

OCTANTE

Revista del Departamento de Estudios Históricos y Sociales



Secretaría de
Asuntos Académicos
**DEPARTAMENTO DE
ESTUDIOS HISTÓRICOS
Y SOCIALES**

**facultad de
bellas artes**



**UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA**



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Presidente

Dr. Fernando A. Tauber

Vicepresidente Área Institucional

Dr. Marcos Actis

Vicepresidente Área Académica

Lic. Martín López Armengol

Secretaria de Arte y Cultura

Prof. Mariel Cifardo

**facultad de
bellas artes**



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Decano

Dr. Daniel Belinche

Vicedecano

DCV Juan Pablo Fernández

Secretario de Decanato

Lic. Emiliano Seminara

Secretaria de Asuntos Académicos

Prof. Graciana Pérez Lus

Jefa del Departamento de Estudios

Históricos y Sociales

Esp. Paola Belén

Secretario de Planificación,

Infraestructura y Finanzas

Lic. Carlos Merdek

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Secretario de Posgrado

Prof. Santiago Romé

Secretaria de Extensión

Prof. María Victoria Mc Coubrey

**Secretario de Producción
y Comunicación**

Prof. Martín Barrios

**Secretario de Relaciones
Institucionales**

Prof. Juan Mansilla

Secretario de Arte y Cultura

Lic. Carlos Coppa

Secretaria de Asuntos Estudiantiles

Prof. Agustina Reynoso

Secretaria de Programas Externos

Lic. Sabrina Soler

EDICIÓN Y CORRECCIÓN

Lic. Manuela Belinche
Lic. Florencia Mendoza
Trad. Mercedes Leaden

DESARROLLO DE LA REVISTA ELECTRÓNICA

Lic. Lisandro Peralta

DISEÑO

DCV María Ramos
DCV María de los Angeles Reynaldi
DCV Agustina Fulgueiras
Lucía Pinto

Obra de tapa

Serie *Fragmentos frecuentes/ Espesura*
Ayelen Lamas Aragón
Foto: Carolina Oliveri

Agosto de 2018
Cantidad de ejemplares: 300

Octante es propiedad de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.
Diagonal 78 N.º 680, La Plata, Argentina
CUIT 30-54666670-7
infopapelcosido@fba.unlp.edu.ar
editorialpapelcosido@fba.unlp.edu.ar
octante.fba@gmail.com

Número 3
ISSN 2524-969x
Impreso en Argentina – Printed in Argentina
Revista electrónica
ISSN 2525-0914
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/octante>



ISSN 2524-969x | Número 3

EDITORIA RESPONSABLE

Esp. Paola Sabrina Belén (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

ASISTENTE EDITORIAL

Prof. Sofia Delle Donne (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

CONSEJO CIENTÍFICO

M. Mus. Egberto Bermúdez (Universidad Nacional de Colombia, Colombia)
Dra. Danusa Depes Porta (Pontificia Universidad Católica de Rio de Janeiro, Brasil)
Dr. Esteban Dipaola (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
Mg. María Cristina Fükelman (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
Dr. Vladimir González Roblero (Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México)
Dra. María Antonia González Valerio (Universidad Nacional Autónoma de México, México)
Dr. Pedro Karczmarczyk (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
Lic. Daniel Sánchez (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
Dra. Verónica Tozzi (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
Dr. Ismail Xavier (Universidad de São Paulo, Brasil)

EQUIPO TÉCNICO

Prof. Lucía Gentile (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
Lic. Agustina Quiroga (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
Lic. Federico Ruvituso (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
Prof. Federico Santarsiero (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

11 EDITORIAL

ARTÍCULOS

15 Estética de la indiscernibilidad. El trastorno de la mimesis
Esteban Dipaola

24 Representaciones contemporáneas
Sergio Moyinedo

31 El circuito artístico platense. Reflexiones sobre espacios emergentes
María Cristina Fúkelman

38 Cruces en la idea de la representación
Martín Unzué

45 Diseño y representación. Debates históricos y desafíos del presente
Luciano Passarella

53 Representación y trauma. Un aporte a la complejidad del tema
Marcela Andruchow

ENTREVISTA

63 El alma nunca piensa sin imagen. Diálogo con Roberto Jacoby
Sofía Delle Donne

APUNTES BIBLIOGRÁFICOS

75 Cuestión de frontera. El desecho como resto y valor
Julia Cortese

78 Episodios de la cultura gráfica local
Zaira Allatuni

81 El sonido, ¿resiste? La música como símbolo de resistencia
Rubén Martínez Castillo

84 Digitalizados. La vida humana en un mundo algorítmico
Solana Lancharés Vidart

87 El ojo de Dios, también conocido como Google Maps
Lázaro Olier

Arte contemporáneo, ideología y fantasmagoría
Una historia material del arte
Rocío Sosa 90

Límites de la percepción y limitaciones del placer
Juan Cruz Vallefín 93

RECAPITULACIONES

El arte como posibilidad de representar el horror
Obras contramonumentales de la memoria traumática
María Paula Nuñez 99

El arte del vitral
Stella M. Porfirio 105

Imaginarios visuales en torno a lo femenino
Johanna Lezcano 109

INSTITUCIONAL

Primeros capítulos. Sobre *Historia(s) del Arte de Bolsillo*
Federico Ruvituso 117

Acerca de la curaduría secreta de *Ojos hermanos*
Federico Ruvituso 119

Los violentos. Los agrotóxicos matan
Sofía Delle Donne 123

Una pequeña historia sobre activismo precioso
Reseña sobre la muestra *Los Violentos*
Daniela Neila 125



EDITORIAL



EDITORIAL

Representación es un concepto que permite el cruce y el diálogo entre los más variados discursos y áreas de conocimiento. Se trata de una noción ineludible al momento de reflexionar en torno a la actividad humana. En tal sentido, el tercer número de *Octante* busca contribuir al debate sobre *la representación* y las controversias de su implicancia en las artes, el diseño, la historia, la política y los diversos saberes, cuestiones que atraviesan los textos de la sección «Opiniones», en la que los autores problematizan el tema en el marco de las asignaturas en las que se desempeñan.

Esteban Dipaola, profesor externo invitado, escribe «Estética de la indiscernibilidad: el trastorno de la mimesis». En este texto, el autor analiza el problema de la disolución de la representación en el arte contemporáneo y propone la condición de la indiscernibilidad para definir una nueva dimensión estética del presente, a partir de filosofía de Danto y de Deleuze.

En el texto «Representaciones contemporáneas», Sergio Moyinedo reflexiona también sobre la contemporaneidad artística, atendiendo a los nuevos caminos en la construcción de sus referencias temáticas, para la cual la representación de temáticas propias del arte político o la autobiografía resulta central.

María Cristina Fükelman, en «El circuito artístico platense. Reflexiones sobre espacios emergentes», se ocupa de los espacios culturales autogestivos en el campo artístico platense, con el objeto de indagar acerca de una reconfiguración de la figura del artista, que abarca aspectos más allá de la producción de obras, ya que avanza hacia la teoría y la actividad del gestor cultural, constituyéndose en representante de sus colegas.

En el escrito «Cruces en la idea de la representación», Martín Unzué plantea la pregunta por el modo en el que se construye la idea de la representación política moderna. Para ello, parte del análisis del proceso histórico por el que la misma va tomando forma en los inicios del período independentista en el Río de la Plata.

Por su parte, Luciano Passarella, en «Diseño y representación. Debates históricos y desafíos del presente», se ocupa de la representación en tanto fase de prefiguración de un proyecto de diseño que, además de un problema formal, es fundamentalmente ideológico. Revisa algunos de los debates históricos que durante la conformación de la disciplina han involucrado a la problemática y su replanteamiento actual.

Finalmente, Marcela Andruchow, en «Representación y trauma. Un aporte a la complejidad del tema», realiza una contribución al problema desde su repercusión en las producciones estéticas y el planteo de la necesidad de una metodología de abordaje transdisciplinaria.

En la sección «Entrevista», Sofía Delle Donne dialoga con el artista y sociólogo Roberto Jacoby para pensar las relaciones entre la representación artística, política, institucional y económica. En este diálogo, Jacoby realiza un recorrido por la temática repasando sus propias producciones como así también las imágenes de los medios masivos, del gobierno neoliberal en la Argentina y de la cultura popular.

En la sección «Apuntes bibliográficos» se publican reseñas de libros realizadas por estudiantes de distintas carreras de la Facultad de Bellas Artes (FBA), mientras que en «Recapitulaciones» se reúnen resúmenes de tesis y de proyectos de tesis aprobados de graduados recientes y de estudiantes avanzados, respectivamente, de la carrera de Historia de las Artes orientación Artes Visuales (OAV).

Por último, la sección «Institucional» presenta los textos elaborados por estudiantes y graduados de Historia de las Artes (OAV) en el marco de la actividad *Historia(s) del Arte de Bolsillo*, organizada por el Departamento de Estudios Históricos y Sociales de la FBA durante 2017.

Para finalizar, nuestro especial agradecimiento a los autores y al equipo de profesionales que hacen posible un nuevo número de la Revista. Los invitamos, entonces, a recorrer las contribuciones de docentes, de alumnos y de graduados que esperamos resulten un estímulo para quienes las lean.

Esp. Paola Sabrina Belén

Directora de *Octante*

Jefa del Departamento de Estudios Históricos y Sociales



ARTÍCULOS



ESTÉTICA DE LA INDISCERNIBILIDAD

El trastorno de la mimesis

Aesthetics of the Indiscernibility

The Disorder of Mimesis

Esteban Dipaola | estebanmdipaola@gmail.com

Instituto de Investigaciones Gino Germani (IGG)
Universidad de Buenos Aires
CONICET
Argentina

Recibido: 10/12/2017
Aceptado: 26/3/2018

RESUMEN

El artículo propone interrogar el problema de la disolución de la representación en el arte contemporáneo proponiendo la condición de la indiscernibilidad para definir una nueva dimensión estética del presente. Con sustento en la filosofía de Arthur Danto y de Gilles Deleuze, se indaga acerca del problema de los objetos indiscernibles y con esto se identifican características necesarias para definir las estéticas de la indiscernibilidad del arte contemporáneo, entendido como un trastorno de la mimesis.

PALABRAS CLAVE

Indiscernibilidad; mimesis; arte contemporáneo

ABSTRACT

The article proposes to question the problem of the dissolution of representation in contemporary art, proposing the condition of indiscernibility to define a new aesthetic dimension of the present. Based on the philosophy of Arthur Danto and Gilles Deleuze, the problem of indiscernible objects is investigated and, with this, characteristics necessary to define the aesthetics of the indiscernibility of contemporary art understood as a disorder of mimesis are identified.

KEYWORDS

Indiscernibility; mimesis; contemporary art

Una condición de lo contemporáneo es la disolución, lo cual es una clave de lectura del presente. Todo se diluye porque nada firme es posible de hallar para definir un estado de las cosas. Mientras la modernidad existió bajo el índice de una representación, es decir, de una posibilidad de definir formas y límites de comprensión del mundo y de la vida, la experiencia de lo contemporáneo es la destitución de sus representaciones, de sus límites, de su medida. El siglo XX —y acentuadamente a partir de la segunda mitad— ha sido marcado por el desfundamiento y la disolución, por las crisis de sus representaciones.

En este artículo el objetivo principal es indagar acerca de esa condición de la disolución en el arte contemporáneo y, especialmente, acerca de la disolución de la estética como representación y mimesis. El trayecto que se propone para este abordaje es la reflexión sobre la categoría de *indiscernibilidad* que, además de tener un recorrido en la historia de la filosofía, configuró, en buena medida, la crítica a la representación en el arte durante el siglo XX.

ESTÉTICAS DE LA INDISCERNIBILIDAD

Una estética de la indiscernibilidad no se trata de una indistinción entre objetos, sino de articulaciones y de potencias de pensarlos de acuerdo a nuevas intersecciones. Entonces, se trata de concentrarse en la crisis de la representación en el arte.

Una manera de afrontar ese dilema es con la indicación de que desde el siglo XX el arte se ha vuelto indiscernible de la realidad y de la vida, y eso significa que el arte se impregna de lo cotidiano. Por eso, lo indiscernible es la posibilidad de situarse sobre el plano intersticial, lo que indica que no se trata de una indistinción de los objetos, sino de una intersección y de una intensificación. Una estética de la indiscernibilidad es un trastorno de la mimesis.

Una singular y primera aproximación a lo que se intenta explicar puede deslizarse a partir de una referencia al ensayo *Sobre el arte contemporáneo* (2016), del escritor César Aira, en el cual sostiene que la obra de arte siempre llevó consigo la posibilidad de su reproducción; la diferencia para el caso del arte contemporáneo es que esto es mucho más notorio. Aira indica una idea de estética de la indiscernibilidad cuando afirma que «en esa carrera que han emprendido, la obra y su reproducción se persiguen tan de cerca que llegan a confundirse. La reproducción misma se vuelve obra de arte o, más precisamente, arte sin obra» (2016, p. 22).

En esa idea de «arte sin obra» hay una dimensión de lo que puede entenderse como *estética de la indiscernibilidad*. Un arte que carece de forma, pero también de cualidad de obrar, un arte que carece de operación, un arte sin *poiesis*. Un arte que es lo real mismo y no su representación. Por eso, Aira define al arte contemporáneo como un «arte de formatos» (y ya no de formas) y, más precisamente, como «una épica de formatos en fuga» (2016, p. 25). Su cualidad es la estar en todas partes al mismo tiempo, lo que significa la anulación del tiempo y la sujeción a una única forma del presente; y por eso no tiene representación, es un arte que carece de historia o, como lo definió Arthur Danto (2012), un arte posthistórico.

Las estéticas de la indiscernibilidad definen un estado de las cosas cuando se diluyen los límites entre el arte y la vida, porque lo que es indiscernible es el arte de cualquier objeto del mundo, pero también las imágenes de cualquier sentido de la realidad. La categoría de disolución provoca su efecto justamente en esa singularidad: cuando, como sugiere Aira, el arte se desprende de su cualidad como obra, lo que aparece es la prenotión de que cualquier cosa puede ser obra de arte. Sin embargo, eso es todavía algo impreciso, porque lo que se diluye es un conjunto de definiciones estéticas que identificaban lo que era el arte, una serie de reglas y de convenciones que ordenaban sus formas institucionales y una presencia de predicados estéticos que referían al arte principalmente en orden a la belleza.

Reflexionar acerca de las estéticas de la indiscernibilidad se justifica en que debe analizarse el desfundamiento de la teoría del arte para que, desprovistos de fundamentos, sea posible un pensamiento sobre las superposiciones entre el arte y la vida. Aquí ya no estamos en un plano estético tradicional porque ante la disolución de los presupuestos definicionales del arte se hace presente una inmanencia de la obra y de su experiencia, lo que significa que las obras de arte expresan sentidos que afirman modos de experiencia vital. La estética de la indiscernibilidad implica un trastorno de la mimesis, pues no se trata de la representación de la vida o de la realidad, sino de las capas superpuestas e insugnables que expresan los cruces entre arte y vida, o, sencillamente, el devenir arte de la vida.

Así, por estéticas de la indiscernibilidad no debe comprenderse una indistinción entre las obras de arte y la experiencia, sino una imposibilidad de designación de una y la otra. La disolución es de su representación y de su límite, no así de su distinción. Esto puede comprenderse mejor si explicamos algunas categorías relativas a la noción de indiscernibilidad.

OBJETOS INDISCERNIBLES

El problema de los indiscernibles atraviesa de distintos modos la historia del pensamiento filosófico. En un recorrido demasiado somero puede remontarse la idea al célebre fragmento doce de Heráclito en el cual se declara que «diversas aguas fluyen para los que se bañan en los mismos ríos» (22B, 12). Ciertamente, Heráclito se refiere a una imposibilidad de asignación: se puede distinguir que son aguas distintas, pero no es posible asignar el carácter de distinción en ese fluir permanente del agua. Con la *Teoría de las Ideas* (*Parménides*, 130a-132a), de Platón, también puede pensarse el principio de indiscernibilidad, aunque en este caso se adjudica un carácter mimético entre la representación-idea y lo representado-copia. Del mismo modo, es posible atribuir —siempre en un orden representativo— una tesis de indiscernibilidad a la relación entre Dios y alma, propia de la teología medieval, donde el alma es la identidad absoluta de Dios en el hombre.

Pero más allá de esas consideraciones que sitúan la extensión de la problemática, la cuestión de los indiscernibles tiene su foco en la modernidad. En el punto de emergencia del pensamiento moderno con el *Cogito*, Descartes fundamenta la razón y el pensamiento a partir de un análisis de la indiscernibilidad entre el sueño y la vigilia. En la primera meditación de las *Meditaciones metafísicas* [1641] (2010), el filósofo se encarga de reflexionar sobre la posibilidad de que los sentidos engañen y de verificar el camino para un pensamiento claro y distinto. En esa disposición del meditar filosófico se constituye una introducción de la cuestión de la indiscernibilidad: entre el saber y el engaño, entre el sueño y la vigilia, entre la razón y los sentidos.

Es Gottfried Leibniz quien en el *Discurso de metafísica* [1686] (1983) enfoca concretamente el problema de los indiscernibles, a partir de la reflexión acerca del carácter de objetos que poseen propiedades indiscernibles. Sin introducirnos demasiado, es posible exponer la principal tesis de este filósofo del siglo XVII: si dos objetos, *a* y *b*, comparten todas sus propiedades, entonces *a* y *b* son idénticos, por tanto, son el mismo objeto. Este principio es verdadero y necesario, pues dado el principio de identidad¹ se sabe que el objeto *b* tiene la propiedad de ser idéntico a sí mismo. Luego, si suponemos que *a* y *b* comparten todas sus propiedades, entonces *a* también tendrá la propiedad de ser idéntico a *b*.

En esta caracterización de algunos alcances del problema de los indiscernibles en el pensamiento filosófico se descubren primeras indicaciones para comprender el desplazamiento de la representación

¹ El principio de identidad simplemente asegura que toda entidad u objeto necesariamente es idéntica a sí misma.

en el arte contemporáneo. Pues si se trata de señalar la indiscernibilidad entre las obras de arte y la experiencia, no es para dar cuenta de una identidad, sino para definir su diferencia. Ese es el criterio que podemos componer tomando unas indicaciones de Arthur Danto y de Gilles Deleuze.

LO QUE *NO* ES ARTE: OBJETOS INDISCERNIBLES EN DANTO

Tanto Danto como Deleuze se preocuparon por analizar la indiscernibilidad con relación a la cuestión del arte. Si bien el caso de Danto es especial debido a que es algo central para sus tesis sobre la filosofía del arte, no es menos importante en lo que Deleuze pretendió pensar para dar cuenta de lo que llamó *imagen-cristal* como característica del *cine moderno* y que se vincula con las nociones complejas de lo virtual/actual.

En principio, es importante atender al punto de partida del análisis de Danto (2004, 2013) porque su posición no es, según se dice variadamente sobre lo contemporáneo, que *cualquier cosa puede ser obra de arte* y, más atinadamente, se presta a un giro sobre esa afirmación: ¿por qué en un mundo y en una época donde cualquier cosa puede ser obra de arte hay, sin embargo, cosas que definitivamente no son arte? El planteamiento del problema promueve otros trayectos de indagación y para el autor el interés debe concentrarse en los objetos indiscernibles, es decir, entre un objeto obra de arte y un objeto ordinario del mundo de la vida que son absolutamente idénticos, ¿qué ha hecho de uno obra de arte y del otro mero objeto? Cuando dos objetos indiscernibles corresponden a mundos diferentes la respuesta no puede fundamentarse en criterios estéticos y menos todavía en reglas institucionales, ante lo cual Danto propone indagar sobre la condición de la indiscernibilidad.

En filosofía, la percepción de los objetos determina dos posiciones opuestas: el externismo y el internismo. Para el primero, no hay correlación entre la percepción de propiedades físicas de los objetos con conocimientos adquiridos sobre los mismos. En el caso del segundo tipo, se considera que las percepciones dependen de las conceptualizaciones hechas previamente sobre los objetos. Danto asume la primera de estas posiciones y adjudica la segunda, para el análisis de la filosofía del arte, a la perspectiva de la *institucionalidad* (Danto, 2004).

El argumento que puede extraerse a partir de la lectura de Danto es que si yo tengo un objeto X, la percepción de ese objeto como Y o

como Z dependerá de diferentes formas de conceptualizar X. Pero la paradoja que arroja semejante posición es que para que esto ocurra debemos, antes que cualquier otra cuestión, poder identificar plenamente a X y, haciendo eso, se mantiene la tesis de la indiscernibilidad por sostener la referencia al objeto. Una segunda opción sería no considerar a X y, entonces, no identificar a Y y a Z como resultados perceptivos de X, es decir que pertenecerían a conjuntos diferentes.

En síntesis, ante un objeto X y dos variables perceptivas (Y o Z) solo es posible asumir que ambas son independientes y que, por tanto, no se refieren a X; o que el punto de partida (el objeto X) es un objeto indiscernible. Bajo este análisis puede afirmarse que Danto llega a la tesis de que el carácter de la percepción en el arte no es cognitivo sino ontológico.

Entonces, no es que cualquier cosa pueda ser una obra de arte, sino que son obras de arte los objetos que tienen propiedades ontológicas singulares de las que están desprovistos los objetos comunes. A esas propiedades Danto las denomina *interpretaciones*, que son significados que *encarnan* en las obras (Danto, 2004, 2013).

VIRTUAL/ACTUAL: OBJETOS INDISCERNIBLES EN DELEUZE

Gilles Deleuze [1966] (2017) se involucra con un problema similar para pensar las imágenes en el cine y lo realiza retomando una distinción del filósofo Henri Bergson [1907] (1985) sobre el par virtual/actual a partir del cual se establecía la noción de multiplicidad. Lo relevante en el pensamiento de Bergson, y que asume Deleuze, es que lo múltiple no se opone a lo uno, sino que lo uno ya es múltiple y, a partir de ello, puede referirse el desplazamiento de la representación tanto para la filosofía como para el arte.

Para Bergson, más que de la oposición, se trata de distinguir dos tipos de *multiplicidad*. De un lado tenemos la multiplicidad cualitativa y continua de la duración y del otro, la multiplicidad cuantitativa o numérica, y estas, a su vez, se identifican con lo subjetivo y lo objetivo. Bergson comprende lo objetivo a partir de la idea de que un objeto puede ser dividido infinitamente, pero sin que nada cambie del aspecto integral del objeto en el pensamiento. Es decir, lo objetivo se trata de una percepción *actual* sin nada de virtual. El objeto sigue siendo el mismo siempre. Deleuze concluye esta idea sobre Bergson: «Se llamará objeto, objetivo, no solamente a lo que se divide, sino a lo que no cambia de naturaleza al dividirse. Es entonces lo que se divide por diferencias de grado» (2017, p. 37).

Por su parte, lo subjetivo para Bergson es la *duración*, pero el gran equívoco es creer que la duración es simplemente algo indivisible, porque, en verdad, nos muestra Deleuze en su lectura, la duración se divide y no cesa de dividirse y por eso mismo es una *multiplicidad*. La diferencia con lo objetivo es que, al dividirse, cambia de naturaleza y por eso es una multiplicidad no numérica a partir de la cual se puede, en cada estadio de la división, hablar de la indivisibilidad. ¿Qué quiere decir esto? Hay siempre *otro* sin que haya *varios*. Dicho de otra manera, lo subjetivo o la duración o la multiplicidad cualitativa es lo virtual, y lo es en tanto que se actualiza. En lo virtual, la actualización se hace por diferenciación, por líneas divergentes, y crea en ese movimiento diferencias de naturaleza, cuando, por el contrario, en la multiplicidad numérica lo actual —como señalamos antes— implica siempre diferencias de grado.

En síntesis, la diferencia entre lo actual y lo virtual, entre multiplicidad numérica y cualitativa, es que lo virtual crea sus propias formas de actualización, mientras que lo actual no puede crear modos de virtualización y permanece siempre como actual.

Cuando Deleuze enfoca estos principios en el cine, lo realiza como un gesto de destitución y disolución de cualquier carácter de la representación y por eso comprende a la *imagen cristal* como una coalescencia entre el objeto real y el objeto virtual. Así, la formación de una imagen concierne al punto de indiscernibilidad entre lo actual y lo virtual y, de esta manera, hace del cristal una mutualidad entre ambos.

La imagen-cristal es algo distinto a una teoría del reflejo porque se trata de un circuito de intercambio mutuo y coalescente, y nunca de una duplicación; por eso, es una imagen indiscernible de la realidad en la que se produce. El reflejo, en cambio, identifica esa realidad, pretende hacerse pasar por ella, representarla.

Deleuze dirá que «el cine no presenta solamente imágenes, las rodea de un mundo» (2005, p. 97). Esto indica que la imagen actual tiene una imagen virtual que le corresponde: lo que es actual se refleja en una especie de espejo que da lo virtual y, simultáneamente, esto virtual envuelve a lo actual. Se trata de una coalescencia entre ambas imágenes que da la formación de una imagen de dos caras, actual y virtual. Sobre el circuito de transferencia mutua entre lo actual y lo virtual se constituye un punto de indiscernibilidad. Entonces, la imagen-cristal tiene dos caras que no se confunden porque «la indiscernibilidad constituye una ilusión objetiva»; no se suprime la distinción entre las dos caras, pero ambas son inasignables en tanto se presuponen de manera recíproca. «En efecto, no hay virtual que no se torne actual en relación con lo actual, mientras este se torna virtual por esta misma relación» (Deleuze, 2005, p. 99).

El ejemplo más evidente de esto es el espejo: «La imagen en espejo es virtual respecto del personaje actual que el espejo capta, pero es actual en el espejo que ya no deja al personaje más que una simple virtualidad y lo expulsa fuera de campo» (Deleuze, 2005, pp. 99-100). Dice Deleuze que es en *La dama de Shanghai* (1947), de Orson Welles, donde el principio de indiscernibilidad llega a su cumbre: «Imagen-cristal perfecta en que los espejos multiplicados han cobrado la actualidad de los dos personajes, que solo podrán reconquistarla quebrándolos todos, reapareciendo uno junto al otro y matándose el uno al otro» (2005, p. 100).

CONCLUSIÓN: EL INTERSTICIO

La disolución de la representación es una clave de lectura no únicamente para el arte, sino, también, para las ciencias en general y, en nuestro análisis, para la filosofía en particular. Se define esa disolución respondiendo a la ausencia de límites entre regímenes distintos, pero lo que se revela con ello es el carácter inasignable del objeto a un lado u otro de las coordenadas y no tanto la indistinción. Por eso, el problema de la representación debe ser abordado a partir de la intersección o de la intensificación entre los objetos o, incluso, entre las teorías y sus objetos. Cuando se diluyen los límites, lo que corresponde pensar es el intersticio, es decir, no la división que contrapone, sino lo que pertenece a un lado y al otro a la vez. Eso es lo que Danto entiende por *filosofía del arte*, es decir, una indiscernibilidad entre las obras de arte y los objetos comunes que obliga a definir diferencias ontológicas y a despojarse de la estética y sus predicados para la definición de *¿qué es arte?* Es también lo que Deleuze en su obra filosófica llama *sentido o acontecimiento*. No es una cuestión de alternancia entre dos posiciones, sino un devenir entre ambas de manera simultánea. Eso es lo indiscernible como, contrapunto de la representación: una estética que trastorna la mimesis porque la interfiere donde deviene ella misma realidad.

