

Filosóficas y encarnadas. Investigaciones estéticas en Argentina

III° Jornadas Nacionales
VII Encuentro de Investigadores
“Estética y Filosofía del Arte”



Editores
Santiago Auat
Lucía Blázquez
Agustín Busnadiago
Agustín Domínguez
Manuel Molina

III Jornadas Nacionales
VII Encuentro de investigadores
“Estética y Filosofía del Arte”

Filosóficas y encarnadas
Investigaciones estéticas en Argentina

Editores

Santiago Auat

Lucía Blázquez

Agustín Busnadiago

Agustín Domínguez

Manuel Molina

Filosóficas y encarnadas : investigaciones estéticas en Argentina / Juan Albín ... [et al.] ; compilado por Santiago Auat ... [et al.]. - 1a ed . - Córdoba : María Verónica Galfione, 2019.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-987-86-3226-1

1. Teoría y Filosofía del Arte. I. Albín, Juan. II. Auat, Santiago, comp.
CDD 700.1

Título

Filosóficas y encarnadas. Investigaciones estéticas en Argentina.

Autores

Albín, Juan / Altamiranda, Verónica / Baigorria, Martin / Belenguer, Celeste / Bidón Chanal, Lucas / Bohlman, Tamara / Cabrera, Gustavo Javier / Cangí, Adrián / Casullo, Mariana / Conti, Romina / Coschica, Fernando / Cristobo, Matías / De Angelis, Javier / Galfione, María Verónica / García, Pilmaiquén / González, Alejandra / Guzzi, Jose / Isidori, Julia / Juárez, Esteban Alejandro / Laurenzi, Adriana / Ledesma, Jerónimo / López Piñeyro, Hernán / Palazzo, Valeria / Perié, Alejandra / Podestá, Florencia / Poenitz, Paula Beatriz / Redruello, María Eugenia / Rivulgo, Moira Ailín / Roldán, Eugenia / Rossi, María José / Rossi, María Sol / Rucavado, Rojas Mario / Tomás, Silvia Inés /

Compiladores/editores

Auat, Santiago

Blázquez, Lucía

Busnadiago, Agustín

Domínguez, Agustín

Molina, Manuel

Obra de tapa

"Formas de medir la distancia VI: cuerpo y materia de los táticos"

Performer: Indira Montoya

Registro: Claudio Braier

Octubre 2015 -en Peras de olmo - Buenos Aires, Argentina

Año 2019 – Versión digital

Los trabajos reunidos en el presente volumen son el resultado de una selección de las ponencias presentadas en las III Jornadas Nacionales y VII Encuentro de investigadores "Estética y Filosofía del Arte", que tuvo lugar en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de Córdoba los días 1, 2, 3 y 4 de agosto de 2017. Las Jornadas fueron organizadas por el grupo de investigación "Modernidad estética y teoría crítica" (Secyt/UNC). Los textos han sido revisados a fin de adaptarlos al formato de libro y a los criterios de edición que el comité editorial ha juzgado pertinente.

INDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	4
SCHILLER Y LAS VANGUARDIAS MARTÍN BAIGORRIA	6
UN ROMANTICISMO YONQUI. EL DIÁLOGO DE <i>CONFESSIONS OF AN ENGLISH OPIUM-EATER</i> CON LAS POÉTICAS ROMÁNTICAS DE WORDSWORTH Y COLERIDGE JERÓNIMO LEDESMA	12
ROMANTICISMO CONTRANATURA: BLAKE, SHELLEY Y UNA VISIÓN HETERODOXA DE LA NATURALEZA MARIO RUCAVADO ROJAS	18
IRONÍA, AUTO-IRONÍA Y QUEJA EN EL SUJETO DEL ESTETICISMO POLÍTICO JAVIER DE ANGELIS	22
CUESTIONES EN LA ESTÉTICA DE TH. W. ADORNO FERNANDO COSCHICA	27
FORMA, APARIENCIA Y <i>DESARTISTIZACIÓN</i>, EN LOS LINDES DEL ARTE ALEJANDRA PERIÉ	31
LIBROS, AUTOMÓVILES Y ESCAPARATES: UN CONTRAPUNTO ENTRE ADORNO Y RANCIÈRE JUAN ALBIN	36
STIMMIGKEIT. LOS LÍMITES DE LA ESTÉTICA COMUNICATIVA ESTEBAN ALEJANDRO JUÁREZ	48
PERSPECTIVAS ESTÉTICAS POSTADORNIANAS MARÍA VERÓNICA GALFIONE	54
POLÍTICA Y ESTÉTICA EN JULIANE REBENTISCH: ALGUNOS MODOS DE SU COPERTENENCIA MATÍAS CRISTOBO	59
ESTÉTICA Y CRÍTICA O ESTÉTICA-CRÍTICA EN MARTIN SEEL. UN PROBLEMA DE INDEFINICIÓN SOBRE LOS ALCANCES DE LA EXPERIENCIA DEL ARTE ROMINA CONTI	64
HACIA UNA DEFINICIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO ADRIANA LAURENZI	70
DESLIMITACIONES DISCIPLINARES EN EL ARTE DE HOY. LOS LÍMITES ENTRE ARTE Y CIENCIA EN LAS OBRAS DE TOMÁS SARACENO Y LUIS FERNANDO BENEDIT MARÍA SOL ROSSI	77
LA "FORMA" EN LA OBRA DE LOS ARTISTAS MACCHI Y COSTANTINO COMO MEDIO PARA CONDENSAR UN SENTIDO QUE ACERQUE AL HOMBRE A LA VERDAD EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO VALERIA PALAZZO	80
LA OBRA DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN LA ÉPOCA DE LAS REDES SOCIALES JOSÉ GUZZI	83
IMÁGENES Y ESCRITURAS DEL RÍO DE LA PLATA HERNÁN LÓPEZ PIÑEYRO	88
LA FICCIÓN Y EL EFECTO DE REALIDAD COMO POTENCIAS DE EMANCIPACIÓN EN LA LITERATURA POPULAR MARÍA EUGENIA REDRUELLO	93

PRÁCTICAS ESTÉTICO-POLÍTICAS Y EL BARRO DE AMÉRICA	99
MARÍA JOSÉ ROSSI	
MARIANA CASULLO	
ALEJANDRA GONZÁLEZ	
LUCAS BIDON-CHANAL	
EL NEOBARROCO O UNA HERMENÉUTICA DE LA INMANENCIA	106
MARÍA JOSÉ ROSSI	
VOLUSPA JARPA: LA POÉTICA DEL ARCHIVO TACHADO	110
MARIANA CASULLO AMADO	
EL NEOBARROSO O LO IRREPRESENTABLE	114
ALEJANDRA ADELA GONZÁLEZ	
DERIVAS DE LA AVENTURA Y EL HORROR: HACIA UNA CONSTELACIÓN NEOBARROCA EN LA OBRA DE BOLAÑO	118
LUCAS BIDON-CHANAL	
SOBRE EL DOLOR CONTEMPORÁNEO	123
ADRIÁN CANGI	
PARA UNA GENEALOGÍA DEL DOLOR	130
ALEJANDRA GONZÁLEZ	
HUELLAS DEL DOLOR	134
VERÓNICA ALTAMIRANDA	
LA SACIEDAD DEL ESPECTÁCULO	136
FLORENCIA PODESTÁ	
UN MUNDO SIN DIOS, UN MUNDO CON ARTE	138
MOIRA AILIN RIVULGO	
¿ES POSIBLE HABLAR DE “IMAGEN ABSTRACTA”?	146
PAULA BEATRIZ POENITZ	
PENSAR EL CINE, PENSAR LA PINTURA	150
SILVIA INÉS TOMAS	
EL PROYECTO ESTÉTICO DE ALEXANDER KLUGE: INTERMEDIALIDAD Y EXPERIENCIA DEL ESPECTADOR	156
EUGENIA ROLDÁN	
DESANDAR EL CANON. EXPERIENCIAS DESOBEDIENTES EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO	160
MARÍA JOSÉ MELENDO	
DESDEFINICIONES Y METAMORFOSIS DE LA PRÁCTICA EN MUSEOS: POÉTICAS OTRAS	169
CELESTE BELENGUER	
EL ARTIFICIO EXHIBIDO. REFLEXIONES EN TORNO AL ROL DE LA VANGUARDIA EN LA EMANCIPACIÓN DEL DIBUJO	181
GUSTAVO JAVIER CABRERA	
POÉTICAS MESTIZAS: EL ARCHIVO VUELTO OBRA DE ARTE	190
TAMARA BOHLMANN	
PILMAIQUEN GARCÍA	
ARTES ¿VISUALES? LA AVENTURA DEL LENGUAJE EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO	198
JULIA ISIDORI	
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	208

Introducción

El presente volumen recoge los recientes avances en materia de estética producidas por diversos investigadores y equipos de investigación en Argentina. La diversidad de perspectivas oriundas de tradiciones disímiles y de objetos de reflexión de múltiples naturalezas configuran un horizonte amplio y complejo de la pregunta filosófica por el arte. El libro plantea dos vías de aproximación a este horizonte multidimensional, que atiende al modo material en que la pregunta estética se despliega en cada uno de los textos: estéticas filosóficas, que reflexionan las propias categorías de la estética en otros autores, y estéticas encarnadas, que junto a otros autores reflexionan sobre producciones artísticas concretas. Ambos modos de la estética no se plantean como excluyentes ni contrapuestos sino que, como exponen las conexiones cruzadas entre los textos, constituyen prácticas teóricas en constante situación de complementariedad, diálogo e intercambio.

Las diferencias entre lo que podríamos llamar por un lado *estética* y por el otro lado, *filosofía o teoría del arte*, no son ajenas a la configuración histórica que el pensamiento acerca del arte y la práctica artística han adquirido desde la modernidad. En efecto, es a partir del siglo XIX en donde con mayor fuerza el arte es concebido bajo una antinomia fundamental: es, en primer lugar, una región especial de la cultura, diferenciada del mundo de la vida y autónoma respecto de él; en segundo lugar, es un instrumento con potencial crítico para conocer o transformar verdaderamente la realidad empírica, externa a su ámbito propio. Las relaciones entre estos dos aspectos de la antinomia decimonónica del arte, en principio contrarios, se han condensado en un concepto que articuló en buena medida el *régimen estético*: la *apariencia estética*.

Si bien el tratamiento del concepto de apariencia estética fue la consigna del *Simposio "Lecturas sobre la modernidad estética: apariencia estética y desdiferenciación artística"* del año 2016, esta publicación puede tomarse como una continuación de las preguntas y problemáticas por entonces formuladas. Pues el derrotero de la apariencia estética a lo largo de la reflexión filosófica del último siglo, desde su crítica y disolución hasta su regreso y exaltación, mantuvieron activos, como problemas filosóficos y como prácticas artísticas, los cruces e intervenciones entre la autonomía del arte y su potencial objetivo transformador. Acaso puede leerse como una de sus facetas las relaciones entre la teoría y la praxis artística, que aquí tematizamos. ¿Es necesaria la teoría para el arte y la práctica artística? ¿Lo completan, lo esclarecen, lo dotan de sentido? ¿Es la práctica artística o el arte en su autonomía capaz de realizar lo que la teoría pretende para con el mundo? ¿La corrigen, la complementan, la superan? Pero también reactivan las preguntas por el sujeto y el objeto en el arte. En la filosofía, como el interés por lo natural o por lo artístico, por la percepción subjetiva o por el proceso que configura la obra de arte autónoma. En la práctica artística, como una acción que busca intervenir en el mundo y en las subjetividades o como actividad autónoma en medio de una realidad gobernada por el principio de utilidad.

Los trabajos que se presentan a continuación abordan transversalmente estas preguntas y, en definitiva, las profundizan. Creemos que el resultado ayuda a construir un panorama acerca de las formas que ha adoptado la reflexión estética en el ámbito académico argentino. De allí que encontremos textos que retoman la pregunta general por el arte contemporáneo; que se focalizan en un arte en particular como el cine, la pintura o la literatura; que recuperan los aportes de filósofos de la tradición alemana, francesa y norteamericana; que se centran en el mundo artístico latinoamericano y argentino, etc. Este libro es pues el resultado del encuentro productivo entre maneras de pensar el arte.

Quisiéramos manifestar nuestra gratitud a aquellas personas e instituciones académicas y gubernamentales que apoyaron la realización de las Jornadas y la publicación de este libro. En primer lugar, a todos los autores de los textos que conforman este volumen, por la generosidad al compartir su trabajo académico. A la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Facultad de Ciencias de la Comunicación, en particular a las gestiones de Micaela

Arrieta; al DAAD; a la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Provincia de Córdoba; al FonCyT del Ministerio de la Nación Argentina; a la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNC y al Instituto de Humanidades y al Centro de investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC; y, especialmente, a los miembros del grupo de estudios Modernidad estética y teoría crítica, sin los cuales ni este libro, ni las Jornadas que le dieron origen, hubiesen sido posibles.

Schiller y las vanguardias

Martín Baigorria
UBA, UNIPE, UNQUI, CONICET

Conocemos algunos de los temas principales abordados por Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795): su diagnóstico histórico-cultural, su teoría antropológica de los impulsos, la discusión con la ley moral kantiana, su concepción de la formación estética como única vía hacia la realización del ideal de humanidad. Dentro de este conjunto de temas, nos interesa en particular abordar la cuestión de la modernidad del hecho estético en Schiller, deteniéndonos principalmente en la teorización realizada por este autor en torno al “impulso de juego” [*Spieltrieb*]. Este tendría como finalidad conciliar el devenir cambiante de la sensibilidad (receptiva) con el impulso de forma racional (intelectual, “determinante”). La libertad del individuo se realizaría así a través de este tercer impulso, capaz de mediar y regular las tensiones entre los dos impulsos anteriores. Se trata para Schiller de reconciliar ambas instancias evitando aquellas constantes desviaciones estéticas, cognitivas y morales producidas a partir del desarrollo excesivo de uno de estos impulsos por encima del otro¹.

Ahora bien, contrariamente a lo que se ha sugerido algunas veces, la definición conceptual de dicha fuerza, lejos de aparecer desarrollado de manera unívoca y sistemática en el discurso teórico elaborado por Schiller, surge más bien a través de una serie de rodeos y formulaciones tentativas; muchas veces –especialmente en el caso de las cartas XVIII y XIX- la argumentación parece girar en círculos o caer en ejemplos y categorías homónimas que no agregan ninguna precisión analítica a su planteo antropológico inicial. Dichos rodeos son sin embargo la base sobre la cual veremos emerger las implicancias y sentidos fundamentales del “impulso de juego”. Este detalle no sería así una cuestión filológica lateral; por el contrario, nuestra hipótesis es que, en esa serie de movimientos tentativos, Schiller anticipará con peculiar lucidez una serie de preocupaciones estéticas luego retomadas por las vanguardias del siglo XX. Se trataría entonces de explicar cómo surge esa serie de movimientos; cuáles son sus conexiones con el proyecto vanguardista y, en última instancia, comprender desde un punto de vista histórico las conexiones entre dos momentos a primera vista antitéticos dentro de la estética moderna: el clasicismo romántico-burgués en su versión más programática frente a las rupturas protagonizadas por las vanguardias de principios del siglo XX.

En principio, Schiller ensaya dos estrategias – no necesariamente confluyentes - a la hora de articular su teoría del “impulso de juego”: una puramente de cuño filosófico (donde se deja entrever la influencia de Fichte) y otra de tipo eminentemente estético (y aquí los ejemplos van desde los antiguos juegos olímpicos en Grecia hasta la *Ifigenia* de Goethe). Si bien con algunos matices diferentes, podría decirse que la propia teorización schilleriana está internamente atravesada por la contradicción entre estas dos tendencias: la filosófico-categorial y la estética. El propio Schiller reconoce sin embargo que el “impulso de juego” debe ser comprendido fundamentalmente desde la perspectiva de este segundo ámbito; por lo que allí será entonces donde deberemos concentrar mejor nuestra atención. Tal como hemos dicho, según Schiller, la experiencia del “juego” sería precisamente aquello que surge cuando el “impulso formal” y el “impulso sensible” -la vida y la forma- se encuentran (siendo a su vez la “belleza” su “objeto”). Una caracterización sugestiva de esta operación mediadora aparece en la carta XV: “asociado a las ideas, todo lo real pierde su seriedad [*Ernst*] porque se vuelve insignificante [*klein*], y, al encontrarse con la sensibilidad, lo necesario se desprende de su seriedad, porque se vuelve ligero [*leicht*]”. (Schiller, 1999: 237). En el marco de la experiencia estética, se dan así una serie de asociaciones perceptivas singulares.

¹ En términos de Schiller: “Todo predominio exclusivo de uno de sus dos impulsos fundamentales es para el hombre un estado de coacción y de violencia; y la libertad se encuentra únicamente en la acción conjunta de sus dos naturalezas” (Schiller, 1999: 257). Es el “impulso de juego” el encargado de realizar dicha libertad.

Por un lado –formulación típica del idealismo alemán- las presiones de la realidad sensible o fenoménica pierden “seriedad”, se vuelven insignificantes desde la perspectiva de las ideas... Pero no se trata sólo de esto: también la “necesidad” asociada a las ideas, los conceptos y leyes abstractas, su exigencia lógica aparentemente irrenunciable, pierde peso propio cuando éstas son vistas desde el punto de vista de la sensibilidad: se vuelven ligeros, menos trascendentes (el ejemplo más evidente de esto podría ser la comedia). En los términos de esta perspectiva, lo estético queda aquí específicamente circunscripto a aquel momento en el cual la experiencia intelectual o sensible quedan de algún modo relativizados, desprovistos de su supuesta importancia o solemnidad. En los términos fichteanos -a los cuales recurre aquí Schiller- ésta sería la “interacción recíproca” existente entre ambos impulsos.

De este modo, el “impulso de juego” se halla esencialmente asociado a un gesto de des-jerarquización. En la carta XXIII Schiller insiste en esta idea:

[...] Si nos hemos entregado al placer de la auténtica belleza, dominamos entonces del mismo modo nuestras fuerzas pasivas y activas, y nos volvemos con la misma facilidad hacia lo serio y hacia el juego, hacia el reposo y el movimiento, hacia la ductilidad y hacia la resistencia, hacia el pensamiento abstracto y hacia la intuición. (Schiller, 1999: 297).

“Seriedad”, “juego”, “ductilidad”, “resistencia”: en la dimensión estética hay una des-jerarquización de los elementos que integran una obra determinada; todos se vuelven equivalentes entre sí y en función de esta equivalencia general, dichos elementos pueden ser a su vez sucesivamente re combinados, pasando de uno a otro sin solución de continuidad:

La materia más frívola debe ser elaborada de manera tal que nos sintamos inclinados a pasar directamente de ella a la más rigurosa seriedad. El más serio de los temas ha de elaborarse de tal manera que seamos capaces de sustituirlo inmediatamente por el más simple de los juegos. (Schiller, 1999: 301).

A primera vista, este no parecería ser el aspecto más destacado por el propio Schiller; tal como suele decirse, en el seno de la apariencia estética la libertad aparecería representada a través de la “armonía de sus leyes”, como una “suprema necesidad interna”. Pero en lugar de centrarnos en la caracterización schilleriana de la belleza, es necesario mantener la atención en el momento productivo del trabajo estético -es decir- en las características peculiares que constituyen la génesis misma del “impulso de juego”. En este sentido, la tensión implícita en esta serie de opuestos - la yuxtaposición de “lo alto” y “lo bajo”, lo “serio” y lo “intrascendente”, lo estático y lo dinámico, etc. - debe ser subrayada porque -más allá del carácter trascendente que Schiller atribuye a la “forma”- en su propia concepción de la apariencia estética vemos operar una premisa fuertemente heterónoma, no menos determinante para su propia conceptualización de la “apariencia estética”.

¿Y en qué medida, un siglo más tarde, no podría reconocerse esta misma premisa como un aspecto programático para las vanguardias del siglo XX? ¿Acaso no reside en este gesto heterónimo - condensado paradigmáticamente en el procedimiento del montaje - una de sus premisas esenciales? De hecho, la concepción schilleriana de la forma como orden puramente inmanente aparecerá de nuevo explícitamente reivindicada por Malevich en su defensa del suprematismo. Pero pensemos también en la caracterización del surrealismo hecha por Susan Sontag (2011):

La tradición surrealista [...] responde al propósito de destruir significados convencionales y crear nuevos significados o contra-significados mediante la yuxtaposición radical (el “principio del collage”). (2011: 234).

Está claro que Schiller no se proponía ir tan lejos pero la pregunta sería más bien otra: en qué medida su propia teorización no abrió un nuevo espacio para que, más tarde, la perspectiva de la “yuxtaposición radical” fuera explícitamente afirmada por las vanguardias.

Para responder este interrogante, debemos pasar a los momentos subsiguientes de la teorización elaborada en torno al “impulso de juego”. En la carta XX, en el pasaje del dominio de las sensaciones al imperio del concepto y la ley –aquello que Schiller denomina aquí estados pasivos y activos respectivamente- el momento del impulso de juego aparece definido como una instancia “libre de toda determinación”, “un estado de pura y simple determinabilidad”:

el ánimo pasa de la sensación al pensamiento en virtud de una disposición intermedia en la que la sensibilidad y la razón actúan simultáneamente, pero precisamente por eso anulan recíprocamente su poder de determinación, y por medio de esa contraposición dan lugar a una negación. (Schiller, 1999: 283).

Por paradójico que pueda parecer, aunque de manera coherente con la caracterización previa del “impulso de juego”, la interacción plena entre sensibilidad y forma racional vendría a producir un momento negativo; la disposición estética del ánimo es “como una nada” (Schiller, 1999: 293), una tabla rasa, un momento puramente negativo, que para el dramaturgo es también un “estado intermedio de libertad”. El problema de la mediación aparece entonces conjurado por medio de una teoría de la negatividad, un gesto en principio puramente destructivo asociada a la “libre asociación” propia de la percepción estética, deducido a partir de ese momento de “des-jerarquización” aludido anteriormente por Schiller, en el cual las perspectivas del “impulso sensible” y el “impulso de forma” se combinaban libremente. Antes que mero subjetivismo, esto supone un punto de vista radicalmente formalista: “La verdadera libertad estética sólo podemos esperarla de la forma”; se trata de [...] aniquilar la materia por medio de la forma”. (Schiller, 1999: 301).

Volvemos a preguntarnos entonces: ¿las implicancias de la *tabla rasa* desplegada por el “impulso de juego” no van en este punto más allá del efecto conciliador postulado por el dramaturgo? No se trata de formular una mitología proléptica, sino de pensar una conexión efectiva entre planteos pertenecientes a dos momentos distintos de la modernidad estética inaugurada por la reflexión romántica y luego radicalizada, en condiciones muy distintas, a partir de la irrupción de las vanguardias. Podría aquí evocarse la consigna de Tristan Tzara: “DADA propone soluciones: / ¡NO MÁS MIRADAS! / ¡NO MÁS PALABRAS! / ¡No miréis más! / ¡No habléis más!” (Anz y Stark, 1982: 110)². O en el “Manifiesto dadaísta” (1920) de Richard Huelsenbeck:

Por primera vez el dadaísmo no se enfrenta a la vida de un modo solamente estético, al hacer pedazos reduciéndolos a sus mínimos elementos, todos los tópicos de la ética, la cultura y la vida interior; todos esos lugares comunes que solamente son meras envolturas para músculos débiles. (Anz *et al.*, 75)³.

Tabla rasa. El dadaísmo buscó efectivamente absolutizar mediante todos los medios a su alcance aquel momento destructivo del “impulso de juego” en el cual, según Schiller, el hombre se hallaba momentáneamente libre de toda determinación, pasando a un estado de pura y simple determinabilidad. Ese momento de negación absoluta también puede hallarse en los artistas Naum Gabo y Antoine Pevsner, asociados a la corriente del constructivismo ruso:

1. renunciamos al color como elemento pictórico: el color es la superficie óptica idealizada de los objetos; es una impresión exterior y superficial; es un accidente que nada tiene en común con la esencia más íntima del objeto [...]; 2. Renunciamos a la línea

² Ver también el final de su “Manifiesto 1918” (Anz *et. al.*: 109).

³ Versión propia.

como valor descriptivo: en la vida no existen líneas descriptivas [...] Afirmamos que la línea sólo tiene valor como dirección de las fuerzas estáticas y de sus ritmos en los objetos. 3 Renunciamos al volumen como forma espacial pictórica y plástica. (Cirlot, 1995, 216).

En términos de Boris Groys (2016):

estos artistas de vanguardia [Malevich, Hugo Ball, Duchamp] (...) demostraron las condiciones mínimas para producir un efecto de visibilidad, a partir del grado cero de la forma y el sentido. Estas obras son la encarnación visible de la nada o, lo que es lo mismo, de la pura subjetividad. Y en este sentido son obras puramente antipoéticas, que le otorgan forma visible a una subjetividad que ha sido vaciada, purificada de todo contenido específico. La tematización de la nada y de la negatividad en manos de la vanguardia no es, por lo tanto, un signo de su "nihilismo" ni una protesta contra la "anulación" de la vida en el capitalismo industrial. Es simplemente signo de un nuevo comienzo, de una metanoia que mueve al artista desde cierto interés por el mundo externo hacia la construcción auto-poética de su propio Yo. (2016: 15-16).

Sin embargo, el momento negativo o destructivo es sólo una instancia en el despliegue creador del "impulso de juego". Así en la Carta XXVI, al explicar la génesis de la apariencia como momento autónomo, Schiller postulaba un pasaje desde la "libre sucesión de ideas" hasta el juego estético. Se trata de un "salto": aquí el caos de la imaginación, el fluir libre de las representaciones, recibe de pronto una unidad, una forma, producida a partir de la combinación libre de sus elementos. Sin dicho "salto", la expresión estética sigue siendo tosca, tendiente aún a lo "aventurero", "extraño", "vehemente", o "salvaje". Cuando no hay ningún control o regulación por parte de la propia subjetividad, este impulso "crea formas grotescas, le gustan los cambios súbitos e inesperados, las formas exuberantes, las luces chillonas, el canto patético". (Schiller, 1999: 369). Dentro del "impulso de juego" se hallaban así subsumidos entonces el momento destructivo como la perspectiva constructiva de la elaboración formal; el "salto" hacia la forma venía a conjurar los propios excesos disruptivos del impulso de juego; lo "aventurero", "extraño", "vehemente", o "salvaje" debía ser ante todo contenido por las reglas de la forma.

Por supuesto, Schiller subrayará luego que este momento negativo y su correlativa des-jerarquización de los elementos estéticos (formales o temáticos) nos permitirá luego "liberarnos de las pasiones" [*Freyheit von Leidenschaften*]. (Schiller, 1999: 302), lo cual supondrá también establecer "una relación liberal" con el mundo: "lo que antes le dominaba sólo en cuanto poder, es ahora un objeto para su mirada que juzga". (Schiller, 1999: 335). Las resonancias políticas de este planteo estético son evidentes (recordemos que la consigna inicial de *Die Hören* era "elevar la bandera del arte" por encima de la discusión política) pero, en este punto, tal vez valga la pena deslindar la propia teorización schilleriana de aquel inmediato contexto político sobre el cual ella pretendía actuar.

Ya que, por otra parte, estas fuerzas "salvajes" y "extrañas", en parte tan temidas por Schiller, son sin embargo reconocidas como un momento constitutivo del "impulso de juego" y de la experiencia subjetiva como tal (Carta XXVII): "la imaginación tiene también en el hombre su movimiento libre y su juego material [*materielles Spiel*], mediante el cual, sin referirse para nada a la forma, disfruta de su propia fuerza y de su carencia de ataduras". (Schiller, 1999: 365). Luego afirma que su "encanto reside sólo en una espontánea sucesión de imágenes" las cuales "sólo ponen de manifiesto su liberación de toda coacción sensible y externa". (Schiller, 1999: 365). Previo a la legalidad inmanente de la forma estética propiamente dicha, nos encontramos entonces con este "movimiento libre", el cual constituye "una finalidad y un medio para sí mismo"; esta es, según Schiller, la "condición negativa de su capacidad creadora".

Y vale agregar también lo siguiente: esta reflexión lateral de Schiller no es para nada casual; reconocer la productividad asociada al caos de la imaginación creadora, darle un lugar dentro de su propia teorización de la génesis de la experiencia, era una manera de

hacer comprensible, y a la vez neutralizar, toda una serie de obras literarias que se hallaban fuertemente reñidas con el canon estético del clasicismo de Weimar. Nos referimos aquí principalmente a las obras de Hölderlin, los hermanos Schlegel, Novalis, Tieck, etc.

Pero ¿no será precisamente esta última instancia reprimida - lo “aventurero”, “extraño”, “vehemente”, o “salvaje”- aquella que en el pasaje del siglo XIX al siglo XX adquirirá precisamente más énfasis e interés hasta llegar finalmente al quiebre vanguardista? Así, por ejemplo, Richard Huelsenbeck planteaba esta cuestión en los términos siguientes:

La palabra Dadá simboliza la relación más primitiva con la realidad circundante; con el dadaísmo aparece una nueva realidad. La vida surge como un caos de ruidos, colores y ritmos, asumidas en toda su brutal evidencia por la psiquis cotidiana del dadaísta (Anz *et al.*, 1982: 76).

“Ritmo de fuerzas”, “caos de colores y ritmos”. Como vemos, el momento de ruptura, puramente negativo reivindicado por la estética vanguardista se halla asociado a la liberación de un cúmulo de impresiones caóticas, impresiones inherentes a las condiciones de vida moderna (vida urbana, tecnificación del trabajo, medios de comunicación masivos, etc.) y a la sensación de crisis y ruptura permanente introducida por el capitalismo moderno. Esta es la experiencia histórica descrita por Hugo Ball con tono patético y apocalíptico:

Dios está muerto. (...) Una cultura de mil años se hunde. (...) Irrumpe el caos. Irrumpe el tumulto. El mundo se revela como un montón de fuerzas ciegas y desencadenadas que chocan entre sí o buscan imponerse unas por encima de las otras. El hombre pierde su faz celestial, ha devenido materia, accidente, conglomerado, animal, abrupto producto de la locura, pensamientos estremecedores. (...) Ha tenido lugar una revolución contra Dios y sus criaturas. El resultado es la anarquía de los poderes naturales y los demonios liberados. (...) Lo grande se ha vuelto pequeño y lo pequeño crece hasta la enormidad. (Anz *et al.*, 1982: 124)⁴.

El momento negativo teorizado por Schiller como una instancia de la conciencia estética ha pasado a ser así una fuerza histórica por derecho propio, cuyos efectos no dejan de manifestarse en el plano de la psiquis moderna; el gesto negativo de la tabla rasa se desplaza hacia la historia, se convierte en ruptura con el pasado. Esta interpretación puede deducirse también del diagnóstico histórico hecho por los hermanos Pevsner en su “Manifiesto del realismo”:

El progreso del saber humano con su potente penetración en las leyes misteriosas del mundo (...), con un excepcional (por primera vez en la historia) movimiento de las masas populares hacia la posesión de las riquezas naturales, movimiento que abraza al pueblo en una estrecha unión, y, por último, pero no menos importante, la guerra y la revolución (corrientes purificadoras de una era futura) nos han llevado a considerar las nuevas formas de una vida que ya late y actúa. (Cirlot, 1995: 213).

Planteemos entonces algunas conclusiones provisorias: entre la forma y el caos de la imaginación hay una dialéctica moderna ya anunciada por la estética de Schiller. Si bien el dramaturgo busca contener las consecuencias disruptivas de esa tensión interna que constituye al propio “impulso de juego”, acepta que se trata de un momento inevitable al cual no puede evitar reconocerle una enorme productividad e interés. Ese momento disruptivo habría sido luego plenamente asumido y absolutizado por las vanguardias convirtiéndolo en una de sus premisas fundamentales. En el siglo XX, la tabla rasa y el caos ya no serán un momento privativo de la imaginación, sino que ahora serán concebidos como momentos esenciales de la experiencia colectiva. Esto no es extraño, si tenemos en cuenta

⁴ Versión propia.

que, tras la teorización del “impulso de juego”, se hallaba presente una discusión con la nueva generación de autores románticos; eran las obras de estos autores –también atravesadas por lo “grotesco” y “salvaje” – las que ponían en escena otra concepción de la subjetividad como experiencia heterónoma, incluso deforme, en las cuales se hallaba ya presente una versión alternativa del hecho estético moderno.

Un romanticismo yonqui. el diálogo de *Confessions of an english opium-eater* con las poéticas románticas de Wordsworth y Coleridge¹

Jerónimo Ledesma
UBA
jledesma@filo.uba.ar

Romanticismo yonqui

Con esta frase a la Burroughs, quiero llamar la atención sobre el giro que un breve texto de Thomas De Quincey imprimió a la estética romántica en 1821.

El texto tiene cierto renombre. Su título completo es *Confessions of an English Opium-Eater; Being an Extract from the Life of a Scholar*, que se puede traducir como *Confesiones de un Inglés Comedor de Opio, extractadas de la vida de un erudito* o, según como se traduzca “scholar”, *de un intelectual*. De aquí en más, lo llamaremos *Confesiones a secas*.²

Fue publicado en dos entregas, anónimamente, en la misma revista en que colaboraban Charles Lamb y William Hazlitt, y donde se publicaba obra nueva de Keats, Clare y Shelley. Narra ciertos episodios de la vida de De Quincey vinculados con el consumo de opio, incluyendo unas famosas pesadillas finales, que se ofrecen como la nueva forma, el nuevo modo literario, que su peculiar experiencia de la droga había producido.

Se suele decir que *Confesiones* dio origen a la tradición de la estética drogada y los paraísos artificiales. Y es verdad.³ Pero aquí no nos interesa como punto de partida sino como punto de llegada en la tradición romántica. En *Confesiones* confluyen discusiones estéticas y literarias del romanticismo, sobre la naturaleza de la poesía, el estatuto del creador, la relación con el público y la cuestión de la imaginación, que se remontan, por lo menos, a la publicación de *Lyrical Ballads* al comienzo del siglo diecinueve y que incluyen las polémicas que se sucedieron desde entonces.

Confesiones no es un tratado sobre estética, ni siquiera un texto de crítica, y las opiniones del autobiógrafo no refieren en forma directa a estos temas. Pero si los reconocemos en *Confesiones* es porque De Quincey los inscribió allí de cierta forma. Nuestra hipótesis es que todo el texto, que toda la construcción del sujeto productor de *Confesiones*, puede leerse como un diálogo polémico con Wordsworth y Coleridge.

Estos escritores constituían a la vez un capital cultural propio de De Quincey y un tema del debate intelectual del momento. Capital cultural propio, porque no había nadie en toda Inglaterra con el conocimiento de los *Lake Poets* que tenía De Quincey: ni Keats, ni Shelley, ni siquiera el editor de la *Blackwood's Magazine*, John Willson, que también era, como él, un “laquista furioso”. Los años transcurridos entre 1799 -cuando De Quincey lee *Lyrical Ballads*- y 1821, que fueron años de una inmensa productividad para los *Lake Poets* y, en general, para el despliegue de las poéticas románticas en Europa, habían sido, en la vida De Quincey, un período de formación e interacción constante con el universo propuesto por estos escritores.⁴

¹ El presente trabajo se realizó en el marco del Proyecto “La cuestión romántica. Bibliografía y debates” (FFyL, UBA).

² Seguimos la primera edición de 1821, incluida en el tomo II de De Quincey (2001). Abreviamos las referencias bibliográficas como Wk 2 seguido de número de página. A los fines de la exposición citamos en español, con traducción nuestra, y damos el original en inglés al pie.

³ En esta tradición, destaca *Les paradis artificiels* de Baudelaire (1860), que incluye una traducción resumida y comentada de *Confessions* y *Suspiria de Profundis*. Asimismo, los trabajos que estudian la relación literatura y drogas, sea en el romanticismo o en general, nos llevan al texto de De Quincey como a un inicio. Así, entre otros, Abrams (1971), Hayter (2009), Schep (2011), Boon (2002).

⁴ Comenzó como fanático en su adolescencia (tenía 14 años en 1799), intentando imitar sus proyectos, reflexionando sobre sus categorías, buscando conocerlos en persona, fugándose de la escuela de Manchester con *Lyrical Ballads* en un bolsillo; siguió con una correspondencia de varios años con Wordsworth, con el conocimiento personal de los escritores en 1807, con una convivencia de diez años en el Lake District, para producir la cual dejó la Universidad de Oxford, y con el inicio del trabajo político-periodístico bajo la protección de Wordsworth. Al término del período, De

A su vez, Wordsworth y Coleridge estaban muy presentes en el debate público de la prensa periódica. Desde fines de la década de 1810, la *Blackwood's Edinburgh Magazine* conducía una campaña de rehabilitación del genio, con artículos críticos y notas biográficas, que tenía resonancias en otros medios de la época. Y en el centro de la campaña estaba la figura de William Wordsworth (Higgins, 2005). A su vez, las discusiones sobre la existencia de una nueva generación de poetas, tal como se registraban en *Blackwood's*, *The Examiner* y la propia *London Magazine*, comparaban a los más jóvenes con el modelo de los Poetas de los Lagos, y de esa forma los ponían otra vez en primer plano.

De los *Lake Poets*, Coleridge era y es la figura más fácilmente reconocible en *Confesiones*. Y esto por dos motivos. El primero, que Coleridge había publicado en 1817 *Biographia Literaria*, un texto en que utilizaba la narración autobiográfica para unir distintos temas: los principios filosóficos del arte, la naturaleza de los hombres de genio, sus opiniones políticas y religiosas, la relación entre el mercado y la escritura, la teoría de la imaginación, el lugar de Wordsworth en la historia de la poesía inglesa... Nos consta, gracias a los análisis de N. Leask (1992), que De Quincey parodia largamente motivos y pasajes textuales de esta obra.

El segundo motivo por el que resultaba sencillo reconocer a Coleridge en *Confesiones* es que su identidad pública estaba asociada con rasgos que el "Opium-Eater" reclamaba para sí. Desde luego, ciertos rasgos intelectuales, como el conocimiento de los idealistas alemanes, el estilo erudito, la admiración de la poesía de Wordsworth y el interés por la escritura de sueños y las curiosidades psicológicas. También una serie de rasgos moralmente problemáticos: el consumo de opio, obviamente, pero además la procrastinación, la megalomanía y el fragmentarismo.⁵ No es sorprendente que, como señaló Poe, muchos creyeran que Coleridge era el autor anónimo de *Confesiones*,⁶ o que Crabb Robinson lo considerara un texto de "egotismo enfermo a imitación de Coleridge".

Ahora bien, Wordsworth, mencionado sólo una vez en la obra,⁷ puede no parecer tan central. Sin embargo, es una figura omnipresente en *Confesiones*, tanto o más que Coleridge, como se ve en la elevada cantidad de citas que incluye (Lindop, 1995) y en otros aspectos que consideraremos en seguida. Es una figura inesperada, por cierto. La poética de la naturaleza de Wordsworth parece directamente contraria a la de quien convierte en "héroe de la pieza" a un estimulante artificial como el opio. En un texto biográfico posterior, De Quincey recordaría que Wordsworth, "el más templado de los hombres", se había emborrachado una sola vez en su vida (De Quincey, 2003: 230). Este dato anecdótico ilustra el desprecio de Wordsworth por toda forma de estimulación no natural. En el "Prefacio" de 1800, justamente, había denunciado los efectos deletéreos que la sociedad moderna producía en la mente de los hombres. El lector de las novelas góticas y de las noticias sensacionalistas era un consumidor alienado por la sed de estimulación extraordinaria de la sociedad moderna. Un sujeto pasivo que ve su deseo uncido infinitamente a una tecnología de enervamiento que el capitalismo urbano y las formas modernas de producción no cesan de alimentar. En cambio, los experimentos en poesía de *Lyrical Ballads*, orientados a reconectar a los lectores con sus afectos humanos, se ofrecían como una especie de remedio en el mal, como antídoto o *farmakon*.⁸

Quincey se había apartado de Wordsworth, por diferencias personales e intelectuales mutuas, sin que su admiración por la poesía y la crítica de Wordsworth disminuyera, pero con la pregunta crucial acerca de qué significaba todo esto.

⁵ Estos rasgos se habían plasmado recientemente (en 1816 y 1817) en la mencionada *Biographia Literaria*, en la edición de sus poemas recolectados con el título *Sybilline Leaves* y, especialmente, en un pequeño volumen de 1816 que incluía los poemas "Christabel", "Kubla Kahn A Fragment" y "The Pains of Sleep".

⁶ En "How to Write a Blackwood's Article" (1838). "Pensaban que Coleridge había escrito el artículo, pero no", "They would have it that Coleridge wrote the paper — but not so." (Poe, 2017)

⁷ Al comienzo refiere a "el conmovedor lenguaje del Sr. Wordsworth", "the affecting language of Mr. Wordsworth" (Wk 2, 10). En otra parte menciona los "poemas de W...", "W... 's poems" (Wk 2, 63).

⁸ "... una multitud de causas, desconocidas en tiempos anteriores, están operando ahora con fuerza combinada para embotar los poderes de discernimiento de la mente, y dejándola incapacitada de cualquier esfuerzo voluntario, para reducirla a un estado de adormecimiento casi salvaje. Las más efectivas de estas causas son los grandes acontecimientos nacionales que tienen lugar a diario, la creciente acumulación de personas en las ciudades, donde

Confesiones 1821 consta de dos partes, a las que, a falta de una tercera, se agregaría un apéndice. La primera parte está dedicada a narrar las aventuras de adolescencia que llevaron al sujeto confesional a una experiencia traumática en Londres, la cual a su vez ocasionaría los dolores físicos por los que habría comenzado el consumo de opio. La segunda parte es la historia de ese consumo, desde su primera ingesta en Londres en 1804, pasando por su transformación en consumidor regular, hasta llegar a las pesadillas producidas como consecuencia del exceso. El apéndice, documentando el modo en que el autor se liberó de la dependencia de la droga, reforzaría la idea de que el autobiógrafo se había rehabilitado y que ya no escribía desde el desorden de su economía física. (Lo sabemos: esa rehabilitación nunca ocurrió, y De Quincey vivió consumiendo opio hasta su muerte, a los 74 años de edad.)

La primera parte dialoga bastante evidentemente con los experimentos wordsworthianos en poesía. Se pueden reponer, para comprender mejor este punto, algunos términos críticos de los paratextos de *Lyrical Ballads*. Se recordará que en la “Advertencia” de 1798 y el Prefacio de 1800 los poemas se definían como “experimentos” para verificar en qué medida el lenguaje rural de las capas medias y bajas se podía adaptar a “los fines del placer poético” (Wordsworth y Coleridge, 1994). Si bien esto era posible porque la Poesía podía convertir en su tema cualquier cosa que le “interesara a la mente humana”, la elección de los campesinos como los sujetos experimentales descansaba en una convicción ideológica, cuyas razones Wordsworth profundizaría en el Prefacio de 1800 y, sobre todo, en el Apéndice de 1802. El lenguaje rural bajo, según un argumento característico del “primitivismo cultural” (Meyer Howard Abrams, 1962: 151-70), estaba más cerca del sustrato anímico que daba verdad al lenguaje poético, una verdad pasional que la “fraseología” de los poetas modernos, luego llamada la “dicción poética”, agregando capas y capas de artificio, formas fijas y convenciones, había ocultado y distorsionado hasta volverla irreconocible.

Confesiones también era, obviamente, un “experimento”, y hasta tal punto que su autor se comparaba con los científicos que se inoculan enfermedades para descubrir sus vacunas.⁹ *Confesiones* también pretendía acceder a un sustrato anímico oculto, incluso negado, de la subjetividad humana. Y también se lanzaba a la busca de un lenguaje nuevo, capaz de plasmar estéticamente la verdad subjetiva, en la exploración del lenguaje de los sueños. En esto, el proyecto coincidía protocolarmente con Wordsworth, a pesar de las diferencias de contenido. Polemizando con Wordsworth en la misma línea que lo había hecho Coleridge en *Biografía Literaria*, sin embargo, *Confesiones* considera más revelador ponerse a sí mismo como sujeto experimental. Un hombre que habla de bueyes, soñará con bueyes, argumenta, pero los sueños de un *scholar*, en cambio, pueden contener todo lo que admite el

la uniformidad de sus ocupaciones produce un deseo de acontecimientos extraordinarios que la rápida comunicación de la inteligencia satisface a cada hora. A esta tendencia de la vida y las costumbres se han amoldado la literatura y las obras teatrales del país. Las invaluable obras de nuestros antiguos escritores, casi digo las obras de Shakespeare y Milton, son despreciadas en favor de novelas frenéticas, tragedias alemanas enfermas y estúpidas y aluviones de historias en verso innecesarias y extravagantes. Cuando pienso en esta degradante sed de estimulación extraordinaria, casi me avergüenzo de haber hablado del débil esfuerzo con el que he intentado contrarrestarla; y reflexionando sobre la magnitud general del mal, me vería aplastado por una melancolía nada deshonrosa si no tuviera una profunda experiencia de ciertas cualidades inherentes e indestructibles de la mente humana; y si no agregara a esta experiencia, la creencia de que un tiempo se aproxima en el que el mal será sistemáticamente combatido por hombres de mayor poder y con un éxito mucho más distinguido que el mío.” (Wordsworth, 1999)

9 “... yo que conduje mis experimentos sobre este interesante tema con una suerte de batería galvánica, y que me he, para general beneficio del mundo, inoculado a mí mismo, por así decir, el veneno de 8.000 gotas de láudano por día (exactamente por la misma razón que un cirujano francés se inoculó recientemente cáncer, un inglés, hace veinte años, la plaga y uno de no sé qué nación, hidrofobia)...”, “[...] who have conducted my experiments upon this interesting subject with a sort of galvanic battery— and have, for the general benefit of the world, inoculated myself, as it were, with the poison of 8000 drops of laudanum per day (just, for the same reason, as a French surgeon inoculated himself lately with cancer —an English one twenty years ago, with plague — and a third, I know not of what nation, with hydrophobia)” (Wk 2, 58)

conocimiento universal.¹⁰ Es decir, en los términos de *Lyrical Ballads*, hay una explícita y provocativa permutación de sujetos experimentales: el campesino debe dejar el lugar al *scholar*. Y también, de esta forma, se pone el acento en la necesidad de someter a la propia persona del artista, que en este caso es un *scholar*, ¡y un lector de Wordsworth!, a los principios de su arte.

Se dirá que esto es, en cierto modo, lo que ya hizo Wordsworth. La primera edición de *Lyrical Ballads* concluía, es verdad, con un poema autobiográfico. Pero “Tintern Abbey” es el poema en el cual, como se dijo en este congreso, “frente a la violencia de la historia, Wordsworth se parapeta en su hermana, en quien ve una continuidad de los sentimientos más nobles que experimenta, y en la naturaleza, que se abre como un refugio intemporal”. Justamente, ese es el problema, ese “parapetarse”. “Tintern Abbey”, como *The Prelude*, representa el intento de salvar al poeta del desgarrón subjetivo al que son sometidos los sujetos experimentales de *Lyrical Ballads* y de otros poemas, como “Michael” o “Ruth”. Si estos padecen destinos trágicos, poetizar estos destinos, en la perspectiva de Wordsworth, era, a la vez, revitalizar el lenguaje poético y otorgar al poeta un lugar seguro, el de quien era capaz de cantar “la queda y triste música de la humanidad”¹¹. En este sentido la poesía es salvación, y la representación poética una forma de mediación psicoestética de las pasiones que permite domesticarlas como fuente de placer. La crisis de conciencia del poeta se revela en los relatos autobiográficos como un paso necesario para su apoteosis.¹²

Puede pensarse que De Quincey se inclina por la versión de Coleridge, puesto que el desgarrón de conciencia es un tópico de su escritura y de su imagen. Pero siempre aparece en él como fracaso melancólico, y se presenta como excusa, arrepentimiento moral, o lamento. El compromiso de Coleridge con la unidad, con la síntesis superior, con la idea, con el símbolo, no le permite ver en sus propios experimentos más que una forma estética fallada, y en el fragmento una inconclusión que deberá resolver el porvenir. Contra Coleridge, y contra Wordsworth, *Confesiones* propone tomar en serio la premisa de incluir al artista en la serie de los experimentos literarios, pero abandonando la normativización wordsworthiana y la autoinculpación coleridgeana.

Por eso, el adolescente de las “Confesiones preliminares”, la primera parte de *Confesiones*, es un *scholar* satánico, capaz de arengar a las masas en griego, un niño prodigio que se pierde y erra por seguir una disposición intelectual natural y que cultiva el placer sin arrepentirse. (El culto del placer tiene en su secreto centro, paradoja de paradojas, la lectura de *Lyrical Ballads*.) Su errancia, en la que actúan fuerzas que no puede dominar, evoca la de los vagabundos de Wordsworth y la de “El viejo marinero” de Coleridge. Pero su destino no es ni la reconciliación en la naturaleza, ni la aceptación resignada y amarga de un final trágico, sino una transformación de su organismo biológico en la gran ciudad.

Confesiones, en su primer parte, trabaja subversivamente con un modelo narrativo que fusiona los relatos patéticos de Wordsworth protagonizados por personajes humildes con los relatos autobiográficos de salvación del poeta. Los personajes femeninos que se encuentra en Londres son un indicio de esto: la niña de la casa del abogado y, sobre todo, la prostituta de *Oxford street*, son obvias contrapartes urbanas de las campesinas de

¹⁰ “Si un hombre ‘que solo habla de bueyes’ se convierte en comedor de opio lo más probable (a menos que sea demasiado obtuso para soñar) es que sueñe con bueyes, mientras que en el caso que tiene ante sí el lector encontrará que el comedor de opio presume de ser un filósofo: en consecuencia la fantasmagoría de sus sueños (esté dormido o despierto: se trate de sueños diurnos o nocturnos) corresponde a alguien que, con tal vocación ‘*Humani nihil a se alienum putat*’”, “If a man ‘whose talk is of oxen’ should become an opium-eater, the probability is that (if he is not too dull to dream at all) he will dream about oxen; whereas, in the case before him, the reader will find that the Opium-eater boasteth himself to be a philosopher; and accordingly, that the phantasmagoria of his dreams (waking or sleeping, day-dreams or night-dreams) is suitable to one who in that character ‘*Humani nihil a se alienum putat*’” (Wk 2, 12).

¹¹ “the still, sad music of humanity” (Wordsworth y Coleridge 1994: 334).

¹² Este es un tema habitual en la bibliografía crítica sobre Wordsworth. Véase en particular M. H. Abrams (1973), quien analiza el tema de la resolución de la crisis de conciencia, ocasionada por la revolución, en *The Prelude*, el extenso poema autobiográfico de Wordsworth. Para una lectura historicista de “Tintern Abbey”, véanse McGann (1983), Levinson (1986), Chandler (1984) y Johnston (1990).

Wordsworth, y espejos irónicos de su propia situación como marginado social. (Incluso hay una referencia, que sólo Wordsworth y Coleridge podrían haber reconocido, a la “Hunger-bitten girl”, la imagen de una niña mordida por el hambre que en *El Preludio* convierte a Wordsworth en patriota revolucionario.)¹³

A su vez, como en las narraciones autobiográficas de Wordsworth, el sujeto experimental de *Confesiones* recorre un camino de crisis que culmina con una resurrección subjetiva. Es la escena crística en la que, por efecto del hambre, el joven se desvanece y es revivido por un vaso de licor que le regala la prostituta. De esta forma, *Confesiones* pone al término de esta narrativa wordsworthiana, en el momento del renacer, no al poeta de Wordsworth, sino a un sujeto nuevo, regido por una dieta basada en estimulantes (Russett, 1997: 137).

La segunda parte de *Confesiones*, a las que el texto llama las “confesiones propiamente dichas”, narra, como “The Prelude”, el “nacimiento de la mente de un poeta”, sólo que se trata, en este caso, de un poeta que escribe en prosa y en alianza con el poder del opio. La figura de Coleridge, previsiblemente, asciende y toma la delantera en esta segunda parte, en tanto funciona como el término de referencia público para esta nueva subjetividad. Debe recordarse que Coleridge ya era, en 1821, una contraparte polémica de Wordsworth, de modo que al apoyarse en él para construir la imagen de su propia mente, reponía también la conexión polémica con Wordsworth.

Esta segunda parte está dividida a su vez en tres partes, “The Pleasures of Opium”, “Introduction to the Pains of Opium” y “The Pains of Opium”. Como se sabe, el término “placer”, desde el conocido tratado de Burke (*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757), es el correlato anímico de la estética de “lo bello”, mientras que el “dolor” se correlaciona con “lo sublime”. Si como argumentó D. Paulson (1983), *The Prelude* va, en un movimiento de domesticación, desde lo sublime (la experiencia revolucionaria) a lo bello (la voz poética reconciliada), *Confesiones* invierte ese derrotero, y narra un camino que lleva desde lo bello a lo sublime, y asienta aquí el lugar del poder de la imaginación creadora.

Esta segunda parte lleva primero desde lo bello narcótico y urbano en “The Pleasures of Opium”, que hoy sería vista como una clara “apología de la droga”, al aislamiento en una cabaña entre montañas, donde el sujeto confesional, ajeno a la belleza del paisaje, se encierra en un paraíso hedónico compuesto de libros de metafísica alemana, laúdano y una esposa angelical (que remeda, en una evidente provocación, a la hermana de Wordsworth). Este es el decorado de la “Introduction to the Pains of Opium”, que en el texto representa el momento de mayor felicidad en la vida del *scholar* (ironía tácita para Wordsworth: esta escena pertenece a 1816-1817, el momento en que se produce entre ellos una serie de graves conflictos personales). Y de aquí, el relato nos lleva, primero, a la parálisis física e intelectual del “scholar”, que solo puede leer fragmentos de Milton, de Wordsworth y de Economía Política, tramada con numerosas alusiones a Coleridge, y luego al interior de la mente alterada del “Opium-Eater”, donde se producen, sin que este pueda evitarlo, las pesadillas.

El opio, como la imaginación, es un poder ambivalente, a la vez exterior o divino, e interior y corporal, a la vez paradisiaco e infernal, balsámico y venenoso. Produce tanto la parálisis del “scholar” como las visiones del “Opium-Eater”. Narcotizando al “scholar”, lo que implica deteriorar las características en que funda su autoridad como sujeto cognoscente, surge una conciencia semejante a los lugares ruinosos en los que transcurre la literatura gótica de la época. Y luego, en este lugar o “teatro” se incorporan los “sueños” del opio, fragmentos textuales que describen, por dentro, el mundo mental del “scholar” intoxicado.

¹³ En la casa de Londres donde reside De Quincey hay una niña de diez años que se alimenta, como él, de las sobras que deja el dueño. Esta niña de veía “hunger-bitten” (Wk 2, 22), esto es, “hambrienta” o, más literalmente, “mordida por el hambre”. La visión de una “hunger-bitten girl”, una “nena mordida por el hambre”, en la campaña francesa al comienzo de la revolución, es el emblema que Wordsworth elige para representar el motivo del compromiso revolucionario, que encarna en su amigo Beauvuy (IX, 510 [Wordsworth, 1979: 338]).

Esta sección final de la segunda parte de *Confesiones*, “The Pains of Opium”, que cita el poema “The Pains of Sleep”, de Coleridge, es una nueva versión del esquema wordsworthiano en *Lyrical Ballads*, en cuanto ofrece una teoría del sujeto productor, como el “Prefacio” de 1800, y un conjunto de sus producciones experimentales, como las baladas. El poeta, “el hombre que le habla a otros hombres” (McMaster 1972: 48) pero que es, también, un sujeto extraordinario, es aquí un filósofo yonqui, un sujeto privado de su voluntad, despotenciado por el exceso del consumo, “con menos poder que un niño, que ni siquiera puede intentar levantarse de la cama”.¹⁴ Y la categoría psico-filosófica en la que el genio romántico, tanto en Wordsworth como en Coleridge, pretende fundar su legitimidad, la “imaginación creadora”, es reemplazado por ese poder material y extranjero, el opio, que invade y coloniza la conciencia del “scholar”. De este modo *Confesiones* presenta una mente que produce los materiales de una poesía nueva en un estado patológico.

Desde luego, la pesadilla como momento de la representación, no es el momento de la escritura: el acto mismo de escribir pertenece al momento del autobiógrafo, el colaborador de la *London*, que registra la historia del opio, como un amanuense o *scriptor* de su propia intoxicación pasada. En cierto sentido, esto representa una imprevista aplicación de la definición de la poesía como “el desborde espontáneo de sentimientos poderosos, originado en la emoción recordada en tranquilidad” (Wordsworth 1999: 84).

Estas son observaciones ilustrativas y no exhaustivas, pero bastan para mostrar de qué modo *Confesiones* de 1821 retomó, en la narración autobiográfica, los temas de Wordsworth y Coleridge. Es evidente que, en nuestra perspectiva, no estamos ante una poética antirromántica, aunque desde luego, *Confesiones* invierte, distorsiona y, de ese modo, polemiza, con las poéticas de sus maestros. El romanticismo yonqui o drogado de *Confesiones* es una forma cultural híbrida, un giro respecto de un modelo estético previo, que utiliza sus mismas categorías. Toda su carga materialista y psicologista, todas sus burlas, parodias y subversiones no eliminan los componentes idealistas de la estética romántica, pero le imprimen una torsión problemática, acoplándolos con contenidos que esa estética, en algunas de sus versiones dominantes, había pretendido excluir, y cambiando el signo a ciertas consecuencias no queridas de su puesta en historia, como la inconclusión y el fragmentarismo. El famoso pasaje sobre las escaleras inconclusas de un falso grabado de Piranesi, que no podemos analizar aquí, ilustra espléndidamente estas afirmaciones.

Nota bibliográfica

Todas las citas del texto de De Quincey corresponden a *The works of Thomas De Quincey*, editado por Lindop Grevel, 21 vols, London: Pickering & Chatto, 2001. Se abrevia en todos los casos como Wk número de tomo, número de página.

¹⁴ “he is powerless as an infant, and cannot even attempt to rise” (Wk 2, 65)

Romanticismo contranatura: Blake, Shelley y una visión heterodoxa de la naturaleza

Mario Rucavado Rojas

Uno de los clichés más perdurables sobre la poesía romántica es que se trata de una poesía de la naturaleza. En oposición al Iluminismo, con su concepción mecánica del mundo, el cual sería análogo a un reloj extremadamente complejo, el Romanticismo habría desarrollado la visión de un universo orgánico cuya estructura sería más semejante a la de un árbol u otro ser vivo. El cambio de la metáfora es de por sí elocuente, y sería apenas la punta del iceberg de una transformación más vasta. *El caminante sobre el mar de nubes* de Kaspar Friedrich sintetizaría la actitud típica entre los románticos: admiración estática y deleite estético que llevan a una comunión espiritual en la que el poeta se sobrepone al desgarramiento producido por una sociedad moderna (y mercantil). Este es uno de los aspectos centrales que hace que muchos críticos hablen del Romanticismo en su totalidad como un movimiento conservador, ya que sus rasgos definitorios serían la nostalgia por una unidad perdida y el consiguiente anhelo de reconciliación.

Mi intención hoy es, muy brevemente, complicar esta perspectiva. Para lograrlo pretendo llevar adelante una estrategia de dos puntas: mi primer y más evidente objetivo será esbozar corrientes alternativas dentro del Romanticismo, algo bastante fácil ya que la visión tradicional a la que he aludido sólo es posible a partir de una simplificación radical del movimiento. Por eso mi segundo objetivo es ir más allá del gesto, bastante remanido a esta altura, de pegarle a espantapájaros críticos (pues lo que he planteado más arriba no pasa de ser la simplificación de una simplificación), y considerar en qué sentido las diversas actitudes frente a la naturaleza que encontramos en los románticos pueden definirse como modernas o antimodernas.

En la poesía inglesa, donde yace mi interés principal, el mayor exponente de esta tendencia es William Wordsworth. Cuando la crítica ha intentado establecer un arquetipo de lo que sería la poesía romántica, Wordsworth ha sido con frecuencia el caso ejemplar, y la elevación de ciertos elementos de su poesía a rasgos característicos del Romanticismo ha dado forma a cierta visión crítica de éste. M. H. Abrams, en particular, construyó una lectura que hace de la reconciliación entre el poeta y el mundo el eje de la poesía romántica. La consecuencia inevitable de este tipo de esfuerzos es excluir del Romanticismo rasgos como la ironía, el escepticismo y, eventualmente, cualquier atisbo de humor; en consecuencia, grandes escritores como Byron y De Quincey aparecen como injertos extraños en una tradición rígidamente definida, en vez de retoños naturales de esta.

No me interesa descartar esfuerzos como estos, no sólo porque forman parte de proyectos críticos eminentemente respetables sino porque a menudo, contra sus propias intenciones, tienen como consecuencia resaltar las excepciones a la regla que pretenden imponer. Una que surge inmediatamente a la vista es el caso de William Blake, quien afirmó explícitamente que “Donde el hombre no está la naturaleza es yerma”. En su obra la naturaleza aparece como una figura alternativamente seductora y despótica, y casi siempre hostil a la humanidad. Blake siempre sostuvo que la completa emancipación del hombre requiere su liberación de la tiranía de la naturaleza, que identifica con la necesidad ciega del universo newtoniano. En su mitología, la Caída ocurre cuando el hombre primigenio, arrullado por el sueño, cesa en su actividad creadora y empieza a ver a la naturaleza como algo externo a sí mismo. Ésta se convierte entonces en “Vala”, el velo que cubre sus ojos y lo lleva a aceptar el engaño de una realidad caída, y Enitharmon, la reina del cielo que preside los ciclos de una historia catastrófica.

Si bien la relación entre el poeta y la naturaleza en la poesía de Wordsworth es extremadamente compleja, el subtítulo del Libro VIII del *Preludio* ofrece un resumen aceptable: “El amor de la naturaleza lleva al amor del hombre”. Podemos verlo con más detenimiento en *Tintern Abbey*. Considerado por Harold Bloom como un *Preludio* en miniatura, nos muestra al poeta que regresa, luego de cinco años, a la susodicha abadía en

compañía de su hermana. El poema aparece fechado el 8 de julio, un día antes del aniversario de la toma de la Bastilla, y en él Wordsworth busca reponerse de una conmoción espiritual no aclarada del todo, pero que seguramente involucra el paso de esos cinco años con todas sus devastaciones. Frente a la violencia de la historia, Wordsworth se parapeta en su hermana, en quien ve una continuidad de los sentimientos más nobles que experimenta, y en la naturaleza, que se abre como un refugio intemporal, pues “La naturaleza nunca traicionó al corazón que la ama”.

La diferencia entre ambos no necesita ser subrayada. Si vemos a Wordsworth como el conservador que dejó su simpatía por la Revolución Francesa para convertirse en un *tory* y en el poeta laureado de la Corona, y a Blake como el artesano radical que nunca dejó sus ideales revolucionarios, podríamos hacer una primera lectura superficial que ve en la poesía de uno el proyecto reaccionario de encontrar un refugio contra la historia, y en la del otro un trasunto mítico del proyecto moderno de modificar la realidad hasta sus últimas consecuencias. Pero semejante lectura esconde más de lo que revela. Bloom, por ejemplo, ve en *Tintern Abbey* un ejemplo clásico de la “lírica de crisis” que desarrolló Wordsworth y que, según el propio Bloom, constituye el arquetipo del poema moderno. Para él, es en el desarrollo radical de la subjetividad del yo lírico, llevada a cabo por Wordsworth, donde hay que buscar el origen de la poesía moderna (romántica y posromántica), y el conservadurismo externo de Wordsworth no sería más que un velo que cubre la originalidad extrema de su proyecto poético (apreciación en la que sigue a Shelley, de quien nos ocuparemos en breve). Pero aún en los términos que vengo usando la distinción resulta absolutamente insuficiente.

Si aceptamos, con E. P. Thompson, que las raíces ideológicas de Blake están en el antinomismo inglés, la corriente más radical del protestantismo, entonces su caracterización de la naturaleza como enemiga de la humanidad tiene menos que ver con el proyecto moderno que con el mandato bíblico expresado en Génesis 1:28-30. Blake escribe desde una mentalidad que es capaz de ver en la naturaleza esa presencia hostil que en la leyenda de San Jorge está representada por el dragón que, más allá de los límites de la aldea o ciudad, aguarda al hombre para destruirlo. Podría argumentarse que es más bien Wordsworth quien escribe desde una perspectiva moderna, ya que la melancolía que expresa por la naturaleza sólo sería posible cuando esta, gracias precisamente a la independencia ofrecida por la modernidad tecnológica, está suficientemente domesticada, y esto en dos sentidos: primero, porque ya no presentaría esa faz tan amenazante, y segundo, porque sólo al dejarla atrás es posible extrañarla y buscar una reconciliación con ella.

No soy ni remotamente el primero en contraponer a Blake y Wordsworth de este modo, pero este planteo dicotómico me permite establecer una serie de coordenadas para entrar en “Mont Blanc” de Percy Shelley como si fuera el tercer término en una diálectica. Shelley, como la mayoría de sus contemporáneos, no leyó a Blake; sus maestros poéticos fueron Samuel Taylor Coleridge y el propio Wordsworth. El poema lleva como subtítulo “Versos escritos en el valle de Chamouni”, y constituye una referencia directa al *Himno antes del amanecer, en el valle de Chamouni* de Coleridge, publicado en 1802. Resulta evidente que Shelley pretendía de algún modo “corregir” a su predecesor: el *Himno*, siguiendo las creencias religiosas (relativamente ortodoxas) de Coleridge, ve en el paisaje natural una manifestación de la creación divina y concluye afirmando que “La Tierra, con sus mil voces, alaba a Dios”; Shelley, de convicciones agnósticas, apenas deduce del espectáculo de la montaña una “duda tremenda” y una “fe tan tenue”.

No me interesa, sin embargo, desarrollar el contraste entre el Dios de Coleridge y el ambiguo “Poder” que percibe Shelley en la montaña; lo que quiero es analizar el modo en que Shelley corrige o reescribe a Wordsworth porque, a pesar de que la oposición a éste es menos explícita, probablemente sea más profunda. La naturaleza no se muestra en este poema como la presencia bondadosa que usualmente es en Wordsworth, sino como una fuerza incontenible. Esto se ve sobre todo en la cuarta sección, cuando se describe el glaciar de la cima como “una ciudad de muerte” primero, y después como “un flujo de ruina” que

arrasa con la morada de “insectos, bestias y aves”. Si bien al llegar a las llanuras el río se convierte en “el aliento y la sangre de tierras distantes”, el poder destructivo del torrente queda latente, sobre todo tomando en cuenta su relación con la mente.

“Mont Blanc” desarrolla una meditación sobre la relación entre la mente y el universo, en donde la imponente montaña ocupa metonímicamente el lugar del mundo. Por lo tanto, hay en él una preocupación, por así decir, epistemológica, que no aparece en Coleridge. Para éste, la naturaleza muestra con claridad la presencia de Dios, pero Shelley es más escéptico, y por ello su poema está más cerca de aquellos en los que Wordsworth indaga su relación con el mundo exterior. En la primera sección, la imagen del río Arve que baja de la montaña ofrece una metáfora para “El universo incesante de las cosas”, que aparece como un torrente de agua que fluye a través de la mente. La mente, sin embargo, *también* es un torrente de agua, y tiene sus “fuentes secretas” de donde emerge “con un sonido a medias suyo”. El conocimiento surge de una conjunción entre la percepción, realizada a través de los sentidos, y las ideas de la mente. La metáfora común (el torrente de agua) subraya una afinidad que, a lo largo del poema, se volverá más ambigua.

En la segunda sección encontramos al verdadero protagonista del poema, el “Poder semejante al Arve” que baja del glaciar “explotando a través de las oscuras montañas”. La cuarta sección afirma que “El Poder mora apartado en su tranquilidad”, al margen de todo aquello que vive y muere, y se muestra “remoto, sereno, inaccesible”; la quinta lo ubica en la montaña propiamente. Este Poder, que parece habitar el Mont Blanc sin identificarse con el cerro, ocupa el lugar que en Wordsworth tiene la naturaleza y, en Coleridge, Dios, y es necesario analizarlo con detenimiento.

Hay un poema escrito el mismo año, “Himno a la Belleza Intelectual”, donde aparece mencionado el mismo poder con características muy distintas. De hecho podría afirmarse que no es el mismo, pero la cercanía en la fecha de composición de ambos parece indicar que Shelley está elaborando dos visiones sobre un fenómeno común. Este “Himno” comienza afirmando que “La sombra tremenda de un Poder invisible / flota entre nosotros”, y luego le da el nombre de “espíritu de la Belleza”. El poeta afirma haberlo buscado y servido toda su vida, y esta actitud devocional recuerda la que Wordsworth despliega frente a la naturaleza. Cuando termina el poema diciendo que los hechizos de este Espíritu lo “ataron / a temerse a sí mismo y amar a toda la humanidad”, estamos en terreno conocido. El Poder, en este poema, es una brisa de verano como la que le da la bienvenida a Wordsworth al comienzo del *Preludio*; se trata de una presencia fundamentalmente benévola.

El *Preludio* termina con una visión sobre el Monte Snowdon, y aunque Shelley no leyó el *Preludio* (pues fue publicado recién en 1850, tras la muerte de Wordsworth y mucho después de la suya), una comparación entre ambos no es menos iluminadora. El Snowdon puede ser escalado hasta la cima, y el ascenso de Wordsworth en su poema tiene todas las características de una unión mística. Shelley, en cambio, debe imaginarse al Mont Blanc desde el valle de Chamouni, de donde no podría ver la cumbre a la que en todo caso no podrá acceder, ya que no era posible en ese momento llegar hasta la cima. Debe imaginarlo y, sobre todo, imaginarlo *separado*. Resulta enormemente llamativo que, tras iniciar el poema imaginando al mundo y la mente como torrentes de agua que se mezclan, Shelley lo concluya con una separación tajante entre ambos.

La quinta sección comienza: “Mont Blanc aún brilla en lo alto – el poder está ahí”; ahí, no en el poeta. En la cima inaccesible cae la nieve sin que nadie la vea, y esa nieve simboliza una especie de *sanctum sanctorum* que Shelley no puede penetrar. La “fuerza secreta de las cosas” habita en la montaña, y parece que el poema va a terminar en una especie de derrota, donde la prioridad recae en el Mont Blanc (y en la naturaleza). En ese momento, sin embargo, la voz poética se recupera y lanza un desafío del que Blake habría estado orgulloso: “¿Y qué serías vos, la tierra, las estrellas, el mar, / si para el imaginar de la mente humana / el silencio y la soledad estuvieran vacantes?”. Este grito final, que remite a un idealismo que pone la consciencia por sobre la materia, traiciona el humanismo que pese a todo subyace a su proyecto poético, pero no borra lo que vino antes. Es posible, claro está, otra interpretación: el descubrimiento del poder en la montaña habilita al poeta a lanzar el

guante, y el Poder de la naturaleza encuentra su contrapartida humana. Pero el efecto inmediato de la yuxtaposición de ambas exaltaciones (la del cerro y la del poeta) es más bien desconcertante, y el poema concluye sin una reconciliación.

Puede argumentarse que el “Himno a la belleza intelectual” y “Mont Blanc” muestran dos actitudes frente a la naturaleza. Sería mucho decir que Shelley cambió de opinión en el breve plazo entre la escritura de ambos, pero sin duda hay un desplazamiento entre uno y otro poema. El “Himno”, si bien no repite exactamente el gesto de Wordsworth, postula una presencia benévola que flota en el viento e impregna el mundo. En “Mont Blanc” la naturaleza aparece como una entidad ambigua, por momentos benévola pero más bien amenazante, y el poeta parece desafiarla en vez de cantarla. Si aislamos los símbolos de la brisa y el cerro, es llamativo que Wordsworth los ubique en cada extremo del *Preludio* como manifestaciones de la bondad natural (por no decir teofanías paganas), mientras que Shelley, en dos poemas escritos sucesivamente, les da valores muy disímiles.

¿En qué sentido es (o deja de ser) moderno cada uno de los poetas que he analizado? Habría que preguntarse primero cuál es la esencia de la actitud moderna ante la naturaleza. ¿Es el deseo agresivo de conquistarla y hacer del monte un jardín, como querría Blake? ¿Es el deseo de reunir aquello que la misma modernidad ha escindido, como en Wordsworth? ¿O es la ambigüedad que expresa Shelley? Supongo que, a esta altura, mi respuesta es bastante previsible. Podemos encontrar rasgos de modernidad en los tres poetas, ya que toda obra poética verdaderamente perdurable es, como Jano, bifronte, y mira hacia atrás al mismo tiempo que hacia adelante. Pero, dicho eso, creo que es en la mirada suspicaz de Shelley donde podemos hallar la actitud más propiamente moderna. Shelley no rechaza la naturaleza como en cierto modo hace Blake; reconoce allí un poder y una fuerza, y se pregunta por la relación entre ellos y su propia mente. Al mismo tiempo, y a diferencia de Wordsworth, Shelley no presume sobre la bondad de ese poder, sino que se mantiene cauto, consciente de la separación entre su mente y el mundo.

Es en esta escisión, expresada tan elocuentemente en la parte final de “Mont Blanc”, donde más moderno es Shelley, y en el escepticismo que la revela, la duda de que el intelecto humano pueda atravesar el abismo para conocer la esencia de la “cosa-en-sí”, si se me permite usar el término filosófico. El hombre moderno avanza hacia la naturaleza llevado por el afán de dominar ese Poder que percibe en su seno, pero una y otra vez encuentra que algo en ella se le escapa. A riesgo de caer en el anacronismo, tras el descubrimiento de la molécula viene el del átomo, luego el del protón, electrón, quark y todos los demás; eventualmente se habla de “energía oscura” y la comprensión se detiene. Hemos subido a la cima de la montaña, pero no llegamos al sanctum sanctorum de la naturaleza.

Ironía, auto-ironía y queja en el sujeto del esteticismo político

Javier De Angelis
UBA, CONICET

javier_deangelis@yahoo.com.ar

Carl Schmitt concibe al esteticismo como la reacción propia del siglo burgués por excelencia, el siglo XIX, al derrotero iniciado con el derrumbe de la antigua ontología. Este derrumbe, que acontece *in realitate* y no simplemente como una discusión gnoseológica entre filósofos contra el racionalismo, impulsa a encontrar una mediación que salde el hiato entre lo racional y lo real. Prendados del individuo fichteano, los románticos le imprimen, sin embargo, una torsión estético-emotiva. La ironía y la intriga son los modos impolíticos en que se vinculan con la acción política. Ya bien entrado el siglo XX, cuando el proceso de secularización ha revelado su horizonte de dominio económico-técnico, el esteticismo adquiere un significado adicional. Si la estructura del romanticismo político del siglo XIX era decisiva para la comprensión del esteticismo que alcanza los círculos político-intelectuales todavía en 1919, la crisis de la década del veinte no hará sino acentuar la tensión con los que el jurista de Plettenberg nombra como “la generación anterior”. En este sentido, el esteticismo político resume ahora la ironía y la intriga en la queja nihilista frente al dominio de lo técnico. La queja romántica no alcanza a reconocer en el dominio económico-técnico un momento del espíritu. “Nuestra generación”, dice Schmitt, se impone el desafío de mirar el rostro de la Gorgona y superar esa forma de nihilismo y pasividad política.

I. Bajo el ojo ruso

ab integro nascitur ordo. La cita en latín cierra la conferencia que Carl Schmitt pronuncia en Barcelona en 1929. “La era de las neutralizaciones y las despolitizaciones” – así se llama la conferencia –, va a ser publicada ya en 1932 como apéndice a *El concepto de lo político* (Schmitt, 2009: 107-122). Si el texto comienza con una cita en francés (“Nosotros, en Europa central, vivimos *sous l’oeil des Russes*”, bajo el ojo de los rusos, bajo el ojo ruso, como si el ojo fuese un simple órgano o una cámara), cierra su recorrido con las palabras extraídas de la IV *Égloga* de Virgilio. Estos dos extremos, desde el ojo ruso en la lengua francesa hasta el saber que esconde, enigmática, esa expresión de la lengua latina, señalan el camino que se despliega a lo largo del texto. Desde el dominio de los rusos, del hermano que se ha revelado como el enemigo más radical, se sale por la vía de una renovación en la lengua de Roma.

ab integro nascitur ordo. Schmitt elide algunas palabras de la cita virgiliana e intensifica así su resonancia. Esa reformulación le da la autoridad que puede tener una máxima, un lema. La cita completa dice: *Magnus ab integro saeculorum nascitur ordo*. Del gran orden de las eras (de las generaciones, también) nace la renovación. El verso de Virgilio fue interpretado por el cristianismo temprano como una profecía. Este nacimiento de *lo nuevo*, el saber que conduce a él, tiene una determinación bastante precisa en la conferencia. Justamente porque todo el análisis schmittiano está dedicado a mostrar el pasaje que lo político concreta en cada una de sus mediaciones, desde una esfera de la vida a otra. Desde su momento fundamental en la metafísica racionalista con el nacimiento del Estado moderno hasta la radicalización de su inmanencia en lo económico-técnico. A lo largo de toda la conferencia Schmitt se ocupa de mostrar el modo en que las eras se encadenan una tras otra, en una dialéctica entre conflicto y neutralización que dinamiza la historia de Occidente. Sin embargo, las soluciones provisionarias frente a la intensificación del conflicto político no se producen gracias a un progreso lógico. Por el contrario, parten de la voluntad de una *élite política* en una situación concreta. El sujeto de esta dialéctica política, del cambio en lo político, es, como la llama en otro texto previo, de 1923, donde realiza una

interpretación del pensamiento político hegeliano, una vanguardia del espíritu del mundo [*Vortrupp des (Welt)Geistes*]:

El espíritu del mundo sólo se capta a sí mismo, al principio, en la etapa correspondiente de su concienciación, en pocas cabezas. La conciencia general de lo que es la época no aparece, de golpe, en todas las personas, y ni siquiera en todos los miembros del pueblo o del grupo social dirigente. Siempre habrá una avanzadilla [*Vortrupp*] del espíritu del mundo, un punto culminante [*Spitze*] del desarrollo y de la concienciación, una vanguardia [*Avantgarde*] que tiene el derecho de actuar porque está en posesión de un conocimiento y de una conciencia certeras de la situación; no como la elegida de un Dios personal, sino como el factor del desarrollo, de cuya inmanencia ella no quiere, en modo alguno, salirse, o bien, según la imagen vulgar, como comadrona de las cosas que están por venir. La personalidad de la historia universal –Teseo, César, Napoleón– sería un instrumento del espíritu del mundo; su función dictatorial se basaría en el hecho de estar en un determinado momento de la historia. El alma del mundo que Hegel veía entonces, en 1806, cabalgar en Jena era un soldado y no un hegeliano; representante de la alianza de la filosofía con el sable, pero que se mostraba por el lado del sable. (Schmitt, 2008: 118)

En lo que respecta a la idea de progreso que podría estar implicada en el proceso encadenado de mediaciones políticas que Schmitt analiza, resulta más bien un relato de su variación, de su desgaste, del fin de su tiempo y su superación. Es decir, no es una versión más de la decadencia de Occidente. Y este quizás sea todo el problema de su intervención en este contexto. Cada nueva mediación se aleja más de la estabilidad que sustentaba a las categorías teológicas y así el conflicto latente se radicaliza y amenaza un orden cada vez más precario. El flujo de las eras, que es también el de las generaciones, muestra entonces una serie que conduce hacia la disolución en la inmanencia. “El proceso de neutralización progresiva de los diversos ámbitos de la vida cultural ha llegado a su fin porque ha llegado la técnica.” (Schmitt, 2009: 121)

II. Manifiesto vanguardista

Ahora bien, la conferencia de 1929, lejos de adquirir un tono fatalista, se mantiene, al comienzo, en el nivel analítico de una historia de la secularización, de un esbozo de la historia de las categorías políticas y su inmanentización. Pero, finalmente, cierra su despliegue con un relevo. El cierre latino, esa vuelta sobre Roma y la profecía de un recomienzo y un nuevo orden, indica este camino. En ese sentido, la sección final se aleja del tono analítico, del despliegue dialéctico de lo político, y se acerca más al tono de un manifiesto vanguardista que al de un artículo para una revista jurídica: presenta un relevo, la necesidad de un recomienzo y una misión, una tarea. El relevo identifica, reconoce y nombra dos sujetos: a la “generación pasada” y a “nuestra generación”. En ese sentido, Schmitt se reconoce a sí mismo como representante de una vanguardia del espíritu. Y frente a la crisis encarnada en esa generación precedente, en la era que precisa ser relevada, anuncia una tarea, una nueva misión bajo el lema *ab integro nascitur ordo*. “El espíritu lucha contra el espíritu, la vida contra la vida, y de la fuerza de un saber íntegro nace el orden de las cosas humanas” (Schmitt, 2009: 122). Este es el núcleo de su exégesis del verso virgiliano, que se constituye también en lema de su generación, divisa con la que se distingue de la generación pasada y tarea de la vanguardia que él representa.

Ahora bien, si toda la conferencia se ocupa de rastrear el origen y las determinaciones actuales de esa “economificación [*Ökonomisierung*] general de la vida espiritual” (Schmitt, 2009: 111), y sus representantes (en el proyecto soviético, aunque no solo ahí, sino también en la incipiente tecnocracia global), si todo el texto se aboca a una comprensión histórico-espiritual de aquel sujeto (aquel *ojo técnico* del hermano ruso), la sección final, en cuanto manifiesto vanguardista y enunciación del quiebre, está encargada de identificar la crisis y la impotencia de una generación intelectual y política destinada a ser superada. Diez años

después de la publicación de *Politische Romantik* en 1919, más de diez años después de la caída del imperio alemán, tras una década intensa en la vida de Alemania y de toda Europa, Schmitt está en condiciones de nombrar a los auténticos destinatarios de su análisis crítico del esteticismo. El saber integro que reclama para la generación que él representa es también la distancia que lo separa de sus maestros. Dice:

La generación alemana que precede a la nuestra estaba dominada por una sensación de ocaso cultural [*Kulturuntergangsstimmung*] que se puso de manifiesto ya antes de la Guerra Mundial, y que en modo alguno tuvo que esperar al hundimiento de 1918 ni a la decadencia de Occidente de Spengler. En Ernst Troeltsch, Max Weber y Walter Rathenau se encuentran numerosas manifestaciones de ese sentimiento. El poder irresistible de la técnica aparecía aquí como gobierno de la falta de espíritu sobre el espíritu, como mecánica tal vez ingeniosa pero carente de alma. (Schmitt, 2009: 119)

Durante esos diez años de la década del veinte en Alemania, durante esos diez años en donde acontece el efectivo pasaje hacia el siglo XX, proceso que solamente ocurre gracias al servicio que presta la estética en la conformación de la *Öffentlichkeit* durante el siglo XIX (Schmitt, 2009: 110-111), el esteticismo reconfigura su ironismo en clave de queja [*Klage*] romántica ante la decadencia, ante el ocaso cultural. (Schmitt, 2009: 120-122)

El saber integro que la vanguardia de la nueva generación se impone, en tanto partera del nuevo orden, tiene la tarea de reconocer no solamente en la era de lo económico-técnico, sino también en la reacción de sus contemporáneos, un momento del espíritu. Este nuevo saber de “nuestra generación”, empieza por reconocer una profunda continuidad entre los que se presentan como presuntos adversarios e inscribirlos en el despliegue de un proceso histórico-espiritual común. Schmitt presenta el cuadro final de este proceso como un falso enfrentamiento entre la intensa convicción de la anti-religión técnica y la impotencia del nihilismo esteticista. Señala:

El espíritu de la tecnicidad que ha conducido al credo masivo de un activismo anti-religioso en el más acá, es espíritu; puede que sea un espíritu maligno y demoníaco, pero lo que no se puede es rechazarlo como mecanicista y atribuírselo a la técnica. Puede que sea algo cruel, pero en sí mismo no es ni técnico ni cosa de la máquina. *Es la convicción de una metafísica activista, es fe en un poder y dominio sin límites del hombre sobre la naturaleza, incluso sobre la physis humana, en un ilimitado ‘retroceso de las barreras naturales’, en posibilidades ilimitadas de modificación y felicidad de la existencia humana natural en el más acá.* A eso se lo podrá llamar fantástico o satánico, pero no simplemente muerto, carente de espíritu o mecánica sin alma. (...) es incorrecto querer resolver un problema político mediante una antítesis entre mecánico y orgánico, entre muerte y vida [diría Schmitt, como hacen mis maestros románticos contemporáneos]. Una vida que no tenga frente a sí más que la muerte ya no es vida, no es sino impotencia e inanidad. Quién no conoce ya otro enemigo que la muerte, ni contempla en su enemigo otra cosa que una mecánica vacía, está más cerca de la muerte que de la vida, y la cómoda antítesis de orgánico y mecánico es en sí misma crudo mecanicismo. *Una agrupación que vea de su lado sólo espíritu y vida, y del otro sólo muerte y mecánica, no significa ni más ni menos que la renuncia a la lucha, y no posee otro valor que el de una queja romántica.* (Schmitt, 2009: 122. El subrayado es mío.)

III. Nihilismo

El prólogo a la segunda edición de 1925 de *Politische Romantik* ya adelantaba la transmutación que conduce desde el ironismo a la desesperación [*Verzweiflung*] y de ahí a la queja. En efecto, si la primera edición del texto de 1919 dedicaba lo fundamental de su análisis a la torsión estético-emotiva del individuo fichteano como núcleo subjetivo de la impotencia política y del ocasionalismo tardo-romántico (Schmitt, 2005: 109-140), Schmitt extiende en la segunda edición de 1925 el análisis de ese proceso hasta el momento de su crisis radical: Nietzsche, Byron y Baudelaire son allí los personajes centrales. Ellos son las

figuras liminares del romanticismo, del sujeto del esteticismo político y víctimas de su “sacerdocio privado”. Dice Schmitt hacia el final del nuevo *Prólogo* fechado en septiembre de 1924:

Sólo en una sociedad disuelta por el individualismo la productividad estética del sujeto pudo ponerse a sí misma como centro espiritual, sólo en un mundo burgués que aísla al individuo espiritualmente, lo remite a sí mismo y carga sobre él todo el peso que, de otro modo, estaba repartido jerárquicamente entre las distintas funciones de un orden social. En esta sociedad está abandonado el individuo a ser su propio sacerdote (...) En el sacerdocio privado se encuentra la raíz última del romanticismo y del fenómeno romántico. Cuando se considera la situación de acuerdo con tales aspectos, no se puede tener siempre en vista sólo a los buenos idílicos, sino que se debe ver también la desesperación [*Verzweiflung*] que está detrás del movimiento romántico (...) Se debe ver a los tres hombres cuyo rostro desfigurado mira fijamente a través del colorido velo romántico, Byron, Baudelaire y Nietzsche, los tres sumos sacerdotes y, al mismo tiempo, las tres víctimas sacrificiales de este sacerdocio privado. (Schmitt, 2005: 61)

En cuanto figuras de la crisis final del esteticismo, en efecto, la generación precedente que Schmitt nombra en 1929, de alguna manera como sus antecesores, pero a la vez como aquellos con quienes una vanguardia intelectual debe saldar cuentas y romper para superar su crisis y volverse así políticamente activa, no necesitaron esperar ni a Spengler ni a la Gran Guerra. Los elementos determinantes de su particular forma de esteticismo, su queja ante la sensación de un ocaso cultural, ya estaban *in nuce* en la figura de estas “tres víctimas sacrificiales del sacerdocio privado”. El camino que lleva entonces desde la ironía romántica a la queja y la demanda nihilista tiene una parada necesaria en la desesperación y la melancolía. En todo caso, el denominador común de las tres generaciones del esteticismo es su pasivismo, su impotencia en lo político. En este sentido, en tanto no poseen ninguna actividad política propia, carecen de lo necesario para convertirse en una vanguardia política e intelectual. En los “buenos idílicos” del siglo XIX esto se manifestaba en la inestabilidad y el oportunismo de sus posiciones políticas: la productividad estético-emotiva del yo romántico allanaba siempre el camino hacia una buena posición como emprendedor publicitario en cualquiera de los frentes, pero nunca como ideólogo. En los románticos del siglo XX, se presenta bajo la forma de una queja nihilista ante el avance inmovible de la anti-religión técnica.

El activismo político-intelectual vanguardista del que Schmitt se siente representante en 1929 exige, en cambio, un trabajo de *ascesis* en el camino hacia la realización de aquel saber íntegro. Esencialmente, frente a la desesperación del sacerdocio individualista, a la queja y a la demanda ironista, el vaguardismo schmittiano se auto-impone el reconocimiento del enemigo y lo que se combate como *un momento del espíritu*, como vida y no ya como una simple nada. Dice Schmitt: “El miedo a la nada cultural y social fue en parte más bien producto de un terror pánico ante las amenazas al *status quo* que de un conocimiento ecuánime sobre la peculiaridad de los procesos espirituales y de su dinámica. *Todos los nuevos y grandes impulsos, toda revolución y toda reforma, toda nueva élite nacen de la ascesis y de una carencia deliberada o involuntaria, y aquí carencia significa sobre todo renuncia a la seguridad del status quo.*” (Schmitt, 2009: 120. El subrayado es mío)

IV. A modo de conclusión

Como pudimos ver, la crítica schmittiana al esteticismo no comienza ni termina con sus análisis de 1919, esto es, con la publicación de *Romanticismo político*. De modo recurrente Schmitt se dedica a analizar sus figuras, muy especialmente durante toda la década del veinte. De aquellos análisis surgen aquí al menos dos conclusiones. Por un lado, se vuelve manifiesto que los ataques contra el romanticismo no estaban dirigidos estrictamente a una figura ya superada bajo la forma de sus principales representantes del siglo XIX sino a una determinada intelectualidad que, en el marco de la crisis Imperio

alemán, primero, y de la democracia parlamentaria alemana, después, aparecen como sus epígonos contemporáneos. La referencia a la queja romántica y los nombres de Troelsch, Weber y Rathenau resultan aquí decisivas. Por otra parte, estos representantes epigonales del romanticismo no alcanzan su realización sino habiendo atravesado la forma radical del nihilismo romántico en las figuras de Nietzsche, Byron y Baudelaire, su desesperación. A partir de estas tres estaciones en el despliegue del esteticismo, a partir de estas tres figuras del esteticismo, es posible delinear una continuidad en el pensamiento schmittiano entre el tardo-romanticismo y su reconfiguración en la intelectualidad de la década del veinte. Como dijimos también el momento nihilista adquiere una centralidad fundamental en la medida en que determina a la generación precedente con la que Schmitt se mide, con la que quiere romper y, de ese modo, busca superar a través de un recomienzo.

En cuanto a la “nueva generación”, su tarea y la superación de las figuras del esteticismo, teniendo en vista la lucha contra la anti-religión técnica, es preciso decir, por último, que llamativamente el vanguardismo que Schmitt toma como ejemplo está estrictamente relacionado con movimientos de reforma al interior del cristianismo. Cito a Schmitt en su conferencia de 1929:

El primer cristianismo y todas las reformas en profundidad que se produjeron en su interior, las renovaciones benedictina, cluniacense, franciscana, los anabaptistas y los puritanos, así como todo auténtico renacimiento con lo que tiene de retorno al principio simple de la propia especie, todo genuino *ritornar al principio*, toda vuelta a una naturaleza intacta y no corrompida, se muestra frente al confort y bienestar del *status quo* vigente como una nada cultural o social. *Crece calladamente en las tinieblas, y en sus primeros comienzos un historiador o un sociólogo no reconocería más que una nada. El momento de su representación resplandeciente es ya también el momento en el que esa conexión con los comienzos secretos e inaparentes comienza a estar amenazada.* (Schmitt, 2009: 120)

De modo *sui generis*, entonces, la “vanguardia histórica” de los movimientos artísticos contemporáneos a Schmitt se reconfigura entonces en su pensamiento político en los términos de una renovación de contenido teológico-político, con una fuerte impronta católica.

Cuestiones en la estética de Th. W. Adorno

Fernando Coschica
UNC

“El lenguaje del arte es *no derivable* de principios normativos” (Martínez, 2007: 232). Esta frase de J. M. Martínez puede darnos ingreso a considerar no solo la implicancia negativa sino por así llamarla “composicional” en términos dialécticos de la relación arte sociedad. Para Adorno, el arte concentra en sí el carácter dual de ser a la vez un enclave autónomo y un hecho social, los antagonismos de lo real reaparecen en las obras de arte como “problemas inmanentes de su forma”. En principio, los residuos miméticos ya se encuentran mediados en la recepción productiva de la obra de arte, pero éstos en toda su materialidad e inexpresividad constituyen *temas* de una reflexión estética. Solo así la obra de arte puede reclamar, como tanto ha insistido Adorno, la necesidad de la reflexión conceptual sobre ella. Pero esta normativa muda -y adelantándonos-, no pretende ofrecer una instancia de reconciliación entre el individuo y la totalidad social, entre el particular y lo universal, sino más bien exponer su inmanente contradicción en la época presente y de aquí el carácter de fracaso de la obra de arte auténtica- sólo puede captarse en su integridad en el problema de la *apariencia* (*Schein*) de la obra de arte.

