

Con ocasión de conmemorarse el mes de la industria en la República Argentina, fui convocada para una exposición artística individual en el Museo del Ladrillo, y antigua fábrica, Ctibor. En su texto *La mirada del arte desde la filosofía* (2008), Marta Zátonyi plantea que si alguien penetra en el alma de uno a través de sus ojos, lo posee. Pero repara en que mirar no significa poseer, ver sí. Eso es, exactamente, lo que me sucedió al entrar allí. Pude poseer desde que entré, vi innumerables situaciones de descarte, consideradas, para mí, obras en sí mismas.

Seleccioné una cantidad de ladrillos deformados. Pedí que fueran trasladados cuidadosamente y varias miradas se cruzaron en silencio al escucharme. Miradas entre los obreros –era material ya descartado–, miradas al capataz y al dueño de la fábrica en una manera circular, que volvió hacia mí. Todo ese sector era un signo apocalíptico de destrucción, de pérdida y de quiebra industrial. No imaginaban ninguna poética material en la fisura. Yo pude ver otra construcción social y cultural cuando se presentaron las obras en el museo: la mía como trabajadora, la del espectador y la resituada de los trabajadores de la fábrica.

Verónica Dillon

Facultad de Bellas Artes (FBA)

Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Argentina

Entre 1979 y 1983, Antonio Torres Morales escribe *Recuerdos de guerra y represión de un miliciano malagueño* donde incluye un primer capítulo titulado «Yo viví mis recuerdos». Allí relata los hechos ocurridos en 1937 cuando, en plena huida por la carretera que unía las ciudades de Málaga y Almería, empezaron a caer bombas sobre la multitud atrapada.

En 2001 se publica el libro *Writing History, Writing Trauma*, de Dominick LaCrapa. En las conclusiones, el autor resume las diferencias entre «escribir acerca del trauma» y «escribir el trauma». LaCapra sugiere que la escritura acerca del trauma es un modo de proceder que consiste en hacer una reconstrucción objetiva de los hechos pasados mediante la investigación documental, procurando no quedar totalmente ajeno a lo abordado. En cambio, escribir el trauma es una metáfora en la cual, paradójicamente, la distancia provocada en su elaboración posibilita el acercamiento.

En 2007 el artista malagueño Rogelio López Cuenca realiza *Málaga 1937*: un proyecto artístico que consiste en recuperar la voz de los testigos de la guerra, volver a mirar las imágenes, revisar los archivos locales y visitar los lugares de los hechos, en un intento de abrir espacios de reflexión y de reparación.

José Enrique Mateo León

Universidad Complutense de Madrid (UCM). España

El arte se mueve en zonas liminales. Más que una disciplina, es un conector que articula sistemas de relaciones interdisciplinarias. Este nodo es capaz de recibir, por ejemplo, la física y vincularla con la antropología o con la sociología y convertirse en un cortometraje. Es un vehículo que, en su desplazamiento por las zonas liminales, modifica las disciplinas que transporta y, a su vez, se transforma en un ente transdisciplinar autónomo. Lo artístico como conector, sea en el espacio de la producción o en el de la circulación, nunca pierde su estado latente.

Gerardo Suter

Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM). México



Dentro del Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL) hemos diseñado un espacio de encuentro al que consideramos, también, una zona liminal, de mucha concentración de significados y que esperamos compartir con los investigadores, los alumnos, los docentes, los tesisistas y los becarios. El nombre que le hemos puesto a esta zona liminal es *Memoria, educación y representaciones poéticas sobre el pasado reciente en Argentina y Latinoamérica* y en este espacio incluimos los fenómenos de la memoria, en tanto transmisión y transformación del pasado reciente.

Esta zona ha surgido a partir de la necesidad de articular las diferentes investigaciones interdisciplinarias que trabajan sobre las prácticas artísticas y de diseño en sus diferentes soportes y dispositivos, en relación con las representaciones y narrativas sobre las memorias, las diferencias y las desigualdades en Argentina y en América Latina; en definitiva, sobre las diferentes formas de violencia y sus correlatos en luchas y en resistencias. Allí podrán encontrarse como perspectivas de investigación: a) el arte y las prácticas políticas de la memoria; b) las memorias, las narrativas y las prácticas de violencia en América Latina; c) el arte y los derechos humanos; d) el arte en relación con los derechos económicos y sociales; e) el arte emergente en las acciones colectivas; f) el arte en las políticas institucionales de encierro; g) juventud y participación en el arte y en las prácticas artísticas; y h) el arte en relación con las problemáticas identitarias.

Leticia Muñoz Cobeñas

Facultad de Bellas Artes (FBA)

Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Argentina

Pensar más allá de los límites –de los bordes, de las categorías, de los géneros– no sólo constituye hoy un reto, sino una obligación. Ante un mundo de identidades múltiples, de fronteras borrosas y de cambios tecnológicos vertiginosos, ¿desde dónde hemos de emprender la crítica de la teoría, la historia y la práctica de las artes?

Implicita en las teorías del control y de la vigilancia de Michel Foucault (1994) y central a la crítica histórica de Giorgio Agamben (2011) la noción de *dispositivo* sugiere la necesaria condición relacional de todo aquello que desde el ámbito de lo social y de lo cultural se nos impone como norma de praxis. Pero más allá de este concepto, que amplía lo propuesto por la Escuela de Frankfurt (y sobre todo por Walter Benjamin y Theodor Adorno) en torno a la relación indisoluble entre lo social y lo tecnológico y lo aplica a la comprensión de formas sociales que vinculan poder y saber (la prisión, la clínica, la sexualidad, la arqueología como fórmula epistémica), encuentro que la noción de aparato de Jean-Louis Déotte (2012), constituye una muy sugerente propuesta para considerar lo estético.

Según este autor, el aparato es aquello que «prepara el fenómeno a aparecer» ante nosotros, «estableciendo una ley al acontecimiento» (Déotte, 2013). Mientras que el dispositivo de Foucault y de Agamben constituye una relación de normas que implican una disposición del poder, el aparato de Déotte hace aparecer, mediante una interfase estética, los elementos comunes de nuestra sensibilidad. Para él, son aparatos la perspectiva, la cámara oscura, el museo, la fotografía, la ciudad y el cine: formas «epocales» en que se establecen relaciones entre elementos heterogéneos —el espacio, el tiempo, la visión, la narración— y que determinan tanto nuestro sentir del mundo como nuestras representaciones de él y en él. En pocas palabras: los aparatos informan nuestras formas de producir y de sentir el mundo en y a través de las imágenes. No sólo es una interfase estética en tanto es un modo de determinación del sentir, sino también de configurar su forma (el hilemorfismo de Aristóteles).

Más allá de las determinaciones teleológicas (el arte, la ciencia, la comunicación masiva), axiológicas (la expresión, la verdad), genéricas (las Bellas Artes), técnicas (la pintura, la fotografía, los nuevos medios), la noción de aparato constituye una propuesta conceptual para navegar en los límites de lo híbrido o trans: lo transgenérico o transmedial y lo transnacional. Eso que va más allá de las categorías, que se asienta en esa zona incómoda de su límite y que, bien asumido, ofrece una puerta a la comprensión compleja y multidimensional de nuestros modos necesariamente plurales de pensar, de sentir, de producir y de vivir las artes.

Laura González Flores

Instituto de Investigaciones Estéticas

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). México