REFERENCIAS

Aira, C. (2016). Sobre el arte contemporáneo. En *Sobre el arte contemporáneo seguido de En La Habana* (pp.11-55). Buenos Aires, Argentina: Random House.

Bergson, H. (1985). *La evolución creadora*. Barcelona, España: Planeta-Agostini.

Danto, A. (2004). *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Danto, A. (2012). *Después del fin del arte*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Danto, A. (2013). *Qué es el arte*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Deleuze, G. (2005). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Deleuze, G. [1966] (2017). *El bergsonismo*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.

Descartes, R. [1641] (2010). *Meditaciones metafísicas*. Buenos Aires, Argentina: Aguilar.

Heráclito (1983). *Fragmentos*. Barcelona, España: Orbis.

Leibniz, G. [1686] (1983). *Discurso de metafísica*. Madrid, España: Orbis.

Platón. (2007). *Parménides*. Madrid, España: Gredos.

REPRESENTACIONES CONTEMPORÁNEAS

Contemporary Representations

Sergio Moyinedo | historiacritica843@gmail.com

Historia del arte VIII y IX
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Recibido: 17/1/2018
Aceptado: 21/4/2018

RESUMEN

A lo largo de la historia del arte existieron diferentes modalidades de representación. Luego de las representaciones miméticas de la época clásica y del episodio moderno de autorrepresentación, la contemporaneidad artística presenta nuevos caminos en la construcción de sus referencias temáticas. Bajo esa nueva condición, las obras de distintos artistas recuperan, mediante modalidades contemporáneas, la representación de áreas temáticas propias del arte político o la autobiografía.

PALABRAS CLAVE

Representación; arte; contemporaneidad

ABSTRACT

Throughout the history of art there were different modes of representation. After the mimetic representations of the classical period and the modern episode of self-representation, artistic contemporaneity presents new paths in the construction of its thematic references. Under this new condition, the works of art of different artists recover, through contemporary modalities, the representation of thematic areas typical of political art or autobiography.

KEYWORDS

Representation; art; contemporaneity

CÓMO MIRAR

Podemos mirar una obra de arte o mirar cómo se mira una obra. Aquí, previsiblemente, elegiremos la segunda opción. Las palabras que siguen apuntan, más que nada y de manera general, al problema del análisis. Abordaremos esa problemática considerando modalidades de la representación artística que reintroducen, mediante procedimientos contemporáneos, la referencia a los distintos aspectos del mundo.

CLÁSICO Y MODERNO

Es posible afirmar, sin mucho riesgo, que el arte, en la mayor parte de su historia y de su geografía, se dedicó a representar. La historia del arte, especialmente de las artes visuales, tuvo como una de sus principales preocupaciones contrastar las cambiantes modalidades de ese representar. La imagen de un hombre que escucha la brisa entre los pinos realizada en tinta sobre seda en la China del siglo XIII y un paisaje pintado en Holanda del siglo XVII comparten la misma voluntad de representación basada en la semejanza. Esta voluntad involucra tanto al artista como al espectador arrastrándolos en una lógica de transparencia que vincula la imagen con el mundo mediante unos pocos, delicados e invisibles hilos. Una tela pintada se asemeja muy poco al mundo que quiere mostrar, por eso a los mejores pintores se les celebra —o se les celebró— por su minuciosa habilidad para construir el puente que conecta la representación con lo representado. Pero no olvidemos que la puesta en marcha de la maquinaria representativa —en el caso de la mimesis o en cualquier otro— no se agota en la actividad del artista, sino que presupone unas instrucciones de uso que determinan hábitos de lectura. El espectador es también autor de la representación que activa en el momento en que ejecuta las habilidades cognitivas específicas y necesarias para que la ilusión de semejanza se manifieste. Subrayemos, por las dudas, esta última idea: el espectador ocupa siempre una posición productiva en relación con una representación, sea artística o no.

Más cerca en el tiempo, la crisis moderna degrada a la mimesis artística de rasgo necesario a rasgo facultativo. El arte moderno se define por la reflexividad manifiesta de sus obras y, a partir de ese cambio, se delimitan nuevas figuras de artista y de espectador. El pintor moderno ya no es el magistral artesano del teatro del mundo y las habilidades de la semejanza dejan de ser imprescindibles. Artista y espectador, en tanto modernos, inician una nueva conversación en la que el aspecto visible del mundo es un tema secundario; se trata ahora de una conversación sobre el propio mundo del arte, sus límites,

sus técnicas, sus géneros, sus maneras, su historia. Se definen nuevos saberes compartidos, nuevas habilidades productivas, nuevos hábitos de lectura. Estos nuevos usuarios del arte podrían entrar —tomando una imagen formulada por Gérard Genette— en la categoría de «aficionados ilustrados» (Genette, 1997, p. 159). Los espectadores modernos, diferentes de los miméticos, comprenden que un retrato analítico de Picasso no es un retrato, pero tampoco un error o una burla, sino la invitación a un juego reflexivo sobre los géneros de la pintura. Saben que Picasso está jugando con la representación.

REPRESENTACIÓN

No siempre hay representación. La representación involucra un cuándo y un dónde, no es una cualidad intrínseca de ciertas cosas sino el estado de un sistema, el efecto de una relación. De ahí que la actividad representativa pueda desencadenarse a partir de cualquier materialidad dependiendo de las modalidades semióticas en que una cosa se presente en lugar de otra. Esas modalidades semióticas *ponen a funcionar* la representación a partir de operaciones tanto productivas como de reconocimiento (Verón, 1987). En el paisaje del siglo XVII mencionado antes, no es solo el artista quien cuenta la historia de ese espacio natural admirable al poner en obra las delicadas operaciones de la semejanza, sino también el espectador al actualizar saberes específicos que forman parte de un horizonte narrativo compartido.¹ Por su parte, existen, como veremos más adelante, modalidades de representación artística distintas de la que aquí llamamos mimética y que requieren el ajuste a funcionamientos semióticos diferentes de los que regulan la representación por semejanza.

Es oportuno introducir la idea de que toda relación de representación involucra una operación necesaria para cerrar la distancia entre la representación y lo representado, vinculando de alguna manera esos mundos heterogéneos. Ese cierre requiere de «un tercero para pasar el abismo, cicatrizar la apertura y pensar la diferencia» (Derrida, 2001, p. 47). La maquinaria representativa se activa en presencia de un tercero² que, en el mundo del arte, se materializa como sistemas de textualidades heterogéneas y específicas presentes, por ejemplo, en el espacio de una exposición. Estas textualidades —en forma de carteles, videos, configuraciones del espacio arquitectónico, audioguías, etcétera— van a posibilitar el funcionamiento representativo de ciertas obras.

¹ Es sobre ese fondo narrativo que Picasso se hace moderno, reconociendo y negando al mismo tiempo los imperativos miméticos de la época anterior. El viejo espectador mimético, desajustado narrativamente, se estrella contra un *retrato* analítico y se escandaliza por la impericia insultante del artista.

² El *tercero* del que hablamos aquí es aquel término necesario para que se cierre una relación de referencia; se trata de un saber habitual y compartido que permite vincular la representación con lo representado. La hipótesis que nos guía aquí es que cualquier representación, lejos de producirse *naturalmente*, demanda una actualización de saberes específicos determinados históricamente. Así, por ejemplo, el efecto testimonial de una representación fotográfica solo se manifiesta en presencia de un saber acerca del funcionamiento del dispositivo fotográfico. Evidentemente, esta idea de *tercero* también se relaciona directamente con la noción de *Interpretante* tal como la concibió Charles Peirce (1974).

CÓMO CONTAR COSAS SIN PALABRAS

No se puede. Aunque sí sería posible contar una historia utilizando objetos, siempre y cuando haya —más o menos cerca en el tiempo y en el espacio—, además, palabras. Palabras escritas, oídas, sabidas. Incluso, cuando solo hay imagen también hay palabra: las secuencias de imágenes didácticas medievales no tendrían sentido para alguien que no hubiese escuchado antes contar la historia sagrada del cristianismo. Un poco más acá en el tiempo, un objeto depositado en el piso de una galería de arte puede contar muchas historias; pero eso dependerá del sistema textual que lo acoja. El sistema textual vinculado a la exposición artística de un objeto o de un conjunto de objetos tiene múltiples dimensiones. En el caso concreto de una exposición como las que vamos a describir más adelante, el estatuto representativo de los objetos y su funcionamiento temático están determinados por un sistema paratextual (Genette, 2001) que coexiste con las materialidades presentadas como obra. Esos textos que involucran diferentes formatos y tecnologías proveen saberes específicos que incluyen a los objetos en una trama narrativa que define su funcionamiento representativo.

CONTEMPORÁNEO

En una conversación sobre el arte contemporáneo no es raro escuchar la afirmación de que la obra contemporánea necesita de muchas explicaciones. Es cierto, pero también es cierto que el arte de toda época requirió de saberes específicos. La representación mimética funcionó a partir de un conocimiento generalizado acerca de las posibilidades de la semejanza y, por su parte, la apreciación de la obra moderna estuvo determinada por una actividad reflexiva compartida. En cuanto al arte contemporáneo, pareciera que, en muchas de sus obras, las posibilidades de lectura en términos representacionales no dependen ya de un saber generalizado. Es como si cada obra formulase sus propias reglas de juego. Ya no se trata de un saber de época y de clase acerca de la historia religiosa, ni de un saber, también de época y de clase, acerca del mundo del arte compartido por un grupo de «aficionados ilustrados», sino de saberes materializados en sistemas textuales heterogéneos que formulan teorías *ad-hoc* para cada obra.

A PROPÓSITO DE UNA REFERENCIA POLÍTICA

Miles o millones de réplicas de semillas de girasol en porcelana pintada yacen en el piso de la sala de un museo de arte. Esa inclusión

institucional ajusta, de entrada, las expectativas del visitante al ámbito de las prácticas artísticas. Previsiblemente, en su deambular por la sala, el espectador pasa por una instancia de ajuste temático de la obra. Un cartel, un video documental o la voz de la audioguía suministran la dosis paratextual suficiente para poner en marcha la maquinaria representativa. Se revela el origen de las réplicas y la relación que el artista Ai Weiwei encuentra entre las semillas de girasol y la situación política en China durante la Revolución cultural de Mao Zedong. El acceso al centro temático de la obra queda así franqueado y la referencia se despliega como relación no mimética entre la acumulación de las réplicas y la dimensión política del mundo. Cualquier lectura sería legítima, un espectador niño, por ejemplo, que aún no sabe leer, ajustará la percepción de las falsas semillas a sus propias expectativas sobre el funcionamiento del mundo. Pero la parafernalia curatorial de la institución trabaja sobre otra hipótesis de lectura que inscribe la obra de Ai Weiwei dentro de las fronteras de lo que se suele denominar *arte político*. Parece imposible que un visitante pueda acceder a esas referencias si no atraviesa el umbral³ discursivo que se le ha construido.

MY BED

En 1998 sufrí un absoluto colapso nervioso y pasé cuatro días en la cama dormida y semi-incosciente. Cuando finalmente me levanté, tomé un poco de agua, volví, y al ver el cuarto no podía creer lo que veía: el absoluto caos y decadencia que era mi vida; luego vi la cama fuera del contexto de ese pequeño, diminuto cuarto y lo percibí como un gran espacio blanco. Comprendí que tenía que mover la cama y todo lo demás al espacio de la galería (Emin, 2015, s/p).⁴

Con estas palabras, Tracey Emin relata el origen de una de sus obras más conocidas. Emin finalmente cumplió con su visión y trasladó su cama, con todos los desechos generados durante esos cuatro días, a una sala de exhibición. Lo primero que habría que aclarar es que no se trató de un *Ready-made*; este tipo de presentación de un objeto está lejos de la conversación moderna acerca de los límites del arte⁵ y, en cierta manera, más cerca de prácticas representativas tradicionales. La presencia de esa cama en la sala de exhibición no respondió a las necesidades reflexivas de la modernidad, la cama estaba allí para representar. Durante los cuatro días que duró el *breakdown*, la cama de Tracey Emin no representó ni se encontró investida de un estatuto artístico. Fue su emplazamiento en una sala de arte lo que la dispuso

³ El término *umbral* es utilizado por Gérard Genette para referirse al sistema paratextual que acompaña a todo texto: «El texto raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo o el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no [...] [que] lo rodean y lo prolongan precisamente por *presentarlo*, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: por *darle presencia*, por asegurar su existencia en el mundo, su "recepción" y su consumación» (2001, p. 7).

⁴ «In 1998 I had a complete, absolute breakdown, and I spent four days in bed; I was asleep and semi-unconscious. When I eventually did get out of bed, I had some water, went back, looked at the bedroom and couldn't believe what I could see; this absolute mess and decay of my life, and then I saw the bed out of that context of this tiny, tiny, bedroom, and I saw it in just like a big, white space. I realised that I had to move the bed and everything into the gallery space» (Emin, 2015, s/p). Traducción del autor del artículo.

⁵ Aunque fue objeto de una recepción moderna escandalizada por la presentación obscena de una cama pingosa como obra de arte.

6 Para ampliar la idea de relocalización y reauratización de la copia, se sugiere ver «La topología del arte contemporáneo» (2009), de Boris Groys.

7 «All its detritus, with all the bottles, the shitty sheets, the vomit stains, the used condoms, the dirty underwear, the old newspapers» (Emin, 1998, s/p). Traducción del autor del artículo.

8 En estas consideraciones recuperamos el sentido autobiográfico de la obra atendiendo a algunos fragmentos paratextuales; solo en relación con este breve corpus podemos mantener nuestras hipótesis genéricas acerca de *My Bed*, la ampliación del corpus textual podría, eventualmente, llevarnos a resultados distintos.

para una lectura artística y lo que ajustó, además, su funcionamiento en modo representativo: no estaba allí para ser admirada por su diseño sino para contar una historia. Esa cama que antes no representaba —que no estaba *en representación*— en ese espacio representó; y esa cama, que antes era la copia de otras camas, pasó a ser única.⁶ Una vez definida su función artística por relocalización y por inclusión institucional, quedó enganchada narrativamente en una lógica autobiográfica.

La cama se exhibió con «todos sus desperdicios, las botellas, las sábanas cagadas, las manchas de vómito, los condones usados, la ropa interior sucia, los periódicos viejos» (Emin, 1998, s/p).⁷ La representación concretó allí por vía indicial: los objetos funcionaron como fragmentos de un pasado vivido que retornó. El lazo con ese pasado biográfico se tensó en presencia de un tercero paratextual que determinó el funcionamiento semiótico de la materia ofrecida al espectador convirtiéndola en reliquia de una historia personal. ¿Y si la historia es falsa?, ¿y si esa cama jamás estuvo en la casa de Emin?: sostener la ilusión representativa es el objetivo de la poderosa maquinaria textual de la exhibición.⁸

CONCLUSIÓN

El ejemplo de la cama de Tracey Emin resulta útil para pensar modalidades contemporáneas de la representación. Lo interesante de ese ejemplo, y del de Ai Weiwei, es que pone en el centro de la discusión el carácter no natural ni evidente de la representación. Como espectadores, tal vez nos quedemos perplejos frente a estos objetos mudos hasta que una indicación oportuna los encienda como una pantalla o los transparente como una ventana, convirtiéndolos en superficies de reenvío al mundo. Las referencias políticas o biográficas se desencadenan a partir de ese tercero paratextual y recuperan formatos genéricos de larga historia para las artes visuales, bajo una nueva apariencia.

REFERENCIAS

Derrida, J. (2001). Parergon. En *La verdad en pintura* (pp. 49-153). Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Emin, T. (1998). *My bed* [Foto de la obra]. Recuperado de http://www.christies.com/presscenter/pdf/2014/RELEASE_TRACEY_EMINS_MY_BED.pdf

Emin, T. (2015). My bed [video]. Recuperado de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-my-bed-l03662/tracey-emin-my-bed>

Genette, G. (1997). El estado conceptual. En *La obra del arte* (pp. 155-78). Barcelona, España: Lumen.

Genette, G. (2001). *Umbrales*. Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno.

Groys, B. (2009). La topología del arte contemporáneo. Recuperado de http://lapizynube.blogspot.com.ar/2009/05/boris-groys-la-topologia-del-arte_175.html

Peirce, Ch. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Verón, E. (1987). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires, Argentina: Gedisa.

EL CIRCUITO ARTÍSTICO PLATENSE

Reflexiones sobre espacios emergentes

The Artistic Circuit of La Plata
Reflections on Emergent Spaces

María Cristina Fúkelman | mcfukelman@gmail.com

Arte Contemporáneo
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Recibido: 3/2/2018
Aceptado: 21/5/2018

RESUMEN

En este artículo se sintetizan algunos conceptos que se desarrollan en la investigación iniciada en el año 2015 acerca del progreso de espacios culturales autogestivos. Estos ámbitos extienden las posibilidades del campo artístico platense en referencia al arte contemporáneo y se los puede caracterizar como emergentes atendiendo a los estudios de la sociología de la cultura realizados por Raymond Williams. Se reflexiona, así, sobre una nueva configuración de la figura del artista, que implica un replanteamiento que abarca otros aspectos más allá de la producción de obras, ya que avanza hacia la teoría y la actividad del gestor cultural y, de esta manera, se constituye en representante de sus colegas.

PALABRAS CLAVE

Autogestión; campo artístico; La Plata; colectivo; sociabilidad

ABSTRACT

This article explores a group of notions, product of an investigation that started in 2015, concerning the progress of self-managed cultural organizations. These organizations expand the possibilities of La Plata's artistic field, specifically regarding contemporary arts, and can be considered to be *emergent*, a concept derived from Raymond Williams culture sociology studies. The article proposes a revision of the *artist* as an actor that goes beyond the sole creation of his work, since it delves into the theory and practice of artists as cultural managers, acting as representatives of a collective.

KEYWORDS

Self-management; artistic field; La Plata; collective; sociability

En la actualidad, junto con un equipo de docentes investigadores, indagamos sobre el campo artístico contemporáneo de la ciudad de La Plata y, específicamente, sobre un proceso iniciado en 2008 que ha modificado la conformación del espacio cultural. Nuestro tema central se refiere al nacimiento y el desarrollo de espacios artísticos emergentes, a sus relaciones con otros espacios o con centros de diferente índole y a la validación de artistas, la circulación, la difusión y la venta de producciones de arte contemporáneo. El campo cultural platense tiene sus particularidades en relación con el ámbito cultural —específicamente referido a las artes visuales— de la ciudad de Buenos Aires, cuya cercanía geográfica genera diferentes situaciones en torno al acceso a los circuitos institucionales y al mercado de obras de artistas platenses.

Durante los últimos años, estos sitios se han convertido en espacios de circulación, de difusión y, en menor grado, de comercio de obras visuales. Mayoritariamente son autogestionados y fueron creados como alternativa de los espacios institucionales y gubernamentales.

Nuestra ciudad desarrolla una vida cultural dinámica, con actividades diversas en concordancia a las que propone la universidad estatal como núcleo cultural de la ciudad. La Facultad de Bellas Artes, dependiente de la Universidad Nacional de La Plata, genera una población muy activa compuesta por profesores, por artistas visuales y por estudiantes. Todos estos actores forman parte de los agentes que se estudian y se analizan en la investigación en curso.

Muestras, exposiciones, talleres, defensas de tesis, ferias y trastiendas requieren de espacios y de acciones que exceden los diversos medios institucionales, tales como museos y centros culturales de carácter municipal y provincial. Por este motivo, las políticas culturales referidas a las exposiciones llevadas a cabo en la ciudad de La Plata han sido históricamente limitadas.

En este sentido, consideramos que los espacios culturales autogestionados de la ciudad complementan la escena local en lo que respecta a la circulación y a la difusión de producciones artísticas. Estos ámbitos amplían las posibilidades del campo artístico platense y se los puede caracterizar como emergentes a partir de los estudios de la sociología de la cultura realizados por Raymond Williams (2001). Por ello, nos hemos propuesto reflexionar sobre una nueva configuración de los artistas, quienes comienzan a abarcar otros aspectos más allá de la producción de obras y que avanzan hacia la teoría y la gestión cultural, constituyéndose en representantes de sus colegas al promover y al ampliar sus posibilidades como artistas visuales, músicos, escritores y creadores multimediales.

Los artistas, los gestores, los productores y los espectadores que confluyen en estos espacios culturales comparten una franja etaria

—son, mayoritariamente, jóvenes de entre veinte y cuarenta años con estudios universitarios—, establecen formas de sociabilidad y promueven una cierta subjetividad social que se produce a partir de «construir modos de sensibilidad, modos de relación con el otro, modos de producción, modos de creatividad que produzcan una subjetividad singular» (Guattari & Rolnik, 2006, p. 29).

Los gestores y los agentes pueden ser pensados como representantes y como representados en una actividad artística, cultural y educativa de un colectivo amplio y diverso. En este punto, es preciso destacar el concepto de representación como actuación por otro, representación sustantiva que refiere a uno o a varios representantes que actúan en nombre de otros, en su interés o como su agente. Aludiendo a la representación descriptiva, hace referencia a una correspondencia o a una semejanza precisa con respecto a aquello que se representa (Pitkin, 1985).

También es parte de nuestra investigación explorar cómo se constituyen desde el inicio los espacios autogestivos como lugares de presentación para quienes son invisibles en los espacios artísticos institucionales. El ejercicio de la representación de las sociedades y de las culturas por medio de sus sujetos ha instaurado un trabajo epistemológico muy importante, ya que todo ejercicio representativo involucra una definición de cómo son las cosas, lo que instaura una verdad de las cosas.

Por lo tanto, se genera un poder muy fuerte en todo acto de representación que hace imprescindible preguntarse: ¿quién tiene el privilegio y el poder de representarse?, ¿por qué hay artistas que no son representados en los medios legitimados?, ¿cómo se representa a los otros? ¿El artista gestor se representa a sí mismo y a sus pares ausentes de los espacios institucionales?, ¿promueve la legitimación de los artistas noveles en el campo artístico con intención de ampliar sus horizontes? Un caso interesante es el de Piso Uno —galería y taller de arte activo entre los años 2007 y 2013—, que realizó un sistema de muestras itinerantes con la intención de generar un intercambio entre productores de diversas ciudades del interior de nuestro país y así logró ampliar la difusión de artistas locales fuera del ámbito platense.

La representación siempre será una parte innata de toda práctica estética pero es fundamental preguntarnos por aquellas estrategias que ponen en evidencia el dispositivo productivo, así como por las lógicas sociales que en estos se inscriben.

En las últimas décadas han proliferado iniciativas asociadas a lo colectivo, que expresaron importantes modificaciones en las formas de producción y de circulación de las prácticas artísticas y que redefinieron los procesos de producción de subjetividad desde la perspectiva de su colectivización. Con relación a esto, Pamela Desjardins sostiene:

Las prácticas [...] no se centran necesariamente en la producción de obras (objetuales), sino en el diseño y en la gestión de proyectos colectivos que trabajan en función de generar espacios (físicos, editoriales o virtuales) para circulación de la producción y el pensamiento artístico. Los artistas buscan generar nuevos canales de distribución para desarrollar proyectos expositivos, crear eventos, intervenir en el espacio público, generar encuentros e intercambio de pensamiento (2012, s/p).

Por esta razón, pensamos que el posicionamiento de los actores del campo artístico se presenta desde la convicción y el deseo de concretar otras formas posibles de intercambio y de circulación, donde gestionar se constituye como un modo de ampliar las estrategias de acción en función del cambio que se ha generado desde los inicios del siglo XXI. Así, los procesos de gestión se entienden desde la constitución de diversas estrategias. Por lo tanto, los espacios autogestionados ponen en disputa las concepciones legitimadas, la representación de los artistas jóvenes y apuntan a la socialización, la transformación y la visibilización.

Es preciso considerar la instalación de estos espacios como una forma de entender el proceso del arte contemporáneo y como una manera de actuar sobre este modo de producción desde tendencias simultáneas que modifican, alteran, diferencian, resignifican y se apropian de experiencias previas mediante la interdisciplinariedad o la transdisciplinariedad. Así se conforma una red que es preciso estudiar para que se constituya en presente.

Los espacios culturales, los centros, las casas, las tiendas y los talleres comparten finalidades con gestores y con agentes de otras localidades de nuestro país y del continente, ausentes aún en la escritura de nuestra historia del arte, pero presentes en la sociología de la cultura. De este modo, *representación en el campo* y *representatividad social* son dos conceptos que resultan inherentes a la constitución del arte contemporáneo. Entendemos, entonces, a la gestión cultural como un pilar central en la cotidianidad de los artistas contemporáneos, quienes se agrupan y realizan proyectos colectivos que impulsan el desarrollo de espacios físicos como los centros culturales autogestionados.

Por todo lo dicho, el análisis planteado en nuestro proyecto de investigación parte de las experiencias radicadas en los espacios seleccionados, con el fin de indagar en diferentes aspectos, tales como los propósitos iniciales de los agentes y los modos de gestionar. Hemos observado diferencias en esos propósitos constitutivos. Se puede distinguir un grupo de espacios surgidos como derivaciones de proyectos colectivos que nacieron durante la etapa de poscrisis, integrado por individuos activos desde lo social y lo cultural que

participaron de diferentes instancias de coordinación durante los años noventa. En estos casos, los centros culturales nacieron de modo diverso, algunos con permisos temporales o con la ocupación de inmuebles abandonados, otros mediante el préstamo. Un segundo grupo surge de la necesidad de constituir espacios de taller y de trabajo colectivo, radicados en casas amplias alquiladas o a préstamo, y también como derivaciones del alquiler de viviendas para la residencia personal que fueron cambiando su fisonomía hasta convertirse en espacios colectivos. En estos ejemplos se destaca un momento de formación como punto de confluencia de las necesidades individuales para lograr un posicionamiento en el hacer colectivo.

Con respecto a sus modos de hacer, Andrea Giunta (2009) identificó a estos espacios por sus capacidades de invención y de acción, vinculadas a un desenvolvimiento creativo. Se trata de lugares gestionados por jóvenes universitarios de clase media, en algunos casos artistas, que buscaron desbordar la institucionalidad establecida por sus propias disciplinas para promover espacios mixtos donde confluyen y dialogan diversas formas de lo artístico, lo cultural, lo social, lo comunitario y lo político. También han sido definidos por Brian Holmes como «agenciamientos heterogéneos que conectan actores y recursos del circuito artístico con proyectos y experimentos que no se agotan en el interior de dicho circuito, sino que se extienden hacia otros lugares» (2005, p. 2).

