

PRODUCCIONES DE ALUMNOS

ARTE POLÍTICO Y POLÍTICA ARTÍSTICA

PAULA SENDEROWICZ: FORMA, CONTENIDO Y DISEÑO

Federico Ruvituso / federicoruvituso@gmail.com

Facultad de Bellas Artes (FBA). Universidad Nacional de La Plata (UNLP)

Los grandes tópicos y las relaciones tradicionales que fueron acuñados por la Historia del Arte, como el rol del artista, la relación entre forma y contenido o la problemática relación entre arte y política, entre otras, reaparecen en la actualidad como puntos de resistencia a la generalización. Además, plantean diversos y fructíferos interrogantes sobre la autonomía del arte, la relación entre la materialidad de un objeto artístico y su contenido conceptual y la existencia de una política artística o de un arte político. La teoría de la Historia del Arte dio respuestas a estos planteamientos desde diversas perspectivas socio-históricas y epistemológicas, entre otras.

Abordar una obra de arte contemporánea según las distintas perspectivas supone conocer una red de significados múltiples en la que los conceptos que se seleccionan para explicar una u otra característica están, generalmente, supeditados a una decisión que es, en primer lugar, ideológica; en segundo lugar, problemática y, finalmente, demostrable. Uno de los problemas que atraviesa la Historia del Arte, en tanto análisis de imágenes, es el esfuerzo semántico de explicar con palabras fenómenos sensoriales y de suponer límites para objetos específicos, pero sumamente variables. En las páginas siguientes construiremos una red conceptual para una selección de obras de la artista argentina Paula Senderowicz.¹ De este modo, abrimos las posibilidades de un abordaje integral que contempla conceptos dispares y temporalmente variados y que conforma, en la actualidad, un marco teórico común para el historiador y para el crítico.

¹ Paula Senderowicz nació en 1973 en Buenos Aires. Egresó de la Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón en 1996. Realizó residencias en Banff Centre of Arts, Canadá, como becaria de la Fundación Antorchas, de la Secretaría de Cultura de la Nación y de la Embajada de Canadá. Es docente en el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) y en su propio taller. Participó en numerosas exposiciones y concursos.

PAISAJES SONOROS: MATERIALIDAD Y CONCEPTO

En 2002 la artista Paula Senderowicz presentó *Sintonía del Horizonte*, obra que consistía en un corte de vinilo sobre pared, con registros de la amplitud sonora de la palabra "paisaje" que era emitida por cuatro voces diferentes. Al compararla con otra obra de su autoría llamada *Paisaje frágil* (2005), la artista explicó:

La experiencia perceptiva del paisaje es personal, única e irrepetible. Es un concepto similar al de *Sintonía del Horizonte*, realizada a partir de la grabación de la palabra



paisaje emitida por diferentes personas [...] cada representación es lo mismo, pero cada dibujo es particular (Senderowicz en Hasper, 2013).

De esta primigenia obra que acompañó su derrotero estético por algunos años más, decantó la propuesta de *Paisaje Argentino* (2002), una instalación compuesta por imagen y por sonido en la que el registro de amplitud sonora era la palabra "Argentina", emitida por diferentes políticos en discursos oficiales a lo largo del tiempo. Este experimento visual-sonoro de Senderowicz fue, en un primer momento, una interesante propuesta para pensar la dicotomía tradicional entre forma y contenido y para reflexionar sobre la problemática que sugiere tal división. Sin entrar aún en el problema específicamente político de esta última obra, nuestro análisis comienza con el problema de la autonomía del arte y con su supuesta contaminación política, cuestión que, para muchos autores, se manifiesta en la separación de los aspectos técnico-formales y en el concepto o en el contenido que se pretende manifestar.

Para Theodor Adorno (1983) existe una diferencia sustancial entre una tendencia política y una tendencia literaria y, por consiguiente, entre una obra de arte *práctico-política* y una obra de arte *pura*, es decir, una obra que solo se dirige al goce estético. Para este autor, la relación entre forma y contenido se supeditaba a la *técnica*, a una determinada manera de hacer. Adorno, citando a Paul Valéry, entendía el rol de artista de esta manera:

El artista destaca y se retira, se inclina unas veces hacia ese lado; otras, hacia el otro, lanza miradas, se comporta como si su cuerpo entero no fuera más que instrumento auxiliar de sus ojos y, como si él mismo no fuera, desde la coronilla hasta los pies, más que instrumento al servicio del enmarcar, puntear, rayar y precisar (Adorno, 1983).

