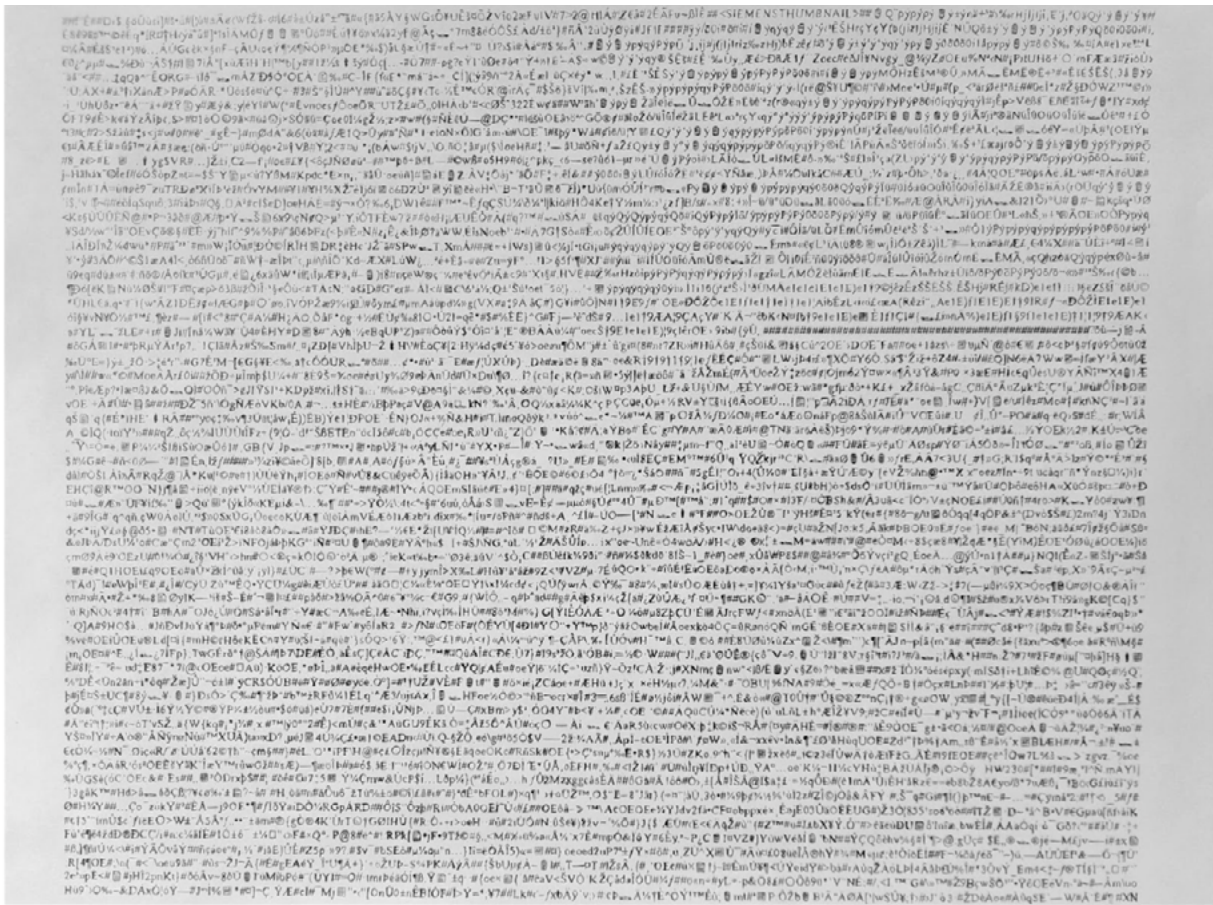


Imagen 6: Blanc, L. M. (2022). *Codex IP n° 11*. Grafito sobre papel. 61 x 43 cm. Córdoba, Argentina.

La serie *Codex IP* consiste en la inmersión dentro del hiper bombardeo de información y mi entrega plena al dibujo como forma de escape⁶.

“Una imagen vale más que mil palabras”. Convertí la fotografía digital en un archivo de lectura compuesto por miles de palabras y decenas de miles de símbolos. Aquí la imagen y las palabras se trasvasan⁷ entre sí penetrando al plano abstracto.