En trabajos anteriores se ha establecido una ordenación provisoria: el primer grupo es el de los espacios descritos anteriormente, que se destacan por su impronta comunitaria y de militancia cultural, donde se promueven acciones de solidaridad, talleres diversos (música, teatro, poesía, artes visuales), exhibiciones, espacios de difusión de obras y experiencias para estudiantes avanzados y artistas noveles. En este grupo se encuentran también gestores que realizan un dinámico trabajo territorial como componente inseparable de la misma existencia del espacio. Se constituyen como centros políticos culturales cuyo tono ideológico se presenta como una toma de posición frente a la cultura.

El segundo grupo está formado por espacios con una impronta referida más específicamente a la circulación, la difusión y la legitimación, en el que el mercado es parte de los objetivos inherentes a su intencionalidad y a su constitución. En esta modalidad se encuentran las galerías y los talleres, que en ciertos casos mantienen una relación fluida con las instituciones culturales formales —los talleres de formación, por ejemplo, adoptan la forma de micro emprendimientos individuales—. En vínculo con esto, Ana Wortman explica que «estos espacios sociales asumen la forma de ámbitos de difusión cultural y reproducen las tipologías de aquellos que son

más comerciales en términos de apropiación del campo artístico» (2015, p. 2). En este grupo es necesario diferenciar a aquellos actores y espacios artísticos cuya actividad central se conjuga entre el taller y la galería, de los descritos *ut supra*, ya que se constituyen desde proyectos personales que mantienen lazos de sociabilidad activos, con la intención y la dinámica necesarias para ocupar el campo artístico. Los gestores consideran imprescindible ampliar su entorno mediante la inclusión de jóvenes artistas sin acceso al circuito artístico tradicional o cuyas prácticas de carácter experimental pueden expandirse en estos espacios.

Ambas tipologías configuran espacios que se constituyeron en lugares de encuentro, de intercambio y de identificación, y que establecieron formas diversas de sociabilidad.

ARTE CONTEMPORÁNEO Y AGENCIAMIENTOS

En estas líneas se han abordado interrogantes, como la problemática vinculada a los artistas: ¿pueden producir agenciamientos y desempeñarse entre la obra y la gestión sin confundirse?, ¿o la confusión puede ser entendida como una intención manifiesta, de manera tal que la gestión se convierta en la obra?

Si se parte de la premisa de que en el arte contemporáneo la obra es un proceso, es pertinente reflexionar acerca de ese proceso de producción entendiéndolo, entonces, como parte de la gestión que desarrollan los artistas gestores. Del mismo modo, es preciso abordar la necesaria interacción entre los distintos agentes culturales de los diversos espacios, así como el diálogo que se puede producir con el entorno y con el público. Así, las acciones desarrolladas por estos artistas gestores abarcan otros aspectos por fuera de la producción de una obra, ya que avanzan hacia la teoría, la crítica, la curaduría y la gestión cultural, dando como resultado la construcción de espacios de creación colectiva y la coordinación de proyectos culturales.

Vinculado con la función de la gestión cultural, traducida en las actividades desarrolladas en los espacios culturales, y con el constante interés por establecer instancias de intercambio de aprendizaje con el público y con otros agentes, vemos que la acción de gestión no se circunscribe a los límites del espacio que conforman, sino que tiende a fomentar diálogos con otros espacios y agentes culturales.

REFERENCIAS

Desjardins, P. (2012). El artista como gestor y la gestión como discurso artístico. Plataformas, iniciativas y rede de auto-gestión colectiva

en el arte contemporáneo argentino. *Arte y sociedad. Revista de Investigación*, 2(1). Recuperado de <http://asri.eumed.net/1/pd.html>

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

Holmes, B. (2005). La personalidad flexible. Para una nueva crítica cultural. *Brumaria*, 7, 97-117.

Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica Cartografías del deseo*. Madrid, España: Traficantes de Sueños.

Pitkin, H. F. (1985). *El concepto de representación*. Madrid, España: Centro de Estudios Constitucionales.

Williams, R. (2001). *Marxismo y literatura*. Barcelona, España: Península.

Wortman, A. (2015). Los centros culturales autogestionados, creatividad social y cultural. Ponencia presentada en las *XI Jornadas de Sociología Coordinadas contemporáneas de la sociología: tiempos, cuerpos, saberes*. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina. Recuperada de http://jornadasdesociologia2015.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/ponencias/728_913.pdf

CRUCES EN LA IDEA DE LA REPRESENTACIÓN

Intersections in the Idea of Representation

Martín Unzué | unzuemart@yahoo.com

Identidad, Estado y Sociedad en Argentina y América Latina C
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Recibido: 12/2/2018

Aceptado: 4/6/2018

RESUMEN

El texto plantea la pregunta por el modo en que se construye la idea de la representación política moderna, partiendo del análisis del proceso histórico por el cual la misma va tomando forma en los inicios del período independentista en el Río de la Plata. De ese modo, se señalan las formas en que la figura del representante se autonomiza de la fuente original de la soberanía, identificada con el pueblo. En esa mutación, los sectores populares quedarán reducidos a un nuevo rol de menor trascendencia: como el de *peticionantes*.

PALABRAS CLAVE

Representación; representación política; Argentina

ABSTRACT

The paper raises the question about the way in which the idea of modern political representation is constructed, starting from the analysis of the historical process by which it takes shape at the beginning of the independence period in the Río de la Plata. We analyses the ways in which the figure of the representative acquires autonomy from the original source of sovereignty, identified with the people. In this mutation, those popular sectors will be reduced to a new role of less importance as that of petitioners.

KEYWORDS

Representation; political representation; Argentina

La pregunta por la representación, en su dimensión inevitablemente polisémica, resulta central en una Facultad de Bellas Artes como la nuestra y, sin dudas, constituye uno de los problemas recurrentes con los que, desde distintas perspectivas y acentos, nos encontramos los docentes de esta institución. De allí que la convocatoria para escribir en este nuevo número de la revista *Octante*, centrado en dicho eje temático, resulte una inmejorable ocasión para explicitar algunas de esas aristas.

Con una riqueza poco igualable a la de otros conceptos, la compleja idea de representación atraviesa distintos campos disciplinares y por ello constituye un lugar apreciable para el despliegue de una atenta revisión que buscamos compartir con los estudiantes a lo largo de los cursos. Por un lado, si *re-presentar* supone, en un primer sentido, *hacer presente* algo, reponer algo que no está, podemos *representar* en el sentido de interpretar una obra, un papel o un personaje. No nos ocuparemos en este texto del enorme despliegue que ha tenido el análisis acerca de la representación artística, pero sí podemos sostener que se trata de un debate aún no saldado y que evoca cierta homología con el problema que reviste esta noción en el campo de la política.

Por otro lado, representar también significa ‘sustituir’ o ‘actuar en lugar de’ o ‘en nombre de’ y esos sentidos sociales de la representación —incluso los jurídicos que estructuran órdenes políticos o normativos— se centran en la inevitable mediación que conlleva el concepto. Tanto hacer presente a partir de algo que no es o que no está, como sustituir (en sus diversas formas), conduce directamente al problema de las autonomías, las separaciones y las soberanías en juego en esa conversión inevitablemente creativa o recreativa. Hay una mediación donde lo que se hace presente cobra autonomía, produce sus pliegues independientes y gana sus grados de libertad frente a eso que no está, ya sea por decisión o por la imposibilidad de que esté.

Se pone en juego una tarea aparentemente exterior, una conversión que requiere de convencimiento, una magia social que demanda la complicidad y el acuerdo de eso que podemos llamar de modo preliminar *el público* y que debe asumir la tarea de aprobar, de reconocer, que lo que recibe es una representación, incluso desconociendo la posibilidad de que eso que se representa no exista. Allí se juegan las representaciones sociales, enmarcadas en sus límites históricos como horizonte de posibilidad. Un representante —como una representación— solo lo es en la medida en que esa exterioridad constituyente lo reconoce y valida el vínculo. ¿Cómo se forma ese público? Es aquel que, entre otros, puede apreciar una pieza artística, pero también el que confía en la representación gráfica o estadística de un dato, o el que acepta la legitimidad de los poderes surgidos de los procesos electivos de designación de representantes (diputados,

intendentes, gobernadores, etcétera). A esos sentidos debemos agregarles que representar también puede significar 'aparentar' o 'imitar'. En ambos casos, la identidad entre lo ausente y lo representado parece una imposibilidad que deberá ser repuesta de modos más o menos reconocidos.

En este texto nos proponemos recortar esa vastedad de la idea de representación, de modo tal que la podamos abordar como una puerta elegida, aunque no única, para señalar los puentes que vinculan a la expresión artística con las ciencias sociales. Nos centraremos para ello en uno de los sentidos más comunes de la idea de la representación, su dimensión política.

LA REPRESENTACIÓN POLÍTICA COMO PROBLEMA

Los primeros desarrollos teóricos sobre la representación política moderna los encontramos en la idea de la *representación absoluta* desarrollada por Thomas Hobbes en el *Leviatán* [1651] (1987), en el cual el representante sería el Estado que, mostrado como una persona artificial y autorizada por aquellos que poseían la soberanía anteriormente (en un hipotético estado de naturaleza), asume todos los derechos de los representados que devienen en (y por ese acto) sus súbditos.

De este modo, el Estado absolutista emerge como el primer representante político moderno. El sentido de esa relación constitutiva representante/representado se organiza en torno al supuesto fundante de un *actuar con autorización de otro*, es decir, del representado. En esta fórmula, el consentimiento originario de los representados es irreversible, como bien sostiene Hanna Pitkin (1967) en su célebre libro *El concepto de representación*.

Pero hay otro problema que emerge en las prácticas posteriores de la representación política, aquellas que parecen más asociadas a la idea de democracia o, al menos, a una forma particular y tensora del sentido etimológico original como lo es la llamada *democracia representativa* y que se resume en la controversia mandato/independencia que define las acciones del representante. A partir de la idea de que la relación representante-representado puede albergar un amplio arco de posibilidades —que van desde el mero delegado obligado por un mandato imperativo (práctica propia del derecho privado, aunque con una extensa historia en el campo político) hasta el representante con independencia absoluta, pasando, como estaciones intermedias, por las prácticas del derecho de instrucción a los representantes o el mucho más débil y actual *control electoral*—, un gobierno representativo podría oscilar entre un ideal plenamente democrático y

otro extremo, delegativo y antidemocrático, variando entre ellos y sus puntos intermedios los grados de subordinación del representante a sus representados.

El mandato imperativo supone que el representante es un portavoz, carente de derechos propios, que actúa de acuerdo con lo que el pueblo quiere y responde a una voluntad que es clara, homogénea y que debe respetar. Pero un gobierno representativo suele originar gobernantes independientes, que actúan en función de sus propias convicciones y puntos de vista, sin buscar (ni considerar la necesidad de perseguir) la aprobación constante de los votantes o de los destinatarios de sus acciones de gobierno.

Es importante señalar que el recurso a los hechos históricos permite aventar el fantasma de una mera especulación teórica sobre este punto: la utilización de los mandatos imperativos, lejos de haber sido una elucubración sin aplicabilidad, fue relativamente frecuente en muchas regiones de Europa y de América. Sin ir muy lejos, en lo que era el Virreinato del Río de la Plata, a comienzos del siglo XIX, los ejemplos de instrucciones a los representantes (entendidos como delegados) resultaban cotidianos, aunque su origen fue el de un cuerpo de representantes que se declaró soberano en nombre del pueblo y que, a partir de allí, comenzó a dictarle instrucciones a otros representantes. Un buen ejemplo lo encontramos en la sesión de la Junta Electoral de Buenos Aires del 11 de septiembre de 1815, en la que se trató el «Proyecto de Instrucciones a los Diputados de esta provincia en el Congreso que presentan los comisionados por la Junta Electoral»:

[...] aunque la Junta Electoral está bien persuadida del patriotismo, la ilustración y los buenos deseos a favor de la causa pública que caracterizan a los diputados que ha elegido para el Congreso General, no cree que llenaría los deberes de su encargo, ni correspondería a la confianza que ha merecido a sus conciudadanos, si al darles a nombre de éstos los poderes no les hiciese encargos especiales sobre aquellos puntos que, según juzgan los electores, los diputados deben tener especialmente presentes y promover con empeño para asegurar al pueblo sus derechos y preparar su felicidad (Ravignani, 1937, p. 122).¹

De este modo, se instruía a los diputados sobre la indivisibilidad del Estado y sobre la necesidad de formar tres poderes separados, que el pueblo fuera soberano y que se instaurasen los juicios por jurados, entre otras cosas que les debían resultar innegociables

También podemos ver las instrucciones a los diputados de la provincia de Córdoba para el Congreso de 1816, en el que se leía lo siguiente:

¹ Vale aclarar que hemos modernizado la ortografía del texto.

[...] que cualesquiera forma de gobierno que se trate de establecer en la nueva constitución que se va a dar sea solamente bajo la calidad de provisoria hasta tanto esté plenamente libre todo el continente de Sud América, en que los diferentes estados que deben componerlo, avenidos o concertados del modo que corresponda, se fije la constitución permanente que debe regirlos con provecho general de todo el territorio y particular de cada Provincia; y que fuera de este caso nada deliberen sin consultar precisamente a la Provincia que representan (Ravignani, 1937, p. 402).²

² También hemos alterado la ortografía original.

Emparentado con este principio, podemos encontrar el de la revocabilidad de los mandatos. Si los representantes deben representar al pueblo puede suceder que éste no esté conforme con sus acciones y que decida reemplazarlos. Nuevamente, abundan los ejemplos en los primeros momentos posrevolucionario, como cuando la Asamblea del año XIII, en su sesión del 15 de junio de 1813, dictó un decreto que establecía lo siguiente:

La Asamblea General constituyente ordena que las ciudades o los pueblos cuyos diputados se hallen ya incorporados en ésta tengan un derecho incontestable para solicitar su remoción o la revocación de sus poderes, siempre que concurren causas justificadas que lo exijan, debiendo deducirlas ante la misma Asamblea y esperar su soberana resolución (Ravignani, 1937, p. 50).

Así, muy tempranamente, quedó instituido el derecho a remover o a revocar los poderes de los diputados, lo que fue en sintonía con la aceptación del pueblo como único soberano. Sin embargo, a medida que se avanzó en el proceso de consolidación de un Estado, estos primeros impulsos democráticos e igualitarios corrieron la misma suerte que en América del Norte o en la Revolución Francesa: se debilitaron para luego desaparecer. Ya vemos que la revocabilidad de los mandatos existe pero es administrada por la Asamblea. También que reina la igualdad, pero hay que *alejarse de los ojos del pueblo* aquello que no es bueno que vea, como sucede con los menores y con los incapaces.

Curiosamente, muy poco después, la misma Asamblea del año XIII reformó el «Estatuto Provisorio del Supremo Gobierno» y allí afirmó: «La prudencia, sabiduría y acierto que deben presidir a todas las deliberaciones del gobierno y hacer la felicidad de las Provincias de su mando, exigen la creación de un Consejo de Estado» (Ravignani, 1937, p. 84).³ De este modo, se dejó en claro que el gobierno no podía ser ejercido por cualquiera, pues requería de capacidades y de sabiduría, sin dudas, muy poco generalizadas a los ojos de los asambleístas, entre los integrantes del pueblo de las provincias representadas.

³ El texto reproduce la sesión del 26 de enero de 1814. El primer presidente del Consejo de Estado fue Nicolás Rodríguez Peña. Sobre la necesidad de sabiduría para ejercer el gobierno volveremos más adelante.



Al igual que en las revoluciones burguesas europeas o en los sucesos de las colonias de América del Norte, queda clara la tensión entre el principio igualitario reivindicado como elemento constitutivo de la denuncia del régimen monárquico colonial y la tendencia a restablecer nuevas desigualdades como principios que tensan la idea de la representación en nombre de un restablecimiento de jerarquías políticas.

En el Congreso Nacional de las Provincias Unidas del Río de la Plata, que funcionó entre 1816 y 1820, encontramos ejemplos, como la sesión del 3 de agosto de 1816 en la que se dictó un decreto, originado en un manifiesto del Secretario y Diputado Juan José Paso, que pedía reconocimiento, obediencia y respeto a la autoridad soberana de las provincias: «Queda libre y expedito el derecho de petición no clamorosa ni tumultuaria, a las autoridades y al Congreso por medio de sus representantes» (Ravignani, 1937, p. 242).⁴ Aquí quedó definitivamente sepultada la idea del derecho del pueblo a ejercer directamente su soberanía, sustituida por un derecho de otro orden como el de poder peticionar, pero no de cualquier forma, sino ordenadamente y a través de los representantes. Esta es la fórmula que luego encontraremos en las fallidas constituciones de 1819 y 1826 y en la definitiva de 1853, que se replicó idénticamente en la reformada de 1994.

Si bien la gran novedad de esta última reforma fue la incorporación de algunos derivados del término *democracia* (en realidad, las referencias son *democrático/a*), notoria y no casualmente ausente en el texto original de 1853, se conservó, en su artículo 14, el derecho a peticionar completado con la fórmula del artículo 22: «El pueblo no delibera ni gobierna, sino por medio de sus representantes y autoridades creadas por esta Constitución. Toda fuerza armada o reunión de personas que se atribuya los derechos del pueblo y peticione a nombre de éste, comete delito de sedición» (Corte Suprema de Justicia de la Nación, 1994).

En este paso trascendental, el pueblo *soberano* quedó reducido al lugar del *suplicante* ante los representantes y así operó una profunda resignificación de las nociones de soberanía, de representación y de igualdad. El representante se autonomizó de su representado, subvirtió la teórica relación original de prevalencia y cobró una supremacía sobre ese público conformado por los ciudadanos, lo que le permitió reponer esa compleja realidad en una interpretación libre sin grandes condicionantes más allá de un eventual y futuro reproche electoral.

⁴ El decreto lleva las firmas de José Ignacio Thames y de Juan José Paso.

REFERENCIAS

Corte Suprema de Justicia de la Nación (1994). *Constitución de la Nación Argentina*. Recuperado de <https://bibliotecadigital.csjn.gov.ar/Constitucion-de-la-Nacion-Argentina-Publicacion-del-Bicent.pdf>

Hobbes, T. [1651] (1987). *Leviatán*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Pitkin, H. (1967). *The concept of representation*. Berkeley, Estados Unidos: University of California Press.

Ravnani, E. (Comp.). (1937). *Asambleas Constituyentes Argentinas*. Tomo 1. Buenos Aires, Argentina: Peuser.

DISEÑO Y REPRESENTACIÓN

Debates históricos y desafíos del presente

Design and Representation
Historical Debates and Challenges of the Present

Luciano Passarella | luciano.passarella@presi.unlp.edu.ar

Panorama Histórico y Social del Diseño
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Recibido: 7/2/2018
Aceptado: 13/5/2018

RESUMEN

La representación se encuentra en la fase de prefiguración del proyecto de diseño, pero no solo como mimesis de algo que está en otra parte, sino de algo que todavía no es. Esto, además de un problema formal, es fundamentalmente ideológico y el diseño, a la vez que genera representaciones, se vale de las mismas para sus proyectos. En este sentido, resulta clave revisar algunos de los debates históricos que, durante la conformación de la disciplina, han involucrado a la problemática y cómo se replantean en la actualidad. Finalmente, se propone reflexionar sobre la función de la formación histórica en el abordaje de los actuales desafíos de la práctica profesional.

PALABRAS CLAVE

Diseño; representación; forma; historia; cultura

ABSTRACT

The representation is in the prefiguration phase of the design project not only as mimesis of something that is elsewhere, but of something that does not exist yet. We can say that in addition to a formal problem it is fundamentally ideological and that, in a second aspect, the design, while generating representations, uses them for their projects. In this sense it is essential to review some of the historical debates that during the conformation of the discipline have involved the problematic, and how they are rethought at present. Finally, it is proposed to reflect on the role of historical training in dealing with the current challenges of professional practice.

KEYWORDS

Design; representation; form; history; culture

El problema de la representación es clave en el marco de una cultura como la nuestra que le da un lugar tan preponderante a la imagen. Esto se evidencia en que en la actualidad resulta prácticamente inabordable todo lo que se ha escrito sobre el tema a partir del advenimiento de la modernidad. Desde la publicación del *Tratado de pintura* [1498] (2004), de Leonardo Da Vinci, hasta los amplios estudios contemporáneos, como *El pensamiento visual* (1985), de Rudolf Arnheim, o *La imagen y el ojo* (1987), de Ernst Gombrich, los enfoques psicológicos, sensoriales, estéticos, semióticos y de otro tipo dan cuenta del abanico de posibilidades de las representaciones (utilizadas por distintas disciplinas y actividades humanas) que, por su constante centralidad, parecen requerir de su revisión desde alguna nueva perspectiva.

Si definimos a la representación como una «figura, imagen o idea que sustituye a la realidad» (*Gran Espasa Ilustrado*, 1998, p. 1176), es decir, como una cosa que reemplaza a algo que «está en otra parte», podemos decir que el diseño como actividad¹ implica la representación no solo de «algo que está en otra parte» sino de «algo que todavía no es». En el diseño se planifica y se prefigura. Es esa su función primordial, así se trate de piezas de comunicación visual o de objetos de uso cotidiano. Parte de la planificación se realiza mediante una prefiguración que es en sí misma una representación de lo que el objeto o la pieza será una vez que pase a la etapa de producción. En la prefiguración del proyecto reside el primer aspecto de la representación en el diseño.²

En un segundo momento, los diseñadores producen representaciones mediante la forma y operan con representaciones previas ya codificadas por el uso cultural. Es decir que trabajan con formas ya existentes: ilustraciones, fotografías, signos, símbolos —tanto en la bidimensión como en la tridimensión—, de manera explícita o implícita. Aún en las propuestas más novedosas, se encuentran incluidas representaciones previas que operan como presencia o como ausencia en las producciones materiales. La función que cumplen las representaciones en el diseño abarca tanto el *qué* se representa como el *cómo* se representa, y estos dos aspectos conforman una unidad que involucra un problema de apariencia formal, pero con un profundo trasfondo ideológico.

Los cambios operados en el contexto actual y los nuevos posicionamientos del trabajo del diseñador, requieren de revisar algunos debates históricos y situaciones del presente para repensar aspectos de la formación requerida para una mirada crítica de las representaciones en el ejercicio profesional, donde el conocimiento de la cultura y la historia adquieren un papel cada vez más fundamental.

¹ En este artículo nos referimos al diseño como la actividad profesional que permite concebir, prefigurar y planificar la producción de objetos utilitarios y de piezas o sistemas de comunicación visual, que corresponden con las incumbencias de formaciones profesionales del Diseño Industrial y del Diseño en Comunicación Visual, respectivamente. Utilizamos la denominación de las carreras de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), pero existen otras denominaciones para carreras similares que se dictan en otras casas de estudio.

² En el ámbito del diseño el término «representación» se refiere a todos los aspectos que intervienen en la configuración de la forma en el espacio, como color, materiales, texturas, volumen.

DEBATES HISTÓRICOS

Si nos centramos en los debates históricos disciplinares que dieron forma a la actividad para que sea como hoy la entendemos, es interesante destacar que gran parte de ellos hacen foco en el problema de la representación y de la forma.

En el siglo XIX el clasicismo llegó a un agotamiento autorreferencial en el marco de un mundo que había cambiado por el impacto tecnológico de la Revolución Industrial. La crisis de los estilos que condujo al eclecticismo historicista —estructurado en los órdenes clásicos, el ornamento y la utilización alegórica y decorativa de las imágenes— fue la respuesta. De este modo, se miró hacia el pasado ante la falta de propuestas que podía interpretar un mundo que se estaba transformando radicalmente.

Así, el movimiento inglés Arts and Crafts, de mediados del siglo XIX, planteó como reacción utópica el rescate de los oficios medievales y la preocupación por la belleza, el ornamento y la decoración para una recuperación del gusto que se estaba perdiendo por la producción industrial. Su propuesta se centró en elevar la calidad de las representaciones visuales y su reproducción tanto en los impresos como en los objetos del ámbito doméstico. Como heredero de este planteo, pero en una etapa más avanzada de la sociedad industrial, entre el siglo XIX y el XX, el Modernismo —con sus múltiples variantes del *Art Nouveau*, el *Jugendstil* y la *Sezession*, entre otras— propuso reemplazar las representaciones clásicas dominantes con una novedosa propuesta formal, donde lo vegetal y lo femenino fueran los referentes predilectos para ornamentos y para imágenes decorativas.

Antes de la Primera Guerra Mundial, y como reacción al cosmopolitismo modernista, en el seno del *Werkbund* alemán —institución creada para promover la industria y la exportación en un contexto de puja imperialista—, se debatía sobre la necesidad de diseñar productos típicamente alemanes para abordar una problemática que implicaba transmitir identidad nacional por medio de las formas. Mientras tanto, con el impulso de las vanguardias y de las posturas radicales —como las de Adolf Loos, en 1908, con *Ornamento y delito y otros escritos* (1979)—, aparecía el rechazo al ornamento y a la figuración naturalista en las representaciones.

Esa ruptura, que podemos considerar como la que fundó el denominado «diseño moderno», coincidió con el cuestionamiento a la figuración naturalista, a la perspectiva y al cubo escénico en las artes visuales burguesas por parte de todo el Movimiento Moderno, que se lanzó a la búsqueda de la autenticidad, en confrontación con lo que consideraba la falsedad de la imitación del arte clásico y de

cualquier propuesta historicista. Vale recordar que, en el denominado *Manifiesto Realista* (1920), Naum Gabo y Antoine Pevsner expresan las ideas vanguardistas del Constructivismo ruso: «Dejemos el pasado a nuestras espaldas como una carroña. Dejemos el futuro a los profetas. Nosotros nos quedaremos con el hoy» (Gabo & Pevsner, 1920, s/p). De este enfoque se desprendieron los talleres *Vkhutemas*, considerados las primeras escuelas de diseño —junto con Bauhaus—, que luego tendrán una influencia a nivel mundial.

Ante un mundo en transformación que requería de nuevas respuestas, en las novedosas propuestas pedagógicas de estas escuelas —basadas en un formato práctico de trabajo de taller y con un esquema de maestro-aprendiz—, el estudio de la historia en general fue considerado un impedimento y puesto en último plano.³ La creación del mundo nuevo soñado por la vanguardia revolucionaria debía ser representado mediante formas nuevas. La representación de motivos clásicos fue suplantada por la síntesis, las formas geométricas y la figuración geometrizada que se asociaron con *lo moderno*.