El rol de *lugarteniente* de la sociedad que posee el artista, según Adorno –como aquel que señala y que precisa tal o cual problema– es cercano a la actitud plástica de Senderowicz, ya que uno de los objetivos de *Paisaje Argentino* [Figura 1] es enmarcar o manifestar una palabra más allá de su contenido sonoro, adentrándose en su fuerza simbólico-visual. Sin embargo, lo que advierte Paul Valéry, sin entrar en su planteo poético-espiritual, es una tendencia estratégica en la que el artista vira de un interés al otro –como si de observar se tratase– y enmarca lo que quiere manifestar (Valéry en Adorno, 1983).



Figura 1. *Paisaje Argentino* (2002), Paula Senderowicz
FOTO: Paula Senderowicz

PRODUCCIONES DE ALUMNOS



Figura 2. *Sintonía del Horizonte* (2002), Paula Senderowicz
FOTO: Paula Senderowicz

² El autor se refiere a las obras de arte como “imágenes”, ya que su análisis provee ejemplos tradicionales, principalmente pictóricos, aunque su planteo sobre la ideología es general para todo tipo de arte. Hemos optado por referirnos a “producción artística” y reservaremos el término “imagen” para otros objetivos.

Podría resultar productivo preguntarse qué clase de materialidad adquiere el tema puramente estético de *Sintonía del Horizonte* [Figura 2] ante el viraje político de *Paisaje argentino*. ¿Sería el tema meramente intercambiable o *Paisaje argentino* alteraría, de alguna manera, el contenido estético y la presentación formal que ya aparecía en *Sintonía del Horizonte*? En definitiva, nos estamos preguntando acerca de la relación que hay entre la materialidad artística y la ideología política, entre el rol del artista, su propia ideología y su puesta en acto en su propia producción.

A efectos de estas preguntas, nos adentramos en los planteos neomarxistas que Nicos Hadjinicolaou presenta en *Historia del Arte y Lucha de clases* (1976). En este libro, el autor sostiene que el término *ideología* define un conjunto coherente de creencias y de valores que construyen un imaginario de lo real, afirmando estos valores e ignorando los valores opuestos (Hadjinicolaou, 1976). Sin embargo, para Hadjinicolaou la ideología del artista no está en su producción, tampoco está latente en la forma ni en el contenido

de ésta. Dicha lectura llevaría a una ecuación simplista del arte como “vehículo de imágenes”, como un dispositivo cargado de un sentido ajeno a su naturaleza formal. La ideología de las producciones artísticas se encontraría, entonces, en sus efectos, en la presentación y en la circulación; y no estaría en su compromiso o en su supuesta autonomía por la lucha social como sugiere Walter Benjamin (1934). Para Hadjinicolaou, toda imagen² es ideológica por sí misma, aún sin reflejar la ideología personal del artista, debido al público que las consume y al espacio que las legitima. En el caso de *Paisaje Argentino*, pese a su reflexión histórica, la obra es condenada por este autor como una obra burguesa.

Aún así, nos interesa rescatar un último concepto del escritor griego, el de *estilo*, entendido como la aparición de la ideología en las imágenes y como la combinación entre forma y contenido. ¿Cuál es la *manera de hacer*, el estilo de la obra de Senderowicz? Podríamos decir que la autora construye una instalación y que elige un tema político para llenar ese espacio, pero si se quitara alguno de los elementos, el sonido o la imagen, ¿funcionaría su contenido conceptual?

Creemos que no, porque la obra condensa forma y contenido de una manera que supera la estrategia selectiva del artista y los funde en una relación íntima y actual: la palabra “Argentina” puede ser otra palabra y puede ser dicha de la misma manera por diferentes emisores. Sin embargo, como lo muestra el audio, su entonación es distinta y en un discurso político puede adquirir proporciones muy diferenciales y contenidos insolubles. La palabra puede ser dicha para fines informativos y evocativos; incluso, para inflamar valores patrios, para festejar un triunfo o para

declarar una guerra. La palabra, la entonación y su visualidad sonora ya no son una construcción de un paisaje artístico, sino que se entienden como una estilística capaz de unir sonido, imagen y contenido en una relación indisoluble como se presenta en las realidades políticas.