El proceso de ordenamiento de símbolos lo hice de forma manual y sistemática, a través de herramientas digitales básicas hasta alcanzar

una imagen rectangular. Luego, copié los símbolos de izquierda a derecha como si fueran un texto interminable. El gesto repetido del dibujo me brinda la libertad de no pensar y de perder la percepción del tiempo. Esta expresión posee una fuerte relación con la obra del polaco Roman Opalka, quien copió el tiempo durante un número infinito; un acto consciente del uso del tiempo frente a la vida y la muerte.

6 Video de Codex IP: <https://www.youtube.com/watch?v=GNasRmjrNjU>.

7 Concepto desarrollado por Regis Debray (1994) en su obra *Vida y muerte de la imagen*.

CONCLUSIÓN

Fui abordando el objeto de preocupación con lecturas que reflexionan sobre los impactos sociales ocasionados por el uso excesivo de las NTIC. En concordancia con Stigler (2012), la utilización de los objetos técnicos puede acarrear un bien o un mal. Es por ello que mi postura pendula en un intermedio entre tecnofilia y tecnofobia. En efecto, para desarrollar las series de *Codex* requerí de muchos y variados tipos de objetos técnicos que dieron sentido a la forma de expresión.

En la actualidad, las NTIC funcionan para controlar desde una lógica productiva. Además, desplazan a las actividades del ser humano y atrofian sus capacidades de decidir y memorizar. Ante esto, surgió *Codex*, una respuesta creativa cuya piedra angular es el desplazamiento de la atención de las NTIC hacia el uso del lápiz, el papel, el dibujo abstracto y la consciencia del tiempo y la memoria.

Cómo citar este artículo:

Blanc, L. M. (2023). *Codex. Artilugio Revista*, (9). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/42253>.

Referencias

- Arribas, E. S. (2010). *Enciclopedia Básica de la vida* (No. 146). Madrid: Cultivalibros.
- Cage, J. y Retallack, J. (2011). *Visual Art: Jonh Cage en conversación con Joan Retallack*. Madrid: Metales Pesados.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Han, B. C. (2014). *Psicopolítica: Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Barcelona: Herder Editorial.
- Harari, Y. N. (2016). *Homo Deus: Breve historia del mañana*. Barcelona: Debate.
- Schwab, K. (2016). *La cuarta revolución industrial*. Barcelona: Debate.
- Stiegler, B. (2012). Tiempo e individuaciones técnica, psíquica y colectiva en la obra de Simondon. *Trilogía Ciencia Tecnología Sociedad*, 6, pp. 133-146. https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3528739.
- Zygmunt, B. (2015). *Modernidad Líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Agradecimientos

Correcciones: Dra. María Belén Acevedo y Nicole Tyler.

Biografía

Leonardo Blanc

AUTOR

Nació en la ciudad de Córdoba, Argentina (1980). Desde hace más de doce años es artista visual. Su formación profesional es de Mgtr. en Antropología social (UNC), Lic. en Ciencias de la Act. Física y del Deporte y Prof. de Ed. Física (IPEF). Actualmente es docente en la Universidad Provincial de Córdoba y tutor en la Universidad Blas Pascal.

<https://cargocollective.com/LeonardoBlanc>

Acleidos

Acleidos



Rosana Fernández

Universidad Nacional de Córdoba

Facultad de Artes

Córdoba, Argentina

rosana.frn@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-7961-9060>

Recibido: 01/03/2023 - Aceptado: 17/06/2023



<https://doi.org/10.55443/artilugio.n9.2023.42254>



<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/kaxo1r4fr>

Resumen

Acleidos significa sin clavículas y es un trabajo que persigue múltiples estados en progresión de una fuerza única y su potencial extensión en desdoblamientos. Un flujo en cambiante exceso que interactúa con esa base anónima que es anterior a la actualización de la evidencia. Alteridad irreductible donde el cuerpo no se da de manera absoluta, sino como un inidentificable; ese lugar en que ocurre toda metamorfosis. Abriendo la posibilidad a un cuerpo inconexo que, girando en un vacío sin referentes, pretende aprender a desplazarse en un movimiento adyacente y alcanzarlo. Porque, ¿dónde comienza el cuerpo humano o cualquier otro cuerpo?

Palabras clave

cuerpo, adyacente, imagen, no-yo, dispersión-preliminar

Artilugio, número 9, 2023 / Sección Indeterminación / 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.



EdFA Editorial de la
Facultad de Artes



Universidad
Nacional
de Córdoba



Abstract

Acleidos means without clavicles and it is a work that pursues multiple states in progression of a unique force and its potential extension in unfolding. An excessively changing flow, interacting with that anonymous base that predates the update of the evidence. Irreducible alterity where the body is not given in an absolute way, but as an unidentifiable, that place where all metamorphosis occurs. Opening the possibility to an unconnected body that, turning in a void without references, tries to learn to move in an alien movement and reach it. Because where does the human body or any other body begin.