Sobre la base de la idea de que «la trilogía geométrica sobre la que reposa toda creación humana tiene un valor eterno y universal» (Gropius en VV.AA., 1971, p. 13), se sostenía que las formas que surgían del cuadrado, el círculo y el triángulo contenían un significado transformador. Estudios más recientes fueron complejizando el problema (Álvarez Caselli, 2014) y debilitando esa idea, por lo que podemos decir que las formas sintéticas se percibían como radicales porque eran drásticamente distintas a las utilizadas en el pasado.

El diseño moderno pasó de estar acotado a sectores intelectuales de vanguardia a masificarse a partir de la posguerra. Los conceptos de la *buena forma* (expresado en el *Good Design* estadounidense), del *Bel Design* italiano o de la *Gute Form* alemana (difundida pedagógicamente por la escuela HFG de Ulm, con una postura crítica de Bauhaus) fueron las influencias más fuertes en la creación de las carreras en la Argentina de la década del sesenta. Se asentó la idea de que la forma debe seguir a la función y esta debía resolverse con un alto grado de síntesis y de austeridad en los recursos visuales, sin agregados decorativos. Y si bien se incorporaron disciplinas y métodos para fortalecer los fundamentos proyectuales, incluido el estudio de las ciencias sociales, la ruptura con el pasado había quedado instalada como un mandato.

Las reacciones posmodernas de la segunda mitad del siglo XX —con movimientos denominados de antidiseño, como el Grupo Memphis y Archigram, entre otros— reflejaron dicha crisis a través de la vuelta de recursos que dieron rienda suelta a la inclusión de toda una gama de representaciones figurativas en objetos funcionales —sillas con forma de lengua o percheros con apariencia de cactus, solo para nombrar

³ Se rechazó lo que se denominaba *historia de los estilos*, no así lo referido a la historia de la técnica y de los materiales.

4 En las carreras de Diseño en Comunicación Visual y Diseño Industrial de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, creadas en 1962, las materias históricas disciplinares —Panorama Histórico y Social del Diseño (común para ambas carreras) e Historia del Diseño (diferenciada para cada carrera)— recién se incorporaron en la reforma del plan de estudios de 1985.

algunos— que sirvieron para desafiar los postulados del movimiento moderno y su hegemonía a partir de la posguerra. El rechazo al pasado heredado del diseño moderno, combinado luego con las posturas posmodernas que abordaron la historia como hechos fragmentarios, hicieron que la consolidación de una formación histórica disciplinar de los diseñadores quedara postergada por largo tiempo.⁴

DESAFÍOS DEL PRESENTE

En la actualidad, el ejercicio del diseño se encuentra atravesado por un contexto con características propias que genera nuevos desafíos profesionales. Para cada problema se requiere de una solución de diseño *a medida*, sin axiomas absolutos que permitan aplicar un método rígido. Los recursos formales se entienden al servicio de los condicionantes del proyecto y de la respuesta esperada, y el diseñador «deberá, simplemente, escoger el referente estético o incluso crear el lenguaje formal pertinente al caso que tenga entre manos, con la mayor profesionalidad posible, y resolver así el problema de su cliente satisfaciendo al máximo los objetivos de este» (Chaves, 2001, p. 64). Para eso, resulta clave el conocimiento de un diseñador que tome decisiones para realizar el proyecto hasta en el más mínimo detalle, aunque la materialización la desarrolle un tercero. Lo que el diseñador debe tener claro en el proyecto es qué imagen necesita incluir o qué pieza requiere (con sus formas y sus materiales).

En la etapa de proyecto, por una parte, la disponibilidad de información visual (con medios electrónicos) facilita la tarea de búsqueda de representaciones, pero a la vez complejiza la labor creativa. En este sentido, se requiere de un alto conocimiento de las imágenes y de los objetos para utilizarlos adecuadamente como una suerte de archivo conceptual y visual, a fin de evitar parecidos indeseados o plagios involuntarios. El abordaje de la tarea de diseño sin una somera búsqueda previa sobre lo que ya existe es altamente riesgosa. Por otra parte, la información más accesible a través de las redes sociales puede ser engañosa o contener datos erróneos.

Actualmente, el acceso a la tecnología y a gran cantidad de información es una solución que encierra nuevos problemas. Las herramientas y los recursos han crecido exponencialmente. El problema en el presente es cómo filtrar y administrar los recursos disponibles y la respuesta radica en la formación para hacer uso de las herramientas y de la información. Se trata de desarrollar la capacidad de discernir para elegir la solución adecuada y más efectiva.

La representación es reproducción, pero también producción, es decir, posee un componente capaz de aportar en un sentido

transformador (García Canclini, 1979). Depende de las decisiones que tome el diseñador y éstas están sujetas a una cultura. Y la cultura es básicamente la historia de las cosas, el camino que han recorrido.

El problema de la representación en el diseño está presente en los mismos debates históricos de la disciplina y es precisamente en la formación histórica donde se hallan las herramientas para dar sustento a la formación de los diseñadores, para el desarrollo de la actividad en un contexto cultural donde aumenta la circulación de representaciones.

Por esta razón, el diseño se vale de representaciones codificadas y genera nuevas representaciones en un contexto de gran saturación de información, por lo que resulta clave que el diseñador no reproduzca representaciones acríticamente, sino que desarrolle criterios sobre los códigos culturales, ya sea para seguirlos o para romperlos, y que realice propuestas que aporten a la sociedad positivamente. Para tomar decisiones le permitan dar respuestas en el marco de la cultura en la que se desenvuelve, el diseñador necesita recurrir a una formación histórica que actualmente resulta indispensable.

HACIA UNA ARTICULACIÓN DE SABERES

Como analizamos en el recorrido de los debates históricos, una influencia profunda del Movimiento Moderno fue la idea de la creación no contaminada por el pasado, que se constituyó con el tiempo en dominante de la actividad del diseño, lo que llevó a desatender la centralidad que, en articulación con la enseñanza proyectual, tiene la formación histórica para un ejercicio profesional sólido en una sociedad compleja y saturada de información. En este sentido, debe considerarse un estudio de la historia, entendida no como un saber enciclopédico, sino como un trabajo en el que se tengan en cuenta las dimensiones múltiples que componen al diseño industrial y de comunicación visual abordadas en contexto (tanto respecto a los vaivenes del desarrollo de la disciplina como de sus producciones y sus referentes). Se propone, entonces, una mirada histórica atenta de lo realizado hasta el momento, a fin de dar sentido a su articulación con la actividad proyectual, aunque el problema de diseño que se aborde sea de gran actualidad y hasta de moda. La investigación en clave histórica resulta un aporte, ya sea que los trayectos temporales sean extensos y lejanos, o breves y recientes.

Como para el estudio de la historia también utilizamos representaciones, es necesario considerar un abordaje crítico, ya que involucra enfoques ideológicos. Tanto en materiales bibliográficos como didácticos se advierte la utilización repetitiva y esquemática

de representaciones de producciones del diseño que se han vuelto emblemáticas, muchas veces sin el análisis de su contexto ni de su situación de uso.

La historia debe funcionar como una herramienta para desnaturalizar estos enfoques y como un insumo para el trabajo del diseñador con relación a las decisiones sobre operaciones de representación que debe abordar en su ejercicio profesional. Por lo tanto, los criterios con los que se enseña la historia del diseño requieren de una revisión periódica (Bernatene, 2015). Por ejemplo, tener presente los debates históricos de la disciplina permite pensar debates o tensiones actuales en clave histórica o en referencia a problemáticas que atraviesan a las representaciones y que, no por cercanas en el tiempo, dejan de ser similares o con reminiscencias del pasado.

Para poner unos breves ejemplos, el conocimiento de las imágenes que ha producido la cultura tanto en occidente como en oriente resulta de gran utilidad para el Diseño en Comunicación Visual en lo que refiere al diseño o al rediseño de marcas con símbolos. La falta de conocimiento iconográfico puede conducir, por ejemplo, a deteriorar el escudo de una ciudad quitándole elementos clave de significado o a diseñar un signo nuevo basado en la armonía sintáctica de una forma que aluda a una esvástica. Por ello, tal como les sucede a los diseñadores industriales, conocer la historia de los objetos es clave para decidir si la forma de un producto tiene que parecerse a la tipología dominante o romper con los códigos previos.

Esta propuesta de fortalecer una formación histórica para una mejor comprensión de la cultura se opone a la hegemonía de un discurso naturalizado que las plantea como una formación meramente complementaria o accesoria. Las materias históricas están desde el comienzo de las carreras en tensión con un enfoque de la disciplina que plantea —en general de manera tácita y como distorsión posmoderna de residuales planteos vanguardistas— que el diseño está ligado a una formación esencialmente práctica en el marco de una actualidad ahistórica y a la creación *ex novo*, que deriva en un discurso sobre la disciplina que abusa acriticamente de conceptos, como innovación, creatividad y tecnología.

Si el significado de las formas está fundamentalmente en su historia acumulada más que en las formas en sí mismas, el conocimiento histórico resulta central porque la cultura es básicamente el pasado. No solo por la acumulación de saberes por parte de quienes nos precedieron, sino porque el desconocimiento histórico de la disciplina, así como del mundo de las imágenes y de los objetos cotidianos, encierra riesgos para la pertinencia y la efectividad de las soluciones que debe aportar el diseño. El actual desafío para el diseño no reside

en el perfeccionamiento del uso de las herramientas disponibles para aumentar las capacidades de representación —que hoy resultan más accesibles—, sino en fortalecer el discernimiento para las decisiones a tomar en un universo de representaciones cada vez más vasto y complejo. En este sentido, una herramienta clave que posee el diseñador es una sólida formación histórica y el desarrollo de una mirada crítica que le permita conectarla con la realidad cultural del presente.

REFERENCIAS

Álvarez Caselli, P. (2014). Decir mucho con poco: La economía de la imagen como forma de representación. *Diseña*, (4), 136-141. Recuperado de http://diseno.uc.cl/wp/wp-content/uploads/2015/05/2012_Alvarez_RD4_Decir.pdf

Arnheim, R. (1985). *El pensamiento visual*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.

Bernatene, R. (Comp.). (2015). *Historia del diseño industrial reconsiderada*. La Plata, Argentina: Edulp.

Chaves, N. (2001). *El oficio de diseñar. Propuestas a la conciencia crítica de los que comienzan*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

Da Vinci, L. [1498] (2004). *Tratado de pintura*. Madrid, España: Akal.

Gabo, N. y Pevsner, A. (1920). Manifiesto Realista o Constructivista. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/51120224/Manifiesto-Realista-1920>

García Canclini, N. (1979). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno.

Gombrich, E. (1987). *La imagen y el ojo*. Madrid, España: Alianza Forma.

Loos, A. (1972). *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

VV.AA. (1971). *Bauhaus*. Madrid, España: Comunicación.

VV. AA. (1998). *Gran Espasa Ilustrado*. Madrid, España: Espasa Calpe.

REPRESENTACIÓN Y TRAUMA

Un aporte a la complejidad del tema

Representation and Trauma

A Contribution to the Complexity of the Issue

Marcela Andruchow | marcela_andruchow@yahoo.com.ar

Museología I y II
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Recibido: 27/1/2018
Aceptado: 11/4/2018

RESUMEN

Este artículo realiza un aporte a la complejidad del tema de la representación y el trauma desde su repercusión en las producciones estéticas. A partir de un relevamiento y de un análisis bibliográfico selectivo, plantea la necesidad de abordarlo con una metodología transdisciplinaria. A través de un ejemplo del *fetichismo narrativo*, expone que toda aproximación al problema de la representación y del trauma no puede evitar considerar la teoría del trauma.

PALABRAS CLAVE

Representación; trauma; elaboración; fetichismo narrativo

ABSTRACT

This article tries to make a contribution to the complexity of the issue of representation and trauma from their impact on aesthetic productions. From a survey and selective bibliographical analysis, it raises the need to tackle it with a transdisciplinary methodology. Through an example of the *narrative fetishism*, it sets out that any approach to the problem of representation and the trauma could not escape to deal with the trauma theory.

KEYWORDS

Representation; trauma; narrative elaboration; fetish

Este artículo ofrece algunos aportes a la complejidad del tema de la representación de la masacre histórica, entendida como el asesinato masivo de individuos en condiciones de indefensión (Burucúa & Kwiatkowski, 2014) y su corolario de memoria traumática, con relación a los debates surgidos en las últimas décadas del siglo XX. Estos crímenes perpetrados mayormente por el Estado y socialmente motivados —aunque no en todos los casos— están conectados con ideologías, tales como el fascismo, el nacional socialismo, el racismo, el socialismo de Estado, la eliminación étnica, los fundamentalismos religiosos o el terrorismo de Estado, en el caso de América Latina.

La discusión acerca de las representaciones posibles de estos sucesos de catástrofe humana ha sido abordada por distintos especialistas a lo largo de las últimas tres décadas. El presupuesto que subyace a este debate es que se trata de un cierto tipo de acontecimientos que exige un tratamiento global y una reflexión general sobre las dificultades que entraña su representación (Friedlander, 2007). A partir de la década de 1980, el tropo fundamental en torno al que han discurrido estas cuestiones de representación y de narración ha sido el Holocausto, entendido como situación límite que exige un esfuerzo desconocido para poder ser atrapado en las narrativas conocidas. Al respecto, Saul Friedlander sostiene:

Lo que hace de la solución final un suceso límite es el hecho de ser la forma más radical de genocidio que encontramos en la historia: el intento voluntario, sistemático, industrialmente organizado y ampliamente exitoso de exterminar por completo un grupo humano en el marco de la sociedad occidental del siglo XX (2007, p. 23).

A su vez, el autor recupera la reflexión de Jürgen Habermas, quien explica:

Allí [en Auschwitz] sucedió algo que hasta ahora nadie había pensado siquiera que era posible. Allí se alcanzó a tocar algo que representa la capa más profunda de solidaridad entre todo aquello con rostro humano; a pesar de todos los habituales actos de bestialidad de la historia humana, siempre se había dado por sentado que esa capa común era algo sólido [...] ha alterado las bases para la continuidad de las condiciones de la vida en la historia (Habermas en Friedlander, 2007, p. 23).

Lo esperable es que acontecimientos tan monstruosos como éste no puedan ser olvidados o reprimidos. Sin embargo, en estos episodios los perpetradores no solo asesinaron a las víctimas sino que

hicieron grandes esfuerzos para ocultar y borrar las evidencias de sus acciones. Frente a esto, la exigencia de recordar, de registrar y de dar testimonio de ese pasado se vuelve indispensable. Pero las masacres fueron tan terribles que se quebraron las cadenas de causas y efectos y, por lo tanto, el lenguaje u otros medios de representación fueron insuficientes o inadecuados para describir tales sucesos.

Dentro de las posiciones acerca de la representación de estas masacres, José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski (2014) distinguen dos que resultan especialmente interesantes. Por un lado, la exigencia de memoria y de registro llevó a la pretensión de que dicho registro evitara verse distorsionado o banalizado por representaciones inapropiadas. La narración (o la imagen visual) testimonial se asocia a una cierta pretensión de verdad que se vuelve imperativa y, necesariamente, queda delimitada por los requisitos que impone la evidencia material disponible. Es decir que la representación tiene límites que no deberían ser sobrepasados, pero que fácilmente pueden serlo (Friedlander, 2007). Además, esta necesidad de testimoniar y de comprender halla otro límite que es el riesgo de que la comprensión derive en algún tipo de justificación (Burucúa & Kwiatkowski, 2014). Por otro lado, la exigencia de registro es de tono diferente pero también compromete los límites de la representación. Se refiere a que frente a lo aberrante de los acontecimientos experimentados, se impone la carencia de conceptualizaciones que permitan describir y transmitir esos sucesos. Aparece, así, la insistencia en la imposibilidad de decirlos o de representarlos (Burucúa & Kwiatkowski, 2014).

Estas posturas conllevan consecuencias políticas, éticas y estéticas. En el caso de los defensores de la irrepresentabilidad, el argumento es que si bien el genocidio puede ser representado la única forma de hacerlo es mediante la objetividad, la literalidad y la reducción de la distancia entre el suceso y su representación. Se descarta, por lo tanto, que el tema pueda ser objeto de manifestaciones ficcionales o artísticas.¹

Dentro de los defensores de la irrepresentabilidad, Georges Wajcman y Elizabeth Pagnoux defienden la imposibilidad absoluta de representación. Burucúa y Kwiatkowski sostienen que «para estos autores, los límites de la representación, son radicales, ontológicos» (2014, p. 19). No solo es imposible imaginar o representar la Shoá sino que hacerlo constituye un agravio moral.

En cuanto a la postura que piensa a la representación como posible siempre que se atienda a su adecuación —lo que implica aceptar que ésta pueda manifestarse estéticamente—, el historiador del arte Ernst van Alphen, entre otros, postula la legitimidad de una representación estética del Holocausto, con el énfasis dramático y emocional que

¹ Dentro de esta posición que se aleja totalmente de las posturas negacionistas o del pensamiento posmoderno que postula la imposibilidad de abordar la realidad más allá de la mediación del lenguaje, podemos mencionar a una serie de autores que discuten el tema en torno a la idea de que lo importante es qué se quiere representar y qué modo de representación se elige para ello. Entre estos autores se encuentran Jean-Francois Lyotard, Carlo Guinzburg, Jacques Ranciere, George Didi-Huberman, Pierre Vidal Naquet, Susan Sontag, Dominick LaCapra. (Burucúa & Kwiatkowski, 2014).

llegue a alcanzar. El autor resalta que el efecto evocativo que una obra de arte contemporáneo puede lograr supera con contundencia la de un relato o narración. Según este autor, «el Holocausto no es representado sino más bien presentado, reactuado. [...] No se hace presente [...], como un relato mediado [del lenguaje], sino que se hace presente en calidad de efecto performativo» (van Alphen en Burucúa & Kwiatkowski, 2014, p. 23).² En apoyo a este planteo y en términos más amplios, podemos recuperar la reflexión de Dominick LaCapra:

[...] una idea «psicoanalítica» del arte en el período moderno consistiría en verlo de manera no reduccionista como un refugio relativamente «seguro» y a menudo desconcertante o como un sitio especial donde explorar la reactuación sintomática y el intento de elaborar o superar acontecimientos o conflictos extremos (2006, p. 27).

Esto implica no solo que la representación de eventos traumáticos como el genocidio puede ser abordada en clave artística, sino que el arte puede colaborar con los procesos de elaboración de las experiencias traumáticas mismas.

Con relación a esto último, es importante señalar que el problema de la representación no se agota en representar o en aferrarse a la irrepresentabilidad, en qué o en cómo representar, o en si el arte es un ámbito propicio para la representación del horror del genocidio. El hecho de que los acontecimientos referidos estén asociados a experiencias traumáticas complejiza el abordaje del problema, dado que para poder recomponer y representar lo destruido por el genocidio se hace necesario comprender el trauma irrepresentable (Burucúa & Kwiatkowski, 2014).

La discusión acerca de la representación no puede eludir, entonces, el tratamiento de su relación con el trauma³ y con la experiencia traumática. En especial para las víctimas, el trauma genera un *lapsus* o ruptura en la memoria que interrumpe la continuidad con el pasado y que produce un cimbronazo en la identidad. El acontecimiento traumático resulta reprimido o negado y queda oculto a la conciencia. Pero lo que se niega o se reprime de la memoria no desaparece sino que regresa de un modo transformado, deformado o desfigurado. Y esos recuerdos del trauma se expresan al revivir, repetir o pasar al acto compulsivamente las escenas traumáticas del pasado, mediante procesos más o menos controlados. Esta condición de las víctimas afecta por extensión a quienes entran en contacto con ellas por la tendencia a involucrarse emocionalmente con el testigo y su testimonio e implican la inclinación a actuar una respuesta afectiva que dependerá de la posición subjetiva de esos testigos secundarios (LaCapra, 2009).

² Se puede complejizar este planteo y vincularlo al problema de *expresarse* como oposición a *elaborar* (LaCapra, 2007). En el sentido de que expresarse podría quedar sujeto a la acción performática de la «compulsión a la repetición», mientras que elaborar alude a la posibilidad de realizar el trabajo de duelo. Ambas acciones podrían ser parte de las consecuencias de episodios extremadamente traumáticos. En términos de LaCapra: «El intento de reconciliarse con sucesos sumamente traumáticos implica el trabajo de duelo» (2007, p. 196); y expresarse puede ser inevitable en el proceso de dicho trabajo.

³ Para el psicoanálisis «el trauma, designa, ante todo, un acontecimiento personal en la historia del sujeto, cuya fecha puede establecerse con exactitud, y que resulta subjetivamente importante por los efectos penosos que puede desencadenar. No puede hablarse de acontecimientos traumáticos de un modo absoluto, sin tener en cuenta la susceptibilidad propia del sujeto. Para que exista trauma en sentido estricto, [debe producirse una] falta de abreacción (descarga de emociones y afectos ligados a recuerdos) de la experiencia (Laplanche & Pontalis, 1971, pp. 468-469).

La experiencia traumática no es puntual y tiene un aspecto evasivo porque se relaciona con un pasado que no ha muerto. En la denominada *memoria traumática* (memoria primaria), el pasado continúa vivo en el nivel experiencial y atormenta o posee al *yo* o a la comunidad (cuando las experiencias traumáticas son compartidas). Es necesario elaborar ese pasado —a través de procesos como la narración, el duelo y el pensamiento y la práctica críticos— para poder recordarlo con cierto grado de perspectiva crítica y control consciente que permita la supervivencia y la capacidad de acción ética y política en el presente (LaCapra, 2006). El trauma debe ser elaborado, solo así puede recuperarse una memoria, en este caso secundaria, ya que como el acontecimiento traumático no está integrado a la experiencia ni es recordado directamente, solo puede ser reconstruido a partir de sus efectos y de sus marcas. En este sentido, no existe acceso consciente pleno y directo a la experiencia del acontecimiento, ni siquiera para la víctima, y menos para el testigo secundario (o para el historiador). Y en la medida en que sí existe un acceso inmediato al suceso traumático por medio del revivir o del pasaje al acto del acontecimiento, la memoria queda obturada y la elaboración requiere que ese pasaje al acto se complemente con la memoria secundaria y con otros procesos relacionados (LaCapra, 2009).⁴

⁴ Entendiendo que el proceso de elaboración implica una distancia emocional con el trauma para que la víctima pueda posicionarse como observador participante, lo que permite presentificar el mismo. Este *continuum* posibilita la sensopercepción de la memoria secundaria.

Lo desarrollado contribuye a dimensionar el nivel de complejidad de los procesos implicados en el intento de representación del acontecimiento. El caso que mejor permite mostrar la magnitud de estos procesos es un tipo particular de representación que Eric Santner califica de «fetichismo narrativo»:

[La] construcción y el despliegue de una narrativa ideada para borrar las huellas del trauma o de la pérdida. El uso de la narración como fetiche contrasta con [...] el comportamiento simbólico que Freud designó *Trauerarbeit* o «trabajo de duelo». Tanto el fetichismo narrativo como el duelo son respuestas a una pérdida, a un pasado que se resiste a marcharse por obra de su impacto traumático. El trabajo de duelo es un proceso en el que se elabora e integra la realidad de la pérdida o del *shock* traumático, recordándola, repitiéndola en dosis mediadas simbólica y dialógicamente. [...] el fetichismo narrativo, por oposición, es la forma en que la incapacidad —o la negativa— de hacer duelo pone en una trama a los sucesos traumáticos; es la estrategia de desarticular en la fantasía la necesidad de hacer duelo, simulando que se está intacto, normalmente situando el escenario y el origen de la pérdida en algún otro lugar. El fetichismo narrativo alivia el peso de tener que reconstruir la propia identidad en condiciones «postraumáticas»; en él, el «pos» significa postergación indefinida (2007, pp. 221-222).

El fetichismo narrativo procura, de manera voluntarista, apelar al placer como efecto de la representación y negar los afectos penosos que conlleva el trabajo de duelo para la psiquis, ya que ofrece la certeza de que no hay necesidad de elaborar el trauma. Santner ejemplifica este concepto al analizar la película *Heimat* (1984), de Edgar Reitz, un film que retoma la escena de la Alemania de preguerra. Allí, Reitz se niega a permitir que los momentos potencialmente traumáticos interrumpen la economía del placer narrativo y visual de su largometraje, concentrándose en la historia de amor que enlaza la película y dejando solo como telón de fondo el drama judío en la Alemania Nazi (Santner, 2007).

Por lo expuesto, se puede concluir en que toda aproximación al tema de la representación de una catástrofe humana no puede eludir trabajar interdisciplinariamente la teoría del trauma o, al menos, presentar las dificultades que su tratamiento plantea tanto con relación a la representación en la narrativa histórica como a la artística.

Delinear un aporte a esta problemática inevitablemente pone de relieve la complejidad de un tema en el que convergen aspectos históricos, artísticos, políticos, éticos, estéticos, psicológicos, antropológicos, es decir, un conjunto de procesos culturales que atraviesan a cada uno de los individuos en forma particular de acuerdo a como hayan sobrevivido a ellos. Obviamente, el nivel de complejidad esteriliza cualquier intento de definición o de conclusión cerrada, ya que ni social ni individualmente los procesos traumáticos, como aquí se intenta plantear, concluyen por ser esencialmente dinámicos y mutantes. Por lo tanto, se puede pensar que la representación del trauma tiene la premisa de ser incompleta y fallida.

REFERENCIAS

Burucúa, J. E. y Kwiatkowski, N. (2014). *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires, Argentina: Katz.

Friedlander, S. (Comp.). (2007). *En torno a los límites de la representación*. Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.

International Council of Museums. (2001). Plea for the creation of an International Committee for Memorial Museums for Public Crimes against Humanity. Recuperado de http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icmemo/pdf/plea_ICMEMO.pdf

LaCapra, D. (2006). *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

LaCapra, D. (2007). Representar el Holocausto: reflexiones sobre el debate de los historiadores. En S. Friedlander (Comp.). *En torno a los límites de la representación*, (pp. 171-198). Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.

LaCapra, D. (2009). *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo.

Laplanche, J. y Pontalis, J. B. (1971). *Diccionario de psicoanálisis*. Madrid, España: Labor.

Santner, E. (2007). La historia más allá del principio del placer: algunas ideas sobre la representación del trauma. En S. Friedlander (Comp.). *En torno a los límites de la representación*, (pp. 219-258). Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.





ENTREVISTA



EL ALMA NUNCA PIENSA SIN IMAGEN

Diálogo con Roberto Jacoby

Soul Never Thinks Without Image

Conversation with Roberto Jacoby

Sofía Delle Donne | sofiadelledonne@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino
y Latinoamericano
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Recibido: 10/2/2018
Aceptado: 3/6/2018

RESUMEN

El concepto de representación es intrínseco a la producción artística. Sin embargo, en una sociedad atravesada por imágenes, la representación ya no es privilegio del artista. Frente a ello se vuelve necesario expandir los horizontes del término para pensar las relaciones entre la representación artística, política, institucional y económica. En el siguiente diálogo, Roberto Jacoby realiza un recorrido por esta temática pensando sus propias producciones, como así también las imágenes de los medios masivos, del gobierno neoliberal en la Argentina y de la cultura popular.