“La apariencia es todavía su lógica” [de la obra de arte]. Con esta afirmación se quiere sintetizar que la legítima rebelión hacia la apariencia del arte moderno, como carácter ilusorio, sacude algo más que un aspecto de la obra, ya que lo que ella posee y se entiende como elementos formales y materiales provienen a ella desde la realidad “y en ella se ha desrealizado: por eso es siempre su imitación”. Es en el carácter aparenial en el que se verifica la distancia entre lo artístico y lo empírico, en el que aparece la eficacia social de su autonomía. Y es en las constancias de su proceso histórico en el que se reactualiza la culpa del arte, su nexo de culpa social -como lujo y privilegio de clase- que el arte aún carga y que se observa, más ejemplarmente, en el disfrute de sus versiones más ensimismadas. Las obras de arte nunca pueden resolver esa contradicción, pero pueden recobrar cierta autenticidad incluyéndola como contenido y materia prima, como algo que la obra de arte debe siempre volver a confrontar en toda su virulencia. En este sentido, la culpa que tiñe todas las obras de arte será una de las mediaciones por las cuales la obra, de otra manera monádica, está profunda e internamente relacionada con el orden social, que de otro modo le sería externo” (Jameson, 2010: 206). Pero a la vez, este modo de comportarse de las obras se opone al “mismo comportamiento mimético mediante el cual las obras herméticas atacan al ser-para-otro burgués” volviéndose a la vez “culpable mediante la apariencia del puro en-sí, a la que no se escapa lo que a continuación la destruye” y aún más “[s]i no hubiera que temer un malentendido idealista, se podría considerar a esto la ley de cada obra, y de este modo se llegaría muy cerca de la legalidad estética: que la obra se asemeje a su propio ideal objetivo, no al del artista” (Adorno, 2004: 143). Y es que uno de los momentos centrales de la *Teoría estética* se expresa en la reversión dialéctica de lo subjetivo en la objetividad, y más acusado -tal legado- por el advenimiento al arte de una época nominalista que, al penetrar en la formación de conciencia, descentra al sujeto a la vez que confiere a esas miradas de fragmentos de identidad de un estado objetivo, a la par de los materiales artísticos y los lenguajes.

“La mimesis de las obras de arte es la semejanza consigo mismo. Esa ley es fundada, unívoca o plurívocamente, por el enfoque de cada obra; cada obra está comprometida con ella en virtud de su constitución. Esto diferencia a las imágenes estéticas de las imágenes culturales.” (Ibid.) Con esta cita es preciso recordar que Adorno trabaja en dos niveles distintos. Uno referido al “arte” en general y el otro a la experiencia de las obras de arte en particular, y ello confronta en la tradición moderna líneas de construcción referidas al debate del arte en términos de, por ejemplo, la crítica literaria. Ésta está centrada en la identificación de lo propio, de las obras específicas y el registro de los conceptos más genéricos de la experiencia estética y de lo artístico, que pueden observarse en las teorías

estéticas. Y es que para Adorno esta relación dilemática ha de permanecer junto con la categoría de arte genuino, y ello en virtud de que la producción o trabajo en la obra es a la vez trabajo en el arte mismo. Esto le permite incorporar los procesos de trabajo artístico como procesos de trabajo en la historia, y por tal, convocar a la historia en la estética misma; pero además, incorporar los procesos del trabajo social y su relación a la sociedad de clases, el acceso a los fenómenos de la falsa conciencia y la reificación -el arte como autónomo y a la vez hecho social-. Es por el proceso histórico de su configuración autónoma por el cual cualquier representación fallida de lo en-sí no puede advenirle en su carácter simbólico -en este sentido las obras de arte aunque más nunca podrán dejar de ser a la vez documento de la cultura- y por lo cual las obras de arte se diferencian de lo cultural. Al interior del para-sí, de lo que se tiene como autorrealizado, el proceso de lo que llega a ser idéntico a sí mismo como obra, fisga lo escindido y lo no-reconciliado, que en vano trata de ser sintetizado, y sin embargo tiende siempre a realizarse. La autoidentidad del proceso de espiritualización en el arte, como principio de individuación monádico, pronostica su propia construcción en un proceso que, por su misma tensión hacia la síntesis, implica más que ella misma: los restos arrojados de sus interacciones fracasadas con el exterior, con los otros. En la dialéctica obra de arte y sociedad, la obra no se concibe como abstracta ni como puramente situada. Ella expresa la realidad normativa de la experiencia concreta de lo irreconciliado de la sociedad actual en un proceso a la vez factual y abstracto, miméticamente identitario y contradictorio. Cuando Adorno trata sobre Baudelaire, resalta que “[s]u obra tiene su instante en que síncope la objetividad apabullante del carácter de mercancía -que absorbe todos los residuos humanos- con la objetividad, anterior al sujeto mismo, de la obra en sí misma: la obra de arte absoluta se encuentra con la mercancía absoluta.” Y más adelante, “[s]i bajo el capitalismo monopolista se disfruta del valor de intercambio -de la ley de la equivalencia abstracta-, no del valor de uso, el carácter abstracto de la obra de arte moderna -la irritante indeterminación acerca de su naturaleza y función- se convierte para la obra en la clave de lo que ella es.” (Jameson, 2010: 259). La abstracción estética como reacción a un mundo vuelto abstracto se caracteriza por una prohibición de imágenes. Es la prohibición de tratar al fenómeno como no privado de sentido, que aquí mienta la pretensión de que la cosa y su significado puedan poseer un estado de comunicación experiencial, lo que no obstante es retenido por la obra de arte para mostrar su contradicción y al precio de su mostrar su impotencia. Las imágenes estéticas caen bajo la prohibición de las imágenes y, en este sentido, la apariencia estética y aun su máxima consecuencia en las obras herméticas es precisamente su verdad. Tales obras “no afirman lo que las trasciende como ser en un ámbito superior, sino que subrayan mediante su impotencia y superfluidad en el mundo empírico el momento de caducidad de su contenido” (Adorno, 2004: 144).

Algo más sobre este punto. En la obra de arte el momento aparental posee determinantes: el proceso de la constitución de objetividad que ella produce -la ilusión de ser un todo- y la posibilidad material de denuncia “de falta de esencialidad a esa esencia que manifiesta”. En este sentido, la pretensión de unidad inexistente “procede de la disposición de la obra de arte y como procedente de ella niega el ser-en-sí aunque por su causa se hizo esa estructura -y en definitiva el arte mismo- todo lo realizado en arte se vuelve contra él. “La reproducción de las obras de arte tiene que sacar a la luz su *tour de force*, encontrar el punto de indiferencia en que se esconde la posibilidad de lo imposible.” (2004: 146) La obra de arte expone una pretensión objetiva respecto de la manifestación de lo de que aún no es como hecho, “como puede ser verdad lo que no lo es según su concepto”, lo que sea contenido en la obra se expresa por lo aparental, y en la defensa de ella radica para Adorno el momento enfático del arte, “la legitimación de su verdad”. Esta apariencia estética es nuevamente, lo que permite expresar el trabajo del espíritu “productor de las obras” de la alteridad, ser-para-otro contenida en los materiales.

Pero así aquello que tiene que salvar se le convierte en algo dominado, o incluso producido por ella; la salvación mediante la apariencia es aparente, y la obra de arte carga mediante su carácter de apariencia con la impotencia de esa salvación.

La apariencia no es la característica *formalis* de las obras de arte, sino material, la huella del dardo que ellas querrían revocar. Solo en la medida en que su contenido es verdadero sin metáforas, el arte se desprende de la apariencia que su estar-hecho produce. (2004: 147-148)

La apariencia como “autodeterminación” mediada se hace evidente en los intentos por sobrepasar la pretensión entitativa del espíritu que se encuentra ínsita en su mera existencia al ponerlo como algo visible. El proceso configurador en la obra otorga al momento aparential ese status de en-sí de algo hecho que en cuanto tal no lo es. Al espíritu le pertenece “el aspecto de hacer que sea algo que no es, algo abstracto; éste es el momento de verdad del nominalismo”. El espíritu mismo posee un aspecto aparential que el arte toma a pie juntilla “de ser algo existente y ponerlo ante los ojos como algo existente”. Pero aquí se destila una pretensión de verdad, puesto que esta es una pretensión espiritual, aunque en términos negativos, mediante “la negación de todo ser-en-sí falso.” Momento de negatividad y no ser que depende en su consumación de las relaciones de sus momentos sensibles. “Por eso, el carácter de apariencia del arte es al mismo tiempo su participación (*methexis*) en la verdad.” (2004: 149). La constatación de estos aspectos se empareja al primado del objeto, de un objeto que se encuentra allende las intenciones del sujeto y al modo de una naturaleza aprisionada en los fenómenos por la marcha instrumental de una historia real no racional, y encuentra como objeto estético su ámbito óptico en la liberación paradójica por parte del espíritu de los momentos miméticos que rompen el enclaustramiento identificante de la autoreferencia subjetiva. “El método hegeliano de abandonarse a la constitución de los objetos estéticos y dejar de lado sus efectos subjetivos por contingentes pone a prueba la tesis kantiana: la teleología objetiva se convierte en el canon de la experiencia estética (2004: 150). En la obra estética existe una determinación inmanente entre esencia y manifestación. “Su esencia tiene que aparecer, su aparición es esencial, no es para otro, sino su determinación inmanente.” (Ibid.). La apariencia estética comporta una especie de segunda naturaleza de esa pretensión quebrada que toda obra de arte auténtica quiere exponer.

En el arte el lenguaje no tiene una función comunicativa sino mimética. Por así decir, el arte auténtico a partir de su lenguaje no comunicativo otorga expresión a lo que no es él y lo hace en forma de un locus cifrado. Un lenguaje sin palabras que es siempre anamnesis del temblor pre subjetivo. Y que produce una mismidad entitativa que no ha podido producir el pensamiento identificante. A una reflexión estética de la obra de arte y de las formas artísticas le compete constitutivamente, para Adorno, la tarea de recordarle por vía de la negación a esa segunda naturaleza conformada en la praxis del intercambio su momento de transitoriedad histórica. Al igual que los conceptos de historia y naturaleza, que son ellos mismos dialécticos y poseen ambos polos negativos y positivos, que son a la vez mutuamente determinantes entre sí de manera de que tal tensión permita su potencialidad crítico negativa, para la obra de arte su carácter esencial queda dialécticamente corregido por su manifestación, que en realidad tiene tanta duración como esa intermitencia que -en alguna metáfora- Adorno concede a la fugacidad de los fuegos de artificio. La obra como algo individual y concreto expresa ese concepto de primera naturaleza material que es capaz de negar, por su transitoriedad, a la larga marcha mítica de una segunda naturaleza bajo el signo reificado de la mercancía. Este es un momento de su participación, de su *methexis*, en la verdad, en lo real, como producto material del trabajo humano. No es sólo por su tecnología mimética como proceso de espiritualización que permite expresar a la vez un contenido racional y sensorial sin subsunción del uno por el otro, en un acto de imitación refleja de la condición de dominio bajo la categoría de la identidad y el intercambio, sino también aquella otra de su *methexis*. Además, el lenguaje incumplido y preconstituyente del sujeto de las obras de arte, le recuerdan a este lo no-objetivo que posee. Pero la expresión subjetivada de ella requiere de la expresión del sujeto productor. Esta transposición se integra en la sustancia de la obra y como parte de tal, expresan el continuo estético de las instancias heterogéneas imitadas, y por tal

desvitalizadas, a la identidad que le proporciona su dura ley formal. Es en esta constelación que en el lenguaje artístico se reintroduce nuevamente la naturaleza, a través de la belleza natural. Ella es huella de lo no- idéntico, ella parece “decir más de lo que es”, y este “más” obra del hombre aparece como momento de trascendencia de la obra sobre sí misma. Su trascendencia se expresa como lenguaje velado. “El arte imita la belleza natural en sí misma”. Y esta naturaleza aparentemente redimida es lo más cercano a un lenguaje de silencio y como tal, hace justicia a la *promesse de bonheur* que todo arte posee en clave de negación de lo identificante. Una *promesse de bonheur* mediada, que significa que la felicidad no podría ser nivelada con la praxis actual, sino que aquella existiría por sobre esta, por lo que el potencial utópico negativo contenido por la obra de arte explicaría ese diferencial o espacio existente entre la praxis y la felicidad.

Forma, apariencia y *desartistización*, en los lindes del arte

Alejandra Perié
UNC, SECyT
perie.alejandra@gmail.com

¿Por qué deberíamos seguir distinguiendo lo que llamamos arte, de otros procesos lindantes con él?

Cuando el arte decide abrirse y expandirse al mundo de la vida, decimos que deja de haber arte. En sentido adorniano, la *desartistización* tiene que ver con el problema de la pérdida de la autonomía. Pero ¿Toda *desartistización* estaría ligada a trasvasar los límites de la esfera del arte? ¿Toda *desartistización* implica un estado de *forma-mercancía* que cancela las posibilidades emancipatorias imaginadas o supuestas para el arte? Nuestro texto es un ejercicio fragmentado e incompleto que retoma los conceptos adornianos de *forma* y *apariciencia*, para revisar ciertos aspectos de la mencionada *desartistización*.

¿Por qué leer a Theodor Adorno y su *Teoría estética* para el despliegue de nuestro ejercicio reflexivo? La obra de Adorno nos interesa por cómo su búsqueda del potencial de un *pensamiento no identificante* se aproxima a una dimensión material, que sigue ofreciendo conceptos útiles para repensar el carácter fragmentario del arte en sus diversos momentos.

Apariciencia y mundo de cosas

Como es sabido, para Theodor Adorno la obra de arte es algo que irrumpe, que se nos aparece independientemente de lo que nosotros esperamos, “... *al margen de su intención, y sobre el mundo de las cosas*”, siendo al mismo tiempo, cosas, que advertimos gracias a su *apariciencia, o su brillo*.

La apariciencia es una característica material de la obra de arte, no formal, es la huella de un daño que querría evitar. El arte sólo cuando su contenido es verdadero, sin metáfora, al ser algo producido, emite ese brillo, esa apariciencia que produce el carácter de producto (...). Por su carácter de cosa formada y no por la ilusión ni por sus vanas sacudidas de las rejas de su carácter apariciencial, no tendría éste en la obra la última palabra (...). Cuando su forma no se identifica con su adecuación a objetivos prácticos, las obras son apariciencia respecto de la realidad, aún cuando su factura no quiera aparentar nada (Adorno, 1980, 145)

Así, el arte es –para Adorno- *apariciencial* cuando es inútil¹, y a la vez, dicho carácter es inintencional. Ahora bien ¿la apariciencia es sinónimo de *forma* en términos de Adorno? ¿A qué *forma* se refiere Adorno y en cuál estamos pensando nosotros? En un arte sin totalidad, en el cual las obras han dejado de ser un todo integral para ser partes o yuxtaposiciones de partes sin remisión a ninguna totalidad ¿en qué *forma* cabe pensar? La organicidad característica de las obras del pasado ha devenido en una suerte de emborronamiento, en operaciones de desintegración y disolución cuya recepción ha debido también volverse difusa y fragmentaria. Con la desintegración del valor organizativo de la forma en su conjunto la obra ya no es capaz de presentar una apariciencia homogénea o un *brillo* („*Schein*”). En principio, diríamos que no puede –dada su desintegración- aparecer distinta del mundo cotidiano, es un objeto más entre otros. ¿Qué *forma* le queda entonces? ¿Una *forma* sujeta a la más completa contingencia? Una *forma* que para Adorno es *expresión*², y aunque –en calidad de cosa- no pueda ponerse en relación a una totalidad previa, se ve obligada a autovalerse. En este tipo de obras, las inorgánicas, la *forma* es *expresión* en tanto

¹ Incluso como mercancía.

² Esta categoría específica de expresión en Adorno, identifica el modo en que “habla” una obra. Sería el lenguaje enigmático de la forma artística que se opone al lenguaje comunicativo en tanto *diferencia* o *negatividad*.

en cada obra el arte debe re-inventar sus reglas desde cero y establecer una nueva normatividad.

Las preguntas que queremos formular aquí son: ¿qué diferencia habría entre este tipo de forma y la de otras manifestaciones como el dadaísmo y el happening que para Adorno estaban sentenciadas a pasar desapercibidas en el mundo de la vida? ¿Y qué diferencia hay entre forma-expresión (del conjunto de objetos de un arte separado del mundo de la vida) y la forma de los artefactos culturales con los que muchas veces confundimos las obras de arte contemporáneas?

En la obra de arte del pasado, tradicional, lo que permanecía oculto, en lo sucesivo comienza a aparecer y se muestra como evidencia. La obra de arte moderna expone el quebrantamiento que es intrínseco a sí misma, pero que en la obra de arte tradicional permanecía opaco u oculto. Esta se vuelve contra la apariencia; se vuelve contra el carácter de *aura* propuesto por Walter Benjamin. Pero al destruir la apariencia, en la cual paradójicamente reside su *verdad*³ –para Adorno- la obra se queda *sin nada*. Cuando decimos sin nada, ¿equivale a decir sin *forma*?

Aura y desartistización

Por otro lado, después de Adorno, vemos no sólo que la obra de arte aún destruyendo su *aura* y en estado muriente o de desaparición, sigue portando algún nivel de apariencia (la cual debe seguramente provenir de nuevas formas vinculares), sino que, las formas de la industria de la cultura, en sus lindes, parecieran gozar de un tipo de apariencia semejante. Entonces: ¿por qué habríamos de negarle la condición de la apariencia cuando dichas formas comparten con el arte contemporáneo un sinnúmero de rasgos y comportamientos?

Como sabemos el proceso que llamamos *desartistización* es intrínseco a la evolución del arte moderno. Este, según Adorno habría tomado como principio el *estar quebrado*. Es una exigencia dada por el tipo de relación adquirida con la sociedad: el arte no sería nada si no fuese por la relación con aquello otro a lo cual se opone. Así, la *desartistización* o la pérdida de lo artístico en el arte tiene que ver con la condición de éste de estar quebrado, problema que se extiende al arte contemporáneo con ciertas notas distintivas. Volvamos por un momento a Adorno. Para él, el arte *tiene que* rebelarse contra su apariencia. Pero cuando lo hace, se vuelve contra su propio concepto. Es decir que se torna la cosa más incierta. El arte se ha vuelto completamente incierto porque se ha transformado en una cosa que niega su propio concepto (1980: 10). Incierto es contingente e innecesario, además de imprevisible. Pero ¿es tal la contingencia?

Lo fragmentario en el arte contemporáneo

Para Adorno, en la obra de arte existe una tendencia a la independización de lo aurático, una cierta tensión que tiene como resultado una preponderancia de lo fragmentario. Lo fragmentario en la obra de arte –en general- surge del propio proceso de la obra de arte, es decir, para utilizar la terminología adorniana, surge de una *negación determinada* (Adorno, 1980). La negación determinada es una negación que se produce desde el interior mismo de la cosa. La obra de arte es negativa en dos sentidos: es negativa porque la apariencia es negativa con respecto al mundo del cual procede la obra, y es negativa -por segunda vez- en tanto que esa apariencia a su vez es negada, es determinada como tal apariencia. Lo que la obra de arte hace es determinar la apariencia como tal. La autenticidad adorniana sería la capacidad de una obra de arte para seguir su propia lógica, ser fiel a su lógica interna, fiel a sus procesos internos más allá de una cierta heteronomía de la que no puede prescindir, pues es un *fait social* (1980: 10). El *arte auténtico* –entonces- es el que se la sabe ver en la complejidad entre una especie de forma o de lenguaje instituido, y la *forma* en que cada obra lo resuelve a su interior. La obra de arte avanzada sabría captar

³ O autenticidad.

lo que el material de cada período ofrece, sin la necesidad de dominarlo, y al mismo tiempo generar un lenguaje nuevo de la obra. Es capaz de hacerse cargo de la historicidad del material y al mismo tiempo resolver el problema o la ley de cada obra de una manera particular. El *nexo de sentido* sería el instrumento de la apariencia en las obras de arte. Es el instrumento de integración de las obras de arte. El sentido podría ser, entonces, el conjunto de interpretaciones asignables a ese todo más o menos unitario; ese sentido mismo, es lo que funda la unidad (y esto vale tanto para unidades complejas como las obras de arte del pasado, en las cuales la organización sensible se continúa en el contenido semántico y promete efectos de orden pragmático, como también en la unidad mínima poco compleja de las obras de arte posauráticas⁴). El sentido mismo, lo que funda la unidad, se afirma como presente mediante la obra de arte sin estarlo real o efectivamente.

Decimos que el sentido está presente porque es apariencia y gracias a que se trata de una obra de arte, aún cuando la organización sensible (la del pasado de la era del arte) esté ausente. Si la obra de arte es ilusión, esa ilusión de orden ficcional es la base apariencial del sentido. Lo que se muestra ilusoriamente no está en verdad presente, pero el funcionamiento de esa ilusión es el nexo de sentido para el conjunto. En el caso de que sea una obra de arte posaurática, lo que no está presente en efecto, no es la realidad ilusoria representada a través de la ficción artística, sino dicho carácter ficcional trasladado a la *dramaturgia* de la propia obra (Bourdieu, 2006). Lo que no está –en efecto– presente, es el hecho de que *sea una obra de arte* (en un sentido normativo previo) ya que lo es convencionalmente. La obra de arte es –de un modo u otro– una ficción de algo. En el pasado: una ficción de orden, de armonía, de una realidad referida, y en el presente es una ficción de que *sea una obra de arte*. Que sea convencional es que no está realmente, bajo ningún aspecto estético trascendental. Por eso el sentido que produce la apariencia participa al máximo de ese carácter de apariencia.

En la obra de arte posaurática uno creería que el nexo de sentido es más simple, o más evidente, porque se trata meramente de la identificación de un escombros de la realidad como si fuera algo distinto de lo que es, la predicación de un escombros de la realidad como obra de arte. Pero viendo la obra como proceso, en realidad el nexo de sentido y la apariencia están ligados a la *dramaturgia* de la producción de esa obra de arte. Y el proceso de la *dramaturgia* que convierte al escombros en obra de arte es un asunto bastante complejo. En el arte moderno, prevanguardista, constatamos una *dramaturgia* y un grado de convencionalidad alrededor de la obra, pero el peso del nexo de sentido no está puesto en esa *dramaturgia* ni en esa convencionalidad, sino en cómo está articulada materialmente la obra. Y en la obra de arte posaurática más allá de cómo se configuren las operaciones internas, el peso del nexo de sentido está claramente puesto en esos rituales y en esa convencionalidad. Porque en muchos casos el artefacto en sí no sería poseedor de una forma. La forma estaría en lo que rodea a dicho artefacto. Estaría más bien dada por las condiciones o el contorno que hacen que eso sea una obra. Por ejemplo: obras como la *Colina de hierba* de Hans Haacke no tienen inscriptas su forma en el artefacto; la *forma* está en las relaciones que rodean a la obra. Cosa que en Adorno se puede extender a la noción de material. La *forma* –adorniana– es un concepto que está definiendo las condiciones de posibilidad de hacer una unidad diferenciada de lo existente, en un sentido amplio y ligado a la historicidad.

Entonces, por una parte, la *forma* es lo que garantiza una unidad estética, en un momento en el cual ella está en crisis. Por otra parte, la época histórica desplaza el concepto de *forma* hacia otro lugar: la *forma* no tiene que ver con la figuración de una unidad estética, sino al revés, con su desintegración, y sin embargo sigue siendo una *forma*. Pero, la unidad estética surge de una especie de cerrazón frente al temor del caos de la naturaleza o la mera empiria.

La obra de arte posaurática sería aquella que se vuelve tan incierta, por haber sido fiel al ejercicio de dirigirse contra su propio principio, que tiende a borrar los límites de su

⁴ Pensemos en las obras del minimalismo, por ejemplo.

propia esfera, y con ello, su condición de autonomía. Pero el arte se vuelve contra su propio concepto en distintas formas, históricamente. En el caso de la fragmentación, esta condición histórica sería muy importante. ¿Por qué en el mundo del arte contemporáneo, es tan decisivo el mundo de los objetos? ¿Por qué el arte tiende a presentar o bien a ostentar los objetos? ¿Por qué tiende a estar referido a ese mundo de cosas y a presentarlas como *enigmas*⁵?

En los lindes, ¿cómo es lo fragmentario?

Un rectángulo sobre un papel, es un rectángulo y no una obra de arte contemporánea a menos que *se deba* sospechar de ello. Y será un proceso lindante del mundo del arte cuando las condiciones sean tan propicias que la sospecha sea capaz de ubicarlo dentro del contexto pero no tenga el derecho para gozar de toda la legitimidad del arte contemporáneo.

Como sea, en el centro o en la periferia, el discurso más o menos corriente sobre el arte contemporáneo no parece haberse desacralizado lo suficiente como para que en el mundo del arte las cosas sean simplemente cosas. La misma expresión de “artista contemporáneo” goza de una legitimidad que lo diferencia de otros actores de las otras esferas culturales (diseño, publicidad, modas, etc.). Continúa siendo el arte el modelo de referencia para las otras esferas, como afirma Marc Jiménez (2005: 315) y continúa afirmando su hegemonía en el mercado internacional.

Desde este punto de vista, pareciera ser que el problema de la apariencia concierne a las economías distintivas, a los modos de regulación de los beneficios y el tipo de intercambio entre los actores del campo específico de las esferas. El arte participa y se nutre de la diversidad y pluralidad de formas culturales comunes, las cuales responden incluso a las exigencias de un sistema comunicacional basado en el consumo; a la vez que es capaz de seguir conservando lo que lo mantiene separado de éste: la apariencia.

El arte contemporáneo puede parecer un magma informe o cuyas formas pueden ser cualesquiera, heterogéneas y altamente alegóricas, puede ser insignificante o majestuoso, absolutamente banal o presentarse como un artefacto muy complejo. Todas las posibilidades están abiertas, pero sólo las más interesantes y destacables son las que gozan del reconocimiento y la incorporación al mundo legítimo del arte. Cualquier fragmento por alegórico que sea, puede resultar en apariencia de arte contemporáneo, pues su forma es la *forma-mercancía* o la *forma-institucionalizante*. La forma parece constituirse en la acción procesal que comprime los fragmentos de mundo para tornarlos accesibles y deseables como *formas-mercancías*.

La apariencia –en el arte contemporáneo– no tendría solo que ver con lo producido sino con su modo de distribución y de consumo, con las lógicas que regulan dicha producción y cómo todo ello construye un tipo de agente que comienza a gozar de la legitimidad mencionada. En este sentido es casi tan relevante analizar las acciones de un potencial consumidor de las lógicas del arte contemporáneo como al agente que produce los artefactos, porque nunca la obra de arte estuvo tan afectada por el mundo de las mercancías, aún cuando exista un límite simbólico de la esfera.

Lo que se consume es una suerte de valor abstracto. Pero ¿qué diferencia el *valor abstracto* de la forma mercancía del arte del resto de las formas-mercancías de las otras esferas de la cultura?

En las otras esferas, las que están por fuera de los lindes del arte, las operaciones de sus artefactos si bien parecerían ofrecerse como ruinas, repiten o afirman el mundo de la praxis en tanto se adecúan al mundo de referencia. Son menos enigmas en tanto su contenido es más ficcional y podríamos decir que esto tiene que ver con una merma de tensión en la constitución de su forma. Pero como las piezas son intercambiables, como en el ajedrez, y dependen de la relación que establecen en sus contextos y momentos de aparición, las operaciones de un dispositivo o artefacto del mundo de la industria cultural

⁵ En el sentido adorniano del término.

puede leerse como más enigmático que una operación del arte elitario que no sea capaz de hacer visible sus costuras o las mediaciones que la convierten en *enigma*. La escenificación del arte contemporáneo, o de los productos culturales que conviven con él, poseen una forma, que podría leerse, siguiendo a Adorno, no como mera presencia de la materia configurada, sino como *mediación* de la materia (Adorno, 1980: 192).

Porque en última instancia, la forma –y esta vez en un sentido que nos ha permitido ver Adorno- estaría precisamente en los dispositivos que participan de dicha *mediación* de la materia y constituyen un tipo de configuración, que también es un tipo de configuración social.

Libros, automóviles y escaparates: un contrapunto entre Adorno y Rancière

Juan Albin
UNA, UBA
juanfalbin@yahoo.com.ar

Si la obra de arte es –como propone Adorno en *Teoría estética*– a la vez un hecho social y un hecho autónomo, en el terreno de la obra literaria el problema mismo de la autonomía o heteronomía del arte puede empezar a pensarse –según puede verse en un ensayo de Adorno, “Chifladuras bibliográficas”– en los aspectos materiales y gráficos que cada vez más parecen regir el mundo de la producción editorial, convierten la obra en mercancía y parecen ponerse en tensión respecto de lo que en ella quiere cerrarse herméticamente en sí. Frente a estas propuestas, la reflexión estética de Rancière propone otro modo de pensar los problemas de la autonomía y de la relación entre palabras e imágenes en la literatura moderna. En *El destino de las imágenes y Aisthesis*, Rancière recupera los aspectos visuales y gráficos de cierta producción editorial moderna y piensa una nueva relación entre palabras e imágenes inaugurada por el régimen estético del arte, sin reducirla a un hecho determinado por el mercado y el mundo de las mercancías: allí por tanto podría reconstruirse un contrapunto con la reflexión que Adorno esboza en “Chifladuras bibliográficas”.

Al posicionar sus propuestas estéticas, la filosofía de Rancière suele polemizar ante todo con sus contemporáneos franceses: con Badiou, con Schaeffer y con Lyotard, por ejemplo, en *El malestar en la estética* (2011b). Son pocos, en cambio, los momentos en que Rancière discute directa y explícitamente con la teoría estética de Adorno. Y sin embargo no son escasos los núcleos en que las propuestas de Adorno y Rancière se podrían poner en un particular contrapunto, que implica a la vez ciertos acuerdos y ciertas tensiones algo solapados. Dos aspectos de ese contrapunto me interesan especialmente: por un lado, el problema de la autonomía del arte; por otro, el problema de la relación entre las palabras y las imágenes en la modernidad estética.

Un breve ensayo de Adorno titulado “Chifladuras bibliográficas” (*Notas sobre literatura*, 1965) puede servir para plantear ese contrapunto. Allí Adorno relata una experiencia personal a partir de la cual es posible reconstruir lo que Rancière llama una escena del régimen estético del arte: una escena en que emergen formas de visibilidad, formas de hacer, de sentir y de pensar que permiten identificar el arte como tal (Rancière, 2013). Empecemos por citar esa experiencia de Adorno:

Mientras visitaba una **feria del libro** me sobrecogió una extraña aprehensión. Cuando intentaba entender qué me quería señalar, me di cuenta de que los libros ya no parecían libros. La adaptación a lo que con o sin razón se tiene por las **necesidades de los consumidores** ha alterado su apariencia. Internacionalmente las cubiertas de los libros se han convertido en **anuncios de los libros**. Aquella dignidad de lo contenido en sí, duradero, hermético (...) se descarta como anacrónico. El libro seduce al lector; ya no aparece como algo que es para sí, sino como algo que es para otro... (...) Globalmente, se impone el hecho de que los libros se avergüenzan de todavía serlo en general y no **dibujos animados o escaparates iluminados con luz de neón**; el hecho de que quieran borrar las huellas de una producción artesanal para no parecer anacrónicos, sino llevar el paso de un tiempo del que secretamente temen que ya no tenga tiempo para ellos mismos. (Adorno, 2003: 332-333). Los subrayados son nuestros.

Recuperemos en primer lugar el espacio de esa experiencia de Adorno: una feria del libro, espacio en que el libro se vuelve mercancía y se intercambia como tal, que determina –en términos de Rancière– ciertas formas de exhibición y de visibilidad de la obra literaria. Allí, súbitamente, Adorno siente que lo familiar se le vuelve extraño; en esa experiencia, los

libros entonces ya no parecen libros. Algo está cambiando en sus modos de producción, que transforman su apariencia. Frente a ese espacio de visibilidad y a esos modos de hacer emergentes, el pensamiento trabaja e intenta hacer inteligible –no sin cierta molestia e incomodidad– el cambio. Llamam la atención los términos que Adorno elige para contar y pensar esa experiencia: todo parece remitir la apariencia transfigurada del libro al mundo del mercado, la publicidad y la industria cultural, que hacen del libro otra cosa. En efecto, concluye Adorno, los libros parecen estar avergonzados de ser libros y buscan parecerse a los dibujos animados o a los escaparates iluminados con luz de neón, borrando de esa manera toda huella de su producción artesanal.

Hay dos aspectos que a Adorno parecen incomodarle especialmente y sobre los que gira su reflexión en el ensayo. En un primer plano, lo que le preocupa a Adorno es el nuevo énfasis en los aspectos visuales y gráficos del libro. Las figuras que asaltan al cliente cual dibujos animados, los formatos exagerados como automóviles desproporcionadamente anchos y los colores excesivamente intensos y llamativos como los de los carteles publicitarios parecen empezar a tener cierto dominio en un ámbito, el de la literatura, en el que al menos desde Hegel, la palabra no parecía valer ni como mero sonido ni por su mera forma gráfica sino como signo que remite a sentimientos, representaciones y pensamientos. Figuras, formatos y colores parecen hacer reingresar de manera impura la materia en una forma artística, la literaria, que es la que tal vez más había contribuido a su desmaterialización, volviéndola más espiritual. En un segundo plano, lo que le preocupa a Adorno no es solo la incidencia de los aspectos visuales y gráficos en la literatura sino también, en la mediación de esos aspectos con el mercado y el servicio al cliente, la nueva y estrecha relación que parece tener el arte literario con lo que no es arte, esto es, con la industria: los libros se empiezan a asemejar y a transformar en automóviles, carteles publicitarios y escaparates iluminados con luces de neón o en dibujos animados. Así, la incómoda experiencia de Adorno en esa feria de libros se relaciona de manera profunda con el problema de la autonomía, al menos en dos sentidos fuertes. De formas cada vez más intensas, propone Adorno, el libro producido industrialmente está hecho para seducir al consumidor: ya no busca encerrarse herméticamente en un orgulloso en sí, sino que busca ser para otro. Sabemos, desde ya, que lo hermético y lo enigmático son categorías centrales a partir de las cuales Adorno piensa la objetividad y la autonomía de la obra de arte en la *Teoría estética*. Por ello, en el relato y la reflexión sobre la experiencia en la feria de libros, que lleva a Adorno a indagar en los aspectos gráficos de la producción literaria y por tanto en la particular relación entre palabras e imágenes que implica todo libro, lo que se juega es uno de los problemas fundamentales de la estética adorniana: el problema de la autonomía. Si la obra de arte es a la vez un hecho social y un hecho autónomo, si es a la vez un producto social y una cosa que niega la sociedad del total intercambio (Adorno, 1983: 296), en el terreno de la obra literaria el problema mismo de la autonomía o heteronomía del arte puede empezar a pensarse –para Adorno– en los aspectos materiales y visuales que cada vez más parecen regir el mundo de la producción editorial, convierten la obra en mercancía y parecen ponerse en tensión respecto de lo que en ella quiere cerrarse herméticamente, relacionándola a su vez –en forma novedosa– con el mundo cotidiano de los productos producidos en serie, los nuevos automóviles y los nuevos escaparates iluminados con luces de neón.

El problema de la autonomía y la heteronomía del arte es asimismo uno de los problemas centrales que piensa la teoría estética de Rancière. Aquello que Rancière ha denominado régimen estético de identificación del arte –como una particular relación entre formas de hacer, sentir, pensar y visibilizar que permiten identificar una obra de arte como tal, régimen que se estaría formando desde fines del siglo XVIII– implica ante todo una revolución: la suspensión de las jerarquías, divisiones y oposiciones corrientes en el régimen representativo entre lo pasivo y lo activo, entre lo sensible y lo inteligible, entre las artes y los géneros, entre lo visible y lo decible, entre las formas de hacer del arte y otras formas de hacer de la vida práctica, por tanto entre el arte y lo que no es arte. La conceptualización de la teoría de los regímenes y en particular del régimen estético es un

modo de pensar de manera más compleja aquello que se concibió bajo el concepto de modernidad estética. Esa noción para Rancière es problemática pues tendió a pensar un tránsito lineal y teleológico entre la tradición y la novedad, entre la representación y la presentación, entre lo figurativo y lo no figurativo, que confluiría también en la autonomía de las artes entre sí –concentrándose en sus medios específicos– y en la del arte respecto de la praxis social en general (Rancière, 2009). La conceptualización del régimen estético busca pensar de manera más compleja lo que sentimos, entendemos e identificamos como arte desde fines del siglo XVIII. Y ello puede comprenderse inicialmente si se considera el carácter paradójico del régimen estético, porque –señala Rancière– a la vez que la revolución estética desbarata las jerarquías y funda así la autonomía del arte, ella no deja de ser una particular forma de la heteronomía, ya que todo el tiempo el límite entre el arte y lo que no es arte parece difuminarse. Asimismo, el régimen estético establece una nueva relación entre lo decible y lo visible: la palabra, en tanto hecho de discurso, puede volverse súbitamente muda, adoptando las potencialidades de lo visible y convirtiéndose en un puro hecho sensible, mientras que lo visible puede encarnar ahora la fuerza de las palabras y volverse un hecho de significación y concepto.

Ya en *El reparto de lo sensible* Rancière reflexionó sobre el rol que tuvo el plano de la página en la revolución implicada por el régimen estético. La página es pensada allí en sus diferentes formas, tanto simbólicas como materiales: así, en el paradigma de la página se dio la democracia novelesca, la democracia de la escritura tal como la simboliza la novela realista, que hace entrar de modo indiferente cualquier tema en el ámbito de su representación, en una absoluta igualdad; pero también se dio en el mismo paradigma de la página, según Rancière, un entrelazamiento material de los poderes de la letra y de la imagen. En efecto, durante el siglo XIX, se produjo un cruce cada vez más intenso entre la cultura tipográfica y la cultura iconográfica, y entonces las ilustraciones en viñetas y estampas se relacionaron en formas inéditas con las innovaciones diversas de la tipografía romántica. El plano igualitario de la página impresa desbarata así el reglaje que en el régimen representativo establecía ciertas relaciones jerárquicas y la distancia entre lo decible y lo visible. Pero también, en la misma superficie, se disuelve la división entre el arte puro y las decoraciones del arte aplicado. Aquello que se anula, en última instancia, es la diferencia entre el arte literario y las prácticas de los diseñadores que producen esos autos y esos escaparates que indignaban tanto a Adorno. Por ello, para Rancière, esta modalidad de la página ha jugado un rol tan importante, generalmente subestimado, en el trastorno del régimen representativo y en las implicancias políticas de la revolución estética (2009: 13-14). La planicie de la página, tal como se la concibe y practica en el siglo XIX, es la de una interfase creada entre el poema y su tipografía o su ilustración, así como entre el poema y el objeto decorativo. Y esa interfase es política en tanto desbarata la lógica jerárquica del régimen representativo. Este separaba el mundo de las imitaciones del arte distinguiéndolas respecto de otros modos de hacer; a su vez, su organización jerárquica – particularmente la primacía de la palabra sobre la imagen– constituía una analogía respecto al orden político social. Frente a ello, la revolución estética opera el entrelazamiento igualitario de las imágenes y los signos sobre la superficie tipográfica, así como la promoción del arte de los artesanos al gran arte. De esa manera se realiza un nuevo reparto de lo sensible (2009: 16) y en eso radica el carácter político del nuevo modo en que se articulan lo decible y lo visible en el régimen estético. Por ello, el reconocimiento del rol que el plano de la página o –más en general– la “superficie de diseño” (Rancière, 2011a) tuvo en la constitución del régimen estético del arte permite discutir, para Rancière, dos ideas fundamentales en las concepciones usuales de la modernidad estética: por un lado, la idea de la autonomía de las artes entre sí, que se quedarían cada una en su esfera específica, trabajando sus propios medios y materiales; por otro, la idea de una diferencia entre el arte autónomo y el arte heterónimo. El diseño, en tanto superficie sensible común, puede ayudar a repensar críticamente lo que se concibe como modernidad, empezando por el concepto de autonomía que está en su base.

En el particular modo en que Rancière recupera positivamente los aspectos visuales y gráficos de la producción literaria moderna y la nueva relación entre palabras e imágenes que implica el régimen estético, sin reducir esa nueva relación a un hecho determinado por el mercado y el mundo de las mercancías, puede reconstruirse un particular contrapunto con la reflexión que Adorno esboza en "Chifladuras bibliográficas". Sin embargo, ese contrapunto no implica solo cierta tensión sino también ciertos acuerdos, no siempre explicitados por Rancière. Y ello porque, hacia el final de su ensayo, e incluso en su movimiento interno, Adorno no deja de recuperar algunos de los aspectos materiales y gráficos de los libros, pensando particularmente los modos en que el aspecto exterior del libro podría tener una relación de semejanza con su interior. El ejemplo propuesto finalmente por Adorno es el de la escritura proustiana y su forma gráfica:

Esa semejanza únicamente sobrevive en rasgos excéntricos de lo que se da a leer, como en la obstinada y abisal pasión de Proust por escribir sin párrafos. Le irritaba la exigencia de una lectura cómoda, que obliga a la imagen gráfica a servir pequeños bocados que el ávido lector pueda engullir más fácilmente, a costa de la continuidad del asunto (1965: 343).

Así, en el ejemplo de la escritura y de las ediciones de Proust, Adorno termina por reconocer el carácter no necesariamente mercantil y defectivo del aspecto gráfico de los libros. También, la posibilidad de la semejanza mimética de su exterioridad con una modalidad de discurso que no busca adaptarse al lector y le propone otro tipo de resistencias y exigencias, negando de esa manera la norma del mercado: el servicio al consumidor.

Por todo ello, Adorno no puede ser adscripto tan fácilmente a esas concepciones usuales de la modernidad estética con las que discute Rancière. Es por lo general Clement Greenberg (en muy pocas ocasiones Adorno), el blanco de las críticas de Rancière. Y ello no sorprende, porque Adorno no piensa ni lineal ni teleológicamente el concepto de modernidad, porque la relación que plantea entre autonomía y heteronomía del arte es más dialéctica de lo que a Rancière le gustaría (recordemos aquí, muy brevemente, que para Adorno el arte es siempre, a la vez, un hecho social y un hecho autónomo, y que históricamente implica una relación con lo social que pasa alternativamente por la negación, el rechazo, la aceptación y la neutralización), y porque en el caso específico de la relación entre el lenguaje de la obra literaria y sus aspectos gráficos no deja de pensar la posibilidad de una interesante y compleja relación mimética. Una relación de semejanza, dice Adorno; una superficie de igualdad, diría Rancière, donde las funciones de las palabras y de las imágenes parecen intercambiarse. Por todo ello, no hay que dejar de señalar aquí el acuerdo –tal vez no lo suficientemente explicitado– que la reflexión estética rancieriana tiene por momentos con los planteos de Adorno.

El nudo indiscernible entre estética y política en la obra de Rancière

Maximiliano Correia
UNMdP
maxicoorreia@gmail.com

El trabajo reconstruye brevemente los principales elementos conceptuales de la teoría estético-política de Rancière, poniendo el foco de atención en la configuración de la experiencia común de lo sensible. Detalla en dos apartados el modo en que esta teorización toma elementos de la tradición filosófica y, a la vez, piensa la constitución del problema al que se refiere en el marco de la cultura contemporánea. A partir de dicha reconstrucción, el texto indica un balance provisorio de los obstáculos y las potencialidades de la propuesta del filósofo francés.

Introducción

La teoría estética y política de Jaques Rancière suscito, particularmente en las últimas décadas un notable interés en los círculos académicos, filosóficos y artísticos. La relevancia de sus textos se fundamenta en la vigencia de los análisis que podemos encontrar “*En los bordes de lo político*” (1998), “*El reparto de lo sensible*” (2000), “*El malestar en la estética*” (2004) y en “*El espectador emancipado*” (2008). Estos textos posibilitan elaborar un acercamiento a las reflexiones sobre la escena artístico-estética en el capitalismo.

Como es sabido, Rancière explícita la relevancia de las contradicciones y aporías que se presentan en el mundo del arte contemporáneo en todas sus expresiones, en lo que concierne a las reflexiones estéticas. Esto responde, en parte, a un intento de lo que se puede denominar una desmitificación del arte crítico de las décadas convulsionadas de los sesenta y setenta.

Para comprender de manera más rigurosa la concepción estética de nuestro pensador, debemos limitarnos, en primer lugar, a definir lo que denomina como régimen estético del arte. En palabras del autor: “La estética [...] como régimen de funcionamiento del arte y como matriz discursiva, como forma de identificación de lo propio del arte y como redistribución de las relaciones entre las formas de experiencia sensible.” (2011:25)

A lo largo de las obras mencionadas, Rancière acentúa y deja entrever la estela en la convergen el arte y la política. Según su enfoque, la relación que se establece en el marco de ese juego entre estética y política es donde se distribuyen y redistribuyen los lugares y las identidades de lo visible y lo invisible, esto es lo que el filósofo denomina “*El reparto de lo sensible*”. La política supone una reorganización que define lo común al interior de una comunidad, otorgarle visibilidad a lo que estaba oculto o desplazado para que irrumpen aquellos que era concebidos como una muchedumbre ruidosa. En este acontecimiento, Rancière observa la apertura a la posibilidad del descenso:

Es el conflicto de diversos regímenes de sensorialidad. Es en ello que el arte, en el régimen de la separación estética, se encuentra tocando la política. Pues el disenso está en el corazón de la política. La política, en efecto, no es en primer lugar el ejercicio del poder o la lucha por el poder. Su marco no está definido de entrada por las leyes y las instituciones. La primera cuestión es saber que objetos y que sujetos están concernidos por esas instituciones y esas leyes, que formas de relaciones definen propiamente a una comunidad política. (2010:34)

De esta forma, la ligazón que existe entre la estética y la política vislumbra las prácticas y las formas de la visibilidad del arte en la repartición de lo sensible. Por lo tanto, para Rancière el arte no goza ni reconstruye espacios autónomos, sino que siempre está entrelazado en la asignación y distribución espacio-temporal que constituyen la experiencia común.

Lo que podemos inferir a partir de las tesis propuestas por Rancière, es que el arte es portador de una función específica, la de reconfigurar y posibilitar espacios nuevos en el reparto del mundo común. Por consiguiente, el arte no es político en tanto su contenido, sus enunciados o alusiones respecto a alguna situación particular de la vida en sociedad, sino que lo es en su forma de intervención en la división y reparto de lo sensible.

Veremos en lo que sigue cuanto de esta teoría se enlaza con la tradición filosófica y cuánto es una deuda con el análisis del arte contemporáneo en el marco de la cultura capitalista. Finalmente, analizaremos las dificultades y potencialidades de la propuesta de Rancière.

La génesis filosófica del *reparto sensible*

La política y la estética se reclaman mutuamente porque ambas, en términos de Rancière, se inscriben dentro de la misma lógica: la de suspender las coordenadas normales de la experiencia sensorial. Para comprender la relación estrecha entre ambos conceptos, el filósofo francés pondera algunos ejemplos históricos que expresan de manera cristalina la tensión discursiva que venimos desarrollando. Las líneas de continuidad que propone Rancière, atraviesan sustancialmente la antigua Grecia, centrándose en la concepción platónica de arte y la política en cuanto a su carácter condicional que aparece en su obra la *"Republica"*, hasta alcanzar las reflexiones estéticas del *"Más antiguo programa sistemático del idealismo alemán"* encarnado por Friedrich Schiller en su obra *"Cartas sobre la educación estética del hombre"* particularmente, deteniéndose en el análisis minucioso de la estatua imaginaria *"Juno Ludovisi"*.

En lo que respecta a la interpretación del prisma platónico, Rancière sostiene que:

Se lee a menudo en la célebre exclusión de los poetas la marca de una proscripción política del arte. Pero la política misma resulta excluida por el gesto platónico. La misma división de lo sensible les sustrae a los artesanos la escena política donde harían otra cosa distinta que su trabajo y a los poetas y actores la escena artística donde podrían encarnar una personalidad distinta a la suya. Teatro y asamblea son dos formas solidarias de una misma división de lo sensible, dos espacios de heterogeneidad que Platón debe repudiar al mismo tiempo para constituir su Republica como la vida orgánica de la comunidad. (2011:36)

Por otra parte, la estatua griega con la que alegoriza Schiller, viene a expresar aquella *"apariencia libre"* que no debe entenderse desde la concepción modernista de autonomía material de la obra, sino como ruptura con las formas ordinarias de la experiencia sensible. Según Rancière, lo que caracteriza a la estatua es la ociosidad o indiferencia, no está prescrita ni se ajusta a los criterios representativos como tampoco se circunscribe a elementos intrínsecos que expresarían una verdad que remite a lo divino. La estatua está inscripta en un régimen que la despoja de sus posibles elementos litúrgicos como también del trabajo escultórico que aspira a representar desde la convención, una figura conveniente. A estas dos posibles formas de entender la estatua, nuestro autor las denomina de una forma particular, la primera descripción obedece a lo que define como régimen ético, la segunda descripción remite al régimen representativo. Rancière considera que la estatua imaginaria de Schiller es una de las primeras formulaciones del régimen estético del arte:

En este régimen, la estatua de Juno no deriva de su condición de obra de arte de la conformidad de la obra del escultor con una idea adecuada de la divinidad o con los canones de la representación. La deriva de su pertenencia a un sensorium específico. La propiedad de ser un objeto del arte no remite ahí a una distinción entre los modos de hacer, sino a una distinción entre los modos de ser. Esto es lo que significa *"Estético"*: la propiedad de ser arte dentro del régimen estético del arte no está ya dada por criterios de perfección técnica sino por la asignación a una cierta forma de aprehensión sensible. La estatua es una apariencia libre. Es una forma sensible heterogénea en

relación con las formas ordinarias de la experiencia sensible marcadas por estas dualidades. Tiene lugar dentro de una experiencia específica que suspende las conexiones ordinarias no solamente entre apariencia y realidad, sino también entre forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad. (2011:40)

Desde la estética de Schiller, se inaugura un modo de concebir al arte en el que se define y se ubica en una configuración espacial que no se halla dentro de la división sensible del orden dominante. Rancière destaca que para el filósofo alemán la revolución francesa produjo un efecto notable que se evidencia en el contenido de su obra, la libre apariencia objeto y desarticula el orden establecido y sus estructuras, la razón y la ley sobre la población, la forma que pretende controlar y modelar a la materia en su pasividad. Ante estas observaciones eruditas, Rancière postula que la irrupción del régimen estético del arte propone originalmente la disolución concreta de un *arte por el arte* y un arte supeditado a las lógicas de la política. La autonomía del arte alude a las concepciones y a las formas de lo que él denomina experiencia de lo sensible.

Los problemas del reparto en la escena del arte contemporáneo

A más de dos siglos de la obra schilleriana, los problemas en torno al arte siguen vigentes, particularmente en lo que respecta al arte crítico contemporáneo, inserto en el actual capitalismo imperante en todo el mundo, al cual cada vez se hace más difícil encontrarle fisuras o puntos de superación. Rancière parte de la idea de que el arte crítico a lo largo de todo el siglo XX, aspiró a concientizar sobre los efectos aniquiladores del sistema de producción capitalista que lleva a cabo y ejerce mediante diversas formas de dominación, sin embargo, a pesar de las grandes aspiraciones que suscitaron todo tipo de proyectos e invenciones artísticas, en el arte crítico anidan una serie de paradojas y problemas que merecen ser reflexionados.

En su libro *“El espectador emancipado”*, Rancière analiza minuciosamente ciertos aspectos del pensamiento crítico en el campo artístico. Lo que nos interesa aquí particularmente, es mencionar que, en la reflexión pertinente a estos temas, el autor no se limita a manifestar una visión escéptica con respecto a la potencialidad del arte como herramienta de denuncia mediante sus intervenciones, sino que pretende acentuar ciertas aporías inherentes que se presentan en la actualidad como reversos de su propósito. De esa forma sostiene:

Los conceptos y procedimientos de la tradición crítica no están para nada en desuso. Todavía funciona muy bien, incluso en el discurso de aquellos que declaran su caducidad. Pero su uso presente testimonia una total inversión de su orientación y de sus supuestos fines. De modo que es necesario tomar en cuenta la persistencia de un modelo de interpretación y la inversión de su sentido si queremos emprender una verdadera crítica de la crítica. (2010a:30)

Rancière afirma que, actualmente, los grandes eventos, festivales, bienales y exposiciones de obras de arte, forman parte de lo que denomina como una reflexión global sobre el estado del mundo. Las diversas muestras que contienen una miscelánea de folletos, consignas y propaganda revolucionaria junto con los diseños estereotipados de la estética juvenil se enmarcan en una lógica binaria en el momento de intervenir. La premisa se funda en que el común denominador de la sociedad encuentra imposibilitada su capacidad de visualizar el avance incesante y la proliferación mercantil indiscriminada.

En paralelo, y de modo paradójico, la imposibilidad también se presenta en las formas de llevar a cabo protestas o manifestaciones en la cuales todos los elementos que son utilizados para dar cuenta de la posición crítica también se encuentran inscriptos dentro del mundo mercantil. Rancière toma dos ejemplos concretos para ilustrar las contradicciones y conflictos mencionados, el primero se centra en los fotomontajes que expuso la artista Martha Rosler durante la guerra de Vietnam, allí, denunciaba el avance bélico imperialista

de Estados Unidos que había detrás de la vida armoniosa y pudiente que ostentaba la sociedad de consumo. Mientras que en el segundo ejemplo se centra en la muestra de imágenes de la fotógrafa Josephine Meckseper en 2005, en la que se mostraba la indistinción existente entre el mundo mercantil y las acciones de resistencia.

Se trata siempre de mostrar al espectador lo que no sabe ver y de avergonzarlo de lo que no quiere ver, a riesgo de que el dispositivo crítico se presente a su vez como una mercancía de lujo perteneciente a la lógica que él mismo denuncia. Hay una dialéctica inherente a la denuncia del paradigma crítico: esta no nos manifiesta su agotamiento sino para reproducir su mecanismo, a riesgo de transformar la ignorancia de la realidad o la negación de la miseria en ignorancia del hecho de que la realidad y la miseria han desaparecido, de transformar el deseo de ignorar aquello que torna culpable en deseo de ignorar que no hay de que sentirse culpable. (2010a:34)

De este modo, lo que nos propone Rancière con cierta agudeza capciosa es tomar distancia de los contenidos canónicos que constituyen la tradición crítica, sin caer en complacencias que afirman con absoluta pasividad el orden dominante. Lo que introduce el autor como perspectiva posible, es pensar el arte crítico como la manifestación de la reproducción clásica sujeto a las tesis de la filosofía de la historia las cuales expresan que el advenimiento de una etapa superior es inexorable. El problema radica en que el afán emancipador ha sido debilitado frente a la incapacidad manifiesta del arte crítico para generar una conciencia colectiva movilizadora capaz de promover un cambio estructural.

Algunas breves conclusiones

El modo en que la teoría de Rancière presenta imbricados completamente los dominios estético y político, al tiempo que presenta un conjunto de problemas que desafían al pensamiento contemporáneo: como la ya mencionada dificultad en la trascendencia política de la experiencia estética o la imposibilidad de capitalizar el impacto transformador de lo político que puede desplegarse desde el reparto de lo sensible; se muestra fértil en la apertura de interrogantes que nos obligan a revisar nuevamente el dominio de la filosofía práctica y de su vínculo con la vida concreta de nuestras sociedades. Muchas de las categorías de este filósofo francés, que hemos ido retomando, señalan la necesidad de pensar un dominio político *encarnado*, atravesado por una experiencia estética que lo constituye de manera inmanente.

Desde su propuesta, es difícil pensar una dimensión que funcione como extra-estética y, a la vez, esa distinción pareciera carecer de sentido.

La dimensión inescindible de lo estético y lo político, para Rancière, como hemos mencionado exige repensar la concepción y la práctica del arte crítico, no para apostar a una posible disolución adjudicándole una existencia inane o entendiéndolo como una experiencia política-cultural que nos remite a un tiempo en el que las condiciones de posibilidad de promover un cambio estructural fueron obturadas por los embates y reconfiguraciones del sistema de dominación imperante. Actualmente para el autor el arte crítico se encuentra adormecido por encontrarse enmarcado dentro de la temporalidad que delimita el funcionamiento regular del orden global. Por eso, cuando utilizamos la palabra tiempo en lo que concierne a las reflexiones de la obra de Rancière, no hacemos un uso azaroso del concepto sino que asumimos la necesidad de pensar rupturas que posibiliten una reapropiación de la temporalidad capaz de superar, lo que el filósofo denomina, principio de imposibilidad, instrumento que mutila y agota la potencialidad de las diversas acciones que convergen en un propósito emancipatorio, siempre visto por quienes deben detenerlo, como frágil, efímero e ilusorio. Las interrupciones que conllevan a las suspensiones de las coordenadas normales de sensorialidad deben hacer de ese tiempo escandido, el acontecimiento que dé lugar a crear nuevas formas de subjetividad, mutaciones y reconfiguraciones que se entrelazan entre lo decible, lo visible y lo pensable.

Glissando a través del sonido y el concepto; *entre Gilles Deleuze y Iannis Xenakis. Lo interesante, lo bello, el signo.*

Juan P. Sosa
UNMDP
sosajuanp@gmail.com

El espectáculo y la música tienen múltiples resonancias con los textos, los cuales forman una especie de cuerda sonora tensada por el hombre en el espacio y la eternidad cósmicos; cuerda de ideas, de ciencia, de revelaciones entorchadas en ella. El espectáculo se forma con armónicos de esta cuerda cósmica. (Iannis Xenakis, *Música de la arquitectura*)

La filosofía es producida desde afuera, hay que hacer cualquier cosa para poder producirla desde afuera, afirma Deleuze. En este caso ese afuera es la música, es la producción de Xenakis. La música resuena en los textos, los conceptos repercuten en el sonido, formando una cuerda tensada de ideas sonoras y conceptuales que conectan al compositor Griego Iannis Xenakis y al filósofo Francés Gilles Deleuze en un complejo ensamble. El presente texto tiene la pretensión de ser una primera aproximación, a un trabajo más exhaustivo y profundo, sobre el encuentro entre la filosofía y la música a través del signo, es decir, de la producción semiótica. En este sentido es un trabajo que tiene el carácter de abierto, de lo que se encuentra en proceso y como tal sustento a transformaciones, a metamorfosis. Por esta misma razón, no pretende ahondar en precisiones para así poder privilegiar las conexiones, es decir, no se desarrollara aquí la profundidad y la complejidad de los pensamientos de Iannis Xenakis y Gilles Deleuze para poder establecer vínculos entre ellos. Tales vínculos estarán regidos por cuestiones en torno al signo, lo interesante y por el encuentro, como ideas transversales y problemáticas que resuenan en ambos pensadores.

Lo interesante, el signo, lo sensible.

Personalmente, cuando encuentro algo <bello>, reemplazo este término por <interesante>. En este caso, interesante quiere decir <que arrastra>, sin ninguna referencia a <belleza>, que en mi opinión es un calificativo demasiado ingenuo y superficial, en la superficie de las reacciones humanas. (Iannis Xenakis, *Música de la Arquitectura*)

Según Iannis Xenakis, lo bello y su opuesto lo feo, permanecen en el lenguaje cotidiano y en las discusiones filosóficas desde Platón, pero sin el trascendente significado que el filósofo le dio. De esta manera, vaciadas de su contenido, la belleza y su antónimo, han devenido en calificativos ingenuos y superficiales que en la matriz cultural humana determina la sensibilidad y las reacciones (2009:196). En su lugar, propone el término interesante. Al reemplazar el término bello por interesante, que en un juego de palabras a partir de una proximidad fonética entre *intéressant* y *entraînant* quiere decir para Xenakis <que arrastrar> sin ninguna referencia a belleza, la percepción del arte, de la música y de lo sensible en sí mismo cambia. Las posibilidades del arte y de lo sensible se expanden, se potencian, pues ya no remiten a una matriz cultural, a una determinación sensible o a reacciones humanas superficiales. En resumidas cuentas, aquello que está en cuestión bajo la disputa terminológica no es sino la imagen que el multifacético creador tiene del arte sonoro. Pues para el compositor Griego, la música es similar a un fenómeno cósmico que nos rebasa, que nos colma, *a fin de cuentas, todo es interesante en el universo* (2009:196). En este sentido, el trabajo del compositor o creador de música se asemeja al astrofísico que investiga los misterios de las galaxias. Pero a diferencia de este último, el compositor produce las galaxias que explora en el acto creador. En esta misma línea de pensamiento, la música no se reduce solo a la humana, debido a que los sonidos de la naturaleza tienen

verdadera dignidad y forman también parte de ella. Así, el Diatopo, creado por Xenakis como un único espacio para el espectáculo arquitectónicamente diseñado, a la vez visual, música y material, propone un reflejo miniaturizado del universo, que gracias al arte se identifica con el pensamiento.¹

Pero lo que tenemos que advertir es qué quiere decir Xenakis con interesante, o lo que es lo mismo para el compositor, qué entendemos por <que arrastra>. En contraste con el término bello, interesante o que arrastra escaparía al lenguaje cotidiano y a ciertas discusiones filosóficas, al igual que a las determinaciones sensibles. Y estaría ligado a un modo de percibir, en este caso, la música. Pues, según el compositor Griego, la música admite varios niveles de audición. Logra expresar todas las facetas de la sensibilidad, más cercana o más lejana a uno u otro término. Puede ser meramente sensual aunque no por ello menos potente y llegar a lo hipnótico, o por el contrario, llevar la sensibilidad a lo desconocido, a lo inexperimentado, a lo que no ha sido sentido.

es probablemente única en suscitar, a veces, un sentimiento muy particular de espera y de anticipación del misterio, de sombro, que apunta a la creación absoluta, sin referencia a nada conocido, cual un fenómeno cósmico. Algunas músicas van todavía más lejos y os arrastran de modo íntimo y secreto hacia una especie de abismo en el que, felizmente, es absorbida el alma. (2009:24)

Ciertamente cuando la música logra por sí misma ese sentimiento de inminencia que nos sumerge en ese abismo absorbente se vuelve interesante, pues ha alcanzado la sensación. En este sentido, interesante quiere decir que arrastra la sensibilidad, o más bien, que la sensibilidad es arrastrada y sumergida en ese abismo en el cual es absorbida el alma. Pero estos abismos, afirma Xenakis, “son incognoscibles, es decir, su conocimiento es una huida eterna y desesperada” (2009:353). Una y otra vez, el matemático y compositor griego nos remite y nos reenvía a estos abismos con los que pretende trata o entre los que pretende trabajar, abismo a lo desconocido, a lo aun no sentido, que desgarrar la superficialidad de los sentidos colmando las funciones orgánicas. Es en estos abismos, que nos arrastran en una huida eterna y desesperada, que la audición es llevada más allá de sus posibilidades, donde el oído es arrastrado por una compleja masa de glissandos a lo inaudible que se hace oír. En efecto, el Diatopo o ese universo miniaturizado concebido por Xenakis, cual fenómeno cósmico sin referencia a nada conocido, busca liberar la audición para así disponernos a ese sentimiento particular de espera y anticipación del misterio que no es sino lo nuevo que se precipita. Por consiguiente, la creación de nuevos universos sonoros, de sensibilidades renovadas reclama nuevos términos, diferentes categorías que puedan dar cuenta de ellos. De esta manera, una categoría como la de interesante sin ninguna referencia a belleza ni a nada conocido, puede dar cuenta de una sensibilidad que se mantiene abierta a lo desconocido y a lo indeterminado, a la sensación.

En continua resonancia con lo planteado por Xenakis, aunque en un plano diferente, Gilles Deleuze nos dice que son categoría como las de interesante, notable o importante en contraste a la verdad las que inspiran la filosofía, las que determinan su éxito o su fracaso. Siendo esto, una filosofía interesante es aquella que crea concepto, que aporta una imagen del pensamiento y engendra personajes conceptuales que valgan la pena. He incluso, un concepto por más repulsivo que sea, tiene que ser interesante. Hay conceptos universales, con formas y valores eternos, que son los más esqueléticos, los menos interesantes. Estos son conceptos viejos y desgastados, que han perdido su significado, que han perdido su sentido. Son aquellos que se han vuelto superficiales, estereotipados y coartan la creación (Deleuze & Guattari, 2009:84-5). Bajo esta óptica, bello es un término que ha devenido un

¹ “Como nuestro universo está formado por granos (la materia) y por rectas (los rayos fotónicos), gobernado por leyes estocásticas (probabilidades) o deterministas, este espectáculo propone un reflejo miniaturizado de él, aunque simbólico y abstracto. Música y sonido se unen, así, una con otro. En cierto modo es la <armonía de las esferas> del cosmos que, gracias al arte, se identifican con la del pensamiento.” Xenakis, I. *Música de la arquitectura*, Akal, España, 2009, p. 356.

calificativo ingenuo y superficial puesto que el concepto de belleza ha sido vaciado de su contenido, ha envejecido y se ha desgastado. Pero sobre todo porque no puede articular, no logra conectar, con los nuevos universos sonoros creados por Xenakis, con aquellas creaciones absolutas sin referencia a nada conocido a la cual es llevada la sensibilidad. Un concepto o una obra, es decir, una idea, son interesantes cuando logran romper con la presumida seguridad del pensamiento (forma inactiva) o con la supuesta seguridad de los sentidos y son absorbidos por aquellos abismos sin referencia a nada conocido, llevándolos a su límite, produciendo pensamiento en el pensamiento y alcanzando lo insensible de la sensibilidad. Lo interesante es, en definitiva, lo que nos fuerza a pensar, lo que nos fuerza a sentir.

La música no es un lenguaje. Toda pieza musical es como un peñasco de forma compleja, cuyas estrías y dibujos, grabados encima y dentro de él, pueden ser descifrados de mil maneras por los hombres, sin que ninguna de ellas sea la mejor o la más verdadera. En virtud de esta exégesis múltiple, la música, como un cristal refractor, suscita toda clase de fantasmagorías. Yo he querido tratar con los abismos que nos rodean y entre los cuales vivimos. Los más formidables son los relativos a nuestro destino, a la vida o a la muerte, a los universos visibles o invisibles. Los signos que nos envían estos abismos también están hechos de luces y sonido. (Deleuze & Guattari, 2009:353).

La música no es un lenguaje ni es discursiva pero produce signos susceptibles a lo que el compositor llama exégesis múltiple. La música es para Xenakis, y también para Deleuze, una acción semiótica. De hecho, si el Diatopo es pensado como una miniaturización del universo, es también concebido por Xenakis, como un lugar de condensación de los signos del mundo que le permite explorar aquellos abismos. La música produce signos nuevos a partir de un cierto trabajo sobre la materia sonora, lo que para Deleuze da lugar a un sentido o una Idea. Estos signos son propios y específicos de cada uno de los ámbitos y son irreductibles a signos lingüísticos. Pues la música es una acción semiótica que toca al fondo no discursivo que hay en el fondo de toda discursividad. Habidas cuentas, si lo interesante es aquello que nos fuerza a pensar o a sentir, aquello que produce esta fuerza que toca el fondo no discursivo y nos arroja a aquellos abismos es el signo. Para el filósofo francés, el signo es el objeto de un encuentro fundamental, la coacción de un signo es aquello que nos obliga a pensar, que nos fuerza a sentir. El signo, escribe Deleuze, “que es el objeto de un encuentro es el que ejerce sobre nosotros esta violencia” (1970:26). Debido a que es necesario que algo fuerce el pensamiento, que algo desgarré los sentidos, que algo los agite para que estos entren en un movimiento que los arrastra a la creación de nuevos conceptos, a la producción de diferentes sensibilidades. Por lo que, si Xenakis tiene la necesidad de cambiar un término por otro –interesante por bello– es porque, además de lo ya expresado, el verdadero objeto de un encuentro no es la belleza sino el signo. Lo bello pertenece a otro orden, más que de un encuentro, es el objeto de un reconocimiento, que, aun que se halle desgastado y vaciado de su contenido está dado.

El mundo exterior se vuelve interesante cuando se hace signo y pierde así su unidad tranquilizadora, su homogeneidad, su apariencia verídica. Y, en cierto modo, el mundo no cesa de hacerse signo y no se compone sino de signos, a condición de que seamos sensibles a ellos (Zourabichvili, 2004:52).

Al signo no se lo reconoce como se reconoce algo bello, puesto que escapa a la representación, sino que se lo encuentra. Y al contrario del reconocimiento, un encuentro no consiste en alcanzar una forma, en imitar ni en afirmar un modelo, sino que se decanta hacia lo informe a lo indiscernible. Pues en un encuentro no hay nada dado si no un suelo móvil. El signo surge en un campo de representación, de reconocimiento, pero como un objeto extraño que lo disloca, que disuelve su unidad tranquilizadora y homogénea. Pues lo encontrado es diferente y exterior al pensamiento en tanto es lo impensado del pensamiento, aquello que aún no puede o no sabe pensar o sentir. En definitiva, encontrar

no es reconocer sino experimentar, puesto que los mecanismos del reconocimiento se desarticulan en la experimentación. Cuando el pensamiento conceptual o sensible encuentra un signo, este fractura la unidad de lo dado. Así, el signo compromete el pensamiento, lo guía a lo impensado e insensible. Por eso, es como un hiato, un intersticio en el campo de la representación, un abismo al cual somos arrastrados ante su emergencia. “El signo es sensación o afecto” que implica para Deleuze una relación de fuerza, y remite a la fuerza que lo expresa (Cf. Zourabichvili, 2004:54). Es aquello que fuerza a pensar y pone al pensamiento en relación con nuevas fuerzas.

Si el compositor crea sus propias galaxias o universos sonoros en el acto creador, éste no deja de ser absorbido por los signos, arrojado a aquellos abismos en la misma producción. Pues cuando Xenakis expresa que pretende tratar con los abismos que lo rodean y entre los cuales vive, no expresa sino la labor que el compositor realiza en el acto creador. Pues esos abismos absorbentes e incognoscibles que provocan una huida eterna no son sino devenires siempre inacabados y en curso a los cuales se somete el compositor o el filósofo. Escribir, dice Deleuze, aun que vale para toda expresión artística, es un asunto de devenir (Cf. 2009:11). Componer no es imponer o afirmar una forma sino que se decanta hacia lo informe, lo indiscernible, como un glissando donde las notas se funden en un continuum. La estética en Deleuze no consiste en determinar las formas a priori de la sensibilidad que la prescribe sino en experimentar la materia intensiva de la experiencia real (Cf. Lapoijade, 2016:102). “La estética no concierne a las formas, ni siquiera a las ‘bellas’ formas, sino a lo informal, a las aberraciones de lo informal.” (2016:105). Esto se debe a que el signo es más profundo que el objeto que lo emite y que el sujeto que lo interpreta (Cf. 2016:46-49), y si es susceptible de exegesis múltiple es porque “es un sentido siempre equivoco, implícito e implicado” (2016:107). Irreductible a interpretaciones subjetivas u objetivas, las desborda, las atraviesa, desplazándose entre el sujeto y el objeto arrastrándolos. El compositor recibe y emite signos productores de subjetividades mutantes. Pues pensar, si efectivamente es crear música o filosofía, es provocar un desplazamiento de la posición subjetiva por la obra, que ella misma es capaz de inducir a todo aquel que se enfrente con ella.

A través del sonido y el concepto

Lo interesante es cuando la escritura [o la música] alcanza a provocar por sí misma ese sentimiento de inminencia, de que algo va a pasar o acaba de pasar a nuestras espaldas. Los nombres propios designan fuerzas, acontecimientos, movimientos y móviles, vientos, tifones, enfermedades, lugares y momentos antes que personas. (Deleuze, 2014:57, el agregado nos pertenece)

Son categorías como interesante las que inspiran la filosofía en Deleuze, es la exploración de aquellos abismos que nos arrastran en una huida eterna a lo insensible que se hace sensible y la creación de nuevos universos sonoros, vale decir, lo inaudible que se hace oír, lo que inspira la música en Xenakis. Son los signos a los cuales somos sensibles y somos capaces de expresar, los que provocan la composición de bloques de sensación (agregados sensibles), la creación de conceptos, en definitiva, los que fuerzan el pensamiento. Si lo interesante se aplica mejor a la música de Xenakis, porque escapa al lenguaje cotidiano (musical) o a una forma de decir, porque no es a fin a ciertas discusiones filosóficas que respondan a una matriz cultural con una sensibilidad superficial, es porque en definitiva huye de una forma de percibir la música, porque propone una nueva forma de componer, una nueva imagen de lo sensible. Pero al mismo tiempo, deviene sensible a otros modos de hacer filosofía, con conceptos más apropiados a su propia producción, que lo acerca al Filósofo Francés. De esta manera, se entrelazan la música y la filosofía, Gilles Deleuze y Iannis Xenakis, en lo sensible a través del sonido y el concepto en la producción de una imagen en devenir del pensamiento, en la búsqueda de nuevas formas de pensar y de sentir.

Stimmigkeit. Los límites de la estética comunicativa

Esteban Alejandro Juárez
UNC

La ponencia expone algunos de los principales problemas de la reflexión sobre la dimensión estética y artística de Jürgen Habermas. A partir de la noción adorniana de “coherencia artística” [*Stimmigkeit*], se desarrollarán las críticas de A. Wellmer al carácter expresionista del arte y la estética sugerido en la Teoría de la acción comunicativa. Con ello se formulan posibles líneas de investigación sobre el arte basadas en una estética crítica posadorniana.

I.

En una réplica a una intervención de Martin Jay titulada “Habermas y el modernismo” (Habermas, en Giddens, 1994: 305-343; Jay, op. cit.: 195-220), Jürgen Habermas esboza algunas de las líneas generales de una estética y de una filosofía del arte sensibles al giro comunicativo dentro de la teoría crítica y también enuncia allí una autocrítica a la concepción estética que él había asumido fragmentariamente en *Teoría de la Acción Comunicativa*. A su vez, en la réplica se vuelve notorio que la dimensión estética no termina de acoplarse a las amplias pretensiones de su programa. No porque lo estético represente un aspecto secundario que necesitaría más desarrollo en relación con otros campos, como lo afirma el propio Habermas, sino porque en lo estético aparece una dislocación que afecta a la misma razón comunicativa y que tiene su vórtice en la noción de verdad artística.¹

En sus reflexiones sobre estética, Habermas se deja impresionar por las críticas, para nada anecdóticas, que Albrecht Wellmer le expusiera en “Verdad, apariencia y reconciliación” recurriendo a una singular interpretación de la noción de verdad artística en Adorno, hasta tal punto que admite la unilateralidad de su anterior posición sobre este tema (Wellmer, 1993). Por un lado, el ensayo de Wellmer discute la posibilidad de comprender la experiencia estética a partir de la división tripartita de los tipos de acción y de los actos de habla y sus respectivas pretensiones de validez. Por otro lado, con este ensayo Wellmer se perfila como el teórico de la llamada “segunda generación de teóricos críticos” que marcará los pasos a seguir de una estética encuadrada dentro del giro comunicativo de la teoría crítica. Pero la consagración definitiva de Wellmer llega precisamente con la respuesta de Habermas a Jay. Wellmer ya no es invocado sólo como aquél que dicta ingeniosas sugerencias sobre arte para el gran proyecto habermasiano, como sucede en “La modernidad: un proyecto inconcluso” (Habermas, 1997: 265-283) sino como aquél que lo reprende por su (in)comprensión de lo artístico y por no extraer todas las consecuencias estéticas que posibilita su propia teoría de la racionalidad comunicativa.

Entonces, a pesar de que en “Cuestiones y contracuestiones” Habermas sigue sosteniendo el carácter secundario que ocupa la estética en su pensamiento, él alumbró por primera vez una mutación que será percibida en todas sus consecuencias por Wellmer. A

¹ A pesar de la respuesta de Habermas a la intervención de Jay constituye, según creemos, un punto de inflexión en la estética comunicativa, la misma no ha despertado gran entusiasmo entre los comentaristas, por lo menos en el contexto latinoamericano. Por ejemplo, uno de los pocos intérpretes argentinos que se centró en la estética habermasiana considera a esta intervención un intercambio protocolar de halagos y aclaraciones de autores cuyo pensamiento de fondo no difiere demasiado. Pero la contestación de Habermas a Jay parece contener mucho más que esto. Lo que parece ser pasado por alto no es sólo el importante correctivo para la estética comunicativa que Habermas introduce allí (lo cual en sí mismo ya sería digno de atención). Con ello también pasa inadvertida la bisagra que implican estas palabras de Habermas en relación con el camino que, de ahora en más, tomará la configuración de una estética posadorniana reformulada a través de las categorías brindadas por la teoría de la comunicación. Véase, Burello, Marcelo: “¿Esfera de valor o esfera devaluada? Habermas versus lo estético”, en GAMBAROTTA, Emiliano et. al. (Eds): *Estética, política, dialéctica. El debate contemporáneo*. Buenos Aires, Prometeo, 2015.

partir de aquí, el despliegue de una posible estética comunicativa ya no va a estar moldeado por un expresivismo lingüístico², como el esbozado en términos de una teoría de la cultura de cuño weberiano en *Teoría de la acción comunicativa* (Habermas, 1999a). Desde ese momento, el foco de la estética comunicativa se desplaza hacia la idea verdad artística entendida como *Stimmigkeit* (“coherencia” o “harmonía”). Es decir, el núcleo de la estética comunicativa ya no se circunscribe a la autenticidad del juicio de un sujeto que expone ante un público su mundo interior, sino que ahora el centro lo ocupan las obras de arte y la verdad singular que ellas exponen. Éstas son presentadas como portadoras de una peculiar pretensión de validez, irreductible a las pretensiones de validez epistémica, práctico-moral y práctico-expresiva. Sobre esta base, quizá sea válido decir que “Cuestiones y contracuestiones” permite entrever los rudimentos inconfesos de un giro estético que pone a Habermas contra sí mismo, contra las pretensiones integradoras de su racionalidad comunicativa.

II.

La idea de verdad estética remite a la noción adorniana de *Stimmigkeit* artística, un concepto central de su *Teoría estética*. Sin embargo, en la perspectiva habermasiana-wellmeriana, la definición de lo que sería el logro específico de una experiencia artística, aquel criterio de distinción entre arte y no arte, o entre una obra lograda y una que no está, no refiere ya a la noción fuerte de obra de arte que subyacía a la estética de Adorno. Rainer Rochlitz ha mostrado el alto precio que paga la estética comunicativa al no atender a los matices que podrían ser desbrozados de la noción adorniana de *Stimmigkeit*, a saber: la pretensión de validez estética propia de una obra de arte.

Siguiendo a Rochlitz, se pueden distinguir diferentes aspectos de la noción adorniana de validez artística. (1) La validez artística no puede ser entendida a partir del contexto de enunciación sino a partir de sí misma, del modo en que se reúnen distintos elementos en torno a su principio formal. (2) Ella es el resultado de una tensión entre el carácter público de la obra de arte y la estructuración de un principio de máxima individuación. Como Adorno expresa en relación con Proust, el logro artístico radica en el modo singular en que el riguroso trabajo subjetivo adquiere carácter objetivo en el medio compartido del lenguaje artístico. (3) Con *Stimmigkeit* se alude a la coherencia que le da sentido a los elementos particulares que la obra presenta (transformados). Esa coherencia aparece en la presentación por parte del sujeto estético de elementos heteróclitos de lo real. Esa coherencia sin embargo escapa siempre al trabajo del concepto de la crítica, que la misma obra exige; la coherencia es una promesa que la misma obra frustra, tanto por su carácter constructivo como por la crítica. (4) Con la verdad artística se define un contexto de sentido sin ser ella misma una unidad reconciliada. Rochlitz llama a este significado de *Stimmigkeit* la “experiencia de la disonancia”. Esa experiencia se presenta como una fisura entre el sentido y la materialidad de la obra. Dicho con otras palabras: la herida que lo excluido, lo reprimido, lo que se resiste a la clausura del sentido, deja en la obra. (5) Por último, la obra lograda responde a exigencias de una constelación histórica. Una obra que alguna vez fue significativa puede ser olvidada y recobrar, luego, una nueva actualidad con algún desplazamiento en la situación histórica. Y esa situación se relaciona con el estado del arte. Una obra, argumenta Rochlitz, puede estropear su coherencia si no aporta nada esencial a las obras ya existentes (1995: 430).

Con estas distinciones, Rochlitz advierte precisamente sobre una cuestión fundamental, presente en el trabajo de Adorno, que se pierde en la idea de verdad estética de Habermas, a saber: pensar el estatus específico de la verdad de las obras de arte –y del arte en general– a partir de sus cualidades inherentes. Pero, más allá de si este desinterés implica un déficit en su teoría (como objeto Jay), o si se debe a una insensibilidad hacia las

² Para una crítica de esta perspectiva, véase ROCHLITZ, R.: “Estética y racionalidad. De Adorno a Habermas”, en *Revista Rigel*, n° IV, 2017, p. 85.

veleidades del arte (como parece cuestionar Rochlitz), lo cierto es que Habermas, siguiendo las sugerencias y replanteos de Wellmer, intenta explicitar un criterio estético para enjuiciar las obras que permanece subsidiario de la función hermenéutica del lenguaje -el abrir los ojos- con el fin de revitalizar prácticas discursivas de la vida cotidiana entumecidas o culturalmente empobrecidas. El riesgo de lo que Adorno denunciaba con el título de “desartización [Entkunstung] del arte” salta a la vista. Tanto para Habermas como para Wellmer, la *Stimmigkeit* artística queda sujeta, en última instancia, al efecto que produce en las interpretaciones de los receptores, a la intervención de las obras de arte sobre el plano cognoscitivo, normativo y expresivo. *Stimmigkeit* no refiere ni a una capacidad, ni a una práctica que podría ser lograda, tanto instrumental, cognoscitiva o moralmente (Habermas, 1990). *Stimmigkeit* es aquí un fenómeno de interferencia que favorece nuevos modos de percepción del mundo objetivo y social y posibilita, o mantiene siempre latentes, experiencias inauditas en la vida cotidiana.

III.

Para el proyecto habermasiano general de fundamentación de una teoría crítica de la sociedad, la aprobación de los reproches de un discípulo suyo como Wellmer, o las críticas de pensadores cercanos a él, como Jay o Rochlitz, no parecen involucrar, en principio, ninguna objeción radical. Una de las razones es que este proyecto toma distancia de la sobrevaloración del potencial emancipador presente en la tradición alemana de la crítica estética de la modernidad, de Kant a Adorno. Todas las funciones conciliatorias o compensadoras que la filosofía alemana recargaba en la belleza y en el arte, en Habermas quedan reasumidas por una teoría de la acción comunicativa confiada en la liberación de los potenciales de racionalidad inherentes a las prácticas lingüísticas del mundo de la vida. Pero la crítica habermasiana al esteticismo subyacente al ataque del mundo moderno cosificado no se limita al contexto de la gran tradición germana. También se extiende a aquellos enfoques que, desde Bataille a Derrida, radicalizan el rechazo al proyecto ilustrado y que apelan, contra éste, como modelo discursivo, al poder desestabilizador de las experiencias subversivas de las vanguardias históricas, de Baudelaire al surrealismo. Desde “La modernidad, un proyecto inconcluso” hasta las lecciones reunidas en *El Discurso filosófico de la modernidad* (1993), Habermas objeta a éstos el carácter políticamente conservador que conlleva la ilusión de la crítica esteticista a la razón moderna de reservar al arte y al discurso estético un poder disruptivo respecto al orden social y a la tradición cultural en su conjunto, llevando hasta lo indiscernible las fronteras entre las esferas de valor cultural y sus procesos internos de diferenciación. La crítica rabiosa a la modernidad termina atentando, según Habermas, contra el carácter específicamente moderno del esteticismo que le sirve de modelo. Y ello minaría su propio discurso.

Este trasfondo podría explicar por qué alguien que proclama la herencia de la tradición de la teoría crítica como Habermas considere que los asuntos estéticos son secundarios y no encuentre en ellos razones de peso que podrían implicar una gran ampliación a las ambiciones de su programa. Pero precisamente desde este horizonte la respuesta a Jay se torna relevante, porque lo que ella inaugura parece ser un punto de partida en la proyección de una estética posadorniana pensada a partir -y en contra- de los presupuestos del giro comunicativo de la teoría crítica. La estética no abandonaría entonces el lugar de privilegio que siempre ocupó en la vieja teoría crítica.

A partir de allí, cuando Habermas responda sobre cuestiones que atañen a la racionalidad estética, además de advertir el carácter fragmentario o accesorio que estas tienen en el conjunto de sus reflexiones, depositará en Albrecht Wellmer -y luego, en los discípulos de éste, Martin Seel y Christoph Menke-³ el peso de la competencia para tratar

³ Una breve referencia sobre la importancia que tuvo la obra de Wellmer y de Seel para decidirse a cuestionar el expresivismo de *Teoría de la acción comunicativa* se encuentra en “Excurso: trascendencia desde dentro,

asuntos artísticos y estéticos. Mientras tanto, la dimensión estética y los procesos artísticos han adquirido en el tratamiento brindado por ellos un nuevo espesor teórico. En muchos puntos, estos nuevos desarrollos atentan quizá contra el núcleo de la teoría de la racionalidad comunicativa de Habermas. La dialéctica negativa de los efectos de las fuerzas detonadas en el juego estético y las capacidades de los sujetos, que en la actualidad desarrolla Menke, en tensa proximidad con los planteos deconstructivistas, es un buen ejemplo de ello (Menke, 2008).

IV.

Más escéptico que Habermas sobre los alcances de la racionalidad comunicativa, y más sensible que aquél a lo dimensión de lo no idéntico en el arte, Wellmer sí concede a la experiencia estética un lugar central en la arquitectura modificada de una teoría de la racionalidad comunicativa. Por esto que la aparición de las ideas de Wellmer en la respuesta a Jay también implica un desplazamiento en la apropiación del legado de Adorno para quienes se consideraban sus herederos. Pues ¿cómo proclamar una herencia de la cual no queda en pie casi nada?, ¿acaso no queda Adorno demasiado apegado al posestructuralismo francés?, ¿alcanza, para autoarrogarse esa herencia, decir que Adorno no abandona con un golpe de magia las paradojas de una crítica de la razón dirigida contra ella misma y persiste con consciencia, a diferencia de los posestructuralistas, en las aporías de la modernidad? El trabajo de Sísifo que lleva a cabo Wellmer es un trabajo con el legado y consiste en acercar una estética de la negatividad que desdeña todo lenguaje comunicativo, como la adorniana, a la teoría del entendimiento comunicativo de Habermas, cuya división de lógicas de valor no deja demasiado margen para pensar el estatus singular de las obras de arte.

Para responder a este desafío, en trabajos posteriores Wellmer va a ir con y contra Adorno y Habermas. Contra Adorno, con Habermas, cuando cuestiona dos de los supuestos histórico-filosóficos sobre el arte que acompañan a la *Teoría Estética*. Por un lado, la posición del arte ya no se mide por referencia a la filosofía de la historia y, por otro, el arte tampoco funciona ahora como vicario de una razón reconciliada o de una verdad entendida en un sentido enfático. Esto significa separar dos tendencias del arte moderno que en Adorno se remitían mutuamente: la tendencia a la diferenciación de la esfera estética y la tendencia histórico-sustantiva de la mimesis artística, es decir, la tendencia a hacer aparecer la negatividad real, la sociedad desfigurada, el plexo total de ofuscación, con intención crítica. Para Habermas y Wellmer, el poder mimético del arte no se pone al servicio del conocimiento filosófico para suplir sus defectos. Y por ello las ambiciones estéticas ya no pueden ser reasumidas para solventar las exigencias normativas de una teoría crítica en tiempos posmetafísicos.

Pero Wellmer va contra Habermas, y se acerca más a Adorno, cuando alega que la experiencia estética debe ser entendida en su propia "pretensión de validez", donde la autenticidad de la expresión del artista no cuenta demasiado. Al apelar a la *Stimmigkeit* artística para pensar el carácter logrado de una obra de arte, Wellmer interpone una dimensión fundamental que Habermas no profundiza al seguir pensando los asuntos estéticos sobre el trasfondo del hiato, más bien político, entre lo público y lo privado. Esto parece conectar su obra sistemática con el intento de superar ese umbral analizado en *Historia y crítica de la opinión pública*. Tal vez teniendo a la vista este supuesto, Wellmer recrimine a Habermas el no haber tratado en profundidad la especificidad de la experiencia estética y su relación con el juicio estético.⁴ El desplazamiento de Wellmer hacia la *Stimmigkeit* cuestiona que al fenómeno artístico se lo pueda comprender adecuadamente si

trascendencia hacia el más acá" (1988), en *Textos y contextos* (1996: 167). La referencia al trabajo de Menke se encuentra en Habermas, J. (1995: 552)

⁴ "En el discurso estético, finalmente, lo que está en juego no es ni la validez de los enunciados, ni la rectitud de las acciones, sino el sentido y la feliz plasmación [logro] de los objetos estéticos, es decir, su "pretensión (estética) de validez" Wellmer, A. (1994: 187s).

se lo reduce a una manifestación lingüística auténtica del mundo subjetivo, o a un valor cultural diferenciado cuyas funciones son interpretar necesidades vitales y hacer pensar respecto a los estándares valorativos de la interpretación de esas necesidades y deseos. Tampoco el arte se vuelve comprensible si se lo restringe a la expresividad de una experiencia singular que, necesitada de crítica estética, tiene un carácter ejemplar, como se la representaba Habermas en algunos pasajes de *Teoría de la acción comunicativa* siguiendo el modelo de la división tripartita de los actos de habla regulativos.⁵ Frente a la unilateralidad de la interpretación habermasiana de las dimensiones discursivas de la racionalidad, Wellmer enfatiza la porosidad de las diferentes esferas discursivas y la especificidad de la relación entre las valoraciones dadas en el discurso estético y la pretensión de validez inherente a las obras de arte.⁶

En este punto se podría alegar que el discípulo epígono de Habermas termina reduciendo el “contenido de verdad del arte”, que él mismo había liberado del expresionismo lingüístico, a los virtuales efectos sobre la recepción. La mediación que trata de determinar Wellmer entre juicio y experiencia estéticos, entre argumentos y percepción estéticos, entre verdad artística y verdad en sentido cognoscitivo y moral, permiten verificar otro aspecto significativo de los fragmentos estéticos de “Cuestiones y contracuestiones”. Allí donde Habermas recurre a Wellmer para corregirse, allí donde apunta a la energía abridora de mundo del arte, allí donde escribe algunas observaciones versadas en cuestiones estéticas -es decir, para él “secundarias”-, el mismo Habermas nombra embrionariamente una zona a la que Wellmer y sus discípulos volverán en lo sucesivo justamente para minar el pathos integrador de la racionalidad comunicativa. En esa zona se abre una grieta que, según Wellmer, afecta a la teoría del entendimiento lingüístico. Esa fisura será explorada en adelante por Wellmer bajo el nombre de subjetividad estética, apelando una y otra vez al apoyo de figuras, intervenidas hasta el extremo de la herejía, del pensamiento adorniano y de la deconstrucción francesa.⁷ Sin embargo, lo que Wellmer tiene en mente al sacar a la luz esta fisura no es jaquear el proyecto habermasiano. Por el contrario, lo que desea es nutrirlo más, expandirlo a partir de la fluidificación del vínculo inconstante entre el arte hermético, el discurso estético y el mundo de la vida cotidiana. Pues si el arte hermético, en su negatividad, resiste a ser asimilado a lo familiar y entumecido, lo familiarizado sólo podía fisurarse a partir de una negatividad que se mantuviese en contacto con la praxis vital, abriéndose al dominio inconfesado de “lo difuso, lo no integrado, lo absurdo, lo disociado”, y liberando, de ese modo, fuerzas innovadoras acuñadas en los márgenes de una comunicación intersubjetiva precaria, siempre a punto de disolverse. Y esto para Wellmer introduce también una “experiencia de la disonancia” en los bordes de la razón comunicativa.

Pero todo esto sigue sucediendo en el horizonte de una reintegración, un reconocimiento y de una reconciliación de la diferencia en el mundo de vida. Y lo que aquí cabría preguntar es si el potencial específico de la *Stimmigkeit* artística no es justo aquello que escapa a toda reintegración, a todo reconocimiento y a toda reconciliación (en última instancia, ese resto que escapa a todo horizonte de comprensión hermenéutica o comunicativa); si precisamente no es aquello que evidencia una interrupción irreductible en toda interacción discursiva posible y si no es aquello que posibilita la imposibilidad de sentido. La tarea de ahondar en esto es parte del trabajo más reciente de las estéticas posadornianas de los discípulos de Wellmer, desde el arte de la división y la estética del

⁵ “Y así como el cometido de las razones en el discurso práctico es mostrar que la norma cuya aceptación se recomienda representa un interés generalizado, así también en la crítica estética las razones sirven para llevar a la percepción de una obra y hacer tan evidente su autenticidad, que esa experiencia pueda convertirse en un motivo racional para la aceptación de los correspondientes estándares de valor”, Habermas, J. (1999a: 40).

⁶ Véase, Wellmer, A. (1994: 187).

⁷ Véase, Honneth, A.: “Disonancias de la razón comunicación. Albrecht Wellmer y la teoría crítica”, (2009: 179-194).

aparecer de Martin Seel,⁸ hasta la estética de la fuerza de Christoph Menke.⁹ Sus reflexiones quizá constituyan hoy herramientas fundamentales tanto para volver a pensar el significado actual de lo estético en la teoría crítica, como también para discutir la apropiación efectuada del legado de Adorno.

⁸ Véase, Seel, Martin: *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität.* (1985). Del mismo autor, véase: *Estética del aparecer.* (2010).

⁹ Véase, Menke, Christoph: *La fuerza del arte.* Santiago de Chile, Metales Pesados, 2017.