Key words

body, adjacent, image, not-self, preliminary-dispersion

IMAGINACIÓN Y SU ANVERSO: INVERSIÓN O IMPLOSIÓN DE LOS POLOS DE CONSISTENCIA

¿Sería posible pensar en una anterioridad a la imaginación creadora que precede al yo que imagina y que lo imagina? Si concebimos como realidad una extensión material empíricamente perceptible, necesariamente la imaginación, y luego el entendimiento, tienen que producir una síntesis de esa multiplicidad anterior, estabilizándola a través de un conjunto de relaciones mentales que nos sirven para comprender lo real y darle significado. Pero si consideramos lo real como esa impermanencia irreductible e inabarcable por el pensamiento, ¿será posible, a través de la visión, asistir al surgimiento de esa zona donde se agitan los innumerables esbozos del movimiento interminable de una consciencia que graba sobre el prisma de la mente lo que luego la mirada reconocerá como imagen?

Si todo aquello que reducimos a un nombre, una cosa, un cuerpo -en última instancia toda la estructura de aquello que sostenemos como realidad- es más bien una suma de relaciones en modificación constante, lo que tenemos es un continuo de estados interdependientes donde nada tiene existencia unitaria y donde todo lo que tendemos a solidificar en una imagen solo son agregados que producen la apariencia de una unidad momentánea.

Por lo que al momento de construir la obra me interesa reflexionar sobre el poder de

la imagen en general para desestabilizar cualquier idea de identidad construida sobre una base esencial estable. Perseguir a través de la imagen esa fuga en devenir hacia una impermanencia inconmensurable, una irreductibilidad inapreciable donde nada de lo que es se da de manera absoluta, sino como un acontecimiento dentro de una red de circunstancias entrecruzadas en una convergencia precaria e inestable. Donde el proceso de trabajo se dispone a ser una zona de experimentación que hospede un goteo abierto a la potencialidad de lo adyacente, intentando intuir a través de la imagen alianzas que posibiliten una apertura a esa vida que carece de voluntad de cierre. Ahí donde estar es solo existir (en lo determinado), pero estar *junto a* es una forma de engendrar lo inexistente desde esa zona potencial de lo que no es aún y hacerlo vivir (en lo posible).

ABS-TRACCIÓN ARBORESCENTE DE LO ADYACENTE: LA MOLECULARIZACIÓN ABSTRACTA DE LA ENTIDAD

Pienso la adyacencia no como una envoltura en exterioridad a nosotros (como se concibe al espacio en general), sino como una condición de posibilidad de lo extenso que, al estar incluso en el cuerpo mismo, busca decodificar toda relación con un afuera-adentro. En la precedencia de una conexión virtualmente posible que solo

existirá en su actualización, cuando esas totalizaciones de lo externo y lo interno, lo actual y lo virtual, el yo y el no yo, la luz y lo oscuro puedan ser dispersadas en ese meridiano sin fondo que abre lo inespecífico.

Donde lo corpóreo pueda ser la variación continua de un estado libre de las injerencias de un centro organizativo. La diseminación astillada de un cuerpo espejado, invertido, fragmentado, multiplicándose en los infinitos sitios que conforman lo adyacente. Donde se abre una zona que ya no puede inferirse desde la experiencia, porque no es un objeto sensible o una extensión que pueda percibirse por medio de los sentidos, sino el horizonte ilocalizable de un no-objeto que precede a toda objetividad y al cual no es posible percibir de forma clara ni mostrar mediante representaciones.

Ahí donde, en esa relación recíproca entre el cuerpo y el espacio, el cuerpo buscaba espacializar un mundo alrededor, la fragmentación de la unidad cuerpo/espacio sin ninguna forma que estabilice, se vuelve una matriz tensiva donde conectar con las fuerzas de lo informe y lo indefinido. Difuminación desnuda que soporta toda experiencia de los cuerpos en los espacios, en la que ya no hay un cuerpo como polo de orientación en el espacio o en el tiempo, y donde tampoco hay un espacio como receptáculo de lo corpóreo, sino un sitio desbordado que adquiere la densidad de lo disponible.

Donde lo virtual y lo actual, lo visible y lo invisible, lo corpóreo y lo imperceptible puedan percibirse dentro de la misma mezcla abstracta.