PALABRAS CLAVE

Roberto Jacoby; representación artística; representación política; medios de comunicación; neoliberalismo

ABSTRACT

The concept of representation is intrinsic to the artistic production. However, in a society traversed by images, representation is no longer the privilege of the artist. So it becomes necessary to reflect on the relationships between artistic, political, institutional and economic representations. In the following interview, Roberto Jacoby goes on a tour of this theme thinking about his own productions as well as the images of the mass media, the neoliberal government in Argentina and popular culture.

KEYWORDS

Roberto Jacoby; artistic representation; political representation; mass media; Neoliberalism

Roberto Jacoby es artista y sociólogo, y posee una trayectoria tan inmensa como apasionante. Coleccionista de experiencias, fue amigo de Federico Moura y escribió numerosas canciones para la banda Virus. Trabajó como periodista en *La Opinión*, en donde participó de una huelga liderada por Victoria Walsh, y juntó a Mao y a Perón en la *performance* de un festival *hippie* en Nueva York. Recientemente, relató esas experiencias en *Extravíos de Vanguardia* (2017), a modo de conversaciones (imperdibles), y en coautoría con José Fernández Vega.

Ahora bien, el concepto de representación que ordena este número de *Octante* puede entenderse desde diferentes ángulos: como mimesis y/o copia desleal a la realidad, como juego entre la presencia y la ausencia o como acto de presentar las cosas cotidianas ante nuestra mirada, entre otras acepciones. La lista de interpretaciones es extensa. No es el objetivo de esta entrevista ahondar en presupuestos exclusivamente teóricos sino más bien pensar desde las imágenes. Elegimos las producciones de Roberto Jacoby porque los mecanismos de la representación en su obra pueden hallarse, incluso, como temática. *Maqueta de una obra* (1966) es un ejemplo de ello, aquí «hay un nuevo tipo de participación del público, no física sino mental, que consiste en imaginar una obra en tamaño natural, en realizar mentalmente el cambio de escala» (Jacoby & Longoni, 2011, p. 47). Podríamos decir que, a mediados de los años sesenta, Roberto Jacoby ya se interesaba por vincular el concepto de representación con la recepción del público y no únicamente con el objeto.

Hoy la representación ya no es solo actividad de los artistas, la producción de imágenes se ha complejizado y los productores se han diversificado. Algo nos dice que ya no podemos ser ingenuos a los mecanismos de la representación y que si aceptamos la afirmación de Jacoby, desde la cual la tarea del artista es poner en evidencia los procesos de construcción de las realidades ideológicas, en este diálogo intentaremos profundizar estas premisas hasta poner en práctica que *el alma nunca piensa sin imagen*, frase que dio origen al título de una obra del autor. La siguiente conversación tuvo lugar el martes 13 de marzo de 2018 a través de una llamada vía Whatsapp. Luego, la transcripción fue visada generosa y comprometidamente por Roberto Jacoby.

¿Qué entendés por representación?

Es una pregunta que está muy en el candelero. Yo no soy un académico. Creo que el tema de la representación es universal, no hay no-representación. Estamos hablando ahora porque hay representación en las palabras, todo es representación. No hay nada

que sea inmediato. La imagen siempre está en lugar de algo. Lo escrito y las palabras marcan la presencia de una ausencia. Qué se yo, no creo que apruebe un examen con esto.

¿Cuál es el modo específico de representar que tienen tus obras?

Hay una representación que tiende a la mimesis, que se realiza en tanto tiene similitud con el objeto. Hay otras que funcionan de una manera diferente por construcciones más complejas, por señalamientos laterales. El señalamiento es también una representación, lo que pasa es que no es mimética. Se podría llamar deíctica. Por ejemplo, si traigo como caso *La traición de las imágenes* (más conocido como «Esto no es una pipa»), de René Magritte (1928-1929), se juega la contradicción entre la representación y la cosa. En la metonimia hay representación por contigüidad, como en la magia contagiosa, el objeto se representa por estar próximo o por ser parte de otro. Todas las formas de la metáfora también serían un modo de representación.

En lo que yo hago nunca pienso en estas cosas, funciono como piloto automático, se me ocurren cosas pero no sé cómo es el proceso dentro de mi cabeza. Indudablemente, todo está en función de representaciones porque no hay nada en mi cabeza que se haga sin representaciones. En mi cabeza, como en cualquier cabeza, no hay cosas; supongo que nada más hay impulsos eléctricos. Yo trabajo de una manera que tal vez suene rara o pasada de moda, pero se me ocurren las ideas, se me aparecen. Hago cosas todo el tiempo, leo, miro, digo, hablo, no necesariamente arte: miro la calle, siento el aire. Todo eso me produce un impulso. A mí no me baja la musa, pero cuando, por ejemplo, me piden algo por encargo empiezo a rondar la cuestión, la pienso de distintos lados, uso Google, miro imágenes que estén asociadas o que no tengan nada que ver. Me aparecen cosas que escuché alguna vez, que pensé, que aprendí. Es muy inorgánico. No soy sistemático.

Ahora estoy escribiendo poesía, hace unos meses no sé qué pasó, escribí un poema y de golpe me encontré escribiendo, publicando, mostrando, hablando con gente que hace esto desde hace mucho. Es algo que no estaba planeado, aconteció y estoy muy contento de que haya sucedido. También estoy grabando los poemas y haciendo trabajos sonoros.

Se produjo un gran vuelco en mi actividad. Escribir poesía te da una autonomía extraordinaria. Solo necesito que la computadora esté cargada, ni siquiera lápiz o papel. No tengo que pedir subsidio, lugar, materiales. Siempre hice cosas que implicaban un gran movimiento, muchas personas, discutir, hablar. Esto me da una sensación de levedad

que nunca tuve. Siempre hablé del arte desmaterializado, desde muy chiquito, pero nunca fue tan desmaterializado. Esto lo hacés cuando querés, no tenés que preguntarle nada a nadie, me da una sensación de autoabastecimiento.

En la XXIX Bienal de San Pablo presentaste varios proyectos hasta que te aprobaron uno. Además, la obra que exhibiste allí, *El alma nunca piensa sin imagen* (2010), fue censurada. ¿Cómo se relaciona, en este caso, la representación artística con la representación política?

Este es un buen ejemplo de la cuestión de la representación. Es cierto que ese trabajo surgió después del tercer intento de proponer algo y de que fuera rechazado por los curadores. Totalmente sobre la hora, mandé otro proyecto y lo que hice fue jugar con la idea de la representación. Mandé dos imágenes que estaban liberadas en internet: una fotografía de José Serra y otra de Dilma Rousseff, ambos candidatos presidenciales, y solo las amplié. El cambio de escala, la ampliación, es uno de los procedimientos básicos del arte visual. En este caso, las agrandé para que fueran como una gran publicidad política, simplemente puse un retrato al lado del otro. Solo que esos retratos decían mucho. La representación está en lugar de algo y uno elige, ya no hay una representación objetiva, yo elegí dos imágenes que coincidían con mi visión de ver las cosas. Dilma estaba alegre, feliz, rodeada de mujeres, con un sombrero folclórico y Serra estaba gris, con su traje y ese aspecto de consumido por reuniones oscuras en los sótanos de las finanzas; esas imágenes hacían un efecto de sentido que estallaba la propuesta supuestamente política de la Bienal. Y después, a partir de esa imagen, fueron apareciendo otras cosas: la idea de un grupo que viajara, que hiciera actividades permanentes en ese espacio que me habían otorgado. Convertí eso en una especie de comité o de unidad básica, hicimos serigrafías, imprimimos remeras, cantamos, reunimos grupos de discusión, hicimos magia, un sinnúmero de actividades desarrolladas por veinticinco artistas e investigadores que viajaron como *Brigada Internacional Argentina por Dilma*.

El problema con la Bienal fue que hablábamos de una política que estaba sucediendo en ese momento, era una representación inmediata, hacía pensar en la Dilma o en el Serra real, en las elecciones reales, en la política real. Por supuesto que lo hice porque me interesaba trabajar en esas contradicciones de la institución. El artista siempre tiene que poner a prueba, buscar el límite. No para que me censuren. No sabía de la ley electoral brasilera. La obra funcionaba por fuera de las leyes electorales de Brasil, que no permite publicidad callejera. Es una norma

rara que nosotros, los argentinos, no podemos entender, pero no se pueden pintar paredes ni colgar afiches, solo se permite propaganda por radio o por televisión. Entonces estábamos fuera de los parámetros legales. Estábamos fuera del parámetro también porque es evidente que se permite hacer arte político en tanto no esté comprometido con la política coyuntural [Figura 1]. Si hubiese puesto esqueletos de Auschwitz o a Nixon no hubiese tenido ninguna contraindicación.



Figura 1. Censura de la obra *El alma nunca piensa sin imagen* (2010). Fotografía de Syd Krochmalny

También se me ocurre pensar que la cuestión no fue solamente política sino más bien económica, porque me pidieron que retirara la obra la noche anterior a que vinieran los *sponsors* a recorrer la Bienal. Y el recorrido lo hicieron evitando mi espacio porque el problema de ellos es que le quiten los apoyos monetarios. Que también es el problema de los curadores, a quienes se los critica mucho, tienen mala prensa, se los tilda de autoritarios y de que reemplazan el lugar del artista. Lo que nadie dice es que los curadores son unos pobres chicos y chicas que tienen que conseguir la plata para los museos. Juntar plata es una parte fundamental: hay que convencer a ricos o a funcionarios para hacer que la cosa sea posible, lo cual es una tarea muy degradante, sobre todo para quienes, se supone, están trabajando en los criterios filosóficos y/o conceptuales de la exhibición. Tienen que mendigar plata a gente a la que no le interesa el arte. Entonces, hay veces en las que uno piensa que es político y no es tan político. A mí hace un tiempo me bocharon una obra porque el proyecto podía herir a quienes subvencionaban la bienal. El criterio para descartar mi propuesta no era que la obra resultaba agresiva para la comunidad, sino que era agresiva para los bancos que ponían la plata.

Es lo que pasa frecuentemente en el campo del arte institucional contemporáneo: se invoca una transgresión a condición de que no sea transgresora, una operación contradictoria en sí misma. Podes hacer lo que quieras mientras que no hagas nada que moleste.

Me parece que es definitorio del arte contemporáneo llevar las cosas a un extremo que puede ser la abstracción, la acumulación de objetos, el deterioro del objeto. En este caso, quise convertir la política en algo real e inmediato que funcionara dentro del propio contexto de la bienal. Que no fuera una referencia a un hecho político del pasado, sino algo que fuera inmediato con relación a las acciones políticas coyunturales.

La censura no nos preocupó mucho. Lo que hicimos fue otra representación, inventamos otra candidata: Vilma Ros. Una nueva candidata con *slogan* propio: «Vilma vence».

Diarios del odio (2014) fue exhibida por primera vez en el Fondo Nacional de las Artes (FNA). ¿Es posible la representación del conflicto en instituciones gubernamentales?

Exhibí ahí porque me dieron una distinción por algo que tenía que ver con la trayectoria, te dan un papelito que no sé dónde lo puse. Por esta declaración el FNA te cede el espacio para que hagas algo. No tengo problema en trabajar con instituciones, más bien al revés, son algunas instituciones las que tienen problema de trabajar conmigo, como el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires que no tiene nada mío, lo que debe ser un record para artistas de mi generación, si no tendría muchas invitaciones. Una vez que me invitan hago lo que se me canta, dentro de un límite, porque siempre hay que presentar un proyecto.

En el FNA no tuve el menor conflicto, presenté el proyecto y me dijeron que sí. No planteo que con las instituciones no se puede hacer nada. Si hay instituciones que no me gustan, no me presento. Por ejemplo, no trabajé con ninguna institución del proceso, no trabajé con el CAyC.

En este sentido, me acuerdo cuando León Ferrari presentó el proyecto del famoso avión, *La civilización occidental y cristiana* (1965), y Romero Brest se lo censuró. En ese momento yo hubiese retirado todo, me hubiera ido y hubiese hecho un escándalo. León fue más astuto: lo que hizo fue poner otras obras que tenía. Y siguió su historia y es una de las obras más famosas del arte contemporáneo. Pero yo siempre fui muy termocéfalo, no lo predico porque no creo que haya que radicalizar todo siempre hasta extremos insoportables. Lo que sí

me parece es que sirve para determinadas ocasiones, pero no como normativa ni principio ideológico. Tengo un amigo que me dice: «Vos te pasaste la vida tratando de destruir al mercado, pero el mercado se tomó su revancha».

¿Los medios masivos de comunicación y el arte representan de modos diferentes? En *Diarios del odio* (2014), ¿cuáles fueron las estrategias que usaste para representar otra cosa en vez de reproducir los comentarios de diarios en línea?

Acá la noción de representación sí aplica como un objeto, como una imagen encontrada. No es que con Syd Krochmalny tomamos los textos (los comentarios de los diarios *on-line* más visitados en la Argentina) y los convertimos en algo. En la representación hay una cosa básica que es que hay algo que está en lugar de lo que no está. Esta obra complejiza la idea de representación porque el objeto se representa a sí mismo. Nosotros hicimos un recorte del contexto, no están todos los comentarios ni están en el mismo orden ni en el mismo medio. Hicimos una extracción y después un montaje, es algo así como los objetos encontrados de Marcel Duchamp [Figura 2]. Acá serían los textos encontrados, literales, como el procedimiento de León Ferrari cuando hizo *Palabras ajenas* (1967).



Figura 2. Transcripción de los comentarios en línea en la obra *Diarios del odio* (2014). Fotografía de Syd Krochmalny

Luego hicimos estos procedimientos de distintas maneras según el formato en el que se presentaba la obra. La idea de representación está acá como problema, pone en discusión qué es representar, porque no es siempre necesaria la distancia que hay en la mimesis cuando el objeto representado está ausente. En vez de re-presentar, en este caso, presentamos.

Con relación al contexto actual, ¿cómo se representa lo neoliberal en las imágenes? ¿La representación artística puede ofrecer algo para, al menos, molestar o poner en cuestión esas imágenes?

Creo que hay un neoliberalismo «a la argentina». No conozco casos similares. Por ejemplo: la *performance* de Mauricio Macri cuando supuestamente viajaba en colectivo, en lo que luego se mostró como una escenografía, o lo último que hizo, cuando saludó a la plaza vacía en la apertura legislativa de 2018. Allí realizó su propio emblema: saludó a una ciudadanía que no es tomada en consideración, que no existe.

Me parece que son obras geniales, extraordinarias. La piscina pública pintada en el piso es una obra cumbre, no hay artista que la pueda superar. Además, lo importante no es que lo haga un artista, es que lo hacen ellos. No quieren construir piletas, es más, las piletas reales como las de Milagro Sala las destruyen, pero sí quieren pintar una en el piso [Figura 3]. Pasan las obras de interés social de la tercera dimensión a la segunda dimensión. Es una genialidad, no me imagino a un artista argentino que pueda comentar el neoliberalismo argentino de una manera mejor, siempre sería inferior. Ellos mismos exhiben el procedimiento de *imaginarización* que utilizan. Y luego hay mensajes a la segunda potencia: ¡los afiches que invitan a la inauguración de las piscinas pintadas en el suelo!

Se podrían encontrar un cúmulo de ejemplos en donde las ideas de la construcción de la realidad sustituyen totalmente a la realidad. Se supone que la construcción de los medios es algo que debe permanecer opaco para el receptor, no transparente, pero ellos muestran andamios, ponen en evidencia la construcción. Esa sería la tarea del artista, poner en evidencia los procesos de construcción de las realidades ideológicas, pero no hace falta porque ellos ya lo hacen. Hay un personaje de crítica política humorística de televisión, llamado «El cadete», que decía «no tengo que trabajar sólo tengo que repetir lo que ellos dicen», porque las cosas que dicen superan la imaginación de cualquier guión.



Figura 3. Meme de divulgación en línea, EAMEO. Parodia sobre la pileta bidimensional realizada por el gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires

¹ El 4 de febrero de 2018 desde la hinchada del club de fútbol argentino San Lorenzo nació un canto para reclamar por los errores del árbitro en un partido contra Boca Juniors. Frente a la impotencia, miles de espectadores comenzaron a corear: «Mauricio Macri la p*** que te parió». Aunque algunos medios sostuvieron que el agravio se debía únicamente a la relación del presidente con la dirigencia de Boca Juniors, el cántico rápidamente se viralizó replicándose como protesta frente a las políticas neoliberales que el gobierno viene aplicando.

Vos podrías decir que, igual, hay un montón de gente que se lo cree. Pero qué vas a hacer. Los cambios de conciencia no suceden de tal modo que ves la verdad o que la verdad te ilumina y se convierte en una acción. Nunca fue así y no se debería esperar que por el hecho de que ellos se pongan en evidencia inmediatamente vaya a haber una acción. Igualmente la hay, porque el *hit del verano*¹ es una gran obra colectiva cuya importancia no se alcanza a dimensionar pero que sí resultó alarmante para el gobierno, ya que el Ministro de Cultura la descalificó y le dedicó una carta larguísima a modo de repudio.

El *hit del verano* los desconcierta porque desmiente toda su teoría mediática de un receptor como individuo aislado, como única unidad social, el individuo-empresario de sí mismo al cual se dirigen de manera focalizada a partir de medios omnipotentes y omnipresentes. Sin embargo, de repente hay una canción que contagia a las mayorías de las canchas de fútbol en repudio a las políticas gubernamentales. Todos tienen una razón diferente: porque les suben los precios, porque los metieron presos, porque le mataron al sobrino, porque bajaron las jubilaciones, razones diferentes que convergen en el repudio.

Y acá entra en juego la representación que hacen los medios. Sacan una nota con un título que no tiene nada que ver con la bajada. Por ejemplo, el otro día leí una que decía que Macri no estaba preocupado por el *hit del verano*, que le causaba gracia. Si leías la nota decía todo lo contrario, se detallaban las medidas a tomar y se describía la preocupación del presidente. Luego salieron a decir que estaba orquestado por Marcelo Tinelli y por Andrés Larroque, una locura. Además, para mí, el punto no es que los manden; ponele que los

mandan a cantar, que son cuatro camporistas agitadores. El punto es que lo grita toda la cancha. Es irrelevante quien lo desencadena. Hay una consigna que prende y hay una representación popular en ese canto. Al que lo deben estar volviendo loco con esto es al asesor presidencial Durán Barba.

Si no fuera porque lo estamos viviendo y lo estamos sufriendo es un experimento increíble lo que presenciamos. Son ejemplos apasionantes. Te voy a contar la *performance* política más extraordinaria que conocí, que no está registrada pero sí está narrada y tiene que ver con el concepto de representación. En 2001 se encontraron un montón de ahorristas desengañados, todos ricos, de Barrio Parque, Palermo Chico, de esos lugares, y decidieron ir al edificio del ministro de Economía, Domingo Cavallo, a hacerle un escrache. Rodearon el edificio y nadie podía ni entrar ni salir. Cavallo, que estaba arriba, no sabía qué hacer ¿Y cómo salió? Le llevaron una máscara de Cavallo que habían impreso, de caucho, de cotillón, que era su propia cara. Decidió ponerse la máscara para salir del edificio y logró escapar lo más tranquilo porque claramente no era verosímil que alguien disfrazado de Cavallo fuera Cavallo. Decime si no es extraordinario.

REFERENCIAS

- Jacoby, R. y Fernández Vega, J. (2017). *Extravíos de vanguardia. Del Di Tella al siglo XXI*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Edhasa.
- Jacoby, R. y Longoni, A. (Eds.). (2011). *El deseo nace del derrumbe. Acciones, conceptos, escritos*. Barcelona, España: Ediciones de la Central.



APUNTES BIBLIOGRÁFICOS



CUESTIÓN DE FRONTERA

El desecho como resto y valor

Question of Border The Waste as Rest and Value

Julia Cortese | juliacortese@hotmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Reseña a Nicolas Bourriaud (2015). *La exforma*. Ciudad Autónoma
de Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo, 146 páginas

Recibido: 2/2/2018
Aceptado: 11/5/2018

RESUMEN

La exforma es un ensayo de Nicolas Bourriaud que analiza aquellas producciones que tienen lugar en la frontera entre lo excluido y lo establecido. A la luz del arte contemporáneo, el autor recorre tiempos o momentos en la historia del arte y del pensamiento, intelectuales, corrientes, artistas, en suma, movimientos que transitaron lo exformal al poner en crisis el Ideal.

PALABRAS CLAVE

Arte contemporáneo; exforma; frontera

ABSTRACT

La exforma [The exform] is an essay by Nicolas Bourriaud that analyses those productions which take place on the borderline between the excluded and the established. In the light of contemporary art, the author goes through times or moments in the history of art and thought as well as the intellectuals, currents, artists, in short, movements that transited the exformal to put the ideal in crisis.

KEYWORDS

Contemporary art; exformal; frontier

Nicolas Bourriaud es escritor, curador y crítico de arte francés. Fue curador del Pabellón Francés de la Bienal de Venecia de 1990, director artístico de la Bienal de Lyon en el año 2005, curador del Tate Britain de Londres —en el que organizó la Cuarta Trienal en 2009—, entre otras actividades. Autor de novelas y de ensayos, como *Postproducción* (2004), *Estética relacional* (2006) y *Radicante* (2009) sus producciones han generado gran impacto en el mundo del arte y de los estudios culturales.

Mientras que el capitalismo utopiza un mundo en el que las mercancías circulan sin roces, aquello que nos rodeaba aparece en forma de exceso, como productos perecederos, como meros residuos. Crece lo desechable, entendido como inútil o como no asimilable. En esa fricción entre lo excluido y lo establecido toma lugar lo *exformal*: término fronterizo entre la disidencia y el poder que presenta y desarrolla el autor en su ensayo.

La Revolución Industrial trazó vínculos entre el centro y la periferia, los cuales se presentan en el libro como aquellos que surgen de esa fuerza centrífuga de exclusión que rechazó categóricamente ciertos objetos, signos e imágenes. A medida que desarrolla el escrito, Bourriaud recorre tiempos o momentos en la historia del arte y del pensamiento, intelectuales, corrientes, artistas; en suma, movimientos que atravesaron, de algún modo, el camino de la *exforma* al problematizar el Ideal. Modernidad, vanguardias, conceptualismo, minimalismo, Courbet, Marx, Freud, Lacan, Althusser, Benjamin y Borges dialogan en una trama que, a la luz de lo propuesto por el arte contemporáneo, intentará analizar los efectos de esas mutaciones.

«El gesto de la expulsión y el residuo que se deriva de este (o sea: el punto de la aparición de una *exforma*) aparecen como un verdadero lazo orgánico entre la estética y la política [...]» (Bourriaud, 2015, p. 11). En una apuesta que iba a marcar su carácter político-artístico, las vanguardias propusieron invertir aquel movimiento centrífugo reciclando los residuos, utilizando aquello que el centro había categorizado como *inutilizable*.

Al preguntarse si esa fuerza centrípeta aún hoy surte efecto, el autor sostiene que no alcanza para ser artista rechazar en nombre de un ideal, recuperar lo desechado —esto no es igual a sostener que para un artista todo, hasta lo más inadmitido, puede cobrar valor estético—. El derrumbe que vino después allanó el camino de la amnesia, la vanguardia se opacó y la utopía económica se impuso como meta, obligándonos a aprender de nuevo. Así, Bourriaud propone su escrito como parte de ese volver a empezar, pero sin negar la idea de regresar a un algo.

A partir de lo acontecido en la década del sesenta, el autor establece una analogía entre el arte contemporáneo (para el que todo es figurable) y el objeto de curación psicoanalítica (donde lo aparentemente insignificante podría volverse útil). La obra de arte, desde aquel entonces, se iba a medir por su reflexión sobre la norma, como «[...] demostración de la absoluta materialidad del vacío, del azar, de la ideología, del inconsciente, de todo lo que constituye la reserva natural de lo inefable o de lo místico» (Bourriaud, 2015, p. 28).

A sabiendas de que el arte no debe ilustrar la historia, el autor se pregunta, sin embargo, si puede *hacer la historia*. En el marco de un progreso ligado a la noción de tiempo cronológico, al arte no le cabría más función que la de reflejo o la de ilustración; por lo que hubiese bastado con llegar a aquella verdad que proponía la perspectiva renacentista. «La función histórica, y por lo tanto política, solo adquiere realidad en el escenario abierto de una historia humana puramente contingente; o, a *mínima*, en la aporía productiva de una oposición entre azar y necesidad» (Bourriaud, 2015, p. 61).

El arte contemporáneo no se nos presenta como una totalidad orgánica, sino como fragmentos que permiten actuar sobre la realidad y transformarla al producir versiones alternativas. «El arte expone el carácter no-definitivo del mundo. Lo disloca, lo recompagina, le devuelve su desorden y poesía» (Bourriaud, 2015, p. 73), mientras que los aparatos ideológicos proponen lo contrario: que el marco

en el que vivimos es inmutable y definitivo. Su problemática estará en cómo organizar las múltiples temporalidades, una dinámica *heterocrónica* que se instala evocando una constelación donde el tiempo actúa como metáfora.

Sin embargo, el autor plantea una paradoja: en una época de archivo infinito en que el trayecto y los procesos terminan volviéndose una forma artística, el arte contemporáneo termina por negar la existencia del desecho, dado que nada ni nadie puede considerarse inutilizable, constituyéndose así como resto y valor. Bourriaud abre un camino al sostener que la función social del arte contemporáneo consistirá en reconciliar ambos mundos, otorgándoles un nuevo sentido.

EPISODIOS DE LA CULTURA GRÁFICA LOCAL

Episodes of Local Graphic Culture

Zaira Allaltuni | z.allaltuni@gmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Reseña a Sandra Szir (coord.). (2016). *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ampersand, 298 páginas

Recibido: 19/12/2017
Aceptado: 3/4/2018

RESUMEN

Ilustrar e Imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930 incluye ocho estudios desarrollados por investigadores de distintas disciplinas sobre episodios de la cultura gráfica local. Libros, publicaciones periódicas y álbumes ilustrados, afiches, mapas y tarjetas postales fueron generados durante un período industrial signado por profundos cambios culturales. En este marco, se focaliza en el análisis de los fines sociales, políticos y económicos que obraron en los procesos de producción de los objetos gráficos, lo cual implica una doble interpretación que supone estudiar los sentidos culturales e históricos, así como los métodos de producción gráfica.

PALABRAS CLAVE

Cultura visual; gráfica local; Buenos Aires

ABSTRACT

Ilustrar e Imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930 [Illustrate and Print. A history of graphic culture in Buenos Aires, 1830-1930] includes eight studies on episodes of local graphic culture developed by researchers from different disciplines. During the studied period, books, periodicals, illustrated books, posters, maps and postcards were produced in an industrial age of profound cultural changes. Under this framework, the text focuses on the analysis of the social, political and economic purposes that operated in the production processes of the graphic objects. This implies a double interpretation that involves studying the cultural and historical senses as well as the methods of graphical production.