Perspectivas estéticas postadornianas

María Verónica Galfione
UNC

Tal como ha señalado Christoph Menke en el año 1991, la estética de Adorno no solo permitía auscultar el arte moderno y su crisis inmanente, sino también efectuar una crítica demoledora de la realidad social establecida. Sin embargo, dicha concepción estética se sostenía sobre dos presupuestos cuya validez fue progresivamente puesta en duda desde finales de los años 60. En primer lugar, la idea de una estética de corte negativo resultaba indisociable de una filosofía de la historia que asumía la posibilidad de una transformación social de carácter radical. En segundo lugar, la estética adorniana resultaba dependiente de un concepto enfático u objetivo de obra de arte. El primer fenómeno remitía a la famosa tesis de fin de las ideologías o de los grandes relatos (Lyotard) mientras que el segundo hundía sus raíces en los cambios que se produjeron desde los años 60 en el ámbito artístico. En el marco de la estética alemana estos cambios fueron definidos en términos de “desdiferenciación” [*Entgrenzung*] (Rebentisch, en Galfione y Juárez ed., 2018) y fueron vinculados, en primer lugar, a la disolución de *la obra de arte* a partir de la incorporación de la perspectiva del espectador y, en segundo lugar, al borramiento de los límites del ámbito estético (Liessman, 2003).

Durante los años 60, la crítica a la filosofía de la historia tuvo como objetivo prioritario el cuestionamiento de los aspectos autoritarios del pensamiento marxista tradicional, mientras que el surgimiento de las formas performativas apuntó a desmontar los momentos elitistas del arte modernista de comienzos del siglo XX. No obstante, a la luz de la radicalización del movimiento estudiantil y de la experiencia del terror de los años 70, algunos pensadores alemanes experimentaron la necesidad de desvincular el abandono de los discursos histórico-filosóficos y la crisis de la obra de arte tradicional de la retórica antiinstitucional con la cual estos dos fenómenos se hallaban asociados. Podría pensarse que, pese al sentido ideológicamente inverso de sus planteos, en este punto la ética del discurso habermasiano se encontraba con la rehabilitación de la filosofía práctica que realizaron autores como Rüdiger Bubner (1989: 9-51). De hecho, en ambos casos, el abandono de la filosofía de la obra de arte y el rechazo de toda perspectiva de carácter histórico-filosófico coincidían con el distanciamiento con respecto al pensamiento de Adorno o, al menos, con la desarticulación de la idea adorniana de una crítica de carácter radical.

Esto último probablemente explique el particular esfuerzo de estos autores por apartarse de la concepción estética adorniana. En una sociedad en la cual las acciones contestatarias eran rápidamente coaptadas por el sistema, el arte moderno radical no constituía un lujo o un entretenimiento, sino que se presentaba, para Adorno, como uno de los pocos reductos para el ejercicio de la crítica. En el caso de Bubner esto es mucho más claro que en el de Habermas porque su crítica a la estética adorniana apunta a desvincular la dimensión estética de todo tipo de influjo de carácter político y social. Para Bubner, si Adorno había logrado atribuirle una dimensión crítica al arte moderno radical, había sido en función de la asociación de la obra de arte con un contenido de verdad de orden filosófico. Pero esta asociación no solo se basaba en una concepción caduca de la obra de arte, que había entrado en crisis con las vanguardias artísticas, sino que tenía como consecuencia la sujeción del arte a imperativos de carácter filosófico. A los fines de evitar este peligro, Bubner proponía una vuelta a la estética kantiana y a su concepto de apariencia estética, esto es, una vuelta a un tipo de perspectiva que liberaba la dimensión estética de todo contenido de orden ontológico. Más allá de lo problemática que pueda resultar esta lectura de la *Crítica de la facultad de Juzgar* de Kant –tema que no podemos analizar aquí–, es necesario aclarar que, tras la crítica de Bubner a la heteronomía de la estética adorniana, no se encuentra una defensa radical de las tendencias del arte contemporáneo a deshacerse de

todo tipo de parámetros preestablecidos (Ibid., 149). De hecho, la defensa que hace Bubner de la autonomía del arte va de la mano de una fuerte crítica de las tendencias antiinstitucionales del arte vanguardista y neovanguardista. En este sentido, Bubner se hace eco de las conocidas críticas conservadoras a la modernidad estética y coloca a la estética marxista del siglo XX en este mismo registro. Al atribuirle al arte una dimensión crítica sobre el ámbito social, la estética marxista no habría hecho más que fortalecer la propia tendencia de la modernidad estética hacia una estetización radical del mundo de la vida. La respuesta de Bubner frente a este problema no es demasiado difícil de adivinar, pues, si la modernidad estética amenazaba la estabilidad social, era necesario hacer que el arte retornase a los museos y que quedase confinado en ellos, por una parte, y que la organización social fuera colocada en manos de una racionalidad práctica de cuño aristotélico, por la otra.

En el caso de Habermas, en cambio, las críticas van dirigidas fundamentalmente contra el carácter negativo de la concepción estética de Adorno. Por cierto, lo que está en discusión aquí no es la necesidad intrateórica del carácter negativo de la estética adorniana. De hecho, Habermas reconoce que esta concepción estética es absolutamente consecuente con el diagnóstico social que hace Adorno. Pues, si la sociedad completamente administrada se concebía como el resultado de un trastorno que se hallaría ubicado en el núcleo mismo de la racionalidad, entonces la autenticidad del arte moderno no podía radicar sino en su completa alteridad con respecto a todo lo existente (Habermas, 1999: 483). No obstante, Habermas cree que este diagnóstico social, que habría forzado a Adorno a cortar de raíz todo vaso vinculante entre el arte y la sociedad, reposa sobre una concepción limitada de la racionalidad. Desde su perspectiva, una concepción más amplia de esta última, permitiría visibilizar sus potencialidades comunicativas y disolvería, por ende, los presupuestos teóricos sobre los que reposa la concepción negativa de la dimensión estética que defiende Adorno (1988: 188)¹.

Pero la teoría habermasiana de la acción comunicativa no solo torna innecesaria la posición estética de Adorno sino que permite redefinir, además, el tipo de relación que se establece entre la dimensión estética y el mundo de la vida. En este punto resulta necesario tener en cuenta la redefinición de las patologías sociales que realiza Habermas a partir de su concepción comunicativa de la racionalidad. Pues, en la medida en que dichas patologías son remitidas al desequilibrio entre los aspectos instrumentales y comunicativos de la racionalidad (1999: 506), la inconmensurabilidad con el mundo de la vida, que presupone la estética adorniana, ya no puede ser entendida como el último reducto de la crítica. Antes que preservar un espacio para lo no idéntico en el marco de una sociedad completamente administrada, ella tendería a profundizar, más bien, las propias condiciones que hacen posible el funcionamiento incorrecto del sistema social. Por ello mismo, pese a todos los méritos específicos de la estética adorniana, su insistencia en la negatividad radical la convertiría, en términos generales, en parte del problema antes que de la solución. La teoría de la acción comunicativa, en cambio, permitiría apropiarse de la dimensión estética desde una perspectiva verdaderamente crítica, pues, lejos de radicalizar el momento negativo, ella sería capaz de advertir el potencial comunicativo del arte y de enfatizar el modo en que este puede contribuir a renovar una praxis cotidiana empobrecida y convencionalmente entumecida (Habermas, en Foster, 1986: 33). Aquí el giro habermasiano hacia una estética de corte comunicativo se encuentra con las tendencias del arte contemporáneo hacia una desdiferenciación de la obra de arte tradicional.² De hecho, en ambos casos, el arte se define en función de su capacidad para intervenir en nuestras representaciones y en nuestra relación con nosotros mismos. No obstante, la perspectiva habermasiana tiende a dejar de lado las tendencias antiinstitucionales del arte contemporáneo y, abandonando toda referencia a lo radicalmente otro, a asignarle al arte un lugar apropiado en el marco del funcionamiento normal de las instituciones liberales.

¹ Cf. también Habermas, J. (1999: 506)

² Al respecto se puede consultar: Juliane Rebentisch *Ästhetik der Installation*, Frankfurt, Suhrkamp, 2003.

En este sentido, sería posible decir que Bubner y Habermas se sirven de la crisis de la concepción tradicional de la obra de arte para volverse contra los aspectos vanguardistas del pensamiento de Adorno y para apuntalar la revalorización de las instituciones artísticas y políticas que tuvo lugar después de la crisis de los 70.³ Otros autores, como Peter Bürger y Karl Heinz Bohrer, en cambio, asumen una actitud crítica frente a este repliegue político y estético y procuran recuperar el momento revolucionario de la vanguardia de comienzos de siglo. Bürger tacha a la neovanguardia de conservadora por su institucionalización de la crítica vanguardista al concepto de obra de arte tradicional, y responsabiliza tácitamente a Adorno por esta neutralización del contenido revolucionario de la vanguardia. Desde su perspectiva, Adorno habría interiorizado la crítica de la vanguardia a la institución arte y habría preparado, en tal sentido, el uso institucional de los recursos vanguardistas que tuvo lugar desde finales de los 60 (Bürger, 1995: 118s).

En un sentido político radicalmente opuesto, Bohrer coloca el momento auténticamente revolucionario de las vanguardias de comienzos del siglo XX en su oposición a aquellas categorías extraestéticas (histórico-filosófica y en última instancia ética, vinculadas a la autoconservación) por medio de las cuales la estética filosófica había procurado domesticar al arte desde finales del siglo XVIII. El surrealismo, en especial, habría insistido en el carácter irreconciliable del arte con el orden social y habría hecho un arte de la subversión de los límites establecidos. Este contexto, si Bohrer critica a Adorno no es por lo que de antiinstitucional hay en su pensamiento sino más bien por lo contrario. Al igual que Bürger, Bohrer le atribuye a la inconsecuencia de la estética de Adorno una responsabilidad importante en la reinstitucionalización y normalización del arte, que tuvo lugar desde los años 60. Para él, dicha institucionalización habría seguido la línea del pensamiento del Adorno en la medida en que habría sido el resultado del intento por establecer una relación entre el arte y lo político. El mayo francés y su deformada recuperación del surrealismo serían herederos, en este punto, de los momentos histórico-filosóficos que, pese a sus virtudes, permanecen presentes en *Teoría estética* de Adorno (Bohrer, 2002: 176).

Pese a sus notables diferencias, los cuatro autores mencionados constituyen el trasfondo a partir del cual han adquirido forma las perspectivas de los representantes más actuales de la teoría crítica, esto es, las perspectivas de autores como Albrecht Wellmer, Christoph Menke y Juliane Rebentisch. En este sentido, resulta crucial el impulso crítico de las instituciones que se encontraba presente en la lectura que hacía Bürger de las tendencias artísticas vanguardista, pero también las críticas de Bubner y de Bohrer a la estética adorniana. De hecho, pese al carácter conservador de estas dos últimas perspectivas, no era posible soslayar ni el señalamiento de Bubner con respecto al carácter heterónimo de la *Teoría estética* de Adorno, ni la posibilidad de superar esta crítica que ofrecía la insistencia de Bohrer en los aspectos retóricos y efectuales de la dimensión estética.

No obstante, el elemento determinante para la configuración de la estética posadorniana lo constituye, sin duda, la teoría habermasiana de la acción comunicativa. Pero si bien los actuales desarrollos de la teoría crítica serían impensables sin la revalorización habermasiana de las instituciones democráticas y de su giro hacia una estética de corte comunicativo, la posición de autores como Wellmer, Menke o Rebentisch frente a la teoría de la acción comunicativa tampoco carece de ribetes críticos. Estos se ven reflejados de una manera particularmente clara en la importancia que le otorgan estos autores a la recuperación de la figura de Adorno, frente a la tendencia de Habermas a identificarlo con la metafísica tradicional o a concebirlo como un anticipo de la debacle postestructuralista de la racionalidad. De hecho, la “vuelta a Adorno” de estos autores puede

³ En una visión panorámica para el Handbuch Adorno, Richard Klein llama la atención acerca de la tendencia de la recepción de los años 70 a dejar de lado tanto los fundamentos filosóficos de la misma como su vinculación con la crítica adorniana de la tradición. Un ejemplo de esto sería la falta de atención que recibió por aquella época un libro como *Dialéctica negativa*, en *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, ed. Richard Klein, Johann Kreuzer, Stefan Müller-Doohm, J.B. Metzler, Stuttgart, p. 437.

ser entendida como un intento tanto por recuperar el potencial crítico de la dimensión estética como de dinamizar la concepción habermasiana de la democracia liberal.

Tanto Wellmer como Menke y Rebenstich aceptan el diagnóstico habermasiano acerca de la caducidad de la filosofía de la historia y de concepción de la obra de arte que se encuentra por detrás de la estética adorniana. De hecho, estos autores advierten, junto a Habermas, la necesidad de distanciarse con respecto al carácter totalizador de la crítica de Adorno a la razón occidental y de incorporar el elemento discursivo tanto en el plano estético como en la dimensión política. No obstante, ellos descubren en el ideal habermasiano de una comunidad libre de dominio no solo una velada recaída en la metafísica, sino también una claudicación frente a las propias tendencias posdemocráticas de las sociedades europeas contemporáneas. Frente a estos peligros, y a la posibilidad de que la dimensión estética asuma funciones abiertamente afirmativas, los autores mencionados emprenden una curiosa vuelta a Adorno que aspira a recuperar el énfasis en el carácter no asimilable de la obra de arte radical sin asumir los presupuestos metafísicos que se hallaban asociados a su concepción estética. Lo curioso de este retorno a Adorno radica en el rodeo por el postestructuralismo francés por medio del cual tiene lugar y que, de Wellmer a Rebenstich, y pasando por Menke, adquiere progresivamente una centralidad mayor.

Esto último resulta particularmente evidente si comparamos la lectura que hace Wellmer del postestructuralismo francés en "Sobre la dialéctica modernidad – posmodernidad" (Wellmer, 1993), un texto de 1985, con el uso que realiza Rebenstich de la teoría de la democracia de autores como tales Lefort o Ranciere, en su libro sobre el problema de la estetización y publicado en el año 2012 (Rebenstich, 2012). En efecto, si en el primer caso nos encontramos con una tímida crítica a Habermas que, sin un reconocimiento explícito, se vale de la crítica de Lyotard al carácter unitario y totalitario de la razón moderna, en el segundo, esto es, en el libro de Rebenstich, las teorías francesas de la democracia se presentan como el presupuesto de una defensa manifiesta de una concepción negativa de la dimensión estética. De hecho, para Rebenstich, la dimensión estética no asume un rol importante en términos políticos porque afiance los lazos comunicativos sino porque enfatiza, más bien, nuestra diferencia con respecto a la comunidad y a los roles socialmente establecidos. Desde su perspectiva, una interpretación semejante de la dimensión estética solo podría contribuir a fortalecer los mecanismos de ocultamiento o neutralización del conflicto que han sido puestos en práctica por las formas posdemocráticas de gobierno, cuando de lo que se trata es de mostrar el carácter social y contingente de las formas sociales instituidas. En este sentido, el potencial político de la dimensión estética radicaría en su capacidad para profundizar las distancias que se encuentran amenazadas por el propio funcionamiento del sistema; las distancias, sostiene Rebenstich, de la esfera pública democrática con respecto a sí misma, del gobierno con la oposición extraparlamentaria, del gobierno con la oposición parlamentaria, de la política con la prensa, de la prensa con los ciudadanos y finalmente del hombre con el ciudadano (Rebenstich, 2011: 13-14). Pues, la existencia de estas distancias pone en evidencia la persistencia del conflicto allí donde las políticas posdemocráticas se esfuerzan por crear la ilusión de una comunidad absolutamente transparente e inclusiva.

Una crítica similar a la postura de Habermas puede encontrarse en el primer trabajo de Menke, aunque aquí el contrapunto se establece entre la teoría de la acción comunicativa y la perspectiva deconstructiva de Derrida. Por medio de la referencia a Derrida, Menke busca deshacerse tanto de la concepción metafísica de la verdad que se habría encontrado por detrás de la estética negativa de Adorno, como de la expectativa habermasiana con respecto a la posibilidad de una articulación armónica las diferentes esferas sociales. Con respecto a esto último sostiene el autor: "la relación de la esfera estética con las otras dimensiones de la razón no puede adoptar nunca la forma de una interacción en el seno de la racionalidad comunicativa del mundo vivido, porque su negatividad total no mantiene una relación de yuxtaposición ni de composición con los discursos no estéticos. Su ubicuidad potencial provoca en ellos más bien la apertura de una crisis irresoluble. Aquello

que ocasiona en otro un problema irresoluble, no puede al mismo tiempo conciliarse con él.” (Menke, 1987: 289).

No obstante, en su intento por recuperar un concepto postmetafísico de negatividad, Menke no se limita a cuestionar los momentos metafísicos que se encontrarían presentes en la teoría habermasiana de la acción comunicativa, sino también aquellos que persistirían en la propia perspectiva deconstructiva. De hecho, sería justamente esto lo que pondría en evidencia, desde el punto de vista de Menke, la tendencia de Derrida a remitir la negatividad a la estructura misma del lenguaje. Sin embargo, la consecuencia más preocupante de esta inconsecuencia del planteo derridiano no parece ser la vulneración de la autonomía de la dimensión estética, como sostiene explícitamente el autor, sino más bien sus implicancias de carácter práctico. De manera tal que lo que Menke buscaría contrarrestar por medio de la confrontación de Derrida con la teoría habermasiana de la acción comunicativa sería la incapacidad de la deconstrucción para fundamentar los diversos órdenes normativos. Esto último se ve reflejado en un texto más reciente de Menke en el que analiza el problema de la revolución. En ese contexto problemático, Menke caracteriza al sujeto posestructuralista como un sujeto que, si bien escapa a la lógica reproductiva del capitalismo, es incapaz de fundar un orden normativo. El sujeto posestructuralista, sostiene Menke, no es “capaz de nada”. (Menke, 2015: 57).

La crítica de Menke a la indeterminación absoluta de la libertad del sujeto posestructuralista resulta particularmente interesante porque, con independencia del problema de la autonomía estética, abre la pregunta acerca de las continuidades de la actual teoría crítica con el pensamiento de Habermas. Ciertamente autores como Wellmer, Menke o Rebenisch no se encuentran dispuestos a asumir la crítica habermasiana al pensamiento francés. A diferencia de autor de la *Teoría de la acción comunicativa*, ellos ven allí la posibilidad de recuperar, en términos no metafísicos, la concepción adorniana de la negatividad. No obstante, habría que preguntarse si lo hacen en virtud de lo que el pensamiento francés tiene de ilustrado, frente a los momentos no reflexivos de la teoría de la acción comunicativa o, al igual que Habermas, por lo que lo vincula a aquello que escapa a la esfera de la racionalidad. Y, si fuera este el caso, resultaría necesario indagar hasta qué punto esta representación del pensamiento francés no acaba también coloreando la interpretación de Adorno que defienden estos autores; es decir, no acaba neutralizando los momentos materialistas de su pensamiento y reduciendo su noción de negatividad a un inefable derecho a no estar plenamente de acuerdo.

Política y Estética en Juliane Rebentisch: algunos modos de su copertenencia

Matías Cristobo
UNC

I

La reciente restauración del llamado “pensamiento de lo político” se abrió paso entre las ruinas del comunismo y, como parte de la serie de efectos teóricos que produjo, alteró las bases filosóficas sobre las cuales pudo asentarse la célebre alternativa lanzada por Walter Benjamin en pleno auge del fascismo, aquella que señalaba que frente a la “estetización de la política” habría que responder con la “politización del arte”. Esta caracterización no sólo había resultado decisiva para la tradición de la Teoría Crítica, sino que también fijó el significado de los propios términos “política” y “estética” y una determinada relación entre ellos, válida incluso para perspectivas contemporáneas.

El renovado interés por la pregunta por “lo político”, no ya conceptualizado como expresión o apariencia de relaciones sociales fundamentales, sino representativo del modo de ser de una sociedad que no se deja reducir a ningún principio exterior a él, inscribe a la democracia en el centro de la escena. La “estetización de la política” dejará de ser la forma mediante la cual el totalitarismo despliegue todo su poder, exhibiendo y consolidando el vínculo entre el líder y la masa; tampoco representará el fenómeno de degradación de las sociedades contemporáneas en las que la política se reduce a un mediocre espectáculo televisivo. Por el contrario, la estetización de la política devendrá consustancial al orden democrático.

Pero el abandono de la sanción negativa que acompañaba al fenómeno de estetización encuentra su fundamento en una teoría filosófica construida tanto a partir de una nueva lectura del pensamiento político antiguo, como de una interpretación singular de la modernidad política. Desde la década del 80 del siglo pasado y hasta el presente, el contexto francés ha sido especialmente fecundo para el pensamiento político posfundacionalista, destacándose, entre otros, los nombres de Claude Lefort y Jacques Rancière como teóricos de la democracia. Es a partir de estos desarrollos de autores franceses que una representante actual de la llamada “cuarta generación” de la Teoría Crítica, Juliane Rebentisch, hallará nuevas formas de abordar problemas propios de la tradición del idealismo alemán, tal como el de la apariencia estética en su vínculo siempre conflictivo con la política.

II

Para Rebentisch las discusiones contemporáneas sobre la “estetización del mundo”, como fenómeno que atañe a todas las dimensiones de la existencia y no sólo a la política, toman impulso a partir de los años 90 y en el marco del debate sobre el posmodernismo. Según nuestra autora, estas discusiones se han producido en el campo de las ciencias sociales, ya sea en sus variantes de la teoría sociológica o de la crítica cultural, y fundamentalmente han conducido o bien a una posición apologética del fenómeno de la estetización o, por el contrario, a una posición condenatoria.

Pues bien, el problema estaría dado por las consecuencias que se derivan de ambas posturas. En un caso, el elogio inflacionario de la estetización tendría por resultado un constructivismo que implicaría la capacidad del individuo de trascender abstractamente cualquier determinación social. En el otro, la condena de la estetización llevaría en sí una crítica radical de la apariencia que, como veremos, no habilitaría ningún margen de libertad a los sujetos en la constitución de su identidad. Ambas posiciones, sin embargo, terminan por rendir culto a la aparente novedad del fenómeno sin tener en cuenta que la disputa sobre la estetización se remonta a los comienzos del pensamiento filosófico.

Esto ocurre, según Rebenitsch, porque la filosofía se ha retirado del debate y, como resultado, ese vacío ha producido que las teorías sociales carezcan de justificación. Pero cometeríamos un error si pensáramos que Rebenitsch intenta resituar el debate sólo para beneficio de la filosofía. La operación es un tanto más compleja: más bien supone dar un rodeo por el actual “pensamiento de lo político” con el objetivo de reencauzar el debate sobre la estetización en el terreno filosófico y, por este camino, volver hacia una teoría crítica de la sociedad. Complementariamente, debe señalarse la centralidad que el posfundacionalismo francés -expresado en las figuras de Lefort y Rancière, para ceñirnos a nuestro caso, pero que incluye una larga lista de nombres- ha cobrado en los esfuerzos recientes destinados a la reflexión sobre la democracia en la tradición de la Teoría Crítica.

El primer paso consiste, entonces, en renunciar a la comprensión de los fenómenos estéticos en clave de una teoría estética y religar dicha comprensión con las dimensiones de la ética y la política. En suma, el problema de la estetización se transforma, desde la perspectiva de Rebenitsch, en un asunto de *filosofía práctica*. Resulta forzoso reconocer en este desplazamiento la proximidad con la definición de estética que ha sido desarrollada en la teoría de Rancière. Esto es, no una teoría del arte ni de los discursos sobre el arte sino su relación co-constitutiva con un determinado régimen de gobierno, con un modo de ser de la comunidad y de los individuos.

En esta dirección, Rebenitsch retorna sobre la expulsión de la política y de la poesía que Platón propugnaba para su Estado ideal, tal como lo señala Rancière en *El Desacuerdo*, pero la autora alemana continúa rastreando la crítica de la estetización hasta la filosofía moderna e, incluso, hasta el primer tercio del siglo XX. La línea de continuidad que observa registra su riesgo inherente: la libertad con respecto a la sociedad. Formulado más adecuadamente, la estetización permitiría que los sujetos tomen distancia de sus roles sociales. Entre lo singular y lo universal de la comunidad se filtrarían motivos de carácter privado que provocarían la no coincidencia entre la experiencia que de sí mismos realizan los sujetos con las normas e identidades sociales prescritas. El resultado es la amenaza que sufre el todo en la posibilidad de su desintegración.

La estetización, al fundamentarse en el “juego” permitido por la no coincidencia entre lo individual y lo social produce inevitablemente un peligro asociado: la representación y su degeneración en un espectáculo destinado a engañar al pueblo. Pero el problema de la libertad puede ser reinterpretado del modo exactamente inverso con respecto a lo que sostiene la crítica recurrente de la estetización, es decir, no como un mal que amenaza la existencia de la comunidad sino como un factor productivo en su desarrollo.

Esta es la elección que efectúa Rebenitsch en su intento de proveer un marco de significación alternativo a la teoría social que postulaba, como hemos visto, un constructivismo “idealista” o una crítica de la apariencia que cancelaba toda estetización. Este camino consiste, pues, en admitir la libertad inherente a la estetización como “momento productivo” (Rebenitsch, 2013: 123) en la configuración de los roles y normas sociales que constituyen la comunidad. Se trata de que los individuos, en una percepción no congelada de sí mismos, puedan reconocer el “bien común” y, por tanto, aceptar o transformar su praxis social.

En este punto es que la cuestión de la democracia cobra toda su fuerza, porque es el régimen de gobierno -o, deberíamos decir con mayor precisión, un modo de ser de lo social- que a través de este distanciamiento admite en su seno la pluralidad de opiniones, la crítica y el cuestionamiento de lo existente. El “desajuste” democrático, al ser el síntoma de la no coincidencia del *demos* consigo mismo, no sólo no registra como un peligro la estetización, sino que la coloca en el centro de la escena. Si, como apunta Rebenitsch, el orden y la unidad sociales no pueden ser presupuestos de antemano, es necesario que “aparezcan” mediante la representación política. Siguiendo a Lefort, el lugar del poder se constituye como un espacio simbólico en el cual la comunidad se percibe en su unidad a través de sus diferencias. Y esta experiencia no tiene lugar en lo “real” sino en el terreno de lo “representacional”.

Pero la idea de representación sugiere dos sentidos, que se siguen el uno del otro. El primero de ellos, más literal, la comprende como una *re-presentación* de la comunidad en el espacio simbólico en el cual realiza la experiencia de sí misma. El segundo sentido tiene que ver con el carácter insuprimible de la división, esta vez, porque la propia idea de la representación política presupone que existen ya representantes y representados y, concomitantemente, gobernantes y gobernados. De modo que la institución política del *demos*, que es su “aparecer”, no se da nunca más allá de la forma que asume el poder. La precisión anterior permite acercarnos al que, quizás, sea uno de los principales objetivos de las investigaciones de Rebenitsch: reelaborar la crítica de la estetización en el sentido puntual de devolverle a la palabra “crítica” su determinación primera como capacidad de distinción. En este caso en particular, a los modos en los cuales el poder se deja ver en regímenes políticos diversos.

Para dimensionar en toda su amplitud lo señalado es ineludible tener en mente la constitución del lugar del poder como un lugar vacío. La razón consiste en que la democracia encuentra su razón de ser en la ocupación siempre contingente de dicho lugar y, por tanto, implica que el “poder de la representación (...) reconozca que debe ser reconocido” (Rebenitsch, 2013: 128). Precisamente, la ocupación siempre incompleta del lugar del poder define a la democracia contra el totalitarismo, ya que este último intenta ocuparlo “plenamente” y anular la división social constitutiva. En los términos planteados por Walter Benjamin, la “estetización de la política” concierne tanto a los regímenes totalitarios como a los democráticos, en el sentido de que ambos presuponen una cierta escenificación. Pero, de acuerdo con la interpretación alternativa que estamos desarrollando, sólo la democracia contendría una “estética”, ya que -en línea con las teorías de Lefort y de Rancière- en ella se pone de manifiesto la división.

Debido al ocultamiento de la no identidad del *demos* consigo mismo, que es lo que produce la necesidad de representación, al igual que la anulación de toda diferencia en el cuerpo de la comunidad, es que Rebenitsch llamará “anestésica” a la forma de representación totalitaria. Sin embargo, la democracia no sólo se halla amenazada por esta “anestésica de la unidad”, ya que la dimensión del poder puede intentar ahogar su necesidad de ser representado políticamente, con lo cual se disuelve sin resto en la sociedad y no requiere ser legitimado en el espacio público. Este peligro complementario es designado como “anestésica de la desintegración”, y se relaciona con las formas de gobierno tecnocráticas llamadas “posdemocracias”.

En esta reconfiguración de la crítica de la estetización, Rebenitsch nos propone el desafío de reconocer la pluralidad de escenarios productivos, más allá de toda sanción moral, vitales para la publicitación y resolución de los conflictos propios de la política. Rebenitsch pretende hacer del pecado original de la democracia -la libertad y el carácter apariencial- su virtud permanente. Y no sólo una política democrática requiere de la estética, sino que por fuera de la democracia no podría haber estética.

III

Bien, hasta aquí hemos visto las cosas desde la perspectiva del devenir estético de la democracia, pero es preciso invertir los términos de la discusión: ¿cuál es la estética que “correspondería” a la democracia? Aquí nos encontramos con la segunda cuestión que queremos tratar y que completa buena parte de los intereses de Rebenitsch: el proceso de desdiferenciación artístico que pone de manifiesto el arte contemporáneo. Este proceso se revelará como perfectamente consecuente con lo que hemos desarrollado anteriormente pero, hasta donde sabemos, su conexión no ha sido suficientemente mostrada.

El fenómeno actual de desdiferenciación, cuya eclosión podría ser fechada a partir de los años '60, lejos de implicar la muerte del arte o la pérdida de su autonomía, como sostendría tanto una crítica asociada al conservadurismo de derecha como al pesimismo cultural de izquierda, constituye su momento más vivo y el punto más elevado de la conciencia sobre su condición de arte autónomo. La desdiferenciación del arte

representaría la radicalización del impulso del arte moderno. Esta es la novedosa tesis que sustenta Rebutisch al señalar que la vuelta del arte contra sí mismo se hace en nombre, precisamente, de la conservación de su autonomía. Ello es así porque la disolución de los géneros no implicaría la pérdida de la autonomía del arte, ni tampoco una cancelación de su comprensión en la modernidad. Por el contrario, esta disolución que tiene lugar a través de la experiencia estética constituye la radicalización del potencial del arte que ya estaba contenido en su desarrollo inmanente. Poniendo de cabeza la idea del genio en Kant, este ya no es “un sujeto de excepción sino una excepción del sujeto con respecto a sí mismo” (Rebutisch, 2018).

Si lo estético implica un libre juego de las facultades, la disolución de los géneros y, aún más, la intromisión de elementos no artísticos como las relaciones sociales, los espacios institucionales, el diálogo entre diversos soportes materiales, entre otros elementos, la experiencia estética se vuelve determinante y alcanza su mayor grado de reflexividad al implicar profundamente la actividad del espectador. En otros términos, podría decirse que el “objeto” del arte contemporáneo ya no es más la obra individual, sino el “*entre*” que sucede en el encuentro del espectador con la obra. El sujeto que ya no contempla el arte, sino que es llamado a participar en él, se ve obligado a reflexionar también sobre las condiciones que lo hacen posible. De este modo, el aparente desdibujamiento que tiene lugar no cancela la discusión sobre los medios artísticos, sino que la politiza. El arte contemporáneo avanzado camina sobre una cuerda al no reducir el lugar del espectador al formalismo modernista ni tampoco precipitándolo hacia una acción directa. Para Rebutisch este equilibrio es lo que define su potencial político, ético y estético.

El efecto del movimiento anterior consiste en que este cortocircuito entre lo político y lo estético se corresponde con el distanciamiento del sujeto democrático que lo hace volver sobre sí mismo. La desdiferenciación artística encarna el eco de la no coincidencia de la subjetividad consigo misma, la pérdida de su autoevidencia, debido a que al no reconocer una frontera estable entre el arte y la vida, tiene por objeto el mismo carácter artificioso que se produce entre la representación y lo representado, donde lo que importa ya no es esta conexión de tipo semántica como en el realismo, sino su desestabilización. El sostenimiento de un sujeto descentrado, no autoevidente, no coincidente con ninguna esencia de sí; en suma, no “positivizado”, precisa de la representación tanto política como estética de sí mismo. Aquí quisiéramos servirnos de la equivocidad del término “reflexividad”, por una parte como actividad de la conciencia subjetiva vuelta sobre sí misma, pero también como “reflejo” mediante el cual un sujeto puede contemplarse “especularmente” y, de este modo, distanciarse de su identidad y reconfigurarla.

La apariencia estética ya no tendría que ver, como en Adorno, con el acuerdo de los elementos internos de la obra, sino con el correlato de la experiencia estética del objeto. En esta redefinición del objeto de la estética, el arte contemporáneo no sugiere una capitulación, ya sea política o conceptual, sino que se inscribe como parte del desarrollo inmanente de la tradición histórica del arte.

Nos dice Rebutisch: “El arte no se ofrece más como lugarteniente de la utopía puesto que ha reconsiderado el lugar originariamente *político* de la misma” (Rebutisch, 2018). Por una extraña ironía, la teoría estética de Adorno, al ontologizar el hiato entre el arte y la vida, recaería en “cultura afirmativa”, puesto que la bella apariencia, todo lo “mortificada” que la imaginemos, fungiría como compensación de la mala organización social y, aún más, contribuiría a su perpetuación. El problema conceptual que Rebutisch pone ante nuestros ojos es que el arte contemporáneo avanzado aún se dirige contra una realidad no reconciliada. Pero el problema, precisamente, es que esta realidad no reconciliada ya no es el producto de la ofuscación producida por la racionalidad instrumental, sino el estado en el que la comunicación intersubjetiva se halla mutilada. Rebutisch pretende “salvar la apariencia” estética que ya no se muestra velada como lo “otro” de la realidad y la racionalidad asfixiantes, es decir, como su trascendencia, sino en el modo de una ilusión que extrae su fuerza del diálogo suprimido en la facticidad de la experiencia, esto es, que *ya está* presente en el mundo.

La posición de Rebenisch parece inobjetable, pero habría que insistir en un movimiento sin ninguna duda irónico: ¿no puede pensarse que la desdiferenciación artística, señalando la porosidad de todos los límites y promoviendo una reflexión sobre ellos, no se ha transformado en la nueva forma de la obra de arte total que al engullir no sólo la diferencia entre los diversos géneros artísticos sino también la del arte y la vida exprese un modo de ser totalizante, cuando no un democratismo totalitario? La asunción de la diferencia como parte del todo ¿no elimina de raíz la negatividad del arte al positivizar todo lo existente? ¿No estamos aquí en presencia de un nuevo universal abstracto? ¿Y sería demasiado forzado pensar que este nuevo universal, que deshace las conexiones entre los géneros artísticos y entre ellos y la vida, presenta un peligroso parentesco con una suerte de imperialismo frente al estado de cosas actual?

Esta tensión señalada por la teoría y la práctica estética contemporánea, que se nutre del elemento de la desdiferenciación, tanto de los mismos géneros artísticos como del entrecruzamiento de las fronteras entre el arte y la vida, además de obtener allí sus “condiciones de posibilidad” pone al descubierto, al mismo tiempo, el fantasma que no la deja en paz. Este fantasma aparece con el rostro de los términos “autonomía”, “institución arte”, “obra de arte” o “promesa de felicidad”. *Mutatis mutandis*, del mismo modo en que la democracia, aunque ya no de tipo consensual, sino todo lo pretendidamente radical que se crea, continúa siendo acechada por el fantasma de una emancipación verdaderamente humana. Las promesas utópicas de la modernidad estética y política, declaradas muertas una y otra vez, aún oprimen como una pesadilla el cerebro de los vivos, para volver a servirnos de una mala paráfrasis.

Estética y crítica o estética-crítica en Martin Seel. Un problema de indefinición sobre los alcances de la experiencia del arte

Romina Conti
UNMdP – CONICET
rominaconti98@gmail.com

El trabajo evalúa diversos elementos de la teoría estética de Martin Seel, en el marco de reflexiones de la que es deudora, esto es, el de la Teoría Crítica de la primera generación de Frankfurt. La intención es la de analizar el posicionamiento del autor respecto de las implicancias extra-estéticas del fenómeno del arte. En este sentido, se abordará en primer lugar la cuestión de la estética y la crítica en esa tradición filosófica, para luego analizar algunos aspectos de la teoría estética de Seel y evidenciar sus dificultades en la definición de los dominios de juego de la experiencia estética.

¿Cómo aparece la estética en el marco de la Teoría Crítica?

Una de las vías de entrada de la estética en las discusiones de teoría social del grupo de Frankfurt, lo constituye sin duda el problema de la racionalidad. Las consecuencias de la denominada formalización de la razón son lo que llevan a Horkheimer a hablar de una “irracionalidad de la razón”. Desde esa concepción, también con Adorno y Marcuse, Horkheimer sostiene un empobrecimiento de lo humano, caracterizado por el dominio irracional del hombre y de la naturaleza por el propio hombre, tornando tanto al mundo objetivo como al subjetivo, finalmente, en meros instrumentos de dominación.

El análisis de Horkheimer rastrea el proceso político de subjetivación de la razón respecto de la ciencia, de la religión y del arte, encontrando en todos los ámbitos la misma eliminación de la inclinación a lo sustantivo, a una referencia hacia la razón entendida como propiedad de lo real y no meramente del sujeto. Todo queda disociado de la verdad, en tanto queda separado de los fines en torno a los cuales actúa la razón subjetiva. Para una teoría que centra su preocupación materialista en la felicidad del ser humano, esta transformación de la razón es una cuestión clave ya que presenta el problema de la determinación del curso de la realidad y la vinculación con las posibilidades humanas de alcanzar la felicidad. El lugar en el que queda el arte en este aspecto de los estudios de Horkheimer merece una mención particular, sostiene el autor: “otrora una obra de arte aspiraba a decir al mundo como es el mundo.” (1969:50)

Con el predominio de la razón subjetiva, Horkheimer observa que el arte queda tan disociado de la verdad como la política o la religión. Esto se produce en el arte a través del mecanismo de cosificación que también permea toda relación cifrada en los términos de la oposición medios-fines: “La composición ha sido cosificada, convertida en una pieza de museo, y su representación se ha vuelto una ocupación de recreo...”¹ Estas ideas, serían parcialmente compartidas por Adorno y profundizadas por Marcuse, aunque en este último con mayor énfasis en la experiencia estética que en el arte.

La crítica al pensamiento moderno y la teorización sobre la racionalidad que determina los rasgos de la razón instrumental, son, entonces, dos de los pilares fundamentales de la teorización de la estética en este grupo.

Más allá del dato interesante en torno a las actividades artísticas de Horkheimer, quien escribió novelas que nunca llegó a publicar y de Adorno que, como es sabido, se dedicó a la música, estudiando un tiempo con Alban Berg, suele afirmarse que las contribuciones de este grupo de pensadores a la estética y la filosofía del arte tienen su fecha de origen en

¹ Horkheimer se refiere aquí al ejemplo de la *Heroica*, de Beethoven.

los años treinta con algunos trabajos de Benjamin.² Cabe recordar que, pese a las diferencias que caracterizarían la lectura de Benjamin y de Adorno sobre las transformaciones artísticas propias del industrialismo, existe cierta comunidad de intereses, propia también de la amistad que los unía. Esta es claramente identificable en las primeras teorizaciones sobre el fenómeno del arte y su relación con lo social. Refiriéndose a los textos de Benjamin, Vilar sostiene que:

Estos trabajos, cuya adscripción sin más a la perspectiva estricta de la teoría crítica es ciertamente discutible, tuvieron una considerable influencia en el desarrollo de las categorías estéticas sobre todo de Adorno, quien fuera amigo personal de Benjamin desde los años veinte, y actuaron como una auténtica provocación intelectual sin la cual es difícilmente explicable la crítica de la industria cultural que desarrollaron en los años cuarenta en el exilio americano. (1996:191)

El gran cambio observado por Benjamin en la escena moderna era que, con la autonomización de la esfera del arte y las posibilidades de su reproductibilidad técnica que se inauguraban con el industrialismo, la obra de arte se separaba de su función cultural, desprendiéndose del “aura”. Pero Benjamin, al tiempo que lamentaba la pérdida del aura, evaluaba positivamente “el potencial progresista de un arte colectivo, politizado. Aquí obviamente seguía la orientación de Brecht,³ quien era todavía optimista sobre la función revolucionaria del cine.” (Vilar, 1989:345) Benjamin consideraba que este desplazamiento de la esfera del arte hacía posible ampliar el alcance de la obra de arte, llegando incluso a sectores sociales que no formaban parte de las elites a las que llegaba el arte no reproducido técnicamente.

A diferencia de esta lectura optimista, Adorno⁴ y Horkheimer eran absolutamente pesimistas en torno a esa transformación. En la pérdida del aura que Benjamin observaba y en las técnicas de reproductibilidad del arte, vieron nuevas formas de alienación y una supresión del potencial liberador del arte. Este potencial, solo se conservaba para ellos en aquellas formas de arte, como la literatura antihumanista de Kafka y Beckett o la música atonal de Schönberg y sus discípulos, que se enfrentaban desde su forma con el orden del capitalismo industrial.

Si bien algunas reflexiones en esta línea pueden verse en los trabajos sobre la música de Adorno,⁵ la configuración más amplia de la voz del *Institut* en torno a este problema aparece ya en *Dialéctica del Iluminismo* (1987). Desde esa crítica, “la estética proporcionaba un correctivo para el racionalismo positivista y seudocientífico que violentaba el objeto consumiéndolo dentro de un esquema conceptual deificado.” (Buck-Morss, 1981: 273) Para Adorno y Horkheimer, la reconciliación de forma y contenido que operaba en el arte, la vinculación de elementos objetivos y subjetivos, podían anticipar otra forma de sociedad futura. No obstante, no todo lo que se denominaba arte tenía ese potencial. Como señalamos

² La interesante controversia al respecto puede verse en Jay, M. *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt*, Madrid, Taurus, 1989; o Bozal, Valeriano (Edit) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol II, Madrid, Visor, 1996, entre otros textos.

³ Bucks-Morss ha sintetizado la problemática relación de las amistades de Benjamin: Scholem, Brecht y Adorno, en varias secciones de *Origen de la Dialéctica Negativa. T.W. Adorno, W. Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. México, Siglo XXI, 1981. Por ejemplo, en las pág. 88 a 101.

⁴ Wiggershaus ha sintetizado la crítica de Adorno a Benjamin en torno a tres complejos: “1) Para el, Benjamin tenía demasiado apego arcaico o mítico en cosas importantes, o bien era poco trascendente dialécticamente, o poco dialectizante; 2) Con respecto al ‘desencantamiento del arte’ como un caso especial de la autodisolución del mito, le reprochaba: en el arte autónomo, subestimaba su racionalidad tecnológica, y con ello su autoeliminación del aura, en el arte utilitario, su irracionalidad inmanente [...]; 3) Además, veía un error fatal en el hecho de que Benjamin no considerara una serie de estados de cosas como de tipo “objetivamente filosófico-históricos”, sino como fenómenos subjetivos colectivos de cualquier tipo. Por ello, a los ojos de Adorno, Benjamin no hacía justicia especialmente al poder objetivo del fetiche de la mercancía, como la captación adecuada de la mediación social de la obra de arte.” (Wiggershaus, Rolf, *La Escuela de Fráncfort*. Buenos Aires: FCE, UAM, 2010, pág. 266)

⁵ La producción de Adorno entre los años veinte y los treinta versa centralmente sobre música en particular y cuestiones de estética. Un detalle bibliográfico puede verse también en la obra citada de Susan Bucks-Morss, pp.369-373.

más arriba, el contenido de la reflexión estética de *Dialéctica del Iluminismo* presentaba un sesgo valorativo explícito.

La reflexión sobre el arte en esa obra distingue entre un arte auténtico y un arte ideológico, convertido en mercancía, que conforma lo que los autores denominaron “industria cultural”. El arte correspondiente a esa esfera mercantil se torna una mera reproducción de lo existente, entregado a las “manos” de la ciencia positivista. El diagnóstico es, en lo esencial, opuesto al de Benjamin. Para estos frankfurtianos, la industria cultural es la forma de dominación más refinada. En ella la técnica se coloca mediando entre el placer y el entretenimiento, al servicio de la represión y la anulación de la fantasía. El cine de entretenimiento americano, la música ligera y el jazz, los dibujos animados del Pato Donald, la radio y la incipiente televisión, funcionan reproduciendo y conservando el orden existente, convirtiéndose en mecanismos represivos internalizados culturalmente:

Los dibujos animados eran en una época exponentes de la fantasía contra el racionalismo. Hacían justicia a los animales y a las cosas electrizados por su técnica, pues pese a mutilarlos les conferían una segunda vida. Ahora no hacen más que confirmar la victoria de la razón tecnológica sobre la verdad. (1987:167)

La posición de Marcuse se distingue de ambos extremos, especialmente porque, como dijimos, pone el énfasis central en la cuestión de la experiencia estética incluso fuera del arte. No deja de ser llamativo el modo en que la cuestión de la estética pasó inadvertida a la mayor parte de los estudios sobre la obra de Marcuse y la forma en que estudios, por lo demás serios y completos, solo mencionan el tema al pasar en medio de otros elementos prospectivos de su teoría social. Sin embargo, en la teoría de Marcuse, la forma en la que la cuestión de la dimensión estética entra en el planteo se corresponde con ese plexo de complejidades que formaban parte de las preocupaciones de este grupo de intelectuales. Para Marcuse, “el mundo aventurado por el arte no coincide nunca ni en ninguna parte con el mundo dado de la realidad cotidiana, pero tampoco constituye un mundo de mera fantasía e ilusión.” (2007:97) La racionalidad que se pone en juego para posibilitar la mirada de ese mundo posible –indefinido, pero otro–, implica la restitución de su dimensión estética.

Desde estas breves líneas, es posible acordar con Jay cuando sostiene que:

el énfasis sobre la fantasía, especialmente como esta encarna en las grandes obras de arte, y el interés en la *praxis* fueron así las dos expresiones cardinales de la negativa de la Teoría Crítica a eternizar el presente y omitir la posibilidad de un futuro transformado. Aquí, Marcuse, Horkheimer, Adorno y los otros miembros del círculo interior del *Institut* estaban por completo de acuerdo. (1989:138)

A grandes rasgos, es innegable que, para estos autores, ciertas formas de arte y la experiencia a la que este daba lugar resguardaban el elemento de negación que las convertía en potenciales elementos de emancipación.

Teoría Crítica y estética parecen reclamarse mutuamente y esta última es pensada inmersa en la teoría social y política. Esto es así porque, como bien observa Wolfgang Bonß, “el productor y destinatario de la crítica eran [...] ya no necesariamente el proletariado sino los hombres marcados por experiencias de alienación y sensibilizados por la educación. (2005:63)

¿Qué vínculo con esta tradición mantienen las reflexiones del actual grupo ligado a Frankfurt?

Crítica, conocimiento y arte en la teoría estética de Martin Seel;

La valoración de la estética en Martin Seel es problemática, más aún si se considera que el autor se presenta a sí mismo como un discípulo teórico de Adorno e integra el círculo actual del Instituto de Investigación Social.

En una de sus obras más interesantes, Martin Seel sostiene que: “desde la perspectiva de la filosofía práctica, la estética brinda un aporte irrenunciable, pues atañe a una posibilidad en la vida del ser humano en la que se abre un presente particular de la existencia [...] cuya finalidad se halla en sí misma” (2010a:37). Sin embargo, retrocede ante la posibilidad de ampliar su campo de juego cuando afirma que el “modesto” mensaje de la estética, que Adorno y Horkheimer ya habrían indicado, no nos habilita a declarar “que el comportamiento estético es la cima de las posibilidades humanas.” Más aun, el autor sostiene que los intervalos de la percepción estética, si bien enriquecen esas posibilidades en lo perceptivo, “no pueden reemplazar ni sobrepasar el potencial del conocimiento conceptual, ni de la acción eficiente.” (2010a:38).

Intentaremos congeniar estas afirmaciones apresuradas con algunos de los elementos de la teoría estética del autor.

En un trabajo anterior a su *Estética del aparecer*, Seel se refiere a la experiencia en general como un proceso de apertura existencial, afirma: “realizar una experiencia significa antes que nada descubrir una situación del mundo vivido [...] donde sólo el carácter perturbador es capaz de imponer [...] una situación de experiencia” (1993:76) o, en otro pasaje, “Tener experiencia es entender situaciones”. (1993:151) Desde esta perspectiva, que el autor admite compartir con Sartre, Seel concibe que “tener experiencia” y “realizar experiencias” constituyen la libertad en acto.

Para él, la experiencia estética está consolidada por la conciencia de esta libertad y contribuye a una mayor comprensión del sentido de realizar una experiencia en general. Dicho a su manera: “es estético el hecho de realizar la experiencia de las posibilidades de tener una experiencia.” (1993:60) Esta idea se mantiene, aunque no es explícita, en su *Estética del aparecer*.

En su texto sobre la racionalidad estética, al tiempo que reconoce ese carácter fundante de la experiencia estética, Seel observa un problema en relación con la obra de arte. El examen de la discusión estética ha revelado, para Seel, la interferencia de orientaciones descriptivas, atributivas, incluso prescriptivas de juicios estéticos como arte de dividir, en sí racional, asegurando una libertad de la discusión que no tiene obligación de llegar a un consenso o a la reconciliación, al estilo habermasiano. Por el contrario, la experiencia estética se instala en el terreno de la incertidumbre.

Esta cuestión de racionalidad comunicativa, hace aparecer el tema de la incompreensión en la experiencia estética, y este es un rasgo importante si se tiene en cuenta aquel diagnóstico crítico según el cual la comprensión tal como la conocemos está medida según los parámetros de una racionalidad mutilada. Desde los parámetros de la comprensión cognitiva, la experiencia estética queda en Seel aislada como una especie de esfera desconectada de nuestros demás ámbitos de construcción de sentido, esto es, como una actividad fragmentaria y exclusiva de determinados momentos de la percepción. Seel señala al respecto en su *Estética del aparecer*:

Todos los usos de signos *requieren* un medio sensible, pero no todos lo *presentan*. No todos presentan lo que presentan mediante una presentación de su medio. Por el contrario, las frases literarias, los sonidos musicales o las imágenes artísticas se comportan justamente de esa manera [...]. Quien quiera experimentar los contenidos de la obra de arte debe atender siempre a esta simultaneidad, a esta interacción, a este proceso de las obras de arte, como subraya Adorno incansablemente. La presentación del mundo de la obra acontece como una presentación de sí misma. (2010a:174, destacado en el original)

Sin embargo, esta característica excepcional, es distinguida por Seel de todo otro uso de signos, de la misma forma en que se distingue la vivencia del tiempo en el aparecer estético y en los otros modos de aparecer.

Como he señalado en otras oportunidades, Seel tiene el indudable mérito de instalar nuevamente el debate sobre los modos de experiencia intersubjetiva y sobre los modos de relación del ser humano con el entorno, desde la experiencia estética. El *aparecer estético*

de Seel es un modo de ser-estar que, como hemos analizado antes, se juega en la experiencia del tiempo. No importa centralmente el objeto, la situación, el acontecimiento, su apariencia o realidad, sino el modo en que nos relacionamos con ellos en una particular vivencia del tiempo que hace aparecer o desaparecer la finalidad, la determinación conceptual, la proyección hacia un futuro o un pasado de esa experiencia. Pero este “modo de ver” distinto que habita la experiencia estética es siempre a la vez, la apertura de las condiciones de posibilidad de transformación de lo dado. Seel mismo lo entiende así cuando dice:

La percepción estética se encuentra esencialmente abierta a la imaginación estética (...). por eso el retorno al presente efectuado mediante la percepción estética es a veces al mismo tiempo una salida más allá de sus confines. La percepción estética es capaz de satisfacer en igual medida la necesidad de ser, el placer el aquí y del ahora, así como la necesidad de apariencia, y el deseo de un aquí y un ahora distintos. Con bastante frecuencia ambas fuerzas se unen en el anhelo de captar presentes reales e irreales... (2010a:136)

Aun así, insiste el autor en que la distinción estética, y su propia teoría la respecto, no tienen otra potencialidad que la de identificar lo característico de esa experiencia en medio del conjunto de prácticas humanas. La excepcionalidad de la experiencia estética, su impacto en la percepción habitual, su modo de darse contra la corriente de pensamiento habitual y cotidiano no son, según el mismo autor sostiene, manifestaciones de órdenes diversos posibles sino simplemente formas de praxis experiencial diferentes, que hay que mantener divididas. Su teoría de la racionalidad estética pretende oponerse a lo que llama “filosofías de la reconciliación” y entre las que menciona a las de Hegel, Adorno y Habermas entre otros.⁶

Sin embargo, también es posible leer los rasgos descriptos como la condición por la que la experiencia estética puede abrir de nuevo los horizontes desde los cuales juzgamos el mundo, a partir de una situación en la cual somos interpelados por una serie de elementos y eventos que se nos presentan sin finalidad externa alguna. Si de cierta manera en el mundo cotidiano nos hemos habituado a una forma particular de interpretar las situaciones, y todo lo que conforma nuestro “ambiente” se ha vuelto, de alguna forma, obvio y familiar; la experiencia estética hace que esas situaciones y lugares o artefactos, sean puestas en juego una vez más al confrontarlas con la mirada de la atención a lo particular: *esta* situación, *este* entorno, *estos* artefactos... incluso los que llamamos «obras» de arte. En la experiencia estética, el percibir y el reconocer intensificados están desde siempre unidos a las construcciones de sentido renovadas y a la interpelación de la construcción de sentido habitual. Es por esta razón, como señala Molano, que el asignar determinado significado específico a una obra artística nos resulta comúnmente un acto en gran medida arbitrario: también podría decirnos algo más o podría no decirnos nada que podamos poner en esos términos del “decir”.⁷

Para Seel, la cuestión es la de analizar de qué forma se comporta la percepción estética respecto de la percepción que se articula conceptualmente. No se trata, entonces, de analizarla como una realidad anterior a una supuesta “intervención de la razón” ni de poner en tela de juicio una estructura precomprensiva, ya que –como sostiene el propio Seel–, esto implicaría la “ficción filosófica fundamentalista” que sostiene la posibilidad de un trato inmediato con los elementos de la realidad. Se trata de identificar y distinguir la captación estética “en medio de las disposiciones conceptuales humanas” (2010a:47) y, sin embargo, esto no obsta que dicha experiencia pueda tener un impacto transformador en los modos habituales de concebir-nos.

⁶ Cf. Leyva, G. y Pereda, C. “Entrevista con Martin Seel”, en Id. (Comp) *El balance de la autonomía. Cinco ensayos*. Barcelona, Atropos, 2010.

⁷ Molano, M. A. “Desafíos para una teoría del arte: experiencia estética, institución y función social”. *Aisthesis* [online]. 2012, n. 51 [citado: 2017-06-26], pp.79-92. Disponible en: <http://www.scielo.cl>.

Suspensión cognitiva, rechazo de la instrumentalidad y vivencia no lineal del tiempo son entonces rasgos fundamentales de la teoría estética de Seel que configuran un modo de experiencia humana completamente distante de los reinantes en las restantes instancias intersubjetivas de la vida y en la comprensión teórica de la realidad.

Teniendo a la vista esos breves trazos de la teoría estética del autor, podríamos incluso pensar que sus elementos teóricos, pese a que evidencian modos opuestos de experiencia humana, no vertebran una valoración dirigida por aquel *telos* emancipatorio de la crítica de los primeros frankfurtianos. Aun así, esa lectura se debilita cuando leemos en Seel que la experiencia estética representa un modo de encuentro con el mundo en el que, “los seres humanos cuentan con una de sus mejores posibilidades de dejarse ser en el tiempo de su existir.” (2010b:33)

Algunas conclusiones

Muchas veces son presentadas como parte de los problemas propios de la estética como disciplina autónoma todas las cuestiones que se despliegan desde la pregunta acerca de cuáles son las relaciones entre la experiencia estética y las funciones cognitiva, moral y subjetiva del mundo de la vida y del orden político. Sin embargo, la relación entre estos dominios y la estética tienen en la Teoría Crítica una filiación mucho más profunda que pasa por el interlocutor fundamental que interpela y a la que se dirige desde sus planteos y que está encarnado el individuo (y las sociedades) cuya existencia se ha vuelto enajenada y mutilada por los modos de darse la estructura social y cultural que constituyen la organización económica y política global de nuestro presente histórico.

Los vaivenes en la explicitación del alcance de la experiencia estética que presenta la teoría de Seel permiten interrogarnos acerca de la constitución de una posible teoría social desde su irradiación teórica. En la entrevista ya mencionada, cuando es consultado sobre su idea de que la estética fuera la base de la filosofía, el autor vuelve a presentar una posición ambigua: “mis reflexiones no llevan a una estetización de las filosofías teórica y práctica. Las cuestiones teóricas son teóricas y las prácticas son prácticas. Pero en la experiencia estética siempre tienen que ver también nuestras seguridades e inseguridades cognitivas y político-morales.” (Leyva y Pereda, 2010:4)

La renuncia a los alcances extra-estéticos de la experiencia del arte que Seel pretende sostener, pierde de vista aquella cuestión fundamental desde la que los primeros frankfurtianos se interesaban por la estética, en un gesto de “modestia” que se presenta como un obstáculo para aprovechar las implicancias profundamente críticas que, pese a su intención, pueden tener varios de los elementos de su propuesta filosófica.

Por ello, pensar con y contra Seel tal vez sea el único modo de suspender la censura que el propio autor parece ejercer sobre el carácter crítico de su estética.

Hacia una definición del arte contemporáneo

Adriana Laurenzi
UNSAL
equipo.davs@gmail.com

Nuestro punto de partida y nuestra meta es el análisis de la producción del arte contemporáneo y para ello recurrimos a la estética como instrumento de reflexión sobre la sensibilidad humana. El objetivo de este breve ensayo es pesar categorías estéticas que nos permitan definir la especificidad de los trabajos actuales de artistas argentinos con proyección internacional. Hemos privilegiado en la selección de textos y definiciones del arte la voz de los mismos productores como Luis Felipe Noé, León Ferrari, Pablo Picasso o de intelectuales como Octavio Paz y teóricos e historiadores del arte como Valeriano Bozal o Simón Marchán Fiz.

La Lic. María Sol Rossi analiza una obra reciente de Tomás Saraceno y los trabajos de Luis Fernando Bénédict que se inscriben en una relación de ciencia-arte y la Lic. Valeria Palazzo toma la figura del artista francés Yves Klein para referirse luego a la metodología creativa de los artistas Nicola Costantino y Jorge Macchi.

Marco teórico

Los griegos llamaban τέχνη, *téchne* a las habilidades especiales que se necesita poseer para ejercer un oficio, tales como manejar ciertas reglas, conocimientos y destrezas. Su equivalente latino es la palabra *ars* de la que deriva el término arte. El hombre a diferencia de otros animales tiene la capacidad y la necesidad de transformar la realidad natural en realidad “artificial”, una *techné* que Ferrater Mora en su *Diccionario Filosófico* define en relación a distintas edades de la historia desde la Antigüedad, la Edad Media y la Moderna. Para Aristóteles, el “arte de la navegación”, o el “arte de la caza”, está por encima de la pura experiencia, pero la *techné* es un saber inferior al razonamiento, es decir, a las especulaciones filosóficas.¹

Nuestro objetivo es pensar en los atributos que definen hoy al arte desde su ontología.

Comenzamos por definir al arte como un enunciado visual condensado en su forma, cuyo sentido está ligado a la cultura y a la historia de su lugar de nacimiento.

Dentro del campo cultural la imagen no ha tenido el reconocimiento que se merece a pesar de que desde el siglo XX vivimos en una cultura de imágenes. Por ejemplo, son los nombres de los escritores los que definen a las naciones y no sus artistas plásticos. Si nos piden nombrar un referente de la cultura inglesa será sin duda William Shakespeare, de España, Cervantes y de la Argentina, Hernández. La imagen nace con el hombre y a pesar de la diversidad de idiomas, las imágenes permiten un acceso universal.

El arte forma parte de la iconología religiosa u objeto práctico y útil. Recién en la Edad Moderna el arte cobra un estatuto independiente de otras funciones. El arte como hoy lo entendemos es el resultado del proceso de laicización de la cultura burguesa, para la cual va a cumplir la función de satisfacer necesidades espirituales que antes eran inherentes a la religión. Aparece entonces el interés por desarrollar las facultades humanas del “gusto” que al hombre culto le va a permitir gozar, a través de los sentidos, de la buena forma. El gusto fue definido por Kant como un saber *desinteresado*, que no le reporta un beneficio y que, por lo tanto, es un saber que es inherentemente libre. Más allá de las diferentes funciones que la imagen cumple y cumplió en determinadas épocas, son las imágenes las que nos permiten comprender la cosmovisión de un pueblo y una época y, por lo tanto, son un elemento sumamente valioso para el estudio de disciplinas como la historia o la filosofía. Una imagen puede tener un valor mayor que otros documentos cuando por ejemplo pensamos en obras

¹ Ver en Ferrater Mora, J., *Diccionario de Filosofía*, Alianza Editorial, Madrid, 1990.

de un artista de la talla de Francisco Goya. Por ejemplo, en *El Aquelarre* o *La Romería de San Isidro*, está allí la España supersticiosa, el pueblo retratado de manera magistral, Goya es testigo ocular de su época y en sus deformes personajes condensa el clima de la inquisición borbona.

Ontológicamente, el arte es *histórico* en cuanto su esencia está ligada a determinadas variables temporales y sociales. El arte es también un término *relacional*, en tanto su función está ligada a las estructuras sociales que determinan el rol del artista con el del espectador o lector a quien está dirigida la imagen. El artista comienza su trabajo teniendo en cuenta aquello que Umberto Eco llama “el lector in fabula”, es decir, el perfil de aquellos a los que está dirigido el texto, en nuestro caso, la imagen.

El lenguaje como la imagen tienen como función comunicar, pero cuando adquieren la categoría de arte o literatura es cuando lo que adquiere relevancia es la *forma* en que comunican. Las imágenes que hoy admitimos dentro de la categoría de arte han demostrado una insuperable resistencia al paso del tiempo. Por ejemplo, las pinturas rupestres del Paleolítico Superior, cuya función y objetivo fue la de asegurar la caza a los pintores-chamanes. Sobre este sentido del arte el profesor Eduardo Grüner, ha dicho que:

[...] históricamente, el arte ha servido –lo cual, desde luego, no significa que pueda ser reducido a ello– para constituir lo que me atrevería a llamar una *memoria de la especie*, un sistema de representaciones que fija la conciencia (y el inconsciente) de los sujetos a una estructura de reconocimientos sociales, culturales, institucionales y, por supuesto, ideológicos. (2001:17)

A solo 360 años de nuestro presente, las *Meninas* de Velázquez, pintada en 1650 siguen interpelando a aquel que se detiene delante de ella porque va a cruzar la mirada con el autor que levanta su pincel para retratarlo. Octavio Paz definió la poesía como la “consagración del instante”, en este mismo sentido de las *Meninas*. Paz pone como ejemplo la actualidad de los versos de la *Ilíada* de Homero, que no cesan de conmovernos desde ese comienzo: “Canta, oh diosa, la cólera del Périda Aquileo; cólera funesta que causó infinitos males a los aqueos y precipitó al Hades muchas almas valerosas de héroes, a quienes hizo presa de perros y pasto de ave [...]” (1973:179). Ese enojo mortal del divino Aquiles contra el egoísmo de su jefe Agamenón que no reparte entre sus soldados el botín de guerra. El tema es conocido, es la forma en que Homero hace uso de la palabra lo que la hace inmortal.

Desde la semiología, Umberto Eco diferencia el mensaje poético de otro tipo de mensajes como los informativos. De estos últimos interesa y retengo el contenido, la forma en que se expresa la información no es relevante. Por ejemplo, no importa cómo me comunican que ha arribado el vuelo que espero, si por pantalla electrónica o a través de carteles móviles, siempre y cuando tenga la certeza de la información correcta, la interpretación de este tipo de mensajes debe ser unívoca. Por eso, afirma Eco, el mensaje poético es *autorreferencial*, y es *polisémico*, porque permite muchas lecturas posibles, diríamos que en realidad son tantas como lectores potenciales de la obra, porque la mirada personal está y se construye sobre conocimientos previos y sobre las diferentes capacidades de sensibilidad, ligadas a condiciones innatas, como experiencias personales y hasta cronológicas. Por ejemplo, un cuadro o un texto que vimos o leímos a los quince años puede resultarnos muy distinto a otra edad. En su libro *Obra Abierta*, Eco analiza ese carácter polisémico de la obra-texto diferenciando la obra clásica en la que las interpretaciones están limitadas por la iconología, de la obra contemporánea que tiende a una mayor amplitud de significados. Picasso fue un artista poco amigo de disquisiciones teóricas, pero sus palabras son certeras al referirse a lo que para él era el arte: “el arte es una mentira que nos enseña a comprender la verdad, al menos la verdad que –como hombres– somos capaces de comprender” (Hess, 1984:74). Es decir, que para Picasso el arte ocupa en la sociedad moderna el lugar de la verdad y la verdad es un concepto que se define en el campo de la filosofía. Desde este punto de vista, la inmediatez del lenguaje visual no siempre es habilitante, es decir, la capacidad de ver una forma no garantiza que podamos alcanzar una

comprensión de la misma. Es necesario conocer lo que Eco llama el dialecto, es decir, el código al que necesitamos acceder para interpretar una forma, en el caso de la obra visual.

Arte moderno vs. arte contemporáneo

El arte moderno nació con la Ilustración del siglo XVIII y tuvo un lugar entre otras disciplinas autónomas en la Enciclopedia. El concepto actual del arte está ligado a la burguesía que desde entonces tomó el poder, imponiendo una nueva cosmovisión que desplazó la concepción teocéntrica de la Edad Media. La cultura se seculariza y el arte pasa del ámbito eclesiástico al universo cultural burgués representado en la Academia, los Salones y el museo. Dentro de este proceso ilustrado la estética se consolida como una disciplina autónoma de la filosofía, junto a otras ciencias humanísticas como la antropología y la sociología. El primer tratado de estética fue publicado por el filósofo y profesor alemán Alexander. G. Baumgarten, *Aesthetica* (del griego *aisthesis*, sensación) en el año 1750 y su objeto de estudio fue la facultad que le permite al hombre juzgar a partir de la sensibilidad. Cuarenta años más tarde, Immanuel Kant publica la *Crítica del Juicio* (1790), la tercera de sus críticas, precedida por la *Crítica a la Razón pura* (1781) y *Crítica a la razón práctica* (1788). El análisis del juicio estético de Kant sigue siendo hasta hoy un texto ineludible para el pensamiento de la estética. Kant aplica el método crítico para abordar lo que ha sido el eje de su búsqueda intelectual: el problema de las condiciones del conocimiento humano o gnoseología. Para Kant, el juicio estético es posible como un conocimiento *intuitivo*, a partir de una percepción sensible como inteligible. En el juicio estético se produce una correspondencia entre el objeto y el sujeto. A diferencia de los juicios de la razón, puramente especulativos, lógicos o de los juicios prácticos que buscan obtener un beneficio, el juicio estético le permite al hombre activar la imaginación y lograr un libre juego de sus facultades espirituales. Es decir, que para Kant el juicio estético es el resultado de la facultad humana del sentimiento con el cual el hombre ejerce la libertad. Este sentimiento es definido por Kant como “el término medio entre la facultad de conocer y la facultad de desear” (1984:43). El juicio estético es *desinteresado* en tanto no reporta un beneficio material ni moral. Es un sentimiento que posibilita la plenitud, la libertad en acto del goce espiritual y como tal es patrimonio sólo del género humano. Bueno para nada, el arte se va despojando del concepto de belleza que durante siglos lo asoció a la cultura clásica y se aproximó al ámbito de la filosofía.

En el siglo XIX, con el idealismo alemán, la estética alcanza un lugar central en el pensamiento filosófico, especialmente con la figura de Friedrich W. J. Schelling. En el *Sistema del Idealismo trascendental* (1800), el autor afirma que a través de la intuición estética el hombre accede a lo *absoluto*. Schelling y Hegel sostienen que es a través del arte que el hombre moderno reconcilia libertad con necesidad. Lo que la estética romántica encontró en el arte, fue esa unidad de sentido de la cultura antes de la Ilustración que escindió al hombre en razón y sentimiento, condenando a este último a la prescindibilidad. El arte podía volver a fundar un sentido teleológico que quedó vacante en la secularización que impuso la diosa razón. Pero quien atacó los valores burgueses sin piedad fue Friedrich Nietzsche. Con vehemencia tildó de nihilista y filisteo la cultura burguesa y fundamentó un verdadero renacimiento en el arte, apelando a el origen de la tragedia clásica. Género que en honor al dios griego Dionisio, del vino, de la vendimia, y que se celebraba con fiestas místicas y orgiásticas. Dionisio representaba el ciclo vital de la naturaleza, su eterno retorno y la tragedia nace para Nietzsche de dos vertientes: el orden y la medida de lo apolíneo y del exceso sexual y vital de lo dionisiaco.

Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligada a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco: de modo similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa sólo periódicamente. (2005:41)

Para Nietzsche, la existencia sólo está justificada como fenómeno estético. El *Nacimiento de la tragedia* (1871/72) está inspirada en la amistad con Richard Wagner en cuyas óperas, Nietzsche encontraba la encarnación de la obra de arte “total”. La decadencia cultural, señala Nietzsche, se constata en la falta de “instinto”. En el prólogo dice:

A estos hombres serios sírvales para enseñarles que yo estoy convencido de que el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida, en el sentido del hombre a quien quiero que quede dedicado aquí este escrito, como mi sublime precursor en esa vía. (2005:40)

El arte de fines del siglo XIX, mostró dos caras de una misma moneda. Por un lado, se empeñó en contrarrestar el materialismo fariseo que movilizaba a la burguesía industrial y financiera, con un esteticismo que no quería contaminarse con lo mundanal. El artista asume la figura del genio-creador, recluido en una “torre de marfil” como lo fueron los poetas parnasianos, decadentistas y los pintores simbolistas, prerrafaelistas, del *art nouveau* y *nabis*. Karl Marx calificó el trabajo industrial como alienante en su análisis del capitalismo y Charles Chaplin llevó a la pantalla en 1936 la imagen animada de la alienación en el protagonista del film *Tiempos modernos*. Esta cosificación y mercantilización de la cultura no es un tema ajeno en nuestro presente que, por supuesto, presenta otras aristas ligadas a la hiper presencia de los medios de comunicación, al fetiche de la mercancía y al uso de las redes sociales.

En la primera mitad del siglo XX, las vanguardias artísticas se propusieron unir nuevamente el arte a la vida. En su paradigmática obra *Teoría de la Vanguardia* (1997), Peter Bürger plantea cómo las vanguardias más radicales como el Dadá y el Surrealismo pusieron en cuestión las instituciones y el *statu quo* del arte burgués en objetos anti-arte como los ready made de Marcel Duchamp o buscaron que el arte se fusionara a la vida cotidiana en los proyectos utópicos de las vanguardias constructivas como la Escuela de la Bauhaus, el Neoplasticismo holandés o el Constructivismo ruso. Estas últimas se basaron en la idea medieval del gremio, de maestros y aprendices pensando en un obrero creador y no alienado trabajando para un nuevo mundo de manera mancomunada. El fracaso de este proyecto humanista de la modernidad se constató en los años treinta cuando se impusieron en gran parte de los países de Europa los regímenes totalitarios, cuyo producto artístico conocemos como “la vuelta al orden” y que culminó con el inicio de la Segunda Guerra Mundial.

El arte siempre mantuvo una relación directa y estrecha con el poder, algunas veces al servicio del mismo otras de manera crítica ya que la crítica es esencial a la modernidad. El uso del arte propagandístico fue condenado por filósofos como Jürgen Habermas y Herbert Marcuse en la década de los setenta, quienes reafirmaron el principio de la autonomía de la obra de arte en la cultura. La Segunda Guerra Mundial marcó un antes y un después en todos los ámbitos de la cultura y de la política a nivel mundial. Fueron los atroces resultados de la guerra los que pusieron fin al arte de vanguardia. Inmediatamente después se inicia un largo período histórico que conocemos como la “guerra fría” resultado del antagonismo entre el régimen capitalista y el comunista. El arte abstracto fue el abanderado del capitalismo, mientras que los países que pertenecieron al mundo comunista impusieron a veces de manera coercitiva el realismo socialista. Los años sesenta marcaron un giro copernicano en el campo plástico, el arte sufre entonces un proceso de desmaterialización tanto con el surgimiento del arte procesual: *happenings*, *performances*, *fluxus*, *arte de acción* como con el llamado arte conceptual que desplazó el interés de los valores formales de las obras en favor de la idea o contenido. El artista francés Yves Klein como el norteamericano Andy Warhol, abandonaron toda impronta gestual a favor de la idea, en el primero la búsqueda de que el público imagine o se zambulla en el color azul *Klein* (azul patentado por él) y en el segundo por imágenes ya hechas tomadas de la gráfica y que forman parte de la iconografía popular. Warhol bautiza su atelier con el nombre *Factory* para acentuar la idea

de producción en serie de imágenes prefabricadas. El arte contemporáneo abarca una diversidad de lenguajes, formas y contenidos como en ninguna otra época de la historia del arte. Algunos de los motivos podríamos adjudicarlos a los cambios cada vez más acelerados de la tecnología que impacta en las costumbres sociales. La globalización tecnológica forma parte de los avances en el conocimiento y la comunicación, pero también está ligado a los intereses del mercado.

El resultado más evidente de nuestros tiempos es el carácter masivo de la cultura que se caracteriza por la masividad y por la superficialidad que le impone el rápido recambio, la moda. Aquello que denominamos arte ha quedado relegado a un ámbito de élite que resguarda como alta cultura el museo, a pesar de que los artistas y el arte reflexionan y se apropian de los temas de esa cultura de masas como en el caso del pop art. La dificultad que experimentamos ante la obra contemporánea reside en que el idiolecto de la misma no se inscribe en relatos comunes sino en experiencia o temas específicos que sin una información previa no podemos comprender. El arte se aleja desde Warhol de la idea de oficio y de virtuosismo. Por ejemplo, uno de los artistas que mejor cotiza en los Estados Unidos es Jeff Koons, cuya iconografía incluye una serie tomada de los objetos *kitsch* que se venden en baratijas, como los perritos *Puppys* que el artista instaló a escala monumental en la entrada del museo Guggenheim de Bilbao o animalitos hechos con globos de colores llevados a otra escala en acero inoxidable y titanio de colores saturados.

Si revisamos el repertorio icónico que usa Koons confirmamos que en la cultura de masas la imagen artística no ocupa un lugar central. El arte, como reservorio del espíritu burgués ha sido desplazado por una baja cultura que rinde culto a las imágenes pero que prescinde del museo. ¿Qué lugar ocupa entonces el arte hoy?

La especificidad del lenguaje visual

Con la Segunda Guerra Mundial se produjo una profunda crisis de valores, que terminaron por socavar el estatuto humanista que definía tradicionalmente la cultura occidental.

A partir de los sesenta se produce un cambio radical del arte, por ejemplo, en el abandono de los géneros tradicionales, como el uso exclusivo de “materiales nobles” y la salida de la escultura al objeto, a la instalación, a los emplazamientos de “sitio específico”. Lo que no quiere decir de que muchos artistas verdaderamente innovadores como el caso de Francis Bacon y muchos otros han seguido fieles a la tela de bastidor o en el caso de escultores a los materiales nobles.

Un referente fundamental para la estética en nuestro país es Luis Felipe Noé, en su condición de artista y de teórico, quien en el Capítulo 1 de su *Antiestética* (1965) define al artista como un niño o un aprendiz de brujo que no ha perdido con la madurez esa capacidad infantil de sorprenderse ante el mundo. El artista, accede a la magia en el acto de revelar imágenes de aquello que lo rodea. “El verdadero brujo es siempre un aprendiz. La brujería no es otra cosa que una relación por medios intuitivos con lo que no se domina. Eso es el arte” (Noé, 2015:45). Para revelar la imagen el artista debe romper con el lenguaje normativo. Necesita nombrar lo que no ha sido nombrado, aquello que todos sentimos, pero sólo el artista es capaz de nombrar con palabras, desde el lenguaje escrito o visual. El arte reniega del lugar común, porque en la vida cotidiana el adulto se mueve más a través de conceptos que de percepciones. Bajo la influencia del existencialismo, para Noé la obra de arte hace consciente la existencia, una existencia que es nada más y nada menos que la relación constante que el hombre entabla con el mundo que lo rodea, con “sus circunstancias” como sintetizó Ortega y Gasset. El arte objetiva en una forma significativa la vida de manera testimonial. En 1968, se realizó el *Proyecto para el I Encuentro Nacional del Arte de Vanguardia*, en el que León Ferrari expuso su ponencia, titulada “El arte de los significados” en la que expresó la necesidad de juzgar las obras por sus significados y no por los valores de innovación formal:

así fue como al óleo, al bronce se agregaron los trapos, las latas, lo cursi, la luz, el sonido, el tiempo, el ambiente donde se expone, los medios de difusión, la autodestrucción, la acción, etc. Pero al ampliar la lista, la vanguardia y sus teóricos olvidó o rechazó uno de los materiales estéticos más importantes: los significados.

Y en la misma agrega que:

el significado solo no hace una obra de arte. Los diarios están llenos de significados que la gente lee indiferentes. Nuestro trabajo consistirá entonces en organizar esos significados con otros elementos en una obra que tenga la mayor eficacia para transmitirlos, revelarlos y señalarlos [...].

Y en el último párrafo Ferrari concluye: “El arte no será ni la belleza ni la novedad, el arte será la eficacia y la perturbación” (2015:139-140).

¿A qué parámetros debemos recurrir para categorizar un objeto como obra de arte, si el arte puede ser realizado con cualquier cosa incluso con basura? ¿Los valores del arte están en la forma o en el contenido?

En todas las épocas han existido grandes maestros y pintores o escultores de menor valía. Muchos artistas han trabajado para abastecer a clientes particulares que requerían para sus hogares pinturas sacras de vírgenes con niños a las que llamamos genéricamente *Madonnas* cuya función era proteger el hogar. La *Virgen de la silla* de Rafael Sanzio o el *Tondo Pitti* de Miguel Ángel son *madonnas*, pero exceden el valor referencial para tener hoy un valor espiritual y formal que las definen como obras de arte.

En nuestro universo cultural se han perdido esos grandes relatos que cubrían la iglesia o la mitología y su lugar ha sido ocupado por la amplia y variopinta cultura de masas. En *La Condición Postmoderna*, de 1979, libro que se convirtió casi en un *best seller* del debate modernidad-posmodernidad, Jean François Lyotard se centró más que en el problema del saber y de los procedimientos de la ciencia, en la forma en que estos saberes ganan legitimidad. Si la modernidad se basaba en un relato hegemónico, la postmodernidad lo hace dentro de un conjunto heterotópico, en diferentes relatos que anulan la posibilidad de organizar al mundo bajo valores universales.² En la Edad Media, los feligreses leían perfectamente el programa iconográfico de la escultura que se condensaba en las fachadas de las iglesias del románico como del gótico, el arte era accesible aún para aquellos cristianos que eran analfabetos. Estos tímpanos tallados no se los consideraba “arte” como en los tiempos modernos.

Desde la modernidad y bajo la cosmovisión burguesa, el arte ha sido relegado a la esfera de la cultura y dentro de ella a instituciones como el museo, las bienales de arte o las galerías que son las encargadas de legitimar.

Pero, gradualmente, en el arte moderno se han ido perdiendo las categorías que nos permitían diferenciar temas y formatos plásticos tales como la pintura, el dibujo, el grabado, etc. También los temas fueron abandonando las clasificaciones clásicas de: retrato, paisaje, naturaleza muerta, etc.

El arte como la filosofía contemporánea van a abordar el problema del lenguaje como construcción de lo real, van a cuestionar las formas en las que la cultura y el poder se sostienen sobre una estructura ideológica que normatiza el saber. Marchán Fiz, señala en su capítulo “La estética del siglo XX y la metáfora del ‘lenguaje’” que la cuestión del lenguaje centraliza el problema de episteme moderna y que, en *Las palabras y las cosas*, Foucault advierte cómo el lenguaje se repliega sobre sí mismo adquiriendo un espesor que ya no responde a representar el mundo real, se abre una brecha entre las palabras y las cosas (1996:227). Las palabras, dice Marchán Fiz, no se corresponden con las cosas que designan o no revelan toda su riqueza en el universo del arte. Fueron justamente los dadaístas quienes con sus fotomontajes liberaron a las imágenes de la lógica del discurso. Pero, si miramos para atrás descubrimos que artistas como el Bosco o Brueghel el Viejo, pusieron

² Ver Connor, Steven, *Cultura Postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*, Akal, Madrid, 1996.

en jaque las escenas costumbristas o los paisajes de los colegas flamencos e hicieron crítica social, de tal manera que sus obras excedieron con creces su propia época. La estética moderna se centra en el problema del lenguaje y aboga por la desaparición de la voz del poeta o artista y la que pone todo el acento en la interpretación que son el *formalismo* y el de la *interpretación*.

Como ejemplo tomamos la actual muestra en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires del artista tucumano Tomás Saraceno, *Cómo atrapar el universo en una telaraña*, fruto de una larga investigación de más de diez años en colaboración con instituciones y científicos que le permitió a Saraceno desplegar en una gran sala del museo una verdadera red de telas de arañas tejidas *in situ* por unos 7.000 arácnidos de la especie *Parawixia bistriata* nativas del litoral argentino que, iluminadas dentro de un cuarto oscuro, nos permiten descubrir una maravillosa obra que en otro contexto, por ejemplo dentro de nuestro hogar, quitaríamos de un plumero. Las telarañas de Saraceno son arte en tanto es una obra legitimada por una institución como el museo. Ahora sí pensemos en las categorías que hemos destacado hasta aquí en esa definición del arte para aplicarlas a esta obra.

El catálogo introduce a la muestra del Museo de Arte Moderno de Buenos (2017) con las siguientes palabras:

Todos empezamos a actuar en sintonía, a asumir nuestro lugar en el universo; cada uno, como una pieza más del paisaje cósmico al que pertenecemos, como una red en la que los elementos se transforman los unos a los otros. Una araña que teje sus filamentos, una partícula de polvo cósmico que flota en el espacio, un ser humano que la respira, una galaxia que todo lo contiene. (AA.VV., 2017:7)

Conclusiones

No son los materiales, no es la idea, no es la temática, sino profundidad con que se amalgama una forma-contenido, la que garantiza el valor de una obra y su categorización como obra de arte. Francis Bacon, artista contemporáneo no renegó de las técnicas tradicionales y se sirvió exclusivamente de ellas para reformular la condición humana. Bacon definió al hombre en su ser animal y en su vulnerabilidad. Las obras de Bacon nos hablan mucho más que copiosos tratados sociológicos del hombre del siglo XX, de los horrores que protagonizó el género humano en los campos de concentración, en Hiroshima y Nagasaki. El arte nos permite imaginar en una forma simbólica lo que no podemos ver con la experiencia directa, el mundo en su totalidad, desde una visión macro y micro cósmica.

Es el hombre, decía el maestro de Königsberg, quien es capaz de juzgar el producto de su obra como valor estético, simbólico y pensar a través de él la verdad. Es ese desinteresado modo de pensar el mundo que nos hace singulares, humanos.

El arte es un testimonio indeleble de que el hombre es un animal que necesita responder al sentido de la existencia, más allá de la subsistencia. El carácter crítico de la modernidad sigue siendo un eje fundamental del arte contemporáneo, por eso, el arte ocupa hoy un lugar preferencial en el campo de la filosofía, porque a través de la forma puede condensar un sentido que lo acerca a la verdad. Cualquier material puede ser utilizado por el artista, pero el valor de la obra está en las posibilidades de que ese material produzca un sentido profundo y humano.

Deslimitaciones disciplinares en el arte de hoy. Los límites entre arte y ciencia en las obras de Tomás Saraceno y Luis Fernando Bedit

María Sol Rossi
UNSA
equipo.davs@gmail.com

El presente trabajo se articula con el ensayo “Hacia una definición del arte contemporáneo” de la Prof. Adriana Laurenzi y tiene por objetivo, mediante el análisis de la exhibición “Cómo atrapar el universo en una telaraña” de Tomás Saraceno y la obra “Biotrón” de Luis F. Bedit, problematizar las deslimitaciones disciplinares entre arte y ciencia en el arte de hoy.

Como hemos visto, una de las transformaciones culturales más importantes de la Modernidad fue la definición de campos disciplinares autónomos. Cada uno de estos campos fue desarrollando sus propios límites y alcances materiales y simbólicos.

En términos de Pierre Bourdieu, estos campos son: “espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias.” (1988:108)

Así arte y ciencia fueron configurándose como disciplinas distintas, con agentes, instituciones y reglas de juego específicas. Estas leyes de funcionamiento, fueron dando lugar al establecimiento de metodologías de producción diferenciadas y clasificaciones que organizaron los alcances del saber y las prácticas.

Pero, ¿cuál es el límite entre arte y ciencia? ¿Comparten interrogantes? ¿Comparten métodos? ¿Cómo influye la dimensión empírica-experimental de ambos campos en la explicación-expresión de hechos-ideas? ¿Qué sucede cuando un artista utiliza los recursos materiales y simbólicos de un científico? ¿Qué sucede cuando artistas y científicos trabajan mancomunadamente?

Algunos de estos interrogantes se plantean y despliegan en la exposición “Cómo atrapar el universo en una telaraña” de Tomás Saraceno, exhibida del 7 de abril al 27 de agosto de 2017, en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

La misma consta de dos instalaciones, una de ellas, *Instrumento Musical Cuasi-Social IC342 construido por 7000 Parawixia bistriata – seis meses*, consiste en una “estructura comunitaria” de redes de telarañas orbiculares, espirales, tubulares que durante el transcurso de seis meses fueron tejiendo alrededor de siete mil arácnidos pertenecientes a una de las especies de arañas con uno de los más altos grados de comportamiento social y cooperativo. Para este proyecto, Saraceno y su equipo, junto a aracnólogos y un camarógrafo, viajaron al litoral argentino donde recogieron estos ejemplares y luego los trasladaron a la sala del museo. Esta sala se preparó especialmente para asemejar el hábitat natural de las arañas, controlando la temperatura, la iluminación y alimentándolas con miles de grillos; durante seis meses las arañas tejieron sus telarañas.

El resultado formal es una enorme estructura de redes interconectadas, filamentos en apariencia frágiles de un color blanquecino que brillan sutilmente en la monocromía oscura de la habitación, redes que vibran. Un dato interesante a tener en cuenta, es que esta especie de araña llega a tender redes entre árboles separados por hasta diez metros de distancia. Pero aquí la situación es distinta, en este “universo artificial” proyectado por Saraceno, las redes están tendidas sobre unas estructuras que el artista denomina *frames*. Podríamos traducir este término como “marco”. Estos marcos de metal con forma de prisma rectangular, contruidos *in situ*, son el punto de apoyo que utilizan los insectos para desplegar sus construcciones. La ortogonalidad y regularidad con la que están dispuestos estos marcos contrastan con las formas circulares e irrepetibles en que fueron disponiéndose las telarañas. Los marcos operan como recorte o edición de un campo de lo visual, marco epistémico, marco de acción humano.

La segunda de las obras que compone la exhibición se titula: *The Cosmic Dust Spider Web Orchestra (Orquesta Aracnocósmica)*. En esta obra:

Una pequeña *Nephila clavipes* teje sus telas orbitales, suspendida en el medio de la sala. Mientras las vibraciones que producen sus movimientos sobre la tela son amplificadas generando ondas de sonido que invaden el espacio, partículas de polvo cósmico flotan a su alrededor. En sintonía con la cadencia de las ondas sonoras producidas por la *Nephila*, un algoritmo traduce los movimientos que suceden al entrar los espectadores en la nube de polvo cósmico a sonidos, que se reproducen en dos decenas de parlantes, haciendo audibles los vaivenes del polvo en el espacio. (Dourrón, 2017:10)

En esta obra humanos, araña y partículas producen en su interacción una melodía singular.

Si el ordenamiento y la clasificación disciplinaria fue caro a la Modernidad, como decíamos en el caso del arte, esto se observó en la demarcación de ciertos medios de producción, lenguajes, agentes e instituciones. El arte hoy plantea la posibilidad de tender nuevos puentes materiales y sociales entre distintas disciplinas.

Propuestas como las de Saraceno, pueden enlazarse con algunos proyectos también desarrollados en el contexto argentino en lo que se denominara “Arte de sistemas”.

Especialmente nos interesa analizar la obra *Biotrón* de Luis Fernando Bedit. El proyecto, que data de 1970, es:

Un habitáculo para abejas, realizado con el concurso de los científicos Antonio Battro y José Núñez. El *Biotrón* es uno de los ejemplos más elaborados del interés de Bedit por estudiar el condicionamiento artificial de la conducta. Consiste en un hábitat de vidrio, con humedad y temperatura controladas, provisto de flores artificiales que segregan un néctar también artificial. Pese a que las abejas pueden salir del mismo, se registra durante la exposición que la absoluta mayoría elige su paraíso artificial. Es, más allá de sus implicancias sociales, uno de los ejemplos más claros de deslimitación entre arte y ciencia. (Sarti, 2017)

Al igual que Saraceno, Bedit trabaja con insectos que presentan un comportamiento cooperativo, recrea un hábitat mediante el control de las condiciones climáticas y la provisión de alimento. El *Biotrón* se centra en la investigación y exposición del condicionamiento artificial de la conducta, en la muestra de Saraceno, en palabras del artista la intención es: “darle vida y presencia a cosas que no respetamos y no vemos, porque es fundamental poder expandir la presencia de los demás y la coexistencia.” (Saraceno, 2017). En el caso del *Biotrón* la instancia de exposición funciona como contexto de “registro” y “evidencia” de la conducta de las abejas. En la propuesta de Saraceno, especialmente en *Orquesta Aracnocósmica* la instancia de exposición opera como condición de producción cooperativa entre artista-espectador-araña.

En la primera muestra de Arte de Sistemas en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, el 19 de julio de 1971, Guillermo Whitelow entonces director del museo, declara en el discurso de apertura:

Nos hallamos en un campo que no se puede medir con antiguos cánones. [...] Todo lo que aquí se presenta puede ser analizado más que disfrutado. [...] Ante todo, nos encontramos aquí con un vasto gesto informativo que, desde lo conceptual a lo cibernético, no apela a un contemplador en busca de sublimaciones estéticas sino a un testigo lúcido de problemas contemporáneos. (Whitelow, 1971)

Estas palabras de Whitelow plantean un juego de oposiciones entre análisis y disfrute, sublimaciones estéticas y problemas contemporáneos. Señala que las obras allí expuestas no pueden ser medidas con el antiguo canon estético que privilegia el goce y el rol del contemplador “en busca de sublimaciones estéticas”. En su discurso detectamos que ciertas disposiciones frente a las obras son excluyentes y coincidentes con la metodología e

intención del conocimiento científico. Así, el análisis es superior al disfrute y la “presentación de problemas” excluye la sublimación estética. Si bien, como señalaba anteriormente Sarti, las obras de “Arte de Sistemas” plantean la deslimitación arte-ciencia; en este juego de opuestos planteado por Whitelow, puede observarse todavía la demarcación disciplinar en las condiciones de la Modernidad, puesto que establece disposiciones, facultades y efectos diferenciados en la recepción.

Retomando la muestra de Saraceno, es interesante ver como la propuesta pone en juego y complementa algunas de las dicotomías que establecía Whitelow. Nos invita a disfrutar de la potencialidad heurística del arte y, por qué no, pensar en la potencialidad estética de ciertas producciones científicas.

Paul Dirac, uno de los creadores de la Física Cuántica, uno de los pocos científicos que ha dado su nombre a una ecuación fundamental de la naturaleza, junto con Newton, Maxwell, Clausius, Einstein, Schrödinger y algunos más, consideraba que la belleza matemática era una garantía de verdad. Ciertamente, es difícil definir esa belleza. Uno de los rasgos es la simplicidad, la economía de medios; otro es su carácter sorprendente, el sentimiento de reorganización brusca de múltiples datos dispersos; otro, su capacidad de sugerir más ocurrencias. (Marina, 1999)

Nos interesa quedarnos con el “sentimiento de reorganización de múltiples datos dispersos” y la “capacidad de sugerir más ocurrencias” como “estética de lo científico” y “heurística de lo artístico” que presentan algunas obras de arte hoy.

La “forma” en la obra de los artistas Macchi y Costantino como medio para condensar un sentido que acerque al hombre a la verdad en el arte contemporáneo

Valeria Palazzo
UNSA
equipo.davs@gmail.com

El presente trabajo se articula con el ensayo “Hacia una definición del arte contemporáneo” de la Prof. Adriana Laurenzi y mediante las definiciones de arte desarrolladas en el mismo, se propone analizar las características formales y estéticas de la obra de dos artistas contemporáneos argentinos, Jorge Macchi y Nicola Costantino. Al mismo tiempo, se toma la obra de Yves Klein como contrapunto y por considerarlo un artista precursor en la desmaterialización de la obra de arte y el entrecruzamiento de géneros artísticos.

Luego de este breve recorrido por la historia del arte y de la estética, así como de ciertas definiciones expresadas por artistas y teóricos, nos proponemos analizar los conceptos revisados a través de la obra de artistas contemporáneos argentinos que reflejan lo antedicho.