No considerando lo abstracto como aquello que se superpone a lo concreto o que lo representa, sino suponiendo la abstracción como una modalidad de la tracción, una forma de a-tracción, algo que tracciona dentro de sí mismo todo lo que lo excede. Un vórtice que, al atraer todo lo demás hacia sí, se vuelve esa abstracción arborescente que comprende dentro de sí otras arborescencias, desmultiplicando espacios, elementos, imágenes, cuerpos, en un crecimiento-acrecimiento continuo.

UN IMPERCEPTIBLE (NO POR ELLO INVISIBLE): LA FRACTALIZACIÓN DE LOS INCORPORALES

Imagino la consistencia de lo adyacente como un imperceptible, una región donde toda imagen (de lo que es) se camufla con lo inmediatamente al lado, una suspensión donde los límites se desrealizan y lo visible recupera su invisibilidad. Una luminosidad hecha de fibras que albergan la inabarcable ramificación del afuera-afuera de lo definido, en la convivencia asincrónica y excéntrica de temporalidades y espacialidades simultáneas e infinitas.

Al momento de construir la obra me pregunto cómo podría captarse esa imperceptibilidad de lo adyacente, si no es posible ni desde la experiencia habitual que le imponemos a los sentidos, ni desde el uso que hacemos de la mente. Quizás podría pensarse una transición entre esa expe-

riencia de los sentidos que tienen como eje un cuerpo concebido como totalidad, donde el ojo es el órgano privilegiado de la visión; sumada a otra experiencia que tiene más que ver con una apercepción ya no visual sino visionaria, en el sentido de visualizar desde la mente y ya no desde el ojo. Para poder construir una experiencia que capte ese estado variable, sin ejes ni centros, arriba ni abajo, al que no podría accederse desde una percepción centrada en el ojo ni en el yo.

Componer la imagen entonces requeriría una atención difractada tanto hacia la naturaleza de la mente como hacia lo que se presenta como experiencia apariencial, vasta concavidad de una doble transparencia mental-visual en apertura a lo que se manifiesta como presencialidad libre de atributos. En el intento de dar con una percepción anterior a su nombramiento como tal, desde donde devolverle a la percepción la posibilidad de desandar los esquemas perceptivos que tenemos aprendidos. Un abandono al punto único de la visión especular, que busca tensar ese margen en que la mirada se deshace y deshace a quien mira en la misma fuga que los colapsa y los funde.

EN DISPERSIÓN ADYACENTE, LA IMAGEN: LA VIRTUALIZACIÓN DE LOS EXTENSIONALES

Pienso la imagen como ese desfasaje en el ritmo del movimiento en que la luz se difunde a través de los intervalos de la materia. Una

intersticialidad vincular a las formas, *fade in* y *fade out* de un encastre evanescente. Donde cada imagen pueda ser un vector vinculante que no busque ya clausurar ninguna forma dentro de un contorno, sino que propague un despliegue reflectante donde forma e informe sean ambos estados en renovación constante del plano que aglutina la totalidad de las imágenes.

Portando dentro de sí esa espacialidad sin coordenadas, la imagen podría aparecer como la pura potencialidad de una fuerza común que, entrecruzando vectores no dejara de hacer que los cuerpos, las partes, las dimensiones, las distancias renovaran sus vínculos en el eco de una figura errante, ya no como esquematización de otras cosas, sino como el puro impulso de sí misma.

Imagen cristalina que, conservando la extensión, intensidad y movilidad propia de la condición lumínica, siendo forma y libertad respecto a esa forma, ligadura sin forma y más allá de la forma, le produzca un relieve al tiempo cronológico, espejando esa multiplicidad germinal de lo posible. Una incandescencia resplandeciente que más que describir evoque eso incapturable que, entre presencia y ausencia, sea capaz de reunir lo que cualquier idea de espacio-tiempo mantiene distante.

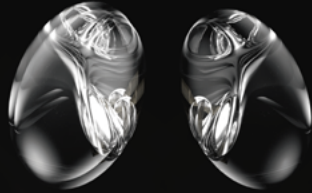
LA IMAGEN DEL YO Y SU DESMANTELAMIENTO:

En mi proceso de trabajo persigo llevar a cabo una práctica cotidiana de visión que cuestione y disloque esa visión, en un intento de desestabilizar esa imagen que da nacimiento a toda imagen: la imagen del yo. Ir desde la imagen hacia ese conjunto de bordes fluidos donde el yo pueda ser un indefinible, a la vez centro y fuga de un trazado de relaciones, una intersección variable desde la cual poder ensayar otros modos de la visión y otros esquemas de la mirada.