KEYWORDS

Visual culture; graphic local; Buenos Aires

Ilustrar e Imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930 incluye ocho estudios desarrollados por investigadores de distintas disciplinas (Ana Laura Bonelli Zapata, Emiliano Marcelo Clerici, Mónica Farkas, Andrea Gergich, Pamela Gionco, Georgina G. Gluzman, Larisa Antonela Mantovani, María Lía Munilla Lacasa, Sandra M. Szir, Aldana Villanueva) sobre episodios de la cultura gráfica local.

Sandra Szir explica que el objeto de estudio del libro no se manifiesta cerrado, sino poroso y tramado por diversos saberes procedentes del arte, el diseño gráfico, la ilustración, la fotografía, las prácticas y los saberes de la imprenta. Por ese motivo, indaga sobre la idea de cultura gráfica y considera a la cultura impresa como un vasto conjunto de objetos que circuló en diferentes ámbitos de la vida social debido a la reproducción de textos que posibilitó la imprenta. De esta manera, el material impreso se expandió con distintas funciones, soportes y géneros, y se relacionó con el desarrollo de procesos socioculturales que buscaban ser simbolizados y comunicados.

A partir del siglo XIX, surgieron una serie de procedimientos técnicos, como la litografía, que ampliaron los mecanismos de producción de imágenes, lo cual acrecentó la estrecha vinculación entre la cultura impresa con la imagen multiplicada y dio como resultado la cultura gráfica. De modo que libros, publicaciones periódicas y álbumes ilustrados, afiches, mapas y tarjetas postales fueron generados en un período industrial signado por profundos cambios culturales que abarcaron luchas políticas, la afirmación del Estado y sus instituciones, así como el fomento de la industrialización y el comercio. Bajo este marco, el libro focaliza en el análisis de los fines sociales, políticos y económicos que obraron en los procesos de producción de los objetos gráficos, lo que implica una doble interpretación que supone estudiar los sentidos culturales e históricos, así como los métodos de producción gráfica.

En el primer capítulo, «Imágenes globales/selecciones locales: las publicaciones periódicas

européas en los diarios porteños», María Lía Munilla y Georgina Gluzman examinan las imágenes de *El Recopilador* (1836), una publicación semanal ilustrada, que se prolongó por tan solo veinticinco números y se centró en la participación de la artista Andrea Macaire. Su producción de litografías desarrolló singularidades que no solo se limitaron a la tarea de reproducir copias, ya que existieron modos de apropiación de imágenes europeas que interrogaron la relación centro-periferia.

En «Litografía, geografía y otras grafías. Acerca de los primeros mapas impresos en Buenos Aires», Sandra Szir propone analizar el plano del Río Bermejo (1831) que formó parte del primer conjunto de mapas impresos en territorio argentino. Este mapa fue elaborado por Nicolás Descalzi durante sus viajes exploratorios como una descripción visual relacionada con una visión ideológica y política que poseía propósitos de ocupación, de explotación y de conquista del Chaco, al mismo tiempo que evidenciaba los prejuicios del hombre blanco.

En el tercer capítulo, Pamela Gionco considera a *El Mosquito* (1863-1893), fundado por H. Stein, como un caso particular de la prensa que tenía como intención satirizar la clase política argentina. De esta manera, se analizaron las litografías como representaciones de un imaginario cultural y social que construía sentidos con respecto a la dirigencia y los sucesos públicos del país.

En «Fachadas en venta. Imágenes impresas, estadística y geografía en la Exposición de Chicago de 1893», Ana Bonelli Zapata se acerca a la estadística gráfica ligada al positivismo, al liberalismo y al imperialismo económico y político. Toma como objeto de estudio el álbum *Estadística Gráfica* que reúne una serie de láminas y de cuadernillos producidas por artistas argentinos con el fin ideológico de mostrar el progreso de la República Argentina en la World's Columbian Exposition realizada en Chicago durante 1893.

«Mirar con otros ojos. Cultura postal, cultura visual en las tarjetas postales con vistas fotográficas del correo argentino (1897)» fue escrito por

Mónica Farkas. La investigadora analizó una serie de tarjetas postales que constituyeron una cultura del intercambio de objetos, lo cual configuró redes postales y telegráficas con significativas implicaciones sociales. En este proceso, el Correo Argentino se transformó en un actor protagónico que involucró al Estado y a las grandes masas inmigratorias, por lo que modelaron un imaginario visual que volvía coleccionable (casi) todas las representaciones del mundo.

En el sexto capítulo, las autoras Larisa Mantovani y Aldana Villanueva reflexionan sobre el manual ilustrado *Historia argentina de los niños en cuadros (1910)* que contó con numerosas reediciones valiéndose de las imágenes como recurso didáctico clave en la modernización de la enseñanza. El papel activo del Estado en la formación de ciudadanos colocó en un lugar protagónico a la historia nacional dentro de la currícula escolar. Por ello, se fomentó la construcción de una iconografía propia mediante la representación de personajes y de hechos considerados fundantes de la República Argentina.

Emiliano Clerici rescata las imágenes de los afiches publicitarios y los carteles artísticos porteños (1898-1920) y examina el aspecto visual, social y material plasmado en su uso, en las estrategias visuales y su vinculación con los sentidos de status y de pertenencia de clase. La última investigación, «El diseño antes del diseño. El Instituto Argentino de Artes Gráficas y el "protodiseño gráfico" en Buenos Aires a comienzos del siglo XX», realizada por Andrea Gergich se abocó al estudio del diseño gráfico. La propuesta se centra en la revista *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas* para examinar las vicisitudes de la conformación del diseño como disciplina enmarcada en el surgimiento de nuevas tecnologías que afectaron notablemente los modos de producción.

Ilustrar e imprimir nos ofrece una mirada situada en los objetos gráficos y establece vínculos con los procesos económicos, políticos y sociales que dinamizaron aspectos de la cultura nacional. De esta forma, es posible acercarnos a la multiplicidad no

sólo material, sino también simbólica que evoca la cultura gráfica local.

EL SONIDO, ¿RESISTE?

La música como símbolo de resistencia

The Sound, does resist?

Music as a Symbol of Resistance

Rubén Martínez Castillo | ruben.martinez1608@hotmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Reseña a Esteban Buch (2016). *Música, dictadura, resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica, 262 páginas

Recibido: 2/12/2017
Aceptado: 16/3/2018

RESUMEN

El objetivo de este escrito es realizar una reseña del libro de Esteban Buch titulado *Música, dictadura, resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires*. Ahondaremos en la búsqueda de herramientas de análisis que realiza el autor para interpretar, desde una perspectiva histórica, un acontecimiento musical y su percepción. A partir de los estudios de caso del libro, se desplegarán los principales aportes que realiza Buch sobre la interpretación de una obra musical como signo de resistencia frente a un poder sistematizado.

PALABRAS CLAVE

Música; resistencia; interpretación

ABSTRACT

The objective of this writing is to make a review of Esteban Buch's book titled *Música, dictadura, resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires* [Music, dictatorship, resistance. The Orchestra of Paris in Buenos Aires]. We will delve into the search for analysis tools that the author makes to interpret, from a historical perspective, a musical event and its perception. From the case studies carried out in the book, the main contributions made by Buch in the theme of the interpretation of a musical work as a sign of resistance against a systematized power will be displayed.

KEYWORDS

Music; resistance; interpretation

En *Música, dictadura, resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires* el autor estudia dos espectáculos musicales llevados a cabo en la Argentina en el invierno de 1980 y describe sus similitudes y sus diferencias estéticas y éticas, que coinciden en un mismo contexto sociopolítico general, es decir, ambos ocurrieron bajo la última dictadura cívico militar. Estos dos acontecimientos son el concierto que realiza la Orquesta de París en el teatro Colón el 16 de julio de ese año —como parte de una gira a Suramérica que incluyó a Brasil y a la Argentina— y un recital de rock nacional llevado a cabo ese mismo invierno en Bariloche por la banda Serú Girán.

Se toman como referencia dos obras interpretadas en esas fechas y otra escrita por el compositor Mauricio Kagel (*Quinta sinfonía*, de Gustav Mahler, interpretada por la Orquesta de París; *Canción de Alicia en el país*, de Serú Girán; y *Diez marchas para mal lograr la victoria*, de Kagel). Sobre la base de ellas, Buch formula las siguientes preguntas: ¿pudieron estas músicas haber sido utilizadas en su momento como un símbolo de resistencia frente a la realidad adversa e inhumana que propiciaba el poder político de la dictadura militar? El autor va más allá: ¿puede la música en general tener un significado político? En una investigación en el campo de la historia de la música, ¿podemos encontrar la respuesta a estos interrogantes?

Por un lado, ese año la Orquesta de París interpretó la *Quinta sinfonía*, de Mahler, en el Teatro Colón, que estaba rodeado por la tensión política y diplomática que significaba la visita de la Orquesta al país. Por otro lado, el rock nacional asumió (al menos así aparece en la mayoría de estudios históricos sobre esa época) un papel protagónico en la música popular como uno de los géneros que puso mayor resistencia contra el régimen cívico militar.

Dos años antes, en 1978, el compositor nacido en Argentina y después nacionalizado en Alemania, Mauricio Kagel, había escrito *Diez marchas para mal lograr la victoria*, obra que tiene una clara referencia a lo militar y que refleja el repudio que Kagel

expresaba por los militares. De este escenario se vale Esteban Buch para preguntarse qué es resistir y cómo determinar si una música en un momento y espacio dado funcionó como resistencia para un sistema de poder o de opresión sistemático.

El camino inicia por definir el concepto de resistencia y por admitir que, por lo menos, existen dos ideas sobre este término:

Eso ilustra las dos principales variantes históricas del concepto, la inorgánica y la heroica reflejadas en las palabras alemanas *Resistenz* y *Widerstand*: por un lado, la solidaridad espontánea con las víctimas, los gestos microscópicos de oposición sin ideología, las disidencias expresadas en ciertos estilos de vida, ciertas subculturas, ciertas «artes del débil»; por el otro, la acción de un movimiento organizado para combatir al régimen por todos los medios hasta destruirlo (Buch, 2016, p. 167).

Este es un gran aporte del libro a la hora de estudiar y de comprender escenarios como el que presenta el autor. Un buen primer paso para iniciar el proceso de estudio puede ser analizar el tipo de resistencia del que estamos hablando. ¿Se trata de una resistencia conformada por pequeños actos o sucesos cotidianos?, ¿o es, más bien, el caso de una resistencia sistemática y organizada?

Además de la relación entre música y resistencia, el autor abarca el problema de la interpretación y la recepción de la pieza musical, en especial, en casos como los tratados en el escrito, en los que no resulta evidente una inclinación política dentro de la obra. En este contexto, ni Mauricio Kagel, ni Charly García, ni los músicos de la Orquesta de París ligaron su obra —al menos no de manera explícita— a un acto disidente contra la dictadura argentina. Sin embargo, al preguntarse por la interpretación o la recepción del público sobre la obra, el autor cita perspectivas como la de James Gibson en el campo de la psicología ecológica para la cual, en palabras de Buch, «la significación no es una propiedad de la

obra, sino una experiencia que hacen las personas a partir de la percepción de la obra conjugada con la percepción de su entorno» (Buch, 2016, p. 81). Más adelante, sobre el mismo tema, Buch afirma lo siguiente:

[...] si esa experiencia es por definición subjetiva, es decir, basada en la situación y la historia personal consciente e inconsciente de cada individuo, tiene también una dimensión sociológica en función de afinidades ideológicas, generacionales o de clase (2016, p. 81).

Es decir, para el autor es posible entender como acontecimientos políticos y musicales tanto a la *Quinta Sinfonía*, de Mahler, como a la *Canción de Alicia en el país*, de Charly García, ya que ambos son testimonios históricos de la situación política de esa época. Aun así, salvaguarda las distancias y afirma que, al menos en este caso, es solamente una posibilidad, romantizada y contextualizada por la distancia histórica e ideológica que, inevitablemente, separa al historiador del objeto de estudio.

En conclusión, el libro hace valiosos aportes sobre una posible ruta a seguir a la hora de analizar —teniendo en cuenta la perspectiva histórica y la percepción del público— un acontecimiento musical que podría ser visto como un acto de resistencia.

Las preguntas planteadas llevan a Buch a una respuesta honesta (la única válida cuando de hacer historia se trata) sobre el verdadero grado de resistencia presente en los acontecimientos analizados. Además, las músicas elegidas para el análisis le permitieron trazar similitudes y diferencias entre la música académica o de tradición y la música popular frente a la autoridad de un poder totalitario, delineando un panorama general sobre las distintas manifestaciones musicales de la época.

DIGITALIZADOS

La vida humana en un mundo algorítmico

Digitalized

Human Life in an Algorithmic World

Solana Lanchares Vidart | aullidoestepario@gmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Reseña a Éric Sadin (2017). *La humanidad aumentada. La administración digital del mundo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra, 160 páginas

Recibido: 14/12/2017
Aceptado: 9/3/2018

RESUMEN

En *La humanidad aumentada* (2017), Eric Sadin nos da a conocer la culminación de una trilogía de ensayos en los que realiza un recorrido por el desarrollo histórico de la tecnología. Analizará no solo los avances tecnológicos de cada tiempo, sino también los nuevos paradigmas cognitivos que se desarrollaron a la par y los cambios que estos provocaron a nivel social. Más allá de este *racconto* histórico, Sadin intentará abrirnos los ojos y correrarnos de ese lugar común en el que todos sostenemos que la tecnología ha venido a simplificar nuestras vidas.

PALABRAS CLAVE

Tecnología; big data; digitalización; información; datos

ABSTRACT

In *La humanidad aumentada* [The augmented humanity] Eric Sadin reveals the culmination of a trilogy of essays where he takes a tour of the historical development of technology. It will analyze not only the technological advances of each time, but also the new cognitive paradigms that were developed at the same time and the changes that these caused at a social level. Beyond this historical travel, Sadin will try in this essay to open our eyes and run away from that commonplace in which we all hold that technology has come to simplify our lives.

KEYWORDS

Technology; big data; digitalization; information; data

Desde la aparición de los avances tecnológicos existen dos posiciones diferentes con respecto al tema. Están las visiones optimistas sobre cómo la tecnología va a ayudarnos en una variedad cada vez más amplia de aspectos en nuestras vidas, pero también están quienes sostienen que la tecnología apareció para que la humanidad desapareciera. Los caminos hacia este fin irremediable han estado en nuestro imaginario de diversas maneras. En el cine tenemos como ejemplo producciones, como *Blade Runner* o *2001: Odisea del espacio*, donde vemos cómo diferentes arquitecturas robóticas, más o menos humanoides, son capaces de tomar el control y de superarnos tanto en fuerza física como en inteligencia. Ahora bien, podemos decir que como humanidad aún no hemos sucumbido ante ninguna revolución robótica o de máquinas, aunque esto no niega su existencia. Antaño, podemos pensar en la Revolución Industrial, también podemos acercarnos en el tiempo y pensar en la aparición de las computadoras.

La humanidad aumentada es el último libro de una serie de ensayos del filósofo francés Éric Sadin, en el que se ocupa del estudio de ciertas mutaciones que se dan en nuestro tiempo y de los cambios que estas producen en nuestra *humanidad*. En este sentido, se considera una visión que aun contiene cierta familiaridad con la definición de *hombre* establecida por la modernidad, a partir de la cual éste lo domina todo y es el ser racional, lógico y científico por excelencia.

En el primer libro, *Vigilancia global* (2009), se refiere a la intensificación de los procedimientos de vigilancia y de control dados a partir del atentado del 11 septiembre de 2001 y en cómo esto se acentuó por medio de la digitalización expansiva de la existencia, modificando la forma de relacionarnos unos con otros y generando el almacenamiento de tantos datos como se necesitaran para categorizar comportamientos, reacciones, respuestas, etcétera. En el segundo, *La sociedad de la anticipación* (2011), profundizó en la dimensión anticipativa, dada a partir de la digitalización masiva de nuestros datos

en la red, que permite el desarrollo de sistemas predictivos capaces de adelantarse a múltiples gestos, acciones o tendencias. Es decir, en el desarrollo de la tecnología hemos llegado al punto donde una máquina o varias, en conjunto, son capaces de procesar, de interpretar y de gestionar una gran cantidad de datos sobre nosotros y sobre nuestro accionar.

En las páginas iniciales de *La humanidad aumentada*, Sadin establece un parangón entre HAL 9000 —el superordenador de *2001: Odisea del espacio*, encargado de mantener el control de todos los sistemas esenciales de la nave— y esta dimensión anticipativa que se viene generando en la tecnología de nuestra sociedad. Con esto, el autor pretende profundizar en el entendimiento de lo que considera que está sucediendo: una revolución digital. «Se trata de la aparición de un acoplamiento inédito entre organismos fisiológicos y códigos digitales, que se teje induciendo una tensión inestable entre aptitudes y misiones otorgadas a lo humano, por un lado, y a las máquinas, por el otro» (Sadin, 2017, p. 31).

Su intención no es analizar este avance de forma técnica, sino mostrarnos cómo estos avances de la tecnología, que representamos fantásticamente por medio de revoluciones robóticas, no van a suceder como nosotros lo creemos. Según Sadin, en los últimos años se viene dando un fenómeno de digitalización masiva de datos que se hace incluso más notorio en la actualidad, conocido como *Big Data*. Este término se refiere al gran cúmulo de información que circula por la red de forma digital. Toda esta información proviene de nosotros, son los datos personales de nuestros perfiles sociales, nuestros datos de consumo, los sitios que visitamos, las búsquedas que realizamos, las tendencias de un momento y demás, es decir, toda la información que ingresamos cuando navegamos en internet.

Se trata de la emergencia de una humanidad ya no solo interconectada, hipermóvil, que hace del acceso un valor capital, sino que, de ahora en adelante, está hibridada

con sistemas que orientan y deciden comportamientos colectivos e individuales, bajo modalidades todavía discretas pero ya pregnantas, y que están destinadas a extenderse hacia numerosos campos de la sociedad (Sadín, 2017, p. 60).

Para poder comprender el núcleo crítico de este ensayo debemos entender la existencia de una nueva condición *antrobológica* de la humanidad, caracterizada por un fenómeno de *hibridación*: «La hibridación propia de nuestro siglo XXI se corresponde con la hibridación impalpable que mezcla cuerpos y códigos digitales» (Sadín, 2017, p. 151). Este entrelazamiento entre lo digital y lo real nos lleva a generar un cambio en nuestra cognición; como seres intelectuales siempre tendemos a abstraer la realidad y a convertirla en conocimiento, pero la importancia que ha tomado la abstracción digital en el último tiempo nos lleva aferrarnos a esta realidad más esencial y vital que nos define como humanos.

Impera, entonces, la necesidad de encontrar ese equilibrio entre nuestra humanidad *real* y esta humanidad paralela que hemos creado virtualmente. La obtención de este equilibrio nos permitirá enriquecernos de los avances tecnológicos que hemos producido a lo largo de la historia, manteniendo nuestra capacidad de discernimiento y razonamiento que nos caracteriza como seres humanos y sociales. Además, podremos evitar que el desarrollo de esta gran inteligencia artificial, que sistematiza cada dato a su paso, nos abrume y aplaque nuestro libre albedrío.

Se ha constituido un movimiento de «delegación» no deliberado, consciente e inconscientemente excitado por el hálito embriagador de la «virtualidad tecnológica», que está dirigido hacia los «sistemas intuitivos» o hacia un tipo de humanidad paralela encargada de trabajar por la «buena conducta» del mundo (Sadín, 2017, p. 26).

EL OJO DE DIOS, TAMBIÉN CONOCIDO COMO GOOGLE MAPS

The Eye of God, also Known as Gloogle Maps

Lázaro Olier | laru09@gmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Reseña a Hito Steyerl (2014). *Los condenados de la pantalla*.
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra,
208 páginas

Recibido: 12/2/2018
Aceptado: 21/5/2018

RESUMEN

En *Los condenados de la pantalla* (2014), Hito Steyerl realiza un análisis de las imágenes que pueden dar cuenta de los posibles paradigmas actuales y de la función del arte, caracterizados por la revolución digital, el flujo masivo de imágenes y la hipermediatización de la sociedad. Estas imágenes trazan un mapa de la sensibilidad emergente, que se despliega en un mundo que ha perdido un horizonte estable, donde la perspectiva del ojo de Dios ha sido reemplazado por drones y por Google Maps, y donde la fábrica se ha expandido a todas las actividades, dejándonos sin una puerta de salida.

PALABRAS CLAVE

Imagen; sensibilidad; digital; distopía

ABSTRACT

In *Los condenados de la pantalla* [The wretched of the screen] (2014), Hito Steyerl makes an analysis of the images that can shows us posible current paradigms and the role of art, characterized by the digital revolution, a massive flow of images and the hypermediatization of society. These images draw a map of the emerging sensibility, which unfolds in a world that has lost an stable horizon, where the eye of God's perspective has been replaced by drones and Google Maps, and where the factory has expanded to all activities, leaving us with no exit door.

KEYWORDS

Image; sensibility; digital; distopia

Hito Steyerl es una ensayista y artista nacida en Munich, Alemania, en 1966. Sus producciones escritas y audiovisuales se centran en el estudio de los medios de comunicación y en la circulación masiva de imágenes. Aborda temas, como el feminismo, las tecnologías digitales y la violencia política. *Los condenados de la pantalla* (2014), su primer libro traducido al español, pertenece a la colección Futuros próximos de la editorial Caja Negra. Esta colección apunta a reconsiderar categorías y a pensar nuevos conceptos para los campos del arte, la política y la sociedad, con el objetivo de generar recursos críticos que nos ayuden a comprender las transformaciones de un mundo cuyas características son cada vez más cercanas a la ciencia ficción.

Los once ensayos compilados en el libro pueden considerarse un intento por trazar un mapa que dé cuenta de la sensibilidad emergente actual. A través de su estilo de escritura, que podemos definir como análogo al montaje cinematográfico, nos presenta una serie de imágenes que desenvuelven sus sentidos y sus posibilidades a medida que avanzamos en la lectura. A pesar de la densidad conceptual y de la complejidad de los textos, son claros y accesibles para leer.

Las preguntas por las posibles direcciones que toman paradigmas actuales —caracterizados por la revolución digital, el flujo masivo de imágenes y la hipermediatización de la sociedad—, se hacen presentes. El uso cada vez más frecuente del punto de vista del ojo de Dios en dispositivos como Google Maps y en nuevas tecnologías de vigilancia como drones, nos da un indicio de que nos encontramos ante una transformación profunda en los modos de orientación espacial y temporal. Se trata de cambios de paradigma que están cada vez más atravesados por una perspectiva múltiple que articula diferentes espacios y tiempos, y menos por una perspectiva horizontal, estable y singular. El mundo perdió un horizonte estable y, en su lugar, contamos con un suelo virtual construido desde una máquina suspendida en el aire.

Estamos ante la instauración de una nueva norma visual y una nueva subjetividad, donde el sujeto posee la visión de un espectador distanciado y superior, dotado de una mirada intrusa capaz de ser intensiva y extensiva a la vez. Este nuevo tipo de subjetividad se encuentra incorporada cuidadosamente en las tecnologías de perspectiva arriba-abajo que vigilan, monitorean y asesinan y en dispositivos de las industrias del entretenimiento basadas en pantallas, como el cine 3D.

La autora retoma la idea de una expansión de los límites tradicionales de la fábrica, trabajada anteriormente por varios autores.¹ Reconoce que esta se integra a la percepción y que avanza sobre la totalidad de la vida. No resulta una sorpresa que el museo también haya sido afectado, ya que es en este espacio donde se reproduce un cine que replica los modos de producción fabriles tayloristas y que transforma a los espectadores en obreros, pone a sus sentidos a producir. Siguiendo esta lógica, se puede reconocer que cualquier dispositivo similar o análogo al cine (como la televisión, internet, los celulares, etcétera) extiende la fábrica a todos los lugares donde llegue su alcance.

El trabajo se ha expandido a la vida exigiéndonos una productividad constante, sin una puerta de salida de la fábrica, una jornada interminable e impaga. El trabajo se ha transformado en ocupación, no necesita resultados pero tampoco tiene una conclusión. Estas ideas de la fábrica y el trabajo expandidos a la totalidad de la vida afectaron la función del arte y del artista. Por un lado, el arte ha tomado las características de la ocupación en varios sentidos del término, volviéndose un continuo en la vida, procesual y performático, pero a la vez tomando parte de los procesos de ocupación de territorio. Si la pregunta es cómo embellecer al capitalismo, entonces la respuesta es el arte contemporáneo. Y por otro lado, el papel del artista es el de un trabajador, un *freelance*, sin salario y con un difícil acceso a una representación que articule resistencia ante unas condiciones de trabajo con el mayor índice no remunerado.

A través de su escritura, la autora nos sitúa lentamente en una perspectiva que nos permite dirigir la mirada hacia el presente con una lente crítica, esto nos da la posibilidad de ver en *high definition* el carácter distópico de nuestra actualidad.

NOTAS

1 Se trata del concepto de fábrica social. La autora menciona como referentes a Sabeth Buchmann, Michael Hardt y Antonio Negri.

ARTE CONTEMPORÁNEO, IDEOLOGÍA Y FANTASMAGORÍA

Una historia material del arte

Contemporary Art, Ideology and Phantasmagoria

A Material History of Art

Rocío Sosa | rocio.sosa.5@gmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Reseña a Nicolas Bourriaud (2015). *La exforma*. Ciudad Autónoma
de Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo, 142 páginas

Recibido: 6/12/2017
Aceptado: 10/3/2018

RESUMEN

En el ensayo *La Exforma*, Nicolas Bourriaud se pregunta por la relación entre el arte y la política en la contemporaneidad. En dicha relación, el autor observa una operación común que atraviesa todas las capas de la existencia: *la expulsión*. De este modo, el mundo se encuentra dividido entre: lo real y lo ideal. El primer concepto refiere a lo productivo, lo útil; el segundo, a lo no-rentable. Ahora bien, ¿qué se expulsa?, ¿quiénes determinan lo que se excluye?

PALABRAS CLAVE

Arte; política; ideología; historia

ABSTRACT

In the essay *La Exforma* [The exform], Nicolas Bourriaud asks about the relationship between art and politics in contemporaneity. In this relation the author observes a common operation that crosses all the layers of existence: the expulsion. In this way the world is divided between: the real and the ideal. The first concept refers to the productive, the useful; the second, to the non-profitable. Now, what is ejected? Who determines what is excluded?