Como manifestamos previamente, en el arte contemporáneo asistimos a la pérdida de un sentido común que le permita al receptor leer u orientarse para descifrar los valores simbólicos de una obra. En la era global ya no es posible unificar el mundo bajo un relato hegemónico de valores universales dentro de un repertorio de categorías preestablecidas. A partir de la década del 60 irrumpieron nuevas expresiones artísticas como las *performances*, *happenings*, *land art*, o *site specific*, entre otras. Theodor W. Adorno en la conferencia “El arte y las Artes”, en 1966, plantea el entrelazamiento de los géneros artísticos, la disolución de los límites entre diferentes disciplinas que acompañan la búsqueda de una realidad extra estética, como en el caso de la acción espectáculo brindada por Yves Klein en su presentación de la “Sinfonía – monótona – silencio”, creada en 1946, junto con las “Antropometrías de la época azul” en 1960.

Con las nuevas tecnologías, el arte fue incorporando técnicas como el video, las imágenes digitales y 3D, diversos materiales que van desde estiércol, animales preservados en formol, telarañas, incluyendo platos gastronómicos del chef español Ferrán Adrià.

No obstante, la temática abierta y polisémica, la multiplicidad de mini relatos y la variabilidad de su naturaleza, el arte sigue siendo una forma de construir sentido, de transmitir un contenido a través de una forma que genera un encuentro emocional y reflexivo entre los seres humanos.

Siguiendo la afirmación de Adorno acerca del entrecruzamiento de los géneros artísticos, tomemos la obra *Incidental Music* (1997) de Jorge Macchi.¹ Se trata de una obra compuesta de tres páginas de partituras aparentemente vacías que cuelgan de la pared. Parecen ser ampliaciones de pentagramas, aunque las líneas están conformadas por textos de noticias sacadas de diferentes periódicos locales que se refieren a accidentes y asesinatos. Las mismas están separadas por un centímetro. Una pieza musical es compuesta a partir de estos espacios o puntos. Macchi utiliza las notas: mi, sol, si, re y fa, de acuerdo a la clave de sol y a la línea en donde los espacios se encuentran. La duración de los mismos depende de la distancia entre los espacios. La pieza, elaborada según estas premisas, puede ser escuchada a través de auriculares que cuelgan desde el techo en frente de las partituras.

¹ Jorge Macchi, artista nacido en Buenos Aires, Argentina en 1963. De formación clásica, egresó de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Comenzó a incorporar en sus obras objetos de uso cotidianos bajo el concepto de *ready mades* y de *site specific*s, video instalaciones o incluso *performances*. Sus obras versan, entre otros temas, sobre reflexiones universales acerca de las tensiones del tiempo y el espacio, el olvido, la perspectiva y los modos de ver la realidad.

La música *incidental* es aquella que acompaña una obra teatral, un programa de televisión e incluso un videojuego y que comúnmente se denomina como “música de fondo” cuya función es crear un clima determinado. Bajo este nombre, Macchi presenta las llamadas “noticias amarillas”, muertes violentas de seres anónimos se apiñan en esta sección del diario que rápidamente será descartado o en el mejor de los casos servirá como envoltorio. Al igual que la música incidental, las noticias sobre estas muertes son secundarias, de relleno.

La obra de Yves Klein (1928-1962) *Sinfonía monótona silencio*, es una pieza de 40 minutos de duración, compuesta por dos momentos: el primero, transcurre con única nota re al unísono mantenida durante veinte minutos; el segundo, es un silencio que tiene la misma duración que la nota que lo antecede. En simultáneo, el artista dirige, a modo de director de orquesta, a unas modelos que embadurnan sus cuerpos con pintura azul YKB (Yves Klein Blue) de tal manera que funcionan como verdaderos pinceles humanos al dejar la huella en la tela, pinturas que Klein denominó *Antropometrías de la época azul*. Yves Klein es considerado uno de los precursores en la disolución de los límites de las disciplinas artísticas, al incorporar la escenificación y la música en sus obras. Sin embargo, a pesar del uso interdisciplinario que hacen ambos, la intención de Klein a lo largo de su carrera fue la desmaterialización del arte. A través del uso del color sin el dibujo ni la línea, buscando borrar su huella de la pintura mediante el uso del rodillo o del fuego como técnica pictórica e incluso con la utilización del “silencio” en su sinfonía, en la búsqueda de dar un “salto al vacío”, 1960. Klein estaba interesado en una espiritualidad que encontró en sus lecturas de religiones orientales con las que se relacionó desde sus experiencias en Japón durante su juventud. El “vacío/silencio” de Klein tiene sus orígenes en la pintura tradicional de Oriente, donde el “HUE” vacío, posee tanta importancia como la línea y el color. El “vacío/silencio” de Macchi posee otro sentido. El artista argentino, presenta un pentagrama aparentemente vacío, pero en una lectura más próxima descubrimos que está compuesto no por una línea continua, sino por diferentes textos que narran hechos fatales de la realidad cotidiana separados por espacios vacíos que servirán para la interpretación de la pieza *Incidental Music*. Estos vacíos en las imágenes y la reproducción sonora, no parecen ser el producto de una búsqueda espiritual, sino más bien una reflexión acerca del vacío dejado por esas vidas arrebatadas prematuramente, una denuncia contra el silencio que sigue luego de la noticia amarillista, una denuncia contra las autoridades y la sociedad que olvidan rápidamente.

Debemos retomar definiciones del arte de épocas pasadas para llegar a responder “qué entendemos por arte hoy”. Dijimos que el arte de fines del siglo XIX estaba empeñado en estetizar una sociedad que se volvía cada vez más materialista, que avanzaba sobre lo espiritual con objetos de consumo, cosificando al ser humano. Las Vanguardias del siglo XX fracasaron en su intento de ligar al hombre común con el artista introduciendo el arte en la vida social a través de los muebles, diseños urbanos, textiles, etc. A pesar de encontrarnos ya en el siglo XXI, este rasgo estetizante, consumista y cosificante sigue manteniéndose, acentuado más aún por los medios de comunicación y las redes sociales. El arte de Nicola Costantino,² según Ana Martínez Quijano, refleja con elegancia y diseños de máxima sofisticación, la obsesión estetizante de nuestra época. Su obra puede ser vista como una crítica al consumismo, aunque su arte también participa de ese sistema, utilizando las mismas herramientas, manipulando con habilidad la belleza de la apariencia, que suscita el deseo y los más íntimos secretos de la cultura de consumo. Según Martínez Quijano (2001), Costantino establece una inquietante relación entre la incitación al consumo y la violencia,

² Costantino Nicola (Rosario, 1964). Artista. Estudió Bellas Artes con especialización en escultura en la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Radicada en Buenos Aires participó del Programa del Taller de Barracas, de la Fundación Antorchas, coordinado por Pablo Suárez y Luis Benedit. En 1998, representó a la Argentina en la Bienal de San Pablo. Desde entonces participa en numerosas exposiciones internacionales, tanto de manera individual como colectiva. A partir de 2004, trabajó en sus series más representativas como Animal Motion Planet. En 2006, su obra incursionó en la fotografía, con una extensa serie en las que su imagen encarna personalidades del arte y la fotografía. En 2010, creó su primer videoperformance y en 2013 representó a la Argentina en la 55ª Bienal de Venecia. Su obra integra el acervo de museos y colecciones particulares locales, regionales e internacionales. Actualmente, vive y trabaja en Buenos Aires.

y denuncia la esquizofrenia que provoca el doble mensaje de estetización y deshumanización.

Mediante una crítica irónica, cuestiona el lugar que tiene el cuerpo y la imagen en nuestra sociedad. *Peletería Humana* (2000), fue una de sus primeras obras, donde toma el cuerpo como objeto de consumo mediante tapados, zapatos, carteras y otras piezas realizadas con calcos de silicona, hiperrealistas de piel humana. Las prendas tienen un componente de sensualidad, pero se presentaron en un contexto chocante, el de una boutique de lujo, combinando seducción y repulsión.

Es oportuno recordar en este punto la definición de arte que diera Picasso “el arte es una mentira que nos enseña a comprender la verdad, al menos la verdad que –como hombres– somos capaces de comprender”.

En 1993, en su primer happening *Cochon sur canapé*, realizado en el Casal de Catalunya, Buenos Aires, la artista presentó un lechón cocido, un cadáver entero, sobre una cama. La intención de la artista era mostrar la celebración que realizamos frente al cadáver que nos vamos a comer. La propuesta consistía en un banquete para artistas, conocedores y aficionados al arte, gente refinada. La elección de la cama como mesa hacen referencia a las pulsiones humanas básicas por la comida y el sexo. La falta de cubiertos obligaba a los comensales a comer con las manos, salvajemente. El animal, además, se presentaba en varios estados: congelado, embalsamado y cocido, junto a otros animales que usualmente comemos, como patos y conejos. De esta manera, se ponía en evidencia la relación entre el deseo, la repulsión y la perversión. Según lo afirmado por León Ferrari, ante la aparición de nuevos materiales, tecnologías y géneros, a la obra debemos juzgarla por sus significados.

El artista debe organizar esos significados con otros elementos para lograr que la obra tenga eficacia al momento de transmitirlos, revelarlos y señalarlos. El arte no será ni la belleza ni la novedad, el arte será la eficacia y la perturbación.

En la exhibición arteBa, edición 2017, Costantino presentó nuevamente una performance con comida, *La dulce fuente de las Delicias*, como parte de su obra *El verdadero jardín nunca es verde*, inspirada en el *Jardín de las Delicias* del Bosco. En esta ocasión realizó diferentes piezas de pastelería bañadas en una crema gelificada de colores brillantes que repartía entre los comensales. La intención de la artista era hacer partícipe al público presente de la bacanal que representa en su obra. Una manera más dulce y menos perturbadora que en sus obras anteriores de que el receptor activo complete la obra.

Yves Klein afirma que la cualidad esencial de la pintura reside en la “sensibilidad pictórica” que emana del cuadro (2017:18). En 1958, se propone presentar esta esencia invisible de la pintura sin el apoyo del cuadro, con una exposición titulada “Azul Inmaterial” en la galería Iris Clert, París. Para la muestra, Klein pinta la vidriera de la galería de azul y cubre la puerta con un paño del mismo color la cual los visitantes deben atravesar. El pasillo que accede al segundo piso está entelado de azul donde se les ofrece a los visitantes un cóctel azul. De esta manera, el azul visible en el exterior también estará en ellos. Al ingresar, los visitantes encuentran una sala absolutamente blanca, vacía, que acoge *La inmaterialización del Azul*. En ocasión de la muestra de Yves Klein, en Julio 2017, Costantino presentó un té y postres glaseados, inspirados en el color IKB (International Klein Blue), impregnando así al receptor de la esencia azul de Klein.

Klein afirma en su manifiesto del Hotel Chelsea, [...] “Un artista siempre se siente un poco incómodo cuando le piden que hable de sus obras. Esas obras deberían hablar por sí mismas, sobre todo si son obras válidas” (1961).

Cualquier material puede ser utilizado por el artista, pero el valor de la obra está en las posibilidades de que ese material produzca un sentido profundo y humano que solo el paso del tiempo legitimará. El gran desafío del arte contemporáneo será formar parte de la memoria de la especie.

El carácter crítico de la Modernidad sigue siendo un eje fundamental del arte contemporáneo, por eso el arte hoy ocupa un lugar preferencial en el campo de la filosofía, porque a través de la forma puede condensar un sentido que lo acerca a la verdad.

La obra de arte contemporáneo en la época de las redes sociales

José Guzzi
UNT
joseguzzi@hotmail.com

Introducción

El título de esta ponencia nos remite de manera directa al lúcido ensayo de Walter Benjamin “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”, de 1936. Allí Benjamin ponía en jaque a la modernidad que ha posibilitado la reproducción *ad infinitum* de la obra de arte, mediante diferentes técnicas, trayendo como corolario la pérdida del aura de ésta y, por ende, su carácter originario, auténtico e irrepetible. El tono del ensayo es eminentemente crítico respecto de la cultura de masas y es sorprendente lo acertada de su tesis en varios aspectos. La contemplación masiva de la obra de arte colabora con la distracción y esto coadyuva a la estetización de la política de la que el fascismo se ha nutrido. Así, el temprano diagnóstico de Benjamin comprende la idea de que la reproducción masiva de la copia conlleva cierta falta de unicidad por la que todos somos idénticos y en la que el valor artístico de la obra esté al servicio del poder. Me interesa particularmente este aspecto que se manifiesta, creo que con claridad, en el cine. De allí que el objetivo de este trabajo sea repensar algunas ideas concernientes al arte contemporáneo, en momentos en los que los medios de comunicación, la tecnología y las redes sociales están colaborando, en la actualidad, en la construcción de nuevas configuraciones de los sujetos y han posibilitado la multiplicación de la copia de la obra de modo simultáneo. Para ello intentaré hacer un análisis crítico del primer capítulo de la primera temporada de la serie inglesa *Black Mirror*, titulado “El himno nacional”, pues entiendo que allí se conjugan, en un thriller definido, esta manifestación masiva de una -presumida- obra de arte contemporáneo con la voracidad de las redes sociales. Tomaré, además, algunas nociones de Arthur Danto para tratar de definir -si esto es posible- qué se entiende por arte contemporáneo, cuáles son sus límites, los criterios que permiten definirlo, etc., sin descuidar la idea de que todo arte, sobre todo, el arte contemporáneo es generador de inquietudes, miradas, sorpresas, juicios, análisis y reacciones.

Black Mirror

La serie fue creada por Charlton “Charlie” Brooker, locutor y presentador inglés nacido en 1971. A excepción de un solo capítulo de la primera temporada, Brooker ha sido guionista en el resto de los episodios, delegando la dirección a varios realizadores, característica ya habitual en las series actuales. A lo largo de tres temporadas y trece capítulos en total -hasta el momento-, el denominador común de la serie es la aficción de la tecnología en entornos diferentes de la vida cotidiana actual. De allí que su nombre, “espejo negro”, refiera a las pantallas brillantes, oscuras y frías de un monitor, un televisor, una tablet o un teléfono portátil¹. El contenido no hace alusión a la relación idílica con la

¹ Podrían abrirse, por lo menos, dos interpretaciones más de las connotaciones del término espejo negro:

a) El término refiere al “espejo de Claude”, pequeño espejito cóncavo con la superficie oscurecida que se guardaba en un estuche o caja plegable, utilizado por los pintores paisajistas franceses de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. De espaldas al paisaje, algunos pintores lo utilizaban para sus bocetos pues su curvatura permitía abstraer una porción del paisaje en cuestión y simplificaba los colores evitando la distracción del artista.

b) También el término alude al “espejo de Obsidiana”, pieza utilizada durante los siglos XVI y XVII en Inglaterra con fines mágicos y sobrenaturales. La obsidiana es una roca ígnea volcánica con una composición química no del todo definida, lo que no la convierte en mineral sino, más bien, en un mineraloide. De acuerdo con las impurezas que pueden aparecer en su composición, su color fluctúa entre el negro, el marrón oscuro, el verde, el rojo y el gris. Ligado su uso a las prácticas místicas y ocultistas, su origen se remonta a la tradición cultural azteca en la que se asociaba a Tezcatlipoca, “el espejo humeante”, deidad de la noche y la oscuridad.

tecnología sino, por el contrario, presenta de una manera distópica y disruptiva algunas consecuencias, ni del todo disparatadas ni lejanas espacio-temporalmente, que su uso y abuso podrían acarrear. Dilemas morales, política, redes sociales, costumbrismo, relaciones amorosas, videojuegos, poder, arte, son algunos elementos que confluyen en historias que desnudan lo frágil de la condición humana, sus más devotos miedos, y modos factibles de vivir en mundos posibles que ni la lógica modal hubiera sospechado. En este sentido, en las ideas de Brooker prima más un solapado pesimismo (algunos críticos hasta tildaron de “ludistas” sus intentos) que una mirada condescendiente con el uso de la tecnología. Pienso que lo importante no es entrar en debates acerca de las bondades o malevolencia de la tecnología, sino recoger el guante luego del golpe de shock que cada capítulo de *Black Mirror*, en mayor o en menor medida, asesta. Y en este sentido, “Himno Nacional” abrió el juego con un eficaz puñetazo de knock out.

El primer episodio de la serie fue estrenado en diciembre de 2011. El contexto en el que se desenvuelve la trama es real, actual, plausible. Una madrugada, como cualquier otra, despiertan repentinamente al Primer Ministro inglés Michael Callow para darle una terrible noticia: han secuestrado a la princesa Susannah de Gran Bretaña y antes de cualquier decisión práctica, su apresador ya ha difundido un video de la cautiva en Youtube clamando por su vida y leyendo la exótica -y perversa- petición de que la única condición para liberar a la inmaculada joven es que el Primer Ministro salga al aire, en vivo y ese mismo día a la tarde, en todas las cadenas de televisión teniendo sexo real con un cerdo, filmándose con cámara en mano. Del desconcierto original y la falsa conjetura de que el asunto va de pésima broma de humor negro, a la cada vez más asfixiante desesperación y agotamiento del tiempo, las decisiones e intentos de solución del gabinete entero rebotan de forma fallida una y otra vez. Más allá de los intentos de bloquear el video original y sus copias, el mecanismo viral de reproducción de Youtube y Twitter ha dado rienda suelta al frenético *voyeurismo* de las masas, ardiente de novedad, escándalo y morbo, convirtiéndose el asunto en un par de horas en Trending Topic. Por más que se ordene acallar a los medios locales de comunicación, los anuncios, las sospechas, los dimes y diretes de cadenas internacionales como Fox o CNN obligan al gobierno inglés a informar a la población y tomar cartas en el asunto.

A partir de allí acontecen las posibles soluciones, todas malogradas, por evitar la realización del repugnante acto. Una de ellas, utilizar un actor porno contratado para que simule ser el Primer Ministro mediante el uso de efectos especiales, se trunca debido a que en la entrada del estudio un técnico le toma una fotografía que publica en Twitter, y de ahí internet hace el resto. Incumpliendo la advertencia del secuestrador, quien había establecido que la filmación debiera ocurrir sin trucos de ningún tipo, se envía a los medios de comunicación un supuesto dedo de la princesa con un video que evidencia la sospechada mutilación. A partir de este hecho puntual, asistimos a un cambio radical en la opinión pública manifestada, sobre todo, en las redes sociales; entonces, de la empática identificación con el político y el rechazo general de la población a que lleve a cabo el atroz pedido, la masa va auto convenciéndose de que “se puede tener otro Primer Ministro, pero no se puede vivir sin una princesa”. Todo esto a los ojos de la sufriente esposa de Callow quien, aferrándose más a los comentarios virtuales de los ciudadanos que a la falsa convicción de su marido, comienza a vislumbrar el principio del fin.

El desenlace del capítulo es, al mismo tiempo, funesto y sorprendente. Gran Bretaña entera asiste a la inevitable humillación pública, a pesar de estrategias como emitir el video con sonidos que causen náuseas, o legislar para prohibir la posesión y/o reproducción parcial de fotogramas o de su totalidad. Pubs, hospitales, casas, hoteles, bares se atestan de gente, cual proyección de un espectáculo deportivo a nivel mundial, para observar, no sin repugnancia y asco, la morbosa escena de sexo. Mientras tanto, mediante un excelente plano que muestra un Londres absolutamente vacío, la princesa Susannah camina tambaleándose por un puente que cruza el Río Támesis, treinta minutos antes de lo pautado. El secuestrador, a fin de cuentas, se cortó su propio dedo, liberó a la heredera y se suicidó. Los medios informan, a posteriori, que el hecho fue perpetrado por Carlton Bloom, artista otrora

ganador del premio Turner quien decidió llevar a cabo la “gran última obra de arte” de su vida; a la postre, su obra más visualizada gracias a la “magia” de la TV e internet. Paradójicamente, el Primer Ministro es visto por la sociedad como un héroe y, una vez transcurrido el año, su imagen política asciende a niveles inauditos, a la vez que la relación con su mujer cae en picada hacia los abismos del Averno. Aparentemente, en boca de una de las asesoras de Callow, todo se trató de una “lección”. El controvertido artista, a quien -ya finalizado el capítulo nos percatamos conscientemente- cancelaron una de sus muestras tres semanas antes de lo pactado, intenta dar una “lección” al mundo. ¿Una admonición de qué? Pueden conjeturarse varias hipótesis al respecto:

a- Bloom trató de poner el ojo crítico, siguiendo a Adorno, en la sociedad capitalista actual en la que predomina el consumo dirigido y acrítico de las masas, en la que los sujetos nos hemos vuelto reproductores del *status quo*. Y el arte, al haber perdido su carácter propiamente artístico por haberse integrado al mundo de la industria cultural, se ha “desartificado”, se ha transformado en un bien de consumo entre otros, sometido a las leyes del mercado y al servicio del poder (Cf. Oliveras, 2015)

b- La crítica adviene, más bien, en el uso desmedido y desproporcionado de las autopistas de información, los medios de comunicación y las redes sociales, en un contexto en el que la autoridad cognitiva es la imagen, artificio manipulado de la realidad.

c- La lección puede tener que ver, en realidad, con mostrar que el arte ya no es el de antes; que de la proyección utópica del modernismo se ha pasado a la heterotopía, es decir, a esa multiplicidad plural de lugares en los que el arte o el fenómeno estético pueden manifestarse, según lo señalara Gianni Vattimo. Y eso hace que, en definitiva, el lugar del arte sea un no-lugar.

d- Tal vez, la exhortación apunte a que en un mundo en el que las normas o las reglas sociales y los límites son cada vez más fluctuantes, el arte -y la política porqué no- entendidos como un juego, son otras formas posibles por las que los títeres abocados a la espectacularización de la existencia pueden ser manipulados.

e- El arte hoy, probablemente haya conjeturado Bloom, puede ser cualquier cosa pues, en definitiva, ya ha muerto; y como el dios nietzscheano, los hombres lo hemos matado. No en el sentido de su agotamiento sino en el cierre de un paradigma, de una manera de comprenderlo y hacerlo, de un desarrollo histórico que marcaba ciertas condiciones. Por eso, en un mundo globalizado y dominado por el “ruido” de los medios de comunicación y las redes sociales, los artistas, como señala Elena Oliveras, “rompen la habitualidad y *hablan* callando” (2015: 335), respondiendo, frecuentemente, con el silencio. Silencio que inundará y tensionará la ciudad de Londres, a diario atestada de sonidos estridentes como toda gran ciudad, como la tiesura producida por la pieza 4'33" de John Cage cuando buscó traer la realidad al arte a través de la escucha del silencio.

El final abre algunos interrogantes sobre los que me parece importante bucear, aunque excedan los límites de este trabajo. ¿Hay demarcaciones claras en el arte contemporáneo? Si es así, ¿qué criterios se establecen para pautarlas? ¿Hasta qué punto las nuevas tecnologías contribuyen positivamente a la reproducción en masa y la mercantilización del objeto artístico? ¿Abre esta reproductividad técnica una veta para repensar y repudiar políticamente nuestra vida en comunidad?

Arte contemporáneo

Atinadamente y con una fina ironía, Michel Onfray se pregunta “¿En qué momento un urinario puede convertirse en una obra de arte?”. La respuesta es más simple de lo que hubiéramos esperado: en el preciso instante en el que se le ocurrió a Marcel Duchamp, en el transcurso del año 1917, elegir un meadero, supuestamente de entre otros tantos similares, agregarle el falso seudónimo R. Mutt y llamar a este objeto *ready-made*, más allá de haber generado obras del mismo tipo años atrás. La funcionalidad, la utilidad y la finalidad primaria del mingitorio fueron reemplazadas por otra determinación de carácter secundaria, aunque estética. Y no estética en la acepción de proporcionar la belleza, sino

dándole muerte y reemplazándola por la búsqueda del sentido, del significado. Arthur Danto dice uno de los grandes aportes filosóficos del siglo XX es el hecho de que algo pudiera ser arte sin la necesidad de ser bello (Cf. Danto, 2013). A Duchamp le molestaba la sociedad burguesa y su deleite estético, el arte retiniano que sólo busca satisfacer la vista, y por eso creó y eligió objetos del mundo de la vida cotidiana para elevarlos al nivel de obra de arte, negando que todo arte tenga que ver con la maestría, la habilidad y la visión magnificente del autor. Este gesto produjo un sacudón, un shock, una ruptura epistemológica, aunque relativamente incomprendida en su época y, por eso, un tanto inactual.

Tal golpe de estado a la belleza fue acompañado por otro estiletazo: todos los soportes y todos los materiales, pueden usarse y combinarse para la “elaboración” de un objeto artístico. La nobleza de los materiales tradicionales se difumina y se reemplaza por la luz, la basura, el sonido, el plástico, los excrementos, la calle y otros espacios urbanos, la grasa, el alambre, el cartón, el fieltro, el propio cuerpo humano. Es, gracias a Duchamp, el artista quien decide lo que *es* arte y lo que *no lo es*. Pero también confía, con un optimismo radical, en que el espectador legitima la obra de arte como tal a partir de su función mediadora; entonces, el arte conceptual prospera convirtiéndose en la estrella centelleante del modernismo. De hecho, lo moderno no sólo significa lo novedoso, lo más reciente, sino que, “en filosofía y en arte, una noción de estrategia, estilo y acción”. (Danto, 2012: 30). ¿Es éste el inicio del Arte Contemporáneo? Lo contemporáneo, esgrime Griselda Barale, “es desde cierta perspectiva un período de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un período de casi perfecta libertad”. (2004: 123).

Arthur Danto considera que los movimientos de vanguardia, hasta la década del 60` (y allí entrarían el dadaísmo, el surrealismo, el expresionismo abstracto, etc.), aún pertenecían al modernismo, en tanto los artistas quisieron encontrar la “verdad filosófica” del arte, a partir de la crítica, del quiebre con el gran paradigma de la mimesis y mediante la fundamentación de los manifiestos que daban cuenta del lugar en que los artistas, los filósofos y los historiadores del arte se posicionaban. Pero este relato legitimador llegó a su fin en 1964, siguiendo a Danto, cuando en la exposición de la Galería Stable de la calle 74 East de Manhattan, Andy Warhol exhibió las esculturas *Brillo Box*. Este punto de inflexión conlleva a un giro en la indagación filosófica: “¿cuál es la diferencia entre una obra de arte y algo que no es una obra de arte cuando no hay entre ellas una diferencia perceptiva interesante?”. (Barale, 2004: 57). El principio del fin del arte se había desencadenado.

George Dickie erigió, también en los años 60`, su “teoría institucional del arte” mediante la cual determina que lo que él llama el *Mundo del Arte* (artistas, curadores, críticos de arte, coleccionistas, historiadores del arte, etc.) define legítimamente qué cosa es el arte, y qué obras entran dentro de esa categoría. El problema radica en que esa decisión no siempre puede estar justificada ni validada como corresponde. Morris Weitz, por su parte, argumentaba que, dada la abundancia y multiplicidad de objetos enmarcados en la institucionalización de los museos, evidentemente el arte es un *concepto abierto*, del que difícilmente pueda encontrarse una esencia común. Arthur Danto, en cambio, se autodefine como esencialista -aunque no a la manera de la metafísica tradicional- y piensa que, más allá de la pluralidad y la apertura del arte (sobre todo el del siglo XX), tiene que haber un concepto cerrado y un conjunto de propiedades generales que permitan responder a la pregunta ¿qué es el arte? y explicar por qué el arte es universal. Danto pretende, a fin de cuentas, realizar una *ontología del arte*. Y encuentra que, tomando como ejemplo las *Brillo Box* de Andy Warhol, si no hay diferencias visibles que posibiliten discernir, a simple vista, un objeto común y corriente de una obra de arte, entonces deberían existir propiedades que quedaran siempre invisibles. De allí que el filósofo norteamericano declarara que “las obras de arte son *significados encarnados*”. (Danto, 2013: 51). A diferencia de Wittgenstein, por ejemplo, quien entiende que no puede haber una esencia común ni en el lenguaje ni en los juegos sino sólo aires de familia entre ellos, Danto sugiere que ese atributo esencial existe porque las obras siempre tratan acerca de algo y, por ende, tienen que tener un significado que, a la vez, ha de materializarse de algún modo. No todos los aspectos o elementos de ese objeto material coadyuvan necesariamente al significado de la obra. Lo que el espectador

debe hacer, entonces, “es interpretar las propiedades que proveen el significado, de tal manera que llegue a comprender el significado esperado que encarnan” (Danto, 2013: 52). Entonces, hasta acá, lo que Danto indica es que la obra de arte debe ser algo material y, al poseer un significado, debe ser interpretada por el espectador. Con ello derrumbaría, por ejemplo, la posibilidad de concebir una obra de arte que acontezca simplemente en la mente del artista.

Ahora bien, ¿esta definición explica por qué las personas se conmueven o se rebelan o se aburren frente a una obra de arte? Y, por otro lado, ¿el significado que los espectadores encuentran o construyen respecto de la obra ha de ser siempre el mismo? No y no; no son estas condiciones *sine qua non*. Por eso Danto propone que, si bien la definición tiene que aprehender la cualidad artística universal de las obras de arte aún con independencia del momento de su realización, cada cultura debe propiciar las condiciones de posibilidad para su interpretación. Y buscando enriquecer su tesis previa, agrega que el arte tiene que ver también con soñar despierto. Los sueños, señala Danto, están hechos de apariencias, pero éstas están ancladas, de una u otra forma, a cosas que están en su mundo. Soñar en estado de vigilia posee una ventaja al soñar durmiendo: que esos sueños, que no son privados, se pueden compartir en un mismo espacio con otros. Arte, sueño y realidad están en estrecha conexión. Si bien es cierto que el puntapié inicial de la tesis de Danto radicaba en la indiscernibilidad, a simple vista, entre las cajas Brillo diseñadas por James Harvey y exhibidas a la venta en las estanterías del supermercado, y las Brillo Box de Warhol de la Galería Stable, las cajas del súper realzan el producto que contienen y venden, las del artista pop, en cambio, enuncian a esas mismas cajas; con lo cual, al decir de Danto “el arte está a cierta distancia de la realidad”. (Danto, 2013: 62). Las cualidades físicas de ambas cajas son similares aunque no idénticas; empero, las cajas de Andy o sus latas de sopa Campbell -como también los ready-mades de Duchamp- resultan transfiguradas, exigiendo al espectador la producción de interpretaciones. Este hecho implica, por consiguiente, que ningún espectador debiera quedar indiferente ante la obra de arte y, más bien, ante ella habría que buscar una forma de ver el mundo.

Concluyendo

La época de la reproductividad técnica que Benjamin avizoraba en los años 30' y que desmitificaba el aura de las obras de arte originales, ha mutado hacia una sociedad en la que las imágenes transitan por rutas infinitas y simultáneas, con una fuerza irrefrenable y una magnitud sin límites. En este escenario, lo que se sube a la red ocupa un espacio que, en cuestión de segundos, puede ser reproducido hasta el hartazgo. La copia es, quizás, más importante que el original. Y el impulso voyeurista de novedad y la atracción fatal por las imágenes hacen todo el resto. Esto ha demostrado el capítulo “Himno nacional” de Black Mirror. Pero, además, el efecto de choque del final del episodio nos interpela con relación al lugar que ocupan hoy los artistas, las obras y los espectadores. La tesis de Danto que entiende a la obra de arte como un significado encarnado, da cuenta de la primacía que tiene en la actualidad el público y su rol activo en el proceso de completitud e interpretación de las obras. Que un político de primera plana deba tener sexo real en vivo para la televisión mundial con un cerdo, pone sobre el tapete la pregunta por los límites del arte y por criterios que demarcan una definición posible. Conferirle o no valor artístico al repugnante acto -ya no estético pues, como se ha señalado, Duchamp se encargó de extirpar la belleza- es una tarea, estimo, de la filosofía. Si en esta época posthistórica del fin del arte, cualquier cosa *puede ser arte*, eso no significa que cualquiera *deba ser arte*. Podrá serlo, tal vez, si se ofrece como un espejo (hoy connotadamente negro) que posibilite mirarnos, entendernos, pensarnos, y abra las condiciones de posibilidad para hacer mundos.

Imágenes y escrituras del Río de la Plata

Hernán López Piñeyro
UBA, UNA, CONICET
hernanlopezpineyro@gmail.com

Partiendo de la novela *Amalia* de José Mármol, del cortometraje *Las aguas del olvido* de Jonathan Perel y de algunas direcciones de la estética moderna y contemporánea, el presente trabajo intenta aproximarse a las texturas imaginarias del Río de la Plata. En dicho acercamiento se intenta mostrar el pasaje de un río simbólico, que remite a sentimientos propiamente humanos, a un río material que es agente, que tiene memoria y que forma parte de una zona metamórfica. En el primer caso, se recurre a la idea de lo sublime kantiano para pensar el río que construye Mármol; en el segundo, se toman algunas ideas de Latour que cuestionan la separación entre naturaleza-cultura y paciente-agente para pensar los fotogramas de Perel.

La mayoría de los primeros filósofos, sostiene Aristóteles, “creyeron principios tan sólo aquellos que se dan bajo la forma de la materia” (*Metafísica*, I, 3). Sin ir demasiado lejos de lo que se considera el comienzo de la filosofía occidental, Tales de Mileto encontró en el agua aquello de lo que constan todas las cosas que existen. Partiendo desde este inicio y llegando hasta nuestros días pueden encontrarse un sinnúmero de reflexiones que abordan esta materia, ya sea en tanto que tal o bien como una metáfora, un símbolo o una escenografía en la que los sujetos actúan.

¿Cómo escuchar el agua? ¿Cómo hablar sobre ella? ¿Cómo dar cuenta de sus memorias? ¿Cómo pensar con ella? ¿Cómo leer/interpretar/escribir sus pliegues?¹ Según Adorno, la naturaleza retorna en el arte, porque en la idea misma de arte encuentra voz “lo que le hace justicia a aquello que, de lo contrario, sería en verdad vencido por la *ratio*, el derecho, el orden, la lógica, y el pensamiento clasificatorio” (Adorno, 2013: 141).

El agua no admite definición, rehúye del abordaje racional, pero deja un resto, deja imágenes. Existen, al decir de Bachelard, imágenes directas de la materia que la vista nombra y la mano conoce. El agua es materia desinteresada de la forma que, por un lado, aparece como insondable y, por el otro, como fuerza inagotable (Bachelard, 2011: 8-9).

Son muchas las imágenes visuales, sonoras y poéticas que le dan vida y consistencia al Río de la Plata, que piensan con él, que posibilitan su escucha. Éstas no son puertas de acceso a lo real, ni representaciones o copias de ello. Por el contrario, constituyen -parafraseando a Merleau Ponty- la “textura imaginaria” del río. Todas ellas, al hacer pasar por original aquello cuyo origen no es fácilmente localizable, son sus palimpsestos.

A partir de la construcción de un diálogo entre algunas imágenes y escrituras provenientes de la literatura del siglo XIX y del cine y ciertas direcciones de la filosofía moderna y contemporánea, este trabajo intenta aproximarse a las texturas imaginarias del Río de la Plata. Dicho acercamiento se hará mostrando los contrastes entre un río simbólico y uno material.

*

Desde sus inicios, la literatura argentina ha escrito imágenes del Río de la Plata. Detengámonos en *Amalia* de José Mármol, posiblemente la primera novela nacional.

Al escaso resplandor de las estrellas se descubría el Plata, desierto y salvaje como la Pampa, y el rumor de sus olas, que se desenvolvían sin violencia y sin choque sobre las costas planas, parecía más bien la respiración natural de ese gigante de la América, cuya

¹ Es Deleuze quien piensa el concepto de pliegue como una categoría práctica u operatoria, como un método de interpretación o lectura que acerca a una realidad histórica en su carácter singular (1989).

espalda estaba oprimida por treinta naves francesas (...). Los que alguna vez hayan tenido la fantasía de pasearse en una noche oscura a las orillas del río de la Plata (...) habrán podido conocer todo lo que ese paraje tiene de triste, de melancólico y de imponente al mismo tiempo. La mirada se sumerge en la extensión que ocupa el río, y apenas puede divisar a la distancia la incierta luz de alguno que otro buque de la rada interior. La ciudad, a dos o tres cuadras de la orilla, se descubre informe, oscura, inmensa. Ningún ruido humano se percibe, y sólo el rumor monótono y salvaje de las olas anima lúgubrementemente aquel centro de soledad y de tristeza. (Mármol, 1999)

La figura del río, la del desierto y la de la Pampa quedan equiparadas en el texto de Mármol. Algo semejante ocurre en "Otro poema de los dones", donde Borges le da las gracias al mar, "que es un desierto resplandeciente y una cifra de cosas que no sabemos" (Borges, 1989: 937). El Río de la Plata, contiguo al mar, es un estuario, es un desierto y, a su vez, es algo sobre lo que no podemos tener un juicio de conocimiento, pero sí un juicio estético.

El desierto es una construcción espacial conformada por un conjunto de discursos heterogéneos provenientes de la literatura, la política, la economía y la ciencia, que se encuentra precedida, según Rodríguez (2010), por la necesidad de invisibilizar una configuración sensible preexistente. Es decir, esta figura que ha signado el pensamiento argentino es una representación que a su vez determina qué puede ser representado y qué es irrepresentable.

Kant utiliza el concepto de sublime para describir el sentimiento que vivencia quien se encuentra frente a una naturaleza absolutamente grande o sólo comparable a sí misma (2001, sec. 23). Este contemplador, al ser invadido por un sentimiento de placer negativo que es despertado por aquello que desborda al entendimiento y no puede ser representado, se ve forzado a solicitar el auxilio de su propia razón.

Entonces, lo sublime remite a la imposibilidad de conocimiento y a lo irrepresentable; y si el desierto es sublime se puede arriesgar que hay aquí una suerte de recurso ideológico para negar las configuraciones sensibles preexistentes. ¿Qué relación podría haber entre la invisibilidad y lo irrepresentable? Lo sublime es justamente un sentimiento ilustrado, que puede sentirlo el europeo (y, en todo caso, el cipayo) que no reconoce otras formas de la sensibilidad y de los sentimientos.

El río construido por Mármol puede pensarse también bajo esta noción, pues es infinito y es fuente de tristeza. Si acaso ese placer negativo -producto de la imposibilidad de representar, de la impotencia del entendimiento y que aquí se asemeja a la melancolía- es superado, el río se transforma en el camino que posibilita el exilio, deviene libertad, aun cuando la tristeza posee un dejo que parece imborrable. Luego, aguas adentro es la ciudad la que pasa a ser irrepresentable, "informe, oscura, inmensa". Lo constante es el cruce entre la idea de infinitud, de naturaleza y de subjetividad.

Podría agregarse que la experiencia de la dignidad moral del rioplatense le viene, quizás, de su relación con el río. Y, si es así, sólo superando la tristeza del río, el porteño puede comprender su pertenencia al reino de los fines.

En su lectura de esta noción kantiana, Adorno encuentra supuesta la idea de resistencia. El sentimiento de lo sublime "consiste en que lo más débil en su determinación natural -el hombre, precisamente como naturaleza- sea, a pesar de eso, capaz de resistir a lo más fuerte, porque él, como espíritu, se percata de sí mismo y se percata, de algún modo, de la semejanza de lo infinito del espíritu con la infinitud de la naturaleza" (2013: 114).

Pero aquellos que hayan llegado a ese paraje, entre las sombras de la noche, para huir de la patria cuando el desenfreno de la dictadura arrojó a la proscripción centenares de buenos ciudadanos, éstos solamente podrán darse cuenta de las impresiones que inspiraba ese lugar, y en esas horas en que se debía morir al puñal de la Mazorca si eran notados; o decir adiós a la patria, a la familia, al amor, si la fortuna les hacía pisar el débil barco que debía conducirlos a una tierra extraña, en busca de un poco de aire libre, y de un fusil en los ejércitos que operaban contra la dictadura. (Mármol, 1999)

El Río de la Plata, en tanto que última imagen de la ciudad antes del exilio y a la luz del juicio estético de lo sublime, es un infinito que puede ser resistido por una infinitud menor, la del espíritu que busca “aire libre” o “un fusil” para abatir al enemigo. Sin embargo, esa resistencia al “salvaje” enemigo y a la naturaleza del río, no debe entenderse como promesa de libertad o una promesa de felicidad. Pues, el concepto de sublime garantiza una “felicidad” que no es promesa en la medida en que depende sólo del reconocimiento de la dignidad del sujeto, independientemente del poder de la naturaleza. El exilio parece ser la manera de dominar la naturaleza sin enfrentarse a ella, y en eso consiste la sublimidad del momento, una felicidad que no es promesa, una felicidad individual, Odiseo atado al mástil.

*

Las aguas barrosas del Río de la Plata fueron el escenario en el que durante la última dictadura militar argentina se arrojaron los cuerpos de cientos de desaparecidos previamente alojados y torturados en centros clandestinos de detención con el fin de borrar las huellas del horror. ¿De qué modos el río conserva, desvanece, muestra, figura, transfigura u oculta esos cuerpos? Aguas adentro, se dice en *Amalia*, “ningún ruido humano se percibe”. El río guarda y posee esa y otras memorias. Es posible postular, entonces, que el río no es un paisaje o un decorado que posee una aureola espiritual y simbólica con la que evoca estados de la subjetividad.

Al menos desde la modernidad, rige un antagonismo entre sujeto y objeto y entre cultura y naturaleza. El conjunto comprendido por sujeto y cultura se encuentra enfrentado a otro conjunto dado por objeto, naturaleza y no humano. Bruno Latour (2017) señala que esta separación es producto de una operación de la que sólo se encuentra huella en occidente. Todos los términos de esta supuesta disyunción son igualmente inestables y ninguno de ellos puede comprenderse en contraposición con el otro.

El sentido común separa los objetos del mundo natural y los sujetos del mundo humano; sin embargo, existe una dificultad (acaso una imposibilidad) práctica de realizar tal escisión. La idea según la cual existen dos mundos separados, uno natural y otro humano es acompañada por otra que postula que hay una porción arbitraria de actores *despojada de toda capacidad de acción* y que hay otra porción, también arbitraria, de actores que está *dotada de un alma* (o de una conciencia). Pero estas dos operaciones ignoran que el intercambio de las formas de acción por las transacciones entre posibilidades de actuar es de orígenes y de formas múltiples en el seno de, lo que Latour llama, la zona metamórfica (2017: 76).

No parece posible postular una separación entre sujetos animados y objetos inertes que forman parte de una escenografía en la cual los primeros intervienen. No hay sujetos que actúen de manera autónoma en relación con un marco objetivo. En todo caso, hay una zona metamórfica que no se reduce únicamente a figuras del lenguaje.

El Río de la Plata no es un decorado que forma parte de la escenografía de Buenos Aires en la que nos actuamos los sujetos o aquello que despierta y representa algunos sentimientos de éstos. El río se mueve, grita, habla, guarda una memoria compuesta por su pasado y por otros; es parte del mundo, de una zona metamórfica, no es mera naturaleza ni mera cultura.

*

El cortometraje *Las aguas del olvido* (2013) de Jonathan Perel comienza con una cita textual de la idea que propuso el artista alemán Horst Hoheisel para el Parque de la Memoria: convertir al Río de la Plata en el monumento a los desaparecidos. El gesto es tan simple como reorientar hacia el río las luminarias que alumbran las esculturas del Parque, sacando el foco del arte y poniéndolo en el río. A través de una serie de planos fijos de larga duración y con el sonido del ambiente que incluye el ruido del agua, de los pájaros, pero también de los autos, camiones y aviones que pasan por la costanera, Perel indaga al río.

En esos planos -algunos exclusivos del agua y otros en los que también se incluye parte de la costa- pueden verse los restos herrumbrosos de un barco que emerge entre las

aguas, un muelle de pescadores entre la niebla o una serie pequeñas torres cuya función es tomar agua (chupar el agua) del río para luego potabilizarla y distribuirla. Cada plano está impregnado de temporalidad y no sólo porque se muestra una arquitectura, mayormente funcional, que puede situarse en un momento histórico más o menos preciso, sino también por lo extenso de cada uno de ellos. Esta duración -en un primer momento, quizás insoportable para el espectador- conecta la imagen con el pensamiento del espectador.² Pero también permite que el pensamiento del agua se asome, se deje ver en la superficie, quede expuesto.

En *El botón de nácar* (2015), el documentalista chileno Patricio Guzmán, sostiene que el agua es fuente de música que no sólo tiene memoria, sino que también tiene voz. Acercarnos mucho -al océano Pacífico, en este caso- nos permitiría oír a cada uno de los desaparecidos. El silencio pretendido deviene ruido disonante. Ricardo H. Herrera, en el poema “Agua viva” (2010: 805), construye los sintagmas “agua-pensamiento” y “agua-materia”. El pensamiento y la materia quedan unidos al agua en igualdad de condiciones. El agua es pensamiento, es materia y es, como también sugiere el mismo poema más adelante, imagen y visiones. Las leyes del pensamiento, dice una voz en off en *El botón de nácar*, son las mismas que las del agua que siempre está dispuesta a amoldarse a todo. No es el mundo el que debe responder a las leyes del pensamiento para alcanzar su verdad, sino al revés (Lucero, 2018: 159). Perel hace foco en el agua-materia-pensamiento-memoria-barro-niebla que más adelante pasa a estar desenfocado.³

La sucesión de planos fijos antecedida por el texto de Hoheisel es de pronto interrumpida por otro texto, también de color blanco escrito sobre un fondo negro:

[...] ¿Cuál es el color de estas aguas? ¿Cómo bañarse o navegar en esa negrura de nuestra historia? Los cabellos aun atraviesan las aguas, siguen bajo un cielo venenoso. La piel, arena del río. En un vaso se recogen, día a día, los cuerpos. Bebemos el agua del olvido. Hay niebla. (Perel, 2013)

No hay forma de digerir esos cuerpos que bebemos. Los testimonios del horror se conservan en aguas turbias y bajo un cielo venenoso cubierto de niebla. En meteorología, la niebla es la suspensión cerca del nivel del suelo de agua de pequeño volumen. McNamara dice que a partir de la niebla es posible “pensar la historia y la memoria de un acontecimiento que no termina de desplegar todos sus sentidos. Porque si la niebla puede aparecer como imagen del olvido, ese mismo olvido es también la materia volátil sobre la que trabaja el acontecimiento” (2015: 499).

Luego del texto, la cámara de Perel se sumerge bajo las aguas del río. Ahora el plano tiene movimiento, el sonido pasa a ser ruido y ya no hay foco. En el agua todo se mezcla, todo se metamorfosea: agua, barro, hojas, ramitas, plásticos, cabellos y mínimos restos de piel de desaparecidos. La configuración de lo testimonial de las aguas del Río de la Plata puede ser pensado en sentido derridiano. La memoria siempre disemina los recuerdos, pues los conserva de un modo infiel a partir de una suerte de tensión entre memoria y olvido imposible de resolver. Niebla y agua turbia son materia impregnada por lo memorable, lo inmemorable, lo olvidable, lo inolvidable, lo testimoniable y lo intestimoniable.

*

El recorrido que hacen estas páginas enlaza imágenes de las aguas barrosas del Río de la Plata con algunos conceptos. En esta yuxtaposición se percibe un pasaje del *representar* al *presentar*. El río construido por Mármol funciona como símbolo, como

² Es McNamara (2015) quien señala esto a propósito del *Predio* (2010), otro film de Perel, y tomando lo dicho por Deleuze en *La imagen-tiempo*.

³ Agua-materia-pensamiento-memoria-barro-niebla es ante la cámara una unidad indisoluble que en el registro escrito es necesario separar por guiones para permitir la lectura y la pronunciación.

representación de sentimientos humanos. En ese paisaje, según escribe su autor, sólo puede percibirse el rumor monótono y salvaje de las olas que animan lúgubrementemente aquel centro de soledad y de tristeza. En el río del film de Perel, en cambio, las aguas barrosas son enfocadas y desenfocadas. Allí la materia habla, recuerda, expone su ser contaminado por la historia. Es una naturaleza impura y mutilada que no representa ningún sentimiento humano, sino que se presenta ella misma, siempre mediada por el arte.

En este sentido, las imágenes del río no son meros símbolos o metáforas, ni figuras de una naturaleza lírica, sino formas materiales que están al mismo tiempo y esencialmente entreveradas con el proceso histórico. La materia, el agua barrosa del río, no es naturaleza pura. De hecho, la naturaleza pura no habla, sólo tiene voz la naturaleza mutilada, una naturaleza que -en palabras de Adorno- es “atravesada por los procesos de mediación de la sociedad” (Adorno, 2013: 230).

Las imágenes del agua que muestra *Las aguas del olvido* traen consigo una doble borradura, la borradura del objeto y la borradura del sujeto. Ambos permanecen allí como huellas poco claras, borrosas, que se encuentran a punto de desaparecer. Estás constituyen “un intento de reproducir a través de su gestualidad y de toda su conducta un estado en el que no existía la diferencia entre sujeto y objeto, en el que dominaba, por el contrario, la relación de semejanza -y, junto con ella, la relación de afinidad-entre ambos” (Adorno, 2013: 142). Este espacio de borramientos puede pensarse como zona metamórfica.

La memoria del Río de la Plata se escurre, es maleable, no tiene forma. Para aproximarse a ella hay que hundirse, como lo cámara de Perel, dejarse afectar por un pensamiento inorgánico y una memoria anudada a un hacer no representativo que no construye monumentos ni tiene finalidad alguna.

La ficción y el efecto de realidad como potencias de emancipación en la literatura popular

María Eugenia Redruello
UBA, UNA

-Me prestaron tu libro sobre Carriego, ahí hablaste todo el tiempo de malevos; decime, Borges, vos, ¿qué podés saber de malevos?
J.L. Borges, "Juan Muraña"

I.

Esta historia comienza en los años 90, en un barrio de Quilmes, de calles gastadas y arboledas viejas, transitadas siempre por los mismos vagos en un ir y venir sin fin, buscando algo, quién sabe qué. (AA.VV, 2013: 9)

Así empieza "La esquina", el primer cuento reunido en la antología *Historias Rescatadas* que compila 18 relatos escritos por los alumnos de las unidades penitenciarias 24 y 32, que en el 2013, cursaban el tercer año del CENS¹ 454 de Florencio Varela. Cada uno de estos relatos tuvo como inspiración *Villa Celina* (2008) de Juan Diego Incardona. El conurbano bonaerense, el barrio, los vecinos, las calles, plazas y descampados fueron invocados para contar historias de amistad, de amor, de aventuras, tragedias y recuerdos de infancia donde el barrio fue el escenario privilegiado sobre el que se compusieron estas historias personales². La mayoría de estos relatos comienzan con una estructura similar de ciertas coordenadas, como las que inscriben una esquina, un barrio en un partido, las que demarcan los límites entre barrios, o señalan diferencias entre centros y periferias. Hay coordenadas físicas y también sociales. En muchos de ellos se percibe un matiz nostálgico del barrio que da cuenta doblemente de la huella de la escritura de Incardona y los códigos del primer peronismo que su letra evoca³.

De la periferia al centro, Villa Celina se define por fronteras que van más allá del catastro. Trazar una frontera es definir un territorio y registrar su identidad (Balibar, 2005). Cruzar una frontera puede conllevar peligros que Incardona anuncia: "la última esquina es una triple frontera" (Incardona, 2008: 116), pero también puede ser una marca de libertad y expansión, "y vaya uno a saber dónde terminaba Celina aquella noche" (2008: 104). El barrio, en estos relatos, se ve poblado de acontecimientos que crean identidad, donde la familia encarna el bastión de la vida que se define puertas afuera. Desde el comienzo Incardona nos introduce: "...Villa Celina fue poblada por españoles e inmigrantes del sur de Italia, como mis abuelos José y Lucía; Juanita, la almacenera, o Antonia, su cuñada" (2008: 11). Hay una suerte de relato nostálgico y mitológico de un pasado perdido que evoca un tipo de militancia sentimental, como puede leerse en cuentos como "El hijo de la maestra" o "Los reyes magos peronistas". El barrio se construye como un espacio de pertenencia que

¹ Centro Educativo de Nivel Secundario.

² El 24 de octubre de 2016 se llevó a cabo la 1ª Jornada de "Arte y alteridad, arte en contexto de encierro", por el Instituto de Estudios Iniciales, el Programa de Estudios de la Cultura y el Centro de Política y Territorio de la UNAJ, donde Hugo Legizamón presentó la antología, junto a Victor Hortel, ex director del Servicio Penitenciario Federal y otros panelistas.

³ Vanoli y Vecino rescatan la idea, en el terreno de lo imaginario y bajo la forma de la leyenda en la literatura de Incardona, de aspectos sobre todo felices del peronismo de las décadas del 40 y del 50, ligado al imaginario nacional del proyecto modernizador que se asocia a un discurso donde lo popular democrático comienza a ser central. En *El campito* (2009) Incardona aborda el peronismo como tema central reinventando su historia a partir de la reconstrucción imaginaria del mapa de un conurbano bonaerense alucinado.

funde la experiencia sensible individual a la cultural y colectiva, los mitos de la comunidad y las fantasías. Es este el contexto en el que la narrativa de *Villa Celina* se define: como nostálgica, cuando evoca una imagen del conurbano asociado a la simbología costumbrista de la niñez, la familia y los amigos, en resonancia con los valores del barrio como comunidad organizada (los pibes del barrio, que disfrazados de reyes magos la noche del 5 de enero comenzaban la peregrinación y el reparto de juguetes desde la Unidad Básica); o como aventura, cuando narra el cruces de fronteras y tránsitos de y hacia lo desconocido, como en “La culebrilla” o “Los rabiosos”, que la ansiedad y la rareza impregnan la peregrinación hacia barrios desconocidos, de personajes casi mágicos, como la curandera que vive en una villa cerca de un precipicio que no tiene ni nombre, o la guerra entre pandillas que se inicia por cruzar fronteras que no se debían. El juego entre identificación y exotismo alimenta la literatura de Incardona. El primero remite a lo familiar, el último a lo desconocido y entre ambos, circula el territorio vinculado indisolublemente a la pregunta por la identidad.

II.

Entre la realidad y la ficción se carga de sentido la noción de lo popular en la literatura moderna. Para Rancière, y haciendo una contrahistoria de la modernidad estética, el realismo literario es la pérdida del orden de la ficción que habilita la democratización literaria. La proliferación de detalles, como en las obras de Flaubert, de descripciones y anotaciones sin una aparente función directa en la estructura narrativa, rompe con la estructura general del relato y su lógica predictiva acorde a las leyes del género que imperaron desde Aristóteles. Detalles sin trayectoria dirá Barthes en “El efecto de realidad”. La descripción, así entendida, aparece con una especie de carácter propio, sin estar justificada por una finalidad comunicativa o acción narrativa, más que por una función estética, cuyo único sentido sería el de embellecer el lenguaje en “una especie de *lujo* de la narración” (Barthes, 1994: 180).

Pero si bien estas descripciones tienen cierta autonomía respecto de la estructura narrativa, no será así en cuanto a los imperativos realistas, dirá Barthes. Las exigencias estéticas están penetradas de exigencias referenciales. No importa la funcionalidad de un detalle siempre que éste denote “lo que ha tenido lugar”. Así, la “realidad concreta” se convierte en la justificación suficiente del decir⁴. Lo “real” se considera autosuficiente ya que es lo bastante fuerte para desmentir toda idea de “función”, permitiendo que su enunciación no tenga ninguna necesidad de integrarse en una estructura y que el “haber estado ahí” de las cosas se vuelva un principio suficiente de la palabra: así como el barómetro de Madame Aubain, que anota Flaubert en “Un corazón sencillo” e inspira el análisis de Barthes, no pertenece al “orden de lo anotable” según la lógica de la acción narrativa, el tanque de Villa Celina, que anota Incardona en repetidas oportunidades, es igual de inadecuado o insignificante a la estructura narrativa.

El realismo, así entendido, funda un tipo de verosimilitud que establece que en el “detalle concreto” el significado está expulsado del signo generando una suerte de *ilusión referencial*, que no hacen otra cosa que significar sin nombrar: *nosotros somos lo real* y lo que se está significando en esa operación es la misma categoría de lo “real”. La evidencia de lo real es para Barthes el sustituto moderno de lo verosímil que normaba el régimen representativo⁵ desde Aristóteles. La lógica del realismo no responde a la adecuación a las leyes del género, sino que procede a alterar la naturaleza tripartita del signo, la relación entre significado, significante y referente, al excluir al significado y presentarse como una

⁴ Para Barthes el realismo literario, junto a la “historia objetiva”, el desarrollo de la fotografía, del reportaje y las exposiciones de objetos antiguos, todos en la misma época, responden a formas de autenticar lo real.

⁵ Rancière distingue tres tipos de regímenes de identificación de las imágenes: el régimen ético, el

régimen representativo de las artes y el régimen estético del arte, el cual asume la liberación del reglaje que imperó con el régimen representativo de las artes.

simple manifestación del referente, de la realidad: una relación desnuda de “lo que es”, que aparece como irreductible al significado y a la función narrativa.

Dirá Barthes que esta referencia obsesiva de lo “concreto” encarna una ideología que está armada, como una máquina de guerra, contra el sentido, como si lo que está vivo no pudiera significar y lo que significa no pudiera estar vivo. Al destruir las antiguas reglas de la ficción, el realismo se presenta como un continuo, como un indisoluble que destruye un modelo jerárquico y la distinción que “divide a la humanidad entre la élite de los seres activos y la multitud de los seres pasivos” (Rancière, 2014: 14) afectando la misma estructura de racionalidad en palabras de Rancière. Analizar el “efecto de realidad” es denunciar la forma en que un orden social se da como evidencia de lo que está ahí como natural e inamovible.

Pero Rancière irá más lejos que Barthes, al ver en el realismo la destrucción, no sólo del modelo jerárquico que privilegia la acción por sobre la pasividad de las cosas, sino también la de un modelo que dejó al descubierto la relación entre el “desorden de los relatos sin cabeza con una subversión de las condiciones sociales” (2014: 22) ⁶. El fin del régimen representativo, que Rancière asume en el realismo, arruina el modelo que vincula la organicidad de la obra a la separación entre hombres activos y pasivos, entre las elites de las almas aventureras y la vulgaridad de los individuos “encerrados en la repetición de la vida desnuda” (2014: 26). El realismo asume la multiplicidad del tejido vivo. Es una “democracia ficcional” que instaura una forma específica de la igualdad: “la igualdad de las frases, siendo cada una de ellas portadora del poder de vinculación del todo, el poder igualitario de lo común que anima la multiplicidad de los acontecimientos sensibles” (2014: 32). Esta ruptura está vinculada al descubrimiento de la capacidad del hombre común para acceder a formas de la experiencia que hasta entonces se les negaba, y que la novela del siglo XIX exploró. El realismo literario destruyó la distribución de roles, donde lo popular se identificaba con un género inferior y un sujeto narrativo carente de voz propia, el que sólo podía ser representado por otros. Con el realismo literario, el mundo se volvió extenso y excedió el campo de la acción, al igual que el sujeto, el campo de la voluntad.

El acto de pensamiento que tiene en cuenta este exceso lleva un nombre: se llama ensoñación (...) no es lo contrario de la acción sino otro modo de pensamiento, otro modo de la racionalidad de las cosas. (...) el modo de pensamiento que cuestiona una vez más la frontera que el modelo orgánico imponía entre la realidad “interior” donde el pensamiento decidía, y la realidad “exterior”, donde producía sus efectos. (Rancière, 2014: 99)

III.

¿Pero es esto suficiente para la igualdad? ¿Es la democracia literaria equiparable a la democracia política? El mismo Rancière reconoce esta dificultad al afirmar que lo que el efecto de realidad pone en juego es el conflicto entre dos particiones sensibles, de lo cual no se desprende que a la igualdad literaria le siga la política:

Esta tensión (entre ambas democracias) está en el corazón de las empresas más resueltas de transformación social. (...) La tensión entre igualdad sensible, acción

⁶ Para Rancière, a los análisis de Barthes se les escapa el corazón del problema: el aumento de las descripciones, en detrimento de las acciones, constitutivo de la novela realista, no es el triunfo de la lógica representativa, sino que marca la ruptura de dicho orden y de su principio regulador: las jerarquías de la acción. La obra realista para Barthes abunda en descripciones que el modelo de análisis que él tiene en mente – heredero de los formalistas rusos de los años 20 – elimina por considerarlos superfluos en relación a la estructura narrativa. Este modelo se encontró con dificultades cuando fue aplicado a la llamada novela realista con su multiplicidad de descripciones, las cuales difícilmente se reducían a funciones narrativas. Para Rancière, Barthes parte de los presupuestos modernistas y estructuralistas anclados en la tradición representativa que él mismo estaba denunciando. (Rancière, 2014)

estratégica y ciencia de la sociedad pertenece mucho más ampliamente a la historia de los movimientos modernos de emancipación. (Rancière, 2014: 30)

Aun así, este nuevo encadenamiento de lo posible de la ficción literaria servirá a la acción política. Para Rancière, los desajustes del orden ficcional permiten justamente pensar otras relaciones entre las palabras y las cosas, entre lo real y lo posible, que hacen a las formas de la experiencia social y de la subjetivación política. En este sentido, la ficción no es una fantasía que se opone a la ciencia, sino un modelo de racionalidad que, con la aparición del “detalle insignificante” del realismo, desestabilizó las jerarquías discursivas y abrió un mundo que puede así expresar “la multiplicidad de esas “rebeliones silenciosas” contra un destino de inmovilidad.” (Rancière, 2014: 27). La reconfiguración de lo sensible constituye una acción política en cuanto aparecer de la igualdad de todos los hablantes. Aparecer de la igualdad al hacer escuchar la voz de aquellos que se suponía carecían de ella. Es la toma de la palabra transgresora de los que no tienen título para hablar. La palabra de los dominados y de lo insignificante (Nordmann, 2010: 148-149).

Entonces, el acceso a la palabra, y la palabra escrita propiamente, parecen estar en el centro del problema de las reflexiones sobre lo popular. Desde el campo de la sociología, para Bourdieu las clases populares carecen de palabra, ellas “son habladas”⁷. Las clases populares son objeto de discursos que hablan en su nombre y cuando ellas hablan es a partir de un lenguaje que se caracteriza, según Bourdieu, por la inmediatez, la subjetividad y la particularidad. Su discursividad, identificada con la necesidad y la urgencia, se vería reducida a un tipo de pensamiento práctico que estaría al margen de las capacidades abstractas, objetivas y racionales, que sí poseen las clases dominantes, las cuales, al no estar sometidas al imperativo de la necesidad –el gusto popular es gusto por necesidad- poseen una mayor capacidad para el desinterés (estético) o la distancia (de la actitud científica), que generan una ilusión de neutralidad e imparcialidad que sirve de base a la legitimación y la dominación⁸. Los discursos de las clases populares se ven así excluidos de las tareas intelectuales por su misma condición social.

A su vez, estas características le han asignado una suerte de marca de autenticidad al lenguaje popular por no reconocerse en él mediación alguna. Esta ausencia de mediación es una ilusión, al igual que el efecto de realidad que Barthes describe: en el realismo literario parece desaparecer el significado del signo del cual sólo queda el referente “real”; en el pasamiento práctico parece desaparecer la capacidad de realizar tal operación de significación, anclando la antítesis entendimiento/sensibilidad en una división antropológica. Como afirma Charlotte Nordmann, el sentido práctico en Bourdieu procura una experiencia del mundo que sería muda. Los dominados son los que no tienen palabra, porque “las palabras que salen de la boca de los dominados no son, propiamente hablando, palabras” (Nordmann, 2010: 82). Por inmediatez, las clases populares estarían al margen del habla y los objetos del realismo al margen de una función narrativa. Para Bourdieu esta desposesión de la palabra es el aspecto esencial de la dominación de las clases populares. Para que las palabras de los dominados adquieran un valor político es necesario que se

⁷ Para Bourdieu la cultura popular se define en relación a la cultura dominante. Se define relacionalmente por oposición y subordinación a la misma. Es una relación paradójica que el mismo Bourdieu reconoce que condena a la clase popular a una posición de subalteridad irresoluble. (Bourdieu, 1979)

⁸ Grignon argumenta contra la ficción de que el dominado habita sólo en la necesidad y en ésta como urgencia porque en cuanto hay opción, aunque sea pragmática, la misma necesita ser estudiada. Por otra parte, lo popular no se reduce a la carencia y a la urgencia, ya que también hay patrones de repetición que ameritan análisis, así como también reconoce que en las prácticas se desarrollan formas de reflexividad. A este respecto Nordmann le cuestiona a Bourdieu que se olvida que también hay un lenguaje de la práctica, así como el hecho de establecer una discontinuidad entre las formas del lenguaje que puede ser cuestionable, y que él mismo pone en duda en sus escritos de 1977 (Nordmann, 2010).

apropien de la palabra legítima⁹. Entonces, el discurso popular está inserto en la paradoja de una doble desposesión, que el mismo Bourdieu reconoce: por un lado, el sentido práctico genera un tipo de discurso que debe ser traducido, y en la traducción se pierde el carácter singular del discurso popular, despojándolos de su experiencia más propia¹⁰.

Pienso que es una contradicción insoluble: esta contradicción, que está inscrita en la lógica misma de la dominación simbólica (...) La resistencia puede ser alienante y la sumisión puede ser liberadora. Tal es la paradoja de los dominados. (Bourdieu, 2000: 156)

En oposición a esta visión, para Rancière, las palabras no son reflejo de la dominación, sino que su sentido se define justamente a través de las prácticas y los usos que permiten comprender las condiciones de su discursividad y cuestionar las relaciones de poder que las sustentan. Rancière postula un tipo de emancipación que no consiste en la adquisición de un saber “legítimo”, sino en la impugnación de los discursos considerados legítimos según el orden social, bajo el postulado de una igualdad que se logra a partir de los efectos prácticos de la enunciación. Lo que importa, para Rancière, son los efectos prácticos que emanan de una teoría, de un enunciado, que no importa comprobar como verdad. En este sentido, es crítica la posición de Bourdieu, que incluso cuando se ocupan de la emancipación social, aplica el presupuesto de la desigualdad, al afirmar una verdad cuyos principios prácticos anulan la emancipación. En la sociología de Bourdieu, Rancière ve una posibilidad diagnóstica a la que le reprocha la imposibilidad de cambiar las cosas, la cual termina por “refundar lo arbitrario en la necesidad” (Rancière, 2013: 127) y legitimar la división social. Para Rancière el problema de la sociología es que es un tipo de discurso, de ficción, que está destinada a garantizar el orden social.

Pero a este método suele oponérsele otro, no más feliz para Rancière: el que pretende presentar en su desnudez las “voces de los de abajo”, que sigue siendo un modo de situar en su respectivo lugar la voz del mundo popular. Algo del orden de la búsqueda de lo auténtico, de una identidad colectiva, que hace que lo popular no pueda hablar otro tipo de lenguaje. Entonces, ¿la imagen de lo popular está exigida de realismo? Historia de dobles y de simulacros dirá Rancière¹¹. Hablar como otro para existir como sujetos de un discurso colectivo:

Los homenajes concuerdan en asumir que aquellas personas son tanto más admirables cuando adhieren más exactamente a su identidad colectiva; que se vuelven sospechosas, al contrario, cuando quieren existir de otro modo..., al reivindicar esta errancia individual reservada al egoísmo del pequeño burgués... (Rancière, 2010: 22).

Por su parte, el orden estético que propone Rancière, que se inicia con el realismo, aleja el paradigma de la inmediata unión entre el ser y las maneras de actuar. Para Rancière, el efecto de realidad de Barthes es más bien un efecto de igualdad que se esgrime contra ciertas figuras identitarias que han condensado representaciones que no son las propias. Como lo explica en *La noche de los proletarios*: se trata de dar cuenta que un enunciado, desplazado del contexto original o pronunciado por otros que no eran los destinatarios a

⁹ Sin embargo, Bourdieu le reconoce ciertos recursos propios al lenguaje popular como la parábola y la imagen, pero estos no son susceptibles al análisis y sólo poseen cierta capacidad de resistencia que considera frágil y pasible de desvío.

¹⁰ Passeron le critica en Bourdieu el concepto de desposesión, que reduce la mirada a la carencia y a un punto de vista miserabilista sobre las prácticas populares. Esta mirada supone que los valores legítimos son los únicos y por ende, también desdeña toda reapropiación desfasada o heterodoxa, una modificación de las normas admitidas, que derive de una sensibilidad que no disponga, en rigor, del código que rigió su elaboración.

¹¹ Como señala Nordmann, Rancière no da cuenta de las variables históricas en su enfoque. Tanto las capacidades de lectura como las situaciones de lectura son históricamente variables y el presupuesto de la igualdad no da cuenta de estas diferencias, ni históricas, ni subjetivas.

quienes iba dirigido, puede producir efectos inéditos al pronunciarse (Nordman, 2010). Y así, *Villa Celina* fue interpretado en Florencio Varela: un texto narrativo, ficcional, del desinterés estético, se tradujo como instrucción de una manera de hacer, una praxis. Fue una suerte de traducción que develó otro empleo del texto, la cual frente a la pluralidad de sentido que dicta la medida justa de la lectura, muestra que hay errores o extrañezas que son eficaces.

Tejer la tela (de la poesía) no es trenzar las sensaciones en un bordado propio para capturar allí al lector, es hacer de ellas puntos de partida susceptibles de engendrar círculos multiplicados donde se despiertan, para algún otro lector o soñador, las palabras, las leyendas o fantasías olvidadas, (...) (Rancière, 2014: 78)

En este sentido, el realismo literario habilita romper con la repetición de las vidas silenciadas para realizar otras formas que no son las que se corresponden con identidades preestablecidas. Abre el juego a las desidentificaciones y deshace las relaciones asumidas como “normales” entre ciertas identidades y capacidades, entre ciertas identificaciones que se delinearán como “naturales” al igual que los territorios entre fronteras. Como afirma Etienne Balibar, toda frontera es una “reducción de complejidad” que tiene su propia historia, construida o ficcional, pero igual de efectiva, que se torna condición y punto de referencia esencial a lo identitario. Nunca es un mero límite entre dos cosas sino que configura mundos: para unos, de reconocimiento simbólico de estatus social; para otros, una detención del vivir; pero siempre, un desgarramiento de las múltiples identidades, cuyo antídoto, propone Rancière, consiste en “vivir la desigualdad según el modo de la igualdad” (2010: 11), desplegando la emancipación en los espacios intermedios e inciertos de las fronteras, para liberar y pensar la propia historia de otra manera, y así volverse uno el extranjero que desata lo que antes unió.

Prácticas estético-políticas y el barro de América

María José Rossi
UBA
Mariana Casullo
UBA
Alejandra González
UBA/UNDAV
Lucas Bidon-Chanal
UBA

Conténtate con lo que se vea, y con la quieta satisfacción que te procura
el goce de una armonía de líneas, de un equilibrio de colores, de una serena
-o atormentada- combinación de texturas, de intensidades, de valores, de tensiones.
Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*

El barro de América: barroco, neobarroco, barroso

Como se expresa en nuestro proyecto UBACyT (2017-2020) "*Para una hermenéutica latinoamericana y caribeña del siglo XXI. Del barroco al neobarroco y su deriva neobarrosa como práctica estético-política*", la tematización del barroco como ethos cultural y arte de la contraconquista emerge en América Latina y el Caribe entre los años 50 y 60 con Lezama Lima; le siguen Haroldo de Campos y Alejo Carpentier. Sin ser barroco ni en la escritura ni en la ficción, Octavio Paz dedica un libro voluminoso a una barroca mexicana, Sor Juana Inés. En los 70, Severo Sarduy inaugura el denominado neobarroco. En tiempos recientes, Néstor Perlhonger y Roberto Echavarren han vuelto sobre la cuestión: el neobarroco es tanto experimentación inherente a la práctica poético-política como instancia metarreflexiva, para lo cual proponen el neologismo "neobarroso". El intento es dar cuenta de un barroco rioplatense en el que esa piedra irregular (*barrueca*) adopta la materialidad multiforme del barro como modalidad de nuestra *diferencia*. Como sugerimos en *Esto no es un injerto. Ensayos sobre hermenéutica y barroco en América Latina* (Rossi, Bertorello, 2017), si en el fondo es el barro, es que hay algo de resbaladizo e inasible en el modo de darse lo americano en esta parte del mundo. Un modo de darse, asimismo, del barroco que nos llega de ultramar: un (no) injerto tan natural como artificial.

En tal sentido, previo examinar algunas de las premisas de esta hermenéutica barroca, —que intentará fundamentarse como una hermenéutica de la inmanencia, tal como sugieren Perlhonger y Echavarren (parte 1)—, se exploran, en primer lugar, los archivos de la artista chilena Voluspa Jarpa, *En nuestra pequeña región de por acá* (parte 2); se prosigue luego con la lectura filosófica de algunos fragmentos literarios en los que aparece la figura retórica de la antropofagia, como la de *Mi tío el yaguareté*, de Joao Guimaraes Rosa (parte 3) para culminar con la novela póstuma *2666* (2004), de R. Bolaño, que muestra nuevas maneras de pensar la relación entre la situación de la novela moderna y la idea de un arte alegórico de fuerte anclaje en el neobarroso latinoamericano (parte 4).

I.El neobarroso o una hermenéutica de la inmanencia¹

El principio de inmanencia como fundamento de la práctica interpretativa de artefactos textuales ha recibido en el último tiempo un tratamiento singular de parte de la teoría semiótica (Louis Hjelmslev, Algirdas Greimas, Jacques Fontanille, Iuri Lotman), la teoría semántica (François Rastier) y la filosofía posestructuralista (Gilles Deleuze, Felix Guattari). "¿Sería posible conciliar la inmanencia con la irrupción de lo imprevisto en la escena del sentido?", se pregunta el semiólogo de la Universidad de Toulouse, Alessandro Zinna (2014), ante la inquietud de que los textos puedan cerrarse sobre sí, de que la

¹ Se siguen parte de los lineamientos de Rossi, 2017.

trascendencia de lo vivido se dé de bruces contra la presunta clausura que dicho principio impondría a sus objetos.

Reconociendo en Spinoza un precursor del inmanentismo, Gilles Deleuze y Félix Guattari han vuelto recientemente sobre él para construir una ontología cuyo centro ya no es el ser ni la sustancia sino la vida. “El plano de inmanencia —señalan en *¿Qué es la filosofía?*— no es un concepto, ni el concepto de todos los conceptos. [...] Los conceptos son como las olas múltiples que suben y bajan, pero el plano de la inmanencia es la ola única que los enrolla y desenrolla” (Deleuze y Guattari, 1993). Sin embargo, los autores de *Mil mesetas* no niegan la trascendencia, pero la subordinan al plano de la inmanencia, convirtiéndola en su producto: “Hay variables de expresión que ponen la lengua en relación con el afuera, pero precisamente porque son inmanentes a la lengua” (Deleuze y Guattari, 1997). En el mismo sentido, Louis Hjelmslev (1971) en *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, señala que lejos de ser un obstáculo para la trascendencia, la inmanencia le ha dado una base nueva y mejor; los dos planos alcanzan una unidad superior sobre la base de la inmanencia.

En ese campo fértil de la inmanencia encontramos a Jacques Rancière y su método de la igualdad según reconoce en su *El método de la igualdad*, libro que sale a la luz en 2014 y que reproduce la larga entrevista que el filósofo mantiene con Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan. La identificación del principio de inmanencia con la errancia y la igualdad como momentos de un método de lectura y (re)escritura, implica la adopción de un punto de vista que ha renunciado tanto a la referencia como a la delimitación *a priori* de campos de competencia fijos. Por ‘referencia’ entendemos la alusión a contextos históricos o a flujos económicos, políticos y sociales que pudiesen incidir ‘desde fuera’ en los textos, ‘impactar’, en el sentido usual de la palabra, de acuerdo con los procedimientos habituales de toda investigación reputada de científica, sobre todo en el campo de las ciencias sociales. Estimamos que algunas de estas premisas proveen un derrotero posible a lo que hemos dado en llamar la hermenéutica de la inmanencia del barroco latinoamericano, un dispositivo de lectura que habilita la plena disponibilidad de las palabras y los modos de decir en un trenzado sin jerarquías ni distinciones.

En *El método de la igualdad*, en efecto, se reconstruyen las claves del “método Jacotot”: aprender algo y relacionar todo lo demás. Es, nos dice, el método de los “ignorantes”, la inversión de aquel otro método que proporciona causas o determinaciones generales cuyos efectos se ilustran a través de casos. La exploración, en cambio, comienza por el lado de la determinación concreta: “El objeto es lo que nos indica cómo podemos hablar de él, cómo podemos tratarlo” (Rancière, 2014).

“Aprender algo y relacionar todo lo demás”: la conexión entre elementos discursivos para la elaboración de un tejido escritural está posibilitada por los ecos, por la resonancia de ciertas palabras, por sus texturas y matices, sin decidir de antemano qué es exactamente lo que se busca, de qué premisas se parte. Sin establecer jerarquías. Tal como ocurre en el espacio comunitario, el método de la igualdad destruye el abolengo de ciertos registros discursivos y realza los marginados, ocasionando encuentros y desencuentros. Los choques y las colisiones, las citas fallidas, acontecen, lo mismo que las exitosas. Experiencia de tanteo, difícil saber de antemano cuál es la meta, pues, en verdad, toda teleología ha sido erradicada: “Para mí, el único método que vale es el de saber si una palabra de pronto da la talla, la resonancia con respecto a otra”. De ahí en más, “me dejé guiar bastante sistemáticamente por los vínculos que me ofrecía el material mismo...” (Ibíd.).

Primera conclusión provisoria (a la que seguirán otras, pero por el momento habremos de detenernos aquí, por cuestiones de espacio): de la enunciación del principio de inmanencia para la lectura —“mi método siempre combinó la lectura inmanente que busca el tipo de relación entre un sentido y otro”— se obtiene una formulación clara: dejarse guiar por el material mismo. No hay ‘fuera de texto’ que encamine los resultados. El trabajo, nos dice, es contrario al del historiador, que establece la bibliografía de las obras para establecer el marco general y luego va a los detalles. En su lugar, la inmersión en los archivos se combina con el tendido de transversales entre datos jurídicos, literarios o religiosos. “Lo que volvió factible este libro [*La noche de los proletarios*] era la posibilidad de construir una

suerte de intriga simbólica desconectada cualquier cronología o de todo pasaje de causa a efecto según la modalidad de los historiadores” (Rancière, 2017).

II.El asalto a los archivos desde lo público y lo íntimo

Por todo lo dicho, la Historia es drama de varios soportes y se deja develar en archivos cuyos materiales (visuales y sonoros) dan lugar a renovadas formas de visibilidad que se hacen cargo (en América) de escenas de muerte, de desaparición y de duelo. La figura de la desaparición impacta en términos formales y, a la vez, reorganiza una trama que reelabora y recupera, por medio de imágenes y sonidos, fragmentos violentos de ese pasado.

El método Jacotot prosigue. Esta vez, con algunas otras nociones —como división de lo sensible, política y policía, proceso de subjetivación, régimen de identificación, imagen pensativa— que nos permiten comprender el par Política-Estética en territorio americano. Es así que, siguiendo la indicación de Rancière de recorrer tramas sensibles, tomamos la obra de la artista chilena Voluspa Jarpa, *En nuestra pequeña región de por acá*, recientemente expuesta en el Malba como parte del ejercicio de contraconquista que plantea el neobarroco en nuestra América.

Jarpa reclasifica y visibiliza con distintos soportes artísticos los archivos desclasificados de la CIA, enfatizando su costado público e institucional al establecer el vínculo directo entre esos miles de documentos que sellaron la muerte de centenares de líderes latinoamericanos del siglo pasado. En este asalto al archivo de parte de Jarpa, lo íntimo aparece en las cartas de reclamo de los familiares a los poderes -gubernamentales, religiosos, militares, judiciales- que dejan expuestas las consecuencias y las heridas que esas muertes provocaron.

“Desclasificación” conceptualmente refiere a que los archivos sobre América Latina que EE. UU desclasificó, estuvieron clasificados bajo el concepto de secreto confidencial. Al desclasificarlos, EE. UU sacó esos documentos de su condición de secreto, pero bajo algunas normas de protección que se traducen en las tachas que se ven en los documentos. Tachaduras que borran un texto que ya no puede ser leído sino mirado. ¿Qué hacer con un material que dificulta el acceso a una información cuya elaboración podría permitirnos vivir la experiencia de una escritura siempre inconclusa que camina sobre el filo de desacuerdos de fondo y no de forma con respecto a una escritura imperante en nuestra región latinoamericana? Para Jarpa las tachaduras ponen al texto en condición de imagen y en esa fisura entre lo que es texto y es imagen, es esta última la que posibilita una hermenéutica inmanente. Porque cuando las palabras se hacen figuras, cuando en su tachadura llegan a ser realidades sólidas, visibles —también traumáticas— se altera el juego común en que las palabras se deslizan continuamente sobre las cosas y las cosas sobre las palabras. Es cuando el arte y la política comienzan. Cuando como artista y también como visitante (espectador e intérprete de la escena poética) agudizamos, nos dice Rancière, “a la vez nuestra percepción del juego de los signos, nuestra conciencia de la fragilidad de los procedimientos de lectura de los mismos signos y el placer que experimentamos al jugar con lo indeterminado” (Rancière, 2005: 43).²

No bien entramos a la primera de las salas de *En nuestra pequeña región de por acá* vemos cómo Jarpa pone en juego el espacio arquitectónico de la escalera y la bóveda vidriada del museo. Los dieciocho metros que separan el techo vidriado del Malba de la escalera que guía al subsuelo están unidos por largas tiras de papel de archivos desclasificados por EE. UU con información de inteligencia sobre catorce países de América Latina. Si nos acercamos a estos papeles se lee con claridad o bien la palabra “Secret” o “Unclassified”, ambas estampadas con un sello. O, por ejemplo, el documento emitido por la

² En este ensayo, el filósofo francés plantea que los múltiples deslizamientos de las provocaciones dialécticas de las obras de ayer hacia imágenes nuevas de composiciones heterogéneas presentes dentro de la exposición artística contemporánea pueden clasificarse en cuatro tipos principales: el juego, el inventario, el encuentro y el misterio.

embajada británica en Chile el 11 de septiembre de 1973, cuando el ejército derrocó a Salvador Allende.

Dos muros con 47 retratos cívicos en planchas de bronce semi pulido de presidentes, ministros de Estado, párrocos, diputados, senadores, periodistas latinoamericanos ante un micrófono, desafiantes, enfrentan a estos archivos y hasta ponen en jaque nuestra perspectiva inicial. De ellos sólo se dice a qué país pertenecen y se agrega un año que —se comprende— refiere al año de su muerte; cuando nos topamos con la contracara de una de estas paredes (que puede aparecer desapercibida al visitante distraído o apurado) descubrimos que es otra la sala donde se hace visible la eliminación sostenida y sistemática de líderes sociales y políticos entre los años 1948 y 1994. Video-proyectores con forma de metrallas disparan el registro fotográfico brutal de la violenta muerte de estos líderes. Será en otra de las salas donde se puede rastrear la conmoción pública que generaron estos asesinatos para sus pueblos. La memoria de lo que ocurrió con estos líderes reaparece aquí en un collage de papeles de calco que superpone imágenes de cortejos a través de un efecto totalizador que vincula cada una de sus circunstancias. Y, sin embargo, en esta misma sala, el contrapunto a este collage son otros objetos que se articulan a partir de una frase de Orwell: "Todo se desvanece en la niebla. El pasado está tachado y la tachadura olvidada. Todo se convierte en verdad y luego vuelve a convertirse en mentira".

En el centro de esa misma sala aparecen una especie de cubos que son una cita a Donald Judd, artista norteamericano representante destacado del minimalismo, una vanguardia que se impone a fines de los 60. Una vanguardia abstracta, no discursiva, que va a sostener que "lo que ves es lo que es", "el artista no genera discurso", "el artista simplemente produce un objeto maravilloso y ahí se acaba". A estas piezas, Jarpa les inscribe la frase de Orwell y les inserta placas de los archivos desclasificados contemporáneos a esta vanguardia.

Los archivos desclasificados en esta sala aparecen en una serie ordenada de carpetas grises y rojas por país donde se cuentan las historias de las muertes de esos hombres, que aquí sí aparecen con nombre y apellido. En las carpetas grises se archivan los casos de los que se sabe con certeza que fueron asesinados. En las carpetas rojas se archivan los casos dudosos y que aún están en estudio. Una carpeta negra sobresale a la fila y que lleva la etiqueta Operación Cóndor. ¿Acaso el montaje de esta contraposición de realidades, la pública del cortejo y la secreta del archivo no hace hablar a los cuerpos silenciados? ¿Acaso no refleja una redistribución de qué es lo que se toma en cuenta al construir la relación de la singularidad de los cuerpos frente a la muerte en masa?

En una cuarta sala se proyecta un video que se llama "Translation lessons" que puede ser tomado como un archivo personal donde vemos a Jarpa aprendiendo inglés con un profesor que usa como material de lectura los archivos que dispararon esta obra. Son varias escenas en las que vemos a la artista tratando de traspasar la hegemonía de una lengua extranjera para poder comprender su propia historia.

En la sala que podría marcar el final del recorrido o su reinicio, una sala algo perdida tras una cortina negra, una sala oscura como la cortina, tiene lugar una instalación sonora. Una polifonía de discursos políticos de estos líderes cuyos nombres aparecen escritos en diminutas letras en paredes negras. Con dificultad -debido a las voces en inglés del video de la sala de al lado y las voces de los otros visitantes de la muestra- se escuchan palabras que expresan utopías sociales que se repiten y se superponen unas con otras: justicia, igualdad, libertad, soberanía. Palabras que chocan con las palabras contenidas en los archivos desclasificados que sostienen por su parte una trama sistemática de cotidiana vigilancia, de secuestros, de intrigas que sostuvieron los golpes de Estado en la región, de desestabilizaciones económicas, etc. ¿Será que todos los visitantes de *En nuestra pequeña región de por acá* seguimos construyendo desde la experiencia subjetiva e íntima la memoria de una otra escritura que se activa en una hermenéutica tensiva con el dato duro de estos archivos desclasificados tachados?

III. El neobarroso o lo irrepresentable

Siguiendo nuestro recorrido, desde las derivas barrocas de una hermenéutica tensiva, puro juego de fuerzas interpretativas y de batallas por el sentido, propondremos ahora la lectura de algunos fragmentos de *Mi tío el yaguareté* (Guimaraes Rosa, 2002). Se buscarán en ellos los artificios que dan cuenta de la figura retórica de la transformación, la inversión, o de un modo más americano, la antropofagia.

Desde el cruce de las miradas hasta la asimilación con el otro o del otro, ciertas perspectivas de un barroco de la contraconquista, al decir de Lezama Lima, se presentifican en operaciones lingüísticas específicas. Estudiaremos cómo esos quiasmos que vuelven invisible lo visible y viceversa, disuelven todo realismo representacional, y cuestionan las nociones clásicas de sujeto y objeto. Un cazador mestizo que se vuelve jaguar o un brujo que se transforma en halcón no son más que las formas de ese travestismo, disfraz, paradojas del engaño, que tornan a la superficie barroca en una instancia de topologías ambiguas. El modo en que lo verdadero se deduce de esas ficciones es la matriz desde la cual tales figuras literarias dan que pensar. Cuestionamiento de la realidad y de la verdad, multiplicación alucinatoria de fragmentos textuales, devenir de las lenguas, transformaciones de la significación por su abordaje corporal, superposición y mímesis, son estrategias de construcción de universos multiformes, siempre en expansión, siempre críticos de todo carácter hegemónico del sentido y de poder unificante. El neobarroso apunta contra las teologías, especialmente las monoteístas, pero se regodea en las creencias, en una democracia de los relatos, donde uno no es más verdadero sino apenas más verosímil que otro.

Dejémonos llevar por un momento por la lectura de *Mi tío el yaguareté* de Joao Guimaraes Rosa. Se lo ha ubicado en el neobarroco brasileño, veremos luego los motivos literarios. Nuestra perspectiva proviene de otro lado. Consideramos que el encuadre es una decisión moral. Extrapolando el término, la posición neobarroca también lo es. El texto pone en juego la relación entre especies: humana, animal, hombre y jaguares, entre razas: mestizo, negro, blanco, indígena, entre géneros: varón/mujer jaguar, entre espacios: selvático/urbano, fronteras, entre lenguas: portugués/tupí, entre palabra articulada y sonidos, logos y fonemas en la terminología de Aristóteles, entre oralidad y escritura. Estas composiciones, ¿no son, quizás, una especie de descomposición? ¿No señalan una inestabilidad constitutiva de razas, idiomas, géneros y espacios?

Se trata de componer y no de fundar esta archi-lectura que va del ensayo a la ficción para mostrar la trama de un barroco como crítica del presente.

IV. “Déjenlo todo, nuevamente. Láncense a los caminos”: Bolaño, entre la vanguardia y el neobarroso

Embarrarse o meter los pies en el barro estético equivale a romper con las formas del arte clásico y poner los pies (o las patas) en el irregular suelo barroco latinoamericano, pero también meter los pies en el horror (es decir, en el mal o en lo que muchas veces la intelligentsia europea y la americana han catalogado bajo el nombre de barbarie). Ambos aspectos de lo barroco atraviesan la obra de Roberto Bolaño desde sus primeros escritos en la década de 1970. En el primer manifiesto infrarrealista Bolaño (1977) ya manifiesta una opción estético-política que se ubica al final de una nueva tradición artística, iniciada por las vanguardias de principios de siglo XX, contraria por principio a toda tradición. Desde el título, “Déjenlo todo, nuevamente”, en alusión al famoso poema de Breton, se pone en evidencia su deuda con las vanguardias al igual que su aparente fracaso (del que también es deudor) y reafirma todo, vanguardia y fracaso, en el escenario latinoamericano de mediados de los setenta. Los infrarrealistas vuelven una vez más sobre la proclama vanguardista de derrumbar las fronteras entre arte y vida, de rechazar tanto la comodidad burguesa como su aliada institución-arte y el arte bello que no admite las irrupciones desestabilizadoras; en la línea del surrealismo, proponen la imaginación como arma que “dinamita, elucida,

inyecta microbios esmeraldas en otras imaginaciones”, “para hacer aparecer las nuevas sensaciones” y “subvertir la cotidianeidad” (Bolaño, 1977, 11). Sin embargo, mientras el surrealismo tiende a proclamar el alejamiento de la lógica y el buen sentido, “de todas las trabas humanas de modo tal que las cosas le aparezcan bajo un nuevo aspecto, como iluminadas por una constelación aparecida por primera vez”, el infrarrealismo postula la necesidad de lanzarse “de cabeza en todas las trabas humanas, de modo tal que las cosas empiecen a moverse dentro de uno mismo, una visión alucinante del hombre”, agrega Bolaño (1977, 7). “Soñábamos con utopía y nos despertamos gritando” (Bolaño, 1977, 11), se lee entre las últimas líneas del manifiesto. El grito del poeta que ya no abandona la razón y el buen sentido para encontrar un nuevo fundamento, al modo del romanticismo o el idealismo trascendental e inclusive del materialismo trascendental surrealista: “El riesgo siempre está en otra parte. El verdadero poeta es el que siempre está abandonándose. Nunca demasiado tiempo en un mismo lugar, como los guerrilleros, como los ovnis, como los ojos blancos de los prisioneros a cadena perpetua” (Bolaño, 1977, 10).

Bolaño retoma de forma singular y evidente esos motivos en el último tramo de su obra narrativa, especialmente en su monumental novela póstuma *2666*, publicada en 2010. Lo barroco-barroso adquiere allí la forma de la alegoría y puede que ofrezca una respuesta contundente a aquel diagnóstico de William Burroughs acerca de los estertores de la forma novelística hacia el último tercio del siglo XX, arrojada a una competencia virtual con los medios de comunicación para lograr los efectos de su cobertura de los hechos morbosos. ¿Por qué la alegoría barroca/barrosa permite delinear la respuesta de *2666* a este problema? Walter Benjamin, con lentes vanguardistas, vio en el procedimiento alegórico del barroco alemán (*Trauerspiel*) acaso algo más que un principio procedimental: lo alegórico como una forma o incluso una idea del arte, opuesta a la posición simbólica clásica. En la alegoría hay una concepción inorgánica del tratamiento del material (la separación del contexto) y de la constitución de la obra (el ajuste de fragmentos y fijación del sentido), contraria a la obra de arte clásica, que es concebida orgánicamente, maneja su material como algo vivo, respetando su significado en una situación concreta de la vida, que aplica el concepto de símbolo religioso a la obra de arte en tanto esta implicaría una encarnación finita y viva de lo infinito y absoluto (Benjamín, 1990). El mismo Benjamin pareció ver en la obra de Kafka una renovación de la narración ante el declive de su forma tradicional y posiblemente una de las formas alegóricas narrativas contemporánea: retomando la tradición judía, asemeja las “alegorías” kafkianas a las ilustraciones poéticas (hagadá) del Talmud, es decir de la doctrina (*halakhá*), pero en las alegorías kafkianas ya no se dispone de la doctrina, la enseñanza, que debería acompañarlas, ésta jamás es explicitada, sólo aparece de manera alusiva, insinuada a lo sumo por algunos gestos (Benjamín, 1977). Ahora bien, si Kafka escribe alegorías que adoptan las formas de la narración tradicional, aunque sin comunicar ley o doctrina alguna sino desorientación, Bolaño hace algo similar con la novela realista decimonónica. *2666* tiene la forma de la empresa desmesurada de la novela total del siglo XIX: más de mil páginas en cinco partes o novelas relatadas en tercera persona por un narrador en apariencia omnisciente, pero que resulta ser una mueca del narrador decimonónico, un fantasma de aquel narrador que se postula como el fundamento en que se apoyaría el lector para zanjar la ruina, la fragmentación, la locura y la ausencia de sentido.