Una adyacencia donde el 'yo' pueda ser tomado solo como un movimiento más en vaivén y discontinuidad consigo mismo. Donde la conciencia ya no sea concebida como un flujo interior al yo, sino como una película de imágenes en la cual el yo solo está inserto, siendo una más de ellas. Si pudiéramos ralentizar cada vez más ese flujo, quizás percibiríamos al yo como un fluir de estados transitorios y cualidades aisladas e inconexas, donde solo es la mente la que fija la forma de un yo, con su punto de vista, su idea, su verdad, llevando a ese yo a un modo de cognición dual de yo frente al mundo.

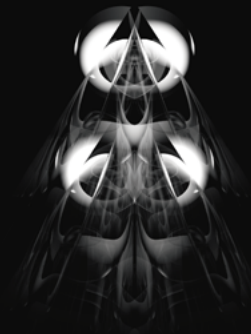
Quizás entonces dejaríamos de oponer el movimiento, como realidad física en el mundo exterior, a la imagen, como realidad psíquica en la conciencia, para pensar a la conciencia como una matriz de movimientos donde la mirada ya no necesita establecer un espacio como forma exterior a sí misma, al que luego tendría que interiorizar para incorporar. Llevando a una mirada

no basada en la reflexión, sino en una intensificación dispersiva que abarca incluso lo que corre al borde de lo visible. Desde un ojo ya no encapsulado por la perspectiva, la óptica, la geometría, porque la mirada constreñida en un punto de vista es la que anula esa dimensión mayor de la mirada que es la visión. Sino que quizás podría pensarse en el ojo como una extensión traspacial que reúne lo perceptible por los sentidos y lo procesado por las coordenadas de la mente, atravesándolos. Conformando el órgano de visión de un ver que ya no sea fundamento de ningún yo, sino el ensamble múltiple en impregnación sensorial de una percepción desnuda.



. Imaginar tiende con frecuencia a un comienzo repentino
 resulta sumamente difícil
 pensar que pudiera suceder de otra manera.
 Se origina permanentemente en lo inanimado, nace
 de la descomposición espontánea en la generación espontánea
 generalmente pero también
 en la materia inerte el habla
 genera en el barro, pozos.
 Un corrimiento interrelacionando múltiples facetas
 del enfoque lo real escapa y habrá que comprender ahí
 si la modificación aspira a iluminar
 un camino que comprende dos sendas imbricadas.
 Qué es, adónde va
 este comienzo al interior remoto de nuestras células .

. En el limo húmedo del aparecer un principio pasivo
 la materia forma todo lo que existe.
 La conjunción favorable informa lo fecundado
 no es una sustancia sino un huevo
 transmitido por una larga sucesión
 de opuestas telas en la penumbra.
 Pensar no sería prudente, apenas y sobre todo
 la observación favorece el surgimiento
 de un espacio infinito, no obstante
 al trastornar lo infinitamente grande por contraposición
 lo infinitamente pequeño sigue, sobre circula
 sin mayores reticencias .

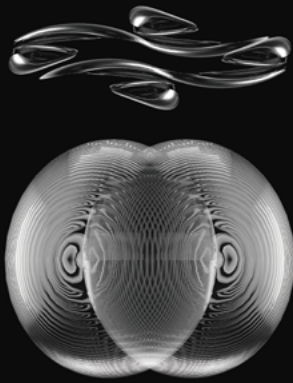




. Toda fisiología elabora en un principio paulatinamente grietas.
 La primera conmoción será el comienzo de una controversia.
 Después ninguna suerte
 solo la vida preexistente que se ve nacer.
 La materia en realidad es una inseminación de los nidos
 en varios recipientes lo abierto constata rápidamente
 la creencia se basa en un error. Sin embargo
 la fuerza de las ideas heredadas, los métodos
 partidarios del fenómeno ceden su lugar a lo visible, al ojo
 le sustraen la posibilidad del organismo último
 la validez de la duda, pero la duda persistirá
 en un rudimentario invisible .



. A partir de entonces la pregunta:
 cómo lo no vivo satisface el problema de la búsqueda.
 En el curso de periodos la clave de la demostración muta
 haciendo descender unos de otros
 grandes espacios de tiempo, épocas ligeras
 variaciones dentro de un mismo fósil.
 Donde en caso de no ser suficiente
 lo vital modificará sus cualidades
 refutará cada oposición.
 Frente a la naturaleza de un cubrimiento
 que al aumentar en progresión geométrica constante
 da lugar a las formas más simples
 que parecen ser también las más antiguas .