EFICACIA ESTÉTICA E INMEDIATEZ ÉTICA

Con relación a *Paisaje Argentino* es lícito proponer un contrapunto. En este caso, a esta obra opondremos *Intervención por un día* [Figura 3], de Senderowicz, realizada en el año 2003 en Parque Avellaneda y repetida en 2005 en Plaza de Mayo. Al haber señalado algunas cuestiones sobre la forma, el contenido, el rol del artista y la materialidad, nos adentramos en la compleja relación que se establece entre la producción artística y la política. Para ello, tomaremos el concepto de eficacia, desarrollado por Jacques Rancière (2010). El autor, ante la incipiente repolitización del arte en la actualidad, sostiene la existencia de tres modelos de eficacia: el modelo dieciochesco de representación pedagógica y eficacia moral; el modelo de inmediatez ética, que une al arte con la vida (propuesto por el arte de vanguardia) y, finalmente, la eficacia de un disenso o la eficacia estética. Este último modelo es, para Rancière, el que concierne al dispositivo artístico como tal, no adherido a un determinado mensaje moral o político, sino presentado a sí mismo, en su propia especificidad, como un modelo o como un contra-modelo, como un recorte, como una forma de pensar. El autor propone, entonces, a la manifestación artística como una forma de disenso en sí misma:

Si la experiencia estética se roza con la política es porque ella también se define como una experiencia del disenso [...]. Las producciones artísticas pierden en ello su funcionalidad, salen de la red de conexión que les proporciona una finalidad [...], son propuestas en un espacio-tiempo neutralizado [...]. Lo que resulta de ello no es la incorporación de un saber, de una virtud o de un habitus. Al contrario, es la disociación de un cierto cuerpo de experiencia (Rancière, 2010).

De este modo, el arte que contemple esta eficacia del disenso pondrá de manifiesto una estructura que, dentro de lo real, se halla oculta y la presentará como la disección de un cuerpo, mostrando su interior:



Figura 3. *Intervención por un día* (2003), Paula Senderowicz
FOTO: Paula Senderowicz

PRODUCCIONES DE ALUMNOS

La imagen no es el doble de una cosa, es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho [...]. El trabajo de la ficción [...] consiste [...] en establecer nuevas relaciones entre las palabras y las formas visibles, la palabra y la escritura, un aquí y un allá, un entonces y un ahora (Rancière, 2010).

La obra *Intervención por un día*, de Senderowicz, consistía en objetos congelados en distintos lugares de Buenos Aires. Por acción del sol desaparecían sus colores y, finalmente, se derretían. Su exposición duraba, exactamente, un día. A diferencia de *Paisaje Argentino*, la alusión histórica no parece evidente. La instalación supone una disonancia en el espacio público y una expresión artística por fuera del espacio institucional, pero que está legitimada, actualmente, desde los tempranos experimentos de vanguardia.

Esta obra responde a la noción de inmediatez ética, que propone Rancière, ya que pretende la descontextualización museable y la interacción social, pero en la actualidad no representa un quebramiento del dispositivo o un disenso con relación a la forma legitimada de presentar la experiencia. Si retomamos a Hadjinicolau, esta es una obra que, por sus efectos y por su presentación, está dirigida a un público mayor que el de un museo y, por lo tanto, se alejaría de su presentación burguesa. Ahora bien, si regresamos a Adorno, las características conceptuales de la obra suponen una paradoja mayor, una especie de *arte puro en la calle*, ya que las reglas que lo rigen son las del arte contemporáneo. Es decir, la obra es, desde la perspectiva adorniana, una manifestación desprovista de *contaminación política*. Para Hadjinicolau, por el contrario, una obra de este tipo se aleja de una forma de arte burgués.

Podría decirse, entonces, que los criterios históricos que definieron las grandes disputas historiográficas se volvieron, en la contemporaneidad, intercambiables o problemas de elección: lo que un día fue revolucionario se torna inoperante y, en los espacios institucionales, comienzan a aparecer propuestas innovadoras y territorios inexplorados. Los planteos visuales, aún dentro de la obra de un mismo artista, sugieren –más que elecciones políticas– elecciones estratégicas. La propuesta de *Paisaje Argentino* parece más cercana al disenso de Rancière, ya que presenta una instalación que muestra una relación original entre palabras/sonido y un campo visual que permanece invisible (las ondas sonoras) en el discurso oral. El rol del artista se presenta como el de un estratega que construye sus producciones en eterno diálogo con lo legitimado, con lo aparentemente innovador y con los diferentes dispositivos.

EL PROBLEMA DE LA MIRADA

Entre las dos obras encontramos un cambio de actitud: si bien se identifican con la pluralidad estratégica de las producciones artísticas contemporáneas, las relaciones entre ellas no se agotan allí, sino que nuestra red conceptual puede ampliarse todavía un poco más. *Paisaje Argentino* no se completa, de la misma manera que sucede con la estrategia contemporánea de *Intervención por un día*.