2666 puede ser leída como cinco novelas alegóricas plagadas de pequeñas alegorías, que componen a la manera de un montaje de fragmentos la totalidad alegórica de la novela. Las cinco partes de *2666* coinciden en el escenario barroco de México, en ciudad de Santa Teresa, donde confluyen las historias de los personajes principales de la novela. El telón de fondo barroco de todas ellas es la serie de femicidios descritos en la cuarta parte, la más extensa del libro, con un lenguaje más bien crudo, carente de lirismo, cercano al de la crónica policial, generalmente abundando en detalles, que por momentos se funde con un tono literario que nunca alcanza para disipar la atmósfera saturada de muerte y miseria. Santa Teresa es el gran territorio alegórico donde se acumulan todas las alegorías del texto como un paisaje petrificado de ruinas. Bolaño crea la imagen de una ciudad que asiste a cientos de crímenes ocultados por la complicidad de la policía, el poder político, económico y

mediático, con el trasfondo de las maquiladoras y los grandes basureros en medio del desierto, que operan como posible emblema del libre mercado montado en esa ciudad de frontera entre México y Estados Unidos.

Las implicancias estético-políticas de la alegoría bolañesca regresan nuevamente al viaje infrarrealista de las fronteras borrosas, barrocas, de la vida y la literatura, al viaje que implica sumergirse en las trabas humanas, meter las patas en el barro del mal. Los femicidios de Santa Teresa acaso sean el secreto del mundo, como intuye uno de los personajes, pero no pueden ser explicados mediante la apelación realista a la psicología de los sospechosos. Bolaño elige como epígrafe de 2666 un verso del poema “El Viaje” de Baudelaire: “Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento”. El poema es el viaje de la aventura y el horror, el que empieza con la mirada pura del niño al tiempo que se adentra en el viaje de los condenados, donde abandonarlo todo es posible porque no hay nada que perder. El viaje de la literatura es el mismo viaje de la enfermedad: “Literatura + enfermedad = enfermedad”, es la fórmula con la que Bolaño titula uno de los últimos textos publicados antes de morir. Escribe ahí: “El viaje, todo el poema, es como un barco o una tumultuosa caravana que se dirige directamente hacia el abismo, pero el viajero, lo intuimos en su asco, en su desprecio y en su desesperación, quiere salvarse” (Bolaño, 2010, 527). El horror como único oasis posible de ver en el desierto del tedio es la enfermedad del mundo contemporáneo:

Para salir del aburrimiento, para escapar del punto muerto, lo único que tenemos a mano, y no tan a mano, también en esto hay que esforzarse, es el horror, es decir el mal. O vivimos como zombies, como esclavos alimentados con soma, o nos convertimos en esclavizadores, en seres malignos (...) Un oasis siempre es un oasis, sobre todo si uno sale de un desierto de aburrimiento. En un oasis uno puede beber, comer curarse las heridas, descansar, pero si el oasis es de horror, si sólo existen oasis de horror, el viajero podrá confirmar, esta vez de forma fehaciente que la carne es triste, que llega un día en que todos los libros están leídos y que viajar es un espejismo. Hoy todo parece indicar que sólo existen oasis de horror o que la deriva de todo oasis es hacia el horror. (Bolaño, 2010, 528)

El neobarroco o una hermenéutica de la inmanencia

María José Rossi
IEALC - UBA
majorossi@hotmail.com

Este trabajo se propone discutir y desarrollar algunos supuestos de lo que hemos dado en llamar una 'hermenéutica de la inmanencia' vinculada a prácticas estéticas latinoamericanas y caribeñas en el marco del proyecto UBACyT (2017-2019) "*Para una hermenéutica latinoamericana y caribeña del siglo XXI. Del barroco al neobarroco y su deriva neobarrosa como práctica estético-política*".

Proponer una hermenéutica tal (Rossi, Bertorello, 2017) implica contestar las tres objeciones que se esgrimen actualmente contra la concepción inmanentista del sentido (Zinna, 2014): (i) el sentido no es inmanente al texto porque se construye gracias al *trabajo de interpretación*; (ii) la fenomenología de la experiencia reenvía a la *trascendencia* de lo vivido; (iii) el fundamento de la praxis enunciativa no es un pasaje inmanente de las estructuras narrativas al discurso sino un *acto de producción*. Como se infiere de los términos destacados, "trabajo", "trascendencia", "acto de producción", se pretende esquivar la posibilidad de un sentido inmanente por la apelación a una instancia exterior que daría origen al 'sentido': el sujeto que interpreta, la vida experimentada, el autor que produce.

Nuestra primera hipótesis de trabajo es una respuesta provisoria a estas tres objeciones: (i) el trabajo de interpretación se entiende como lectura y reescritura, y consiste en un reenvío de sentido (no excavación o búsqueda de sentido por un sujeto), razón por la cual permanece en el plano de una inmanencia productiva; (ii) no remite a una trascendencia, sea ésta la del autor o la del contexto, sino que se atiene a las marcas enunciativas presentes en el texto: aun siendo una práctica vital irreductible, el lenguaje artístico se deduce de él; (iii) la búsqueda de un fundamento en la mente o en el funcionamiento del cerebro, es una forma de reduccionismo cognitivista que limita drásticamente el sentido y las chances de una hermenéutica entendida como práctica política comunitaria. Esta última se desliga del sujeto autocentrado como fuente de la acción para anclarse en la comunidad como generadora de efectos significantes.

Para desarrollar al menos algunos de estos puntos y dar consistencia a nuestra hipótesis, nos volveremos, en primer lugar, a Michel Foucault (en adelante, MF) y su arqueología del saber; en segundo lugar, intentaremos vincular esa primera aproximación al problema del método con algunas de las orientaciones que sugiere Jacques Rancière (JR) en *El método de la igualdad*. Por último, formulamos este interrogante, ¿por qué llamar neobarroca a esta hermenéutica que pretende apoyarse, en un principio, en autores que difícilmente se llamarían a sí mismos neobarrocos? Procuraremos en la conclusión responder, al menos provisoriamente, a esta cuestión.

Vuelta a Michel Foucault

¿Hasta qué punto es posible inscribir el método planteado por MF en *La arqueología del saber* (publicado en 1996, en adelante AS) en lo que hemos dado en llamar una 'hermenéutica de la inmanencia'?

La pregunta expresa antes un reparo que una auténtica interrogación. Nuestra reserva se apoya los siguientes argumentos. En primer lugar, MF se encarga de deslindar, cuidadosa y reiterativamente en todo lo largo de AS, la hermenéutica de la *descripción de enunciados*, cuyas condiciones de posibilidad esboza. Cuando se trata de diferenciar ambos tipos de procedimientos, MF señala que: (i) toda hermenéutica es alegórica: propone un desdoble de niveles donde lo manifiesto reenvía a lo latente, lo dicho a lo no dicho, lo elocuente al silencio, lo revelado a lo velado, lo manifiesto a lo oculto; mientras que su tarea es atenerse al enunciado: "El análisis del pensamiento es siempre alegórico en relación con

el discurso que utiliza” (Foucault, 1996: 45). En cambio, la descripción de enunciados “no trata de rodear las actuaciones para descubrir detrás de ellas o por debajo de su superficie aparente un elemento oculto, un sentido secreto...” (Ibíd.: 183). No se trata, pues, de interpretación sino de descripción; (ii) tampoco se trata del ‘sentido’ sino de la *función enunciativa*; la idea no es liberar los múltiples sentidos que cubrirían o se dejan adivinar en el tumulto de lo expresado, sino de señalar el lugar que ocupa el sujeto en un espacio de enunciación: “El análisis enunciativo es, pues, un análisis histórico, que se desarrolla fuera de toda interpretación” (Ibíd.: 184). A las cosas dichas no cabe preguntarles lo que ocultan o cubren, sino de qué modo existen; (iii) no es el texto o la obra el ‘objeto’ propio del análisis, sino el enunciado: “se trata de captar el enunciado en la estrechez y singularidad de su acontecer” (Ibíd.: 45); (iv) no es el discurso aislado lo que importa, pues todo discurso es en relación con otros —relación que es de analogía, oposición, correspondencia, complementariedad. El juego y sus relaciones son los que permiten la aparición de los enunciados, los que marcan el campo; (v) Por último, lo que importa es descubrir las reglas de las formaciones discursivas que organizan los discursos, “conjunto de reglas que son immanentes a una práctica y la definen en su especificidad” (Ibíd.: 76). La aparición solitaria del término ‘inmanencia’, referido a reglas que rigen las prácticas, no alcanza, pues, para convertirla en ‘problema’.

De ahí que, en segundo lugar, para la empresa foucaultiana no tendría relevancia la polaridad inmanencia-trascendencia. Estas dos variables de análisis encuentran su lugar en el marco de una hermenéutica, no en el de una teoría de la enunciación, en la que cobra significación, más bien, el par exterior-interior. En otras palabras: el enunciado es exterioridad; lo que hay que tener en cuenta es ‘lo dicho’ (ni tan siquiera lo decible) en que toda presunta interioridad se realiza y desaparece. O bien, en que toda interioridad aparece como ‘lo otro’ de lo dicho contra cuyo fondo, puesto retroactivamente, se inscribe lo decible. Las relaciones que se busca describir no son exteriores al discurso, sino que son su condición y su límite.

Por último, se ha dejado de lado todo aquello que para MF signa una historia narrada desde el punto de vista de un sujeto trascendental y de un referente exterior a las formaciones discursivas: a) los largos periodos y las continuidades; b) los nexos causales necesarios para jalonar esas continuidades; c) el vector racional ascendente y progresivo; d) las tradiciones e influencias; e) las ideas de autor, obra y libro. De lo que se trata, por el contrario, es de descubrir las reglas de emergencia de unos temas, de unos objetos o de unos conceptos, de enunciados y discursos. Esas reglas no tienen lugar en la mentalidad o en la conciencia de los individuos sino en el discurso mismo. O mejor, en los acontecimientos discursivos. La propuesta se mantiene en la superficie textual y en la materialidad de lo dicho con el propósito doble y paradójico de dejarse ‘cautivar’ y liberarse por sus ecos y resonancias. Es así que nos encontramos con Jacques Rancière.

J. Rancière y el método de los ignorantes

Jacques Rancière despliega el método de la inmanencia en su *El método de la igualdad* (2014). Nos hemos referido a este método en un artículo publicado con anterioridad a esta actuación, por lo que sólo apuntaremos sus partes fundamentales (Rossi, 2017).

La identificación del principio de inmanencia con la errancia y la igualdad como momentos de un método de lectura y (re)escritura, implica para JR la adopción de un punto de vista que ha renunciado tanto a la referencia como a la delimitación a priori de campos de competencia fijos. En esta cuestión hay coincidencia con MF, si bien los modos de enunciarla, difieren. Por ‘referencia’ se entiende la alusión a contextos históricos o a flujos económicos, políticos y sociales que pudiesen incidir ‘desde fuera’ en los textos, ‘impactar’, en el sentido usual de la palabra, de acuerdo con los procedimientos habituales de toda investigación reputada de científica, sobre todo en el campo de las ciencias sociales.

En *El método de la igualdad* (2014) JR reconstruye las claves del método Jacotot: aprender algo y relacionar todo lo demás. Es, nos dice, el método de los ignorantes, la

inversión de aquel otro que proporciona causas o determinaciones generales cuyos efectos se ilustran a través de casos. Tampoco en este caso la idea es indagar en el a priori, causas o determinaciones exteriores. La exploración comienza por el lado de la determinación concreta: “El objeto es lo que nos indica cómo podemos hablar de él, cómo podemos tratarlo” (Rancière, 2014). La conexión entre elementos discursivos para la elaboración de un tejido escritural está posibilitada por los ecos, por la resonancia de ciertas palabras, por sus texturas y matices, sin decidir de antemano qué es exactamente lo que se busca, de qué premisas se parte. Sin establecer jerarquías. De ahí la consigna: “Aprender algo y relacionar todo lo demás”.

Tal como ocurre en el espacio comunitario, el método de la igualdad destruye el abolengo de ciertos registros discursivos y realza los marginados, ocasionando encuentros y desencuentros. Los choques y colisiones, las citas fallidas, acontecen, lo mismo que las exitosas. Experiencia de tanteo, difícil saber de antemano cuál es la meta, pues, en verdad, toda teleología ha sido erradicada: “Para mí, el único método que vale es el de saber si una palabra de pronto da la talla, la resonancia con respecto a otra”. De ahí en más, “me dejé guiar bastante sistemáticamente por los vínculos que me ofrecía el material mismo...”, nos dice refiriéndose a *La noche de los proletarios* (Rancière, 2014).

Primera conclusión provisoria: de la enunciación del principio de inmanencia para la lectura —“mi método siempre combinó la lectura inmanente que busca el tipo de relación entre un sentido y otro”— se obtiene una formulación clara: dejarse guiar por el material mismo. No hay ‘fuera de texto’ que encamine los resultados. El trabajo, nos dice, es contrario al del historiador, que establece la bibliografía de las obras para establecer el marco general y luego va a los detalles. En su lugar, la inmersión en los archivos se combina con el tendido de transversales entre datos jurídicos, literarios o religiosos. “Lo que volvió factible este libro [*La noche de los proletarios*] era la posibilidad de construir una suerte de intriga simbólica desconectada cualquier cronología o de todo pasaje de causa a efecto según la modalidad de los historiadores” (Rancière, 2017).

Estéticas neobarrocas y hermenéutica. Conclusiones preliminares

Tanto MF como JR proveen un derrotero posible a lo que hemos dado en llamar la hermenéutica de la inmanencia, dispositivo de lectura que habilita la plena disponibilidad de las palabras y los modos de decir en un trenzado sin jerarquías ni distinciones.

Como hemos visto en MF, se trata de la descripción pura de las reglas. En tal sentido, no cabe buscar o rastrear el detrás de una formación discursiva, o el nivel profundo al que es necesario llegar —léase: la intención de un sujeto, la mentalidad de época, las determinaciones históricas, etc. Ello implicaría, de hecho, desmarcarse de la ‘tradición’ hermenéutica, pues para MF una operación es interpretativa toda vez que descifra en el texto la transcripción de algo que oculta y manifiesta a la vez. No hay en la empresa foucaultiana nada parecido al desciframiento, nada parecido a la desocultación. No hay ‘enigma’ ni ‘secreto’ ni ‘velado’ ni ‘silencio’ que quepa develar, desenterrar o hacer hablar. Tampoco se trata del ‘más allá’ del discurso (referente, significados ideales), como si este fuera su médium o su puerta de ingreso.

Lo propio acaece en *La noche de los proletarios*, de JR, de donde emerge el método de la igualdad: es el eco de las palabras y sus texturas los que proveen el hilo para la constitución del sentido. El método no es exterior al relato, sino que emerge desde su propia interioridad.

Las estéticas neobarrocas latinoamericanas se acogen a esos métodos pues ponen en suspenso la separación tajante de los mundos —propia de la metafísica occidental— a través de la exuberancia de formas y de la exhibición de una corporalidad palpitante que ignora divisiones artificiales. Los mundos que esas estéticas crean reúnen seres de diversa índole a los que mezclan sin solución de continuidad. Lo que parece darse aquí es una ontología de base para la cual las interacciones entre los seres no se limitan al mundo

humano o divino, sino que comprenden la totalidad del mundo orgánico e incluso, no orgánico y sus metamorfosis.

En el escritor neobarroco Severo Sarduy (2011) la inmanencia se despliega como intratextualidad: mecanismo de parodia, desfiguración de un texto que funciona como referente. Pero esa operación no deriva en un texto 'menor' sino todo lo contrario: no por fundarse o montarse en otro dado previamente, un texto tiene un rango inferior, sino que, en consonancia con el principio de igualdad de JR, alcanza una dignidad que le es propia. Se trata de abolir el sistema de jerarquías, el abolengo que ostentan determinados textos canónicos.

Esta operación es algo más que una simple propuesta estética o hermenéutica: se trata de cuestionar las relaciones estamentarias desde el acto de leer, lo cual implica una política de la interpretación. La intratextualidad deviene en collage o superposición de voces, ninguna de las cuales implanta su autoridad. Este principio se complementa con el de la intertextualidad, donde son los textos los que conversan entre sí, no sus autores. Tampoco son los contextos los que determinan el modo de su organización; no responden a ellos, como sugeriría una teoría del reflejo. Tampoco hay significado último, modelo u origen al que quepa llegar ni hay sentido último que se trate de restituir, sino que se trata de vagar y divagar por los textos, de errancia y divergencia. Tal como propone la arqueología foucaultiana, esa errancia implica atenerse a la exterioridad de las formaciones discursivas, sin procurar alcanzar un fondo o excavar ningún sentido. Correspondencia, pues, entre método y objeto: son los textos en definitiva los que reclaman su propia manera de ser comprendidos. Lo cautivante en el arte neobarroco indoamericano es precisamente el hecho de proponer un mundo que celebra la inmanencia de lo divino. Por eso reclama una escucha y una producción lectora que también lo sea.

Voluspa Jarpa: la poética del archivo tachado

Mariana Casullo Amado
UBA – UNQui
marianacasullo@gmail.com

A partir de un análisis articulado en la noción de “reparto de lo sensible” propuesto por Rancière que reformula el espacio político como espacio estético, este trabajo rescata la obra de la artista chilena Voluspa Jarpa *En nuestra pequeña región de por acá* (Malba, 2016). Jarpa reclasifica y visibiliza con distintos soportes artísticos los archivos desclasificados de la CIA que se presentan con una cualidad clave: la mayoría de estos documentos aparecen con tachas que borran un texto que ya no puede ser leído sino mirado. Las convenciones sobre su lectura tienen que inventarse. Una tachadura implica una “investigación sin reglas” que compromete a la artista a cuestionar esta distribución de lo dado y de sus interpretaciones, de lo real y de lo ficticio, y en esa tarea, a la vez, intentar repensar las relaciones entre política, historia e imagen.

La pregunta por el archivo se ha vuelto un lugar común, una tendencia para las más variadas producciones del arte y uno de los formatos dominantes en las exhibiciones contemporáneas. La recolección de imágenes y objetos, textos e informaciones, registros fotográficos o audiovisuales, así como su montaje y su organización diversa, ocupan un lugar medular en la búsqueda de estrategias narrativas que ponen en diálogo el presente y el pasado.

Las nuevas producciones artísticas que apelan al archivo anticipan si no una dirección, una topología posible para las nuevas narrativas del presente que incluyen ese sesgo temporal sugerido por la vuelta hacia atrás, al origen (arkhé). El archivo guarda lo que fue o habría sido el origen, lo arcaico y lo arqueológico, el recuerdo o la excavación. Es la puesta en juego de la experiencia de la memoria y del retorno (Derrida, 1997) con materiales que permiten revolver los *restos* del pasado en busca de un futuro escondido, como subraya Benjamin en diversos escritos. Juego tensitivo para el arte y sus espacios, que no son inmunes a la configuración arcóntica de esos restos pero que, al mismo tiempo, sabe que no hay archivos absolutos, que puedan cerrar o consignar, de una vez por todas, el devenir de las huellas que pretenden almacenar.

La exigencia de que el archivo se asiente en algún sitio sobre un soporte estable a disposición de quien cuenta con la legitimidad de su organización y desciframiento ya no está sujeta a la tutela de una autoridad hermenéutica. Su inevitable topología (qué archivos, dónde, qué tipo de consignación) ya no cuenta con una autorización externa. Por el contrario, hoy la expansión de la palabra misma archivo suele evocar con frecuencia el ícono de una carpeta amarilla llamada *Mis documentos* que toda computadora tiene como container de archivos que, en distintos programas o formatos, mezcla imágenes y audios personales o públicos ingresados.

Los artistas que buscan materiales de archivo de una vida reúnen huellas que enlazan y potencian un relato en el que lo íntimo convoca la presencia de los otros y viceversa. Con ellos buscan hacer que la información histórica, a menudo perdida o desplazada, esté físicamente presente. Apuntan a transformar espectadores distraídos en comentaristas comprometidos (Hal Foster, 2016). Conciben que el poder arcóntico del archivo, al igual que los medios de su reproductibilidad técnica, trascienden como problema al llamado “campo del arte”. Rancière (2011c, 2012) señala que una imagen siempre forma parte de un dispositivo de visibilidad: un juego de relaciones entre lo visible, lo decible y lo pensable. Ese juego de relaciones dibuja por sí mismo una cierta distribución de las capacidades. Es decir, hacer una imagen es siempre al mismo tiempo decidir sobre la capacidad de los que la mirarán: “la política es un asunto de apariencia, un asunto de constitución de escenas

comunes, y no un asunto consistente en gobernar los intereses comunes de la política.” (Rancière, 2011c: 195)

Si el eje está puesto en la emancipación del espectador, hay que desprogramar su mirada. Sólo tienen chance de conseguirlo los artistas que desplazan las cosas de su lugar esperable y estereotipado, que recomponen los espacios, que juegan con el ajuste entre percepción y desplazamiento desorganizando la mirada del experto, al tiempo que dejan libres a los espectadores para construir por sí mismos el modo de visión y de inteligibilidad que supone el mutismo de la imagen.

En nuestros países, la Historia es drama de varios soportes y se deja develar en archivos cuyos materiales (visuales y sonoros, fotográficos, fílmicos, plásticos) dan lugar a renovadas formas de visibilidad que se hacen cargo (en América) de escenas de muerte, de desaparición y de duelo. La figura de la desaparición impacta en términos formales y, a la vez, reorganiza una trama que reelabora y recupera, por medio de imágenes y sonidos, fragmentos violentos de ese pasado.

Las décadas del horror suelen asomar en los intersticios de imágenes visuales y sonoras a través de momentos comunes de banalidad cotidiana o de picos de violencia homicida, en citas que exhiben la Historia ya no necesariamente como una “escena de presencias”, sino como cifra del estatuto selectivo de los medios y su peculiar memoria. Frente a esa versión pública de disponer los datos preexistentes, conmemorativa a menudo, banal casi siempre, aparecen algunas modalidades de reapropiarse de esos materiales que les dan un destino escénico alternativo sin terminar de reorganizarlos o darles una forma definitiva para su exhibición. Una espacialidad narrativa no jerárquica. El par política-estética en territorio americano.

Es así que, siguiendo la indicación de Rancière de recorrer tramas sensibles, puede tomarse la obra de la artista chilena Voluspa Jarpa, *En nuestra pequeña región de por acá*, expuesta en el Malba en 2016, como parte de un ejercicio de contraconquista en nuestra América.

Jarpa reclasifica y visibiliza con distintos soportes artísticos los archivos desclasificados de la CIA, enfatizando su costado público e institucional al establecer un vínculo directo entre esos miles de documentos que sellaron la muerte de centenares de líderes latinoamericanos del siglo pasado.

“Desclasificación” conceptualmente refiere a que los archivos sobre América Latina que EE.UU desclasificó estuvieron clasificados bajo el concepto de secreto confidencial. Al desclasificarlos, EE.UU sacó esos documentos de su condición de secreto, pero bajo algunas normas de protección que se traducen en las tachas que se ven en los documentos. Tachaduras que borran un texto que ya no puede ser leído sino mirado. ¿Qué hacer con un material que dificulta el acceso a una información cuya elaboración podría permitirnos vivir la experiencia de una escritura siempre inconclusa que camina sobre el filo de desacuerdos de fondo y no de forma con respecto a la escritura imperante en nuestra región latinoamericana?

Para Jarpa la clave y potencia de visibilidad y decidibilidad que introducen estos documentos de archivos desclasificados es que al estar borrados quedan en una condición ambigua entre el texto y la imagen. Cuando un archivo tiene tachas prescribe al desorden empírico el acto de representar los acontecimientos. ¿Qué se hace con un archivo tachado? ¿Se lo mira? ¿Se lo mira y se lo lee? ¿Qué se lee cuando se lo mira? Las convenciones sobre su lectura tienen que inventarse. Una tachadura implica una “investigación sin reglas”. Compromete a la artista a cuestionar esta distribución de lo dado y de sus interpretaciones, de lo real y de lo ficticio. Le toca a la estética volver a distribuir el espacio común de lo sensible donde la mezcla de fronteras entre la razón de los hechos y la de las ficciones debe favorecer un nuevo modo de racionalidad de la ciencia histórica.

Las tachaduras ponen al texto en condición de imagen y en esa fisura entre lo que es texto y es imagen, es esta última la que posibilita una hermenéutica inmanente. Cuando las palabras se hacen figuras, cuando en su tachadura llegan a ser realidades sólidas, visibles —también traumáticas— se altera el juego común en que las palabras se deslizan

continuamente sobre las cosas y las cosas sobre las palabras. Es cuando el arte y la política comienzan. Cuando en el artista y en el visitante (espectador e intérprete de la escena poética) se agudizan, escribe Rancière (2005: 43), “a la vez nuestra percepción del juego de los signos, nuestra conciencia de la fragilidad de los procedimientos de lectura de los mismos signos y el placer que experimentamos al jugar con lo indeterminado”.

Aquello que está tachado, borrado, indica que no hay información de la palabra, de la frase, “el nombre del asesino, conspirador o cómplice”, pero sí una información que es visual. Ninguna de las tachaduras de estos archivos es aleatoria – hay motivos por los cuales esa información hoy no se hace pública. Pero lo que sí revela esa tachadura es que esa información está operando en el presente. Esa tachadura es el presente de la información, la historia sobre América Latina durante la Guerra Fría (si esa información no tuviera relevancia hoy, en el presente, estaría desclasificada de su condición de secreto).

La expresión “imagen pensativa” de Rancière (2008) se hace presente porque con ella el filósofo se refiere a un nudo de indeterminaciones entre lo pensado y no pensado, efecto de la circulación de lo sabido y de lo no sabido, de lo expresado y de lo inexpressado, de lo presente y de lo pasado. La pensatividad reside en la imposibilidad de hacer coincidir dos imágenes. En este caso, los archivos que describen ciertos hechos y la instalación que Jarpa arma de esos archivos (otorgándoles una narración, un discurso, podría decirse, físico del trauma): la materialidad especialmente elegida para el Malba, que serán a su vez observados por nosotros espectadores.

En *En nuestra pequeña región de por acá* Voluspa Jarpa interroga la eficacia estética y política de la circulación pública de estos archivos que hoy es habilitada y potenciada por soportes alternativos, que si bien democratizan el acceso a este ensayo-poético experimental referido a temas e interrogantes de resonancia histórico-política, también conforman una estrategia que suele ser recibida con reticencia por otras generaciones, sobre todo aquella generación protagonista de los hechos que ellos narran.

Los espacios del arte y la política del arte devienen en política de la mirada, en tanto cuentan con estrategias poéticas que desestabilizan las significaciones y reactivan su sentido. Como Rancière sintetiza en *Sobre políticas estéticas* (2005, 73): “el museo del futuro debe responder a imperativos de integración, de reconocimiento de las capacidades de todos. Y debe al mismo tiempo sorprender las expectativas de quienes lo visitan y contribuir con el choque de la experiencia a formar un sensorium diferente”.

No bien se entra a la primera de las salas de *En nuestra pequeña región de por acá* Jarpa pone en juego el espacio arquitectónico de la escalera y la bóveda vidriada del museo. Los dieciocho metros que separan el techo vidriado del Malba de la escalera que guía al subsuelo están unidos por largas tiras de papel de archivos desclasificados sobre catorce países de América Latina. Al acercarse a estos papeles se lee con claridad palabras como “Secret” o “Unclassified” estampadas con un sello.

“Mi carne es bronce para la historia” consiste en dos muros con 47 retratos cívicos en planchas de bronce de presidentes, ministros de Estado, párrocos, diputados, senadores, periodistas latinoamericanos ante un micrófono que, desafiantes, enfrentan a estos archivos y hasta ponen en jaque nuestra perspectiva inicial. De ellos sólo se dice a qué país pertenecen y se agrega un año que —se comprende— refiere al año de su muerte. “Algunos estamos amenazados de muerte” aparece como contracara a uno de estos muros (que puede aparecer desapercibida al visitante distraído o apurado) y descubre que es otra la sala donde se hace visible la eliminación sostenida y sistemática de estos líderes entre los años 1948 y 1994. Video-proyectores con forma de metrallas disparan el registro fotográfico brutal de la violenta muerte de cada uno de estos líderes de los cuales solo se menciona el cargo que cumplían en el momento de ser asesinados.

Será en otra sala donde se puede rastrear la conmoción pública que generaron estos asesinatos para sus pueblos: “Yo no soy un hombre, soy un pueblo”. La memoria de lo que ocurrió con estos líderes –y aquí sí aparecen nombre y apellido- reaparece aquí en un collage de papeles de calco que superpone imágenes de todos los cortejos a través de un efecto totalizador que vincula cada una de sus circunstancias. El contrapunto a este collage

acontece en el centro de esa misma sala con "Lo que ves es lo que es. Judd cubos". Obra que cita a Donald Judd, artista norteamericano representante destacado del minimalismo. Una vanguardia abstracta, no discursiva que se impone a fines de los 60 que sostiene que "lo que ves es lo que es", "el artista no genera discurso", "el artista simplemente produce un objeto maravilloso y ahí se acaba". Estos cubos tienen incrustadas placas de los archivos desclasificados contemporáneos a esta vanguardia. Articula la escena una frase de Orwell inscrita en ellas: "Todo se desvanece en la niebla. El pasado está tachado y la tachadura olvidada. Todo se convierte en verdad y luego vuelve a convertirse en mentira".

Con la cita de Donald Judd Jarpa establece una relación entre el arte y el contexto en el que se sitúan estos cientos de miles de páginas. Recontextualiza el momento de la vanguardia con la inasequibilidad de los archivos. Un inmenso volumen de información cotidiana sostenida de las políticas llevadas en secreto en los países latinoamericanos, a lo que se suma la dificultad del idioma y la tachadura que se inserta en esas piezas.

Entonces, en esta misma sala se intercepta "Lo que ves es lo que es. Judd inverso": una serie de carpetas grises y rojas ordenada por país contiene los archivos desclasificados en donde se cuentan las historias y las causas judiciales de las muertes de esos hombres. Donde se hacen presentes, jueces, abogados y también familiares. En las carpetas grises se archivan los casos de los que se sabe con certeza que fueron asesinados. En las carpetas rojas se archivan los casos dudosos y que aún están en estudio. Una carpeta negra sobresale a la fila y que lleva la etiqueta Operación Cóndor. ¿Acaso el montaje de esta contraposición de realidades, la pública del cortejo y la secreta del archivo no hace hablar a los cuerpos silenciados? ¿Acaso no refleja una redistribución de qué es lo que se toma en cuenta al construir la relación de la singularidad de los cuerpos frente a la muerte en masa?

Todas estas piezas son modos anómalos de narrar, que en lo inexpresado buscan hacerse visibles, en un texto. Una sola hoja tachada de estos archivos quizá no impacta, no nos perturba tanto. Es una palabra tachada, una unidad pequeña. Pero encerrar en una sala todas esas hojas, convierten ese volumen tachaduras en una especie de plaga, de monstruosidad, de cuerpo volumétrico de secreto. Una imagen espectral que nos acecha. Que al no ofrecer la posibilidad de un relato concreto, queda en suspenso. Los archivos colgantes, en esa suspensión transmiten la idea de lectura incompleta, sin conclusión. Hacen visible lo decible.

En la sala que podría marcar como el final del recorrido o su reinicio, algo perdida tras una cortina negra, oscura como la cortina, tiene lugar una instalación sonora. Una polifonía de discursos políticos de estos líderes cuyos nombres aparecen escritos en diminutas letras en paredes negras. Con dificultad se escuchan palabras que expresan utopías sociales que se repiten y se superponen unas con otras: justicia, igualdad, libertad, soberanía. Palabras que chocan con las palabras contenidas en los archivos desclasificados que sostienen por su parte una trama sistemática de cotidiana vigilancia, de secuestros, de intrigas que sostuvieron los golpes de Estado en la región, de desestabilizaciones económicas, etc. ¿Será que todos los visitantes de *En nuestra pequeña región de por acá* seguimos construyendo desde la experiencia subjetiva e íntima la memoria de una otra escritura que se activa en una hermenéutica tensiva con el dato duro de estos archivos desclasificados tachados?

El neobarroso o lo irrepresentable

Alejandra Adela González

UBA, UNDAV

alejandra.adela.gonzalez@gmail.com

Siguiendo nuestro recorrido hacia las derivas barrocas de una hermenéutica tensiva, puro juego de fuerzas interpretativas y de batallas por el sentido, nos interrogaremos a partir de la lectura de algunos fragmentos de *Mi tío el yagareté* de Joao Guimarães Rosa (2002).

Desde el cruce de las miradas hasta la asimilación con el otro o del otro, ciertas perspectivas de un barroco de la contraconquista, al decir de Lezama Lima, se presentifican en operaciones lingüísticas específicas. Tales esos quiasmos que vuelven invisible lo visible y viceversa, disuelven todo realismo representacional y cuestionan las nociones clásicas de sujeto y objeto. Un cazador mestizo que se vuelve jaguar o un brujo que se transforma en halcón no son más que las formas de ese travestismo, disfraz, paradojas del engaño, que tornan a la superficie barroca en una instancia de topologías ambiguas. El modo en que lo verdadero se deduce de esas ficciones es la matriz desde la cual esas figuras literarias dan que pensar. Cuestionamiento de la realidad y de la verdad, multiplicación alucinatoria de fragmentos textuales, devenir de las lenguas, transformaciones de la significación por su abordaje corporal, superposición y mimesis como puesta en abismo, son estrategias de construcción de universos multiformes, siempre en expansión, siempre críticos de todo carácter hegemónico del significado y del poder unificante.

Dejémonos llevar un momento por la lectura de *Mi tío el yagareté*. Se lo ha ubicado en el neobarroco brasileño por consideraciones estilísticas, enunciativas y temáticas. Pero nuestras reflexiones proceden más bien de una tradición hermenéutica que ahonda las tensiones en la interpretación al punto de romper con las estructuras gramaticales, y más allá aún, las diferencias genéricas (géneros literarios, sexuales, identitarios, en suma). Así se pone en juego la relación entre especies: humana, animal, hombre y jaguares, entre razas: mestizo, negro, blanco, indígena, entre géneros sexuales: varón/mujer jaguar, entre espacios: selvático/urbano, frontera entre oralidad y escritura, entre lenguas: portugués/tupí, entre palabra articulada y sonidos, (logos y phoné en la terminología de Aristóteles). Estas composiciones, ¿no son, quizás, una especie de descomposición? ¿No señalan una inestabilidad constitutiva de razas, idiomas, géneros y espacios?

Nos detendremos un momento en el plano de la lengua. El texto, de difícilísima traducción trabaja en dos niveles de descomposición: por un lado, es un texto que se debe leer en voz alta. No basta con realizar una lectura silenciosa. Como *Finnegans wake* (Joyce, 2016) requiere la escucha atenta de una voz. Ahí ya se da un primer nivel de desestabilización: no puede establecerse una frontera nítida entre lo escrito y lo hablado, no respeta las normas de una lengua escrita, sino que las marcas de la oralidad van socavando el límite. Se superpone a esta inestabilidad, una segunda: el texto está escrito en el portugués de un mestizo que lo interfiere con términos del tupí. Podríamos comprender este proceso desde la glotopolítica en tanto estudio de las relaciones de poder entre lenguas. Un concepto como el de glotofagia da cuenta del proceso por el cual una lengua devora a otra. El portugués fue la lengua imperial que abolió diferencias en Brasil a partir de la conquista, proceso que culminó con la institucionalización de la lengua portuguesa como idioma nacional, aun cuando esta determinación se tomó cuando la mayoría de los habitantes no hablaban esa lengua. Y en este cuento, el fluir de la lengua (¿de la conciencia?) es interrumpido por el tupí, el idioma ágrafo de los caníbales tupí nambá. Los feroces salvajes de la tradición completamente aplastados y reducidos a lugares ocultos de la selva, van interfiriendo con su voz en el largo monólogo de este personaje. ¿Lo hacen solo desde la incorporación de toponímicos, de vocabulario a nivel semántico, o se da porque la

estructura gramatical, es decir, el modo de pensamiento, es más bien tupí y usa el vocabulario del conquistador?

El paralelismo con el mestizaje del narrador es evidente: Hijo de padre blanco y de madre indígena. Incierta la relación entre ambos, ¿violación, convivencia?, incierto el origen, la nacionalidad del padre, la etnia de la madre, que lo cría como los jaguares hembras a sus cachorros. Pero, así como la lengua tupí va emergiendo poco a poco en el relato vertido en la lengua oficial del Brasil, se va infiltrando la voz materna oculta que aparece como un relámpago cada vez más potente en la superficie mestiza de la narración del cazador. Todavía más allá de los conflictos idiomáticos, la fragilidad se descalabra por completo cuando la lengua oral en términos de sonidos guturales, onomatopeyas, descompone el sentido hasta volverlo puro fonema. En la terminología de Aristóteles, el logos se hace phoné. Sonido inarticulado frente a la doble articulación del lenguaje. Claro que el texto final termina en silencio. Una figura última, la del silenciamiento de todo sonido.

Conmovedora experiencia de lectura: recorrer el texto sin acudir al glosario que fue agregado en ediciones posteriores a la original, y cuya justificación se basa en que el tupi es una lengua muerta. ¿Quién no entiende el tupí? El blanco que irrumpo en la selva, pero también el lector silencioso que somos. Alguien sabe más de lo que está escrito que el propio lector. Inestabilidad entre saber y no saber también. Se corre la frontera: ignorante es el que lee. O el blanco que no maneja más que una lengua, la portuguesa. No el mestizo que sabe el idioma de su padre, de su madre y también el del jaguar. *Yo yaguaricé*. “¡Apé! Bueno, bonito. Yo soy jaguar.... ¡Yo ----jaguar!”

El yo que acompaña todo enunciado se vuelve fluctuante y esquivo, y se desliza deshaciéndose en una narración donde hay una sola voz, que incluye las intervenciones del interlocutor, por la espacialidad de la página desde un renglón de diálogo en el comienzo hasta el final con los gruñidos del jaguar...

—¿Hum? Eh-eh... Sí. Sí señor. A-ha, si quiere entrar, puede entrar... Hum, hum... ¿Usted sabía que yo vivo aquí? ¿Cómo lo supo? Hum-hum... Eh. No señor, n't,n't... ¿Su caballo, solo ése? ¡Ichi! El caballo ta manco, aguado. Ya no sirve. Achi... Pues sí. Hum, hum, ¿Usted vio este fueguito mío, de lejos? Sí. Ah, pues. Pase, usted se puede quedar aquí. (Guimaraes Rosa, 2002: 411)

Pero no se trata solamente de la descomposición de la lengua, sino también de la identidad. El personaje mestizo, lo cual le da cierta ambigüedad en el origen, recibe diversos nombres: Bacuriquirepa, Breó, Beróm Toñito, Antonio de Jesús, Toño Tigrero, Macuncozo, marupiara. No puede afincarse en ninguno, no responde más que por momentos a lo que cada uno de ellos convoca. Indio, devenido mestizo, quizás más por el oficio que por el linaje, vuelve a la selva, renuncia a la vida urbana, y se va adentrando en ella. Abandona su condición de cazador de jaguares, lo que le daba un status en la ciudad de los blancos, para retornar “adentro”, enamorarse de María la mujer jaguar, y volverse paulatinamente el animal al que perseguía. Lógica del cazador cazado. Devenir animal de lo humano. Disipación de una diferencia, la de naturaleza y cultura, que solo adquiere potencia desde el pensamiento eurocéntrico pero que es desconocida para la perspectiva amerindia.

La mirada del jaguar, claro que estoy aludiendo al libro de Viveiros de Castro (2013), logra la captura del observador como final de un proceso. Fin de la separación sujeto objeto, y más todavía, cuerpo-máquina alma-racional. Al contrario de la posición de la cultura blanca occidental, aquí hay un continuum, y la división categórica entre animal y humano se desvanece en una frontera lábil. De allí el peligro de habitar en la selva. No es bueno que el hombre vaya allí sin estar acompañado. La mirada del jaguar o la del halcón puede capturarnos al punto de que el brujo o el chamán no puedan volver a su cuerpo humano. Es lo que sucede con el protagonista de nuestro cuento. Identidades diaspóricas, entonces, que no permiten fijezas de razas o de lenguas. No es que no se perciban las diferencias, el narrador habla del negro con quien compartió su choza, de su interlocutor blanco, de su

madre india. Pero él mismo fue del mestizaje al indio y del indio al jaguar en una continuidad pasmosa que no se ancla en categorías.

¿Usted cree que parezco jaguar? Hay horas que parezco más. Usted no ha visto. Usted no tiene aquello –espejín, ¿tendrá? Quería ver mi cara... Tiss, n't, n't...Yo tengo la mirada fuerte. Eh, hace falta saber mirar el jaguar, encarado, mirar con coraje, ha, él lo respeta. Si usted ve con miedo, él sabe, usted entonces ta perdido. No puede tener miedo. El jaguar sabe quién es usted, sabe lo que está sintiendo. Eso yo lo enseño, usted aprende. Hum. Él oye todo, ve todo movimiento. Rastrear, el jaguar no rastrea. No tiene buen olfato, no es perro. Caza con los oídos. El buey resopló en el sueño, rompió un pastito: desde media legua, el jaguar sabe...No señor. El jaguar no acecha desde lo alto del árbol. Sólo la suasurana salta arriba del árbol: la moteada no salta: la moteada sube derecho, como gato. ¿Usted ya lo vio? Eh, eh, yo trepo en árbol, acecho. Yo, sí. Espiar de allá arriba es mejor, nadie ve que estoy viendo...Deslizarme al suelo, para llega cerca de la presa, con quien mejor lo aprendí fue con el jaguar. Tan despacín que uno mismo no siente que avanza del lugar... Hay que aprender todos los movimientos de la presa. Yo sé cómo usted mueve la mano, que usted ve hacia abajo o hacia arriba, si hace falta ya sé cuánto tiempo le toma saltar. Sé en qué pierna usted se apoya primero.... (Guimaraes Rosa, 2002: 424)

La inestabilidad de la lengua, las razas, los géneros, se extiende al espacio. La selva es el lugar otro de la civilización. Es una casa, una hacienda, los que la habitan son vecinos. Nomadismo de un espacio que no está mensurado por la propiedad privada. Noción diversa de casa en oposición a todas partes. La casa selva es un espacio donde siempre se está yendo o viniendo, sin direcciones delimitadas.

Ha-ha. Esto no es una casa... Hubo. Creo que sí. No soy hacendado, soy vecino... Eh, tampoco soy vecino. Yo – por todas partes. Toy aquí, cuando quiero me mudo. Sí. Aquí duermo. Hum. ¿Ñen? Usted es el que habla. No señor... ¿Usted va yendo o viniendo? (Guimaraes Rosa, 2002: 413)

Espacialidad diversa a la de los ejes cartesianos o la perspectiva renacentista. Ligado no a la jerarquía sino al peligro o el resguardo. Si el perro se descuidó, la mano del jaguar le agarró por atrás, le rasgó toda su ropa... (Guimaraes Rosa, 2002: 427)

El cuerpo es un ropaje, claro, porque todos hemos sido humanos en el origen, y ahora somos animales diversos. Y conserva el jaguar la crueldad del humano. Y el perro su laboriosidad. Identificación entre el modo de habitar y el modo de ser.

También sabía lo que el jaguar estaba pensando. ¿usted sabe en lo que piensa el jaguar? ¿No sabe? Eh, entonces aprenda: el jaguar sólo piensa en una cosa --- que todo es bonito, bueno, bonito, bueno, sin toparse con nada. Nada más piensa eso, todo el tiempo, largo, siempre lo mismo, y así va pensando mientras camina, come, duerme, haga lo que haga...Cuando algo malo ocurre, entonces de pronto chirría, ruge, tiene rabia, pero no piensa en nada: en ese instante deja de pensar. Nada más cuando todo vuelve a estar tranquilo, piensa otra vez, igual, como antes... (Guimaraes Rosa, 2002: 419)

Por eso el canibalismo no es la práctica de comer carne humana, ya que todos los animales de la selva lo son, sino simplemente de comer carne. Por lo que harán falta rituales compensar la depredación que se realiza por el solo hecho de cazar. Es una práctica necesaria para la subsistencia, pero no pueden excederse de los límites. Y el animal cuando es cazado se encuentra con su cazador y se entrega a él. Diverso por completo de lo hecho por nuestro narrador que ha cazado al modo de los blancos: sin medida, solo para conseguir la piel. El conoce las estrategias de la caza porque puede identificarse con el animal y transitar de una piel a la otra, pero usó ese poder como un depredador blanco.

Eh, entonces daban dinero a quien matara a Pie-de-Olla. Yo fui. Hablaban de seguirle el rastro. Hum-hum... ¿Cómo podrían rastrear, encontrarlo rastreado? Yo andaba lejos... ¿Cómo iban a poder? Hum, o. Pero yo sé. Yo no busqué. Me acosté en el lugar, olí su olor.

Ya me vuelvo jaguar. Entonces me vuelvo jaguar de verdad, ah. Maúllo...Entonces supe.
(Guimarães Rosa, 2002: 428)

El final del relato no es sólo el de la muerte del narrador, también es la conversión en sonidos guturales propios del jaguar del idioma del conquistador puesto en boca de un mestizo. Fin del mestizaje, y de la ilusión de una posible fusión entre culturas. El choque civilizatorio, el genocidio no puede terminar en un mestizaje híbrido y pacificador.

¡Voltee ese revolver! No juegue, voltee el revolver para el otro lado... No me muevo, toy quieto, quieto... Oiga: ¿usté quiere matarme, ui? ¡Quite, quite el revolver para allá! Usté ta enfermo, ta desvariando... ¿Vino a llevarme preso? Ui: pongo la mano en el piso de casualidad, sin razón. Ui, el frío... ¡¿Usté está loco?! ¡Atié! ¡Salgase, la choza es mía, cho! ¡Atimborá! Usté me mata, el compañero viene, se lo lleva preso... El jaguar viene, María-María se lo come... El jaguar es mi pariente... Ei ¿por culpa del negro? No maté al negro. Taba contando tonterías... ¡Miré el jaguar! Ui, ui, usté es bueno, no me haga eso, no me mate...Yo---Macuncozo... No haga eso, no lo haga...Ñeñeñém... ¡Heeé! He...Aarrá...aaah...Usté.....me....arahoou...Remuancí...Reiucanacé...Araa...Uhm...Ui... Ui...Uh...Uh...eee (Guimarães Rosa, 2002: 446)

El neobarroso de Guimarães termina en una muerte sin dioses. Apunta contra las teologías, sobre todo las monoteístas, pero se detiene en las creencias, en una democracia de los relatos, donde uno no es más verdadero sino apenas más verosímil que otro. No se trata de politeísmos ni de multiculturalismo. Sino de los efectos políticos finales de un genocidio nunca reconocido.

La lectura del texto, su cadencia, va de la ficción al ensayo y los compone para mostrar la trama de un barroco como crítica del presente.

Derivas de la aventura y el horror: hacia una constelación neobarroca en la obra de Bolaño

Lucas Bidon-Chanal
UBA - CIF - IEALC
lucasbidonchanal@gmail.com

Navegar es necesario; vivir no lo es.
Plutarco, *Vidas paralelas*

I. “Déjenlo todo (nuevamente)”

La primera frase procede de un famoso poema de André Breton (“Laissez tout”) y aparece refigurada en el título del primer manifiesto del movimiento infrarrealista, “Déjenlo todo, nuevamente”, escrito por Bolaño en 1977.

El poema de Breton:

Laissez tout.
Laissez Dada.
Laissez votre femme. Laissez votre maîtresse.
Laissez vos espoirs et vos craintes.
Laissez vos enfants dans les bois.
Laissez la proie pour l'ombre.
Laissez votre vie facile,
laissez ce que vous sont donnés pour l'avenir.
Partez sur les routes.¹

El poema expone una forma del viaje en Bolaño: el abandono, la aventura. Se trata de la aventura surrealista, de la búsqueda de derrumbar las fronteras entre arte y vida, del rechazo tanto de la comodidad y la seguridad burguesas como de su aliada institución-arte (inclusive en el abandono de Dadá) y del arte bello que no admite las irrupciones desestabilizadoras.² Desde la reapropiación del poema en el título con el inquietante adverbio “nuevamente”, el manifiesto pone en evidencia su deuda con el surrealismo y la tradición vanguardista (contraria a toda tradición) al igual que su aparente fracaso (del que también es deudor) y reafirma todo, vanguardia y fracaso, en el escenario latinoamericano de mediados de 1970: “Nos anteceden las MIL VANGUARDIAS DESCUARTIZADAS EN LOS SESENTA./ Las 99 flores abiertas como una cabeza abierta./ Las matanzas, los nuevos campos de concentración” (Bolaño, 1977: 9). El infrarrealismo (que reaparecerá unos veinte años después como “realvisceralismo” en *Los detectives salvajes*, su principal novela de aventuras) propone la imaginación como arma que “dinamita, elucida, inyecta microbios esmeraldas en otras imaginaciones”, “para hacer aparecer las nuevas sensaciones” y “subvertir la cotidianeidad” (Bolaño, 1977: 11).

Observa Aragon en *Una ola de sueños* (2004) que el surrealismo constituye la más acabada demostración de un nominalismo absoluto, en tanto el nombre se le revela como la materia mental primordial (“no hay pensamiento fuera de las palabras”), distinta del

¹ “Déjenlo todo. / Dejen a su mujer. Dejen a su amante. / Dejen sus esperanzas y sus temores. / Dejen a sus hijos en medio del bosque. / Dejen las cosas por sus sombras. / Dejen su vida cómoda, /dejen las seguridades de un porvenir. / Láncense a los caminos”.

² Bolaño dice en una entrevista televisiva muy posterior que él y los otros miembros del grupo eran bastante irresponsables y su línea teórica, muy incoherente. Sin embargo, parece seguir reivindicando su enfrentamiento con las “mafias literarias”, contra los grupos de poder, como en un campo de batalla: con la izquierda que llama “estalinista” o “dogmática”; con la “derecha exquisita, que de exquisita no tenía nada, de una exquisitez llena de polvo”; con vanguardistas interesados en ganar dinero o en ingresar en el arte institucional.

pensamiento y del material de las sensaciones, y pregona que el lenguaje es fundamentalmente imagen. Como superación del realismo y del idealismo, el surrealismo comprende la verdadera naturaleza de lo real, “que no es más que una relación como cualquier otra, que la esencia de las cosas no está de ningún modo ligada a su realidad, que hay relaciones diferentes de lo real que el espíritu puede captar y que son también primordiales, como el azar, la ilusión, lo fantástico, el sueño. Estas diversas especies se reúnen y concilian en un género, que es la surrealidad” (Aragon, 2004: 55). En la perspectiva aragoniana, el surrealismo se presenta como un materialismo trascendental: no se trata sólo de una actividad psíquica sino de un orden surreal que el espíritu alcanza, a través de la imagen poética, una vez que ha superado el orden de lo real y su opuesto irreal: “La surrealidad, orden en el cual el espíritu engloba los conceptos, es el horizonte común de las religiones, de las magias, de la poesía, del sueño, de la locura, de las ebriedades y de la vida endeble, esa madreselva temblorosa que ustedes creen suficiente para poblarnos el cielo” (Aragon, 2004: 59).³

Sin embargo, mientras el surrealismo tiende a proclamar el alejamiento de la lógica y el buen sentido, “de todas las trabas humanas de modo tal que las cosas le aparezcan bajo un nuevo aspecto, como iluminadas por una constelación aparecida por primera vez”, el infrarrealismo postula la necesidad de “lanzarse de cabeza en todas las trabas humanas, de modo tal que las cosas empiecen a moverse dentro de uno mismo, una visión alucinante del hombre”, agrega Bolaño (1977: 7). Además, América Latina exige pintarse de indio: “-Los infrarrealistas proponen al mundo el indigenismo: un indio loco y tímido. -Un nuevo lirismo, que en América Latina comienza a crecer, a sustentarse en modos que no dejan de maravillarnos” (Ibid.). Acaso nuestro continente esté más cerca de ese vacío que suponen las “estrellas-pueblo” omitidas en los mapas celestes donde sólo aparecen indicadas las “estrellas-ciudades”, y que resuena también en las derrotas de los movimientos revolucionarios latinoamericanos, inclusive en la disolución institucionalizada de aquellos que accedieron al poder.⁴

“Soñábamos con utopía y nos despertamos gritando” (Bolaño, 1977: 11), se lee entre las últimas líneas del manifiesto. El grito del poeta que ya no abandona la razón y el buen sentido para encontrar un nuevo fundamento, ni siquiera al modo del materialismo trascendental surrealista: “El riesgo siempre está en otra parte. El verdadero poeta es el que siempre está abandonándose. Nunca demasiado tiempo en un mismo lugar, como los guerrilleros, como los ovnis, como los ojos blancos de los prisioneros a cadena perpetua” (Bolaño, 1977, 10). La reincidente aventura de abandonarlo todo no sólo equivale a romper con las formas del arte clásico o la institución-arte y meter los pies en el irregular suelo barroso latinoamericano, en sus fracasos y sus violencias actuales y ancestrales, también implica meter los pies en el barro del horror, en el mal.

II. “Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento”

Con este verso del último poema de *Les fleurs du mal* de Baudelaire como epígrafe, abre 2666, la monumental novela póstuma de Bolaño. El poema (*Le voyage*) refiere al viaje

³ Ricardo Ibarlucía se ha encargado de apuntar en el estudio preliminar a su versión castellana de *Une vague de rêves* el vínculo entre el idealismo trascendental y la postura de Aragon, fundamentalmente respecto de la centralidad de la imaginación. El influjo de la filosofía hegeliana especialmente se deja sentir en este texto y en *Le paysan de Paris*. Allí, en un sainete de corte alegórico, tomando cierta distancia del idealismo trascendental y acaso en sintonía mayor con estos aspectos del infrarrealismo, la Imaginación dice en un discurso: “Achetez, achetez la damnation de votre âme, vous allez enfin vous perdre, voici la machine à cahvirer l’esprit. J’annonce au monde ce fait divers de première grandeur : un nouveau vice vient de naître, un vertige de plus est donné à l’homme: le Surréalisme, fils de la frénésie et de l’ombre” (Aragon, 2015: 81).

⁴ Patricia Espinosa descubre en el manifiesto de Bolaño la cita del relato de ciencia ficción “La infra del dragón”, del autor soviético Georgij Gurevic, donde aparecen las estrellas-ciudades y las estrellas pueblo y así la complicidad con los géneros literarios menores y el más que probable paralelismo entre el escritor desesperado soviético que intenta “generar un discurso que opere como un pliegue respecto al sistema de control” y el infrarrealista mexicano desencantado de la izquierda institucionalizada del gobierno del PRI. (Cfr. Espinosa, 2006)

de la aventura y el horror, el que empieza con la mirada pura del niño al tiempo que se adentra en el viaje de los condenados, donde abandonarlo todo es posible porque no hay nada que perder. El viaje de la literatura es el mismo viaje de la enfermedad: “Literatura + enfermedad = enfermedad” es la fórmula con la que Bolaño titula uno de sus últimos textos publicados antes de morir. Escribe ahí: “El viaje, todo el poema, es como un barco o una tumultuosa caravana que se dirige directamente hacia el abismo, pero el viajero, lo intuimos en su asco, en su desprecio y en su desesperación, quiere salvarse” (Bolaño, 2010: 527). El horror como único oasis posible de ver en el desierto del tedio es la enfermedad del mundo contemporáneo:

Para salir del aburrimiento, para escapar del punto muerto, lo único que tenemos a mano, y no tan a mano, también en esto hay que esforzarse, es el horror, es decir, el mal. O vivimos como zombies, como esclavos alimentados con soma, o nos convertimos en esclavizadores, en seres malignos (...) Un oasis siempre es un oasis, sobre todo si uno sale de un desierto de aburrimiento. En un oasis uno puede beber, comer curarse las heridas, descansar, pero si el oasis es de horror, si sólo existen oasis de horror, el viajero podrá confirmar, esta vez de forma fehaciente que la carne es triste, que llega un día en que todos los libros están leídos y que viajar es un espejismo. Hoy todo parece indicar que sólo existen oasis de horror o que la deriva de todo oasis es hacia el horror. (Bolaño, 2010: 528)

En 2666 el horror transita bajo las formas de la alegoría casi como una respuesta a aquel diagnóstico de William Burroughs acerca de los estertores de la forma novelística hacia el último tercio del siglo XX, arrojada a una competencia virtual con los medios de comunicación y su cobertura morbosa del horror.⁵ Un abordaje neobarroco de la alegoría permite delinear la respuesta de 2666 a este problema. Walter Benjamin (1990), acaso con lentes vanguardistas, vio en el procedimiento alegórico del luctuoso drama barroco alemán algo más que un principio procedimental: lo alegórico como una forma o incluso una “idea” del arte, opuesta a la clásica-simbólica. En la alegoría hay una concepción inorgánica del tratamiento del material (la separación del contexto) y de la constitución de la obra (el ajuste de fragmentos y fijación del sentido), contraria a la obra de arte clásica, que es concebida orgánicamente, maneja su material como algo vivo, que aplica (de manera ilegítima, según Benjamin) el concepto de símbolo religioso a la obra de arte en tanto esta implicaría una encarnación finita y viva de lo infinito y absoluto. En sintonía con la concepción de la alegoría como “expresión de la convención”, Sarduy encuentra en ella uno de los aspectos centrales del neobarroco, que muestra a través del exceso de representación y de la consecuente transgresión del nivel denotativo y natural del lenguaje su ruptura con la representación mimética entendida en un sentido clásico: fingiendo denotar otra cosa, la alegoría (neo)barroca señala en sí misma la organización convencional de la representación, el artificio. Al igual que Benjamin, se detiene en la dimensión barroca de lo irrepresentable en tanto el objeto que preside el espacio barroco es “caída, pérdida o desajuste entre la realidad (la obra visible) y su imagen fantasmática (la saturación sin límites, la proliferación ahogante, el *horror vacui*)” (Sarduy, 1999: 1402). Ese suplemento constata el fracaso que significa la presencia de un objeto no representable, que se resiste a franquear la línea de la alteridad. Pero el barroco insiste, con su carácter lúdico, erótico, en

⁵ “La forma novelística probablemente esté pasada de moda y tengamos que mirar hacia adelante, quizá hacia un futuro en que la gente no lea en absoluto o sólo lea libros ilustrados y revistas o alguna forma abreviada de lectura. Para competir con la televisión y las revistas, los escritores tendrán que desarrollar técnicas más precisas que produzcan el mismo efecto en el lector que la fotografía de un hecho morboso” (Burroughs, 2014: 31). La ruptura con la novela convencional, dado su presunto declive frente a la instantaneidad del *shock* propio del dominio de los medios audiovisuales, se encarna en Burroughs en los experimentos con las técnicas de *fold-in* y *cut-up*. Esa ruptura formal responde a un marco, si se quiere, programático en Burroughs, que convierte al montaje en un modo de oponer resistencia a los principales instrumentos de control: la palabra y la imagen.

la repetición obsesiva del suplemento. Sin embargo, aún el intento fallido del barroco histórico reposa sobre una armonía preestablecida, sobre un logos que organiza y precede a ese universo descentrado; en el neobarroco esa armonía desaparece, se rompe el logos absoluto y la carencia se convierte en fundamento. El mismo Benjamin (1977: II, 2, 420-9 y 438-41) pareció ver también en la obra de Kafka una renovación de la narración ante el declive de su forma tradicional y posiblemente una de las formas alegóricas narrativas contemporánea: retomando la tradición judía, asemeja las “parábolas” kafkianas a las ilustraciones poéticas (hagadá) del Talmud, es decir de la doctrina (halakhá), pero en las narraciones kafkianas ya no se dispone de la doctrina, la enseñanza, que debería acompañarlas; ésta jamás es explicitada, sólo aparece de manera alusiva, insinuada a lo sumo por algunos gestos.

Ahora bien, si Kafka escribe relatos alegóricos que adoptan las formas de la narración tradicional, aunque sin comunicar ley o doctrina alguna sino desorientación, Bolaño hace algo similar con la novela realista decimonónica. *2666* tiene la forma de la empresa desmesurada de la novela total del siglo XIX: más de mil páginas en cinco partes o novelas relatadas en tercera persona por un narrador en apariencia omnisciente, pero que resulta ser un fantasma o una mueca del narrador realista decimonónico, que se postula como el fundamento en que se apoyaría el lector para zanjar el horror, la ruina, la fragmentación, la locura y la ausencia de sentido.⁶ *2666* puede ser leída como cinco novelas alegóricas plagadas de pequeñas alegorías, que componen a la manera de un montaje inorgánico de fragmentos la totalidad alegórica de la novela: la primera parte está dedicada a cuatro críticos literarios europeos que se desviven en la persecución academicista condenada al fracaso de un misterioso escritor alemán, Benno von Archimboldi; la segunda narra el exilio mexicano de un profesor de filosofía chileno que lidia con los fantasmas del pasado y del sentido; en la tercera un periodista negro (cuyo apellido-pseudónimo es Fate, destino en inglés) que escribe para una revista de negros sobre temas de negros y llega casi azarosamente a la “ficticia” Santa Teresa para cubrir la pelea de un boxeador negro y queda absorbido por esta ciudad quizás en la búsqueda de algo sagrado que nunca aparece.

Las cinco partes de *2666* desembocan en el escenario barroco de México, donde confluyen las historias de los personajes principales de la novela. El telón de fondo de todas ellas es la serie de femicidios descritos en la cuarta parte del libro con un lenguaje más bien crudo y cercano al de la crónica policial, generalmente abundando en detalles, que por momentos se funde con un tono literario que nunca alcanza para disipar la atmósfera saturada de muerte y miseria. Santa Teresa es el gran territorio alegórico donde terminan acumulándose todas las alegorías del texto como un paisaje petrificado de ruinas. Bolaño crea la imagen de una ciudad que asiste a cientos de crímenes ocultados por la complicidad de la policía, el poder político, económico y mediático, con el trasfondo de las maquiladoras y los grandes basureros en medio del desierto, que operan como posible emblema del libre mercado montado en esa ciudad de frontera entre México y Estados Unidos. Las implicancias estético-políticas de la alegoría bolañiana regresan nuevamente al viaje infrarrealista de las fronteras borrosas, barrocas, de la vida y la literatura, al viaje que se sumerge en las trabas humanas, en el barro del mal. Los femicidios de Santa Teresa acaso sean el secreto del mundo, como intuye uno de los personajes de la novela, acaso podrían ser explicados mediante el recurso realista a la descripción de la psicología de los sospechosos. Pero no, la representación está rota o indefinidamente postergada en la acumulación de alegorías. La quinta y última parte del libro, dedicada al misterioso escritor desaparecido, se presenta como promesa de develar el laberinto de misterios que componen la novela. Amenaza con develar los puentes que se tienden entre los horrores y ruinas de la vieja Europa y los horrores y las nuevas ruinas de una Latinoamérica que supo ser “el manicomio de Europa así como Estados Unidos fue su fábrica” y que “desde hace más de sesenta años, se está quemando en su propio aceite, en su propia grasa” (Bolaño, 2010: 541). Archimboldi es el reverso literario de Santa Teresa, en él acaso se encuentre oculto el

⁶ Espinosa (2006: 71-79) propone una lectura en esta dirección.

misterio que se tiende entre literatura y vida, entre Europa y América. Pero el misterio no se devela, nada zanja el sentido. Cuando se descubre que el único sospechoso detenido por varios de los femicidios de Santa Teresa es el sobrino de Archimboldi, quien a su vez ya con ochenta años acaba de enterarse de su existencia, la novela se interrumpe con el viaje del escritor a México, sin que se sepa si la acusación es cierta pues tampoco parece importar si lo es.

Sobre el dolor contemporáneo¹

Adrián Cangí
UNDAV

Dolor/Sufrimiento

El lenguaje del sufrimiento occidental se inscribe en una tradición moral como evaluación de las normas y prácticas que pretenden restringir aquello que podría lesionar a la vida humana, aunque lo legislado en su cristalización, como gesto o imagen que los individuos asumen y soportan, puede producir lo contrario de aquello a lo que aspira. La evaluación crítica de la moral normativa de Kant, de la moral de la virtud de Schopenhauer, y de la ética de la responsabilidad de Lévinas, han atravesado la relación dolor/sufrimiento en la constitución de los lenguajes de la modernidad.

Schopenhauer afirma que “en esencia toda vida es sufrimiento”. En su libro *El mundo como voluntad y representación* (2005), el filósofo indaga sobre las facultades conectadas con un punto de vista moral que se basan en la capacidad para reflexionar acerca de los actos y de sí mismo. Según las representaciones que ofrece el principio de individuación, los sujetos se conciben a sí mismos como interpretando sus intereses y deseos bajo el modelo de libertad individual. Libertad que interpone una abstracción creciente en las relaciones con los demás entre experiencia subjetiva y acción moral. Esta abstracción culmina reforzando el egoísmo.

La virtud, cree el filósofo, a diferencia del imperativo universal de Kant que rige a la filosofía práctica, solo puede alcanzarse en situaciones concretas y singulares. Hegel ha dicho en *Filosofía del Derecho* (1993), que la virtud es “la adecuación del individuo a los deberes de las relaciones a las que pertenece”. De este modo, el carácter inmediato de la virtud la convierte en un “instinto”, como la considera Schopenhauer en su lenguaje filosófico. Instinto que expresa una sensibilidad no racional y espontánea. La virtud se presenta como una capacidad moral que determina el comportamiento para saber lo que hay que hacer bajo una disposición sensible. Se trata entonces de un saber “inmediato”, de un conocimiento no abstracto y de un curso vital que culmina en la “compasión”.

Schopenhauer argumenta que la compasión es una forma de conocimiento desinteresado donde asistimos al dolor del otro sin egoísmo. Así, se distancia de la *Crítica de la razón práctica* (2013) de Kant, donde la compasión y la simpatía son remitidas al deber de la razón que legisla. El sufrimiento es el resultado del carácter siempre insatisfecho de la voluntad, cree Schopenhauer, porque ésta es un ansia sin fin ni objeto, un movimiento que fracasa en sus fines y que sin embargo transita por puntos de intensificación vital. El pesimismo de la acción radicaría en hacer ceder el sufrimiento por la negación de la voluntad en el conocimiento de sí mismo. Si la voluntad le otorga al mundo su tono lúgubre de sufrimiento, la nada de voluntad sería la superación ascética del peor de los mundos posibles. Pero la negación de la voluntad implica negar la existencia humana. Sabemos de la radical distancia crítica que produce en Nietzsche tanto la razón que legisla como la nada de voluntad.

En Schopenhauer el sufrimiento es un dato ligado a la voluntad, aquello que en *Totalidad e infinito* (2013) de Lévinas es un dato de la conciencia como vivencia o sensación que inscribe un exceso sensorial. Así como en Schopenhauer el sufrimiento es un dato de la voluntad que lleva al filósofo a suprimirla en extremo, en Lévinas el sufrimiento es un dato de la conciencia que dificulta su síntesis porque no cesa de oscilar entre actividad y pasividad. Reflexividad y pasividad coincidirían sin solución en el sufrimiento viviente. De

¹ El presente trabajo incluía las cuatro fotografías tomadas por los miembros del Sonderkommando de Auschwitz-Birkenau en 1944, así como también dos fotogramas del corto *Sonderkommando* (Los ingrátidos, 2014). Por cuestiones de derechos de autor, no han sido reproducidas en esta publicación. Las fotografías pueden ser revisadas en *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (Didi-Huberman, 2014). El corto se encuentra disponible en <https://vimeo.com/109222843>.

este modo la sensibilidad se vuelve vulnerable porque es más pasiva que la receptividad. El sufrimiento corre el riesgo de negar las experiencias hermenéuticas porque no es posible relacionarse en términos interpretativos con éste, sino que abre al sujeto al estallido más profundo del absurdo.

Lévinas le adjudica al dolor una capacidad de realización de un fin que no puede ser asumido por conciencia alguna y al sufrimiento una pretensión de sentido de un fondo insensato. Tal vez, por ello, Freud piense que el cuerpo es el inconsciente en sí y que el dolor es cuerpo en alguno de sus estratos, fragmentos y fuerzas que lo atraviesan. Ante el dolor el sujeto no logra interpretar su negatividad retrospectiva, porque éste no puede ser asumido por conciencia alguna, mientras que el sufrimiento se presenta inútil, pero sin embargo insiste como objeto de narración desde las teodiceas hasta los efectos del poder concentracionario. El dolor produce una pasividad extrema del sujeto que lo contrae en un *ethos* que puede abrirlo a la comunidad de dolientes, mientras que el sufrimiento está orientado hacia un otro moral que demanda alguna forma de narración. Entre el dolor incommunicable y el sufrimiento discursivo que se abre hacia otro se configura una ética de la responsabilidad que después de Auschwitz refuta cualquier teodicea. El sufrimiento inútil ante los acontecimientos del siglo XX aparece como el “mal radical” sin comprensión ni sentido que vuelve una y otra vez sobre la sensibilidad del dolor y la responsabilidad ante el rostro del otro.

Más allá de la lógica formal de la razón instrumental y de su máquina conceptual se abre una lógica de la sensación capaz de reconocer lo incommunicable del dolor y la diferencia singular de los dolientes que se reconocen más allá de la imagen y de las cosas entre cosas en un mundo de fetiches. Si el dolor liga al sujeto a lo incommunicable en su pasividad, el sufrimiento constituye para el sujeto una exterioridad que lo reclama. Sin embargo, la pasividad del dolor crea comunidad y la exterioridad del sufrimiento puede coagular la acción. La responsabilidad depende del reconocimiento de la constitución singular y concreta del dolor y del hecho de que el sufrimiento pivota sobre la mirada involuntaria del otro que nos constituye. Esa misma mirada que puede volver abstracto el dolor y cosificarlo como fetiche del sufrimiento. La conciencia del sufrimiento en sus elementos universales produce violencia al otro cuando aspira a generalizar la singularidad dándola por conocida en algún aspecto.

El carácter coactivo de la conciencia subsume la singularidad del dolor del cuerpo para tratarlo como objeto dentro de la lógica formal como fundamento del mundo instrumental moderno. De la moral de la virtud en Schopenhauer a la ética de la responsabilidad en Lévinas, quedan expuestas tanto la diferencia irreductible entre dolor y sufrimiento como la articulación problemática de los términos dolor/sufrimiento pertenecientes a la esfera moral.

Dolor somático

¿Cómo es posible comunicar el dolor?, se pregunta el Wittgenstein del Círculo de Viena. Wittgenstein piensa lo mismo que Husserl en la insistencia de su obra, aunque lo plantee de modo diverso: “No puedo sentir tu dolor”. Nadie puede sentir el dolor de su prójimo, pero esta imposibilidad abre el camino a la sensación del cuerpo y a la comunidad de dolientes como principios de ética y justicia. Tal vez podamos decir que no es el terror el fundamento de la comunidad sino el dolor. Tal vez pueda llamárselo como el único principio democrático. El miedo siempre se suma al dolor como infamia, pero hay que reconocer que el dolor le basta a la vida para inventar comunidad sin comunicación, para inventar la restauración y redención material de los cuerpos en la experiencia común. Tal vez pueda decirse que el dolor es la fuente más precisa de potencia en la apertura a la comunidad.

Desde la tradición filosófica de Husserl se analizan los procesos vivenciales y psicológicos de la conciencia que los vínculos sociales hacen posibles. La obra de Husserl gira sobre esta pregunta: ¿cómo es posible conocer aquello que el otro piensa o siente si a lo único que tenemos acceso es a las manifestaciones exteriores del cuerpo? Si cada

individuo experimenta de forma directa y originaria el flujo vivencial propio, como sostiene Husserl en *Meditaciones cartesianas* (2009), resulta imposible una experiencia de la conciencia ajena. La intersubjetividad es el único vínculo o nexo de “empatía” con el dolor del otro. Max Scheler, en *Esencia y formas de la simpatía* (2004) sostiene que las teorías del acceso al otro se dan por medio de “razonamientos de analogía” o por “procesos de proyección afectiva”. O bien se comparan movimientos del cuerpo asumiendo que expresan vivencias internas por expresión; o bien se comprende la emoción del otro por procesos imitativos de los estados corporales. La evaluación de la percepción interna indica procesos de autopercepción que se corresponden con percepciones externas y datos sensibles exteriores. El cuerpo del otro produce vivencia y su modificación es constitutiva de la autopercepción interna. Que los demás se presenten a la percepción como unidades simbólicas significa que ellos son fenómenos de expresión en los que su cuerpo da a ver vivencias. Las vivencias del otro nos son dadas de manera inmediata: percibimos la vergüenza en el rubor y en el reír la alegría.

Scheler mantiene distancia con el concepto introspectivo de percepción interna de Husserl, porque los hechos fundamentales de la conciencia no pueden ser concebidos de manera solipsista por fuera de su relación con el cuerpo y su vivencia. Dolor y negatividad provienen de la forma física del cuerpo. La posición de Scheler es recuperada por Theodor Adorno en *Dialéctica negativa* (2005), porque la más mínima huella de dolor sin sentido en el mundo de la experiencia desmiente toda filosofía de la identidad. El dolor del cuerpo ajeno presenta una “discursividad” que hace posible que sea percibido por su expresión en la comunidad de dolientes. Es conocida la fórmula de Adorno que dice “el dolor habla, cesa”. El dolor ajeno es, tanto para Scheler como para Adorno, el que realiza el impulso mimético de compartir con otro el imperativo de que el dolor tiene que cesar, aunque éste sea un motor existencial.

La actitud mimética que informa a los lenguajes de las artes está orientada al respecto de aquello que en el otro no puede reducirse a un principio abstracto de la equivalencia, porque el dolor es concreto, material y singular, y excede tanto a lo universal como a la pura interioridad. De este modo el dolor escapa de la “mala igualdad” de la equivalencia general. De Scheler a Adorno, el dolor físico del otro aparece como el reclamo más urgente y exigente de atender. Adorno cree en *Dialéctica negativa* que cuando el dolor del otro habla debe cesar, porque la emancipación del individuo sería absurda si no incluyera a la comunidad humana como un proceso de mimesis y expresión en su racionalización. De cualquier forma, la noción de expresión será revisada y criticada por Adorno, por ser un término excesivamente idealista respecto de la producción material.

Podremos decir que el ser-en-el-dolor es un impulso hacia la restauración de los cuerpos, en tanto que el dolor crea comunidad que produce potencia colectiva y siempre lo hace en un padecer con otros por una lucha ética. La expresión del dolor vincula un problema ontológico con uno práctico: el de la potencia de producción de valor del hombre sobre la tierra que supone la tensión exigente de la liberación de una vida ofendida a través de una producción social de valor constructiva y expresiva de un *ethos*. El trabajo expresivo de los cuerpos para la liberación a través de la lucha contra las formas de esterilidad de la vida, operan contra el destino absurdo del tiempo de la explotación y de la “mala igualdad” de la experiencia del sufrimiento cristalizado a través de las peligrosas formas cristalizadas de compasión o empatía con el dolor del otro.

Resistencia

Conocemos bien la alianza entre acto de producción poética y resistencia. Quien produce poéticas no solo se dispone en contra del poder y de la separación en cualquiera de sus formas vitales y subjetivas, sino que intenta liberar algo aprisionado u ofendido, algo negado o velado en las prácticas vitales. Liberar una potencia de vida ofendida por el dolor supone traer a la presencia un pueblo que faltaba en la historia y no sólo una rebelión de los íconos sin anclaje ético y político. En este acto de producción poética provocado por la ética

y la política se conectan acontecimiento, síntoma y resistencia para atravesar la imagen contemporánea del pensamiento. La potencia en juego en este acto poético contiene “en sí” una íntima e irreductible resistencia, porque actúa como crítica instantánea ante el impulso ciego de hacer y porque abre otros posibles ritmos de afectos y perceptos en el mundo. Solo el acontecimiento que interrumpe la historia y el síntoma como dinámica de los latidos estructurales, permiten zanjar “el poder hacer” del “poder no-hacer”, la realización del abstenerse.

La afinidad entre los lenguajes de las artes y el acto de resistencia se produce en un pensamiento situado cuando un pueblo entra en escena por los perceptos y afectos que lo liberan, cuando perfora la mirada pese a todo e invoca la vibración sensible de fondo entre el inconsciente común y la conciencia intencional en situación. Lo que nace del derrumbe entre el dolor y el deseo, que el acontecimiento abre en la historia, provoca a desplazarse, a migrar y a metamorfosearse en relación a los lugares del poder. Las imágenes-síntoma contemporáneas funcionan como un columpio oscilante y paradójico porque resisten al poder de dominio planteando un poder de expresión que trabaja con latencias y olvidos, con improntas y repeticiones, con reminiscencias y contratiempos.

En el arte hoy, las imágenes columpian entre causas inmotivadas inconscientes y efectos críticos conscientes, entre fórmulas plásticas de compromiso y desgarraduras conceptuales de la realidad degradada. La imagen-síntoma permite interrogar el inconsciente de las imágenes entre lo estático y lo fluvial, para dar lugar a fórmulas del pathos que permiten encarar los fenómenos estilísticos y simbólicos. Creemos que los momentos-síntoma de la imagen contemporánea son los de la tragedia de la cultura en la efracción y contratiempo del gesto. Son aquellos en los que el “monstruo” ingresa como un manto de agonías en el columpio de la imagen y como una tensión suspensiva de la conciencia, para dejar pasar restos y residuos involuntarios de un orden sacrificial.

Toda aparición contemporánea puede ser vista como agitación y palpito entre la carnicería humana que domina la vida y los espectros que hablan por sus huellas, en un tiempo de clausuras y vacíos cuyo síntoma indecible oscila entre emoción y patología. Solo cuando los lenguajes de las artes y el pensamiento interrumpen el flujo insensato de aquello que resistimos nos volvemos contemporáneos del tiempo de cara a la catástrofe que introduce la fisura en los signos y el sinsentido en el momento decisivo del gesto. Lo contemporáneo no es una condición sustantiva, tampoco una forma de los géneros del saber y del poder, sino una vibración del dolor que agujerea lo conocido, que por un instante nos fuerza a sentir y a pensar lo común por el acontecimiento que nos atraviesa y por el síntoma que nos atrapa y desplaza. El contemporáneo es el que capta como un *medium* la solidaridad entre un ritmo de fondo del dolor del tiempo y una poética en alguno de los lenguajes de las artes bajo el síntoma de la muerte violenta, el que produce la alianza entre arte y no-arte y el que provoca las fronteras entre autonomía del arte y comunidad de expresión.

Las estrategias para indagar lo contemporáneo en el umbral que nos interroga pivotan sobre una condición irreductible del giro hacia lo real, donde cualquier consideración sobre el sentir estético está problematizada por la dimensión ética y política. La pregunta por lo contemporáneo no se deja atrapar por esquemas globales geopolíticos o por lógicas iconológicas de la historia de las artes. Lo hace tanto por la simultaneidad y reversibilidad de matrices clásicas perdurables, de vanguardias simultáneas y de retaguardias anacrónicas que se repiten en el hábito, como por formas de experimentación perceptiva y afectiva de los lenguajes entre autonomía y heterotopía de lo visible y lo decible. Nuestro problema recae hoy sobre las matrices perceptivas y las demandas ontológicas que se preguntan por lo sensible común y se abren entre el dolor percutante de las experiencias sociales y la formación de una reserva sensible para la constitución de una historia por venir.

Acontecimiento, síntoma y resistencia atraviesan la imagen contemporánea como un columpio oscilante y paradójico. Pero una obra o un conjunto de obras no es un acontecimiento, aunque podría llegar a provocarlo. Es un conjunto de procesos de formación y de procedimientos de expresión que determinan una constelación,

configuración o cartografía de los lenguajes de las artes. Una obra es siempre una instancia local y un pensamiento situado que dice todo lo que tiene para decir por sus procesos de formación y por sus procedimientos de expresión, pero hay que recordar que una obra o una serie de obras es el efecto de un acontecimiento que interrumpió la historia como huella o como síntoma de una tonalidad emotiva. Una obra o un conjunto de obras es una indagación situada de los efectos del acontecimiento, que por azar determinó la sensación y el sentido que la conforman, produciendo secuencias identificables por un conjunto virtual y finito de obras que rodean los imaginarios posibles de nuestros modos de percibir y de nuestros afectos. En las obras latinoamericanas que nos hacen sentir y provocan el pensamiento, buscamos los modelos de tiempo, de sensación y sentido que desplazan el umbral paradójico de las imágenes, entre lo inmotivado y lo intencional en un pensamiento situado. Pensamiento que deberá decidir entre sustraerse de la imagen o imaginar pese a todo. Tensión que resulta definitiva para el contemporáneo que ve “cuerpos y obras como siembra inconstante de frágiles proyectos de piltrafa”, y por ello, tal vez, “percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le incumbe y no cesa de interpelarlo”.

Emoción

Adorno y Horkheimer nos recuerdan en el final de las “Notas y esbozos” de la *Dialéctica del Iluminismo* (1987) que tanto aquellos que pasaron por un acontecimiento que marcó sus cuerpos, como aquellos otros que formaron parte de la atmósfera que el acontecimiento abrió en el tiempo histórico, presentan indicios de descomposición sensible y cicatrices emocionales. Sabemos que el cuerpo resulta paralizado por la herida física y el espíritu por el miedo. En la génesis trágica del dolor ambas cosas son inseparables. Las cicatrices que el dolor deja en los cuerpos y entre los cuerpos definen un tipo de carácter y un modo del desempeño práctico e intelectual en el mundo histórico. El cuerpo entumecido es aquel al que se le ha retirado una fuerza o capacidad que lo favorecía para encontrar en su lugar una cicatriz visible o imperceptible, sensible o insensible. Las cicatrices del cuerpo y del alma constituyen deformaciones que crean caracteres donde la esperanza se inmovilizó ante la muerte o el testimonio de una vida quedó petrificado frente a las formas de dominio. La cicatriz que el acontecimiento abre en la historia de los cuerpos y entre los cuerpos es inseparable de un modo de la emoción y del padecer.

Lo patético ha sido visto en la historia de la filosofía como un defecto de la potencia y como una debilidad de la razón. La emoción ha sido minorizada y negada frente a la razón y a la acción. De Platón a Kant la emoción se transformó en un sin salida del lenguaje. Adorno y Horkheimer recuerdan que la Ilustración como proyecto de la razón progresiva es inseparable de la emoción que hace aflorar la cicatriz ante los dispositivos de dominación. De este modo recuperan la “falla de la razón” y “la enfermedad del alma” – modos en los que la arquitectura de la razón occidental condenó a la emoción– para revelar que la cicatriz es un entre-lugar demasiado sensible e insensible a la vez que pesa en el naufragio de la propia razón.

Hegel pensó que se podía encumbrar la injusticia asesina de la naturaleza o de los hombres hasta lo racional para alcanzar, en el naufragio, la razón en la historia. Schopenhauer esperaba, frente a la desgracia del naufragio, que se alzara la expresión de lo sublime. Nos gustaría conocer la ola que produce el naufragio, pero descubrimos que nosotros la misma ola. Con un fin ético Lucrecio recuerda la génesis del naufragio, en *De rerum natura* (2012), en el que el espectador de una guerra o de un naufragio no debe sentirse culpable por estar a salvo, sino que está llamado a poner en evidencia la diferencia irreductible entre la voluntad de felicidad y la implacable marca del dolor físico o histórico. La buena fortuna del espectador aún vivo es el provecho de su emancipación si logra conectar su emoción con la razón para exponer las formas del dominio de su tiempo.

La emoción nos sobrecoge ante ciertas imágenes en las que somos colocados de cara al dolor extremo o al archivo de las masacres. El filósofo francés Georges Didi-Huberman nos recuerda que la actitud filosófica no consiste en desviar la mirada sustituyendo una

explicación racional, para deshacerse en la emoción de las masacres en las que el tiempo nos funde, desorienta y extravía por el dolor. Nuestro presente exige fundar la racionalidad misma en la emoción que se conecta con la mirada en la trama de la experiencia. Las respuestas en la historia de la filosofía no se dejan esperar ante la razón ilustrada: o bien lo viviente tiene el privilegio del dolor como el soporte de la razón, como cree Hegel; o bien la fuente originaria del padecer corporal es la única razón de la existencia, como piensa Nietzsche. La vida sensible para la razón o para la acción no puede pensarse sin emoción.

La emoción corporal conectada a la razón histórica sale de la senda de la impotencia a la que fue conducida de Platón a Kant para volverse activa como cree Bergson. Hay que considerar que el movimiento de la emoción nos pone fuera de sí, porque se trata de una acción donde el cuerpo se agita y tiembla. Valen las palabras arcanas del poeta: “dónde se está cuando se sale/dónde se sale cuando no se está?”. Intuimos que el movimiento de la emoción es un tránsito preposicional donde el cuerpo atraviesa un umbral en el que éste hace cosas de las que ni siquiera tiene idea. Cierto es que el movimiento de la emoción puede producirse por una “transformación activa de nuestro mundo” como piensa Merleau-Ponty o por una “percepción que concentra sin moverse del propio sitio” como cree Deleuze. No hay dudas de que la emoción es un modo de aprehender el mundo que pone en juego los afectos como lo considera Sartre. Sin embargo, ¿qué es eso que estando en mí está fuera de mí?, se pregunta Freud.

Cuando experimentamos una crisis sensorial en el mundo y ante el mundo, cuando se abre el lugar de la separación entre afecto y representación, la emoción queda separada de la imagen que uno se hace de la situación, como piensa Freud. Esta disociación hace que algunas emociones nos lleguen sin que sepamos reconocerlas o comprender sus razones, aunque nos ocupen de modo inquietante en su extrema extrañeza. Los filósofos se reconocen en su insistencia. En su aporte a *La Política de las imágenes* (2008), titulado “La emoción no dice yo. Diez fragmentos sobre la libertad estética”, Georges Didi-Huberman encuentra a Gilles Deleuze en la imagen del pensamiento en el que ambos insisten, en el sendero de Freud, que la emoción excede al “yo”. Deleuze escribe en “La pintura inflama a la escritura”, publicada en *Dos regímenes de locos* (2008): “La emoción no dice ‘yo’ (...) Uno está fuera de sí. La emoción no es del orden del yo, sino del acontecimiento. Es muy difícil captar un acontecimiento, pero no creo que esta captación implique a la primera persona. Más bien habría que recurrir a la tercera persona porque hay más intensidad en la preposición ‘él o ella sufre’ que en ‘yo sufro’”. Didi-Huberman considera doblemente justa esta descripción: la considera una buena descripción y la cree implicada en la justicia, porque pone en juego el uso ético de nuestras emociones.

Ante las imágenes del naufragio de nuestro tiempo la emoción no dice “yo”. En primer lugar, porque el inconsciente es mucho más grande y transversal que mi “yo” personal. Ante el dolor, el inconsciente es colectivo y político, nunca individual y familiar. En segundo lugar, porque alrededor de mí la comunidad de los hombres es mucho más grande y transversal que cada pequeño “yo” individual. La emoción contiene un colectivo político inconsciente y una comunidad en los regímenes colectivos de enunciación. De este modo las emociones atraviesan a los cuerpos colectivos en cuanto fenómenos que conmueven a la sociedad en su conjunto, porque el acontecimiento marca al cuerpo con cicatrices y porque sus efectos inician por el dolor indicios de descomposición individual y colectiva.

Imagen

Ante el exterminio programado las imágenes insisten y resisten. Vale recordar el mito de la Medusa que exhibe el horror real como fuente de impotencia. El poder del horror aniquila a la víctima y la petrifica, vuelve ciego o mudo al que lo enfrenta. Pero el horror reconducido hacia la imagen y la palabra, reconstruido como interrogación sensible, puede funcionar como mediación. Algunos han visto esta mediación como la del reflejo, sugerida en el mito por Atenea a Perseo para enfrentar a la Gorgona. En *Teorías del cine* (1989), Sigfried Kracauer dice que en Perseo insiste un valor de conocimiento sostenido en el reflejo

y un modo de incorporar la memoria a través de éste, lo que permite eliminar el horror paralizador. En este valor reside la capacidad de la imagen para “salvar lo real” de su invisibilidad. Godard recupera en *Historia(s) del cine* (2008) el núcleo del texto de Kracauer. La redención por la imagen en su sentido pleno sólo adviene cuando el valor de conocer o de rodear el horror se convierte en fuente de acción. Se trata de transformar la impotencia del horror en un acto de resistencia.

La “indestructible” humanidad del hombre reside en transformar el horror en un acto de creación que resiste a la muerte y al olvido. Movilizar el saber ante lo inimaginable supone abrir lo sensible para salir de la imposibilidad que petrifica el ver, que enmudece y asesina. El cine, como el escudo de Perseo, es el dispositivo que el colectivo Los Ingrávidos eligió para producir, como quiere Didi-Huberman, una “imagen-escudo”. El historiador del arte Aby Warburg supo ver en la imagen de Perseo luchando contra la Medusa la suma de la historia intelectual europea, que opone el ethos de la mirada contra los poderes de la barbarie. Se trata de aquello que el poeta Paul Celan llama, en “El meridiano” (2013), un cambio de atmósfera poética, lanzado frente al abismo que produce la cabeza de Medusa petrificando cada palabra e imagen del porvenir. El registro que rodea el horror no sirve para huir ni para velar lo real. Perseo no huye de la Medusa, se enfrenta a ella pese a todo. Este argumento de Kracauer, recuperado por Didi-Huberman, permite decir que la imagen surge del escudo, que es en sí el medio técnico que sustituye a la fatalidad por la respuesta ética, que culmina salvando la realidad histórica de lo inimaginable y del olvido.

La edición de Los Ingrávidos en su video *Sonderkommando* (2014) indaga en la desaparición de los 43 estudiantes en la noche de Iguala, y lo hace articulando una serie de imágenes y sonidos presentes y pasados: el movimiento de la cámara a través de la alambrada de púas con las manifestaciones populares que estallaron por el hecho en todo México; la larga caminata hacia las fosas con un conjunto escultórico conmemorativo; el sonido del transporte ferroviario con el silencio de los manifestantes; fundidos encadenados de imágenes de los campos de concentración con las multitudes en reclamo. En ese flujo, se cuele la imagen del portal de Auschwitz que selló la relación entre el trabajador y el soldado anónimo en la frase Arbeit Macht Frei (“el trabajo libera”). La edición estratifica las imágenes y sonidos rodeando lo inimaginable para conminarnos a recordar con una de las cuatro imágenes arrancadas al infierno por el Sonderkommando griego en 1944. Vivir en el tiempo de la imaginación desgarrada supone iniciar un acto de resistencia en el que el pasado de las imágenes intervenga para ayudarnos a abrir el presente de los tiempos. La conciencia desgarrada abre la perversión de las combinaciones, donde el concepto reúne los pensamientos más lejanos: una imagen arrebatada al infierno que fuerza a pensar en la desaparición de los cuarenta y tres estudiantes. El compuesto de imágenes y sonidos enfrenta a la imaginación herida bajo la consigna “Imaginad pese a todo”.

¿Qué oración del alma podrá ser trazada por el registro bajo “la luz de la tempestad”? ¿Se podrá experimentar poéticamente sobre las ruinas en un tiempo de barbarie? ¿Podrá redimirse a los muertos o desaparecidos por un simple rectángulo que intente salvar el honor de lo real, aunque lo haga por un “diálogo desesperado” y una “contrapalabra lúcida”? ¿Cómo disponer un registro que bordeé la extrañeza más abyecta y lo siniestro que disuelve sus contornos en la mundanidad cotidiana? ¿Cómo mostrar la desaparición trágica entre el mito de la monstruosidad y la fabulación de lo posible? ¿Cómo devolver unas imágenes y palabras a los habitantes de una tierra que está en manos de “guerreros tenebrosos”, artífices de una “negra destrucción”? El pasado le habla al futuro a través de aquellos que han indagado en los últimos días de la humanidad. Apelo a las voces poéticas de Paul Celan, Karl Krauss y Georg Trakl para enfrentar la irreparable desaparición y los umbrales del dolor.

Para una genealogía del dolor¹

Alejandra González
UNDAV

En el marco de la investigación “*De la analgesia de las imágenes a los lenguajes del dolor. Analítica estético-política de las imágenes del pueblo*” se insiste en la interrogación acerca de la diferencia entre dolor y sufrimiento. La hipótesis preliminar es que el sufrimiento es un dolor domesticado que permite su iteración sin dejar mácula ni promover una praxis resistencial. El dolor, por el contrario, carecería de la posibilidad de ser representado. Considerado de este modo, permanecería en el plano de lo imaginario, en un régimen escópico donde queda prendada la mirada subjetiva, cautiva e impotente, obliterando el dolor y recubriéndolo con sufrimiento. Quizás pueda decirse, se sufre para que no duela. Sufrimiento enorme, desgastante, pero sostenido en un optimismo letal, que supondría la posibilidad de eliminar el dolor de nuestras vidas.

Los lenguajes de las artes que transitan por este tipo de imagería donde la utopía de la felicidad aparece como posible, terminan, en un giro perverso, fascinando obscenamente con el “mal” y sus presentificaciones en las ciudades de los hombres. Por el contrario, los lenguajes del dolor chocarían con la imposibilidad misma de la representación de lo intolerable. Se trataría entonces de articular una lógica del dolor/sufrimiento con una de la ausencia/presencia. Pero esta reconstrucción genealógica tiene la función de desenmascarar la finalidad mediática de esta transformación tanática.