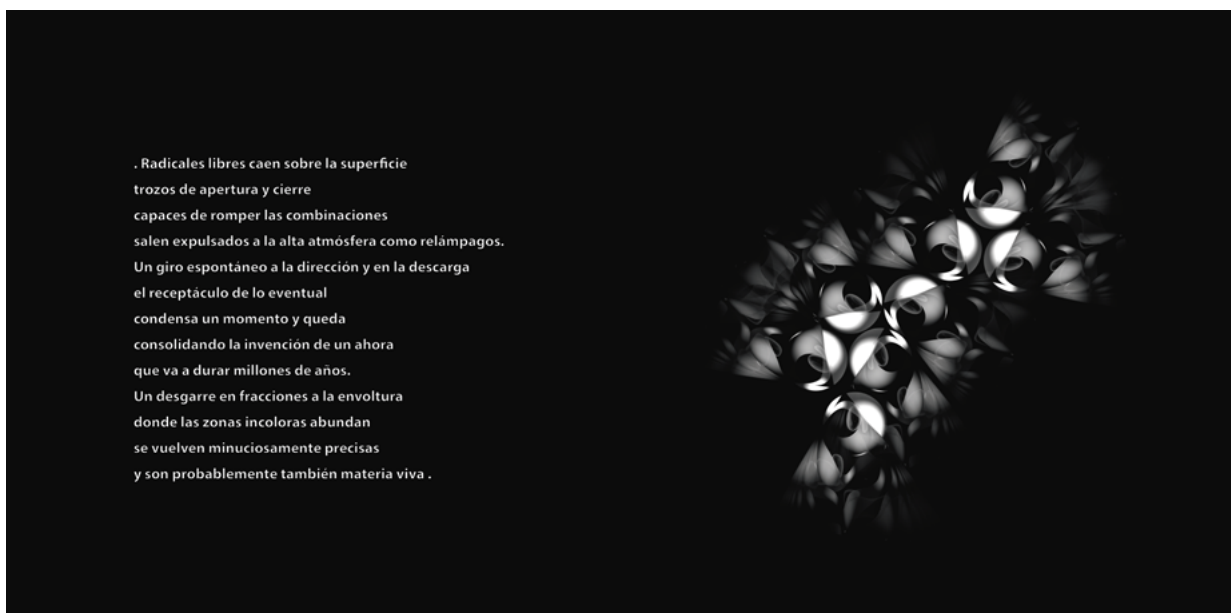
. Bruscamente aparece otra dimensión insospechada
la profundidad. Este dato echará nueva luz
sobre la percepción del lapso
una dimensión en dos, un plano sin espesor
un volumen sin percepción dando elasticidad al alrededor.
Eterno y repetido, seguirá siendo
el vínculo oculto entre las formas fijas
ordenando la aparición
vuelto embrión entre los huecos.
Un esquema simplificado de la lógica
en generación continua
panespermia de lo arrastrado sin origen
ese germen traído por lo cósmico
que al resistir la acción nociva de la forma
va retomando una inteligencia encendida en común .

. El más perfeccionado movimiento del tejido
agrupa otros presentes en gran cantidad
se impulsa hacia adelante mediante un eje bifido
azotando el aire a la manera de dos látigos minúsculos.
Descentra la energía en el montaje
condensa y compacta lo necesario
en una presencia sin posibilidad de error.
Esa bioinvisibilidad de lo errante se alimenta
posee la movilidad de un animal
desplazándose hacia una débil luz.
Mancha fotosensible, ojo rudimentario tan distinto a este
mucho más distinto por las funciones que realiza.
Aliado del germen de lo inconmensurable
pero mucho más sencillo porque no aísla .





. El modelo confía a la célula huésped su rodeo
perfora la membrana para inyectar los centros
que sirven a la regeneración.
Sin apartarse del plan estalla y libera mil líneas
una al lado de la otra para formar un cuadrado
mil cuadrados para formar un cubo.
Apenas visible a simple vista el envoltorio
una doble capa de pentágonos y hexágonos
cocidos como gajos a una superficie erizada.
Aquella máquina parásita al sueño
despierta en lo indefenso al receptor
que se integra por efecto al mecanismo
mientras brotan otras y otras células
y el ciclo vuelve a empezar en el asombro .