Georges Didi-Huberman (2008) sugiere que la Historia del Arte es una disciplina anacrónica, ya que se ocupa del análisis de imágenes que contienen distintos tipos de tiempos, además del contexto social de la obra. Asimismo, plantea una revitalización de esta cerrada disciplina y abre las posibilidades del análisis a los elementos que escapan de los supuestos iconográficos y sociológicos. Esta premisa nos llevó a pensar en el *Monumento a Sibelius* [Figura 4], inaugurado en 1967 por el escultor Eila Hiltunen, en Helsinki, Finlandia. Si bien esta obra es anacrónica a las de Senderowicz, sus características formales recuerdan a las de *Paisaje Argentino*. En ambos casos, lo sonoro se identifica con lo visual y viceversa. Lo que aparece representado en el monumento como música cristalizada, como una representación visual que bien podría remitir a una partitura, a una sensación auditiva, a los tubos de un órgano gigantesco, etcétera, habilita una posible relación no solo formal con la obra de la artista argentina.

Por un lado, el monumento se construye como multifacético y plantea una relación similar a *Paisaje Argentino* en tanto que representa algo que, hasta ese momento, solo se escuchaba (en este caso, la música de Sibelius; en el caso de Senderowicz, la apertura a una reflexión lingüístico-visual sobre la palabra en la política del discurso). Por otro lado, la obra acerca de Sibelius está emplazada en un espacio abierto al igual que *Intervención por un día*. Esta última permaneció accesible al público mientras su materialidad lo permitió hasta fundirse, acorde a la noción contemporánea de intervención efímera. En el caso de la obra a Sibelius, su permanencia provocó en el público la exigencia de identificar en la obra al homenajeado, instando al productor a realizar una efigie del compositor. Por ello, Hiltunen ubicó, cerca de la escultura, una enorme cabeza del compositor Sibelius. Es decir, que la mirada no-especializada reclamó elementos representativos que se correspondan con su idea de monumento público. Aunque la comparación es discutible y, como



Figura 4. *Monumento a Sibelius* (1969), Eila Hiltunen

PRODUCCIONES DE ALUMNOS

señala Elías Castelnuovo (1988), el monumento exige una determinada caracterización que responda a sus objetivos devocionales y glorificantes, el contenido visual y público sugiere el problema de la mirada y de las disputas de lo visual en la contemporaneidad.

Hasta aquí hemos presentado, según diversos autores, distintos interrogantes sobre el carácter de la producción artística contemporánea. A partir de un ejemplo local, presentamos las relaciones y las disonancias entre la producción artística y algunas nociones de la Teoría de la Historia del Arte. Además, delimitamos algunos ejes problemáticos con relación a los conceptos de *forma* y de *contenido*, al *rol del artista*, a los significados posibles de la materialidad de una obra y a la problemática de la representación político-artística.

Los planteos de Rancière nos permitieron entender la apertura de los objetos artísticos y la actitud de una eficacia del disenso. Por ello, pensamos a la obra *Paisaje Argentino* como un develamiento de la visualidad de las palabras, presentada y sujeta a la interpretación del espectador. Restaría la apertura de un corpus de imágenes superior para alentar la comparación y la concreción dispar de muchas de las ideas y de las nociones presentadas aquí, ya que los fecundos interrogantes sugeridos no se agotan en ningún análisis.

Finalmente, consideramos que esta nueva forma de pensar en el arte –desde la presentación de perspectivas más reflexivas que denunciante– sugiere un planteo crítico de los dispositivos visuales, que debe estar sujeto no solo a objetivos meramente históricos, sino a la apertura de una política artística. Es decir, una forma de pensar y de reflexionar a través de nuevos planteos visuales y sonoros, de diferentes realidades y dimensiones discursivas que habiliten un campo infinito de producción y de debate.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, T. (1983). *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel.

Benjamin, W. (1975). *Tentativas sobre Bretch*. Madrid: Taurus.

Castelnuovo, E. (1988). *Arte, Industria y Revolución: temas de historia social del arte*. Barcelona: Nexos.

Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Hadjinicolaou, N. (1976). *Historia del arte y lucha de clases*. Madrid: Siglo XXI.

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

FUENTES DE INTERNET

Hasper, G. (2013). "Paula Senderowicz: visión del arte". *Bola de nieve* [en línea]. Consultado el 25 de agosto de 2014 en <<http://boladenieve.org.ar/vision/86>>.