Es en ese engendro de la llamada “opinión pública”, nacida en el siglo XVIII y proyectada como la escena moral de nuestro teatro del juicio, para quien se produce y a quien se produce, en el acto político de volver indoloras las imágenes del horror a través de la repetición, la sobreexposición, la enumeración detallada, y otros procedimientos retóricos. Planteada esta cuestión, queda el problema de cómo construir una imagen que remita a una ausencia, que le quite sustancia al mundo para no representarlo sino para indicar su condición. El imaginario viralizado en los medios de comunicación disuelve el horror por la preminencia de sus mecanismos técnicos de reproducción. Pero habría que dar cuenta de lo irreproducible, de la singularidad absoluta de la herida. “Dolor” son todas las variaciones de la herida en el cuerpo a ser exploradas por los lenguajes de las artes y el esfuerzo de un pensar que no se refugie en definiciones.

Según Freud en *El malestar en la cultura* (2006):

“El sufrimiento nos amenaza por tres lados: desde el propio cuerpo que, condenado a la decadencia y a la aniquilación, ni siquiera puede prescindir de los signos de alarma que representan el dolor y la angustia; del mundo exterior, capaz de encarnizarse en nosotros con fuerzas destructoras omnipotentes e implacables; por fin, de las relaciones con otros seres humanos. El sufrimiento que emana de esta última fuente quizá nos sea más doloroso que cualquier otro; tendemos a considerarlo como una adición más o menos gratuita, pese a que bien podría ser un destino tan ineludible como el sufrimiento de distinto origen”.

Si, siguiendo nuestro primer movimiento, llamáramos dolor a esas fuentes que ocasionan el sufrimiento y reserváramos este término para aquello que proviene de la negación patológica del dolor y que encubre una ilusión de felicidad total, como si sus causas pudieran ser abolidas, quizás concluiríamos en que la disminución del sufrimiento implicaría un duelo, el de la felicidad: un cuerpo eterno y sin mácula, una naturaleza pródiga, un sistema de relaciones sociales armónico y completamente racionalizado.

¹ El presente trabajo incluía dos fotogramas de *Nostalgias de la luz* (Guzmán P., 2010), y dos fotografías del cuerpo del niño sirio Aylan Kurdi tomadas por Nilüfer Demir (2015). Por cuestiones de derechos de autor, no han sido reproducidas en esta publicación. Las fotografías de Demir pueden ser revisadas en varios sitios de internet, por ejemplo, <http://100photos.time.com/photos/nilufer-demir-alan-kurdi>.

El tiempo parece detenido en el dolor, porque se presentifica en el instante y no permite imaginar futuros ni recordar pasados. El dolor conjugado en presente, es siempre físico, duele en el cuerpo como un tajo que hiere la unidad imaginaria que somos, y la hace estallar en fragmentos. No hay palabra que pueda recubrir ese agujero que el dolor abre en el cuerpo. Frente a esa imposibilidad de que lo simbólico haga su trabajo de duelo, lo imaginario multiplica desmesuradamente sus veladuras. Para el dolor no hay dualismo cartesiano que valga, duelen alma-cuerpo en su negada solidaridad. El grito o el llanto son descargas, pero quedan huellas, rastros, cicatrices fuera de los que desaparece la posibilidad de un mundo. (¿La soledad de la tortura, como dice Arendt?).

No hay palabra para el dolor, nada puede recubrir ese agujero. Las mujeres de Calama retratadas en el film *Nostalgias de la luz* (Sachse R., Guzmán P., 2010), buscaron los restos de sus familiares desaparecidos por la dictadura de Pinochet en el desierto de Atacama durante 28 años, movidas por el dolor que agujereó el cuerpo. Buscaron restos de huesos dispersos en un espacio inmenso, rastrillando a mano para encontrar las huellas del dispositivo de desaparición a través de los minúsculos fragmentos de pies y cráneos que dejaron los movimientos de máquinas excavadoras, en el traslado de los cuerpos de ese sitio a una localización desconocida. La narración de Guzmán explica que durante el rodaje del film se encontraron los restos de una víctima. La voz y rostro de Vicky Saavedra, una de las perseverantes mujeres de Calama, explicita que el dolor está en presente al narrar su encuentro con fragmentos de huesos de su hermano. Los fragmentos le permitieron enfrentar la idea de que su hermano había muerto. Solo a partir de allí, en la soledad con los restos, comienza el trabajo de duelo, aunque algunas de sus compañeras de búsqueda sigan reclamando encontrar la “totalidad” del cuerpo de cada quien y de los “cuerpos” desaparecidos en su conjunto.

El sufrimiento separado del dolor y capturado por la sociedad mediática, se pierde en la fetichización de los dispositivos tecnológicos que hacen de las imágenes cosas, y de las cosas mercancías. Ya no hay relaciones sociales entre los hombres, sino vínculos entre las cosas. Se alzaría esa defensa subjetiva para evitar el recuerdo de la imagen hostil no en el origen, pero sí en el comienzo de un proceso metonímico, en el que finamente se produce el montaje entre la estructura subjetiva y los procesos de mercantilización de la obra de arte.

El dolor se apodera, en el viejo sentido de *imperium*, de tal modo sobre nuestro cuerpo que se nos hace inhabitable. ¿Qué resta? La analgesia. Supresión química por las drogas, multiplicación de los estímulos de modo tal que se pierda la especificidad absoluta del dolor que singulariza. Veladura imaginaria de lo real para que no haya desvanecimiento subjetivo. En las sociedades massmediáticas, donde el individuo es la imagen de sí que no se soporta fragmentado, un yo debilitado al extremo que no admite ningún agujero, repite sin diferencia las imágenes, hasta saturar el espacio. Si no hay modo de obtener ese objeto, entonces exigimos su multiplicación al infinito. Si no hay modo de evitar el dolor, entonces se hace lugar común de la muerte y el exterminio, y se reproducen las imágenes de catástrofes sin mengua, que entonces se transforman en obscenidad sufriente (y de la pesadumbre de un hombre o una mujer se pasa al chismorroto de la farándula, y de la humillación de la pobreza al muestrario porno-sentimental de una mirada insensible que no capta la singularidad de cada quien).

Deshistorizadas las imágenes, se evaden las causas políticas y económicas, hasta que éstas se desvanecen. Un niño muerto en la playa es el horror de la infancia devastada, y no las políticas norteamericanas en medio oriente.² La imagen analgésica reemplaza a una pena única en su diferencia por el recurso de la abstracción, y aún la miseria de los seres por el esquema de la pobreza. Los universales hacen escarnio de la singularidad que no puede hacerse concepto ni imagen. La potencia de lo único, de la singularidad de una situación que tiene explicaciones, aunque no se agote en ellas, produce afección y eso abre el camino de una praxis que, al menos, transforma al sujeto percipiente y quizás con esto pueda cuestionar la exterioridad irreductible. Quizás sea necesario abolir la idea de mundo,

² Aquí se refiere a las mencionadas fotografías de Demir, 2015.

para arribar a lo que encubre, a lo que no termina de horadarlo en esta época del mundo imaginario, tal vez más que de imagen del mundo. Ideología de la imagen que vuelve totalidad a las singularidades de los cuerpos-almas que resisten al dualismo cartesiano.

¿Cuáles serían las ventajas del sufrimiento sobre el dolor? El dolor expulsa al sujeto, el sufrimiento permite el regodeo en la egolatría. Imágenes donde es más importante quién ve que lo que es visto, miserabilismo que encasilla al otro que siempre aparece feo, pobre, deserotizado, sucio, finalmente algo que debería ser abolido. El dolor deja anonadado al percipiente, no se trata de su subjetividad ni la del periodista, ni del artista, ni del mediador. Se trata del puro agujoneo en la carne de lo intolerable. El sufrimiento permite que el nombre persista junto con el estilo de un lenguaje, mientras que el dolor arrasa con identidades, estilísticas y poéticas.

El sufrimiento hace sentido de lo desposeído de toda lectura posible. Es su ventaja y su límite. De ahí que quizás podamos pensar al barroco que se enraíza en América más como dolor que como sufrimiento: esa torsión de la materia, esa plenitud de los colores aprisionados en las formas, ese rojo sangrante siempre a punto de derramarse fuera de sus límites. Es un dolor sin sufrimiento, que se expande y que solo puede soportarse en otro nivel de lo imaginario. Ese es el dolor inevitable del que habla Freud, el que adviene con la existencia, no el sufrimiento narcisista que comulga con una ideología optimista y con el elogio de las utopías que no quieren dejarse rozar por lo real.

Claro que el sufrimiento, la conmiseración con los otros (ellos son los que sufren, no el ego) siempre es más cómodo que soportar que el dolor toca todas las puertas. Y que es inevitable como el estar vivo. Nadie elige ni lo uno ni lo otro. ¿Si no podemos evitarlo, podremos hacer alguna otra cosa con él? ¿Hay lenguajes del dolor y otros del sufrimiento? ¿Se podrá dar una vuelta más alrededor de la imposibilidad del concepto o la imposible cobertura de la imagen? Si toda teoría es culpable, ¿también lo son los lenguajes de las artes? ¿Deberán pensar el modo en que ponen el dolor en escena? ¿O soportar que es el dolor el que rompe las escenas montadas para su espectacularización? Hacerlo implica desvelar lo que anida en las articulaciones sintácticas de todo lenguaje: la estructura de un poder que ubica sustancias y atributos en un orden.

Descomponer la lengua, sus figuras retóricas, sus distribuciones es ir desmoronando poco a poco la voz del amo que ordena el mundo y lo constituye en su gramática. Se trata tal vez de evitar la ligereza de hablar del otro, como si fuera accesible a nuestra palabra o nuestra percepción, cuando son los aparatos perceptivos ya consolidados y heredados los que nos obligan a ver al otro como tal y bajo una figura determinada. Claro que las figuras del otro y del propio cuerpo como unidad, solo pueden ser desmontadas en sus intersticios, en los intervalos entre los pasajes que permiten interrumpir las narrativas eurocentradas. Es que solo esa cosmovisión querría reponer constantemente el pasaje del mito al logos, como si el logos fuera el destino final de toda vida y su evolución necesaria en un progresivo perfeccionamiento histórico.

Claro que el precio es desconocer la violencia del comienzo, donde un sentido se impuso sobre todas las otras fuerzas, y se ocultaron las marcas que delatan el dispositivo escópico de esa particular enunciación. Naturalizado el modo de ver, solo queda eliminar lo no visible. ¿Serían pensables lenguajes específicos de las artes que dieran cuenta de su propio marco? No completamente por supuesto, no se puede hacer conciencia del inconsciente, pero se puede trabajar con lo que de la verdad desmiente siempre el saber, o al menos lo interrumpe en su linealidad. Tal vez, solo podemos encontrar salidas en una lengua que se atreviera a desmontar las figuras y el estilo para encontrar, no en los contenidos enunciados sino en las formas de la enunciación, la manera en que se soporta el dolor de la existencia.

El dolor singular y concreto no entra nunca en los andariveles de la comunicación. Por eso los medios masivos no pueden mostrarlo como tal, y lo transforman en imágenes del sufrimiento. Es el dispositivo técnico en sí mismo el que genera su reproductibilidad incesante y crecientemente apática. Porque los dolientes reconocen a los otros doloridos, sin necesidad de una palabra ni de una imagen que circule publicitariamente por el espacio

mediático. Un pensamiento que tome en cuenta la incomunicabilidad del dolor, que renuncie incluso a la comprensión intelectual y se avenga a padecer con él, es lo único que puede inventar mundos. El sufrimiento no puede generar, a largo plazo, más que indiferencia y distanciamiento crítico y olvido.

El dolor es inconmensurable porque impide la desmemoria remitiendo a un presente donde todo es herida en el cuerpo. Sin embargo, esa fragmentación que no admite mensura puede pensarse como posibilidad de reconstruir el mundo. Elaboración de un lenguaje que no pretende comunicar nada, ni visibilizar, ni aparecer en el espacio público como obra. El dolor, por el contrario, “des-obra” por la transformación que realiza desde la pasión comunitaria. Encuentro imposible de cuerpos dolientes y no comunicabilidad superficial de mónadas homogenizadas por la producción, en el mercado global de subjetividades.

Además, hay que aceptar que el padecer juntos nunca puede ser pasivo, sino que aporta un conocimiento que requiere de una praxis inmediata. Deviene en ella como creación o producción de un mundo. El dolor abre la puerta a la comunidad, pero no a la comunicación, por eso hace lazo en lo real y evade el sentimentalismo imaginario de las emociones fáciles. ¿Cómo hacer comunidad política de los diferentes y no sociedad de masas de los iguales? Será por la vía de un dolor que funda lazos vinculantes por su capacidad de producción de mundo.

Dolor que se piensa no como positividad de aprendizaje, sino como negatividad y que por eso puede fundar un lenguaje. Solo cuando el dolor llega a lo secreto del cuerpo, atravesado por las catástrofes naturales, y es pura pérdida y sinsentido, entonces solo ahí, se potencia y transforma en lazo comunitario. No se trata de identificaciones ni de compasiones o empatías. Se trata de hacer comunidad, más allá de toda comprensión, y sobre todo por fuera, y aún en contra de toda comunicación. Y es desde el seno de esa comunidad imposible y desde la absoluta soledad, que el dolor conduce a la creación o producción de un mundo, pero solo después de que ha muerto toda afirmación, de plantear la inviabilidad histórica de cualquier optimismo decimonónico, y de aceptar que el sentido como trascendencia ha sido mutilado.

Claro que este lenguaje de la creación implica tomar riesgos. Mientras el sufrimiento cae en una repetición, la mala infinitud en el sentido hegeliano, el dolor se aventura en sus metamorfosis, y se transfigura en lenguajes nuevos. Pero necesitará oponer la potencia de su vacío y su silencio al despliegue de la dominación mediática de la imagen. El sufrimiento genera poder de multiplicación desafectivizada pero fundamentalmente capacidad de reproducción hasta el hastío de los sentidos. No se trata de un sufrimiento estilizado sino de un dolor insoportable. Superabundancia de la diferencia, nunca repetición de lo mismo.

Huellas del dolor¹

Verónica Altamiranda
UNDAV

“La realidad del cuerpo hoy implica la emergencia de síntomas y patologías sociales que de distintas maneras contaminan las prácticas del pensamiento y del arte. (...) El relato visual, carnal y verbal que allí tiene lugar nos atañe demasiado. La historia cotidiana de estos tiempos. (...) Pienso que en la escena mexicana, como ninguna otra obra escénica, Bacantes ha explorado el estado límite de los cuerpos y ha puesto ante nuestros ojos la trágica iconografía de nuestros tiempos”.

Ileana Diéguez

Se podría reflexionar, cómo el arte se encuentra contextualizada, situada, imbricada, en un tiempo y espacio puntual, y cómo esta se compone en el contacto con dichos planos y el sujeto político que lo fecunda. Mientras que a su vez, y en relación al caso que aquí se pretende analizar, a partir de esta representación, en la cual una performer caracterizada de Virgen María representó un aborto rodeada de cuatro mujeres vestidas de negro, con sus rostros cubiertos, expusieron durante la marcha *Ni una menos* y determinados medios de comunicación, el 8 de marzo pasado frente a la Iglesia Catedral sita en la capital de Tucumán, una iconografía que ofendió a los telespectadores que a posteriori televisaron este suceso, a través de diversos canales de comunicación, tocando las fibras más profundas y conservadoras, pero no menos contradictorias, del conjunto de las personas que se sintieron ofendidas.

Se destaca en este sentido, el accionar por parte del Arzobispado, encabezado por Alfredo Horacio Zecca. Dicha institución, organizó de manera sistemática persecución al colectivo feminista que realizó la performance como así también a las familias de las integrantes del mismo, y directamente al movimiento feminista de esta provincia, potenciado por el accionar de los medios de comunicación, sumado al repudio social que se manifestó textualmente en ellos, llegando incluso a elevar una causa legal en INADI contra la persona de la *performer*. Cabe destacar que mencionada causa obtuvo el apoyo y las firmas de 60.000 personas, habiendo trascendido así el territorio tucumano.

Existen unos componentes en suma católicos y patriarcales, los cuales configuran a su vez unos sentidos particulares de lo femenino, lo cual esboza un panorama complejo sobre el cual deconstruir una variedad de cuestiones respecto del arte en tanto cuerpo que simboliza, re-presenta una vez más, otros escenarios posibles de enunciación, de discursividad y lucha con la significación hegemónica de las prácticas del deber ser y el deber hacer de la mujer, poniendo en juego el cuerpo, la carne, de una/s mujer/es como bastión para esta lucha por la libertad femenina entendida desde su más amplia concepción.

Sin duda, hay muchas lecturas posibles de este caso desde las perspectivas imágenes analgésicas y lenguajes del dolor en tanto puede pensarse un desdoblamiento del acto de creación performático subversivo, situado. Por un lado, las composiciones metafóricas relacionadas al posicionamiento político-estético de dicho acto, y por otro el conjunto de significaciones que se ponen en juego en esta escena, en tanto denuncia, exorcismo, visibilidad de mecanismos perversos que al mismo tiempo producen dominación, sometimiento, sumisión, aniquilamientos, persecución encubierta, disimulada.

Así, podríamos poner en contacto las concepciones respecto del sufrimiento en tanto martirio constante del cuerpo de un optimismo letal. Esta performance tocó el límite, la performance mostro el dolor como acontecimiento, puso en escena lo innombrable, lo intocable, lo prohibido, la hipocresía. Como lenguaje de las artes trabajó sobre imágenes del

¹ El presente trabajo incluía una fotografía de una performance realizada en Tucumán por el grupo Socorristas en Red durante la marcha por el 8M en 2017. Por cuestiones de derechos de autor, no han sido reproducidas en esta publicación. La fotografía puede ser revisada en Carbajal (12 de marzo de 2017), disponible en <https://www.pagina12.com.ar/25229-la-contraofensiva>.

dolor pudiendo poner en escena lo irrepresentable.

Por su parte, los medios de comunicación las transformaron en imágenes del sufrimiento, construcción a partir de las cuales se las ataca, montaje virtual que horada las significaciones compuestas en el acto vivo, creativo, arrasando con el cúmulo de significaciones que en ella se expresan.

Ahora bien, Presencialidad Vs. Virtualidad, las imágenes viralizadas producen efectos de sentido político más potentes sobre las personas que visualizaron fotos o videos de la performance por medio de aparatos tecnológicos, que por los pocos que pudieron presenciarlo activamente. ¿Se debe sólo al cambio de “formato de la visualidad”? ¿Cómo se puede reflexionar acerca de la pulsionalidad desenfrenada volcada en las redes sociales? ¿Cómo se puede pensar respecto de los efectos políticos que produjo y reprodujo este montaje virtual en Instituciones como INADI o la cámara de Legisladores que actualmente llevan adelante acciones legales contra la performer?

La saciedad del espectáculo¹

Florencia Podestá
UNDAV

Existe un rasgo incomunicable del dolor, como ha sostenido la artista cubana Ana Mendieta, poniendo en escena en su obra una anticipación de su propia muerte. Una mujer víctima de femicidio es un dato que excede toda representación. ¿Qué imágenes muestran los medios de comunicación, principalmente la televisión, de las llamadas víctimas de femicidio? ¿Qué registro permanece en escena? Nos interesa analizar por un lado una visibilidad inusitada que no se condice con el aumento de femicidios, sino que adquieren otras lógicas Y por otro lado nos preguntamos cómo aparece una producción que adquiere rasgos de una factoría exitosa, un producto de ventas record.

Coincidimos con la afirmación de Eduardo Rinesi en que una imagen no vale más que mil palabras. Menos aún cuando horadar la percepción se vuelve una tarea fundante de la desarticulación del sentido común. El tratamiento discursivo que circula respecto de las imágenes de mujeres asesinadas, imágenes de cuerpos inermes sin capacidad de articular defensa, masa informe susceptible de ser moldeada en pos del mercantilismo mediático conlleva una crueldad desmedida. Sólo eso, productos fetichizados con obsolescencia programada por el rating nuestro de cada día.

En este sentido, Judith Butler en *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo* (2015), se pregunta qué hacer con el juego textual que proponen los debates posestructuralistas que gozan de renovada vigencia: “Si todo es discurso ¿qué pasa con el cuerpo? Si todo es un texto ¿Qué decir de la violencia y el daño corporal?” Pero para reflexionar sobre esta pregunta, nos advierte:

Podemos tratar de retomar a la materia entendida como algo anterior al discurso (...) pero esto sólo nos llevaría a descubrir que la materia está completamente sedimentada con los discursos sobre el sexo y la sexualidad que prefiguran y restringen los usos que puede dársele al término. Además, podemos tratar de recurrir a la materia para poder fundamentar o verificar una serie de ataques y violaciones, pero esto sólo nos llevaría a descubrir que la materia misma está fundada en una serie de violaciones, violaciones inadvertidamente repetidas en la invocación contemporánea. (Butler, 2015)

No debemos olvidar que la caza de brujas, aquel genocidio de magnitudes comparables con el exterminio de los pueblos originarios tuvo/tiene efectos disciplinares que persisten hasta la actualidad. Hoy, esto se reedita bajo otras formas no tan distintas de las anteriores: mujeres incineradas o empaladas, travestis torturadas y abandonadas en lugares de notoria visibilidad como una advertencia indiscutible de los cuerpos heteronormados.

En consecuencia, ¿Qué función vienen a cumplir los medios de comunicación al exhibir los femicidios de esta forma, desarticulados de toda historicidad? ¿Fomentar el miedo? Sin duda. Pero hay algo más en esos dispositivos técnicos encargados de colonizar subjetividades: la actualización de lógicas disciplinarias que revierten solidaridades constitutivas de los sujetos políticos y alientan procedimientos de sentido de común.

Y al mismo tiempo, ¿qué beneficios extraen de esos cuerpos sin vida? ¿qué ganancias acumulan con la disposición espectacular de tantas muertes? En *Sobre la fotografía* (2006), Susan Sontag dirá: “una sociedad llega a ser ‘moderna’ cuando (...) las imágenes ejercen un poder extraordinario en la determinación que exigimos a la realidad y que son en sí mismas ansiados sustitutos de las experiencias de primera mano se hacen indispensables para la

¹ El presente trabajo incluía dos fotografías de acciones artísticas realizadas por Ana Mendieta: *Flowers on Body* y *Earth Work*. Por cuestiones de derechos de autor, no han sido reproducidas en esta publicación. Las fotografías pueden ser revisadas en <https://www.theartstory.org/artist-mendieta-ana-artworks.htm>. En este sitio web *Flowers on Body* es identificado como *Untitled (Image from Yagul)*, y *Earth Work* aparece como *Untitled (Siluetas Series)*.

salud de la economía, la estabilidad política y la búsqueda de la felicidad privada”.

¿Qué hacen esas imágenes de mujeres asesinadas de las formas más dolorosas sino presentarse como advertencias, recrear un registro moral de conducta, establecer diferencias entre buenas y malas víctimas para finalmente convertirse en un decálogo de lo que se debe y de lo que no se debe hacer?

Claro que, como nos enseñó Butler, existen cuerpos que importan más que otros, y consecuentemente no todos gozan del mismo tratamiento, sobre todo en un medio tan conservador como es la televisión. Por este motivo, los análisis que aparecen en este medio dan cuenta de abordajes binarios donde no existe una con las relaciones históricas que ponga en contexto los hechos que representa. Compartimos con María Lugones que la sociedad sostiene un paradigma sexual binario sin ambigüedades en el cual todos los individuos pueden clasificarse prolijamente como femeninos o masculinos. Esta es otra de las caras de la violencia simbólica que ejercen los medios de comunicación y que aparece como antesala de las investigaciones que estos despliegan sobre los casos de femicidios.

Y aún más, cuando hablamos de espacios silenciados de la descolonización, sin dudas la televisión es uno de ellos. Quizás deberíamos abandonar nuestras pretensiones de reclamar a un medio como este que modifique sus lógicas de producción imaginaria. Pero nos preocupa el diseño serial de sujetos único-comunicacionales que responden a los intereses del poder y despliegan su accionar político en los diferentes espacios de participación pública y sobre todo en los espacios privados porque para nosotras lo personal aún es político. El medio fragmenta y aísla. Escinde a la imagen de toda historicidad. Y en paralelo expande sus redes de influencia y concentra poder. Porque tal como afirma Christian Ferrer en *Mal de ojo. El drama de la mirada* (2005): “todo sistema técnico que se expande no lo hace a partir de una inocencia originaria (...) en ellos está incluido no sólo un programa auto-reproductor sino un plan general de administración de la vida”.

Registros que encarnan una nueva pornografía sádica y desencantada. La banalidad del mal puesta al servicio de productores, editores, presentadores y panelistas. La obediencia debida del formato mediático. Imágenes gastadas sin redención, vaciadas de toda afectividad. El espectáculo tritura una vez más y otra esos cuerpos que pronto serán olvidados porque habrá otros con historias más espectaculares que ocuparán su lugar. Y así el horror pierde su verdadera magnitud, múltiples cuerpos que parecen el mismo, nombres, historias rápidamente olvidadas ante la inmediatez y el desplazamiento de nuevas imágenes. En *El espectador emancipado* (2013), Rancière nos recuerda: “Si el horror es banalizado, no es porque veamos demasiadas imágenes de él. No vemos demasiados cuerpos sufrientes en la pantalla. Pero vemos demasiados cuerpos sin nombre, demasiados cuerpos incapaces de devolvernos la mirada que les dirigimos, demasiados cuerpos que son objeto de la palabra sin tener ellos mismos la palabra”.

A pesar de esto, hay una performatividad, un acto de presencia que configura a los cuerpos dentro de una trama potente, visible, que a diferencia de esos cuerpos que se exhiben en la pantalla desprovistos de todo cuidado y teñidos del amarillismo mediático, irrumpe en el espacio público sugiriendo nuevas posibilidades. Redefinir la importancia de los cuerpos y sus modos de aparición en la escena de los medios masivos de comunicación implica correrse de un “ideal regulatorio” que, tal como sostiene Butler, motoriza una fuerza reguladora que se manifiesta como una especie de poder productivo capaz de demarcar, circunscribir y diferenciar los cuerpos que aparecen en pantalla.

Pese a lo aquí expuesto, los movimientos feministas en sus diversas variantes exhiben/exhibimos en la actualidad múltiples y diversos modos de organización. Sostenidas en prácticas de comunicación alterativa desafiamos la palabra de autoridad de los medios hegemónicos y generamos estrategias y espacios de resistencia que posibilitan, en palabras de Rancière “escindir la unidad de lo dado” y “diseñar una nueva topografía de lo posible”.

Un mundo sin Dios, un mundo con arte

Moira Ailin Rivulgo
FFyH - UNC
moi.rivulgo@hotmail.com

Cuando todos los ideales caen; cuando “aquellos por los que brillamos” se alejan; cuando Dios muere y con él, el ambicioso imperio de la moral; cuando volvemos la mirada hacia abajo, hacia nuestros pies y vemos con la soltura y seguridad con la que han caminado tanto tiempo sin advertir la existencia de la delgada y temblorosa cuerda que los separa del abismo; allí donde la dolorosa emancipación del “fingir” se produce, ¿Cómo puede el hombre quedarse en la pasividad? Aquí, el hombre (se) comienza a crear. En el presente trabajo se quiere mostrar que, a partir de la emancipación de Dios como antídoto balsámico para la existencia humana, el consecuente sin-sentido trágico del mundo es un punto de partida, una puerta que se abre al juego de la creación pero, para ello, se necesita ser un espíritu rebelde, revolucionario, innovador: el dadaísmo articula el nihilismo y la actitud creadora.

I. El dadaísmo desde la óptica de un anarquismo existencial: olvido animal, soledad, instante presente, muerte de Dios y juego como articuladores de la existencia anárquica.

El dadaísmo nace durante la primera guerra mundial como una forma de rebelarse contra todos los cánones dominantes de la época. Con su trascendencia, la rebeldía se extendió a los ámbitos sociales, políticos, culturales, a todos aquellos conceptos cuya carga significativa habían entrado en crisis: la ética, la moral, la condición humana, la libertad, el bien, el mal.

Esta dimensión de rebeldía, además, estaba acompañada por una reivindicación de la libertad espontánea, por lo inmediato, por el quiebre del pensamiento inmóvil; su rebeldía era una danza de inclinaciones pasionales que siguen con paso firme la lógica del azar.

Un inquieto “dada” se le oye al niño que, balbuceante, comienza a comunicar lo que siente, no lo que debe: un “yo quiero”, un “yo soy” plasmados en el arte que comunica sin “deberías”. Una concomitante fragancia de rebelión acompaña al dadaísmo en contra del fundamento de todas las sociedades.

Teniendo en cuenta esto, me interesa poner atención sobre la actitud que supone este dadaísmo rebelde: una especie de actitud anárquica la cual, entiendo, supone una disposición determinada para realizar una acción concreta, es decir, supone un tipo humano activo, por lo que, este anarquismo será puesto bajo la lupa de un existencialismo, en otras palabras, no es un anarquismo político solamente sino, sobre todo, un anarquismo existencial. Por esto, entiendo a la actitud anárquica como ir en contra de sistemas autoritarios que subordinan la individualidad a una masa homogénea a la que se le arrebató la potencia de “ser”. Cabe aclarar que cuando hablo sobre sistemas autoritarios me refiero a iglesia, estado, arte, moral, ética, a la educación; me refiero incluso a la autoridad que se le da a las armas, al miedo, a la obediencia, al deber, al silencio, etc. Me refiero a todas aquellas cosas a las que se le han otorgado una desmedida cantidad de valor que, ante semejante magnitud, el hombre suspende la potencialidad de su ser y de su existencia para obedecer las normas de lo que está bien y lo que está mal, de lo moral e inmoral, de lo apropiado y lo inadecuado. De todo aquello que supone limitar la acción diferenciadora, experimentadora, creadora.

Sin más, comencemos a ver como esta actitud anárquica comienza su proceso de conformación. Cabe subrayar que para ello intentare mostrar, basándome en la estructura estética de “las tres transformaciones del espíritu” de Nietzsche, tres etapas para la transformación hacia esa actitud por lo que, voy a utilizar tres pasajes de distintos libros de Nietzsche donde, creo, se comprimen muy bien los aspectos que pretendo mostrar de esta

actitud dadaísta. Se verá una primera etapa crítica para la autoridad y que, a su vez, es solitaria; una segunda etapa en donde se envidia al animal capaz de olvidar y una tercera etapa en donde el individuo, aprende a olvidar, vive el instante presente, mata a Dios y comienza a vivir una vida creadora y juguetona.

Sin más, comencemos.

En *Así hablo Zarathustra* en el apartado “*De los trasmundos*”, Nietzsche dice lo siguiente:

En otro tiempo, también Zarathustra proyectó su ilusión más allá del hombre, lo mismo que todos los trasmundanos. Obra de un Dios sufriente y atormentado me parecía entonces el mundo. Sueño me parecía entonces el mundo e invención poética de un dios; humo coloreado ante los ojos de un ser divinamente insatisfecho. Bien y mal, y placer y dolor y yo y tu – humo coloreado me parecía todo eso ante los ojos creadores. El creador quiso apartar la vista de sí mismo, - entonces creó el mundo. Ebrio placer es, para quien sufre, apartar la vista de su sufrimiento y perderse a sí mismo. Ebrio placer y un perderse-a-sí-mismo me parecía en otros tiempos el mundo (Nietzsche, 1972).

Aquí, Nietzsche muestra una interpretación crítica de un mundo creado y de un Dios creador. Encuentra que la personalidad divina define las cualidades mundanas, es decir, el mundo siendo “*obra de un Dios sufriente y atormentado*”, hacía al mundo justamente sufriente y atormentado. Una poesía llena de nostalgia es el mundo para aquellos que lo miran con el lente divino.

Por otro lado, Nietzsche da un paso más y realiza un análisis psicológico de Dios; y allí, en esa osadía, descubre el acto más grande de egoísmo, encuentra a un Dios que lucha por sobrevivir de sí mismo y que arroja al mundo a hombres consecuentes de la divina angustia. Encuentra, además, un Dios, que encarna una cierta humanidad, pues, esa experiencia del placer embriagador del olvido de sí mismo es un sentimiento muy humano. Ahora bien, a causa de este olvido divino me interesa prestar atención a lo que Nietzsche dice en el segundo tratado de la *Genealogía de la moral*, “*culpa*”, “*mala conciencia*” y *cosas afines*”:

“(…) el olvido no es una mera vis inertiae, (fuerza de la inercia) como creen los superficiales; es más bien una facultad activa inhibitoria, positiva, en el sentido más estricto, a la que hay que atribuir que la digestión (se le podría dar el nombre de “inalmación”) de cuanto ha sido vivenciado, experimentado, asimilado por nosotros, comparezca igual de poco ante nuestra consciencia que el entero y complejísimo proceso con el que se desarrolla nuestra asimilación corporal, la denominada “incorporación” de sustancias a nuestro organismo. Cerrar temporalmente las puertas y ventanas de la consciencia; no dejar que nos molesten el ruido y la lucha con los que el mundo subterráneo de órganos que están a nuestro servicio trabajan unos para otros, y también unos en contra de otros; un poco de calma, un poco de tabula rasa de la conciencia, a fin de que vuelva a haber sitio para lo nuevo, sobre todo para las funciones y funcionarios más nobles, para gobernar, prever, predeterminar (pues nuestro organismo está dispuesto oligárquicamente): ésta es la utilidad del, como hemos dicho, olvido activo, semejante a un guardián de la puerta, a alguien que mantuviese en el alma el orden, la tranquilidad, la etiqueta: se ve así enseguida hasta qué punto no podría haber felicidad, jovialidad, esperanza, orgullo, presente, sin el olvido.” (Nietzsche, 1988a)

Aquí, Nietzsche identifica el olvido con el proceso digestivo del cuerpo; ese proceso básicamente es un asimilar lo necesario y desechar lo sobrante; un sobrante que se expulsa sin retorno y le genera tranquilidad y alivio al cuerpo animal. Ahora bien, imaginemos que seamos capaces de poder hacer este mismo proceso en lo que respecta a la conciencia; imaginemos poder asimilar lo necesario y desechar lo insignificante: conseguiríamos un tipo humano sereno y, al mismo tiempo, innovador. El hombre que está libre del peso del recuerdo, del exceso histórico, de la memoria racional, para Nietzsche, se encuentra encriptado en un olvido animal que hace posible el dar permiso a lo nuevo, a la creación

original. Ahora bien, parece ser que en este pasaje Nietzsche destaca la importancia que le debería dar el individuo al aprendizaje del olvido, pero en el pasaje “de los trasmundos” reniega del olvido divino por lo que, ¿Qué distinción hay entre este olvido divino y el olvido que necesita el humano para dar espacio a lo nuevo? ¿Acaso Dios, olvidándose de sí, no dio espacio a la innovación creadora llamada “hombre”, llamada “mundo”? ¿No es este en el fondo un mismo olvido? Para dar una respuesta aproximada a estas preguntas, creo que es preciso notar que aquí, entra en juego un concepto que, al mismo tiempo, atraviesa la totalidad del pensamiento nietzscheano: la soledad. Dios se olvida de sí e inventa a un “otro” que lo acompañe, que lo distraiga, que mantenga su mirada perseverante en lo creado, pero lejos de sí mismo, que lo mantenga en el olvido constante por lo que, se podría decir que es un olvido que se logra a partir de la alteridad. El olvido humano, por el contrario, supone excavar hasta la oscuridad más absoluta del ser, ver de qué estamos hechos, emanciparnos de lo que viene desde fuera gregarizando cada cosa a su paso; es un olvido que revive la animalidad del hombre arrojándolo a la vivencia de un siempre-ahora: “yo me supere a mí mismo, al ser que sufría, yo lleve mi ceniza a la montaña, levante para mí una llama más luminosa.” (Nietzsche, 1972).

Tras la eliminación de la fantasmagórica ilusión de los trasmundos, el único mundo posible es este por lo que, la vida misma se aferra a la muerte segura y comienza a desplegarse absolutamente completa de sentido.

Teniendo en cuenta este análisis, intentaremos identificar esto como la primera etapa ya mencionada de esta anarquía a la cual adhiere la actitud dadaísta. El primer paso entonces para lograr la liberación de la potencialidad de “ser” es reconquistar el olvido animal junto con el reencuentro con uno mismo en soledad.

Veamos ahora, en el apartado primero de *Sobre la utilidad y el prejuicio de la historia para la vida (II intempestiva)* lo siguiente:

“Contempla el rebaño, contempla el rebaño que pasta delante de ti: ignora lo que es el ayer y el hoy, brinca de aquí para allá, come, descansa, digiere, vuelve a brincar y así desde la mañana a la noche de un día a otro, en una palabra: atado a la inmediatez de su placer y disgusto, en realidad atado a la estaca del momento presente y, por esta razón, sin atisbo alguno de melancolía o hastío. Ver esto se le hace al hombre duro, porque él justo se vanagloria de su humanidad frente a la bestia y, sin embargo, fija colosalmente su mirada en su felicidad. (...) así el hombre le pregunta al animal: “¿Por qué no me hablas de tu felicidad y únicamente me miras?” el animal quiere responderle y decirle “esto pasa porque siempre olvido lo que quisiera decir”. Entonces, también se olvidó de esa respuesta y calló, de modo que el hombre quedo asombrado. Pero también se asombró de sí mismo por no poder aprender a olvidar y depender siempre del pasado, y es que cuanto más lejos vaya, cuanto más rápido corra, esa cadena siempre le acompaña. Es asombroso: ahí está el instante presente, pero en un abrir y cerrar de ojos desaparece.” (Nietzsche, 1988b)

Esta segunda etapa de la anarquía está emparentada con el olvido animal pero, sin embargo, aquí abunda con mayor claridad una idea que en la primera etapa se pueden identificar sus vestigios: el instante presente; esa idea de la inmediatez, del aquí y ahora; toda la eternidad contenida en un instante y por ende, en su cíclico movimiento, el instante hace imposible la posibilidad de un “aferrarse”, es un devenir constante sin garante, un arrojamiento al ser, a la existencia, a la vida que sucede y perece casi de repente y el cuerpo goza y olvida y vuelve a gozar. Quizá, para mostrar mejor la forma en que vive un tipo humano que recuerda y un tipo humano que olvida, podríamos considerar, en relación con la cita anterior, el final de *Verdad y Mentira en Sentido Extra-moral* donde Nietzsche expresa lo siguiente:

“Mientras que el ser humano guiado por conceptos y abstracciones únicamente con esta ayuda previene la desgracia, sin ni siquiera obtener felicidad de las abstracciones, aspirando a estar lo más libre posible de dolores, el ser humano intuitivo,

manteniéndose en medio de una cultura, cosecha a partir ya de sus intuiciones, exceptuando la prevención contra el mal, una claridad, una jovialidad y una redención que afluyen constantemente. Es cierto que, cuando sufre, su sufrimiento es más intenso; y hasta sufre con mayor frecuencia porque no sabe aprender de la experiencia y una y otra vez tropieza con la misma piedra en la que ya había tropezado. Además, en el sufrimiento es tan irracional como en la dicha, grita como un condenado y no encuentra ningún consuelo. ¡De qué forma tan diferente se mantiene el ser humano estoico en idéntica adversidad, enseñado por la experiencia y dominándose a sí mismo mediante conceptos! El, que de ordinario tan solo busca sinceridad, verdad, librarse de engaños y protección ante sorpresas que cautivan, ahora en la desgracia, lleva a cabo la obra maestra de la ficción, como aquel en la dicha; no presenta un rostro humano que se contrae y se altera sino, por así decirlo, una máscara con digna simetría en los rasgos, no grita, ni siquiera altera su voz. Cuando un genuino nubarrón de tormenta descarga sobre él, entonces se envuelve en su manto y se va bajo la tempestad a paso lento. (Nietzsche, 1988c)

Aquí puede apreciarse, como se dijo, dos tipos humanos: uno que tiene una memoria y otro que olvida; uno que grita desesperado cuando sufre y otro que solo calla y soporta. Un apoloniaco que adhiere a la ficticia estática del mundo y cómo eso le hace soportar la existencia de manera más prolija porque es un hombre memorioso que no olvida y que siempre está acarreado con cada cosa que aprende de la experiencia; un hombre que sufre tras una máscara y en la parmenidea quietud del rostro se aferra a cualquier fantasma. Y allí donde encuentra consuelo, no quiere apartarse.

Un dionisiaco que sufre más cuando sufre se asemeja al universo: ante la muerte de una estrella el dolor del universo es tan insoportable que el duelo tiene tintes vengativos, entonces crea agujeros negros que le quitan de sí, lo que le es más suyo. Un auto-flagelamiento ante la muerte, un desgarrarse. Se despedaza el universo ante la insoportable contemplación de la ya-no-más iluminación; no es la estrella simplemente es la “egoísta” sensación de que ella ya no estará tejiendo con perlas el cielo, que ya el universo no puede admirarla; ahora hay un espacio vacío y el universo no puede soportarlo. Así, el hombre animal desgarrando el cuerpo y el alma en la existencia, se permite estar vivo, se permite ser humano, demasiado humano. Este último es el que está directamente relacionado con el instante presente porque no le es posible recordar, por ende, vive en el goce de lo inmediato y aunque se pase brincando día y noche, el placer momentáneo siempre es una novedad para él. Y disfruta y vive siempre como si fuera la primera vez y entonces se asemeja a un niño.

Nietzsche ha escrito alguna vez que *“la falta de memoria hace que disfrutes muchas veces de las mismas cosas”* olvidar, aprender a olvidar es entonces para el alemán, una forma de ser potencia. Ese olvido abre la posibilidad que se disfrute el instante presente, que el cuerpo sienta los placeres que puede encontrar en este mundo y que la mente se regocije de ello. Quizá, disfrutando lo que está tan cerca hace que no se le preste atención a los trasmundos. En *Más allá del bien y el mal* Nietzsche destaca que el hecho de que no prestemos atención al mundo hace que lo consideremos un prado de la desventura. Asimismo, en ese libro, en el apartado 32 de “Espíritus Libres” Nietzsche escribe lo siguiente:

“(…) Es un simple prejuicio moral creer que la verdad es mejor que la apariencia; es incluso la hipótesis peor fundada que existe. Hay que confesarlo: la vida no sería posible sin toda una perspectiva de apreciaciones y de apariencias y si se suprimiese totalmente el “mundo aparente” (...) suponiendo que esto fuese posible, no quedaría nada tampoco de nuestra verdad.” (Nietzsche, 1988a)

En este sentido entonces, Nietzsche alaba al mundo que se burla de las leyes que lo inscriben en lógicas sistemáticas y alaba, en consecuencia, al hombre que es capaz de verlo, experimentarlo y disfrutarlo desde su lógica azarosa; desde lo que aparece sin sentir la

tediosa necesidad de querer comprenderlo todo apresando la totalidad del todo a conceptos; el asombro mudo, el arrojo a no-comprender.

Hasta aquí, entonces, la anarquía existencial dadaísta involucra el olvido, la soledad y ahora también, el instante presente entendido no solo como un goce del mundo derivado del olvido sino también como un goce del mundo derivado de la eliminación de toda autoridad que intenta sistematizarlo. Por último, veamos la tercera etapa que me interesa destacar de este anarquismo. En el apartado “las tres transformaciones del espíritu” del libro *Así hablo Zarathustra*, Nietzsche escribe lo siguiente:

“En otro tiempo el espíritu amo el “tú debes” como su cosa más santa: ahora tiene que encontrar ilusión y capricho incluso en lo más santo, de modo que robe el quedar libre de su amor: para ese robo se precisa el león. Pero decidme, ¿Qué es capaz de hacer el niño que ni siquiera el león ha podido hacerlo? ¿Por qué el león rapaz tiene que convertirse todavía en niño? Inocencia es el niño y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento, un santo decir sí. Si hermanos míos, para el juego del crear se precisa un santo decir sí: el espíritu quiere ahora su voluntad, el retirado del mundo conquista ahora su mundo.” (Nietzsche, 1972)

Si prestamos atención a las reglas que se rigen en el juego del niño, veríamos que son reglas inestables, incoherentes, azarosas. El niño no está al servicio de la norma, sino que ella está al servicio del niño porque este es su creador. Cuando el niño juega, crea reglas que en un momento permanecen y en otro momento perecen; esa ausencia de estabilidad en la norma genera un individuo experimentador, un activo conocedor del mundo; alguien que no conoce los conceptos de culpa ni pecado, y por ello no tiene miedo de conocer y cuando conoce, el asombro mudo lo entrega a una emotiva existencia que goza de lo inmediato, de lo que está cerca, que disfruta y es feliz en lo vulgarmente llamado, las “pequeñas cosas” que aquí se tornan grandes y llenas de vida. Es un artista porque se retira de un mundo para conquistar “su mundo”, un mundo jugueteón y original porque no se somete a ninguna norma que no sea creada por sí mismo, que no venga de sí. Asimismo, el rencor no es conocido por el niño porque el niño es olvido; esto es patente en su juego; no le importa su orgullo porque prefiere disfrutar. Y, así, brinca, duerme, y vuelve a brincar como si fuera siempre la primera vez. Es un santo decir sí a la vida; la vida es en él un juego muy serio. El niño conoce su propia voluntad, la potencia y desde ella crea, crea y vive en un mundo sin Dios, en un mundo en el que Dios no es necesario porque aquí el mundo y el individuo se tornan “*más justos y más hermosos que nunca*”.

Teniendo en cuenta todo lo dicho, vemos que este anarquismo dadaísta, entendido, reitero, como ir en contra de sistemas autoritarios que subordinan la individualidad a una masa homogénea a la que se le arrebató la potencia de “ser”, le subyacen las siguientes categorías: olvido animal, soledad, instante presente, muerte de Dios y juego.

El movimiento dadaísta, olvida como el animal y cuando olvida lo hace en soledad, una soledad y un olvido que se articulan en una experiencia del instante presente que fascina y asombra; y en esa fascinación y en ese asombro, juega, crea y vive desde una reafirmación de sí que atenta contra todos los fundamentos aprendidos. Solo juegan los que soportan la vida sin fundamentos, sin suelos; los que soportan el abismo. El dadaísmo encarna un anarquismo de la existencia porque desde la emancipación de toda autoridad, el individuo dadaísta conquista su individualidad, la recupera, se la hace suya y es un “ser” siempre en potencia, siempre mutable, siempre creando.

Este movimiento artístico como todos aquellos actos adelantados, duro poco, pero en la duración de su existencia, “*ha consumado su vida*”, “*la ha agotado*” y “*murió en el momento justo.*”

“Muchos mueren demasiado tarde, y algunos mueren demasiado pronto. Todavía suena extraña esta doctrina: “¡Muere a tiempo!” (...) Todos dan importancia al morir: pero la muerte no es todavía una fiesta. Los hombres no han aprendido aun cómo se celebran las fiestas más bellas.

Yo os muestro la muerte consumadora, que es para los vivos un agujijón y una promesa. Aquel que se realiza de manera completa, muere su muerte victoriosamente, rodeado de personas que esperan y prometen.” (Nietzsche, 1972)

II. Algunas consideraciones sobre la posibilidad de darle sentido a un mundo sin Dios: un eterno retorno al arte como punto de quiebre de toda teleología. Wagner y el dadaísmo.

Si tenemos en cuenta el análisis anterior, podríamos ilustrarlo con algunas mínimas consideraciones sobre las distinciones que se podrían establecer entre el arte de Wagner y el arte dadaísta como encarnaciones respectivas de una teleología y de un eterno retorno a lo mismo.

Las obras de teatro de Wagner como *Tristán e Isolda*, por ejemplo, narran historias trágicas, absolutamente llenas de nostalgia; manifiestan como, en el fondo, todos los hombres están repletos de vacío, la existencia les pesa. Ante este espectáculo, aparece el reverso fatal de esta increíble representación: Edipo se arranca los ojos sin sedar la conciencia, y ante la verdad se mantiene firme sin ir en busca de consuelo, pero Wagner introduce el sometimiento del sujeto a una lógica teleológica en la que se siembra esa esperanza de que las grandes cosas como el amor, la amistad, la justicia, etc. pueden realizarse en la vida que sigue después de la muerte. Los árboles que nacieron sobre las tumbas de Tristán e Isolda, se entrelazan a través de cada segmento de sus ramas y hojas; todo lo que no han podido amarse en esta vida, lo harán ahora en la muerte.

Esta idea es, para Nietzsche, una forma de atentar contra la esencialidad de la vida, hace del sujeto un receptor pasivo de ella porque entiende que puede esperar siempre algo mejor en un mundo venidero; convierte al amor y a la felicidad en posibilidades imposibles, siempre inalcanzables; crea sujetos pasivos ante la experimentación, es decir, desalentados para vivir; convierte al mundo en un prado de la desventura, le roba el sentido y se lo entrega a la vida post-mortem. Ante semejante preocupación, Nietzsche entiende que la esperanza supone la prolongación del lamento de los hombres: Pandora solo olvido dejar libre el último de los peores males.

La teleología del arte de Wagner hace de sus obras un ditirambo a la esperanza. Esta esperanza supone, en el fondo, un tiempo lineal el cual, es una derivación del cristianismo en donde se adhiere a la idea de que hay un principio, siempre divino, pero que no hay final justamente porque después de haber vivido, sigue otra vida que ahora está más cerca del principio creador pero que sigue siendo vida, aunque no-corpórea. Esta, creo, es la clave del tiempo lineal puesto que su fundamento parte del miedo a la muerte y, si se teme a la muerte, entonces solo resta eliminar su condición de “final” y convertirla en un “nuevo comienzo”, así, en la medida en que se sigan los pasos de la virtud, la vida corpórea y mundana que se acaba, será compensada con más vida en la que el sufrimiento y el dolor no tendrán lugar. En este sentido, para Nietzsche, el tiempo lineal genera un tipo humano pasivo, que no vive como si fuese la única vez que va a vivir porque está repleto de esperanza. Espera para no vivir.

El dadaísmo, en cambio, teniendo en cuenta su rebeldía, su desapego a lo estable, a la autoridad; su genio demoleedor de esquemas que le da permiso a marcharse, a desobedecer. Esa ditirámbica celebración al caos de la vida, el arrojo al instante presente, lo posicionaría en un espacio de ausencia total de toda teleología porque ya no vive bajo el designio de otro. Esta actitud frente al arte podría circunscribirse en la teoría nietzscheana sobre el eterno retorno a lo mismo. Para Nietzsche, el eterno retorno a lo mismo es una fórmula que retoma el tiempo cíclico griego; ese tiempo que surge desde la observación del mundo que se aparece: cómo el sol y la luna giran para los ojos que ven el cielo otorgando luz y oscuridad respectivamente; cómo las estaciones del año giran sucesivamente en un orden circular y las épocas de diluvio y sequía siguen la misma elipse. Entonces, si los fenómenos que se observan en este mundo son cíclicos ¿Por qué la vida del hombre no? Y así, el hombre vive, muere y vuelve a vivir y a morir eternamente. Ahora bien, dice Nietzsche, si nosotros

aceptamos esta idea, pensemos en que existe la posibilidad que además de volver a vivir, la vida que vivamos hoy, cada instante, cada secuencia, todos y cada uno de nuestros actos, deseos, sueños, logros, todo lo que pasa hoy, lo que pasó ayer y lo que pasará mañana, también se repita cíclicamente, es decir, viviríamos la misma vida una y otra vez. La pregunta al hombre es, ¿desearías volver a vivirla? Una pregunta que se responde por sí sola; es una invitación al “yo soy” y al “yo quiero”, a vivir de tal modo que la muerte nos arroje nuevamente a una vida siempre deseada. Y si pensamos en el olvido que hacíamos mención, anteriormente, veríamos que la condena a la eternidad también es algo que se olvida por lo que gozaríamos de cada cosa vivida una y otra vez sin percatarnos que estamos en una rueda que se mueve por sí sola; seríamos sujetos de-sujetados de toda esperanza. En *Los filósofos preplatónicos*, Nietzsche escribe sobre Heráclito:

“El devenir eterno y único, la absoluta indeterminabilidad de todo lo real, que constantemente actúa y deviene pero nunca es, como enseña Heráclito, es una idea terrible y sobre-acogedora cuyo influjo puede compararse a la sensación que se experimenta durante un terremoto de perder la fe en la solidez de la tierra. Se necesita poseer una fortaleza extraordinaria para transformar este hecho en su contrario, esto es, en un sentimiento de lo sublime, de asombro feliz.” (Nietzsche, 1988)

Parece ser que, para Nietzsche, la teoría del eterno retorno a lo mismo, supone un espíritu rapaz, capaz de soportar del devenir puesto que allí no puede haber un aferro, no puede haber fe ni confianza ni todas aquellas cosas que nos garantizan que todo seguirá igual mañana. Solo un niño deviene y hacia esa transformación jovial y traviesa debemos, para Nietzsche, dirigirnos.

Más adelante, en el mismo texto Nietzsche escribe sobre Parménides:

“(…) ahora posee ya un principio, ha encontrado la llave del secreto del mundo, lejos de todas las ilusiones quiméricas y engañosas de los hombres, y ahora puede descender de la mano de aquella firme y terrible verdad tautológica más allá del ser, al abismo de las cosas. En el camino que lo conduce allí se encuentra a Heráclito: ¡infeliz encuentro! Para Parménides, conocedor de la máxima importancia de la rígida separación entre ser y no ser, tenía que parecerle precisamente entonces algo profundamente odioso el juego antinómico de Heráclito; una proposición como “nosotros somos, y al mismo tiempo no somos”, “ser y no ser es lo mismo y a la vez no es lo mismo”; una proposición, como decimos, que enturbiaba y confundía de nuevo lo que el acababa de aclarar y establecer, no podía sino hacerle montar en cólera.” (Ibíd.)

Una doctrina que adhiera al eterno retorno a lo mismo y, al devenir, en contraposición de la estática verdad tautológica de principios que sistematizan forzosamente cada cosa que se aparece, resulta en una doctrina molesta. En otras palabras, el arte teleológico es una caricia al lado del dadaísmo que molesta, molesta porque es absurdo y deviene, porque en su azar no se deshace y rompe contra todo sistema.

Este eterno retorno a lo mismo inmortaliza cada cosa sancionándola como necesaria en el cíclico devenir. Nada puede ser omitido ni evitado porque nada de lo que existe puede ser sustraído. La radical trascendencia del instante de cada momento del devenir, está ahí ya desde siempre. Todo fluye en un ahora.

Conclusión

Dios solo ha creado un mundo, solo una vez, en un solo universo, pero su labor de artesano que duro siete días ya pereció hace tiempo. ¿Por qué el hombre no puede detener su impulso creador? ¿Qué es lo embriagador, lo adictivo, lo hechicero del arte? Quizá, el hombre que se emancipa de toda autoridad, del tiempo, de Dios, de la muerte, de la adultez, de la sociedad, de la otredad quizá, el hombre sin esperanza encuentra que el arte es una forma de defender la vida porque allí todo lo que no puede ser dicho en palabras, todo lo

que no quiere ser oído, toma forma y colores; se expresa no para alguien sino porque quiere ser expresado.

En el arte se conserva algo de misterio que molesta, que reniega, que delata y desobedece. En el arte y, sobre todo en el dadaísmo hay anarquía porque ya no hay miedo a la vida. Entonces, la pregunta debería ser,

¿Qué sería del hombre si ya no pudiese crear? Seguramente se asemejaría a Dios.

¿Es posible hablar de “imagen abstracta”?

Paula Beatriz Poenitz
UNR
paupoenitz@hotmail.com

La imagen considerada desde la tradición clásica en relación a lo “visible”, a aquello que “aparece” bajo la luz, se corresponde a la idea del arte como mimesis de una realidad exterior. Esta concepción se verá interpelada por la “abstracción” inaugurada en principio por los movimientos artísticos al inicio del siglo XX. Para Kandinsky, el arte deja de ser copia de lo visible, deja de representar algo exterior y se vuelve hacia lo invisible, hacia lo “Interior”. Aquello que aún tenía de material el cuadro, vale decir los “elementos” visibles (formas, líneas y colores), también aparecen respondiendo a una “necesidad interior”. Con lo cual hablar de “imagen abstracta” tendría el valor de un oxímoron. ¿Podemos, sin embargo, considerar la imagen en otro sentido, vale decir en el mismo sentido de este camino señalado por Kandinsky hacia lo invisible, en el “otro del sentido” como dice Blanchot?

Desde Aristóteles, la imagen es asociada a la reviviscencia de las impresiones despertadas por la imaginación en ausencia de los objetos que las estimularon. Tal como nos enseña W. J. T. Mitchell en su texto *What is an image?*, se presentan como “apariencias” (1984: 505). Emparentado a este concepto de imagen aparece la idea de “fenómeno”. “Fenómeno” para los griegos, dirá M. Henry en su estudio sobre Kandinsky, “designa lo que brilla, lo que se muestra a la luz, de tal manera que mostrarse quiere decir mostrarse a la luz. Lo que muestra, lo que hace ver, es por tanto la luz misma. Ver es tener parte en la luz, es entrar en ella, ser iluminado por ella –es estar en el mundo” (2014: 19).¹ Tenemos entonces una concepción del arte de “lo visible” y, por lo tanto, al menos en principio, un arte subordinado al mundo y entendido como mimesis. “La idea platónica del arte como mimesis”, continúa Henry, “es la consecuencia directa del concepto griego de ‘fenómeno’. Lo que se muestra a la luz, que en este instante se ha dado de este modo, por esa razón, el artista ya no tiene más que copiarlo. El valor del arte es el valor de la copia, su mayor o menor fidelidad al modelo.” (2014: 20)

Este modelo es el que claramente va a ser rechazado desde las prácticas y teorizaciones expresionistas que, en el caso de Kandinsky llevará a afirmar que todo arte es abstracto y que no hay nada “exterior” en la obra de arte, sino que tanto materiales como tema y contenido son “interiores”. Así, aunque la obra de arte se origine en la imaginación, no será ya “imago”. El producto de la imaginación no es una imagen.

Ella no produce delante de ella un mundo, imágenes luminosas, fenómenos que brillan – mucho menos imágenes que serían la reproducción de esos fenómenos, copias destinadas a reemplazarlos. La imaginación es inmanente: como la vida, se experimenta en una inmediatez que no se rompe jamás, que no se separa jamás de sí, que es un pathos, la plenitud de una experiencia que sobreabunda y a la que nada le falta. (...) Hacer advenir al ser en efecto eso que no tuvo jamás lugar en él: sonoridades, impresiones, sentimientos, fuerzas hasta ese momento no experimentadas. (2014: 186)

Esta concepción según la cual la abstracción destituye el carácter de imagen de la obra, parece tornar inconsistente el concepto de “imagen abstracta”. La expresión resulta un oxímoron, ya que, a diferencia de lo que sucede en Mondrian o Malevitch, en las que la abstracción geométrica proviene del mundo y sigue siendo reproducción del mundo, la abstracción de Kandinsky significa la unidad de forma y contenido, arte y vida.

¹ La traducción es nuestra en todos los casos.

Ahora bien, existe otra concepción de la imagen que ya no la subordina al procedimiento mimético. Podríamos citar a poetas y fenomenólogos, pero tal vez sea la de Blanchot la que nos permita reconciliar esta oposición interior-exterior de la que parece, según Henry, imposible desentenderse cuando hablamos de imagen. En *El espacio literario* escribe Blanchot:

(...) ¿por qué, en el poema, en la literatura, el lenguaje no estaría en relación con el lenguaje corriente, como la imagen en relación con la cosa? De buena gana se piensa que la poesía es un lenguaje, que más que los otros hace justicia a las imágenes. Es probable que esto aluda a una transformación mucho más esencial: el poema no es poema porque comprendería cierto número de figuras, de metáforas, de comparaciones. Por el contrario, lo que el poema tiene de particular es que en él nada se hace imagen. Es necesario, por lo tanto, expresar de otro modo lo que buscamos: ¿acaso el mismo lenguaje no se convierte, en literatura, completamente en imagen, no un lenguaje que contendría imágenes o que expresaría la realidad en figuras, sino que sería su propia imagen, imagen de lenguaje –y no un lenguaje imaginado–, o aun lenguaje imaginario, lenguaje que nadie habla, es decir, que se habla a partir de su propia ausencia como aparece la imagen frente a la ausencia de la cosa, lenguaje que también se dirige a la sombra de los acontecimientos, no a su realidad, y por eso las palabras que lo expresan no son sino imágenes, imágenes de palabras y palabras en que las cosas se hacen imágenes? (...)

Tal vez, antes de ir más lejos, haya que preguntarse: pero, ¿qué es la imagen?" (1969: 28)

La imagen no es el doble del objeto sino la distancia del objeto respecto de él mismo, el objeto como alejamiento, lo presente en su ausencia. En ese caso, el objeto deja de ser el término de mi intención; no soy yo el que ve el objeto sino que es éste el que me mira, me "fascina" desde una distancia infinita y, así, inaprehensible, me aprehende como un "sujeto" puramente pasivo.

Si la imagen es forma de lo informal como sostiene Blanchot, ya no habrá nada que, al menos para las artes visuales, nos impida hablar de "imagen abstracta", porque esta nueva concepción de imagen ya no impone la restricción de aquello que debe ser "copiado" o que se presenta como algo a "ver" por el artista bajo la luz del mundo. La imagen "es" en el lenguaje, en las manchas, en las líneas del cuadro. Este es el "otro del sentido" propuesto por Blanchot, no mera ambigüedad en la obra, no un perpetuo doble sentido que confunde el entendimiento, sino una ambigüedad que dice siempre "uno y otro", por lo que nada parece tener sentido pero todo parece tenerlo infinitamente.

Pero ¿sucede lo mismo en el ámbito de la literatura? En general, el concepto de abstracción ha sido tomado en préstamo por la crítica literaria del campo de las artes plásticas, intentando establecer un paralelo especialmente en la focalización del artista en los medios de producción de la obra. En el caso de la literatura, esto se observa especialmente en una sintaxis que ya no responde a la normativa gramatical y en una referencialidad interna a la obra en el orden semántico. Podríamos decir además que el principio de estructuración del poema responde a una configuración rítmica que se acerca o intenta acercarse a la obra musical más que responder a relaciones configurativas de significación habitual. Estas particularidades que el análisis de la obra poética, en particular de la poesía contemporánea, observa como principios constitutivos de la obra no alcanzan para pensar el hecho de que la palabra se vea "imposibilitada" de desprenderse de su carácter referencial. A diferencia de los medios de producción de otras artes, la palabra posee un contenido ideativo que si bien se configura con otro valor en el poema no deja de tener su anclaje en la significación que la palabra comparte con el uso cotidiano del lenguaje. J. Le Rider, en su libro *Les couleurs et les mots*, dice:

la modernidad ha querido emanciparse del principio de la mimesis en favor de la abstracción. La escritura ha buscado seguir este movimiento, no sin ver cuán difícil resulta concebir una 'literatura abstracta'. En todo caso, el *Ut pictura poesis*, en la época

del expresionismo, de la abstracción y del cubismo, conduce a poner en duda los “efectos de realidad” de la literatura y a dar un valor diferente a los nombres y a los adjetivos de los colores. (1997: 319)²

Pensemos como lugar ejemplar la poesía de Paul Celan y como punto de partida en el análisis, el conocido ensayo de Beda Allemann titulado “¿Hay poesía abstracta?”. Para Allemann, “el ‘material’ propio del lenguaje no es el substrato sensorial, sino aquellas relaciones de tensión aparentemente inmateriales y difíciles de asir. [...] La visualidad impresionista de la metáfora sucumbe ante este procedimiento. En cambio se hace visible algo más esencial: la pura cualidad configurativa de la secuencia de palabras, que nunca se hace presente tan sorprendentemente como en el *neologismo* poético.” (1975: 85) La aparición de neologismos, así como de otro tipo de “libertades poéticas”, especialmente en el plano sintáctico, crean en Celan una composición en la cual necesariamente habrá que recurrir a las relaciones que las palabras entablan dentro del poema y de la obra celaniana en su conjunto. No bastará recurrir al significado habitual de la palabra, ni siquiera a las construcciones compositivas cercanas existentes en la lengua alemana, y en cuanto a las referencias al mundo y a la historia (fundamentales en la obra de Celan en tanto poesía del holocausto), nada nos ayudará en la interpretación el intento de realizar una lectura “transparente”. Como dirá Allemann en otro ensayo, “en el interior del comentario de Celan, la diferencia entre la explicación lingüística y la información material debe quedar indeterminada, porque en él el límite entre la ‘palabra’ y la ‘cosa’ es oscilante.” (1986: 20)³

Tomemos el poema “Los polos” (“Die Pole”) de *Estancia del tiempo* (*Zeitgehöft*):

<p>DIE POLE sind in uns, unübersteigbar im Wachen, wir schlafen hinüber, vors Tor des Erbarmens,</p> <p>ich verliere dich an dich, das ist mein Schneetrost,</p> <p>sag, daß Jerusalem ist,</p> <p>sags, als wäre ich dieses dein Weiß, als wärst du meins,</p> <p>als könnten wir ohne uns wir sein,</p> <p>ich blättere dich auf, für immer,</p> <p>du betest, du bettest uns frei.</p>	<p>LOS POLOS están en nosotros, infranqueables en la vigilia, dormimos por sobre ellos hasta alcanzar la puerta de la piedad,</p> <p>te pierdo en ti, ése es mi consuelo de nieve,</p> <p>di, que Jerusalén es,</p> <p>dilo, como si yo fuera éste tu blanco, como si tú fueras el mío,</p> <p>como si pudiéramos ser nosotros sin nosotros,</p> <p>te hojeo para siempre,</p> <p>tú rezas, tú nos haces yacer libres.¹</p>
---	--

Además de algunos neologismos, el poema presenta una serie de incongruencias gramaticales que ya desde una primera lectura nos desorientan. Si bien algunas de estas características no son perceptibles con claridad en la traducción (el ejemplo más evidente es la

² La traducción es nuestra.

³ La traducción es nuestra.

¹ La traducción es nuestra.

palabra compuesta), en otros casos percibimos ciertas “torsiones” gramaticales (“como si yo fuera éste tu blanco”) así como expresiones inusitadas como por ejemplo el caso en que el objeto de un verbo como “hojear” sea una persona (“te hojeo”).

Con respecto al “sujeto lírico”, el poema pasa de un “nosotros” a un “yo” en la enunciación, dirigiéndose a un “tú”, de identidad indefinida. Aparece un nombre propio, “Jerusalén”, topónimo de algún modo “esperable” en la poesía de Celan en su relación con lo judaico, pero que no concuerda en este caso con la idea de situar el acontecimiento del poema o ser su tema, sino que se le pide al “tú” que diga, ¿que asevere? que Jerusalén es, ¿como una constatación, como un ruego?

Desde las primeras palabras, “los polos”, cuya referencia inmediata nos lleva al campo de la geografía, unido a “están en nosotros”, impide una asignación de sentido habitual. Quien ha leído, por ejemplo, “El meridiano”, el discurso de aceptación de Celan al premio Büchner, sabrá que en Celan hay una búsqueda en un mapa en el que los orígenes y los caminos son los del lenguaje y los del poema. Pero esto sucede en su obra, en sus poemas y no en su referencialidad.

El tercer verso es un neologismo, “*unübersteigbar*”, compuesto mediante un procedimiento similar al de otros vocablos. Si bien perdemos esta extrañeza en la traducción (“infranqueables”), la misma se renueva en los versos siguientes en los que se presenta el verbo “dormir por sobre” los polos. En alemán la construcción esperable y de donde parte el neologismo hubiera sido “escalar por sobre” los polos (“*hinüber steigen*”). El dormir acompañado por la vigilia en la que dormimos crea un efecto de contraste en el que nuevamente el sentido oscila sin encontrar un punto en el que podamos asignar una “significación” estable en nuestra interpretación. Si “la puerta de la piedad” nos trae alguna tranquilidad intentando aproximarla al recurso de la metáfora, los versos siguientes destruyen esta idea: “te pierdo en ti” y el neologismo “*Schneetrost*” (“consuelo de nieve”) hacen que una cierta cercanía semántica entre la piedad y el consuelo no alcance para revelar lo que hay de extraño en estas construcciones.

“Éste tu blanco” se presenta desde una configuración, en su oposición al “mío”, inusual para el sustantivo “blanco”. La inclusión del blanco en el poema parece justificada junto a la nieve, pero tan fuera de lo común en esta construcción como el neologismo “consuelo de nieve”. El uso del subjuntivo en estos versos y en la estrofa siguiente, crea asimismo una atmósfera de indeterminación. Esto a su vez se ve confirmado por la posibilidad de ser “nosotros sin nosotros”.

En la última estrofa la aproximación fónica de los verbos, imposible de visualizar en la traducción (“betest, bettest”), parece ofrecerse tan sólo, según la expresión de Allemann, “como variación de una serie de grafemas”, pero sin que se anule el sentido sino de manera tal que el sentido es todavía su efecto.

Indudablemente, el poema “habla”, “interroga e interpela” y se vuelve “diálogo”, pero en este diálogo lo que tiene lugar sucede “una vez, por única vez y sólo ahora, y sólo aquí...”, como dirá Celan en “El meridiano”. Quizá en tal sentido podamos pensar el poema como imagen, como imagen no mimética, como imagen enraizada en su propia presencia.

Pensar el cine, pensar la pintura

Silvia Inés Tomas
LabTIS, UNRN, UNR
silviatomas83@gmail.com

Como señalaba Gerardo Yoel en *Pensar el Cine 1* (2004), existe un tipo de cine que, “en vez de tapar las juntas entre los planos y reducir el sentido de la imagen trabaja con su ambigüedad”. En este trabajo, se considerará el modo en el que ciertas producciones audiovisuales piensan la imagen pictórica, y por añadidura la imagen en general. Al incluir un cuadro en el cuadro filmado, se representa la pintura pero a la vez se representa la mirada del sujeto que mira.

Como ejemplo emblemático, tomamos el caso de Harun Farocki en *Stilleben* (1997), que aborda el género naturaleza muerta, una imagen que representa objetos en relación con otros objetos, y expande al cine y a las palabras el interrogante sobre el modo en que adquirieren su significado. Éstas y otras preguntas son las que posibilita y ensaya responder el cine que piensa la pintura.

A través de la compleja historia de las relaciones interartísticas, la pintura encontró en la literatura a su doble y a su otro, un arte hermano, pero una especie de hermana mayor que, por muchos siglos, justificada en la teoría mimética de las artes, le impuso temas y normas para representar, apoyada en la legitimidad que le otorgaba una lectura tergiversada de la máxima horaciana del *ut pictura poesis*, que se interpretó como prescripción antes que como una comparación.¹

Uno de los momentos clave de la historia de estas relaciones, es aquel en que el alemán Gotthold Efraim Lessing, en su *Laocoonte* (1766), propone una diferenciación entre las disciplinas visuales y verbales, basándose en el argumento según el cual, aunque estas artes comparten un mismo fin, cada una tiene medios y signos diferentes para la imitación: la pintura utiliza “formas y colores cuyo dominio es el espacio”, y la poesía “sonidos articulados cuyo dominio es el tiempo”.(Lessing, 1999: 151). Así, Lessing dividió las imágenes de las palabras a partir de la clasificación en artes del espacio y artes que se despliegan en el tiempo, artes que se ocupan de los cuerpos y aquellas que se ocupan de las acciones.

Esta postura era en realidad sustentada por una mentalidad burguesa que concibe a la visión como monocular, estática y perspectíca, para la cual, como afirma Donald Lowe, la “linealidad fue la característica principal de la percepción (...) La ideología burguesa planteó al tiempo y al espacio objetivos como el límite de la percepción” (Lowe, 1986: 211-212).²

La historia de esta relación entre la literatura y la pintura es en parte la base sobre la cual se ha planteado la relación entre las artes visuales y otros lenguajes artísticos, como en el caso del cine, con el cual la pintura comenzó a dialogar desde que se inventara. Los intercambios entre lo visual y lo audiovisual crecieron sobre un cimiento conformado de miradas negativas y positivas respecto al resultado del cruce entre las artes, con la literatura como principal modelo.

¹ Al respecto, son canónicos los siguientes estudios: Lee, R. W., “Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting”, en: *ArtBulletin* 22 (1940), pp. 197-269; Praz, M., *Mnemosina. Paralelo entre la literatura y las artes visuales*, Monte Avila, Caracas, 1976; Hangstrum, J., *The Sister Arts*, Chicago University Press, Chicago, 1958. Recomendamos también Gabrieloni, A. L., “Imágenes de la traducción y relaciones interartísticas”. 1611. *Revista de Historia de la Traducción*, (1). <http://www.traduccionliteraria.org/1611/num/01.htm>.

² Por su parte, Martin Jay, en su libro *Downcast Eyes*, analiza esta transformación como el paso desde un régimen escópico de perspectivismo cartesiano, hacia un nuevo régimen estereoscópico, dinámico y multiperspectivista, que rompe con la supremacía de la visión. Cf. Jay, M., *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Akal, Madrid, 2007.

La aparición del cine implicó un cambio radical respecto a los vínculos que los escritores, músicos y artistas visuales podían explorar e imaginar, ya que lo propio y esencial de este arte es combinar diversos lenguajes en una única producción, y en su caso, la separación entre artes espaciales y temporales ya no es sostenible. Es por eso que Alain Badiou puede afirmar: “el cine retiene algo de todas las artes [...] el cine abre todas las artes, les quita ciertos aspectos –lo complejo, lo aristocrático, lo compuesto—, y entrega todo eso a la imagen de la existencia” (Badiou, en Yoel, G., 2004: 33).

El lenguaje cinematográfico constituye un terreno propicio para los cruces y retroalimentaciones entre los distintos formatos artísticos, y esto queda plasmado aún con más evidencia en cierto tipo de producciones audiovisuales, exploraciones experimentales y ensayos fílmicos que dan cuenta de obras pictóricas, al mismo tiempo que les imprimen las características de su propio lenguaje expresivo y el punto de vista personal del realizador.

Los comentaristas transitaron por diferentes modelos de análisis de los intercambios entre el cine y la pintura, comenzando por los que buscaban otorgar legitimidad artística al cine por su relación con las artes tradicionales, como es el caso del “*Manifiesto de las Siete Artes*” (1911) de Ricciotto Canudo, pasando luego por el ensayo de Rudolf Arnheim, *El cine como Arte* (1932), y el canónico escrito de André Bazin en *Qu'est-ce que le cinéma?* (1959), que comparaba cine y pintura desde el criterio del progreso en la representación, y a continuación, Jacques Aumont y Michel Marie (1988), que “establecen un vínculo de dependencia del cine hacia la pintura, marcado por su mayor antigüedad y tradición” (García López y Sánchez Giner, 2011: 44).

En todos estos modelos de análisis la influencia se pensaba como irradiando desde la pintura y su historia hacia el cine, el arte más reciente. Sin embargo, hoy se reconoce también la tendencia inversa, pues las influencias nunca fueron en una sola dirección, ya que aunque la pintura precedía al cine y le sirvió de modelo, inversamente, en los artistas plásticos del siglo XX en adelante, repercutieron las experiencias fílmicas precedentes y contemporáneas. Es decir que, así como la literatura y la pintura transitaron juntas su historia, también el cine y la pintura intercambiaron formas de entender la representación, la construcción de sentido y la relación entre el arte y sus espectadores.

En los años 40 y 50 tuvo lugar lo que se conoce como la “edad de oro” del documental sobre arte. Consisten en una serie de cortometrajes que fueron realizados por cineastas que “*saw the genre of the art documentary as a means to investigate the boundaries of film by juxtaposing movement versus stasis, narrative versus iconic images, and cinematic space versus pictorial surface*” (Jacobs, 2011: x). A estos documentales se los acusó posteriormente de una especie de “traición”, argumentando que contribuían a la atrofia del aura de las pinturas, porque las reproducían por medios técnicos, pero sobre todo porque pretendían dar una explicación cerrada del significado de las obras.

El ensayo de André Bazin “*Le cinéma et la peinture*”, publicado por primera vez en *La Revue du cinéma*, nº 19-20, en 1949, analizaba cortometrajes de ese momento, en los cuales se representan obras de arte, entre otros *Il drama di Cristo (Giotto)* de Luciano Emmer (1948) y *Van Gogh* de Alain Resnais (1948), a los cuales defiende de las acusaciones de “desnaturalización” respecto de la pintura, en aquellos ejemplos en que las obras de los artistas eran el tema central de una producción audiovisual.

Para el crítico cinematográfico, más allá de la distinta valoración que haga de cada cortometraje, este tipo de exploraciones y cruces era perfectamente válido, aunque aún hiriera susceptibilidades: “El film sobre pintura es una simbiosis estética entre la pantalla y el cuadro [...] Indignarse es tan absurdo como condenar la ópera en nombre del teatro y de la música”, afirmó. (Bazin, 2008: 216).

Las modificaciones que el film realiza sobre la pintura son, según lo determina Bazin, de dos tipos: temporales, pues transforma el tiempo *geológico* de la pintura que se desarrolla en profundidad, en un despliegue temporal horizontal; y espaciales, ya que el marco pictórico establece un espacio centrípeto diferenciado del espacio real, mientras que la pantalla tiene una lógica centrífuga, es una *mirilla*, que pone un fragmento de la realidad

al descubierto. De ese modo, dice Bazin, “sin perder los otros caracteres plásticos del arte, el cuadro se encuentra afectado por las propiedades espaciales del cine, participa de un universo pictórico virtual que le desborda por todas partes” (2008: 213).

La postura que planteó Bazin consistía en que la nueva obra que resulta de la traducción de la pintura al cine, le añade a ésta un nuevo modo de ser, no le resta. Aún cuando, debido a las tecnologías disponibles en ese momento, la mayoría de las experiencias eran todavía en blanco y negro, no obstante, resultaba posible revelar virtualidades secretas dentro de la pintura: “¿Sabíamos verdaderamente antes de Resnais lo que era Van Gogh *menos el amarillo?*”, se pregunta (2008: 216).

Si el lema tomado de Simónides de Ceos (que justificó la tradición del *ut pictura poesis*) diferenciaba una pintura muda en contraposición a la poesía parlante, ¿qué sucede con el cine, qué es una imagen que además puede hablar? Lo que resulta es que los enfoques tradicionales para las relaciones entre imágenes y palabras se quiebran completamente. Así, en determinadas circunstancias, una producción audiovisual sería un camino para producir un doble que dialoga, reconstruye, traduce, interpreta su original, lo visual *no se extingue*, no se pierde este aspecto expresivo, si no que se le adicionan otros recursos: palabras, música, sonidos, temporalidad, un nuevo tipo de espacialidad. Cuando la imagen pictórica se actualiza en imagen fílmica, lo visual se amplía en audiovisual.

Analicemos como ejemplo el cortometraje *Guernica*, de Alain Resnais (1950). Éste comienza con un montaje de sucesivas obras de Picasso, previas a la pintura de Guernica, a las que se añadirá un texto de Paul Éluard recitado sobre la música de fondo. Esa superposición de signos es necesaria para la apropiación de la pintura por parte del cine, para dinamizar y mediatizar el uso de la imagen.

Según Antonio Weinrichter, cuando se promueve ese tránsito de lo visual a lo audiovisual, el paso de un medio al otro nunca se produce sin dejar su marca: “Supongamos que esa potencia de la imagen fuera un problema. Que fuera necesario rebajarla para poder utilizarla, para analizarla o para convertirla en el instrumento de un análisis. [...] La manera de convertir una imagen en algo manejable es utilizarla en segundo grado. Hay varios modos de establecer esta mediación [... por ejemplo] el comentario verbal y el montaje” (Weinrichter, 2007).

En el minuto cuatro, *Guernica* no sólo presenta el primer plano de una pintura con la figura de una mujer, sino que repentinamente la toma hace un movimiento veloz hacia el detalle de la mano alzada, que se funde a negro. Así comienza una serie de imágenes que apuntan a la reconstrucción del bombardeo al pueblo vasco: valiéndose de titulares de los diarios, una pared con inscripciones y cuadros de Picasso que se superponen como un palimpsesto, las imágenes aparecen y desaparecen graduando su transparencia.

A continuación, ya centrándose en el cuadro *Guernica*, el movimiento de la cámara va desde la representación de una lámpara, elemento central de la pintura, hacia otro de los detalles, con desplazamientos rápidos, que se suceden uno tras otro. Vemos así representado el espacio centrípeto propio de la pintura, modificado por el movimiento centrífugo de la cámara, que parece coreografiar los recorridos de la mirada sobre la superficie del cuadro.

Otro ejemplo más cercano a nuestra época lo encontramos en el mediometrage de Harun Farocki, *Stilleben* (1997), filmado en película color de 16 mm. El autor, dentro de los escritos recopilados en *Desconfiar de las imágenes*, refiere que fue un trabajo hecho a partir de una invitación a participar de la Documenta X de Kassel, aunque finalmente se estrenará con posterioridad a dicha exposición (Farocki, 2013: 258). Es decir que se trata de una producción pensada para un ámbito artístico, en la cual reflexiona sobre las características de un tipo de obra, las propiedades de esas imágenes a lo largo de la historia del arte y la relación con el mundo de la publicidad y el consumo en la actualidad.

En la sinopsis que provee el cine Zeughaus de Berlín, se indica sobre la película:

Así como la pintura del siglo XVII representaba objetos y alimentos cotidianos en sus naturalezas muertas, del mismo modo la industria publicitaria produce, con gran despliegue

y un alto grado de especialización, fotografías de productos. Harun Farocki [...] confronta estas secuencias con el texto de un ensayo dividido en cuatro partes sobre los clásicos bodegones de la pintura de los Países Bajos y las ilustra con diversos ejemplos extraídos de los museos de Europa (Zeughaus-Kino, 1998).

Farocki, entonces, decide explorar el género naturaleza muerta, que es una imagen que construye sentido a partir de la representación de objetos en relación con otros objetos. Como lo analiza Guy Davenport, estas pinturas, que pueden parecer una simple recolección de elementos sobre una mesa, constituyen habitualmente *Vanitas vanitatem* y *memento mori*: “una naturaleza muerta se convierte en símbolo de lo que van a quitarnos, aunque por el momento sólo constituya un signo de la bondad de Dios y la munificencia de la naturaleza” (Davenport, 2002: 19).

Al cavilar sobre este género, Farocki se permite expandir el interrogante sobre los mecanismos significantes tanto al cine, como productor de sentidos, como a las palabras, que no sabemos cómo originalmente adquirieron su significado. Se pregunta Farocki si el sentido que les damos “¿Se les adhiere como un olor, o las ha empapado como un conservante, o emite radiación en torno suyo como un campo magnético?” (Stilleben, minuto 23, 38 segundos). Al expresar con cosas, las naturalezas muertas no cuentan con una sintaxis, no se les puede poner adjetivos, y cada una de ellas lleva sus propiedades inscriptas, no adscriptas como las palabras.

Si tenemos en cuenta el término para dicho género de pinturas en alemán (*stilleben* o *stilleben*), inglés (*still life*) y en holandés (*stilleven*) —el último, propio del lugar donde se inició la moda por este tipo de pinturas—, en todos estos casos la connotación es distinta que la de sus términos correspondientes en español, francés e italiano. No remiten a una naturaleza *muerta*, sino a la idea de “vida inmóvil” o “vida detenida”. Esta alusión al tiempo congelado en la naturaleza muerta pintada nos devuelve a los postulados de Lessing, a la división entre artes del tiempo y artes del espacio. Para la pintura, resultaba apropiado abocarse a un motivo estático, a ese conjunto de objetos en los que no se sugieren acciones, sino que se describen propiedades de cada uno de ellos. Pero el hecho de que Farocki se apropie de este tema, provoca una fricción con las propiedades del lenguaje audiovisual, que se clasificaría dentro de las artes que tienen un desarrollo temporal. Como afirma François Lyotard, por su naturaleza “el cinematógrafo es la inscripción del movimiento” (Lyotard, 1981: 51). Sin embargo, quizás debido a que, a su vez, está compuesto por imágenes que implicarían una representación espacial, desde sus inicios el cine se vio atraído por los dos polos extremos de la inmovilidad y el exceso de movimiento, los *tableaux vivants*, por ejemplo, y la pirotecnia, fueron tema para algunas realizaciones cinematográficas, porque “Dejándose atraer hacia ambos antípodas, el cine deja insensiblemente de ser una fuerza del orden; produce verdaderos, es decir inútiles, simulacros” (1981: 54). En esos extremos Lyotard considera que se encuentra el *acinema*, que interesa a cineastas como Farocki, desde el momento en que habilita a abrir interrogantes sobre la naturaleza de la representación fílmica, de la pictórica y de la construcción de sentidos en general.

Señala George Didi-Huberman que, “Frente a cada imagen, lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca a la vez” (Didi-Huberman, en Farocki, 2013: 13). Eso es lo que parece hacer Farocki, preguntarse cómo nos miran las naturalezas muertas, cómo nos piensan las imágenes publicitarias, cómo nos tocan tanto una pintura del siglo XVII como una fotografía de una revista del siglo XX, o un cortometraje que yuxtapone ambas realidades.

El texto ensayístico de Farocki que acompaña a las imágenes, no es un discurso argumentativo, informativo o expositivo, sino un ensayo en el que se ofrecen más preguntas que respuestas. El texto y la imagen se complementan, construyen sentido en cuanto conjunto significativo. Como sucede en muchos de los ejemplos del género cinematográfico denominado ensayo documental o *film essai*, el discurso audiovisual pretende imitar el

ritmo del pensamiento. Reproduce tanto la velocidad de la mirada como el monólogo verbal del sujeto que contempla y piensa frente a una obra.

Farocki pregunta cuál es la razón de que las cosas inanimadas se conviertan en el tema de estos cuadros del siglo XVII. Estos objetos tienen algo de fetiches, son “cosas que tienen algo divino y no sólo significan”, pero “para el comercio las cosas han de significar algo, no les basta con ser” (Stilleben, minuto 39, 31 segundos). En un contexto en el que “la ciencia moderna abandonó el intento de producir oro, las artes de la imagen, no. Buscan una verdad en la apariencia” (minuto 25, 10 segundos).

En estas reflexiones del director queda evidenciado que el verdadero tema de *Stilleben* no es el género pictórico en sí mismo, sino el problema de las imágenes y su relación con lo real. Como lo analiza Ticio Escobar, “la representación constituye un juego extraño que expone un objeto mediante el rodeo de su propio alejamiento. El arte intenta que ese desvío incremente la significación: investido de ausencia aquel objeto termina revelando de sí más de lo que entraña su propia entidad” (Escobar, en Siracusano, 2007: 61).

Los objetos pintados por un maestro holandés en el año 1600 no se nos presentan cercanos en el siglo XX, por más minuciosidad en el detalle y técnica del *tromp l'oeil* que puedan ostentar, sino que su carácter de ausencia irremediable atrae nuestra mirada y hace que busquemos los sentidos que aún hoy nos llaman por detrás de su apariencia.

Asimismo podemos preguntarnos cuál es la razón de que un cuadro de una naturaleza muerta se convierta en el tema de un cortometraje del año 1997, por qué la representación de objetos, frutas, animales, suscitan nuevamente un trabajo de representación. El motivo es que el cineasta necesita interrogarse sobre el carácter de estas imágenes. Pensar la pintura para poder pensar el cine, su propio lenguaje, y la propia época, en la que la publicidad usa de un modo particular la iconografía creada en Holanda cuatro siglos antes.

El cuadro, el marco, es uno de los elementos básicos que está presente tanto en el lenguaje pictórico como en el fílmico. La primera toma seleccionada por Farocki, hace coincidir prácticamente el borde de la obra con el encuadre, para luego pasar a primeros planos de distintos sectores de la naturaleza muerta. El efecto de estos detalles que saturan la superficie, sin profundidad de campo, parece querer recrear el de la mirada que, una vez contemplado el cuadro completo, se detiene luego en lugares específicos que atraen su atención.

El vaivén de Farocki entre el detalle de una escena pintada en una naturaleza muerta, y el plano general del cuadro, reproduce el ir y venir de la atención de un sujeto frente a un cuadro. La cámara representa no sólo a la pintura, sino a la mirada de un espectador, y su mirada es traducida a lenguaje fílmico. Este tipo de problemática nos recuerda el trabajo de Pavel Kogan *Взгляните на лиц*, (*Miren al rostro*), de 1968, que comienza con un recorrido por la superficie de la pintura de Leonardo da Vinci, *Madonna Litta*, que se exhibe en el museo Hermitage de San Petersburgo, pero a continuación, el cortometraje se dirige a los rostros de los visitantes que acompañan a una guía del museo, ese es el verdadero tema del film, el rostro de aquéllos que miran un rostro pintado, que escudriñan una imagen para extraer de ella significados, parece que el cineasta ruso propusiera que la mejor forma de representar en lenguaje audiovisual la pintura de Leonardo fuera enfocándose en esas miradas, esos gestos del ojo, esas expresiones de los rostros.

Otro aspecto que está detrás de *Stilleben* es, entonces, el de los sujetos que materializan la representación y el de los sujetos que, al observarla, terminan de darle sentido: “los objetos dan testimonio de sus fabricantes que en el acto de la producción revelan algo de su propia persona. Sin embargo, los fabricantes no aparecen con su objeto. Cuando se miran las cosas, los hombres que las fabrican resultan no-imaginables. La persona que las mira, resulta asimismo no-imaginable. Es el punto de partida para una nueva visión del ser humano” (Stilleben, minuto 54, 28 segundos).

Precisamente, las escenas sobre la fotografía publicitaria, muestran la construcción de la imagen. Los recursos ocultos detrás de la imagen final. Como si pudiéramos entrar al taller del pintor y verlo trabajar. En el caso del cine, Farocki ha manifestado que es en la isla

de edición, en el proceso de montaje, donde se pone en juego la retórica, donde se crean los sentidos.

Una naturaleza muerta, reúne frutos que, gracias al comercio, ahora están disponibles al mismo tiempo: “El orden temporal de la naturaleza, queda anulado” (*Stilleben*, minuto 6, 17 segundos). Ese mismo orden es capaz de alterar el cine, que puede acelerar o ralentizar, avanzar o retroceder a su antojo, mostrar el pasado, el presente o imaginar el futuro, así, una novedad comercial que reflejó la pintura del barroco holandés, se ha hecho en el cine obvio y esencial: el montaje yuxtapone y reúne lo distante.

Como señala Luciano Monteagudo, ya en su famoso cortometraje, *El Fuego Inextinguible*, Farocki pone en cuestión “no sólo las imágenes en sí y su proceso de producción sino también la responsabilidad del espectador frente aquello que tiene delante de sus ojos [...] Mirar una imagen. De eso se ocupa con obstinación, con rigor” (Monteagudo, en Farocki, 2003: 7-8).

Creemos que, en el caso de *Stilleben*, aunque en principio no se apela a una conciencia social o política del espectador, sí se le propone una reflexión sobre la imagen fílmica que lo lleva a cuestionarse el lugar que ocupa en la atribución de sentidos, y ese carácter metareflexivo de unas imágenes que piensan sobre sí mismas, se hace más evidente al tomar como excusa un género pictórico.

Lo que propusimos aquí fue un acercamiento a estos ejemplos en los que el cine aborda como tema lo pictórico. Consideramos que, al pensar este modo de vincularse dos lenguajes artísticos, saltan a la vista las nuevas formas de concebir la representación y de cuestionar la función mimética y cientificista del género documental y del cine en general.

El proyecto estético de Alexander Kluge: intermedialidad y experiencia del espectador

Eugenia Roldán
UNC, CONICET
eugeniarioldan@hotmail.com

Catorce películas, colecciones premiadas de narrativa breve, poesía y ficción, tres volúmenes de trabajo teórico conjunto con Oskar Negt, decenas de cortos y 1500 horas superadas en televisión: Alexander Kluge. En todos los formatos y géneros, las formas corresponden para él a una necesidad de expresión de la *experiencia* [*Erfahrung*] individual y social. Ese es el fundamento que define la idea capital de *esfera pública* [*Öffentlichkeit*], como foro del ejercicio de la libertad. En este marco, junto a Negt, Kluge localiza históricamente la posibilidad de una reproducción colectiva, libre y no alienada de la experiencia donde Jürgen Habermas localizó su disolución: en las esferas públicas de producción [*Produktionsöffentlichkeiten*], esto es, las esferas surgidas con el desarrollo de los nuevos medios de comunicación en el siglo XX. En otras palabras, el intento de Kluge es movilizar las aporías de la industria cultural, especialmente a través del cine.¹

Ahora bien, la singularidad del proyecto artístico klugeliano en el que se enmarca esta posibilidad puede ser entendida desde diferentes categorías estéticas. La hipótesis que presentamos considera que el mismo puede ser descrito desde la apropiación dialéctica de dos categorías claves de la estética moderna: la intermedialidad y la experiencia estética. Así, si bien resulta claro que desde las vanguardias históricas el concepto de obra de arte ha sido sumido en una crisis irreparable y ha adquirido centralidad, en su lugar, la noción de experiencia estética, es posible marcar su vínculo en Kluge, ya que él, como señalábamos arriba, hace depender ambas de una teoría social –entre crítica y utópica– que repiensa los canales de lo público, las posibilidades de lo colectivo, en definitiva, una nueva configuración de las formas de vida conjunta [*Lebenszusammenhang*].

Diferencia y desdiferenciación: el proyecto intermedial

Las reflexiones teóricas y la práctica artística de Kluge comienzan en Alemania en la década del sesenta, signadas por la preocupación por las condiciones de posibilidad de la producción independiente en el contexto de la industria cultural. Una discusión que se da en el seno del movimiento estudiantil y que pone en cuestión la idea de arte burgués.