. Radicales libres caen sobre la superficie
trozos de apertura y cierre
capaces de romper las combinaciones
salen expulsados a la alta atmósfera como relámpagos.
Un giro espontáneo a la dirección y en la descarga
el receptáculo de lo eventual
condensa un momento y queda
consolidando la invención de un ahora
que va a durar millones de años.
Un desgarre en fracciones a la envoltura
donde las zonas incoloras abundan
se vuelven minuciosamente precisas
y son probablemente también materia viva .



Imágenes 1-10: Fernández, R. (2023). *Acleidos* [imagen digital y texto]. Córdoba. Argentina

Cómo citar este artículo:

Fernández, R. (2023). *Acleidos*. *Artilugio Revista*, (9). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/42254>.

Biografía

Rosana Fernández

AUTORA

Artista visual. Cursó estudios de grado y posgrado en la Facultad de Artes de la UNC. Su trabajo se desarrolla a través de la experimentación en video, imagen digital, texto e intervenciones espaciales. Desde 2013 forma parte del colectivo interdisciplinario Irreal Academia. Participa habitualmente en muestras y residencias tanto individuales como colectivas. Ha recibido becas del Museo Provincial E. Caraffa, Fundación Telefónica, Instituto Nacional del Teatro y Fondo Nacional de las Artes. Vive en Córdoba.

Artilugio

ISSN 2408-462X (electrónico)

#9, 2023

Fabulaciones múltiples y tecnologías posibles



EQUIPO EDITORIAL

Directora / Editora: Lic. Carolina Cismondi - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Comité editorial (FA/UNC):

- Lic. Florencia Agüero - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Daniel Halaban - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dra. Daniela Martín - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Sofía Menoyo - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Constanza Molina - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Mgter. Carolina Senmartin - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Juan Tello - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Hernando Varela - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Marcela Yaya - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Coordinadores/as de sección Diálogos:

- Lic. Carolina Cismondi - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Hernando Varela - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Constanza Molina - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Juan Tello - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Daniel Halaban - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Coordinadores/as de sección Indeterminación:

- Lic. Florencia Agüero - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Dra. Daniela Martín - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Sofía Menoyo - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Lic. Marcela Yaya - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Mgter. Carolina Senmartin - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Comité académico asesor:

- Dra. Cecilia Almeida Salles - Pontificia Universidade Católica de São Paulo, Brasil.
- Dr. Óscar Cornago - Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España.

- Prof. Eduardo Feller - Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Dr. Rubén López Cano - Escola Superior de Música de Catalunya, España.
- Dra. Ana Patricia Fumero - Universidad de Costa Rica, Costa Rica.
- Dr. Norberto Bayo - Universidad de las Artes, Ecuador.
- Dra. Ahtziri Molina - Universidad Veracruzana, México.
- Mgter. Diego Benalcázar - Universidad de las Artes, Ecuador.
- Dra. Laura Baigorri Ballarín - Universitat de Barcelona, España.
- Dra. Verónica Muriel - Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango, Colombia.
- Dr. Pablo Andrés Cardoso Terán - Universidad de las Artes, Ecuador.
- Dr. Miguel Molina Alarcón - Universitat Politècnica de València, España.
- Dr. Guilherme André Aderaldo - Universidade Federal de Pelotas, Brasil.
- Mgter. Gabriela Eugenia Golder - Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina.
- Dra. Verónica Tell - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Universidad Nacional de San Martín, Argentina.
- Dr. Jorge Ortiz Leroux - Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Azcapotzalco, México
- Mgter. Juan Martín Cueva - Universidad de las Artes, Ecuador.
- Dra. María Laura Rosa - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Dra. Ana María Carrillo Rosero - Universidad de las Artes, Ecuador.
- Dr. Ricardo Forriols - Universitat Politècnica de València, España.
- Dr. Andrey Astaiza - Universidad de las Artes, Ecuador.
- Dr. Iker Fidalgo Alday - Universidad del País Vasco, España.