KEYWORDS

Art; politics; ideology; history

En este ensayo el autor comienza describiendo la contemporaneidad como un escenario polarizado entre lo útil y lo inútil, el centro y la periferia, lo productivo y lo residual. Bajo la metáfora de una máquina de producción, Nicolas Bourriaud muestra que los antagonismos propuestos en la estructura social no son naturales, sino que son parte de una operación, de una dinámica que se repite cuando la máquina está encendida. Para entender este estado del mundo y para indagar sobre una instancia superadora del mismo, el pensador francés realiza una revisión histórica a través del psicoanálisis, la filosofía y el arte.

En este sentido, la primera pregunta es qué se expulsa. Al hablar de producción y de sus mecanismos, el autor propone la teoría marxista como horizonte interpretativo y recupera la distinción del materialismo antiidealista de Louis Althusser: «La ideología como práctica y no como sistema de ideas» (Bourriaud, 2015, p. 47), como herramienta para evidenciar la función de expulsión e inclusión. La ideología apoyada en actos separa, de manera radical, lo que se puede pensar de lo que se puede hacer y de este modo, construye normas y valores que regulan los cuerpos y las acciones de los individuos. En este proceso, como resultado de estructuras previas a su existencia, el individuo se transforma en *sujeto ideológico*. Estos sujetos conforman una representación imaginaria común, una fantasmagoría «entre el cotidiano tal como lo vive el individuo y el sueño colectivo que lo arrastra» (Bourriaud, 2015, p. 107). Así se cuele, silenciosamente, la ideología dominante que separa, por un lado, lo que se puede pensar —la instancia de las ideas—, lo inútil; y por otro lado, lo que se puede hacer —la instancia de la práctica—, vinculada a la política y la economía.

Ahora bien, ¿por qué la esfera del pensamiento es la inútil y la residual? «Para Althusser, los grandes fracasos proletarios encuentran su origen no en el vínculo bruto de las fuerzas, sino en las desviaciones teóricas. [...] Esta debilidad es siempre, en último análisis, una debilidad del pensamiento» (Bourriaud, 2015, p. 105). De allí que la instancia

de subvaloración del pensamiento tenga como fin aportar a la perpetuación de la dinámica de exclusión. Dicha repetición se establece tanto en la psicología (a través del inconsciente que se constituye en nuestra primera infancia junto con el desarrollo del mecanismo de represión) como en la historia escrita por medio del relato de los vencedores.

En el presente, en el medio de la dicotomía, el autor postula la imagen del *ángel de las masas* y propone una alternativa a lo normativo: el relato de la historia hecha de accidentes, de granos de arena y de singularidades.

El ángel de las multitudes estáticas [...] circula a través de las obras de arte en forma de circuitos y de redes, encarna la transcodificación y la traducción, y vagabundea allí donde encuentra un nexo renovado entre el arte y la política bajo la égida de lo aleatorio y del accidente (Bourriaud, 2015, p. 57).

El ángel de las masas emerge en el presente, en oposición al relato canónico imperante, actúa desde un nuevo espacio entre los polos, desactivando el interruptor de la máquina. En este sentido, el ángel heterocrónico, que coincide con los postulados de Walter Benjamin, actúa como el *historiador materialista* que se encomienda a hacer lo siguiente:

[...] hacer que brote el pasado reprimido por los vencedores [...] o sea, es a partir de las ruinas y los jirones que debemos entender la escritura de la historia; se trata con ayuda de escombros, de reencontrar la forma de los vestigios sobre los cuales se apoya el edificio social (Bourriaud, 2015, p. 89).

El edificio social es una máquina compuesta por cuatro elementos: el inconsciente, la cultura, la ideología y la fantasmagoría. La máquina funciona a partir de la norma, como se expresó anteriormente, que define el centro y la periferia. La instancia superadora de la escisión entre los polos se encuentra en el restablecimiento del lazo entre

el pensamiento y la práctica, entre la historia y la política. En el arte contemporáneo confluyen estos polos para refutar el estado de las cosas, para hacer aparecer a plena luz los mecanismos de expulsión.

LÍMITES DE LA PERCEPCIÓN Y LIMITACIONES DEL PLACER

Limits of Perception and Limitations of Pleasure

Juan Cruz Vallefin | juancruzvallefin@hotmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Reseña a Edgardo Gutiérrez (2017). *Lo estético. Percepción y placer*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Prometeo, 229 páginas

Recibido: 7/2/2018
Aceptado: 4/5/2018

RESUMEN

En esta reseña se analizan crítica y situadamente los postulados de *Lo estético. Percepción y placer*, tesis de doctorado realizada por el investigador y docente Edgardo Gutiérrez, señalando sus limitaciones ideológicas y por tanto, teóricas. A su vez, se destaca la necesidad de una aplicación crítica y situada de la filosofía para no caer en sujetos estéticos abstractos, apartados de su realidad y de las concepciones estéticas autóctonas y autónomas del régimen hegemónico estético.

PALABRAS CLAVE

Filosofía; estética; pureza

ABSTRACT

In this review analyzes critically and situationally, the postulates of *Lo estético. Percepción y placer* [The esthetic. Perception and Pleasure], the doctoral thesis of the professor and researcher Edgardo Gutiérrez, pointing out their ideological and, therefore, theoretical limitations. At the same time, the need for a critical application and philosophy is emphasized in order not to fall into abstract aesthetic themes, sections of reality and autochthonous and autonomous aesthetic conceptions of the aesthetic hegemonic regime.

KEYWORDS

Philosophy; esthetics; pureness

«Pureza. Horrible palabra.
Puré, y después za.»
Julio Cortázar (1963)

Edgardo Gutiérrez, destacado autor del libro *Cine y percepción de lo real* (2017), ha demostrado en su tesis de doctorado *Lo Estético. Percepción y placer* lo lejano que todavía parece el debate académico sobre la posibilidad de una estética raigal que parta de supuestos teóricos *situados* en nuestra realidad latinoamericana o, como lo llamarían aquellos jóvenes reformistas —cuya obra cumple un siglo este año—, *redención espiritual de América*.

El libro se propone, en un severo caso de eclecticismismo, «la búsqueda de lo puro del fenómeno estético» (Gutiérrez, 2017, p. 12). Para ello, el autor se sirve de la tradición fenomenológica posthusserliana (Heidegger, Sartre, Merleau Ponty y Deleuze), del sistematismo kantiano y de los aportes del psicoanálisis y la escuela epicúrea. Pero ante la hibridez terminológica de este enunciado, Gutiérrez se apresura a esquivar la incongruencia filosófica y remarca que «lo puro no son los elementos sino las tendencias que atraviesan las cosas y se depositan en ellas» (Gutiérrez, 2017, p. 12), es decir, una suerte de galimatías pseudofenomenico sumamente escueto e ineficaz para redefinir la categoría de *Puro*, concepto fundamental en el pensamiento crítico-racista¹ de Kant.

Con respecto a la elección bibliográfica, llama mucho la atención que el autor —docente de la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y serio investigador— no haya mencionado a Juan Luis Guerrero, Carlos Astrada, Emilio Estiú o a los más cercanos generacionalmente, como Mario Casalla, Enrique Dussel o Mario Presas, que son reconocidos pensadores que han transitado, comentado e, incluso, tratado directamente con los principales autores que utiliza para su tesis. Más allá de las preferencias o los caprichos heurísticos, lo cierto es que si Gutiérrez hubiese analizado a estos grandes filósofos —que se centraron en las ideas estéticas heideggerianas— su trabajo hubiera sido mucho más rico y acorde a nuestra

tradicción académica, cuyos objetivos fueron desde un principio distinguirse de otros centros hegemónicos del saber en vez de imitarlos. A su vez, evitaría ese aire generalizado de los textos académicos que aspiran más al cientificismo que a lo científico.

Gutiérrez propone orientar la estética, por un lado, hacia el campo de la percepción (estesiología) y, por otro, al del placer (hedonología). Sin embargo, prescinde de analizar o de relativizar culturalmente ambas dimensiones que, pese a su propuesta de materializarlas, se vuelven más vagas y abstractas. Un ejemplo es que el único posicionamiento político que concede en todo el libro Gutiérrez es una supuesta «superación de lo estético en sí» por un «lo estético para nosotros» (Gutiérrez, 2017, p. 120); un *nosotros* que, por otra parte, jamás toma partido (ya que el autor en su propuesta *postmetafísica* rehúye a las categorías dialécticas), lo que lo torna un sujeto gramatical y tácito. Sujeto tácito que es reemplazado con el concepto de *embriaguez* nietzscheano, utilizado de la manera más despolitizada que lo permite un escrito académico.

La forzada aplicación a la Estética de la máxima heideggeriana *Überwindung der Metaphysik*,² no es más que una simple transposición operativa del reconocido latiguillo ontologicista, sumamente novedoso desde hace ochenta años. Gutiérrez ni siquiera logra deshacerse de la tradición metafísica, de la cual conserva la definición clásica de *absoluta*, aunque «sin referencia a la metafísica que se ha adueñado del concepto» (Gutiérrez, 2017, p. 203).

En resumen, el rigor de la obra no es lo que está en juego. Incluso, es destacable el manejo de autores franceses y alemanes que hace Gutiérrez.³ Sin embargo, la verdadera cuestión es que jamás pone en disputa el *placer* y la *percepción*, por más teoría que les aplique. Esto sucede porque cuando plantea eliminar las supuestas impurezas del fenómeno estético, se elimina su lado más idiosincrático y, por tanto, con más valor para nosotros como americanos. El mayor logro del libro es la invención del neologismo *formateria* para abandonar la división clásica entre forma y materia.

Seguir sosteniendo puros absolutos solo es posible en un contexto donde la batalla que perdió el universalismo abstracto está tomándose la revancha en una concreta globalización de la sensibilidad plasmada en virtuales políticas internacionales. Si la primacía de lo estético domina todas las esferas de la existencia, no podemos conformarnos con contemplar o con reducir a la percepción y al placer (teorizados desde convencionalismos y generalizaciones). Es necesario proyectar ambas categorías hacia nuestra realidad, haciendo uso de mediaciones pertenecientes a nuestro campo intelectual americano. Buscar, como dice Carlos Astrada (1948), un pensamiento raigal y seminal que tenga al próximo y al distante, al otro y al mismo como referencias ineludibles de toda especulación.

REFERENCIAS

Astrada, C. (1948). *El Mito Gaucho*. Ciudad autónoma de Buenos Aires, Argentina: Cruz del Sur.

Cortázar, J. (1963). *Rayuela*. Ciudad autónoma de Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

Chukwudi Eze, E. (1997). El color de la razón: La idea de «raza» en la antropología de Kant. En *El Color de la Razón*. Ciudad autónoma de Buenos Aires, Argentina: Del Signo.

Martí, J. (1891). *Nuestra América*. Varias Ediciones. Recuperado de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal27/14Marti.pdf>

NOTAS

1 Recomiendo *El color de la razón: la idea de «raza» en la antropología de Kant* (1997), de Emmanuel Chukwudi Eze.

2 Traducida comúnmente como «superar o superación de la metafísica».

3 Pese a que no sea igual de elogiable su utilización de Epicuro y Aristóteles, basta con ojear en la bibliografía la ausencia de trabajos dedicados a ellos, así como la forma en la que están citados para demostrar el uso generalizado y superficial de sus ideas.





RECAPITULACIONES



EL ARTE COMO POSIBILIDAD DE REPRESENTAR EL HORROR¹

Obras contramonumentales de la memoria traumática

Art as a Possibility to Represent the Horror

Traumatic Memory Contramonumentales Works

¹ El título completo de la tesis es «La fotografía como representación de la memoria y las tensiones irresueltas del pasado traumático». Fue defendida y aprobada en 2018.

María Paula Núñez | paularte.n@gmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Directora: Marcela Andruchow | marcela_andruchow@yahoo.com.ar
Museología. Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 19/3/2018
Aceptado: 7/6/2018

RESUMEN

En este trabajo se analizará la fotografía artística en sus potencialidades para representar la memoria traumática de las víctimas de la dictadura cívico-militar en la Argentina (1976-1983). Se tomarán como casos tres ensayos fotográficos de artistas contemporáneos: *Huellas de desapariciones*, de Helen Zout; *Buena memoria*, de Marcelo Brodsky y *Arqueología de la ausencia*, de Lucila Quieto. Se estudiará el modo en que sus obras, desde procedimientos formales y conceptuales, dan lugar a reflexiones posibles con respecto a la memoria del pasado traumático a partir del concepto de contramonumento.

PALABRAS CLAVE

Memoria; contramonumento; arte; representación

ABSTRACT

This work will discuss artistic photography in their potential to represent the traumatic memory of the victims of the military dictatorship in Argentina (1976-1983). Three photo essays by contemporary artists will be taken as: *Huellas de desapariciones*, by Helen Zout; *Buena memoria*, by Marcelo Brodsky and *Arqueología de la ausencia*, by Lucila Quieto. And studied the ways in which their works, since its formal and conceptual procedures give rise to possible reflections regarding the memory of the traumatic past based on the concept of against monument.

KEYWORDS

Memory; against monument; arte; representation

La memoria del terrorismo de estado en la Argentina continúa abierta, la violencia dictatorial ha dejado treinta mil desaparecidos y las consecuencias del espanto aún están presentes en la sociedad. En este sentido, nos interesa analizar una serie de obras de arte conmemorativas que, desde su propuesta formal e iconográfica, tienen correspondencias con la noción de *contramonumento*, y comprender su lugar en la lucha por la construcción de la memoria (Jelin, 2002).

El objetivo principal es analizar fotografías que se proponen hacer representable, legible y pensable el horror (Didi-Huberman, 2015) e indagar el modo en que el lenguaje del arte permite lidiar con las limitaciones implícitas en todo intento de representar acontecimientos de asesinatos masivos (Friedlander, 2007). En las obras *Arqueología de la ausencia*, de Lucila Quieto; *Buena memoria*, de Marcelo Brodsky y *Huellas de desapariciones*, de Helen Zout se explorarán los recursos plásticos y conceptuales a partir de los cuales los artistas buscaron hacer referencia a tiempos pretéritos y abordar la violencia [Figuras 1, 2 y 3]. Asimismo, la reflexión analítica con respecto a estas obras puede resultar un aporte dentro de los estudios culturales de la memoria (Huysen, 2010), a partir de la interrelación entre memoria, historia y arte y de la profundización en lo que respecta al rol de la fotografía en el terreno de las prácticas conmemorativas.



Figura 1. *Arqueología de la ausencia* (2001), Lucila Quieto. Carlos Alberto Quieto, el padre de Lucila, fue secuestrado en 1976, unos meses antes de que ella naciera

2 El monumento es entendido como arquetipo históricamente determinado para la rememoración y la materialización de la memoria de acontecimientos o de personajes históricos en el espacio público, vinculado a configuraciones específicas de *lo nacional*. Son parte de una tradición moderna occidental que adquirió sus antecedentes en la antigüedad clásica y su sentido original ha sido modificado con el tiempo adquiriendo nuevas connotaciones (Andruchow, 2010).

3 Esencialmente, se proponen activar un trabajo de memoria (Jelin, 2002) referido a los hechos traumáticos y a las memorias de las víctimas directas o indirectas; a hechos antiheroicos que surgen como contrarelato de la visión lineal y totalizadora de la historia tradicional (Martínez, 20013).

Nos centraremos en el modo en el que estas representaciones retoman recuerdos de las generaciones afectadas por el terrorismo de estado y habilitan reflexiones en retrospectiva sobre esos sucesos traumáticos. El abordaje de este estudio se centrará en la noción de *counter monument* (*contramonumento*) (Young, 2000), con la cual se identifica a una serie de obras conmemorativas que adquieren su sentido oponiéndose a la morfología y a los criterios conmemorativos del monumento tradicional en el espacio público.² Para James Young el monumento presenta al pasado con una retórica realista y una figuración rígida que se contrapone a la naturaleza dinámica de la cultura, sustituye el trabajo de la memoria que debe ser ejercido por la sociedad y obtura la acción rememorativa para siempre liberando a los sujetos de la obligación de recordar. Young destaca un novedoso lenguaje que logra poner en tensión la recepción de las obras y el modo tradicional de entender a la historia y a la memoria sujetas a un cambio semántico.³ Domingo Martínez Rosario (2013) retoma estas concepciones con las que define conceptualmente una tipología que nos permite abordar analíticamente propuestas artísticas *contramonumentales* que circulan en galerías y en salas de museo.



Figura 2. *Tres en el bote* (2009), Marcelo Brodsky. Brodsky es el del medio, su hermana Andrea está al fondo y en primer lugar está Fernando, su hermano desaparecido en 1979



Figura 3. *Ford Falcon incendiado con dos personas no identificadas en su interior. Legajo policial de 1976* (2001), Helen Zout

El énfasis de estas propuestas artísticas se caracteriza por la dimensión experiencial que ofrecen al espectador a partir de la utilización de determinados conceptos acentuados desde la materialidad de la obra. Las fotografías proponen un desplazamiento temporal que permite traer eventos remotos y ponerlos en revisión desde el presente. Con su cualidad banal cotidiana, mnemónica y votiva, promueven la empatía en el espectador activando procesos de identificación positiva que logran movilizar el interior. Mediante la elaboración de complejas retóricas y la incorporación de elementos ajenos a la técnica fotográfica, producen un relato que logra infiltrarse en quien visualiza sin atentar contra la buena forma y provocar el rechazo. Al mismo tiempo, son capaces de inquietar, perturbar y suscitar enlaces con una historia terrorífica. El aporte de elementos indiciales, como el texto y los testimonios, orientan una narrativa que abre una complejidad de saberes y de emociones y da lugar a que el espectador pueda prolongar desde su imaginación una acción que no se agota en lo que se muestra o lo que se nombra para hacer pensable y cognoscible el horror. De manera que logran convocar al espectador

REFERENCIAS

Didi-Huberman, G. (2015). *Remontajes del tiempo padecido: el ojo de la historia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Biblos-Universidad del Cine.

Friedlander, S. (Comp.). (2007). *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.

Huyssen, A. (2010). *Esculturas de la memoria de Doris Salcedo*. En *Modernismo después de la modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Gelida S.A.

Jelin, E. (2002). *Trabajos de Memoria*. Madrid, España: Siglo Veintiuno.

Martínez Rosario, D. (2013). *La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo* (Tesis de Doctorado). Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, España.

Young, J. (2000). Cuando las piedras hablan. *Revista puentes*, (1), 80-93. Recuperado de <http://www.memoriaenelmercosur.edu.ar/wp-content/uploads/2009/04/puentes01.pdf>

EL ARTE DEL VITRAL¹

Stained Glass Art

¹ El título completo de la tesis es «El arte del vitral. Aspectos técnicos en tiempos históricos específicos y aportes contextuales desde su circuito de producción». Aprobada en 2018.

Stella M. Porfirio | stellaporfirio@gmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Director: Daniel Sánchez / sanchez.fatimada@gmail.com
Historia de las Artes Visuales I. Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 21/3/2018
Aceptado: 4/6/2018

RESUMEN

En este trabajo se aborda el arte del vitral como una producción ancestral con el objetivo de contribuir al desarrollo de una investigación bibliográfica que permita clarificar y ordenar el material existente. A su vez, se realiza un análisis comparativo usando como indicadores la técnica y el estilo de la disciplina. La propuesta consiste en estudiar la técnica desde sus comienzos rudimentarios hasta la actualidad. Para ello, se analiza una exhaustiva bibliografía acorde a la temática.

PALABRAS CLAVE

Arte vitral; técnica vitral; estilos del vitral

ABSTRACT

In the following research the art of stained glass will be approached as an ancestral production with the aim of contributing to the development of a bibliographical research that allows clarifying and ordering the existing material. Both, a comparative analysis is carried out using the technique and style of the discipline as indicators. The aim is to study from the first rudiments of the technique to the present. For this, a specific exhaustive bibliography is analyzed.

KEYWORDS

Stained glass art; stained glass technique; stained glass styles

El trabajo de los vidrieros se ha diferenciado, históricamente, del de otros artistas del fuego. Estos productores trabajan desde la experiencia práctica y por eso han sido catalogados, muchas veces, como artesanos (Brown & O'Connor, 1991). Su actividad siempre ha estado en diálogo con el material en un intento por lograr una imagen que responda a los planeamientos artísticos de la época y por llevar al límite las posibilidades específicas del vidrio. Han buscado el dominio de la técnica, la luz y la expresividad. Se trata de una labor que aún funciona de forma itinerante, en la que los talleres se montan en los sitios de realización o de reconstrucción de vitrales. Hoy, a pesar del avance de la tecnología y de la industria, la técnica de los vitrales sigue siendo la misma, se ha avanzado en la fabricación del vidrio, se han perfeccionado los utensilios de corte y de armado, pero la técnica sigue conservándose a lo largo de los siglos.

La elección de este tema tiene como objetivo contribuir al desarrollo de una investigación bibliográfica que permita clarificar y ordenar el material disponible. Asimismo, proponemos un análisis comparativo de los indicadores de la técnica y del estilo de la disciplina, sin perder de vista que se trata de una técnica ancestral y que al hablar de estilo se hace referencia a la constancia de la forma. En la comparación de periodos históricos encontramos grandes diferencias de materiales, de estilos pictóricos, de composición y de mano de obra y esto nos presenta una importante dificultad al momento de iniciar un análisis comparativo. De igual modo, la comparación no es imposible ya que observamos, en el recorrido histórico, una persistencia de lo constructivo mientras las imágenes sufren modificaciones estilísticas en virtud de una situación similar en las demás artes visuales.

Para esta investigación se realizó una búsqueda vinculada a un arte ancestral que se va perdiendo día a día, como es el arte vitral. El recorrido histórico propuesto va desde los rudimentarios comienzos hasta la actualidad, mediante un análisis bibliográfico. Podemos definir la vidriera como un conjunto de paneles compuestos por vidrios, transparentes, texturados, pintados o con color de masa y unidos entre sí mediante varillas de plomo que se sueldan. Para una definición de vidriera es necesario conocer el cristal, el vidrio, la faiensa, el natrón y la caña de vidriero y las diferentes técnicas que nos llevaron a la construcción de las vidrieras. Lamentablemente, solo unos escasos vidrios del primer período han llegado hasta nosotros, por lo que el estudio de las primeras manifestaciones de este arte sigue siendo muy fragmentario (Kurmman-Schwarz, 2004). Entre los restos conservados cabe destacar una cabeza de la Abadía de Lorsch de Alemania (siglo IX), con el uso de dos colores y líneas en grisalla² y la cabeza de Wissembourg (siglo XI).

² Grisalla: técnica de pintura para vidrio, que se somete a cocción y queda unida a la superficie del vidrio.

La vidriera ha funcionado siempre como un elemento transformador del espacio y ha introducido referencias visuales acordes con la sensibilidad del momento, primero como instrumento de cierre y luego en una acción pedagógica y estética. Siempre se necesitan reparaciones, son la suma de intervenciones múltiples desde su nacimiento.

Desde el período medieval, las vidrieras esencialmente modificaron el espacio e influyeron en la acción de enseñar a los fieles la palabra de Dios. Algunas de las principales características de dichos vanos estaban dadas por las imágenes que se enmarcaban en medallones, la figura humana estaba representada en forma plana y en frontalidad, la imagen se completaba con un fondo geométrico tipo mosaico o vegetal con fondos o cenefas (Nieto Alcaide, 2011). Como ejemplo de esta época podemos nombrar las catedrales de Saint Denis, Chartres y Saint Chapelle, íconos de las vidrieras francesas (Norberg-Schulz, 1999).

Entrado el siglo XVI, con la ampliación de los ventanales, la vidriera se volvió pictórica, los vidrios se afinaron y aumentó la paleta de colores sumándose el amarillo de plata. Se introdujo la perspectiva y la tridimensionalidad, y la red de plomo empezó a convertirse en un elemento secundario (Cortez Pizano, 2001). Con el paso del tiempo, se realizaron modificaciones debido a la aparición de nuevos vidrios: drapados, iridiscentes, esmaltados, con óxidos. Además, se amplió la paleta de colores. Los vitrales invadieron los edificios privados y públicos, la imagen fue adquiriendo nuevos elementos y las temáticas se modificaron; aparecieron como temas la mujer, la sinuosidad de las formas, la geometría y la abstracción. Todo confluyó en la imagen del vidrio y a esto se le sumaron los elementos decorativos (lámparas, joyería entre muchas tantas piezas originales). América ingresó en la industria del arte del vitral con las maravillosas obras de Tiffany (Baal Teshuva, 2001), un nuevo sistema de construcción con cinta de cobre que realzó el diseño de lámparas y de ventanas.

En la Argentina muchos talleres trabajan con la técnica ancestral del vitral, se pueden ver ejemplos de ello en diferentes iglesias del país (Córdoba, Catamarca, Santa Fe, Buenos Aires). La Catedral de la ciudad de La Plata es una de las principales, ya que es una obra de gran magnitud que ofrece vitrales alemanes, franceses y un primer completamiento realizado en el taller de la misma casa religiosa.

Desde los siglos X y XII hasta la actualidad, la técnica persistió aunque cambiaron las tonalidades, este cambio se fundó en el nacimiento de nuevos vidrios y esmaltes y en que se modificaron los cortes por la posibilidad de perfección que brindó la nueva tecnología. La relación entre vidriera y arquitectura, al igual que los programas iconográficos,

ha cambiado con el tiempo. La técnica permaneció, aunque en nuestra época se introdujeron novedades importantes, como la realización de vidrieras con distintos materiales (plástico, poliéster o materiales de sujeción distintos a los empleados originalmente, como el cemento armado) que transformaron la apariencia estética de la vidriera.

REFERENCIAS

Baal-Teshuva, J. (2001). *Louis Comfort Tiffany*. Nueva York, Estados Unidos: Taschen.

Brown, S. y O'Connor, D. (1991). *Vidrieros (Artesanos medievales)*. Madrid, España: Akal.

Cortez Pizano, F. (2001). *La vidriera del Gótico*. Madrid, España: RBA.

Kurmann-Schwarz, B. (2004). *El gótico, arquitectura, escultura y pintura*. París, Francia: Ediciones Tandem Verlag.

Nieto Alcaide, V. (2011). *La vidriera española. Ocho siglos de luz*. Madrid, España: Nerea.

Norberg-Schulz, Ch. (1999). *Arquitectura occidental*. Barcelona, España: Gili.

IMAGINARIOS VISUALES EN TORNO A LO FEMENINO¹

Visual Imaginaries around the Feminine

Johanna Lezcano | johannalezcano@gmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Directora: Natalia Giglietti / nataliagiglietti@gmail.com
Teoría de la historia. Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 13/2/2018
Aceptado: 21/5/2018

¹ El título original del proyecto es «Imaginarios visuales en torno a lo femenino (1880-1916)». El proyecto de tesis fue aprobado en 2017.

RESUMEN

A fines del siglo XIX y principios del XX, la Argentina vivió un proceso en donde las figuras de poder de todos los campos buscaron ubicarla como potencia mundial. En el plano cultural, se sentaron las bases del arte nacional. En este contexto determinadas obras de desnudo fueron visibilizadas y pasaron a la historia. Otras, apenas mencionadas, no han sido analizadas hasta el hoy. Mediante el análisis de los planos públicos y privados, dentro y fuera del campo artístico, se obtendrá una aproximación de los imaginarios visuales de la época.