Desde aquel momento, Kluge comienza a expresar estas preocupaciones de diferentes formas: como abogado pugnando por leyes que hicieran sustentables proyectos cinematográficos; como cineasta con sus cortos y largometrajes; como escritor y como teórico. La necesidad de utilizar esta diversidad de formas de expresión, formatos, géneros y medios, no representa, afirmamos, la exhibición de un talento individual sino la búsqueda de ampliación de la esfera pública que debe hacerse desde todos los frentes posibles. De hecho, la pregunta por el cine y la esfera pública emergió como una pregunta política de los jóvenes cineastas reunidos como firmantes del Manifiesto de Oberhausen (1962) y no como un proyecto estético individual de Kluge. El *Autorenkino* alemán apuntaba a esta cuestión, más que a la dimensión estética del *Auteur* de la *Nouvelle Vague* francesa de la que era contemporáneo.

Tal como lo hemos trabajado a lo largo de nuestra investigación, la característica estética central de la obra cinematográfica klugeliana es el montaje: una especie de *escritura* de imágenes, sonidos y música, pensada para que el espectador *lea* activamente. A partir de

¹ Hablar de cine en Kluge significa en realidad hablar de material audiovisual, con su relación, y a veces dependencia, con el resto de los medios. Este material es en la actualidad distribuido por distintos canales que no son siempre, o únicamente, la pantalla en una sala de cine.

este principio, sus películas se pueden definir como el ensamble de materiales dispares: “en sus manos, el contacto con la realidad se disuelve en un diálogo polifónico de materiales encontrados. Imágenes contemporáneas, documentos escritos, clips de películas, *footage* del cine mudo, citas de la ópera, biografías total o parcialmente fabricadas, la tradición alemana de cuentos de hadas, fragmentos de libros de niños, representaciones visuales de supersticiones. Todo esto y más está puesto junto en sus películas” (Wenzel, 2012: 173).

Pero su proyecto teórico-estético entero también podría describirse como un montaje: un trabajo intermedial en el que conviven las formas de expresión provenientes del cine, de la televisión, de la literatura y de la teoría. De esta forma, Kluge logra intencionalmente borrar los límites de lo que usualmente se mantiene escindido: obras de arte autónomo/productos de la industria cultural; teoría estética/práctica artística; producción cinematográfica/producción televisiva; palabra escrita/imagen audiovisual.

Ejemplo de las transgresiones de género que propone su proyecto artístico es el hecho de que la mayoría de sus películas son bosquejadas a partir de libros escritos previamente o viceversa. Por otra parte, su narración literaria no es orgánica sino que se parece más a un montaje de escenas del cine. No obstante, la relación de la literatura y el cine no es directa ya que no se trata de adaptaciones como en el cine comercial (Roldán, 2016: 205).

Otro ejemplo lo constituyen el cine y la televisión. Desde 1984, los espacios televisivos emitidos por Kluge han exhibido escenas de largometrajes o cortos de otros cineastas. Pero por otro lado, su propio trabajo en televisión radicalizó la estética del montaje típica de sus películas anteriores. Un montaje radical y la inserción de entrevistas como hilo conductor de lo que se narra, pueden apreciarse en la constitución de su última película *Nachrichten aus der ideologischen Antike. Marx- Eisenstein- Das Kapital* [Noticias de la antigüedad ideológica, 2009]. En la actualidad, el medio elegido por Kluge para distribuir su trabajo audiovisual es la televisión web. Este nuevo formato es una especie de archivo de diversos materiales audiovisuales en el que ya no hay distinción entre lo que proviene del cine o la televisión.

Finalmente, tampoco el trabajo teórico queda exento de estos préstamos. El primer volumen conjunto con Oskar Negt no se atiene a las reglas de la academia. Se trata más bien de una constelación de comentarios, apéndices, pie de páginas y excursos. El segundo escrito en colaboración, *Geschichte und Eigensinn* (1981), es aún más radical en su construcción. El libro original, que contenía 1238 páginas de partes y capítulos desiguales, al igual que su antecesor, fue escrito en forma de comentarios y pie de páginas. Pero a su vez, la tipografía es múltiple en tipo y tamaño, hay un uso de la página en blanco pero también del fondo negro, de recuadros y, sobre todo, de imágenes y dibujos de distintas fuentes.

Si bien los cruces son productivos en su obra, Kluge tiene clara conciencia de que cada medio es diferente, sirve a distintos propósitos y tiene públicos diversos. Acorde con ello, el contraste radical desde el que trabaja Kluge y al que se refiere de manera permanente, es que la televisión es el producto de masas por antonomasia mientras que la literatura y la teoría se reservan para pocas personas. Por lo que se refiere a la televisión y al cine, aun trabajando con el mismo material, tienen una distancia en lo que respecta al tipo de recepción. No es lo mismo asistir a una sala de cine que consumir en el hogar, un espectador por lo general es más atento que un televidente disperso en el marco de actividades más cotidianas. Así, cada uno presenta potencialidades pero también límites. En ese marco se entiende el trabajo de años de Kluge en la televisión. Ella es igual de necesaria que los museos, esto significa que, a pesar de ser crítico de esos espacios, sin la visibilidad que ellos proporcionan muchas prácticas artísticas se volverían un ejercicio académico.

En el contexto actual de desdiferenciación dentro del sistema de las artes, podría colocarse a Kluge como un artista más dentro de la tendencia estética contemporánea general. Sin embargo, lo singular de la posición de Kluge es que si bien advierte que parte fundamental de su práctica se basa en transgredir los límites marcados de formatos, medios y géneros, esto es, tomar préstamos de uno y otro, complementarlos, ponerlos en diálogo,

Kluge insiste en que la forma correspondiente a cada uno de ellos debe mantenerse diferenciada.

El reconocido teórico de cine Thomas Elsaesser denomina a la práctica klugeliana del montaje “dadá *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total]” (Elsaesser, 2012: 24s). Sin embargo, reconociendo que el modernismo cinematográfico de Kluge se desarrolla dentro de lo que Jordi Maiso denomina una tradición adorniana (2005), podemos desprender el hecho de que Kluge sería tan crítico de la idea de *Gesamtkunstwerk* como lo fue Adorno.

El modernismo de Kluge se distancia del collage del postmodernismo en el que está pensando Elsaesser al rotular su obra como dadá, como a su vez también, del tipo de montaje cooptado para el videoclip típico de la industria cultural. Kluge no apunta a mostrar la imposibilidad intrínseca de toda posible dimensión significativa, ni yuxtapone elementos sin jerarquía, de una manera homogénea. Un film es, en palabras de Kluge, una *constelación*. Las imágenes de las que dispone el cineasta llevan consigo pedazos de realidad social e histórica, lo que hace que las obras de Kluge no sean un collage de sinsentidos sino que disparen multiplicidad de significados sobre la historia y las condiciones socio-políticas presentes. Desde este entendimiento de la tradición cinematográfica le es posible esgrimir a Kluge que el cine no solo es capaz sino que es un medio necesario para construir contraesferas públicas: “por su afinidad técnica y estética con el discurso de la experiencia (asociaciones, mezcla de materiales, temporalidades flotantes), el cine asume una significación particular en la organización de la vida pública” (Hansen, 1993: 4).

Obra e imaginación del espectador

Asimismo, es posible entender la singularidad del trabajo de Kluge dentro del arte contemporáneo desde su concepción de la obra de arte, del artista y de la experiencia de recepción. En el primer caso, no hay un desdén por la obra. Por más que con ella ya no se refiera a la obra de arte autónoma, hay en Kluge un interés particular por desarrollar una reflexión acerca de qué pueda entenderse en la actualidad por obra de arte, ya que sin ella no hay ningún modo de disparar la imaginación. El alemán, además, tempranamente se ha preocupado por la cuestión de la circulación de las obras, consciente de la omnipresencia de la industria cultural. A partir de una insistencia en la fusión de productos comerciales y artísticos, Kluge no trabaja bajo una aceptación de sus condiciones ni una negación abstracta de la situación de la cultura moderna.

El programa estético de Kluge afirma que las películas son *obras*. Aquí la ambigüedad del término español es de ayuda expresiva. Porque a lo que Kluge se refiere con “obra” no es a la obra de arte orgánica, cerrada, armónica, sino más bien al sitio en el que se está construyendo un edificio (*Baustelle* en alemán). Cuando en español nos referimos a “la obra” lo hacemos tanto para denominar el lugar donde se lleva a cabo cuanto el proceso, “lo que está en obra”, lo que está al mismo tiempo abarrotado de “materiales” pero inconcluso.

Por lo que refiere a la figura del artista, la serie de asociaciones que despliega la constelación del montaje de imágenes no está determinada por el productor. Además, desmarcándose de la tendencia del *Auteur-cinema*, no hay un vuelco de una experiencia subjetiva del artista, sino que Kluge ve en el cine, como Benjamin en el *ensayo sobre la obra de arte*, la posibilidad de producir de manera colaborativa. Así lo demuestran, tanto su trabajo en televisión del que participaron muchos cineastas, como los reconocidos films de finales de la década del setenta y principios del ochenta realizados en colaboración.

Hay que mencionar, igualmente, que los vacíos entre las tomas, tan importantes para Kluge, implican que el cineasta no guía pedagógicamente al receptor homogeneizando el significado de los materiales ensamblados. Mientras más vacío, más puede activarse la fantasía del espectador.

De manera que la obra no solo no es orgánica sino que no es tampoco exactamente aquello que existe en la pantalla. Más bien es lo que se compone “en la cabeza del espectador”. La participación del espectador es imprescindible para completar la obra y por ello la centralidad que adquiere la experiencia estética. Los cortes son el lugar donde el

“espectador distraído” puede volcar su fantasía. De aquí puede inferirse que la categoría de *Zerstreuung* [distracción] utilizada por Benjamin y Kracauer para definir un modo particular de recepción, también ofrece un punto de entrada para el tropo klugeliano de la película en la cabeza del espectador (Roldán, 2018). La distracción es la forma de recepción que permite asociaciones e impresiones que no se derivan necesariamente del yo consciente. Mediante este tipo de recepción sería posible estimular “la articulación de configuraciones experienciales (tiempo cualitativo, duración, incluso aburrimiento; flujo de asociaciones, fantasía, pasiones) que son más que un mero reflejo de principios económicos en la esfera del tiempo libre.” (Hansen, 1983: 180) Particularmente, lo que permiten los cortes entre las imágenes montadas y la utilización de los intertítulos propios de la estética klugeliana es dar el tiempo necesario para que el espectador tenga un momento para desarrollar fantasías independientes.

Por consiguiente, para Kluge, las películas deben activar “antes que usurpar” el horizonte de experiencia del sujeto, rebatiendo conexiones determinadas, específicas, prefijadas, que en realidad responden al “bloqueo estructural” de la experiencia que se perpetúa en la esfera pública dominante. A diferencia del mecanismo básico de los productos de la industria cultural, para Kluge no se trata de buscar la identificación con el espectador sino de encontrar su resistencia. Pero el hecho de que se considere la recepción como una potencial actividad de reapropiación no lo hace perder de vista la cuestión de quién controla los medios de producción y quién se beneficia bajo esta organización capitalista.

En este marco, el tropo “la película en la cabeza del espectador” conecta la estética de Kluge con una política de la esfera pública. Ya que Kluge entiende que en la interacción entre las escenas montadas en la pantalla y el espectador se articula la experiencia individual como pública y social. Dicho en otras palabras, el fundamento mismo del cine no es otro que la mediación social e histórica de la experiencia. En este sentido, potenciar la autonomía en el proceso de recepción de cada espectador individual no supone dirigirse a su capacidad de experiencia subjetiva solamente. Dado que en las películas de Kluge se insertan elementos y análisis de las estructuras históricas, se ilumina el carácter social de la experiencia y en ese sentido el cine conserva una arista crítica afirmada en el ideal de la autodeterminación colectiva.

Desandar el *canon*. Experiencias desobedientes en el arte contemporáneo

María José Melendo
UNRN, UNCo
mariajosemelendo@hotmail.com

El objetivo de esta comunicación es analizar poéticas contemporáneas que desandan el *canon* en tanto proponen estrategias que cuestionan las formas tradicionales de lo artístico instalando la necesidad de redefinir los márgenes del arte y de atender a sus emergentes posibilidades, así como a las nuevas encrucijadas que se plantean desde estas metamorfosis. Cabe consignar que los medios tradicionales del arte y las instituciones a él vinculadas se vieron afectados y diremos también: enriquecidos, por las transformaciones que este viene atravesando desde hace décadas, las cuales instalan la evidencia de que hoy el arte está fuera de sí. Nos detendremos en el impacto de dichas transformaciones atendiendo puntalmente a una selección de manifestaciones artísticas del artista Ai Weiwei.

Desandar los bordes: el arte fuera de sí¹

Aún gozan de actualidad las célebres palabras de Theodor Adorno acerca de que nada referido al arte es evidente (*Cfr.* Adorno, 1992). En general, se entiende por evidencia, lo que se da de un modo determinado sin posibilidad de duda. Este trabajo se ocupará de exhibir la actual imposibilidad de plantear tal certeza en el arte contemporáneo.

Suele afirmarse con insistencia que no hay límites para lo que pueda ser denominado arte, que todo es posible, que el arte “está fuera de sí”. Entonces, ¿qué quiere decir que está fuera de sí? Sin duda hay muchas maneras de comprender tal afirmación: puede implicar que el arte enloqueció: que sus valores y rasgos esenciales están alienados y su razonabilidad en cuestión. También puede deducirse que el arte desbordó sus contornos, los cuales están ahora perimidos y su permeabilidad y pluralismo resultan inéditos, objetando la pregunta por la especificidad. Lo que ciertamente ambas interpretaciones instalan es la indiscutida centralidad que va adquiriendo lo autorreflexivo como modo de pensarse del arte y este proceso autorreferencial también ha instalado –según será destacado– lecturas diversas que pueden agruparse en términos ya sea apocalípticos u optimistas.

El objetivo de este trabajo es reflexionar sobre el impacto de las transformaciones que se vienen dando desde hace décadas en el arte que cristalizan e inciden en dos conceptos emblemáticos como son el de “poética” y el de “canon”. Ambos conceptos resultan interpelados y referenciados en forma permanente, de allí mi interés en indagarlos desde el abordaje que de ellos proponen ciertos gestos artísticos de nuestro presente más inmediato que a mi juicio son desobedientes con los soportes escogidos e incluso con los modos de recepción que plantean.

Anclo aquí el comienzo de estas derivas y transformaciones -inéditas y trascendentales- en un momento histórico específico: aquel que corresponde con las vanguardias históricas del siglo XX. Hago mención a lo allí acontecido en relación a dos rasgos centrales que entiendo resulta valioso recuperar en el presente: su intención autocrítica y disruptiva y su centralidad puesta en el contexto de emergencia derivada en la consigna de acercar el arte a la *praxis vital*.

En referencia al primero de los rasgos, se destaca que acontece en las vanguardias un proceso de autocrítica sin precedentes en donde se trastocaron las fronteras tradicionales del arte así como la vigencia de sus elementos fundamentales conformados en la tríada: artista-obra de arte-destinatarios.

A continuación, formulo algunas proposiciones que pueden desprenderse de dicho proceso tomando puntualmente el impacto que generó Marcel Duchamp y sus *ready-made* en la media en

¹ Agradezco el espacio de intercambio que se generó en la exposición de la primera versión del presente trabajo en las *III Jornadas Nacionales VII Encuentro de Investigadores Estética y Filosofía del Arte*, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional de Córdoba, Agosto de 2017.

que exhiben lo inexorable: el arte está fuera de sí. Si bien el “*affaire Duchamp*” ha sido abordado y considerado en su singularidad emblemática por numerosos autores², lo tomo aquí para volver evidentes desde la mención de sus efectos las transformaciones en el arte que impactan en su autopercepción atendiendo expresamente a las nociones de artista, obra de arte y destinatario.

I. **El artista** deja de ser un virtuoso que representa la realidad en términos figurativos sino que es quien “decide” proponer un gesto estético y transformarlo -precisamente por esa voluntad- en un hecho artístico.

II. **La obra de arte** deja de ser un objeto de características delimitadas destinado a “durar”, ni tampoco un soporte que preexista y se estructure en: escultura, pintura o dibujo, sino que hoy los gestos pueden ser literalmente “cualquier cosa”: un urinario “atrofiado” de su función original, un secador de botellas, una acción performática o la combinación de diversos medios, muchos de los cuales no son propiamente “artísticos” como lo exhibió inicialmente el *collage*. Continuar llamando “obras” a los más variados recursos que van en su extrema pluralidad de poéticas efímeras a participativas, de intervenciones monumentales a acciones invisibles, instala cierta incomodidad semántica y la urgencia por proponer conceptos alternativos que den cuenta de estos desplazamientos.

III. **El destinatario** deja de ser un mero espectador que contempla el objeto sino que se esperan cosas de él, porque la obra como decían los dadá es un proyectil que impacta, que busca producir un efecto, incomodando al destinatario e instándolo a la reacción: al *shock*.

Cabe aclarar que el impacto de las vanguardias en el arte posterior es tomado aquí en la dirección que plantea Hal Foster en *El retorno de lo real* (Foster, 2001) considerando el legado desde una visión retrospectiva amarrada al escenario contemporáneo donde el contenido de las proposiciones se expande y plantea nuevas derivas, de allí que la hipótesis de Foster suponga reivindicar ciertos elementos de la neovanguardia³ distanciándose de las lecturas que ven en ella un inauténtico y extemporáneo gesto que disuelve en la repetición la irrupción que la vanguardia buscó.

A este respecto considero relevante destacar la necesidad de emular el impulso vanguardista de llevar a cabo una metacrítica del arte pero a la vez trascender el peligro que las consumió y extinguió al transformar el *shock* en *canon*, generando la posibilidad impensable de que pueda existir un “público de vanguardia”, dado que el mundo del arte según el decir de Ernst Gombrich se lo traga todo y se institucionalizan gestos que pierden todo su potencial disruptivo.⁴

Así, el punto II es recuperado por la posvanguardia desde exploraciones absolutamente variadas, las cuales involucran naturalmente lo consignado en los puntos I y III, ya que los gestos artísticos se plantean como acciones por descubrir y propagar gracias a la interpretación y eso explica por ejemplo que lo conceptual irrumpa en el campo de lo artístico para quedarse, dando lugar a lo que Arthur Danto llama “giro filosófico” en el arte. Este “giro conceptual” vuelve a las manifestaciones (obras abiertas, según el decir de Eco acusando el impacto de la perspectiva estructuralista) significantes antes que estructuras de significados, disolviendo la exégesis omnipotente de los artistas respecto a sus producciones.

Por su parte, el punto I conduce al impacto que genera la idea de artista como “super estrella” que se antepone en cierta medida a las producciones artísticas, como ocurre con

² Pueden mencionarse autores de las más variadas perspectivas Arthur Danto, Yves Michaud, Nicolás Bourriaud, Gerard Wajcman, Marc Jiménez, entre muchos otros.

³ Cabe aclarar que la adhesión a la hipótesis de Foster en relación con el potencial de la neovanguardia no desmerece la sagacidad de algunas de las críticas propiciadas por Peter Bürger en su ya célebre *Teoría de la vanguardia* respecto al fracaso histórico de las vanguardias.

⁴ “La provocación de Duchamp no sólo descubre que el mercado del arte atribuye más valor a la firma que a la obra sobre la que esta figura es una institución cuestionable sino que hace vacilar el mismo principio del arte en la sociedad burguesa conforme al cual el individuo es el creador de las obras de arte (...) Cuando un artista de hoy firma y exhibe un tubo de estufa, ya no está denunciando el mercado del arte sino sometiendo a él; no destruye el concepto de la creación individual sino que lo confirma” (Bürger, 1997: 107).

Duchamp, Dalí, Picasso, Warhol, y más recientemente Jeff Koons, Damien Hirst y también, con el artista analizado en este trabajo: Ai Weiwei⁵. Desde este lugar la figura del artista emerge por encima de su producción, en tanto ella es fruto de la acción nominal a través de la cual aquel construye las obras y estas se iluminan por ser producción del artista.

En relación con el punto III, cabe destacar que la recepción involucra la convergencia de los tres puntos en el hecho artístico que tiene lugar. No obstante, también este curso hacia una hermenéutica abierta y permanente de las obras no debe ser leído en una clave ingenua y solo positivamente porque la crítica, el rol de los curadores: en suma, la institución artística en su conjunto impactan de lleno en la experiencia artística que acontece. A su vez, los conceptos volcados en las obras en algunos casos complejizan tanto el hecho artístico que lo vuelven incomprensible instalando la cuestión de si acaso son los destinatarios verdaderamente libres en su contacto con la obra o si en cambio están bajo el yugo de las intenciones del artista, lo que agrega a lo discursivo otra connotación posible.

Aún a riesgo de recurrir a una exposición esquemática, tomo estas proposiciones en la medida en que resumen la injerencia en cada uno de los ejes del canon artístico: artista-obra-destinatario exhibiendo la impugnación del *canon* que se plantea toda vez que no hay “evidencia” alrededor de estos componentes: lo que deba ser un artista, una obra, un destinatario, no podrá ser definido *a priori*.

Si bien tiene fuerza la crítica a la autorreferencialidad y el hermetismo del que son acusadas ciertas manifestaciones contemporáneas, también la tiene la idea de especificidad, así como la emergencia y vitalidad de los destinatarios no pasivos que son parte del proceso-experiencia que tiene lugar. Según observa con razón Nicolás Bourriaud en el arte actual ‘el que mira’ debe trabajar para producir el sentido a partir de objetos cada vez más livianos, imposibles de delimitar, volátiles. No sentir nada es no trabajar lo suficiente” (Bourriaud, 2006: 101). La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado y acaso también, como epicentro de una experiencia en torno a la misma que dé cuenta de su hermetismo, su falta de alcance comunicativo e intransitivo, por citar algunos efectos de aquella en sus destinatarios. Asimismo, y en directa vinculación con lo formulado por Bourriaud, si bien la mirada pluralista “radical” (según su propio decir) de teóricos como Arthur Danto defiende la indiscernibilidad del arte posthistórico, la enmarca en la posición institucionalista.

Por ello, ante la pregunta ¿puede cualquier cosa ser arte? ¿vale todo? para Danto por ejemplo, el vale todo del arte en realidad siempre está sujeto a normas internas. Una obra es algo a causa de lo que la institución le atribuye a la misma lo que plantea también aspectos autorreferenciales en el mundo del arte que dan cuenta tanto de su especificidad como de las contradicciones de un “mundo” que exhibe y reproduce a su vez su endogámica circularidad.

Lo arriba expuesto confirma la herencia de ese giro filosófico en el arte, atravesado por lo conceptual en donde como fue señalado, lo discursivo es fuente de aporías y tensiones, pero su importancia resulta ineludible. Así: el título, el texto curatorial, la crítica, lo que su artista señala, lo que el “público del arte” construye, no asisten a las obras sino que las ilumina: las vuelve significantes y elocuentes, como puede observarse en el arte contemporáneo en general y en las acciones aquí analizadas en particular.

Entonces, la pregunta qué es el arte que ha sido reemplazada por cuándo hay arte, debe dejar atrás el *canon*⁶, en virtud de que dicho término presupone el que haya una definición acotada de lo artístico. Ya no hay un criterio, una poética, dando lugar al pluralismo del que habla Danto.⁷ Considero que el arte contemporáneo “se dice de muchas maneras” y este decir involucra las poéticas, los *modos* concretos con los cuales “decirlo”.

⁵ Debemos a la vanguardia también la emergencia de la figura del artista como celebridad que se antepone a la producción en una relación fetiche que altera la relación parte-todo tal como vaticinaron Adorno y Horkheimer y también Benjamin, a propósito de las estrellas de cine en la década del cuarenta del siglo pasado.

⁶ Los recursos del arte son concebidos como cajas de herramientas y en lo que respecta a las teorías del arte, se vuelve evidente que esta nueva coyuntura plantea la necesidad de nuevas claves teóricas con las cuales leerla; como señala con criterio Nicolás Bourriaud. “La actividad artística no tiene una esencia inmutable” Bourriaud, N, *Estética relacional*, ob. cit., p. 9.

⁷ “No hay una sola dirección. De hecho, no hay direcciones. Y eso es lo que quería decir con el fin del arte, no que muriera, sino que la historia del arte estructurada mediante relatos había llegado al final” (Danto, 2003: 150).

Resulta imperiosa la abolición del esencialismo de la pregunta qué es el arte. En tal sentido, no es la pregunta qué es el arte la que resulta problemática sino pensar que solo hay un modo de responderla: su pretensión de universalidad y desde ese lugar es que incluso puede haber poéticas que interpelen el rasgo “institucionalista” del arte procurando impugnar el canon desde adentro.

En relación con el modo de concebir la pregunta qué es el arte es preciso inscribir el abordaje metodológico aquí asumido, el cual supone distanciarse de la antigua supremacía de la teoría para pensar el arte desde las obras de arte y anclar dicho pensamiento a su “aquí y ahora”, reparando en que es necesario modificar las perspectivas de análisis y reflexión en torno a las experiencias artísticas. A este respecto, cabe advertir que numerosos teóricos marcaron este modo de reflexión acerca del arte en referencia ineludible a artistas o a manifestaciones, distanciándose de lo que para el pensamiento canónico suponía ejemplificar pero desde la autonomía de la teoría formulada. Menciono por caso Danto y su affaire con Andy Warhol por ejemplo, Bourriaud con Rirkrit Tiravanija, Foster con Thomas Hirschhorn, entre otros.

Asimismo, me propongo desandar el *canon* entendiéndolo como el conjunto de normas o reglas establecidas como propias de una actividad o disciplina desde la exploración de poéticas⁸ desobedientes que evidencian los rasgos señalados al comienzo vinculados, por un lado, con los procesos de autocrítica de sus recursos y por otro, con los contextos de emergencia que vuelven relevantes a las poéticas y manifiestan su espíritu insurgente.

Considero que ha habido gestos estéticos y artistas que se instalaron como referentes ineludibles de aquellas transformaciones iniciadas en el siglo pasado a las hice referencia: el urinario y los demás *ready-made* de Duchamp, las *Brillo Boxes*⁹, la obra estandarte del arte conceptual *Una y tres sillas* de Joseph Kosuth, entre otras manifestaciones y entre otros artistas; por su parte, artistas como Jeff Koons y sus *ballons*: estéticos, pulidos y brillantes, dan cuenta de algunos rasgos de la nueva sensibilidad del siglo XXI.

Cabe advertir que la contracara de una estética como la de Koons se plantea en artistas como Weiwei que en el presente se ocupa críticamente de los vestigios: de los costos, residuos y alcances de la vida contemporánea, al igual que lo hace el artista suizo Thomas Hirschhorn. La exploración que Hirschhorn lleva a cabo de lo precario, los desperdicios -tematizados sagazmente por Foster (2011: 93-104)- desde la perspectiva que remite a la emergencia como modo de ser del arte contemporáneo, también puede a mi entender hacerse extensible a las intervenciones de Weiwei que instalan la evidencia de existencias precarias por las que urge indignarse.

Indígnate!

Retomo las continuidades entre las transformaciones propiciadas por las vanguardias y el arte contemporáneo y destaco que hace un poco más de cien años, el Dadaísmo era una respuesta al absurdo de la guerra; el arte del presente también reacciona contra su propia coyuntura como lo ponen de manifiesto las instalaciones realizadas por Weiwei en el último tiempo, las cuales son apreciadas aquí en su forma coral, como una cartografía del presente, marco de enunciación de su exploración poética que evidencian la vinculación entre el compromiso crítico del arte y la autonomía estética de los recursos poéticos que se ponen en juego para evidenciar tal crítica.

Esta cartografía devela un grito sin retóricas extremas como las utilizadas por ejemplo por el artista español Santiago Sierra, sino desde diversos recursos que “vuelven visible” aquello que los gobiernos del primer mundo quieren silenciar e invisibilizar. Las intervenciones parecen interpelar a los destinatarios, buscando su indignación, pero lo hacen construyendo poéticas que

⁸ Recupero la distinción que establece Boris Groys entre la actitud estética y la actitud poética para pensar la injerencia de este última en el arte de hoy: “el arte contemporáneo debe ser considerado no en términos estéticos sino en términos de poética. No desde la perspectiva del consumidor de arte, sino desde la del productor” (Groys, 2016: 15).

⁹ En relación con las obras que resultan representativas de sus contextos de emergencia véase el sugerente ensayo de Frederic Jameson en el cual hace referencia a dos obras que resultan emblemáticas de dos concepciones de mundo completamente distintas como lo ponen de manifiesto el modernismo que acusan los zapatos de labrador de Van Gogh (derruidos y gastados materializan la fatiga de quien los usa en extenuantes jornadas de trabajo en el campo) y el de la posmodernidad de los zapatos polvo de diamante de Andy Warhol (zapatos de escarparate, nuevos y brillantes, diseñados para momentos especiales), (Jameson, 1995).

arrojan su negatividad de un modo no literal y figurado, al igual que ocurre por ejemplo en la poética de la artista colombiana Doris Salcedo y su permanente referencia a través de la poética a la violencia política en Colombia.¹⁰

Hago referencia a *¡Indígnate!* (Hessel, 2011): un bello ensayo escrito por Stéphane Hessel, sobreviviente del campo de concentración Buchenwald quien tras la finalización de la Segunda Guerra Mundial fue un incansable militante de los derechos humanos en la ONU; dicho ensayo fue escrito en el marco de su intención de manifestarse contra la situación Palestina en la franja de Gaza, alegato contra la indiferencia y a favor de la insurrección pacífica. “Busquen y encontrarán”, exhorta Hessel, a encontrar en el presente motivos por los que indignarse y manifestarse.

Remito a este escrito en la medida en que a mi juicio materializa discursivamente lo que visualmente exponen las intervenciones de Weiwei. Dado que el presente nos pone delante motivos por los que indignarnos, el artista exhibe los conflictos en Europa por los flujos de inmigrantes que intentan huir del horror y el hambre de sus geografías desafiando el mar donde miles de ellos no sobreviven.

La secuencia de intervenciones es verdaderamente plural y profusa y las poéticas y los escenarios también lo son. Hay recursos -como el trabajo con ruinas-vestigios-indicios que el artista viene trabajando desde hace décadas, presentados de un modo recontextualizado que procuran construir con dichas ruinas una escena artística. Por ello, destaco entonces que el artista no solamente manifiesta la indignación, sino que la actualiza desde recursos poéticos.

El teórico del arte español José Jiménez (Jiménez, 2010) puntualiza que en la actualidad conviene atender a la llamada “prueba de tiempo” para establecer el valor de un artista y de su producción. No resulta novedoso en este sentido que el pensamiento reivindique la necesidad de cierto distanciamiento respecto de lo inmediato, sea por caso el presente en su condición de “estar siendo” o el objeto artístico a analizar. Por el contrario, el enfoque que aquí quiero reivindicar persigue reflexionar sobre manifestaciones estéticas que “están siendo”, en tanto los contextos de emergencia en el que las mismas se inscriben son los que dan sentido a estas acciones, las cuales, como señalé, actualizan el legado vanguardista de reaccionar ante el presente y proponer poéticas -desobedientes- que sean gestos de resistencia: “Todo es arte, todo es política”, expresa Weiwei.

Weiwei es un artista que está “en vivo” hablando del mundo en directo, rasgo que impacta en su estética en tanto que artista y persona convergen en sus poéticas; en esa clave se leen por ejemplo, la decisión de retirar el año pasado sus obras en Dinamarca¹¹ en reacción a la ley vinculada con el conflicto migratorio actual; habla también de la proliferación de muros en Estados Unidos en la era Trump donde concibió una macrointervención en el espacio público cuyo emplazamiento está previsto para este año denominada *Good fences make good neighbors* (Los buenos muros hacen buenos vecinos), la cual, pretende discutir con las políticas nacionalistas de Trump y su afán de “construir muros”. Ambas reacciones y acciones muestran el compromiso del artista con su presente y su intención de indignarse y reaccionar artísticamente ante situaciones de discriminación e inhumanidad.

Comienzo el recorrido de esta trayectoria de gestos artísticos de indignación en los que quiero detenerme por uno realizado en febrero de 2016 cuando el artista realiza una intervención urbana en las columnas del Konzerthaus de Berlín con más de 14.000 de chalecos salvavidas naranjas usados por miles de inmigrantes para intentar alcanzar las costas europeas. El artista apela al *locus* de la cantidad y la visualidad de la dimensión buscando volver visibles a miles de personas que huyen de la guerra y de la pobreza. Se trata de una intervención en el espacio público que interpela a los transeúntes: los incomoda y cuestiona también el *canon* de lo monumental

¹⁰ Remito aquí a las palabras de Adorno a propósito de la importancia de que los medios poéticos expresen desde su propia especificidad, en una relación no literal con la materia: “El arte sólo puede reconciliarse con su propia existencia volviendo hacia afuera su carácter apariencial, su propio espacio vacío interior. El criterio más serio que hoy puede tener es el que siendo como es irreconciliable respecto a cualquier engaño realista no tolere en virtud de su propia estructura nada anodino. En cualquier obra todavía posible, la crítica social tiene que elevarse a ser su forma y el oscurecimiento de cualquier contenido social manifiesto” (Adorno, *ibíd.*: 326).

¹¹ La polémica restricción de derechos de los refugiados aprobada en enero de 2016 por el Parlamento danés indignó a Weiwei y decidió cerrar su exposición *Rupturas* en la Faurshou Foundation de Copenhague. La reforma aprobada por el Parlamento danés permite confiscar dinero y objetos de valor a los solicitantes de asilo para costear su estancia en el país y limitar el acceso a la reagrupación familiar.

implicándolo a través de la dimensión cuantiosa de salvavidas, los cuales resultan la “evidencia” de una realidad negada e ignominiosa.

Siguiendo con el recurso estético a la acumulación de “evidencias”, señalo la instalación realizada también con salvavidas en julio de 2016 en el Palacio Belvedere en Viena en el marco de la exposición “Traslocation-transformation”: miles de chalecos flotan formando 201 flores de loto que a su vez forman la letra “F”, los cuales se colocaron en uno de los estanques de acuerdo a un criterio de armonía y color que hacía que fueran contemplados en su descontextualización recontextualizada: que los destinatarios vieran belleza en la composición y a la vez apreciaran el extrañamiento al tomar contacto con las unidades de dicha composición. El ver los salvavidas dispuestos de ese modo “armónico” corresponde con una intención política de generar un “extrañamiento” en los destinatarios, evidenciando la condición extrema de la poética del artista de trabajar con “ruinas” de eso que aconteció: indicios de lo que ocurrió: memorias de lo que queda.

Por su parte y continuando el recorrido de intervenciones en espacios abiertos, en septiembre de 2016 en el marco de la exposición “Ai Weiwei. Libero” el artista intervino la fachada del Palazzo Strozzi de Florencia en donde la exposición tenía lugar, con los botes de goma que utilizan los refugiados para intentar desafiar el bravo mar y cruzar al otro lado, aunque en esta oportunidad no se trata de ruinas, pues los expuestos no son los que usaron inmigrantes para cruzar el mar, pero sí está presente la intención de extrañamiento ya señalada, la cual, por tratarse de una intervención en la ciudad y no en los jardines de un palacio como ocurría en Viena, acentúa el efecto de interpelación, al igual que ocurría con los salvavidas en la *Konzerthaus* de Berlín.

Según ha sido advertido, el artista aborda el mismo tópico desde varias poéticas: el trabajo con ruinas, las intervenciones en espacios públicos, las instalaciones en espacios cerrados, las acciones performáticas que acompañan el registro *in situ* que lleva a cabo el artista y también la construcción de elementos que *a priori* no son artísticos. Referenciando los *ready-made* el artista decide construir de nuevo el objeto pero bajo poéticas específicas del arte, las que remiten a lo intertextual, jugando dialécticamente con su banalidad, construye de nuevo el objeto como ocurre con la pieza *Tyre*, (Cubiertas, Ai Weiwei, 2016) en la cual el artista esculpe en mármol dos neumáticos como los “salvavidas” que utilizan los inmigrantes que enfrentan el mar y los exhibe como “obras de arte”. También cabe destacar la intervención “recontextualizada” de su propia obra realizada en diciembre de 2016 en Praga en el espacio público, cuando cubrió su obra *Cabezas del Zodiaco* con mantas térmicas doradas para protestar por el sufrimiento de los refugiados en su camino a Europa.

En lo que tiene que ver con instalaciones en espacios cerrados recupero dos instalaciones que también abordan estos tópicos. Desde que su pasaporte le fuera devuelto por el gobierno chino en julio de 2015,¹² el artista ha visitado más de 20 campamentos en toda África, Europa y el Medio Oriente, documentando las luchas de los migrantes. En 2015, Amnistía Internacional le concedió el Premio Embajador de la Conciencia.

Durante 2016, los refugiados sirios, afganos e iraquíes fueron sacados a punta de golpes y lacrimógenas por la policía del campo de inmigrantes de Idomeni, en la frontera de Grecia y Macedonia. Weiwei recogió la poca ropa que tenían (faldas, pantalones, jeans, blusas, camisas, poleras, chalecos de niños, medias, bufandas y hasta calzoncillos) y dejaron tirada tras escapar cuando cerró en mayo de 2016, desplazando a los miles de refugiados que vivían allí Mandó a lavar, planchar y organizar por categoría y tamaño esas 2.046 prendas¹³ y armó una colosal “instalación”¹⁴ en noviembre de 2016: *Laundromat* (Lavandería) en la galería Deitch de Nueva

¹² Las autoridades chinas le requisaron el pasaporte durante cuatro años, desde 2011, cuando se inició un proceso contra él por fraude fiscal por el que pasó más de dos meses preso.

¹³ En relación con la ropa me pregunto qué se hace después con la misma, ya que el mundo del arte se lo devora todo, si bien, es innegable el impacto que tienen esas obras por ser gestos que conmueven e interpelan no dejan de ser vestimentas cuidadosamente lavadas y ordenadas que serían bienvenidas en otros contextos que no son precisamente los de una sala de exposición.

¹⁴ Las cursivas son deliberadas: acentúan esa indistinción “visual” entre lo artístico y lo que no lo es, a la vez que ponen énfasis en el estallido del medio específico y en la soberanía de la poética que se desprende, la cual, permite al artista jugar con esa indiscernibilidad.

York¹⁵. La exposición reúne miles de materiales recolectados en el campamento en donde cerca de 15.000 personas (hombres, mujeres y niños) pasaron semanas durante 2016 en situación extrema con escasos alimentos y condiciones sanitarias desgarradoras.

Se puede recorrer la atiborrada sala, repleta de ropa e información. Exhibidos en el suelo, fragmentos de tweets, videos y artículos digitales retratan una instantánea general de la reacción de los medios ante la histórica crisis humanitaria. En las paredes, las imágenes de Weiwei y su equipo en Idomeni van desde el suelo hasta el techo, documentando meses de vida dentro de estos campamentos informales

Ya fue señalado el lugar fundamental que ocupan los objetos en la poética del artista. Los salvavidas, las pertenencias devienen lo que para Duchamp es un "*objet trouvé*". Traigo en referencia la proposición I de este trabajo donde se señala que desde las vanguardias el artista "nomina" como artísticos los objetos provenientes de diversos lugares, al igual que lo hizo Duchamp con sus *ready-made* y más recientemente artistas como Koons o Hirst quienes encargan la confección de sus obras a sus profusos equipos de trabajo; salvando las distancias entre las intenciones y poéticas de los artistas, comparten el problematizar el rol del artista como el constructor del objeto artístico para reemplazarlo en cambio por su mentor intelectual.

En referencia a esta idea, destaco el libro *33 artistas en 3 actos* de la historiadora del arte Sarah Thornton, que reúne el resultado de diversas entrevistas realizadas a artistas entre las que se incluye la entrevista con Ai Weiwei. La autora advierte que el artista se refiere a sí mismo como un *ready made* y cuando se le pregunta por su obra favorita responde que no tiene ninguna y afirma "Me interesa más el artista que la obra" (Thornton, 2015: 145) lo que refuerza el rol del artista en su rol performático y autorreferencial al que ya hice referencia. Esto impacta de modo decisivo en su poética, al igual que el uso de la tecnología y las redes sociales que reivindica el artista. Thornton se pregunta si es una exposición quien mejor refleja al artista y sospecha que no, todo en el artista remite a su rol de artista: las entrevistas, los mensajes por las redes, desplazando el criterio binario que separa al artista del activista.

Weiwei encuentra salvavidas, encuentra zapatos en campos de refugiados. Estas prendas existen dice el artista son algo que puedes tocar y esto determina la importancia que para él tiene converger la poética: los objetos encontrados y recontextualizados con la intención política.

En relación con estas poéticas de la acumulación y la memoria de las pertenencias pongo en diálogo la referida intervención con la del artista francés Christian Boltanski titulada *Canada* realizada en 1998 en la Fundación de arte Ydessa Hendeles en Toronto. Allí el artista compró ropa en enormes cantidades en mercados de pulgas y la dispuso "escenográficamente" en el interior; el destinatario podía oler, tocar esas miles de prendas que tenían una historia detrás. El título es intencional pues *Kanada* era el nombre que recibían los galpones en los campos de concentración donde almacenaban las pertenencias de los deportados que arribaban a los campos durante el nacionalsocialismo. A diferencia de *Kanada*, Weiwei utiliza las prendas que son testimonio, evidencia (insisto en esta palabra) de nuestra contemporaneidad.

Por otra parte, en lo que respecta a esas acciones performáticas y autorreferenciales en las que el artista¹⁶ viaja a los lugares afectados por la crisis migratoria y a su trabajo *in situ*, puede sin duda reivindicarse el rol militante del artista preocupado y ocupado de esta situación, pero también, cabe considerar la objeción de si acaso no está allí como un *outsider*¹⁷, como el que mira una realidad pero a salvo de sucumbir ante ella, según lo que puntualiza Aristóteles respecto a la

¹⁵ Exhibidos en el suelo, fragmentos de tweets, videos y artículos digitales retratan una instantánea general de la reacción de los medios ante la histórica crisis humanitaria

En las paredes de la galería, las imágenes de Weiwei y su equipo en Idomeni van desde el suelo hasta el techo, documentando meses de vida dentro de estos campamentos informales.

¹⁶Algunos rasgos del artista son relevantes para comprender esta constelación de gestos en cuestión. Como fuera señalado al comienzo, al igual que ocurría con Picasso o Duchamp, hoy Weiwei es una "personalidad", y la autorreferencialidad asume ribetes performáticos. El artista viaja a los lugares, suspende exposiciones, registra todo con su ipod, documenta y exhibe todo en las redes sociales donde tiene miles de seguidores. Groyes se refiere a Weiwei como un *blogger*, quien atiende a las redes y al proceso en tanto "la documentación del proceso del hacer estético ya es una obra" (Groyes, *ibíd.*: 138).

¹⁷ En relación con esta lectura cabe traer en referencia el artículo de Foster "El artista como etnógrafo" (Foster, 2001: 175-207). Allí Foster reflexiona críticamente en torno a la figura del artista como etnógrafo, destacando por un lado la importancia de que los artistas se involucren con su presente, pero del otro, los peligros de que ese contacto con la otredad lo banalice.

función catártica de la tragedia, del público que contempla el drama, que puede ponerse en lugar de sus protagonistas pero él mismo siempre está “a salvo”.

Recupero lo que Foster advierte en referencia al mapeado que conlleva al peligro de confirmar la autoridad del mapeador, reduciendo el intercambio y el diálogo (Foster, *ibíd.*). Advierte también la importancia de evadir la sobreidentificación con el otro, evitando la “indignidad de hablar por los otros.” (Deleuze, 2011: 95).

Weiwei parece estar consciente de este peligro y ante la pregunta por el papel del artista frente a la crisis migratoria, crisis que es humanitaria responde que “El artista es alguien que se involucra pero se aleja al mismo tiempo. Vivimos en paralelo a estas condiciones y tratamos de analizarlas y aprender de ellas. Ofrecemos nuestra pasión y nuestra sensibilidad a otra persona que ha tenido que pasar la noche en una tienda fría, con calcetines húmedos, sin luz y sin leche para los niños”¹⁸ afirmación que da cuenta de la urgencia por indignarse, pero a la vez, de la importancia de no recurrir a transferencias que resultan inmorales.

Finalmente, para cerrar este recorrido, señalo lo más reciente del artista, se trata de una instalación de sitio específico en espacio cerrado que fue inaugurada en marzo de este año y estará montada hasta enero de 2018. *Law of the Journey* (La ley del viaje), consiste en una patera de 70 metros y 258 figuras inflables instalada en el Palacio de Ferias por la Galería Nacional de Praga, a la que rodean otras en el suelo con flotador o como si estuvieran semihundidas en un mar que se las traga. “No hay una crisis de refugiados, es una crisis humana y en la forma de gestionar esta crisis hemos perdido nuestros valores más básicos”, advierte el artista. A mi juicio, es posible establecer conexiones intertextuales con la estética de Koons, en tanto Weiwei utiliza la fisonomía de los salvavidas pero con materialidades macizas. Sin embargo, se diferencia de los colores radiantes y las texturas brillantes de las esculturas pulidas de Koons optando -a mi entender: crítica y deliberadamente- por una paleta de colores ocres y texturas no satinadas.

Se advierte que la monumental pieza, cuyas figuras no tienen rostro desde la decisión estética de que los mismos sean inflables, hace referencia al a menudo superpoblado modo de transporte para la ruta peligrosa migrantes desesperados que se atreven -no por deseo, adviértase, sino por desesperación- a cruzar el mar Egeo desde Turquía a Grecia. Su monumentalidad no es inocente, sino que apunta a conferirle espacio *literalmente* a esta situación, en contrapeso a la indiferencia de los países del primer mundo. La impersonalidad de estos rostros inflables es contrapuesta a miles de imágenes expuestas también en el espacio, de la documentación implacable que el artista lleva a cabo, tal como ocurrió en la instalación *Laundromat*; las imágenes, son testimonios de la veracidad de la experiencia a la que remite la patera: de su dramatismo.

La consideración de todas estas intervenciones juntas permite recuperar el valor que tiene la coralidad de las mismas: su insistencia pareciera instalar hasta volverlos visibles, temas que la dirigencias políticas evitan.

Si retomo lo advertido al comienzo de este trabajo respecto a la metamorfosis del arte, preguntas como ¿Es Weiwei activista o artista?, ¿son sus obras manifestaciones de resistencia o arte?, ¿es posible considerar arte a unos salvavidas expuestos en el espacio público o a miles de zapatos encontrados en un campo de refugiados?, o ¿qué es lo que específicamente determina a estas obras como artísticas?, destaco que dichos interrogantes no pueden ser respondidos de modo taxativo, pues la respuesta podría en los primeros ser ambas y en el resto un sí y también un no.

Tal vez la expresión “indisciplinamiento crítico” de Hal Foster resulte oportuna para pensar en la imposibilidad de determinar lo *evidente* en el dominio del arte; persiste esa indistinción en tanto es imposible hallar criterios holistas y unívocos para lo que un artista, una obra o un destinatario deba ser, o en todo caso -como fuera adelantado desde la opción metodológica aquí asumida- serán las poéticas concretas las que presupondrán respuestas posibles a estas preguntas. No hay una interpretación común sobre qué es el arte y cómo producirlo. El arte contemporáneo no es evidente en sí mismo: está fuera de sí. Sin embargo, esa carencia no es a mi entender un signo de alarma sino una posibilidad que permite la emergencia de diversas

¹⁸ Farrell, A, “15 minutos con Ai Weiwei”, en: *Diario The New York Times*, 29 de Junio de 2016, versión electrónica: (<https://www.nytimes.com/es/2016/06/29/>).

manifestaciones artísticas, “obras de arte”, producto del arte, es decir, producto del artificio, de las poéticas.

En tal sentido, este trabajo buscó destacar el impacto de las poéticas materializadas en las propuestas de Weiwei y cómo estas dan cuenta de las transformaciones indagadas; así, los tres puntos arriba formulados respecto al impacto vanguardista emergen en las mencionadas propuestas: pues, se “transforman” mantas térmicas o salvavidas en arte, se espera generar un efecto, que el público “reaccione”, se busca interpelarlo. A su vez, exhiben la centralidad de lo discursivo en relación con la justificación y recepción del hecho artístico, situación que según se destacó plantea por un lado, conexiones con el punto III referido a las exégesis de las obras y la necesidad de un destinatario dispuesto a “hacer”: a construir sentidos; por otro lado, plantea el peligro de las estéticas conceptuales de volverse inasibles para quienes no dispongan de la información que expanda y vuelva elocuentes a los gestos.

Por su parte, la constelación de gestos más recientes de Weiwei da cuenta de la actualidad del legado vanguardista que estima tanto la autocrítica como el mandato de reaccionar ante el presente y lo hacen proponiendo estrategias que “vuelvan visible”.

Para finalizar, recupero las palabras del artista Thomas Hirschhorn quien establece la necesidad de trabajar sobre el tiempo del ahora: “estar presente, estar atento, estar abierto” (Hirschhorn en Foster, *ibíd.*: 96). Ai Weiwei responde a mi juicio a esta consigna: buscando desde la autonomía de las poéticas de las que se sirve indignarse ante lo indigno e instar a los destinatarios a tener los ojos bien abiertos.

Desdefiniciones y metamorfosis de la práctica en museos: poéticas otras

Celeste Belenguer
UNRN, IUPA, UNS
cbelenguer@unrn.edu.ar

Como institución, el Museo ha perpetuado, históricamente, ciertos estándares en relación a lo que debe ser la experiencia en él, trazando una particular cartografía en los rasgos que lo definen. En esta comunicación propongo, por un lado, repensar algunas estrategias en el marco del museo y, por otro, ponerlas en tensión con nuevas “formas” del arte. En este sentido, repondremos algunos conceptos que pueden servir de punto de partida para repensar los *lugares específicos*, *lo relacional* y la emergencia de *ecologías culturales* como estrategias artísticas. Revisaremos, para ello, mi caso de estudio, el Museo Taller Ferrowhite, como ejemplo de planteos que desandan el canon, con propuestas en las que el arte estalla *fuera de sí*.

El museo empieza afuera

En lo que al espacio museo concierne, también la historia del proceso civilizatorio trazó una particular cartografía en la que sus rasgos se definen desde un único lugar de producción y en función de los criterios de sus “valores estéticos”, generando una diferencia entre culturas generadoras de estándares y culturas que se ajustan a ellos. En acuerdo con Castilla, “(...) esos inicios fueron los que habilitaron una historiografía de la sociedad y su memoria aparente, con sus batallas y predominios de clase, que se mantiene hasta el presente en muchos de los museos de la región” (Castilla, 2010: 19).

La situación actual de los museos ha venido precedida por una profunda reconstrucción y transformación física, técnica, museológica y sociocultural surgida en la segunda posguerra mundial, a partir de una *crisis de identidad* que sobrevino al final de los años sesenta y primeros setenta. Todos ellos, y muy especialmente los de arte, han soportado una serie de mutaciones conceptuales y procedimentales para recuperar credibilidad social. Por su parte, la discusión sobre la definición del arte y su institucionalidad se consolida cada vez más, y el museo (el específicamente “de arte”)—como una de las instituciones inscriptas dentro del campo de la cultura—participa de los conflictos sociales que caracterizan las disputas por esta acumulación de capital cultural de los diferentes sectores que ven en él un terreno de negociación. Incluso podría decirse que el espacio museo se vuelve crucial para generar valores y formas de diferenciación social, sexual y cultural dentro y fuera del campo del arte. Y les es imperioso, hoy, reacomodar presupuestos teóricos, objetivos y estrategias. Siguiendo a Escobar, esto plantea dificultades serias, pero también abre nuevas posibilidades.

Junto a esta apertura y previa puesta en cuestión de sus funciones, destacan la búsqueda e investigación de un nuevo lenguaje museológico; el esfuerzo por conseguir una nueva tipología *viva y participativa* para la comunidad. Así, las nuevas corrientes apuestan por una ética de la conservación a la par del reto de una concientización de la comunidad en que se insertan, a través de la estima de su propia cultura patrimonial, extendiendo sus radios a su esfera cotidiana. Muchos proyectos —entre los cuales incluimos a Ferrowhite— confirman no sólo la ruptura del tradicional “acuerdo” entre contenedor y contenido —desde las vanguardias históricas, si nos referimos a los museos de arte—, sino que han precipitado, incluso, la expansión y definición del bien cultural que atesoran, al informar de él y comunicarlo mejor al *público* destinatario. Como han alertado muchos museólogos, hoy en día se considera que un programa museológico no debe fundamentarse sobre las piezas que el museo posee, sino sobre las ideas que puede transmitir.

Por otra parte, nuevas formas de arte —tomadas como punto de partida por distintos operadores del campo como Rancière, Bourriaud, Bishop, y en el ámbito local por Laddaga,

Ribas, Costa, entre otros— intentan aproximaciones y combinaciones hacia la “definición” del mismo. Así, veremos cómo distintos recursos permiten hoy crear un doble extrañamiento respecto a la idea de museo tradicional y a la construcción de sentidos colectivos, al configurar disruptivas estrategias de evocación y activación desde otras narrativas y poéticas, que plantean la necesidad de que la comunidad asista a las salas no con una actitud contemplativa, sino predispuesta a la *experiencia* de recordar. En virtud de lo dicho, presentaremos algunas acciones en las que los límites entre lo artístico y lo extra artístico resuenan insistentemente.

Ubicado en Ingeniero White (Buenos Aires), la creación del Museo Taller Ferrowhite (2003) se origina en la iniciativa de un grupo de trabajadores despedidos como consecuencia de la privatización y el desguace de los ferrocarriles en los años noventa, quienes propusieron al municipio bahiense mostrar parte del material que habían salvaguardado cuando el Estado lo remataba. Esa colección de piezas y útiles ferroviarios rescatados por motivaciones afectivas fue el punto de partida de este museo de patrimonio histórico¹ emplazado en el predio de la ex Usina General San Martín (inaugurada en 1932, nacionalizada en 1948, desguazada en 1999), donde había funcionado un taller de reparaciones del ferrocarril, hasta mediados de esa misma década.

En acuerdo con Ribas, la creación de dicho espacio ha promovido una memoria que se debate entre la poesía de las ruinas y la recuperación patrimonial. La autora analiza esta propuesta como un *sitio específico*, el cual colabora en la recuperación de su contexto histórico y que, a su vez, teje entramados sociales mediante prácticas participativas y colaborativas, creando particulares condiciones de posibilidad.²

Las piezas que Ferrowhite aloja son el testimonio material de un complejo proceso histórico-social. La llegada del ferrocarril estableció, a fines del siglo XIX, el puerto de Ingeniero White. Sus dependencias emplearon en la región a miles de trabajadores; a su alrededor se levantaron barrios, se establecieron bares y pensiones, se fundaron clubes y parroquias. Pero sus aires de progreso se vieron frustrados al construirse el polo petroquímico que, con promesas de bienestar, provocó el deterioro de la imagen e identidad de White. Progresivamente, desde la década del setenta, distintos procesos de privatización de empresas y espacios portuarios, la instalación de multinacionales, el asentamiento y crecimiento exacerbado del polo petroquímico, y la ausencia de una regulación por parte del Estado, fueron deshabitando el lugar. A partir de ello, la fisonomía del poblado, el hábitat y las prácticas de la comunidad se vieron radicalmente afectadas.³

Este contexto que la industria produce resulta un elemento de disputa permanente que, incluso, configura el programa institucional de Ferrowhite, definiendo el propio museo como un campo de tensiones. El trabajo de su equipo se propone, de algún modo, rastrear el *precio, el costo* de esa historia, y desarrolla un programa que pretende recomponer desde allí *espacios vitales perdidos*, en relación a lo que para Huyssen es la necesidad de formular una mirada crítica sobre el museo, que pueda contemplar el cambio en la *estructura de sentimiento* planteado por la contemporaneidad, para desde allí abordar problemas de representación, narración y memoria. En tal sentido, al reflexionar sobre el desarrollo del museo dentro de la industria cultural, acordamos en que las *memorias imaginadas* (aquellas suscitadas por los medios o el consumo) se olvidan más fácilmente que las *memorias vividas*,

¹ Ferrowhite ha sido reconocido internacionalmente como una propuesta museística difícil de encuadrar por la crítica de arte Inés Katzenstein, en un artículo incluido en la revista norteamericana *Artforum* dedicado al rol del museo en la cultura contemporánea. Según Ribas, a partir de esta opinión enunciada desde una reconocida publicación del circuito artístico norteamericano queda claro que se trata de un proyecto artístico, al mismo tiempo que su alejamiento de un concepto tradicional de arte o de historia genera perplejidad. (Ribas, 2010).

² Ribas problematiza la denominación angloparlante *site specific*, señalando que en ese concepto podrían ser consideradas no sólo aquellas producciones proyectadas para un lugar específico de uso público que responden a una concepción autónoma del arte sino también esas otras que intentan insertarse en la vida.

³ Este polo petroquímico es uno de los más importantes del país. Dentro suyo se desarrollan la industria petrolera, petroquímica y química. Entre las empresas que se destacan se encuentra PBB Polisor, Solvay Indupa, Mega y Profertil. (Ramborger: 2009: 172-191).

lo cual supone un arduo ejercicio de redefinición de la institución museística en la actualidad.⁴ En Ferrowhite el extrañamiento, la irrupción, los antagonismos, la materialidad como marca de subjetividad, el valor otorgado al resto o la ruina, son premisas que tienden a reconsiderar las formas de rememoración. A partir de ellas, se instituye una forma de memoria capaz de distinguir los pasados utilizables para poder pensar, en su propio ejercicio, el presente y el futuro de la comunidad.

Es en la elaboración estética y política de este problema que vemos la fuerza de Ferrowhite como un hacer convenientemente crítico, en el que el marco del arte permite concentrar la atención en relatos, documentos, gestos en los cuales la ficción nace entreverada con lo cotidiano, con lo económico, con lo político. Como museo, su función es resguardar el patrimonio histórico cultural, donde se supone que lo que se está recordando y mostrando (el mundo de los trenes), paradójicamente está desmantelado: no queda ni un solo tren, ni una sola máquina; tampoco hay trabajo ferropuertoario. De este modo, se elimina toda posibilidad de que su trabajo sólo sea mirado como información relativa a un hecho histórico particular. Las representaciones que quedan de las acciones –que no necesariamente provienen del/ni ingresan al campo del arte– son disruptivas; prueba de momentos originales en los que la creatividad y el reclamo aúnan formas y sentidos. La resultante de los criterios expositivos en Ferrowhite perturba la idea de que el arte se sustenta sólo en la mirada, al contaminarse con la idea de archivo y con la mezcla de tiempos y el préstamo entre disciplinas.

En las decisiones en torno a cómo mostrar la colección es posible distinguir dos conceptos en su montaje: por un lado, la restricción o inaccesibilidad a la misma; por otro, un grupo de objetos que impulsan al espectador hacia la *expansión* y la *experiencia* del espacio. Este museo, que nace a partir del cuidado y puesta en valor de una colección que no tenía lugar, de modo paradójico, decide restringir su exhibición. La colección es guardada en una gran sala: “el almacén”. Así, la misma no está a la vista directa del público, sino que es posible “asomar” a ella desde las paredes vidriadas que conforman dicho recinto; recursos museográficos que refieren a la inaccesibilidad y que se definen a partir de la utilización de vidrieras, tarimas o muebles, marcando un punto de vista restringido y distante.

Esta restricción a la mirada manifiesta una preocupación por la carga vital del trabajo que se pierde cuando el objeto se independiza dentro del espacio del museo. Expuestos mediante la distancia, enfatizan la subjetividad y actividad vinculada a ellos. Tal disposición parece dirigirse a evitar la fetichización del objeto de trabajo para trasladarse y poner el acento en el *trabajo* como *cuerpo que acciona*: las piezas del almacén poseen un valor testimonial por ser productos del trabajo realizado o por haber sido *accionados* por los distintos empleados del mundo laboral de Ingeniero White.

Entre los recursos que refieren al segundo concepto (*expansión* y *experiencia* del espacio) mencionaremos la utilización de estencils, los obreros de cartón pintado, la disposición de herramientas y maquinarias (así como las huellas de las que ya no están) y algunos paneles fotográficos. El modo en que éstos se distribuyen por el espacio de los tramos principales de la planta del taller impulsa al espectador a recorrerlo y experimentarlo. Así, la restricción y expansión permiten pensar en una dialéctica en la que por un lado se establece la distancia de la mirada y por otro se la compromete e incluye en el trabajo que el recorrido requiere.⁵ La primera modalidad escenifica una reflexión sobre el trabajo como fuerza vital; la segunda, compromete la imaginación del espectador en el pensamiento de la falta, promoviendo *otro tipo* de mirada. Estimamos que es el concepto

⁴ Huyssen observa en las memorias locales la posibilidad de vivir en formas extensas de temporalidad y asegurarse un espacio desde el cual hablar y actuar. Si bien el museo que aquí estudiamos no corresponde a la tipología de “museos de memoria”, el modo en que reflexiona sobre la historia local lo lleva a implementar formas novedosas en el trabajo de la memoria comunitaria.

⁵ Cfr. Groys, 2014:49-67. El autor allí plantea diferencias entre la exhibición estándar y la instalación artística.

expositivo en sí lo que la hace diverger, trasladando el énfasis comunicativo a la relación del *cuerpo* del visitante con el espacio y materialidad del taller.

En estas modalidades en que se dirime la visión del acervo del museo, Ferrowhite opone el vaciamiento del mundo del trabajo durante los años noventa, a otros cuerpos presentes. Por un lado, el sujeto que mira esa ausencia –y que de algún modo es evocado al entrar al taller mediante el cartel “se necesitan peones”– y por otro, el *cuerpo* de quienes supieron ser sujetos activos de ese mundo laboral (ahora perdido), ya sea a través de sus producciones o mediante su presencia directa en el espacio.

En cada objeto de esta colección se halla implícita la memoria de un oficio, con conocimientos y habilidades específicos. Para suplir este aspecto de “invisibilización”, éstos son dados a ver acompañados de sujetos que los *accionan*. Así, la colección es vista más como promotora de lo intangible y potencial, que como una caja de curiosidades únicas.

El recuerdo productivo

Una actividad central en Ferrowhite es el registro de la memoria colectiva a partir de entrevistas. Saber cómo y para qué se utilizaban las herramientas, de qué modo se organizaba el trabajo en el que se empleaban y, sobre todo, quiénes las utilizaban, depende del relato de los propios ex ferroviarios. Así, Ferrowhite adquiere la dinámica de un taller y se propone como un lugar de encuentro y de puesta en circulación de las voces y del hacer de los trabajadores; un espacio de aparición de relatos plurales, en pos de la construcción de la memoria colectiva y la acción común. Además de contar con las recuperadas herramientas y útiles, Ferrowhite pone en circulación estos testimonios en una serie de proyectos que cruzan arte, investigación histórica, documentos y ficción, y que implican la participación de vecinos y de la comunidad en general. Esta recuperación se materializa en el Teatro Documental, un proyecto en el que trabajadores del ferrocarril y del puerto llevan sus vidas a escena, y de la experiencia del intérprete deviene el dispositivo escénico. Dicho proyecto se inicia cuando, en la necesidad de reconstruir la trama social del lugar, en las entrevistas comienza a aparecer mucho más que información técnica. Queriendo recuperar todo ese material que “quedaba afuera” al volcarlas al papel, pensaron cómo recuperar esos gestos, esos silencios, el relato *vivo*. Jorge Dubatti, los acercó a Vivi Tellas⁶ y junto a ella crearon este nuevo género, donde vecinos ponen su propia vida (o mejor, parte de ella) en escena.

La experiencia de Teatro documental señala el ingreso del género biográfico singular en el marco de un relato colectivo. En esta experiencia de cruce entre memoria personal y lenguajes artísticos, relatos y documentos tantean los límites del teatro y del arte y nos invitan a pensar cómo evaluarlas, en el sentido de reflexionar en qué aspecto *caen* dentro del arte y en cuáles se apartan, y de pensar en la riqueza que supone que un museo de historia recurra a la ficción. Esta operación de *extrañamiento* de lo cotidiano nos interpela sobre nuestra realidad, al considerar el saber como una posición que implica, a su vez, modos de posicionamiento y desplazamiento del cuerpo. Experiencias en las que se articulan las vivencias personales con las historias grupales, nacionales y mundiales. Esta alteración de la frontera entre espectáculo y espectador, como ha señalado Rancière, emancipa a este último. Porque lo que está en juego entre estos extremos en que se tensa la figura del museo es su comprensión como “*forma de recorte del espacio común y modo específico de visibilidad*” (Rancière, 2010: 61). Lo que se trama es un problema en torno a la constitución del cuerpo y la mirada que percibe, así como respecto a lo que este autor comprende por “la división de lo sensible”. La cuestión reside en cuáles son las formas de mirada que el museo es capaz de propiciar, hacia la construcción de una acepción *productiva* del recuerdo. Así, la dinámica de registros que Ferrowhite ofrece respecto a esta historia amplía el terreno de lo *visible* y *decible* en relación con ese momento particular de la historia de nuestro país.

⁶ Véase www.archivotellas.com.ar

Si pensamos en las instancias de intercambio que suponen estas propuestas, podemos considerar las *escenas* que se generan no sólo como un espacio reductible a la puesta escenográfica, sino a la posibilidad de gestionar *formas experimentales de conversación*, de *imaginación* y de *decisión* dentro de una intensa red de relatos. Todo esto nos remite a instancias *relacionales*. Ribas sostiene:

A partir de la escucha de distintos trabajadores que se acercaron al Museo, el cuerpo comenzó a ser pensado como un *lugar específico* con multiplicidad de sentidos yuxtapuestos. (...) Una sala del taller sirvió de lugar de encuentro para ese fenómeno de extrañamiento de lo cotidiano en el que las biografías fueron entrelazadas con procesos históricos más amplios e Ingeniero White transformado en un centro articulado con un mapa a veces tan expandido como los puertos conocidos por los marinos de ultramar. La iluminación focalizada y la división espacial escenario/público generaron un distanciamiento formal que la puesta en acto se encargó una y otra vez de borrar cuando alguna anécdota provocó el comentario inmediato de amigos-espectadores. La memoria emotiva y la histórica se sumaron a una del cuerpo que repetía acciones y las actualizaba, dando cuenta de una vida mucho más compleja que la etiqueta “obrero ferroviario” u “obrero portuario” (Ribas: 2017).

Estas propuestas, al interrelacionar los casos particulares con los procesos históricos, favorecen el tejido de una trama densa que articula las escalas *micro* y *macro*, conformando singularidades tanto en el plano espacial como en el temporal, y generan centros en sitios tradicionalmente considerados periféricos. Teniendo en cuenta que estas prácticas emergentes han sido producidas desde una ambigua frontera artístico-histórico-político-social, Ribas caracteriza esta iniciativa de base comunitaria como *cartografías fronterizas*. Estos entrecruzamientos, atravesados por una constante mirada crítica, permiten reconocer que la identidad es también una construcción provisoria, configuradora y en continua elaboración. Una memoria vuelta acto creativo, para utilizar el pasado en la acción, a la vez que nos constituye a través del tiempo, en tanto nos permite construir una identidad (personal, intersubjetiva, sociohistórica), la cual, al decir de Feirstein, “articula los fragmentos del pasado en diversas estrategias narrativas que, con un trasfondo último de carácter ético, nos constituyen como sujetos, como grupos, como pueblos y como humanidad” (Feirstein, 2012: 61-89, 124). Una identidad que se construye como un proceso dinámico, relacional y dialógico, que se desenvuelve siempre en relación a un “otro”.

Del artesano como historiador

Lo que este “museo-taller” atesora no son solo herramientas viejas, sino también el potencial del trabajo y la inteligencia organizativa y operativa asociada a ellas. En su blog podemos leer:

Ferrowwhite es un museo que además de exhibir objetos, los fabrica. Imanes para adherir próceres precarizados a tu heladera y bolsas para las compras con frases que hacen blanco en la coyuntura, pero también buques archivo, elevadores de granos en miniatura, remeras con vegetación autóctona mutante y obras de teatro protagonizadas por ferroviarios, estibadores y marineros.⁷

Desde hace algunos años el museo también realiza diversos talleres⁸ y aloja artefactos que no provienen del pasado ferroportuario, sino que han sido fabricados por el museo o por vecinos, para ligar ese pasado al presente. Estas *producciones*, a las que llaman “artefactos documentales”, son objetos creados por ex trabajadores de diferentes áreas laborales que hoy se encuentran retirados o jubilados. Objetos que testimonian de una

⁷ http://museotaller.blogspot.com.ar/2010_09_01_archive.html

⁸ Ver la propuesta de talleres en <http://museotaller.blogspot.com.ar/search/label/Talleres>

manera singular la historia y las transformaciones del lugar, relacionadas con la mutación del mundo laboral ferropuertoario.⁹

El “Ingeniero White”, buque portacontenedores que el marinero Roberto “Bocha” Conte ensambló durante tres años en el living de su casa, es una “embarcación archivo” construida con cajitas de *tetrabrik*. En lugar de las marcas de multinacionales que suelen tener, “Bocha” Conte (ex trabajador de las dragas) decide armar la carga con 194 contenedores que portan el nombre tanto de viejos como de actuales sindicatos, bares, kioscos y peluquerías de White. Así, su carga proviene de una suma de referencias y recuerdos propios, de su familia, de sus vecinos, que fueron conformando un catálogo exhaustivo de comercios e instituciones whitenses: Kiosko Chapita, Terminal Marítima Cargill, Asociación Mutual Ferroviaria Whitense, Sastrería Los 3 Ases, etcétera. Marcelo Díaz afirma:

(...) Dos cosas llaman la atención en el Ingeniero White. La factura del barco abunda en detalles cuidados y minuciosos (puertas, sogas, barandas, etc.); es el trabajo de un artesano que conoce su oficio. Pero es notorio que no sucede lo mismo con los contenedores: pintados con témpera sobre cartón corrugado, exhiben un diseño tipográfico resuelto a medias, en el que el trazo manual se diferencia, como imperfección, del ploteado industrial. Se trata justamente de los elementos que ficcionalizan la miniatura (es impensable, por ejemplo, que en el puerto de Hamburgo se descargue un contenedor proveniente del puerto de White que diga Kiosco Chapita). Por otro lado, si la réplica del barco convence por su realismo, la cantidad exagerada de contenedores que transporta también sabotea el verosímil. “Si botás un barco así, se hunde”, objeta el hijo de Roberto Conte, también él tripulante de una draga (Díaz, 2009: 10).

De pronto, un negocio de barrio interviene en el comercio internacional de mercancías. En ese detalle extravagante, la miniatura deja de copiar este mundo para proponer otro; uno en el que la distancia entre empresas y vecinos no existe. De modo que el *Ingeniero White* transporta alegóricamente al pueblo de White; sus organizaciones, su economía familiar, sus nombres en trazo manual que explicitan la carga (a diferencia de los verdaderos contenedores, que la ocultan), y materializa un dato a medias asumido, a medias negado: que la población de Ingeniero White es hoy el remanente de un puerto y de una industria que ya no necesitan de ella.

De modo singular, el domingo 2 de mayo del 2010 se extendieron los festejos por el Día del Trabajador presentando las figuras que el mecánico ajustador Carlos Di Cicco talló en madera balsa. Carlos Di Cicco (1937-2005) fue oficial mecánico en el Galpón de Locomotoras de Ingeniero White y gasista a domicilio. Apasionado por los trenes, en su casa era posible encontrar revistas y carpetas con recortes de noticias ferroviarias y una maqueta poblada por muchas de estas figuras. Solos o de a pares, estos muñequitos dan cuenta de un afán conciliador que da la impresión de no querer olvidarse de nadie. Esa conciliación no solo es conceptual sino también plástica: por un lado, dan la sensación de ser esbozos, bocetos, algo inacabado; pero al mismo tiempo se percibe una dedicación silenciosa y tierna a la vez, como si luego de cada jornada la cabeza del trabajador necesitara restituirse a un cuerpo que por momentos debería sentirse como “ajeno”.

Sus pasajeros representan “tipos” en la acepción popular pero también sociológica del término: hay amas de casa, jugadores de fútbol, ferroviarios, y parecen concebidos para formar grupo. Carlos Mux los fotografió por separado, pero no pudo evitar reunir esas imágenes en un damero que está colgado en La Casa del Espía, y en el que es casi imposible no sospechar amistad, antagonismo o parentesco; al hincha de River le corresponde un hincha de Boca, como al ejecutivo de *ataché* un obrero de mameluco. Hay amantes furtivos

⁹ Ver <http://ferrowhite.bahia Blanca.gov.ar/patrimonio.htm#artefactos>

y señoras embarazadas, camilleros y quebrados, y también un señor con esquíes, “*que no encaja con nada, porque así de imprevisible es el mundo*”.¹⁰

Exhibir estas miniaturas en un espacio en el que por lo general se habla del trabajo colosal con locomotoras y vagones invita a un juego con los tamaños y los pesos que supone, asimismo, un juego con las jerarquías establecidas entre quienes *cuentan* la historia y quienes *son contados* por ella; o entre quienes son llamados “artistas” y quienes no. Porque lo que entre otras cosas cabe ver en estas figuras diminutas no es sólo la vida de uno de los tantos mecánicos que empleó en Ingeniero White *Ferrocarriles Argentinos*, sino a la vez a una sociedad entera en la perspectiva de ese mecánico: aquella que se organiza alrededor del tren.

Consideramos que la operación tiene varias puntas. Por un lado, es ver a un ex ferroviario no exactamente como un escultor, sino como una persona que se manifiesta a través de esa expresión. “*No es tampoco transformar al ferroviario en el Aduanero Rousseau; no es esa operación exactamente*”, nos dice Testoni. No es promoverlo al mundo del arte en el que, por otra parte, este hombre no tendría interés. Sino que es *volver visible* a esta persona en su *singularidad*, en su carácter algo *inclasificable*, para fisurar los modos establecidos de ubicar a estos “señores”.

Así, Ferrowhite pone a consideración objetos que han sido producidos por los propios trabajadores para contar ese pasado o para imaginar el futuro. Éstos valen por lo que representan, pero además por los procedimientos que en el acto de hacer memoria cada uno pone en juego: el garaje o el living de una casa transformados en laboratorios de la historia colectiva. Para los trabajadores del museo, no se trata de la representación de un pasado ideal, y por lo tanto aislado, sino de una manera de empezar a configurar un relato colectivo, de generar herramientas para mejorar la vida de la comunidad de la que forma parte, a partir de organizarse con otros en un hacer común, transformando ese *lugar específico* en una creación colectiva que conforma una trama de relaciones sociales que dan cuenta de múltiples y variados espacios, de distintos tiempos, estrategias y saberes, en operaciones de creatividad cotidianas. Estimamos que la inclusión de estas estrategias como práctica artística da cuenta de conceptos de *arte* y de *cultura* extendidos, ampliados, integrados a la vida y potencialmente emancipadores respecto de las operaciones económicas que subyacen y dominan en el sistema artístico.

Estos y otros trabajos continúan la serie de *artefactos documentales*, bajo la idea de que en un museo taller la historia se convierte, también, en un acto constructivo. De este modo, estos *artefactos* operan como objetos híbridos, mezcla de artesanía, vivencia y documento. en vinculación con problemáticas referentes a la memoria y al monumento, y en consonancia con el trabajo instituido por Wacjman en su invitación al *ejercicio de la mirada*. Una memoria que marcha, que avanza en el tiempo y que es, en primera instancia, *asunto de lugar*. Para Wacjman, esto es lo que anima al arte entero: el hecho de apuntar a la falta, a la ausencia. Desde esta perspectiva, estas propuestas operan una transferencia de memoria, al hacer pasar la memoria muerta de los objetos encerrados en vitrinas, hacia la memoria viva de los visitantes. Con su portacontenedores Conte pone un obstáculo a esa tendencia rememorativa y petrificadora; su “buque archivo” no conmemora el recuerdo, sino los agujeros de la memoria; conmemora el olvido, la pérdida, la ausencia. Vemos, en esto, un componente por el cual este espacio museal deviene *acto de resistencia político*, al mantenerse vivo por sus gestos, por sus acciones, por un particular *hacer y producir*. Se erige, así, una memoria distinta. Es uno el que se recuerda súbitamente a la memoria de la comunidad en gestos *microutópicos* con un curioso poder de exhibir lo que no se recuerda o no se quiere ver ni pensar. Siguiendo a Wacjman, podríamos decir que estas propuestas “son obras-del-arte” precisamente porque lo suyo no es “decir” sino re inyectar lo que por el contrario no puede (o cuesta) decirse, poniendo en cuestión el lenguaje tradicional del museo porque primero se puso en cuestión su razón de ser.

¹⁰ Texto de la entrada http://museotaller.blogspot.com.ar/2011/04/artefactos_13.html

Este autor, quien propone “*mirar las obras de arte como objetos pensantes y mirar el mundo con ayuda de estas obras*” (Wacjman, 2002: 32) al versar sobre los museos sostiene: que “*hay que admitir la idea de imaginar que para tiempos nuevos hacen falta museos nuevos. (...) Cambiar los museos no solamente en sus formas sino en sus principios, fijando por meta no brindar mera contemplación, sino, por medio suyo, poner a los sujetos directamente en conexión con el mundo e incluso enfrentarlos con él*” (Ibíd.: 32). Tarea de Ferrowhite es hacer ver, es decir, es dar a ver por sí mismo más allá de sí mismo, lo que equivaldría a situar sus apuestas en un nudo obligado del arte con un *más allá* del arte. Estimamos, así, que este espacio ocupa un lugar cercano al centro de gravedad del arte de hoy, en el que las propuestas sirven manifiestamente para construir y reconstruir aquello que pasó.

Recientemente, otra propuesta ha buscado intervenir políticamente en la realidad de la localidad continuando esa dialéctica entre pensar y hacer. Entre los artefactos participativos construidos durante los últimos años, destaca el “*arca obrera*”. En este museo en el cual los objetos valen en tanto materializan vínculos –como punto de partida y de llegada de esa relación social fundamental que es el trabajo– esta idea surgió a partir del descubrimiento de una foto en la que se ve a Atilio Miglianeli, quien supo ser amigo y vecino de Ferrowhite, con compañeros del equipo de buceo de la usina General San Martín, posando para la posteridad sobre una balsa hecha con pallets de madera y tambores de aceite, “*justo acá a la vuelta, en proximidades de lo que para nosotros es La Rambla de Arrieta*”, afirman los integrantes del Museo Taller. La foto la acercó el vecino Ángel Caputo una mañana invierno, y desde aquel día la idea de “*cómo sería esa balsa hoy*” fue madurando en este singular equipo de trabajo. Este “*dispositivo de veraneo (y escape en caso de accidente)*” ha sido realizado por el equipo junto a trabajadores del mar, amigos de la institución. En las instrucciones de armado y utilización de esta irónica balsa (hecha con bidones de agua de consumo domiciliario en desuso, amarrados entre sí por tiras de polietileno) se indica: “*El agua que falta en los bidones falta –de vez en cuando– en nuestra ciudad; el plástico del que están hechos sobra –entre otras cosas– porque el agua es el principal insumo y el plástico el principal producto del polo petroquímico ubicado en nuestras costas.*” Y agrega: “*Tal vez la pregunta implícita en el proceso de su construcción y uso es qué tipo de lazos somos capaces de tramar en el disenso, toda vez que de mantenernos unidos depende seguir a flote.*”¹¹ Con este “*vehículo para sobrevivir a los problemas que vuelven poco ‘sustentable’ la vida en este puerto*”, en 2012 navegaron por la ría como acción de resistencia y en el verano de 2016 pasearon niños en el balneario municipal, combinando la actividad lúdica con la concientización ambiental, en la intención de ir al encuentro de otras realidades para reforzar la construcción de la memoria y activar críticamente sobre el presente. Roberto Orzali, vecino y amigo de Ferrowhite, comenta sobre su primer viaje en la barca de bidones: “*Cuando recién tiramos la balsa, chocamos con los arrecifes, zafamos por medio del bichero y nos fuimos... después nos llevó lejos la marea... Luis Leiva tuvo que seguirnos con la filástica en la mano para sujetarnos... yo le pedí a Caputo que suelte su cabo para emprender la navegación...estaban los obreros de Toepfer mirándonos, se reían, nos sacaban fotos, no lo podían creer!...*”.

En esta acción se conjugan varias críticas superpuestas. A la futura desaparición de la costa marítima cuando esa zona sea rellenada para satisfacer intereses económicos, se suman la contaminación ambiental efectuada por el Polo Petroquímico y la falta de agua sufrida por la población de la ciudad de Bahía Blanca (sobre todo debido a la utilización efectuada por este último). Esta balsa construida con envases plásticos navega por ese *lugar específico* de resistencia, en el que se entrelazan hilos sociales (de los vecinos que añoran la antigua playa), educativos (mediante la recuperación de saberes específicos de algunos trabajadores portuarios) y económicos (de avance de la industria petroquímica).

Así, el equipo no sólo problematiza el *lugar específico* en donde está emplazado el Museo, sino a la institución misma, al considerarla como un espacio mediador de

¹¹ Este *dispositivo* resulta de la tarea asociada del equipo del museo taller junto a Roberto Orzali, Luis Leiva, Roberto Conte y Ángel Caputo. Ver <http://museotaller.blogspot.com.ar/2012/01/la-balsa.html>

recuperación del pasado y de reflexión sobre el presente, de construcción colectiva de productos *mestizos* con una fuerte significación artística y política.¹²

Combinaciones asociativas

Respecto a los usuarios de sus propuestas, lo que al equipo de trabajo parece interesarle es el hecho de *reunir* a un público diverso y lograr que se *encuentre*; la posibilidad de que se cruce y no sólo de que coexista en un mismo espacio, sino que haya alguna instancia de *conversación*. Hay, asimismo, públicos específicos, como por ejemplo los grupos escolares que acuden a Ferrowhite, para quienes se desarrollan algunos materiales especialmente destinados a este fin. En originales visitas guiadas se invita a docentes y alumnos a “*indagar en la historia de Bahía Blanca más allá del margen blanco de los libros de historia*”, y se propone “*pensar la ciudad con los pies en la tierra. O mejor dicho, en el barro de la ría*”.¹³ La premisa es que la historia puede aprenderse con los cinco sentidos. Por eso proponen “*abrir bien los ojos, parar la oreja y respirar hondo para descubrir juntos cómo los cambios en la producción fueron modificando tanto el paisaje que nos rodea, como las maneras de trabajar y de disfrutar el tiempo libre*”. Con los sugerentes nombres de “Un imperio con pies de barro” y “Una arqueología de la marea”, el equipo educativo invita a recorrer el predio para relacionar lo micro y lo macro: poner un grano de trigo en perspectiva con los elevadores “más grandes de Sudamérica” y las tres centrales de electricidad; comparar el muelle del Ferrocarril Sud de 1907 con el de la transnacional de agro-negocios Toepfer; oficiar de arqueólogos “*para que, en hallazgos minúsculos, podamos dar cuenta de los procesos económicos, sociales, ambientales que condicionan el contexto*”. De este modo, más que dar constancia de un relato uniforme y coherente sobre la historia que quiere contar, se dirige constantemente a exhibir las tensiones y contradicciones dentro del mismo privilegiando, nuevamente, el *sitio específico*; para reflexionar desde el *espacio situado* acerca de la economía de agro-exportación y la más reciente actividad petroquímica sostenida sobre ese suelo inestable de lodo.

A partir de la reseña de estas experiencias¹⁴ podemos inferir que el carácter colaborativo de las prácticas de Ferrowhite ha contribuido desde su misma estructura a la reconstrucción de redes sociales y de ciudadanía en términos de una democracia más participativa. Se advierte en ellas que, como en otras del arte contemporáneo, las relaciones interhumanas son punto de partida y resultado de sus acciones, y responden a nociones interactivas y sociales que plantean, siguiendo a Bourriaud, “utopías de proximidad”, utilizando la creatividad y la interdisciplinariedad como claves metodológicas. Este museo manifiesta una sensibilidad nueva hacia el pasado y para el presente, en consonancia con lo que el autor propone como “microutopías”: estrategias que producen espacio-tiempo relacionales y que generan esquemas sociales alternativos y modelos críticos de las construcciones de las relaciones amistosas (Bourriaud, 2006). Este concepto resalta estos *gestos* y su micro-poder de expresión, en el afán de construir espacios concretos, en lo cotidiano, desde los cuales hacer y decir, en clave *relacional*: tanto en el trabajo de equipos interdisciplinarios como en el vínculo social con los vecinos, se busca recomponer el tejido social deshilachado. Nuestro interés en las propuestas de Ferrowhite deriva no sólo de este disruptivo abordaje de las *relaciones*, sino por considerar que se trata de una imbricación aún más compleja de lo social con lo estético. (Belenguer y Melendo, 2012).

¹² El proyecto “La Balsa” participó con su “Arca obrera” en “Fase”, encuentro de arte y tecnología, llevado a cabo entre el 11 y el 14 de octubre del 2012 en el Centro Cultural Recoleta. Ver: <http://www.faseencuentro.com.ar/index.html>

¹³ Entrada al blog del Museo Taller correspondiente al día 16 de abril 2012.

¹⁴ Otros proyectos singulares son el ciclo titulado “Cambiá la cabeza. Peluquería y debate”, y “La Rambla de Arrieta”, el cual recibió una Mención de Honor en el 7° Premio Iberoamericano de Educación y Museos. Programa Ibermuseos, 26 noviembre 2016.

En este caso, el núcleo de la imposible resolución de la que depende el antagonismo es reflejado en la tensión entre arte y sociedad concebida como esferas mutuamente exclusivas; una tensión auto-reflexiva que el trabajo de Ferrowhite completamente asume y reconoce. El modelo de subjetividad que subyace en las prácticas *relacionales* de Ferrowhite no es un ficticio sujeto completo de una armoniosa comunidad sino dividido, escindido, de identificaciones parciales abiertas a constantes derivas. Un visitante como sujeto de pensamiento, activo, independiente, requisito esencial para la acción política.

Estas recuperaciones de la memoria ferroviaria, que dijimos se posicionan en *fronteras* o ambiguas zonas de interrelación —en tanto insertan los relatos subjetivos en procesos sociales más amplios, en los cuales los casos particulares adquieren una dimensión histórica, y trabajan *entre* lo individual y lo colectivo— también se posicionan *entre* lo político y lo artístico desde una perspectiva heterónoma del arte. Desde éstas, teniendo en cuenta el marco teórico-metodológico de estos proyectos, parece más ajustado, entonces, caracterizarlos como *cartografías fronterizas*, al proponer que en estas *ecologías culturales* subyace una matriz teórica rizomática que posibilita que construyan centros en la comunidad en donde se encuentran y los transformen en nudos de un territorio expandido hacia el entorno inmediato y hacia el mundo, y a partir de la cual comienzan a definir su compleja identidad de mezcla desde centros múltiples y heterogéneos, siendo conscientes de que se trata de un proceso construido en el intercambio social. En ese abordaje desde zonas ambiguas (la frontera entre lo artístico y lo político-social, entre lo grupal y lo subjetivo), se concibe ese territorio en continuo devenir y la producción de sentidos a partir de un mapa expandido que otorga a las relaciones establecidas (y que incursionan en la historia y en el presente con) un carácter emancipador.

Estimamos, por tanto, que el caso analizado ofrece una singularidad inclasificable en ese abordaje bipolar. Por un lado, es una institución estatal caracterizada por recuperar y problematizar el valor patrimonial de la comunidad en donde funciona. Por otro, sus proyectos construyen de manera colectiva sentidos políticos emergentes que se concretan en producciones artísticas. Problematizan, entonces, la esfera relacional, es decir que, desde la perspectiva de Bourriaud pueden ser también considerados como arte contemporáneo que desarrolla efectivamente un proyecto político. Sin embargo, estas experiencias que priorizan el carácter procesual no dejan de lado las preocupaciones formales.

Laddaga denomina *ecologías culturales* a estos proyectos contemporáneos que implican formas de colaboración que permiten asociar a individuos de diferentes proveniencias, lugares, edades, clases y disciplinas, articulando procesos de modificación de estados de cosas locales y de producción de ficciones, fabulaciones e imágenes, de manera que ambos aspectos se refuercen mutuamente. Es decir, una condición de producciones de un sesgo particular y sitios de indagación de las posibilidades de relaciones inter-humanas, designadas por él como "*formas de autoría compleja*". Consideramos que lo que sucede en Ferrowhite se distancia y subraya por perdurar en el tiempo, por ser un proyecto no caduco, a largo plazo. En cada instancia su equipo de trabajo se supera y reformula, se vincula con el acontecer social, en torno también a debates tanto económicos como ecológicos y de índole cultural.¹⁵ En definitiva, una *ecología cultural* emergente que pone en cuestión, incluso, algunas aproximaciones al arte contemporáneo enunciadas desde lugares hegemónicos.

Siguiendo a Michaud, se requeriría de un concepto de arte que permita captar las innovaciones que se producen en el interior mismo de las formas artísticas que parecían sólidamente establecidas. "*Cerrar el concepto para disponer de una definición establecida equivale a negar las condiciones mismas de la creatividad artística*" (Michaud, 2007: 133). Incluso en la diferenciación cualitativa de "públicos", sus acciones oscilan entre la recepción con distintos grados de participación y la producción colaborativa, haciendo hincapié en el proceso de cooperación. En éstas, por lo tanto, el carácter público también está en la

¹⁵ Proponemos pensar a nuestro caso de análisis en relación a su descripción del proyecto del *Museo precario Albinet* (Aubersvilliers, París, 2004). (Laddaga, 2010: 131).

estructura misma del proyecto, en ese *entre* o “nosotros” construido como representación mediante la práctica en común compartida con otros (Ribas, 2015b), que se suma a la dimensión territorial y a la conciencia de un pasado en común. Así, acentúan la potencialidad de los restos objetuales para suscitar recuerdos y las posibilidades insustituibles de crear una poética *en cada lugar específico*, al tiempo que las intervenciones realizadas operan en un campo expandido que complejiza el concepto de “público”, ampliándolo desde el espacio hacia la representación grupal cada vez más activa y desplazada desde la recepción a la producción colectiva, sumando, así, una *recepción* también cada vez más participativa, que incluso plantea lo público como *estructural* cuando son proyectos colaborativos con la intervención de personas ajenas al campo artístico.¹⁶

Este *sitio específico* elegido por fuera de la mirada formalista del *cubo blanco*, articulado con propuestas conceptuales en clave de experiencia social, dan significado a los momentos estéticos. Como formalizaciones poéticas convierten en nombrable lo difícilmente decible: la tensión sufrida por la dominación ejercida por el capital extranjero; la angustia ante la destrucción de un sistema socio-económico que daba trabajo a miles de personas y conectaba el ámbito rural con las ciudades.

En virtud de lo dicho, estimamos que se vuelve necesario generar otros *lugares* desde donde *mirar*, desde hermenéuticas pluritópicas (Palermo, 2004), para poner en circulación las múltiples formas de producción simbólica de las culturas “colonizadas”. Y esos “lugares otros” se conforman, sin dudas, des-aprendiendo y re-articulando lo que conocemos como *museo* y como *arte*; nuevas formas de valoración que consoliden un auténtico proceso de afirmación de una identidad que también es múltiple, heterogénea, contradictoria; espacios que sugieran el aspecto conflictivo inherente a la construcción de una identidad; que desajusten la *norma* de la mirada colonial, no mediante la representación de una imposición sino mediante la ambigüedad y la desdefinición de los límites.

Como puede inferirse, la atención sobre lo probable y eventual requiere también de un trabajo sobre la propia mirada institucional, en el sentido de que la misma sea permeable a los cambios y necesidades de la comunidad, trabajando con sus contradicciones y singularidades a fin de introducir, como agente activo de la misma, tensiones que impulsan a la deliberación sobre las propias prácticas.¹⁷ En este sentido, consideramos que estas propuestas no son radicales por los contenidos que poseen, sino por el sistema de acción que su estructura habilita, y gracias al cual dichos contenidos se mantienen vitales, ya sea a través del trabajo deconstructivo que lleva a cuestionar la representaciones del pasado, o por el espacio creativo y poético desde el cual la comunidad enuncia nuevas formas de recordar. Es aquí donde la política del museo adquiere su dimensión estética, donde lo sensible es abierto a nuevos usos, a nuevas reparticiones y a nuevos sentidos.

Estimamos que el “uso” del arte contribuye a crear este señalado doble *extrañamiento* respecto de la idea de museo-archivo tradicional, o de museo que “rescata” valores en peligro y una segunda distancia de quienes participan respecto de las condiciones habituales de su percepción y de las determinaciones de su identidad, de su posición, e incluso de su campo. Hemos visto, por el contrario, que hay una importante conciencia de que, por un lado, no todo pasado se rescata o es posible de rescatar, y por otro, de que un museo que se pretende vivo, más que un archivo orientado hacia el pasado, debe entenderse como un *taller*. El vuelco hacia la ficción, el espacio que se le da a lo fantástico orienta, así, hacia lo potencial. Siguiendo a Costa, la crítica anti-institucional en el campo artístico se desplaza aquí, dado que no se trata de un museo de arte sino de historia cultural. Por tanto,

¹⁶ En consonancia con lo que sostiene Boris Groys en relación a la renuncia a la autoría individual en pos de una práctica colaborativa y democrática, la cual “encuentra compensación en una economía simbólica de reconocimiento y fama”; “La obra (...) como resultado de una colaboración participativa y democrática. Esa tendencia hacia la práctica colaborativa es una de las principales características indiscutibles del arte contemporáneo” (Groys 2014: 44-45).