Equipo técnico de producción editorial:

- Dra. María Lucía Tamagnini (Secretaria editorial, gestora y editora técnica OJS) - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Tec. / Prof. Valentina Goldraij (Corrección de estilo) - Editorial de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- DG. Marina Fernández (Diseño y maquetación) - Editorial de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- DI. Florencia del Río (Diseño y maquetación) - Editorial de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

COMITÉ DE REFERATO #9, 2023

- Leticia Paz Sena - Instituto de Humanidades / CONICET / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Jazmín Adler - CONICET / Universidad Nacional Tres de Febrero / Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Natalia Calderón - Universidad Veracruzana, México.
- Natalia Estarellas - CePIA / CONICET / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Constanza Milagros Aguirre - Instituto de Humanidades / CONICET / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- María Fukelman - CONICET / Universidad de Buenos Aires / Universidad Católica Argentina, Argentina.
- María Sol Bruno - Instituto de Humanidades / CONICET / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Pedro Alberto Berardi - Universidad de San Andrés / Universidad Torcuato Di Tella, Argentina.
- Leslie Helena Fernandez Barrera - Universidad de Concepción, Chile.
- Victoria Soledad Gatica - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Ignacio Jairala - Centro de Estudios Avanzados / CONICET / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Agustina Lapenda - Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio / CONICET / Universidad Nacional de San Martín, Argentina.
- Manuel Molina - Instituto de Humanidades / CONICET / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Ilze Gabriela Petroni - Universidad Provincial de Córdoba, Argentina.
- Sebastián Valenzuela Valdivia - Universidad Alberto Hurtado / Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Chile.
- Silvia Barei - Centro de Estudios Avanzados / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Adriana Gabriela Canseco - Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Etchart Valentina - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Ayelén Ferrini - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Mariana Panzetta - Universidad Provincial de Córdoba / Colegio Nacional de Monserrat, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Noelia del Carmen Perrote - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Carolina Romano - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Gianna Schmitter - Centro de Investigaciones Interuniversitarias en Campos Culturales en América Latina / Universidad Sorbonne Nouvelle - París 3, Francia.
- Victoria Inés Suárez - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Mónica Jacobo - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Gonzalo Biffarella - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

AUTORIDADES

Facultad de Artes (FA), Universidad Nacional de Córdoba (UNC)

Decana: Mgter. Ana Mohaded

Vice-Decano: Lic. Federico Sammartino

Centro de Producción e Investigación en Artes, FA, UNC

Directora: Lic. Carolina Cismondi

Editorial de la Facultad de Artes, UNC

Directora: Lic. Carina Cagnolo

Artilugio

ISSN 2408-462X (electrónico)

Centro de Producción e Investigación en Artes | Facultad de Artes | Universidad Nacional de Córdoba

DIRECCIÓN POSTAL

Av Medina Allende s/n, Ciudad Universitaria,

CP 5000, Córdoba Capital, Provincia de Córdoba,

ARGENTINA.

DIRECCIÓN ELECTRÓNICA

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

<http://artilugiorevista.artes.unc.edu.ar>

Correo electrónico: artilugio@artes.unc.edu.ar

Facebook: [@revisartilugio](https://www.facebook.com/revisartilugio)

INDEXACIONES

[Latindex \(Catálogo 2.0\)](#); [Núcleo Básico \(CAICYT-CONICET\)](#); [REDIB](#); [DOAJ](#); [CORE](#); [ERIH PLUS](#); [BASE](#); [EuroPub](#); [ROAD](#); [DRJI](#); [I2OR](#); [ICI World of Journals](#); [Latinoamericana revistas](#); [MIAR](#); [DARDO](#); [Modern Language Association](#); [LatAm-Estudies](#); [CiteFactor](#); [JournalTOCs](#); [LatinREV](#); [Malena \(CAICYT-CONICET\)](#); [AURA](#); [Biblioteca Electrónica de Ciencia y Tecnología \(MINCYT\)](#), entre otras.

AVISO

Las opiniones expuestas en los trabajos publicados son responsabilidad de los/as autores/as y por lo tanto no expresan necesariamente el pensamiento del Equipo Editorial o de las autoridades. Todos los artículos, obras y proyectos artísticos originales e inéditos recibidos han sido sometidos a un proceso de evaluación a través de un sistema de pares doble ciego (Sección Reflexiones y Dossier) y ciego (Sección Indeterminación). Los artículos de las secciones Seguimientos y Diálogos, son coordinados y evaluados por el propio Comité Editorial de la revista.

Más información sobre el proceso editorial, políticas de la revista, código de ética, directrices para autores/as, etc., puede consultarse en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/about/>.

El presente número cuenta con ayuda del Programa de apoyo económico para publicaciones de la Secretaría de Ciencia y Tecnología (SeCYT) de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC).



Universidad
Nacional
de Córdoba



Secretaría
de Ciencia
y Tecnología

LICENCIA



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>.



EdFA Editorial de la
Facultad de Artes





ARTILUGIO
REVISTA

- SEPTIEMBRE 2023 -