PALABRAS CLAVE

Desnudo femenino; arte nacional argentino; imaginarios visuales

ABSTRACT

By the end of the XIX Century, Argentina was immersed in a process where the leading figures of all fields intended to position the country as a world power. At a cultural level the idea of a National Art was set ground. Was in this context that certain nude works were noticed and they made history. Other, were barely mentioned and haven't been analyzed until nowadays. Using the analysis of the public and private planes, inside and outside the artistic field, an approximation of the visual imaginaries of the time approaches.

KEYWORDS

Feminine nude; Argentine national art; visual imaginary

Esta investigación reflexiona sobre los imaginarios femeninos que se construyeron hacia finales del siglo XIX y principios del XX en la Argentina. En esta época surgieron fuertemente ideas de progreso y fantasías de un país devenido en potencia mundial tanto en el plano económico como en el cultural. En el arte, las personalidades del momento (Severo Rodríguez Etchart, Eduardo Sívori, Ernesto de la Cárcova, Augusto Ballerini, Graciano Mendilaharsu, Ángel Della Valle, Eduardo Schiaffino), reunidas en un grupo que luego se conoció como la *generación del ochenta*, lograron reconocimientos mundiales y establecieron los primeros grandes eventos nacionales: la creación de la Sociedad de Estímulo de Bellas Artes (1876), la creación del Ateneo donde se realizaron las primeras exposiciones de arte argentino (1893) y, finalmente, la concreción del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) (1896).

Una de las formas de consagración para los artistas era viajar a Europa y posicionar su obra en algún salón. Poder representar un desnudo, considerado un género mayor (como el género histórico o el retrato), era otra de las vías de consagración. A su vez, las mujeres que decidieron dedicarse profesionalmente al arte pictórico también encontraron en el desnudo un espacio de visualización o, por lo menos, un intento de romper con los parámetros establecidos para una artista mujer.

Entonces comienzan nuestros interrogantes sobre cómo se construyó la imagen femenina en el momento en el que se sentaron las bases del arte nacional: ¿cuál fue el papel de las mujeres artistas en este contexto?, ¿cuáles fueron los parámetros desde los que se configuraron las bases del arte nacional y qué relación mantuvieron con la imagen de la mujer?, ¿por dónde circulaban las imágenes de desnudos hasta ese momento?, ¿solo pertenecían al ámbito de los salones?

El objetivo de la investigación es establecer y estudiar los imaginarios visuales en torno a lo femenino entre 1880 y 1916, analizando los aspectos formales, compositivos y contextuales de cada una de las obras. En función de las preguntas realizadas se estudian producciones visuales en las cuales el protagonista es el cuerpo femenino desnudo. A su vez, cada imagen es seleccionada por encontrarse de alguna manera desplazada de los criterios canónicos del desnudo femenino. Dicho desplazamiento se observa en tres ejes: en torno al objeto producido, al sujeto productor y al modo de circulación.

En el primer eje se trabaja con producciones visuales en las que el cuerpo femenino no se adapta a los criterios formales y compositivos del género desnudo (cuerpo idealizado, formas simétricas, completamente redondeadas, tez blanca, senos pequeños y circulares,

etcétera). El caso de mayor repercusión podría ser *El despertar de la criada*, de Eduardo Sívori, donde por primera vez un artista pintó a una mujer sin justificar su desnudez: no era ni una prostituta ni una figura mítica y, por sobre todas las cosas, no era una mujer de bellas proporciones (según los criterios de la época) ni pertenecía a un círculo social que justificara la necesidad de pintar su imagen. Lo interesante de observar en todas las obras hechas por artistas varones es que, pese a que fueron producciones que escaparon al canon formal, lograron gran repercusión y se sumaron a colecciones importantes como la del MNBA [Figuras 1 y 2].

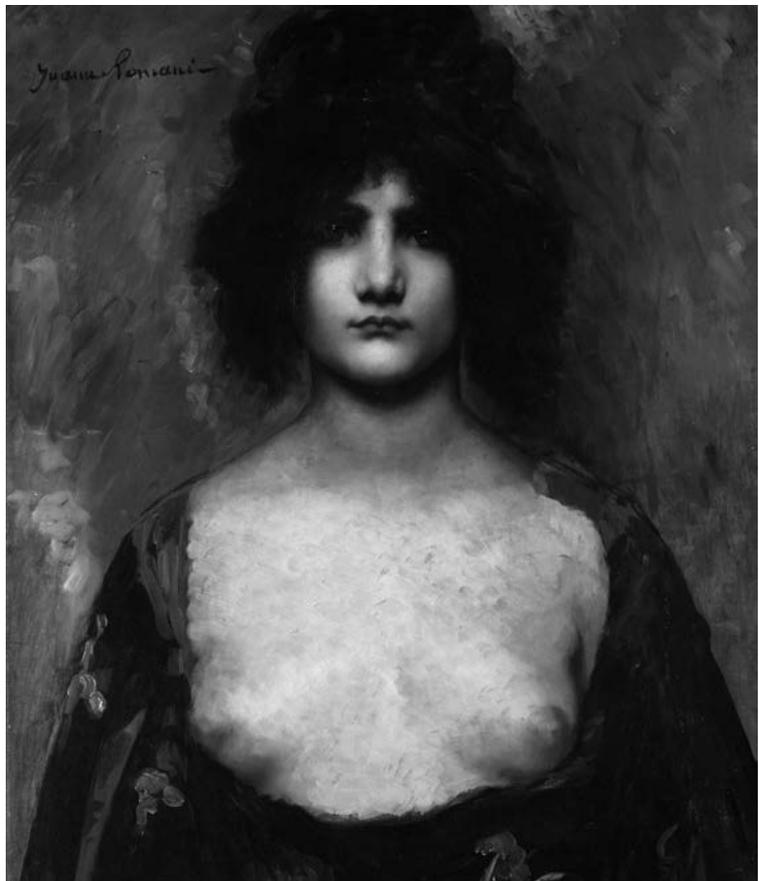


Figura 1. *Joven oriental (s/f)*, Juana Romani. Óleo sobre tabla, 81 x 53, 5 cm. Incorporada al MNBA en 1910 por una donación

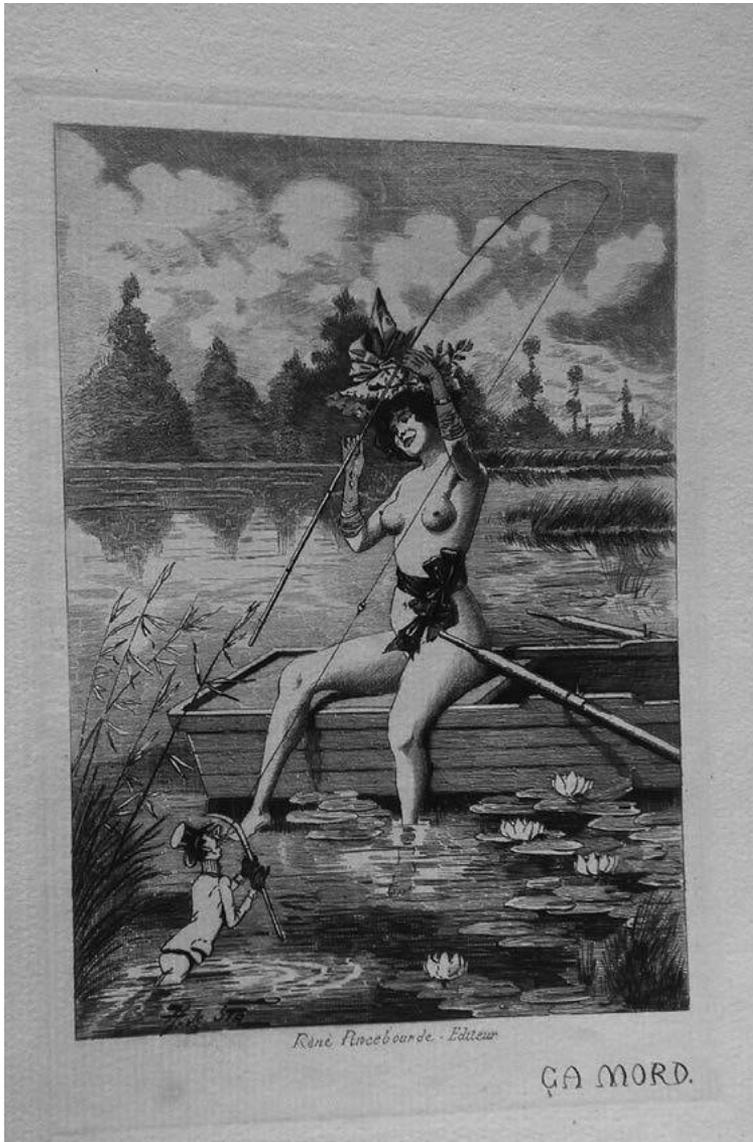


Figura 2. *Pica* (fechaada entre 1846 y 1920), Henry De Sta. Litografía, 11,5 x 16, 5 cm. Perteneciente a la Biblioteca Nacional Mariano Moreno

En el segundo eje hablamos de desplazamientos en torno al sujeto productor, ya que eran artistas mujeres que en ese momento eran una minoría dentro del campo artístico. Por ejemplo, Lía Correa Morales realizó un desnudo que respetaba los criterios de composición establecidos, logró un lugar en el Salón Nacional de Artes Plásticas en 1913 y, posteriormente, ingresó a la colección del MNBA. Sin embargo, desde entonces fueron muy pocas las veces que la obra estuvo en exposición en el museo. Las artistas buscaron realizar un trabajo profesional y no meramente recreativo, como estaba previsto para ellas en ese período. Las tres obras que analizamos, pertenecientes al MNBA y al Complejo Museográfico Provincial E. Udaondo, hoy no están exhibidas.

Por último, los desplazamientos en torno al modo de circulación de las producciones hacen referencia a obras que no ocuparon los espacios preferenciales dentro del circuito artístico. En este apartado se tomaron imágenes del periódico *La ilustración argentina* (1888) para analizar algunas de las representaciones sobre la mujer que aparecieron por fuera del campo artístico en producciones culturales de mayor alcance. Esto se complementó con la serie de grabados, pertenecientes a la colección privada de Pedro Denegri, fechada entre 1880 y 1900 y conocida por pertenecer a la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Estos grabados son de origen francés y hasta el momento no se sabe cómo llegaron a la Argentina ni qué círculo de personas pudo llegar a tener contacto con las imágenes. Las mujeres representadas, desnudas, se encuentran satirizadas ya sea por el título o por las acciones que están realizando. Así, el análisis de este apartado se centra en la búsqueda de diferencias y semejanzas entre las representaciones sobre la mujer en imágenes que tuvieron distintos modos de circulación, en este caso, el ámbito público dado por la revista y el privado dado por la colección.

La metodología parte del marco teórico de los estudios visuales y de la crítica feminista. Los primeros plantean que las producciones analizables son aquellas vinculadas con una experiencia sensible, sin importar que vengan del campo artístico o de los medios visuales de comunicación masiva (Marchan Fiz, 2005). La crítica feminista visibiliza la tarea de las mujeres a lo largo de la historia e indaga en el ocultamiento hecho por los hombres de toda manifestación femenina (Nochlin, 2001).

A partir de lo mencionado surgen dos nuevas categorías de análisis: lo reconocido y lo invisibilizado ¿Qué producciones se encuentran al alcance de la sociedad y cuáles no? Responder los interrogantes acerca de cómo construyen el imaginario femenino las obras que se visibilizan y las que no, nos brindará la posibilidad de tener una mirada

más certera sobre un determinado momento de nuestra historia del arte, seguir visibilizando la producción de las mujeres artistas y, sobre todo, profundizar acerca de cómo las imágenes establecen conductas y pensamientos en cada época.

REFERENCIAS

Nochlin, L. (2001). ¿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*. Recuperado de https://sentipensaresfem.files.wordpress.com/2016/09/cordero_saenzcomps_critica_feminista_en_la_teoría_e_historia_del_arte2001.pdf

Marchan Fiz, S. (2005). Las artes ante la cultura visual. En *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 75-90). Madrid, España: Akal.



INSTITUCIONAL



PRIMEROS CAPÍTULOS

Sobre *Historia(s) del Arte de Bolsillo*

Federico Ruvituso | federicoruvituso@gmail.com

Departamento de Estudios Históricos y Sociales
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Historia(s) del Arte de bolsillo es una propuesta interdisciplinaria que comenzó en junio de 2017 en el Departamento de Estudios Históricos y Sociales de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). El proyecto tiene como objetivo presentar relatos curatoriales a partir de cruces posibles entre estudiantes y profesionales en disciplinas artísticas.

A esos efectos, la pequeña sala que posee el Departamento —donde se reciben las consultas de alumnos y profesores de nuestra Facultad— sirve como espacio para la experiencia que ya cuenta con dos exposiciones montadas: *Ojos Hermanos* (junio de 2017) y *Los violentos* (noviembre de 2017). Cada uno de los relatos, organizados a la manera de capítulos de un libro imaginario, abordó trabajos curatoriales a partir de cruces entre alumnos avanzados y egresados en Historia del Arte y artistas plásticos que, aunque terminaron sus carreras de grado, desarrollan distintas propuestas estéticas en el campo del arte local.

Sin dejar de considerar los nuevos riesgos y las responsabilidades que la figura del curador adoptó en los últimos años, la experiencia enfrenta a los estudiantes y a los jóvenes profesionales con distintos corpus de obras de arte contemporáneo, en relación con las cuales deben seleccionar y definir temáticas y, sobre todo, sugerir vínculos en una actividad discursiva y visual altamente creativa.

En ese sentido, las *Historia(s) del Arte de Bolsillo* se propusieron como una suerte de ejercicio previo a las actividades profesionales que antes, durante y después de los estudios de grado artistas y teóricos del arte desarrollan en ámbitos institucionales y alternativos.

La propuesta, en las dos primeras experiencias, enfrentó a los participantes con diferentes decisiones al momento de considerar las ideas del artista, las propuestas de montaje y la producción escrita que puede acompañar (o no) la exposición. Sobre este punto, uno de los más difíciles de definir por tratarse de un campo abierto a la experimentación constante, se enfoca gran parte de la *colección* ya que los llamados *textos de sala* no se definen de antemano bajo criterios críticos o teóricos muy cerrados. Por el contrario, suelen responder a las sugerencias de las obras propuestas, una cuestión que, capítulo a capítulo, fue variando.

En el primer capítulo, *Ojos hermanos*, la imposibilidad del comentario interpretativo de las obras de Sofía Ruvituso resultó en una suerte de *curaduría secreta* cuyos textos principales permanecieron ocultos a la vista directa del espectador (al texto principal lo acompañaban cuatro fragmentos tras códigos QR dispuestos en la sala). De esa manera, el montaje teórico se ocultaba explícitamente a los efectos de señalar una asociación privada entre los textos y las obras (la *hermandad* de los ojos del curador y la artista).

En el segundo capítulo, *Los violentos*, las características políticas y preciosistas de las obras de Juan Bruto (una serie de pinturas de insectos en peligro de extinción) habilitaron, por lo menos, dos registros posibles para pensar el montaje y el texto. Por un lado, una propuesta acerca de los sesgos botánicos y científicos de su propuesta (con nomencladores, nombres latinos y lupas); por otro lado, dos páginas contrapuestas a la manera de un libro abierto, la primera sobre los peligros de los *agrotóxicos* y la segunda acerca de una suerte de *activismo precioso* como forma de pensar los trabajos del artista.

Ambos, como *capítulos I y II* de estas *Historia(s) del Arte de bolsillo*, tuvieron una autoría compartida entre curadores y artistas a partir del cruce propuesto. En ese sentido, los capítulos que vendrán continuarán agregando páginas a este hipotético volumen de bolsillo que tiene como objetivo contribuir, tanto a los primeros pasos en la formación profesional en Historia del Arte como a producir intercambios disciplinares entre las diversas carreras de nuestra Facultad.

ACERCA DE LA CURADURÍA SECRETA DE *OJOS HERMANOS*

Federico Ruvituso | federicoruvituso@gmail.com

Departamento de Estudios Históricos y Sociales
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Doloroso y común es rivalizar con un hermano. Este sentimiento ya era típico en el pensamiento antiguo, Hesíodo, por ejemplo, recomendaba tener un solo hijo o llegar a muy viejo para no tener problemas de herencia. Hermanos rivales eran los hijos de Edipo, los hermanos Ayar, fundadores del Cuzco y los numerosos e infames hermanos de La Biblia. Relatos de fratricidios abundan en nuestra memoria cultural, mientras que los hermanos que se abrazan son los menos. Siguiendo esta tradición, Parsifal y Feirefiz, los caballeros hermanos que representan el Occidente y el Oriente en los relatos artúricos, inevitablemente se atacan sin vacilar. Por suerte, su extenuante duelo termina en una tregua y finalmente las viseras se levantan y los contendientes se abrazan y se reconocen hermanos.

En un vitral de la catedral de Chartres, se ilustra el episodio: dos jinetes se embisten simultáneamente cuando sus lanzas, una vez enfrentadas, parecen fundirse en una sola impidiéndoles atacar [Figuras 1].

Con el tiempo, la iconografía de los caballeros hermanos se volvió ambivalente: habla tanto del inevitable enfrentamiento como de la necesaria reconciliación. La singularidad de este relato y su actualidad deberían empezar a preocuparnos.

Sin embargo, y pese a la tradición de fratricidios mencionada, los hermanos argentinos, por suerte, tenemos nuestros propios caballeros hermanos: aquellos cuya cotidiana afrenta dio lugar a la ley primera, versito demasiado célebre para recordarlo aquí.

Esta ley, cien veces convocada y otras cien desatendida, me llama hoy a la complicidad del afecto y al más críptico de los silencios. Visto de este modo, escribir sobre la obra de un hermano parece una tarea

difícil: los riesgos son muy altos y los jueces del intento no son sólo los espectadores casuales, aquellos cuyas viseras son apenas las últimas en levantarse. No. Los primeros jueces son los propios recuerdos, los únicos que podrían sentirse defraudados, incluso, lastimados por una textualidad demasiado explicativa. Esta dificultad, por suerte, sí se puede explicar.



Figura 1. *Feirefiz y Parsifal* (siglo XI). Croquis vitral de Chartres

El caso es que los hermanos pueden conocerse desde el silencio más secreto y desde el recuerdo más pequeño, cuestión que puede sonar para otros tan ajena como insignificante. Un hermano puede habernos contado el mejor de los relatos sin advertirlo, habernos dicho el peor y más necesario de los secretos y entregarnos despreocupadamente en la mano el más improbable de los tesoros: esa figurita difícil para llenar un álbum. Estos recuerdos que se convocan al pensar en un hermano, pueden pasar inadvertidos incluso por éste, que a su vez lleva en la mirada bajo su casco, otros recuerdos no menos importantes que nos incluyen. Por eso y por otras cosas, es una suerte que estas imágenes nos hablen desde el silencio y desde una imperturbable expectación que se repite en todas las miradas que puedan convocar.

Si los textos deben acompañar o interpelar algunas imágenes quizás sea mejor que las letras atiendan a las necesidades de las obras y no, como suele pasar, que suceda lo opuesto. Si esto sucede y el texto quisiese explicitar un camino posible, este debería atender rigurosamente a las imágenes convocadas a través de la más honesta sencillez. La tarea, lamentablemente, es imposible de realizar en este caso, ya que, como dije, soy un hermano de principios. No me es posible explicar aquí las maneras en las que una hermana puede salvarnos la vida o los secretos de una incontestable admiración más que de manera indirecta. Quizás, en ese sentido, las *Cartas a Theo* no deberían haberse publicado nunca [Figura 2].



Figura 2. *Ojos hermanos* (2017). Panorámica de la muestra de Sofía Ruvituso

Por esta razón, he dispuesto en la sala cuatro fragmentos secretos que el espectador deberá descubrir si le interesa escudriñar alguna de las palabras de esta curaduría secreta. De ser el caso, los autores que encuentre citados le hablarán de ciertos aspectos interesantes para pensar las imágenes expuestas, aspectos que el presente texto no podría albergar de forma directa.

Si el espectador considera su propio camino más que suficiente (o si sus padres siguieron el valiosísimo consejo de Hesíodo), debe sentirse libre de preguntarle a estas obras lo que desee: puedo asegurarle que la respuesta será igual o aún más satisfactoria. Finalmente, si su curiosidad infatigable lo obliga a insistir, puedo brindarle una última recomendación: descubra únicamente el fragmento número cuatro (IV) que se titula «Ojos hermanos» y compruebe con los propios si lo expuesto tiene algo de verdad [Figura 3].



Figura 3. Código QR, acceso directo al fragmento IV de la muestra *Ojos hermanos* (2017), de Sofia Ruvituso

LOS VIOLENTOS

Los agrotóxicos matan

Sofía Delle Donne | sofiadelledonne@gmail.com

Departamento de Estudios Históricos y Sociales
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Si las palabras son un modo de ordenar y de ver el mundo, estas imágenes dan forma al mundo que no llegamos a mirar. Hernán Trebino, director del Centro Regional Buenos Aires Norte del Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA), conoce la importancia del empleo de categorías para producir conocimiento. Por ello, en marzo de 2017, prohibió a los trabajadores administrativos y a los investigadores del INTA el uso de la denominación «agrotóxicos» y propuso llamarlos «productos fitosanitarios». A partir de esta noticia, Juan Bruto comenzó a producir un cúmulo de obras que presentó en el Departamento de Estudios Históricos y Sociales (DEHSOC) de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), en noviembre del 2017, bajo el nombre *Los violentos*.

Los fitosanitarios son la misma sustancia —o mezcla de sustancias— que los agrotóxicos, pero definidas como acciones preventivas para acabar con malas hierbas, insectos, hongos y roedores perjudiciales para el medio ambiente. Quizás usted no lo sepa, pero las mariposas, los escarabajos y otros insectos inofensivos, pueden destruir el medio ambiente.

La serie de diez especies presentadas por Juan Bruto, nativas de la pampa húmeda argentina, son víctimas del uso de estos agrotóxicos fitosanitarios. Actualmente, se encuentran en peligro de extinción.

Si Trebino utilizó el poder institucional para establecer una nueva denominación científica, Bruto le responde, a modo de batalla visual, con la representación de la ausencia. Frente a la impotencia de la función gubernamental genocida con respecto a las políticas ambientales,

resultan por demás interesantes las estrategias que pueden mostrar algo de ello desde una óptica diferente. Al presentar otras imágenes y otros relatos que nos despierten del poder adormecedor del enunciado, quizás podamos advertir que no hay verdad absoluta y que los términos científicos nunca son inocentes. Representar como objetos artísticos las especies que empiezan a extinguirse es, quizás, una manera de advertir los siniestros efectos que, en escala pequeña, se convocan cuando se habla de plaga o de toxina y se ocultan cuando se sugiere otra nomenclatura menos *violenta*.

De este modo, las especies se presentan listas para observar. Reproducidas en un mismo tamaño, se unifican y se distinguen unas de otras por sus características o por su casi imperceptible belleza. En ese sentido, es evidente el esfuerzo de Juan Bruto por señalar los detalles que hacen particulares a cada una, por conservar su identidad.

A su vez, los receptáculos redondos crean una prudente distancia. Pintadas sobre madera, diferentes especies de insectos se exhiben resguardados por una cubierta de vidrio. Ni escarabajos ni mariposas se pueden tocar, quizás por frágiles, pero nunca por tóxicos. Así, estos dispositivos funcionan también como una lupa sobre lo que se intenta tapar, minimizar, normativizar y desafectar. Los agrotóxicos matan, llamarlos de una manera menos violenta y más higiénica, no los hace menos peligrosos.

En definitiva, no se trata solo de Trebino o de Bruto, la obra *Los violentos* nos pone frente a una disyuntiva mayor: ¿la tranquilidad de lo nombrado o el conocimiento de lo observado?



Figura 1. Panorámica de la muestra

UNA PEQUEÑA HISTORIA SOBRE ACTIVISMO PRECIOSO

Reseña sobre la muestra *Los Violentos*

Daniela Neila | danielaneila@gmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Esta muestra de Juan Bruto, exhibida en 2017 en el Departamento de Estudios Históricos y Sociales de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), cuenta una historia cuyos protagonistas son diez especies de insectos nativos que habitan la pampa húmeda desde hace mucho tiempo. Puede que no sean los más populares entre los artrópodos y que habitualmente sean causa de fobias y más de un susto, pero en sus formas particulares y colores se materializa una historia de resistencia. Cada ala, antena, pata o mancha es un elemento que ha salido victorioso en el arduo proceso de selección natural. Si entendemos que es el hombre quien construye el orden en la naturaleza y quien asigna los roles de buenos y malos en la historia natural —de la cual también forma parte— ¿cuál es el lugar que ocupa la violencia en la naturaleza? ¿Quiénes son los violentos?

En las imágenes que convoca la serie, cada especie está retratada con minuciosidad y detalle, y la escala de los insectos ha sido amplificada, como si sobre ellos se dispusiera una lupa para su examinación. Esta manera de presentarlos, incorporando herramientas que parecen sacadas de un laboratorio, propone un diálogo entre los mundos de la ciencia y el arte.

Por un lado, el trabajo de Juan Bruto se estructura a partir del contraste entre dos aspectos: la violencia implicada en la situación de vulnerabilidad de estas especies y el modo en el que elige denunciarla, a través de una estética delicada y preciosa. Esta mirada nos remite también a la divergencia entre los sentimientos que despiertan estos animales: emociones que van desde la fascinación y curiosidad que

originan colecciones científicas o caseras en frascos y cajitas, hasta la más profunda aversión que conduce al deseo de erradicarlos de jardines y plantaciones.

Por otro lado, se puede percibir una relación de continuidad en las formas que han adoptado estos insectos, en el proceso creativo y en la obra en su totalidad. La continuidad entre estos relatos descansa en la lucha por la permanencia o la supervivencia de las formas de cada *especie*, de su identidad.

En ese sentido, *Los Violentos* interpela al espectador de una manera especial. Le trae, tal vez, recuerdos de la infancia, de ese tiempo en el que se salía a la caza de mariposas o se descubría insectos debajo de un ladrillo. También, la obra promueve acciones concretas e incita al público a preguntarse cómo se sentiría si un día las libélulas no avisaran sobre la proximidad de una tormenta, o si las mariposas no ostentaran su sutil fragilidad.

La muestra de Juan Bruto gira en torno a esta pregunta: ¿serán pronto los insectos solo viejas pinturas en un museo o todavía sus pequeñas historias pueden ser salvadas? De todo esto va este *activismo precioso*.



OCTANTE

Revista del Departamento de Estudios Históricos y Sociales