¹⁷ Retomo aquí a Andreas Huyssen quien propone ver el museo “como una institución más vitalizadora que momificante en una época empeñada en la negación destructiva de la muerte: el museo, pues, como sede y campo de reflexiones sobre la temporalidad y la subjetividad, la identidad y la alteridad” (2002: 46).

creemos que el arte se convierte en una estrategia de distanciamiento respecto de las condiciones o determinaciones de lo existente. Esto deviene del hecho de abrir un campo ficcional donde aquello que es efecto de las condiciones de posibilidad del museo se vuelve condición de posibilidad de otra cosa, que no está desconectada de lo anterior, sino que es, de lo real, y del pasado, una posible reformulación; artificiosa, y por lo tanto, potencial.

El arte exhibido. Reflexiones en torno al rol de la vanguardia en la emancipación del dibujo

Gustavo Javier Cabrera
UNRN
gicabrera@unrn.edu.ar

En esta ponencia nos proponemos indagar respecto al rol del dibujo en las artes visuales de las últimas décadas atentos a la proliferación de producciones vertebradas por dicha disciplina. Lo que denominamos emancipación surge a partir de observar la re categorización del dibujo en el arte contemporáneo, donde es tomado como eje conceptual en obras que capitalizan su valor heurístico. Establecemos como hipótesis que el embrión de su este fenómeno se halla en los movimientos históricos de vanguardia, por la tensión a la que sometieron al concepto de representación vigente por siglos, durante los cuales el carácter artefactual de las obras de arte se encontraba oculto a los ojos del espectador. Estimamos que la superación de este paradigma significó la posibilidad de develar el dibujo, disciplina que encarna ejemplarmente la condición ficcional del arte.¹

Introducción

Durante las últimas décadas se ha incrementado notablemente la cantidad de producciones artísticas contemporáneas en las cuales el dibujo es axial, es decir, obras vertebradas y constituidas por esta milenaria disciplina.² En ciertos casos se hace de un modo tradicional a partir del empleo de técnicas clásicas, desplegando materiales de larga trayectoria en el campo de las Bellas Artes como el grafito, la tinta o la carbonilla sobre papel o sobre lienzo. En otros casos se tensan estos límites tecnológicos. Así podemos encontrar dibujos realizados con materiales foráneos al universo gráfico como el barro o el hilo. Otras tantas veces nos encontramos con recursos procedimentales que exceden los ortodoxos límites de lo plástico: la imagen puede ser obtenida por explosiones de pólvora o por medio de incisiones, perforaciones u otras prácticas no convencionales. También han proliferado

1 El presente trabajo ha sido revisado en función de algunas observaciones recibidas en su exposición en las “III Jornadas Nacionales VII Encuentro de Investigadores Estética y Filosofía del Arte” (Facultad de Ciencias de la Comunicación. Universidad Nacional de Córdoba), Agosto de 2017.

Un concepto que aparecía en la versión original y que ha sido cuestionado es el de *autonomía del dibujo en el arte contemporáneo*, observación que resulta pertinente considerando que la interdisciplinariedad es un rasgo inherente al arte contemporáneo, y en gran parte de las obras que ilustraban esta ponencia el dibujo se encontraba tramado con disciplinas y medios diversos. Por lo dicho, sería más propicio decir que la emergencia del dibujo no se debe a una emancipación del dibujo sino a su homologación con las Artes Mayores donde las jerarquías han sido abolidas en pos de una *democratización disciplinar*.

También, en función de observaciones sobre la inclusión de los dibujos de Christo en esta ponencia, he enfatizado el hecho de que no se trata de un caso ejemplar del arte contemporáneo —donde el dibujo es un fin en sí mismo— sino que aún precede a una obra posterior, incluso *mayor*. Los dibujos de Christo han sido elegidos *ad hoc* para ilustrar el proceso emergencia del dibujo, como una instancia en su homologación disciplinar, develando además el modo en que los procedimientos de la vanguardia han sido capitalizados paulatinamente por los artistas pos vanguardia.

2 El surgimiento de galerías, el incremento de publicaciones, muestras y proyectos curatoriales dedicados exclusivamente a esta disciplina son manifestaciones que dan cuenta de este fenómeno. En este sentido podemos consignar algunos hitos que, en la Argentina, dan cuenta de esta efervescencia gráfica; entre ellos, se encuentra la creación del club del dibujo, en Rosario, fundado por Claudia Del Río en 2002 con el objetivo de “difundir la práctica del dibujo, ser plataforma de dibujantes y apoyar investigaciones históricas y sociológicas que tengan como centro el dibujo” (Manifiesto del Club del dibujo, n/a). Otro proyecto que revitaliza la disciplina es el que llevan adelante Luis Felipe Noé y Eduardo Stupía que consiste en la curaduría de muestras de dibujo que se exhiben en el ingreso del Centro cultural Borges. Dicho proyecto se denomina “La línea piensa”, permitiendo, desde su denominación, comprender el criterio curatorial que los directores han otorgado al programa. Recientemente Eduardo Stupía junto a Cintia Mezza han editado el libro “Dibujo Contemporáneo en la Argentina”, que revisa categorías y autores que eligen esta disciplina como medio expresivo.

producciones híbridas donde la transdisciplinariedad da lugar a la participación del dibujo en relación dialógica con otros medios y otras disciplinas como la fotografía, la *performance* o la instalación. En todos los casos lo que nos lleva a iniciar este tejido reflexivo es la pregunta por su estatuto en relación con las Artes Mayores: de qué modo una disciplina habitualmente relegada a las instancias preliminares del quehacer artístico llega a homologarse jerárquicamente con el resto de las disciplinas artísticas.

Nuestro punto de partida es el Renacimiento, periodo ineludible en el análisis historiográfico occidental por su singular importancia como bisagra en relación con diversos aspectos de la institución arte. Fue entonces cuando el giro antropocéntrico dio lugar a la concepción del artista como individuo creador y propició la mercantilización de sus producciones con las consecuentes migraciones de la imagen entre dispositivos diversos tendiendo a su portabilidad y a su posesión.³ El dibujo adquirió en este proceso un rol de extrema importancia: su práctica fue concebida como fundamental en la formación de los artistas que aspiraran a cultivar las denominadas Artes Mayores, siendo la herramienta predilecta en la etapa proyectual, en el desarrollo de estudios morfológicos y en los procesos creativos. Cabe acotar que, como señala John Berger,⁴ el dibujo tal como lo concebimos en la actualidad tiene su origen en el Renacimiento, pero en verdad se trata de una disciplina mucho más remota, y en este sentido podemos acordar que las producciones del arte rupestre están vertebradas por los elementos gráficos más rudimentarios: la línea y la mancha. Entonces, cuando nos referimos al renacimiento como punto de partida lo hacemos atentos fundamentalmente a la jerarquización instituida en este periodo entre Artes Mayores y Artes Menores. Este orden concedió al dibujo un rol de notable importancia, pero paradójicamente lo destinó a permanecer recluido en la cocina de la producción artística: no se exhibía y no poseía un auténtico valor de cambio. Resulta destacable que múltiples piezas han sido conservadas por su valor documental o histórico, pero sólo en la actualidad son admiradas por su valor estético autónomo y, consecuentemente, exhibidas en museos y reproducidas en publicaciones gráficas. Los códices de Leonardo Da Vinci son un conocido ejemplo de lo dicho.

En el siglo XVII los dibujos comenzaron a gozar de un valor económico y los primeros coleccionistas se interesaron en poseerlos, sin embargo su linaje dentro de las Bellas Artes no sería modificado durante siglos, conservando así su rol tributario de la pintura, la arquitectura y la escultura. Nos preguntamos entonces qué procesos han habilitado su emergencia desde la intimidad de los procesos creativos hacia la superficie visible del arte contemporáneo, homologándola con el resto de las disciplinas artísticas.

En esta ponencia nos proponemos analizar el desempeño de las vanguardias históricas como posible detonador en la emancipación disciplinar del dibujo, atentos a las transformaciones que dichos movimientos han promovido en el seno de la institución arte y a los cimbronazos que provocaron en la configuración de los presupuestos sobre los que reposaban sus nociones fundamentales, incluida la cuestión ontológica y las jerarquías disciplinares. Sin embargo, conscientes de que toda periodización implica una reducción subjetiva de procesos complejos, es menester advertir que ciertos fenómenos que señalaremos como inherentes a la vanguardia tienen su origen en las búsquedas realizadas durante movimientos estilísticos previos, es decir, aquellos que funcionaron como un puntapié en la emancipación del arte en relación con su función mimética y, del mismo

³ Clement Greenberg afirma que “La pintura de caballete, el cuadro trasladable que cuelga de una pared, es un producto exclusivo de Occidente, sin ningún equivalente en otros lugares. Su forma viene determinada por su función social, que es precisamente colgar de una pared. (...) excava en la pared que hay detrás la ilusión de una cavidad en forma de caja y, dentro de ésta, como una unidad, organiza apariencias tridimensionales. (Greenberg, 1979: 145).

⁴ “Tal como se entiende (o se mal entiende) hoy, el acto de dibujar nos retrotrae históricamente al renacimiento. Sin embargo, el dibujo, tal y como yo lo entiendo, es mucho más antiguo, de hecho mucho más antiguo que cualquier lenguaje escrito o que cualquier arquitectura. Es tan antiguo como el canto. ¿Qué es el arte paleolítico sino una forma de dibujo? Hubo una tradición de dibujo -a veces se grababa en las superficies rocosas, a veces se dibujaba con colores sobre ellas- que duró, hasta donde podemos suponer, unos veinte mil años, lo que equivale a decir que esa tradición duró cuarenta veces el tiempo que nos separa a nosotros del renacimiento. Y algunos de esos dibujos tempranos están tan logrados como cualquiera de los que se harían desde entonces, ¿no?”. (Berger, 2015: 96).

modo, es necesario observar que muchas de estas transformaciones serán plenamente capitalizadas por artistas posteriores a aquellos que gestaron las vanguardias históricas.

La liberación de la función mimética: el alfabeto visual emancipado

Como se ha señalado en reiteradas oportunidades, la irrupción de la fotografía en el arte probablemente ha significado el mayor sismo en la plataforma de las artes visuales del siglo XIX. Sin embargo, lo que en principio fuera percibido como una amenaza, ha posibilitado una profunda transformación del quehacer artístico al liberar al artista de la función mimética que le fuera encomendada durante siglos en concomitancia con la necesidad de erigir imágenes para propagar, para construir un imaginario acorde al estatus que sus comitentes buscaban perpetuar: fuera la iglesia, la monarquía o la burguesía. El impresionismo sería uno de los primeros estilos que incursionaría en búsquedas estéticas que pondrían de relieve esta nueva libertad: estos artistas comenzaron a explorar la búsqueda de sensaciones visuales singulares, intentando representar lo etéreo del instante, deteniendo el tiempo en el momento que la luz ofrecía su espectáculo retiniano al reflejarse en el agua o al entrar en la escena atravesando el follaje de los árboles. La idea de captar el instante se comenzó a plasmar por medio de un recurso retórico: la pincelada intentó dar cuenta de la velocidad con la que el pintor capturó ese instante, dejando las pinturas en un estado de inconclusión. Acusamos que dicha estética formal pertenece al orden retórico porque es sabido que la espontaneidad lograda en la obra impresionista es en verdad un efecto cuidadosamente elaborado, puesto que los tiempos de la oxidación de la pintura al óleo no permiten realizar superposiciones de pinceladas en un breve tiempo, sino que requieren prolongados tiempos de espera. Señalamos esta búsqueda de la instantaneidad y el cuidado formal mediante el cual se construye dicho efecto porque entendemos que ese gesto ha implicado un notable puntapié en la visibilización de los elementos plásticos: en este caso, el cuadro explota la pincelada haciéndola evidente y otorgándole un singular protagonismo.

El concepto de *cuadro ventana* permanece: el marco sigue participando como límite entre un espacio espectadorial y un espacio representado donde la superficie se *transparenta* para permitirnos *ver a través*, al modo renacentista;⁵ pero la ilusión ha empezado a opacarse, las pinceladas se manifiestan de modo tal que adquieren una entidad formal potente. El artificio tiende a revelarse como tal, dando inicio a un proceso donde el plano de representación irá adquiriendo una creciente presencia física. Este proceso será profundizado por artistas diversos del siglo XIX y se acelerará a medida que se sucedan los movimientos históricos de vanguardia.⁶ En este devenir se revitalizaron y ahondaron discusiones sobre la relación entre dibujo y color —o entre línea y color— un tema que intentaremos esbozar por la importancia que reviste para el discurrir de nuestras reflexiones. Este debate pone en cuestión el rol de la línea en relación con el color en la obra pictórica, y oscila entre dos posiciones: la idea que la línea debe ser contorno y límite del color o, por el contrario, que debe perder su carácter limítrofe permitiendo la expresión

⁵ León Battista Alberti explicitaba esta concepción de la siguiente manera: “Y sepan que cuando trazan con líneas una superficie, y van cubriendo de color el dibujo que han hecho, el efecto que buscan es que, en una sola superficie se representen otras muchas, no de otro modo que si la tal superficie fuese de vidrio o de otra cosa transparente, para que por ella penetrase la pirámide visual” (citado en Gómez Molina, 1999: 562).

⁶ Clement Greenberg describe la recuperación de la superficie representacional de la siguiente manera: “Cuando el artista achata esa cavidad para obtener mejores efectos decorativos y organiza su contenido en términos de planitud y frontalidad, la esencia de la pintura de caballete -que no debe confundirse con su calidad- se ve comprometida. La evolución de la pintura modernista, que empieza con Manet, consiste en buena parte en la evolución hacia un compromiso así. Monet, Pissarro y Sisley, los impresionistas ortodoxos, atacaron los principios esenciales de la pintura de caballete mediante la coherencia con que aplicaban los colores independientes; el tratamiento de esos colores era el mismo en todo el cuadro, y cada parte de este era tratado con el mismo toque e idéntico énfasis. El resultado fue un rectángulo de pintura texturada homogénea y apretadamente que tendía a amortiguar los contrastes y amenazaba -aunque sólo amenazaba- con reducir el cuadro a una superficie relativamente indiferenciada.” (Greenberg, 1979: 145).

libre del color por medio de la mancha y la pincelada; se trata de discusiones que han tenido lugar durante la historia del arte occidental desde el renacimiento, siendo en algunos períodos más aceptada una postura que otra. En este sentido, León Batista Alberti se inclinaba por la primera postura:

En mi sentir el dibujo se debe hacer con líneas muy sutiles, que apenas lo distinga la vista (...). El dibujo consiste en señalar los contornos, lo cual si se ejecuta con líneas muy gruesas, en vez de parecer márgenes o términos los de una superficie pintada, parecerán hendeduras. Yo quisiera que en el dibujo solo se buscara la exactitud del contorno, en lo cual es preciso ejercitarse con infinita diligencia y cuidado, pues nunca se podrá alabar una composición ni una buena inteligencia de las luces si falta el dibujo. Al contrario, muchas veces sucede que sólo un buen dibujo basta para agrandar; por lo cual el dibujo es en lo que más se ha de insistir (Alberti en Gómez Molina, 1999: 163).

Como mencionábamos previamente, queda expresado en estas palabras lo imprescindible que la disciplina era en la producción artística y, simultáneamente, se revela su papel subsidiario con relación a la pintura al explicitar que las líneas que sirven como contorno no deben ser finalmente visibles. La línea se encuentra subordinada al color y el dibujo se encuentra destinado a inmolarse en virtud de la concreción de la obra.

El historiador y crítico de arte Heinrich Wölfflin analizará el cambio estilístico que se dio entre el Renacimiento y el Barroco, apuntando algunas claves de lectura; para él, un rasgo que denota el cambio sucedido en la pintura del siglo XVII es:

La evolución de lo lineal a lo pictórico, es decir, el desarrollo de la línea como cauce y guía de la visión, y la paulatina desestima de la línea. Dicho en términos generales: la aprehensión de los cuerpos según el carácter táctil —en contorno y superficies—, por un lado, y del otro una interpretación capaz de entregarse a la mera apariencia óptica y de renunciar al dibujo «palpable». En la primera, el acento carga sobre el límite del objeto; en la segunda, el fenómeno se desborda en el campo de lo ilimitado. La visión plástica, perfilista, aísla las cosas; en cambio, la retina pictórica maniobra su conjunción.⁷

Este análisis es sólo un esbozo de los vaivenes que guiaron la relación entre línea y color durante la modernidad e ilustra el campo de batalla sobre el cual se libraría la puja por la emancipación de los elementos plásticos en tanto signos autónomos y en detrimento de su función representacional. Como mencionamos, hallamos en el impresionismo un punto de inflexión en este proceso pero la polémica, lejos de llegar a su fin, continuaría durante el desarrollo de las vanguardias históricas. La posición de Gauguin resulta de sumo interés por exponer con claridad conceptual la escisión incurrida en la segunda mitad del siglo XIX:

Efectivamente, el estudio de la pintura se ha dividido en dos categorías: primero se aprende a dibujar y después a pintar; es decir, que de hecho se colorean unos contornos que ya existen, como si se pintara una estatua después de modelarla. Tengo que confesar que de este método solo he comprendido una cosa: que el color es algo accesorio. (...) ¿Pueden realmente hacerme creer que el dibujo no está en función del color y viceversa? Como prueba, puedo hacer que un mismo dibujo parezca mayor o menor según el color del que se pinte. (Gauguin en Gómez Molina, 1999: 591).

⁷ “Empecemos cotejando una hoja de Durero y una hoja de Rembrandt, ambas con el mismo asunto: un desnudo femenino. (...) Lo que hace tan diferente el aspecto de estos dibujos es, ante todo, esto: que el efecto de uno se apoya en el valor táctil, y el otro en un valor visual. La primera impresión en Rembrandt es una figura destacando como claridad sobre fondo oscuro, en el otro dibujo, más antiguo, también aparece la figura sobre fondo negro, pero no para hacer surgir la luz de la sombra, sino sólo para realzar más secamente la silueta. Todo el énfasis está en la línea del contorno. En Rembrandt ha perdido su importancia, no es ya esencial vehículo de la expresión formal, no hay en ella una especial belleza. Quien pretenda seguir su curso advertirá pronto que es casi imposible. En vez de línea de perfil, seguida, uniforme, consecuente, del siglo XVI, ha hecho su aparición la línea rota del estilo pictórico.” (Wölfflin, 1952: 49).

La pintura en particular, atravesada por reflexiones de esta naturaleza ha sufrido un desmontaje donde se ha revisado la especificidad de los elementos plásticos que la componen; el punto máximo de este proceso sería logrado por la abstracción en sus diferentes manifestaciones: el Neoplasticismo, el Suprematismo, o la abstracción lírica de Kandinsky.⁸ Todos estos movimientos llevaron la visibilización de los elementos formales de la imagen al máximo grado de transparencia, guiando la producción artística desde la representación hacia la *presentación*, liberando de este modo a la pintura de su función icónica y ponderando su rasgo autorreferencial. Este discurrir de la pintura no significó, sin embargo, la inmediata homologación de las disciplinas como así tampoco la erosión de los límites taxonómicos instaurados. La escultura, la pintura y el dibujo seguirían conservando su identidad y la pintura sería particularmente predilecta en las exploraciones de vanguardia. Sí es pertinente observar que hubo procesos de experimentación que comenzaron a socavar este orden, tales como la irrupción del collage en el Cubismo y en el Dadaísmo. Por esta razón otorgamos a este período el rótulo de *embrionario* en lo que se refiere a la emancipación del dibujo y a su homologación en el campo disciplinar. Planteamos como hipótesis que si la pintura dejó de representar el entorno de una manera verosímil por la aparición de la fotografía, conduciendo a la exploración de la pintura en función de su lenguaje específico, esto posiblemente haya liberado paulatinamente al dibujo de su función servil: la pintura ya no requiere de un rígido andamiaje, más bien lo que busca es liberarse del mismo. Aventuramos que esta liberación del dibujo le permitió iniciar el proceso de búsqueda de su propia especificidad.

Cabe insistir en que durante las vanguardias históricas el dibujo no fue una disciplina que cobrara protagonismo. De hecho, muchos artistas insistieron en su valor formativo y en la necesidad que el artista dominara primero el oficio del dibujo antes de abocarse a la pintura. Para ellos, la antigua jerarquía permanecía intacta, como lo revelan las palabras de Hery Matisse, quien afirmara que:

Si el dibujo es del dominio del espíritu y el color del de la Sensualidad, es preciso, ante todo, dibujar para cultivar el espíritu y poder conducir el color dentro de una vía espiritual (...). Solamente después de varios años de preparación, un joven artista debería tocar el color. El color, medio de expresión íntima y no descriptiva, bien entendido. (...) Entonces empleará el color con discernimiento. Lo colocará según un dibujo natural, no codificado y completamente disimulado, que llegará directamente desde su sentimiento (Matisse en Gómez Molina, 1999: 612).

Por su parte, Giorgio de Chirico centraba en la escasa formación en la disciplina del dibujo su crítica al modernismo y a las academias de arte que cultivaban dicha estética:

La mayor parte de los alumnos que empiezan de esta manera la complicadísima ciencia de la pintura, llegan con una falta total de preparación; no saben dibujar. Téngase en cuenta que el arte del dibujo exige una larga preparación y un aprendizaje fatigoso. Es necesario empezar copiando reproducciones (...); hacen falta no menos de cuatro o cinco años para dicho aprendizaje antes de poder enfrentarse a la copia directa del natural. Por eso sucede que a estos pintores inmaduros, encontrándose en las academias paleta en mano, e ignorando, por no haberla practicado nunca, la ciencia del dibujo, del modelado y del claroscuro, les atrae fatídicamente la fascinación placentera

⁸ Kandinsky resulta particularmente significativo por su rol teórico en el análisis que desarrollaría en sus textos y en sus clases, abriendo un campo de investigación inédito en este sentido. De Micheli da cuenta del modo en que Kandinsky desarrolla el concepto de abstracción y lo profundiza en los escritos posteriores a *De lo espiritual en el arte*: “en *Pintura como arte puro*, de 1913, hace una afirmación decisiva, allí donde dice que «la obra de arte se convierte en sujeto». Dicho de otro modo, la obra de arte se convierte en un mundo en sí mismo, en un universo autónomo con leyes propias: ya no es el equivalente de un contenido preexistente, sino que ella misma es un contenido nuevo y original, una nueva forma de ser” (De Micheli, 1998).

del color, estimulados hacia tales gustos por los mismos profesores, en general secesionistas (de Chirico en Gómez Molina, 1999: 595).

Para Matisse y De Chirico, como para otros artistas contemporáneos a ellos, el dibujo se sigue presentando como un paso obligado en la formación, parte de un proceso iniciático ineludible. La disciplina se concibe como el armazón de la imagen sobre el cual el color podrá manifestarse del modo más adecuado. Resultan así palpables los resabios de la concepción renacentista, ilustrada anteriormente por las palabras de Alberti; por eso insistimos en que la vanguardia no sería una instancia que naturalmente y sin solución de continuidad aboliera las jerarquías instauradas en el Renacimiento sino que se trató de un período de transición donde los debates más agitados en torno al quehacer artístico tendrían lugar, y donde se sentarían las bases para la redefinición –o *desdefinición*– de una taxonomía de las disciplinas artísticas.

La implosión de las categorías artísticas en las primeras décadas del Siglo XX

Pero más allá del análisis formal de las composiciones vanguardistas y de los vaivenes en el debate por las jerarquías disciplinares que tuvieron lugar durante las primeras décadas del siglo XX, resulta de sumo interés para nosotros desandar los derroteros que atravesó el concepto de *obra de arte* en este período, puesto que intuimos que de esta exploración depende —en gran medida— la ruptura de los bordes disciplinares que tendría fundamental protagonismo como epílogo de la modernidad y que habilitó la reestructuración de las categorías artísticas. Revisaremos algunos conceptos elaborados por Peter Bürger, autor ineludible en la revisión crítica del fenómeno de la vanguardia y de la neovanguardia.

Si en el análisis formal que venimos desarrollando veíamos en la autonomía de los elementos plásticos un síntoma positivo en la emancipación disciplinar, paradójicamente será la autonomía del arte un aspecto de la vanguardia que Bürger va a atacar con vehemencia. El autor afirma “sólo después de que con el esteticismo el arte se desligara por completo de toda conexión con la vida práctica, pudo desligarse lo estético en su «pureza»; aunque así se hace manifiesta la otra cara de la autonomía, su carencia de función social” (Bürger, 1987: 62). La crítica que realiza a la vanguardia radica en el fenómeno de su institucionalización, acontecida con la neovanguardia, entendida como emblema de su fracaso en la intención de reconciliar el arte con la praxis vital: “el arte se halla desde hace tiempo en una fase pos-vanguardista. Esta se caracteriza por la restauración de la categoría de obra y por la aplicación con fines artísticos de los procedimientos que la vanguardia ideó con intención antiartística” (Bürger, *Ibíd.*:115). Sin embargo continúa su análisis con una postura menos crítica que habilita una aproximación más optimista con respecto a las consecuencias de este singular período: “Pero así como las intenciones políticas de los movimientos de vanguardia (...) no han sobrevivido, su efecto a nivel artístico es, en cambio, difícilmente exagerable. Desde este punto de vista, la vanguardia ha sido revolucionaria, pues ha destruido el concepto tradicional de obra orgánica” (Bürger, *Ibíd.*:116). Nosotros optamos por alumbrar esta arista positiva del análisis según la cual la vanguardia ha dejado como saldo un territorio plástico ampliado al habilitar exploraciones formales y conceptuales impensadas en la era pre-vanguardista.

Uno de los conceptos que Bürger desarrolla en *Teoría de la vanguardia*, es el de montaje; el autor entiende que es un recurso que merece un análisis minucioso por la complejidad que lo atraviesa al ser un procedimiento utilizado en medios diversos como la fotografía, el cine y la pintura. Al pensar en el montaje como categoría de análisis para los movimientos de vanguardia manifiesta que su uso en el cine o en el fotomontaje no es el que interesa a los fines de comprender el gen de la obra inorgánica, puesto que entiende que en ellos se trata de un medio técnico que no atenta contra la unidad de obra clásica: las disciplinas que han permitido el despliegue de su potencial disruptivo han sido la pintura, a través del collage cubista primero y la poesía dadaísta después. En el análisis de la escritura automática -de uso frecuente en la poesía dadaísta- Bürger alumbró el concepto de obra de

arte *inorgánica* señalando un rasgo que resulta de particular importancia en el desarrollo de nuestro análisis. Mientras que los textos automáticos aparecen a primera vista como la manifestación del azar y, por lo tanto, como resultado de una ruptura radical del sentido, el autor apunta que la obra responde a un orden otro; la clave de lectura que da sentido al texto dadaísta -y que por lo tanto le otorga unidad como obra- es la lógica procesual que la configura: “Los textos automáticos se caracterizan superficialmente por una destrucción de las relaciones de sentido; pero cabe también una interpretación que reconozca un significado relativamente consistente, aunque no ya sujeto a la búsqueda de conexiones lógicas, sino aplicado al procedimiento constitutivo del texto” (Bürger, *Ibíd.*:144). Bürger argumenta que la obra de arte orgánica se encuentra organizada por relaciones sintagmáticas, es decir, que la relación de las partes con el todo es dependiente de la estructura narrativa cronológica: la alteración de alguna de las partes, ya sea por obliteración o cambio de orden, implica una mella en el sistema que desencadena una pérdida o cambio total de sentido. En oposición, la obra inorgánica se estructura por relaciones paradigmáticas: el sentido de la pieza se encuentra en todas las partes, del mismo modo en que una trama encuentra el patrón que la configura en un fragmento cualquiera. En este caso, eliminar una parte o cambiarla de lugar no implica un daño estructural: la obra inorgánica subsiste a través de su lógica fundante. Bürger advierte que esta modificación en las condiciones de producción implica una respuesta espectral diversa: “El receptor de las obras de vanguardia descubre que el método de apropiación de objetivaciones intelectuales que se ha formado para las obras de arte orgánicas es ahora inadecuada. La obra de vanguardia no produce una impresión general que permita una interpretación del sentido, ni la supuesta impresión puede aclararse dirigiéndose a las partes, porque éstas ya no están subordinadas a una intención de obra” (Bürger, *Ibíd.*:145). De esta transformación en las condiciones de producción dependen las consecuentes transformaciones en las condiciones de recepción; en este replanteo del concepto de *obra* lo que nos interesa observar es cómo el *proceso* cobra un protagonismo que en la obra de arte orgánica era *solapado* por la pieza resultante entendida como un todo perfectamente circunscripto. Bürger afirma que “la obra de arte orgánica quiere ocultar su artificio, a la obra de vanguardia se aplica lo contrario: se ofrece como producto artístico, como artefacto” (Bürger, *Ibíd.*:136).

Nosotros tendemos un vínculo conceptual entre la artefactualidad de la obra orgánica y el dibujo en función del modo en que se revela el proceso como esencia. Sus esqueletos —sus procedimientos constitutivos— son visibles en ambos casos: no sólo son vertebrales, son exoesqueletos que se exhiben, son la obra *en sí*. En este sentido existe un tipo particular de dibujo que nos interesa enlazar con el concepto de obra inorgánica: es el dibujo de prefiguración, el esbozo primero que da cuenta de una idea nueva, la primera manifestación sensible de una forma o concepto que, hasta ese entonces, sólo tuvo entidad en el pensamiento. El tiempo que esta idea embrionaria ha permanecido en el universo intangible de la imaginación resulta incierto: puede ser el resultado de días, de semanas o de años de elaboración con mayor o menor grado de consciencia. En este inaprehensible acontecimiento de la creación radica quizás el más misterioso y antiguo interrogante heurístico: ¿De dónde provienen las ideas? ¿Cuáles son los procesos que ocurren para que una serie de elementos dispares confluyan en la concreción de un objeto, de una imagen, de un concepto? No es éste el espacio para el desarrollo de este tema, empero nos convoca la reflexión en torno al papel del dibujo en el devenir de estos misteriosos procesos creativos. El dibujo, particularmente el dibujo de prefiguración, cumple un rol que excede el simple traspaso de la idea mental a su versión sensible, se trata de algo más que un simple vertido mecánico; el dibujo cumple un rol fundamental en la elaboración de la idea: la prefiguración es la primera manifestación visible de una entidad que hasta entonces carecía de *cuero*, pero esa primera impresión no es más que el inicio de un proceso de búsqueda, un proceso dialéctico donde el dibujo —lejos de presentarse pasivo como imagen inerte— responde con cuestionamientos no previstos, con preguntas y propuestas diversas. La relación entre el proyectista y sus dibujos es dialógica, el papel se torna campo de batalla y el dibujo se

constituye como una herramienta del pensamiento. La idea se nutre, muta y se expande como consecuencia de este devenir, por lo cual entendemos que el dibujo no es el corolario del proceso proyectual sino el vehículo que lo conduce. Este rasgo que revela su carácter procesual es el que asociamos con la categoría de obra de arte inorgánica desarrollada por Bürger, puesto que entendemos que la irrupción de la vanguardia y la consecuente instauración de la obra inorgánica —estructurada paradigmáticamente— han habilitado la recepción artística desde la intelección de su esqueleto procesual. La filiación que establecemos entre dibujo de prefiguración y obra de arte inorgánica nos posibilita arriesgar que la emergencia del dibujo en el epicentro del arte contemporáneo se relaciona no sólo con la emancipación de los elementos formales del lenguaje visual sino también con su capacidad de encarnar ejemplarmente la morfología estructural de la obra de arte de vanguardia y que ha trascendido incluso esa frontera para filtrarse en las producciones pos vanguardistas del arte contemporáneo e incluso en estéticas extra-artísticas que han sido influidas por esta auténtica revolución estética.

La estética procesual de Christo

Respecto al modo en que los recursos de la vanguardia fueron posteriormente capitalizados, podemos mencionar la estética y los procedimientos de los que se vale el artista búlgaro conocido como Christo (Christo Vladimirov Javacheff, n.1935). Su obra, de escala monumental y efímera, nace en el seno de la neovanguardia, siendo un caso ejemplar del *Land Art*, el movimiento que se caracteriza por el cuestionamiento de los espacios de exhibición y la capitalización de ciertos conceptos elaborados durante el periodo de la vanguardia histórica. Este movimiento, conocido también como *Earth Art*, cuyo auge se sitúa entre las décadas del 60' y 70' en Europa y Estados Unidos, ha cristalizado la puesta en tensión de la obra de arte orgánica. La obra de Christo se desarrolla en el espacio público y depende de un complejo y tedioso proceso de gestión: a nosotros nos interesa hablar en este caso de sus dibujos por ejemplificar lo que Bürger señala como la aplicación con fines artísticos de los procedimientos que la vanguardia ideó con intención antiartística:

Los montajes de Christo se alimentan «desapercibidamente» de la práctica totalidad de los recursos plásticos consagrados por las vanguardias artísticas: del collage al coloreado «impresionista», del gesto al apunte minucioso, del recurso conceptual al formato convencional, del uso de materiales de tecnología de punta al del humilde carboncillo, de la documentación a la enfatización romántica del paisaje, de la frialdad del dato a la fotografía al calor de la huella artesanal (Salas, 2012: 495).

Así, Ramón Salas da cuenta del repertorio procedimental que nutre los dibujos del artista, consignando que éste es consecuencia del desarrollo exploratorio de la vanguardia; asimismo desnuda la paradoja que radica en este uso, puesto que el artista ha capitalizado los recursos en busca de un objetivo específico que, anclado en su dimensión comunicacional, roza lo publicitario: el objetivo último de estos dibujos no es que los mismos sean considerados al nivel de las intervenciones en el paisaje; el objetivo es que sirvan para difundir el proyecto de un modo eficaz para un público masivo y que de este modo ayuden a generar confianza en un público participante cuyo apoyo es condición necesaria para la concreción del objetivo planteado. Salas no analiza este uso del dibujo en términos valorativos y tampoco es nuestra intención, pero es interesante pensar cómo los recursos que otrora fueran disruptivos —blanco de la crítica e incomprensidos por el público— ahora se tornan insumo para una comunicación propagandística.

Christo hace un uso de los recursos del dibujo que remite al dibujo arquitectónico proyectual, usufructuando sus cualidades comunicacionales y construyendo cuidadosa y artificialmente una *estética del proceso* que no es el verdadero proceso. Los dibujos más íntimos, los que dan soporte al pensamiento, los que superponen ideas como un palimpsesto, revelando los vaivenes del desarrollo creativo no nos son mostrados. El artista edita deliberadamente lo que exhibe, y no está en su intención revelar la intimidad de la

búsqueda; probablemente, como señala Salas, se trata de una estrategia en la construcción de confianza. Lo que resulta interesante es de qué modo estos recursos que previamente fueran contenidos en la intimidad del artista, hoy se han convertido en recursos estéticos válidos para su exhibición, potentes y eficaces en su capacidad comunicativa y homologados en términos económicos con obras de disciplinas diversas.⁹

Conclusión

La vanguardia ha dejado como saldo de sus exploraciones formales y de sus atentados en el seno de la institución arte un vasto repertorio de recursos expresivos que se encontraba fuera del campo estético u oculto tras la fachada de la obra orgánica. Este giro ha habilitado una mirada de la producción artística que desnuda los procesos que le dan origen a la obra, que la analiza como un devenir, que desmonta su andamiaje heurístico y lo ostenta con una perspectiva forense, arqueológica, o más precisamente —porque la obra se secciona viva— con una perspectiva biológica que la entiende como un proceso vital que se despliega a la vista del espectador, invitado a transitar como un testigo los vaivenes inherentes al acontecer creativo.

En la obra de Christo esta valoración de los procesos a través del dibujo resulta explotada estratégicamente para hacer partícipe del proceso a un espectador que se requiere cómplice: el artista monta una documentación ficticia que se propone como una instancia proyectual, pero lo que en verdad capitaliza es su valor narrativo: la especificidad heurística que le es inherente es usada como medio para la teatralización de un acontecimiento mayor que es el montaje de la instalación de sitio específico. En este caso particular el dibujo ha emergido hacia las capas visibles del arte en forma de falso documento, de relato gráfico de un proceso, y en estrecho vínculo con otros textos con los que se enlaza inexorablemente: particularmente con la intervención de sitio específico a la que apunta.

Si bien vemos en el uso que Cristo hace del dibujo una revalorización de la disciplina, en su obra aún es una herramienta que opera en función de objetivos posteriores: es un dibujo que se somete a una función preparatoria, su rol es teleológico. El arte contemporáneo terminará de propiciar su homologación disciplinar, en la producción de obras donde el dibujo no *precede* a otra disciplina, sino que es él mismo corolario y conclusión de la expresión artística. Aun así, elegimos analizar la obra de Christo porque entendemos que se trata de un hito fundamental en la emancipación de esta milenaria disciplina que ha habilitado singulares fenómenos en el arte contemporáneo como la revalorización del proceso proyectual como obra en sí, y que ilustra con elocuencia el impacto de la vanguardia en la producción artística pos-vanguardista.

La vanguardia, como detonación interna al cuerpo de la institución arte, ha desconfigurado las relaciones que la estructuraban, propiciando una reconfiguración donde los valores del antiguo régimen artístico han sido reconsiderados, dando lugar a una nueva trama de relaciones: reivindicamos el valor de este período subversivo porque estimamos que se ha tratado de un impacto que ha permitido repensarlo todo, arrojando como saldo un nuevo régimen, donde el campo del arte se presenta como un cuerpo permeable, cuyas fronteras permiten una fluidez inédita entre acontecimientos artísticos y otros considerados tradicionalmente foráneos o privados. Así, las transformaciones desencadenadas por la vanguardia han habilitado al dibujo —una disciplina de entrecasa— a ser protagonista de la escena mayor, empoderada de sus valores específicos: su capacidad narrativa en el universo proyectual y el rasgo heurístico que le es inherente.

⁹ Tal es así, que la obra gráfica proyectual del artista es el motor en la producción de las intervenciones en el paisaje: los altísimos costos económicos de estas empresas son costeados por medio de la venta de los dibujos; Christo se ha negado a obtener patrocinio alguno, sea de empresas o estatales.

Poéticas mestizas: el archivo vuelto obra de arte

Tamara Bohlmann
Pilmaiquen García
UNRN
pil.ce.garcia@gmail.com

En este trabajo nos proponemos explorar poéticas mestizas que indaguen en la tensión texto-imagen, transformando archivos originados “por fuera” de los márgenes del arte, es decir, registros de investigación, artículos periodísticos y documentos históricos convertidos en propuestas artísticas. Son estas prácticas híbridas las que tienen el potencial de alterar los límites respecto a qué puede o no ser considerado arte, y es allí donde reside la importancia de realizar análisis críticos en contacto con experiencias artísticas específicas. En este sentido mencionaremos algunos artistas que someten dichos documentos a una serie de operaciones que le otorgan el estatus de imagen a través de estrategias que atienden a la relevancia de su contenido en relación a lo no leído y lo tachado. Son trabajos que interpelan ciertos relatos estableciendo otras maneras de crear sentido, la palabra es exaltada, reubicada o escondida no sólo como procedimiento artístico, sino también para trastocar y reivindicar ciertos imaginarios.

Introducción

En esta presentación intentaremos comentar obras que consideramos se ubican en los límites del arte, forzando los bordes al ser producidas con documentos y archivos provenientes de ámbitos ajenos a él. Nos aproximaremos a obras realizadas con periódicos del argentino Jorge Macchi y la instalación producida con archivos desclasificados de la CIA de la chilena Voluspa Jarpa. Con ellas intentaremos sumergirnos en la tensión manifestada por la inserción de discursos de carácter verídico e irrefutable en el espacio de sospecha que significan museos y galerías, evidenciando lo ficcional de toda verdad contada, cada cual desde sus propias estrategias estéticas. Consideramos conveniente comenzar nombrando el corrimiento de la representación mimética y la apertura a los objetos al museo, por haber posibilitado que hoy hablemos de experiencias artísticas y lenguajes transdisciplinarios. La consolidación de estas poéticas mestizas se ve reflejada en la propuesta artística de las instalaciones en relación al espacio y el vínculo con los espectadores. Nos interesa particularmente esa relación de la obra con el espacio y su público ya que creemos que es allí donde se evidencian los entramados de significaciones. En el marco de estas conceptualizaciones es que continuaremos con el análisis de las obras específicas de los artistas ya mencionados, por ser indispensable en nuestra coyuntura actual vincular la teoría con la práctica. De modo que no es novedad que para el arte contemporáneo sea un desafío hacer arte de todo lo que encuentra a su paso, buscaremos poner en tensión dichas producciones con ciertos pensamientos teóricos, los imaginarios vinculados a dichos textos y los espacios de exhibición.

Parece imposible hablar de arte contemporáneo sin nombrar los cambios de paradigma establecidos por las vanguardias artísticas del siglo XX, es decir, la ruptura de lo evidente en la tradición estética. Con esto nos referimos al abandono del placer estético desde la contemplación pasiva, vinculado con lo sensorial y un traslado hacia reflexiones crítico teóricas. La vanguardia problematizó el arte, su contexto y su presente resignando modos de representación tradicionales y haciendo foco en las capacidades comunicativas de la imagen. Las experiencias estéticas del arte surgen entonces de la conjunción de la sensibilidad y el concepto tanto para los artistas como para el público. La obra se vuelve significativa ya que designa diversos significados en relación a la expresión de sentires, modos de ver y entender el espacio, posicionamientos políticos y teóricos y valoración de la experimentación. Las vanguardias artísticas lograron abrir las fronteras del arte, en un

momento de miradas estrechas y de un arte rancio y estático. Eso favoreció la expresividad de los artistas y la inclusión de lo transdisciplinar. Siendo una época de experimentación y de nuevas técnicas artísticas, nada suponía un límite para una obra de arte si el artista así lo sentía.

No es casual que en este contexto Marcel Duchamp haya revolucionado todo lo que hasta ese momento se creyó sobre el arte. La inserción del urinario al museo rompió su espacio hermético y habilitó discusiones alrededor de la idea de que todo objeto puede ser considerado arte. Los *ready mades* no pueden ser abarcados con los preceptos estéticos que hasta el momento se aceptaban. Desde allí no hay evidencias intrínsecas a la obra que legitimen su estatus de arte, «la estrategia del *ready made* duchampiano parece socavar los derechos de la propiedad intelectual, aboliendo el privilegio de la autoría y haciendo del arte y la cultura algo para uso irrestricto del público» (Groys, 2014: 121). La apertura del museo a objetos del mundo cotidiano, volvió este espacio difuso, desdefinido y lleno de potencialidad. Esta infinidad de posibilidades liberó por completo al arte de todo pasado o estructura impuesta y posibilitó nuevas formas de producir y pensarse a sí mismo.

Sin embargo, sería deshonesto hablar de un único gesto como creador de un nuevo arte. Duchamp encendió el motor de una enorme máquina que abrió el paso a las *Brillo Box* y obras producidas en masa de Andy Warhol, a las experiencias artísticas performáticas de Joseph Beuys o las instalaciones de Christo. El arte, espejo de su época y parte de la aceleración del tiempo moderna (Koselleck, 1979), se dinamizó y en un siglo mutó más que en toda su historia previa. La aceleración del tiempo, tal como la conocemos hoy es un fenómeno que tuvo sus comienzos en la modernidad y se generó por las mutaciones de las estructuras temporales propias de dicho tiempo comandadas por una aceleración social creciente. Este quiebre surge de la ruptura de las grandes tradiciones que también afectaron directamente al arte, produciendo una gran incertidumbre sobre el sentido del tiempo.

Lo que nos interesa resaltar de esta extensión sin precedentes de los límites del arte, es la centralidad del concepto, la impronta intelectual que exigió nuevos lenguajes en los que apoyarse. Hoy la práctica artística contemporánea, como resultado de las fuerzas centrífugas de las manifestaciones antes mencionadas, se vincula más con experiencias que con obras entendidas en su sentido tradicional. Son las redes de contenido que se producen en interacción con los espectadores las que lo definen. El célebre teórico de arte francés Nicolás Bourriaud, presenta su teoría sobre la estética relacional en 1998, destacando que las prácticas actuales no se limitan a una obra a recorrer sino que se instalan en el intersticio social. Desde esta perspectiva las obras producen espacio-tiempos relacionales, experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones, de la ideología de la comunicación de masas y generan esquemas sociales alternativos, modelos críticos de construcción de relaciones (Bourriaud, 2006).

El arte contemporáneo en este contexto permite, incluso persigue, la transdisciplinariedad de lenguajes, que convenientemente valoriza el enriquecimiento producido por las tramas de vinculación. La conceptualización con respecto a la desdefinición del arte planteada a mediados del siglo pasado por el crítico de arte Harold Rosenberg (Michaud, 2007: 11), nos permite pensar en el mestizaje de las poéticas. Esto se debe a que la desdefinición del arte alberga la falta de delimitación de la obra conceptual, que se apoya en la hibridez, la autorreferencialidad, el juego conceptual, y la versatilidad de lenguajes y soportes. Es por esta razón que reparamos en dichas concepciones para entender a las poéticas -concepto que esquematiza la complejidad del arte contemporáneo, apuntando a las estrategias y retóricas desde las cuales se hace y piensa a las artes hoy-, afirmando que se vuelven mestizas por su condición plural en tanto entrelazamiento de soportes, acciones y enfoques. Las poéticas mestizas acentúan la cualidad híbrida de los hechos contemporáneos, la mixtura que suponen las relaciones en todas las aristas del acontecimiento artístico. Esto no sólo contempla los lenguajes y materiales diversos, sino además el uso de discursos y narrativas foráneas.

En resumen, la obra contemporánea se inserta en una actualidad del arte interesada en producir eventos artísticos con el foco puesto en la experiencia brindada a los

espectadores. Estos acontecimientos de carácter transitorio, no pueden ser preservados o coleccionados en museos, sino que ingresan en los flujos de lo narrado y documentado. Dice el crítico de arte alemán Boris Groys en uno de sus últimos libros *Volverse público*, en relación a las obras contemporáneas que «la instalación artística no circula, sino que fija todo lo que usualmente circula en nuestra civilización» (Groys, *Ibíd.*: 54). Los imaginarios en torno a ciertos elementos de nuestra cultura se vuelven críticos en el espacio del museo y de esta forma el arte puede ser expresión de diversas formas alienadas de la consciencia. En este sentido nos enfrentamos con la cualidad discursiva del arte y por lo tanto de la obra. Entendiendo la realidad como una narrativa exitosa y al hombre como creador de ficciones, metáforas e interpretaciones, su mundo es siempre un mundo en perspectiva y por tanto ficcional. Es así que la obra no sólo tiene el poder de crear sus propias ficciones, sino que logra hacer visibles realidades que generalmente se pasan por alto. La obra de arte contemporánea aparenta ser realmente nueva sólo si se parece, en cierto sentido, a las demás cosas ordinarias de la cultura popular. Sólo en este caso funciona como un significador para el mundo fuera de las paredes de los museos (Groys, 2002).

Entendemos así que mundo no es algo físico, medible, asible, no es el mero conjunto de cosas existentes contables o incontables, conocidas o desconocidas, no es el marco imaginado para encuadrar el conjunto de lo existente, sino que se constituye a través de construcciones culturales, de narrativas basadas en la experiencia que se repiten hasta convertirse en lo real. Precisamente el arte es un simulacro de estas resonancias interpretativas, un campo de proyección de la experiencia y de allí su carácter ficcional.

Podríamos decir entonces que la obra de arte contemporánea busca parecerse a lo ordinario de la cultura popular, es considerada representación de la realidad y, por lo tanto, valorada como testimonio de ella. Sin embargo, nos interesa poner estas ideas en tensión con la concepción del espacio artístico que estas obras ocupan. Este espacio, afirma Groys, es una deslocalización y una desterritorialización de las comunidades transitorias de la cultura de masas, de un modo tal que las ayuda a reflexionar sobre sus propias condiciones y les da la oportunidad de exhibirse ellas mismas para sí mismas (Groys, *ibíd.*: 62). Esto acarrea la creencia inherente de que la obra a pesar de develar la verdad del mundo, no constituye la verdad en sí misma (Heidegger, 1996: 29). El objeto estético, cimentado en la ficcionalidad, funda su situación y posibilidad de interacción comunicativa pero desde sus propios discursos creados. Teniendo además un núcleo material diferente del que sugiere su forma externa, genera dudas implícitas, la sospecha de que todas las cosas expuestas son simuladas o falsas (Groys, 2002). Desde esta perspectiva la estrategia del arte contemporáneo consiste en la creación de un contexto específico que pueda ser que una determinada obra o cosa parezca otra. El arte contemporáneo trabaja este nivel desde el marco, el ambiente, o desde interpretaciones teóricas específicas.

Esta tensión entre la condición de testimonio que representa la obra y el espacio de sospecha del museo, es lo que nos proponemos analizar a continuación en relación directa con obras de arte contemporáneas específicas. Esta decisión se fundamenta en la necesidad de aproximarnos críticamente a aquellas prácticas que en la actualidad componen la cartografía del arte contemporáneo. De este modo las construcciones de sentido no se presentan como simples teorías abstractas, sino que se enriquecen al examinarlas bajo la lupa de las producciones que en definitiva son las que alteran las reflexiones en torno al arte aquí y ahora.

El terror artificial en Jorge Macchi

Jorge Macchi nació en la ciudad de Buenos Aires en 1963. Estudió el profesorado de pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes *Prilidiano Pueyrredón* y desde 1989 hasta el día de hoy su carrera crece de manera exponencial. Ha recibido múltiples becas, subsidios, premios internacionales y ha representado a la Argentina en bienales como las de San Pablo (2006), Venecia (2005) y Praga (2005). Su mirada irónica y sugerente que en sus inicios plasmaba en la pintura con acuarela, puede observarse hasta el día de hoy en sus

instalaciones y propuestas artísticas difíciles de encasillar. La gran presencia de lo transdisciplinar en sus producciones -evidencia de la desdefinición del arte contemporáneo- se debe a su formación y constante roce con el teatro y la música. No es casual que una de sus obras paradigmáticas sea *Música incidental* (1997), en la que lo visual se vuelve melodía. Dicha obra se compone por tres enormes partituras aparentemente vacías sobre una pared que de cerca se advierte fueron elaboradas con noticias de periódicos londinenses, sobre accidentes y asesinatos. Entre las noticias, actuando como separador, hay un espacio en blanco y así una pieza musical es compuesta a partir de estos espacios o puntos. La pieza, elaborada según estas premisas, puede ser escuchada a través de auriculares que cuelgan desde el techo en frente de las partituras.¹

Macchi es clasificado desde la década del 90 como un artista neoconceptual -a pesar de su repudio a ser encasillado- esencialmente por su economía formal y elección estratégica de materiales y lenguajes. Esta sencillez la consigue con gran destreza a pesar de la multiplicidad de sus producciones que, según él, tiene que ver con la relación específica que trata de establecer entre imágenes y materiales y la pretensión de que se perciba «un río subterráneo que pasa a través de todos los objetos», aunque a veces no se pueda definir el nombre de ese río (Rudnitzky, 2009). Es por esto que sus objetos funcionan como algo reconocible, que se convierten en artificio a través de inversiones, paradojas y metamorfosis, para desplazar el orden de lo previsible, de lo cognoscible. Este trastocamiento de la lógica y el sentido vuelve sospechoso al objeto y pone en duda sus discursos tanto dentro como fuera del espacio de exhibición.

De acuerdo con esto, nos referiremos a las obras de Macchi que, elaboradas con recortes de diarios, remiten directamente a discursos sumamente específicos. De todo su universo de significaciones, son estas producciones las que funcionan como disparadores para evidenciar los mecanismos de manipulación de los medios de comunicación.

En primer lugar nombraremos la obra *Doppelganger* del año 2005, que consiste en 10 láminas confeccionadas con noticias, cuyo formato del cuerpo del texto ha sido alterado. Macchi, observador empedernido de patrones estructurales, identificó ciertas constantes en las noticias policiales del diario *Crónica* de Buenos Aires, una suerte de plantilla colmada de clichés y estereotipos que se rellenaban con los datos específicos de cada acontecimiento particular. Así, durante años, buscó y analizó noticias en las que encontraba dichas configuraciones, que luego seleccionó en parejas por parecido casi exacto. Estos dúos contenían aproximadamente la misma cantidad de palabras e incluso compartían frases idénticas en los mismos estadios de la narración. Mediante estas coincidencias pensó los paralelismos de los esqueletos, los puntos de encuentro, y es allí donde el texto comienza a percibir un estatus de imagen. El material le permitió disponer los cuerpos de las noticias de maneras simétricas, tocándose en el punto donde comparten la misma frase estereotipada. Esta simetría y alteración del formato del texto remite directamente a las 10 láminas que componen el *test de Rorschach*, técnica de diagnóstico psicológico que se utiliza para evaluar ciertos rasgos de la personalidad a partir de la interpretación de manchas ambiguas de simetría bilateral. El título, sin embargo, en lugar de referir a este método, añade más significaciones al incluir la figura del *doppelganger*, palabra alemana que significa “doble errante”, o “el que camina al lado”. Este término vinculado con lo sombrío y con paralelismos siniestros, es la metáfora que conecta a las víctimas con los acontecimientos, presentados como realidades idénticas en la sistematización de los medios, pero completamente diferentes en su contenido. Es evidente la ironía que plantea Macchi al utilizar las formas en espejo de las manchas, que particularmente se apoyan en la ambigüedad y falta de estructuración, para rellenarlas justamente con las estructuras que se reiteran en los medios periodísticos. Lo siniestro de este sistema lo evidencia al contrastar por oposición los relatos, al mostrar que lo idéntico es sólo el discurso creado desde instituciones despreocupadas por las singularidades de las vidas involucradas.

Esta insistente compulsión de rastrear estrategias periodísticas recurrentes no es

¹ Macchi, J., *Incidental music* (Música incidental) en: <http://www.jorgemacchi.com>

nueva en Macchi, por lo que en segundo lugar mencionaremos como antecedente la obra *Charco de sangre* del año 1998, que de manera similar a la producción indicada anteriormente, reúne noticias policiales del diario *Crónica* aunque esta vez alrededor de una frase recurrente. Macchi dispuso cada cuerpo de texto en una sola línea horizontal, ordenó cada noticia una debajo de la otra de manera fluida, yuxtaponiéndolas en el sector en que aparece la frase «charco de sangre». Al igual que en *Doppelgänger*, la obra se presenta en un primer momento como imagen, la figura ramificada invita al espectador a acercarse literalmente para encontrarse con su dimensión lingüística y narrativa. Este doble movimiento perceptivo define en gran parte la obra de Macchi y su interés en una experiencia estética específica, centrada en el corrimiento de lo habitual, la duda y la evidencia de lo ficcional. La ficción surge con los traccionamientos de la realidad (Katzenstein, 2016), los objetos se presentan no para ser otra cosa distinta de lo que son, sino para reforzar y poner en evidencia las narrativas y discursos a los que pertenecen. Él mismo afirma que su interés por utilizar materiales verosímiles se apoya en la intención de trabajar con los diálogos entre las historias que esos elementos tienen con cada espectador (Rudnitzky, 2009). Quizá sea por su amplia experiencia en el teatro que Macchi es sumamente consciente de la sospecha y la ficcionalidad que adquiere la obra en los espacios de exhibición, en los que el público a pesar de saber que lo presentado puede ser artificial, tiene la capacidad de conmovederlo, provocarlo o hacerlo reflexionar sobre su propia existencia. La apropiación de objetos, en estos casos del diario, le permite trabajar directamente sobre signos específicos, consigue opacar la transmisión de sentido y aclarar lo que nadie ve. Con la distribución de las noticias protagonizando la repetición de frases estereotipadas y morbosas, Macchi nos demuestra la inutilidad de los relatos periodísticos en los que los eventos se presentan vacíos de las historias particulares de las víctimas que, tal como explica él mismo, «aparecen y funcionan como una imagen, como una especie de fuego de artificio en el cielo oscuro que explota y desaparece».²

Estas obras son resultado de la atracción que siente Macchi por el desecho, lo efímero y lo transitorio, no sólo de la notoriedad de las historias, sino también del diario en sí mismo. Un juego macabro entre el terror y el olvido, lo poético que ilustra el horror, la notoriedad de lo que ha sido dejado de lado, lo que aparece en los márgenes, lo que habita en la oscuridad de la vida cotidiana, que influye indefectiblemente en los imaginarios de nuestra sociedad.

Imágenes de la censura en Voluspa Jarpa

Voluspa Jarpa nació en 1971 en la ciudad chilena de Rancagua. Estudió en la Facultad de Arte de la Universidad de Chile, en 1996 realizó un Magíster en Artes Visuales en la Escuela de Postgrado de la misma universidad y posteriormente cursó el Master en Artes de la Universidad Católica, donde se desempeña actualmente como docente. Desde el año 1994 ha sostenido una extensa producción artística, participando en exposiciones colectivas e individuales tanto en Chile como en el extranjero. Participó de numerosas bienales, entre ellas, La Habana (1996), Shanghai (2003), Mercosur (2011) y Sao Pablo (2014).

La carrera artística de Jarpa tiene como rasgo distintivo una rigurosa investigación teórica y conceptual. Su trabajo de arte, desde los inicios se pregunta por la historia y sus representaciones, particularmente en la experiencia individual y su relación con los discursos públicos. Desde 1991 observa las relaciones entre hechos históricos y la ciudad, a través de una serie que tiene como referentes los terrenos baldíos que se ubican en el centro de Santiago, entendidos éstos como síntomas mudos o relatos anómalos en la trama urbana. Años después, su producción da un giro, cuando se encuentra con una serie de documentos desclasificados durante el gobierno de Clinton, entre los que se encontraban archivos de la CIA sobre su accionar en América Latina. Dichos archivos tuvieron acceso público a través

² Estol, L., *Jorge Macchi entrevistado por Leo Estol*, en: Bola de nieve

de un sitio de internet y en ellos se reflejan los años en los que se decidió masacrar generaciones enteras por intereses monetarios. Es a partir de este hallazgo que vuelca su investigación hacia los métodos de materialismos históricos, desde el mapeo de los efectos de la Guerra Fría en América Latina, una guerra comandada por Estados Unidos y su economía neoliberal, que diseminó dictaduras, hambre, desapariciones y luto en la región.

Jarpa que tuvo sus comienzos como pintora, al encontrarse frente a este material tan significativo, entendió que podría hacer algo si la inquietud que sentía ante ese hallazgo se la transmitía a los otros. Consideró el potencial de la instalación ya que la producción pictórica acotaba su deseo obsesivo de narrar, es allí que se preguntó mediante qué estrategias visuales los archivos se convertirían en arte. Es así que esbozó un proyecto de obra con estos documentos en hojas A5, escritos en inglés y llenos de tachaduras que recorrerían diversos países de latinoamérica, mutando su formato en cada uno de ellos. Los documentos públicos y los documentos secretos, pasan a ser las imágenes y materiales que construyen nociones alternativas sobre la verdad contada por la historia.

Nuestra pequeña región de por acá es el resultado de sus años de investigación que en nuestro país se materializaron en una muestra curada por Agustín Pérez Rubio, en junio del 2016 en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba). La muestra estuvo integrada por videos, registros sonoros, objetos, pinturas y los documentos históricos que mencionamos anteriormente. Esta multiplicidad de dispositivos se presenta como una obra de *site specific* que establece un diálogo entre los tres pisos del museo. El piso cero, nos enfrenta a los hechos y a la historia desde un gran número de papeles pertenecientes a los archivos desclasificados, que se despliegan desde lo alto del techo del museo hacia el piso. El primer nivel, propone una interpretación de la trayectoria a través de la colección del MALBA y finaliza con el segundo piso, como una experiencia netamente híbrida: la exposición retrospectiva *Dream Come True* de Yoko Ono (Tokio, 1933). Esta convive con la muestra de Jarpa desde discusiones actuales sobre los conflictos económicos y políticos o la identidad de género.

Además del carácter híbrido de la obra, es posible rescatar el carácter democrático que propone, ya que la artista no sólo realizó un análisis de gran rigor que comprendió la revisión, rescate y clasificación de los documentos, sino que también realizó la traducción de los textos para el público latinoamericano. De esta forma ofrece acceso físico a estos materiales desclasificados, a través de carpetas diferenciadas por país que deja a disposición de la libre lectura y revisión entre el público que concurre a la muestra.

Así, la obra de Jarpa abre paso a discursos ajenos al arte que impulsan a crear nuevos significantes en torno a la tensión generada por el ingreso de enunciados específicos a los espacios de exhibición. El ingreso de estas narrativas, que fuera de los espacios del arte cargan con un componente de veracidad por corresponder a instituciones gubernamentales, entra en crisis al ingresar en él. Dichos espacios son considerados de sospecha ya que los objetos exhibidos son inmediatamente percibidos como estéticos, sin vinculación directa con la realidad. Proponiendo una lectura a partir de la visualidad y no solamente de la información, se pone de manifiesto la noción que la artista expresa en la entrevista de inauguración de su muestra, de que «el arte puede condensar y sintetizar una imagen de la sociedad que otras disciplinas no pueden hacer» (Jarpa, 2016).

Hoy podemos pensar las prácticas desde una perspectiva transdisciplinar los que nos permite incluir investigaciones como materia prima de la producción artística. Dichas prácticas, a nuestro criterio mestizas, se manifiestan en este caso por la colaboración de la periodista Paula Jarpa, hermana de la artista, durante el proceso de producción de la obra, y la contribución de un profesor de inglés para realizar las traducciones.

La construcción de la imagen que ofrece esta obra sobre la historia de América Latina está dada a partir de la investigación y selección de los archivos. La instalación nos permite apreciar el volumen y las características principales de estos documentos donde las marcas gráficas y tachaduras le otorgan al texto el estatus de imagen, es decir que lo censurado en lugar de suprimirse, se destaca como mancha pregnante entre las palabras del texto. Es a partir de la acumulación de estos elementos, que el ojo percibe un juego entre fondo-figura,

vacío-lleño, que habla ya no de un contenido lingüístico, sino más bien de una composición visual. La imagen y el texto en el espacio de sospecha se vuelve capaz de contener múltiples significantes a los que no es posible acceder fuera de él; este tipo de estrategia crea un discurso que tiene como objetivo generar un contraste entre lo histórico y lo visual, hacer que la forma parezca otra, para quebrantar su condición de verdad y reinterpretarla teóricamente (Groys, 2002). Este tipo de obra de arte contemporáneo constituye un puntapié para dejar en evidencia los mecanismos mediante los cuales se nos permite acceder a la verdad, que para este caso fue necesario censurar los archivos para que salgan a la luz.

Los criterios para construir y reconstruir una visión de lo real desde el objeto estético, el cual posee como característica intrínseca la ficcionalidad, logra fundar su propia situación y posibilidad de interacción comunicativa.

Sin duda, en *Nuestra pequeña región de por acá* reconocemos la necesidad de visibilizar, a partir de la práctica de ejercicios de la memoria, aquellos interrogantes que incumben a un colectivo, experiencias que proponen no sólo interpelar al espectador sino además hacerlo parte. Darle acceso a una parte de la historia, pero desde otra perspectiva porque en definitiva todo relato es ficcional al revelar a través de él un mundo, una verdad, una perspectiva, la cual necesariamente se pone bajo la lupa. Exhibir cualquier discurso en un espacio como el del museo lo pone bajo sospecha. Sin embargo, aquellas poéticas que identificamos mestizas tienen el poder de, como afirma Groys, «funcionar como un significador para el mundo fuera de las paredes de los museos» (Groys, ibíd.).

Epílogo

Son estos casos concretos los que nos permiten poner en diálogo pensamientos teóricos con la actualidad de las prácticas artísticas. Estas relaciones sinérgicas enriquecen el presente del arte al potenciar los mestizajes que dejan de lado las divisiones tradicionales de pensamiento-producción como prácticas diferenciadas. Si bien nunca fueron campos aislados, hoy nos encontramos con una fusión de sus límites sin precedentes. Es así que advertimos experiencias artísticas como resultado de investigaciones, como también teorías creadas simultáneamente a los procesos creativos y de producción.

Los casos presentados en esta oportunidad evidencian dichas amalgamas, las obras son resultado de investigaciones, recolección de datos, comparaciones, pruebas y análisis, en definitiva procedimientos propios del campo científico. Sin embargo los objetivos no pretenden generar teorías herméticas. El arte no construye conocimiento en la soledad, son manifestaciones vivas en constante cambio por fundar instrumentos de reflexión siempre en contacto con un otro, con una sociedad que lo observa-experimenta, lo reconoce y cuestiona.

Para ponernos en contacto con el mundo y la historia recurrimos al archivo, al documento, a lo escrito para que nos acerque a las experiencias que no pudimos vivir, fortalecer creencias o adquirir conocimiento. Ambos artistas hacen uso de estos dispositivos como agentes genuinos de la verdad de los acontecimientos y de la historia, siendo conscientes no sólo de su poder simbólico en la opinión pública, sino también de las tensiones que estos dispositivos generan en los espacios de exhibición.

Es así que logramos reconocer en estas obras de arte contemporáneo planteos que conceden una mirada de modo situado y referencial, fomentando una práctica transdisciplinar que admite el intercambio de ideas entre los diversos campos de conocimiento. Desde esta perspectiva dichos casos específicos exhiben el carácter *desdefinido* de estas prácticas, refuerzan la figura de un arte fuera de sí, que invita al diálogo de la obra con la teoría, el público y los espacios de exhibición, cuestionamientos sobre la verdad y la ficción, del objeto estético y el objeto común.

Con estos análisis nos propusimos señalar algunos discursos que el arte crea, pero también las posibilidades de construcción que ofrece al público para generar sus nuevos y propios discursos, entendiendo que tanto los dispositivos como los medios pueden ser

testimonio y/o crítica de la realidad que suele presentarse de manera subjetiva según quien la cuenta o pone en imágenes. Las dualidades ocultamiento-exhibición, son algunos de los mecanismos por los cuales estos discursos se nos hacen presentes, cuestionando o reforzando las condiciones de verdad o de sospecha.

Artes ¿visuales? La aventura del lenguaje en el arte contemporáneo

Julia Isidori
CONICET, UNRN
juli91_2006@hotmail.com

El presente trabajo aborda la cuestión de la discursividad como rasgo paradigmático en las producciones visuales contemporáneas. Para tal estudio, planteamos como punto de partida un caso concreto: la obra del artista Santiago Sierra *Los nombres de los caídos en el conflicto sirio desde el 15 de marzo de 2011 hasta el 31 de diciembre de 2016*, que tuvo lugar entre los días 21 y 30 del mes de Mayo del corriente año, dividiéndose en las sedes CCA de Tel Aviv, Festwochen de Viena, Galería Lisson de Londres y la Bienal de Performance de Buenos Aires. Centrándonos en la presentación en Argentina y teniendo en cuenta otras manifestaciones artísticas que, como la de Sierra, insertan en la agenda mundial del arte problemáticas propias de la globalización en territorios no hegemónicos, intentamos analizar el rol que ocupa el relato en la producción y consumo de arte visual contemporáneo.

Introducción

“Esta situación nos desarma. Nos obliga o bien a callarnos sobre un aspecto sin embargo esencial de las imágenes de arte, o bien a imaginar y a correr el riesgo, en última instancia, de lo improbable.”

Georges Didi-Huberman

En esta intención de atender a obras que evidencian que hoy el arte está *fuera de sí*, uno de los rasgos que –observamos– ha ganado terreno en la esfera artística transformando sus límites y trastocando la tradición es la palabra. Lo que en un tiempo fueron el oficio y la maestría, hoy parece haber sido reemplazado por el empleo virtuoso del relato, poblando de texto los circuitos en los que antes el arte vagaba sin más que su visualidad.

Siguiendo la metodología de investigación adoptada en este proyecto, que supone el análisis de problemáticas del arte contemporáneo a partir de casos concretos, quisiéramos abordar la relación entre lenguaje y la visualidad mediante la observación de una obra que tuviera lugar hace dos meses en la Bienal de Performance de la ciudad de Buenos Aires: *Los nombres de los caídos en el conflicto sirio desde el 15 de marzo de 2011 hasta el 31 de diciembre de 2016*, de Santiago Sierra.

Qué jerarquía tiene la palabra ante la visualidad, y qué relación guarda con el *tema* de las obras contemporáneas son, entre otros, algunos de los puntos que intentaremos desarrollar en el presente trabajo, con el propósito de indagar si este fenómeno verbal es constante en toda la producción actual, o si sólo está presente en casos que *a priori* se lo plantean.

Cabe señalar que la primera parte de esta investigación adquirirá un tono decididamente ensayístico (abandonado luego en favor del modo académico que persistirá en el resto del escrito), cuya razón quisiera explicar. En el marco de la ciencia se espera que nuestras investigaciones demuestren formalidad y distancia con su objeto de estudio, pero no debiera omitirse que el nuestro no es un objeto científico, sino sensorial, lo que implica el reconocimiento del carácter subjetivo de la tarea. Cuando un investigador de otra materia, por caso científica, indaga determinado objeto, carga con él pruebas del mismo, con el objetivo de ofrecer la mayor cantidad de datos posibles, pero no podríamos mediante este protocolo reproducir el caso que nos compete, que es por naturaleza efímero. Es por ello que entendemos que una narración desde el punto de vista del investigador-espectador será productiva en dos sentidos: en un principio, porque permitirá a los lectores que no hayan presenciado la obra a la que referiremos conocer algunas de sus múltiples aristas que la

conformaban que serían irreproducibles en una representación bidimensional; y en segundo lugar, como punto de partida al tema que esta investigación presenta: las posibilidades discursivas de la obra de arte contemporánea.

Para comenzar, entonces, se presentará una descripción del caso a analizar. En segundo lugar, tomándolo como ejemplo, nos detendremos en las decisiones poéticas contemporáneas que dan al texto un lugar protagónico. En tercer lugar, mencionaremos los circuitos modernizadores que ensalzan a este último como punto de atracción en sus recorridos. Luego, analizaremos en qué medida la intervención por parte de unos y otros —artistas e instituciones— interfiere en las posibilidades de interpretación de los espectadores y, por último, indagaremos las implicaciones políticas de dicho acto interpretativo condicionado por la discursividad.

Caso

El sábado 27 de mayo de 2017 a las 10:00 hs., se dio por inaugurada la performance del artista madrileño Santiago Sierra en el Centro Cultural Recoleta de la ciudad de Buenos Aires, que continuó en horario corrido, sin cerrar sus puertas hasta las 18:43 hs. del lunes 29 de Mayo. La obra había sido descrita en internet minuciosamente, narrando no sólo los adelantos del artista sino incluso imágenes de la puesta en escena y hasta apreciaciones sensoriales de los curadores. Si pensamos en las máximas de la *performance*, podríamos decir sin equivocarnos que todo este anticipo y generación de expectativas alrededor de la acción de Sierra arremetía de lleno contra la intención desconcertante y generadora de *shock* que tuvieron las primeras expresiones performáticas hacia comienzos del siglo XX.

De todas maneras, el mismo día de la apertura, después de tantas lecturas y reseñas en la web, publicadas por blogs, revistas y el sitio oficial del evento, nos acercamos a la sala incrédulos de encontrar algo inesperado. Tal vez fue debido al exhaustivo adelanto virtual, pero nos resultó sorprendente que la sala estaba casi vacía en una ciudad en que cada evento artístico convoca multitudes numerosas, máxime cuando se trata de la presentación de una celebridad de la escena contemporánea. Es así que después de atravesar un pasillo en penumbra encontramos la escena anticipada: “la lectura en vivo de los nombres de los que han sido asesinados en Siria a partir del 15 de marzo de 2011 (...) de manera continua, sin interrupciones.”¹

La lectura parece una música. Esa cadencia melódica, generada por los fonemas inhabituales para nosotros de una lengua desconocida, nos acerca a lo que de otro modo ignoraríamos. Pero ¿cómo es ese acercamiento? Pensamos en el problema del discurso — que anticipadamente habíamos investigado tomando como ejemplo lo que sabía de la obra sin haberla presenciado— y advertimos, en contra de conclusiones previas, que tal vez lo más verbal del acontecimiento sea el preámbulo y el comentario posterior. Pero la interpretación, la experiencia *in situ* es menos narrativa de lo que se esperaba. Hay una sensación del orden del rito y del duelo que no permite la distancia que sí habilita el discurso cuando leemos la obra en las numerosas reseñas web, o en videos, descontextualizada del espacio que el artista planea para ella. La sala es como un velorio, pero un velorio en espectáculo.

El artista ciertamente podría haber escogido otra de las tantas salas que quedaron desocupadas en el edificio. Pero justo eligió —quizás incluso a sabiendas que los visitantes no serían nunca una multitud— la que parece un teatro, o más bien un cine, reforzado por la pantalla que repite lo que dos “transmisores” leen. Es un espectáculo en que somos tres, a veces una, un espectáculo que nadie mira y que, los que miran, miran distraídos, lejanos, como miramos la transmisión de la guerra en la tele, tan ajena. Resulta curioso este parecido. Antes de visitar la obra, partiendo de un análisis teórico sin objeto más que su anticipación, habíamos sacado conclusiones: que la propuesta era banal, que abordaba un

¹ Extraído de la Página oficial de la Bienal de Performance 2017: <http://bienalbp.org/bp17/artistas/santiago-sierra/#t-3>. Fecha de consulta: 20/04/2017.

tema tan sensible como las muertes del conflicto bélico de forma irresponsable, espectacular, direccionista y reductivista. Una vez en la sala, no como investigadores detrás de una pantalla sino como espectadores de un acto sensible notamos que la obra es más compleja de lo que puede leerse en la página. Es una lástima que esta última no deje ver esas posibilidades (no mostrándolas, sino al menos no aparentando que lo muestra todo). Tal vez lo desconocido en cantidad es lo que impacta. Lo detenido, alargado en el tiempo, lo que siempre vemos en estetizados segundos, o leemos en palabras concisas, es ritualizado en la duración laxa de la obra. Un tiempo que nos excede, en que la *música* no para.

El hecho de que todos los que la vemos nos vamos sin que la obra termine, porque el mensaje *ya está descubierto*, también es un punto importante. Sentimos culpa, un deber moral nos dice que deberíamos quedarnos más tiempo pero nuestro espíritu de *zapping* nos pide movimiento. Nos vamos y los lectores siguen. Los abandonamos. Sin agua, sin compañía. Y nos vamos al shopping de abajo a ver coladores de diseño, porque la obra curiosamente tiene lugar justo sobre *Buenos Aires Design*. Recordamos el pasaje de Roland Barthes acerca del *punctum* fotográfico: las obras buenas son las que hieren (Barthes, 2006: 85-86).

No es necesario demostrar que esta *performance* es más que su visualidad, que el relato de la guerra, las muertes, y nuestro lugar de espectadores resguardados del peligro, insidiosamente señalado por el artista son también partes esenciales de la obra. Ante un relato tan sensible me pregunto sobre nuestra tarea de investigación. Quienes estudiamos las manifestaciones de arte que abordan problemáticas sociales parecemos saborearnos ante los casos, encontrando en ellos a la vez un nuevo ejemplo que justifique nuestra práctica y esperando ávidos un hueco, un error del artista al que ponerle palabras. Buscamos en estas obras defectos, como si se tratara de corregirlos, mientras que son ellas las que vienen con incongruencias y contrariedades a hacernos espectadores de nosotros mismos. Son múltiples las críticas que se han escrito sobre las incongruencias en las prácticas de Sierra, Doris Salcedo,² o Ai Wei-Wei,³ pero vale preguntarnos si acaso esas denuncias que livianamente efectuamos no son parte del relato de la obra, de una complejidad que recuerda la propuesta dialéctica de Adorno, sobre la que volveremos más tarde. El silencio ayuda, el negro también. La poca gente. Todo es más claro que si nos viéramos en un espejo. El tratamiento poético que hace Sierra de la violencia cruza las ideas de tortura y de otredad. Por momentos nos preocupan los que leen: su comodidad, la sequía de sus labios, el cansancio —cuestiones laborales que resultan nimias ante el tópico propuesto por el artista— si se quedan a la noche, cuándo hacen pis, qué pasa si tocan, si se les duermen las piernas. ¿Aguantan todo eso aun cuando no hay nadie escuchándolos? El “seguridad” contesta que sí, que a él también le impresiona. Toda la situación nos hace vernos a nosotros mismos, con quiénes establecemos lazos emotivos, lo que habilita pensar que la obra no es ni sólo lo que veo, ni lo que escucho, ni lo que se describe en la web, sino una situación más compleja, que excede los límites entre visualidad y legibilidad.

Atrás, en la pantalla hay gente que murió y perdió a su familia. Y sin embargo no podemos evitar preguntarnos quién es la chica que tenemos adelante. ¿Aprendió árabe para hacer esto? ¿Tiene indicaciones fonéticas? ¿Por qué el chico lee mejor, mientras que ella le da un tono dramático, como actuando? ¿Es judío? Podría ser, su intimidad con el idioma hebreo, su pelo con bucles, su barba pulcra. Somos, como diría Benjamin espectadores que se dispersan. Parece tratarse de un hecho pasado. Olvidando el título, tan informativo y claro, nos preguntamos en qué momento Sierra dijo “hasta acá no contabilizamos más”, si la obra está en proceso permanente, si las personas que murieron ayer están en la lista, qué pasa con los que están muriendo en este mismo momento, el *delay* de la información. El carácter finito, tal vez relacionado al tiempo productivo (la obra está desde sábado a las 10:00 a.m. hasta el lunes a las 18:43 p.m.) muestra el contraste entre la *performance* y la

² Artista conceptual colombiana que aborda la violencia a partir de episodios específicos en el presente de su país.

³ Artista conceptual chino exiliado en Inglaterra cuyas últimas obras versan sobre migraciones y situación de los refugiados en Europa.

realidad. El silencio, el hecho de que en algún momento termine, mientras que la guerra, ruidosa, sigue, es un contraste mayor.

La poética discursiva

Esta verborragia silente, una de las tantas posibilidades en la intelectualidad de cada espectador habilita la pregunta acerca del acercamiento verbal a la obra de arte. El hecho de que las llamemos “artes visuales” y ya no artes plásticas nos indica que algo del orden de lo no comprobable mediante los sentidos es puesto en consideración, y numerosos ejemplos del escenario actual del arte, entre los que presentamos la obra de Sierra, dan cuenta de ello.

En sus escritos, Georges Didi-Huberman aborda la naturaleza intangible latente en las superficies visibles de las obras de arte. Ofreciendo ejemplos que van desde un fresco medieval en el convento florentino de San Marcos hasta una obra emblemática del *art minimal*, el autor plantea —mediante la noción de lo “virtual”— que la superficie visible de las obras de arte es *siempre* una superficie de expectativa (Didi-Huberman, 2010: 37).

La más simple imagen, en la medida en que sale a la luz (...) no ofrece a la captación algo que se agota en lo que se ve, y ni siquiera en lo que dijese que se ve. Tal vez la imagen no deba pensarse radicalmente sino más allá de la oposición canónica de lo visible y lo legible. La imagen (...) sea lo que fuere, escapa de entrada, pese a su simplicidad, su "especificidad" formal, a la expresión tautológica -segura de sí misma hasta el cinismo- del *lo que vemos es lo que vemos*. Por mínima que sea, es una *imagen dialéctica* (Didi-Huberman, 2010: 61).

Nos preguntamos cómo esta cualidad *legible* influye en la recepción contemporánea: ¿Puede asociarse la polémica que hoy genera el arte al predominio del lenguaje, a su puja constante que vuelve necesario redefinir lo que históricamente consideramos artístico? Basándonos en el fragmento citado podemos decir que la presencia de lo verbal en las obras artísticas no se limita a los casos contemporáneos, sino que podría remontarse hasta la Edad Media, o incluso a épocas anteriores. No obstante, aunque este rasgo textual estuviera presente desde entonces, no podríamos aseverar el predominio por sobre la sensibilidad visual del modo en que ocurre hoy. Aun cuando hace siglos la narratividad de las obras era una característica observable, los circuitos de ese entonces no la apreciaban por sobre el oficio, la destreza del pintor o del escultor. En cambio, en el presente del arte, esas tareas sensibles dejaron de ser obligatoriamente labores del artista. Lo que sí se le exige a este último, en cambio, es la elaboración intelectual de la propuesta.

Todo ello nos permite arriesgarnos a decir que asistimos a un hito de era que será posteriormente narrado como bisagra, aunque no nos detengamos ante él. A la velocidad que avanza la producción contemporánea, es lógico preguntarnos si no nos quedaremos atrás todavía atados a Duchamp para hablar de derivas del lenguaje, dejándonos arrasados por una más cercana vorágine del texto sin siquiera alcanzar a documentarla. Lo mismo ocurre con la propuesta conceptual de los '60: podríamos seguir tomándola como referencia, pero el tema no se agota y nos estamos perdiendo sus secuelas en el presente, que se reproducen ante nuestras narices.

Dicho esto, antes que destinar este espacio a demostrar la presencia de la discursividad en el arte contemporáneo —lo que es fácilmente comprobable— consideramos más productivo cuestionarnos por su naturaleza. ¿Qué tipo de discurso hay en las obras de las últimas décadas? ¿Qué relación establece con el espectador? ¿Nos referimos a narraciones, a textos lineales, novelescos, o más cercanos al teatro interactivo, en que una suerte de puesta en escena es posible sólo cuando el visitante participa directamente?

Nos inclinamos por esta última opción. Todo en el circuito que podría ser una bienal, una galería, o el evento en el Centro Cultural Recoleta al que aquí hacemos referencia parece obra de una prueba de obstáculos minuciosamente planificada, una suerte de aventura de la que el espectador puede salir airoso —mediante el advenimiento, la *correcta*

interpretación de la obra tal como lo planeó el artista— o *peor* que en su ingreso, sabiendo señalada su ignorancia respecto del *mensaje* que “El Arte” tiene para darle.

Ante esta imagen de aventura ligada a la intelectualidad del espectador cabe preguntarse qué lugar queda a lo sensible. Lo único que queda del arte puramente visual en el presente son los deshechos, los detalles imprevistos, accidentales.⁴ Tal vez la existencia del resto de los elementos de la obra, que más que constituirla parece invadirla se deba a un nuevo género literario que subyace a muchas poéticas visuales contemporáneas: la novela de detective.

En este nuevo escenario de aventura ocurre una inversión del elenco, que trastoca todos los roles tradicionales de quienes participan en el circuito artístico: antes el protagonista era lo sensible (la inexplicable relación entre colores, luces, formas); ahora ni siquiera es un personaje secundario, sino más bien ornamento, escenografía. Posiblemente a eso se debe la reticencia en el arte contemporáneo a la categoría de *genio* (como el que *hizo, fabricó* lo que *vemos* de la obra), y su reemplazo por la de celebridad, que viene a ocupar el rol de director en este espectáculo. Quien efectivamente participa en la construcción de la materialidad del hecho artístico es tan invisible como el escenógrafo del teatro. Pensemos por ejemplo en los chinos artesanos de porcelana contratados por Ai Wei-Wei en *Sunflower seeds*, los cocedores de pétalos de rosa dirigidos por Salcedo en *A flor de piel*, o en los locutores empleados de Sierra en la performance aquí evocada. Son reemplazables. Imprescindibles en su rol, pero individualmente reemplazables. Cuando el show termina, caen en el olvido, y es que “si bien un soporte sensible es necesario para que el texto sobreviva, el texto no se identifica con su soporte” (Ginzburg, 2003: 118). En esta afirmación, Carlo Ginzburg se refiere a los textos literarios, pero es sorprendente cómo la noción de *soporte* planteada por él en su hipótesis de desmaterialización de los mismos es coherente con el tema aquí planteado.

Exhibir el discurso

En esta actividad de recepción de obras de arte que aquí llamamos *aventura*, contrario a las experiencias pasadas de enriquecimiento de la sensibilidad, lo que prevalece después de la exhibición es el discurso de la obra y nuestra hazaña como espectadores al descubrirlo. En este sentido consideramos provechoso cuestionar en qué medida las transformaciones en el aparato social del arte, que han devenido estructuras institucionales dentro de un proyecto modernizador mayor, tienen incidencia en este giro lingüístico de producción y recepción de obras. Uno de los emblemas del proyecto modernizador es la institución museo. Si bien en sus comienzos era una plataforma de conservación de objetos sensibles, pronto supo hacer lugar en sus salas para estas nuevas experiencias *desmaterializadas* que, ubicadas contiguamente a célebres piezas de Van Gogh o Cezánne, sólo podían justificar su *status* de obras de arte mediante el discurso que proponían.

Organizados a la manera de parques de diversiones, los museos ofrecen tanto que la visita difícilmente no se convierta en una aventura, más aún cuando forma parte de un recorrido turístico. En este recorrido, que para el espectador resulta divertido y en casos emblemáticos hasta una descarga de adrenalina, lo que Didi-Huberman señalaba como la *virtualidad* de las obras, su potencia a penas legible en la visualidad, es el equivalente a un desafiante obstáculo en ese circuito en que todo se consume superficialmente. Andreas Huyssen, en su célebre *En busca del futuro perdido* señala cómo la nueva modalidad del museo —cercana a la feria de atracciones— provoca un cambio en la naturaleza de los espectadores: “el *flaneur*, que ya en tiempos de Baudelaire era un marginado, ha sido sustituido por el corredor de maratón” (Huyssen, 2002: 57). Así, la discursividad de las obras de arte representa una dificultad a este corredor distraído, contra la rapidez de consumo de una pintura cuyo mensaje está a la vista.

⁴ A este respecto, en su libro *Tentativas*, Carlo Ginzburg presenta, a propósito del trabajo de Giovanni Morelli durante 1874-1876, un desarrollo exhaustivo de los componentes accidentales que pasan desapercibidos en la obra de arte.

Para concluir con esta apreciación sobre la relación entre el exigente circuito museístico y la consecuente actitud de aventura de los espectadores quisiéramos proponer una última figura inquietante: la tienda de regalos. En el circuito que el espectador-maratonista recorre, atravesar ese recinto puede compararse a romper la cinta de llegada, y el recuerdo de alguna de las piezas vistas adentro funciona como certificado de haber completado la travesía. Pero las obras que nos atañen en esta investigación —aquellas que se sostienen no por su superficie evidentemente artística sino por la deliberada portación de un texto que la excede— no pueden ser condensadas en un objeto. El director de *marketing* podrá esforzarse pero no encontrará mayor solución que libretas minimalistas cuya única referencia a la obra es el título en la portada, en una tipografía de moda. ¿Cómo cristalizar la performance de Sierra, por ejemplo, si lo que el espectador se lleva de ella no es la oscuridad de la sala y la puesta en escena, sino una reflexión compleja, inasible, para la que el artista no previó ningún resumen visual suficiente? La solución tampoco sería dejarla afuera de este maravilloso catálogo de recuerdos que ofrece la tienda de regalos,⁵ porque el visitante posiblemente estará interesado en perpetuarla dado que fue el mayor “obstáculo” del recorrido, el espacio ante el cual se vio especialmente exigido. He aquí nuestra conclusión: no es que obras como la de Sierra se queden afuera por su imposibilidad de ser resumidas en cartucheras o postales. Todo lo contrario: son el mejor recuerdo que el museo puede ofrecer. Su mensaje es el único producto gratis, y el descubrimiento del mismo puede compararse a una suerte de trofeo del visitante que concluya la aventura comprendiendo las obras en su *interpretación correcta*.

Así, el complejo problema de los muertos por conflictos bélicos, el horror de la guerra queda reducido a un tipo de *souvenir*; el denso mensaje que el artista viene a instalar sin síntesis resolutiva es ahora una anécdota que los visitantes podemos compartir en la charla de café. Una muestra gratis que legitima nuestro esfuerzo, valida nuestra visita en la que durante dos horas probablemente no entendimos nada pero que en un *momento eureka* al menos alguna de las piezas justifica el suplicio maratónico, nos hace parte del recorrido, nos pone “a la altura” al permitirnos entender su lugar en la exposición y volvernos capaces de explicarlo a nuestros pares: A la cínica pregunta “¿por qué está allí eso que podría haber hecho mi sobrino?” sabremos responder “porque dice tal y tal cosa...”. Lo paradójico es que cuando creemos que fuimos nosotros los que atamos cabos, quienes descubrimos ese tan “oculto” o críptico mensaje, en realidad no hicimos más que seguir los planes del autor. Somos las marionetas del artista (movidas por su curador). Este sabe qué leeremos y qué no, y ordena en nuestra aventura los obstáculos y las pistas para leer la obra como está previsto. Nos creemos Sherlock Holmes pero somos inconscientes de nuestra condición de personajes bajo la dirección del autor de la novela.⁶

Políticas del texto

Esto nos introduce en el último tema de la presente investigación: el contenido de la discursividad de las artes visuales, los problemas que acarrea la presentación de tal o cual mensaje desde el punto de vista del artista, y los límites impuestos en las posibilidades de interpretación de los espectadores.

La naturaleza del texto en las obras contemporáneas no es inocentemente decorativa. Al cuestionarnos si hay alguna similitud en el contenido de los casos actuales que podríamos catalogar como discursivos, vemos que muchas de las obras cuya visualidad es excedida por un discurso presentan similitudes temáticas —fuera de la auto referencialidad del conceptualismo de los ‘60—, por lo que nos preguntamos: ¿Qué problemas trae la palabra

⁵ A propósito de este fenómeno, la exhibición *Take me I'm yours*, que tuvo lugar en *La Monnaie de Paris*, es un curioso ejemplo de cómo todas las obras exhibidas eran cosificadas para recuerdo del espectador, salvo aquellas cuyo protagonista era un relato inmaterial, como *Portrait of Ross in L. A.* (Félix González Torres, 1991).

⁶ Se hace visible la afirmación de M. Heidegger acerca de que todo arte que se presente luego del acabamiento de la modernidad no será sino bajo la forma de *instalaciones*, un resultado de la maquinación. (Heidegger, 2006: 40-47).

cuando se introduce en el terreno del arte contenidos políticos? En esta última parte de la investigación intentaremos señalar las implicaciones que los usos del lenguaje tienen sobre las autoproclamadas “obras políticas”, como lo es, por ejemplo, la performance aquí citada.

Una numerosa cantidad de casos de estas características exigen que para *interpretarlos correctamente* el espectador investigue cada elemento. Para su auxilio, incluso recibe pistas de los formatos más variados: el texto de sala, el folleto, el audio guía, el catálogo, la reseña, la “explicación” del empleado del museo, el banner en la puerta de la galería. Paradójicamente, contra los discursos reivindicadores de la libertad por parte de sus autores, el contexto de exhibición que estos admiten parece una situación de *examen a carpeta abierta* en que el espectador tiene sólo un camino posible de recorrer, aprobado con anterioridad respetando las estrictas normas éticas que propone el equipo constituido por artista, galerista y curador. No obstante la insistencia de estas claves de lectura, sin embargo, el visitante puede prestarles atención sólo un rato, o incluso no hacerlo, y no afectaría con ello la existencia de las obras o la posibilidad de continuar la aventura: lo que sugiere que la relación entre los elementos sensibles de la obra de arte y las numerosas líneas de texto que la acompañan, más que simbiótica es parasitaria. Sin toda esa información, ¿puede el espectador igualmente *interpretar* la obra? En un libro que resulta sumamente provechoso ante estas preguntas en relación al espacio exhibitivo, Boris Groys plantea la siguiente analogía:

Lo mismo se puede decir de los sitios web de las redes sociales: uno puede visitarlos o no. Y si uno los visita, se registra la visita como tal y no cuánto tiempo uno pasó mirándolas. La visibilidad del arte contemporáneo es débil, es una visibilidad virtual, la visibilidad apocalíptica de un tiempo que se contrae. Uno ya está satisfecho con la posibilidad de que cierta imagen sea vista o con que un texto pueda ser leído, la facticidad de esa visión o esa lectura se vuelve irrelevante (Groys, 2016: 116).

Mediante la comparación con la actividad en redes sociales, Groys señala la vacuidad inevitable del consumo del arte contemporáneo, independientemente de su contenido. El carácter político y complejo de la obra de arte no la salva de esta situación: reducido a la ficción, el tópico traído a escena por el artista queda reducido a un espectáculo. En el ejemplo que aquí proponemos analizar, también resulta curiosa la figura del artista. Sierra no es nunca un lector, el espectador de su propia obra como podría serlo Rembrandt de una de sus pinturas. Es el director del espectáculo. Esta idea parece cada vez más cierta con el recuerdo de mi admiración en la sala a medida que entraban nuevos visitantes. Vestidos a la moda, con *can-can*es y zapatos charolados, buscaban una buena ubicación de butacas, como si se tratara de la ópera. Entonces resultaba visiblemente contrastante el protocolo de etiqueta del público ante una obra que parecía cuidar que no hubiera “distorsión estética”, o que al menos guardaba un cierto intento de austeridad, un lugar donde ver el evento crudamente y sin propagandas. Ante el desconcierto, recuerdo haber pensado en las decisiones procedimentales del artista. Dado que la sala es un cine, podría haber vendido entradas como el resto de los eventos de la Bienal y que la gente se encontrara con la sorpresa después de haber hecho cola para estar en lo que creían el *snobismo* del arte contemporáneo. Ciertamente hubiera sido un toque “a lo Sierra”, comparable a sus performances anteriores en la Bienal de Venecia.⁷ Pero la presencia de la obra de antemano y su anunciación en los medios habilita pensar en las relaciones arte/ficción/realidad/verdad. El término que usó el asistente artístico para referirse a los nombres y datos de los caídos fue “compilar”, como si se tratara de un *sampling*. Cristalizado en esa elección polémica de palabras, uno de los problemas resultado de la presencia discursiva en las obras autoproclamadas “políticas” es la inevitable complicidad.

⁷ Ver ediciones 49° (en la que pagó a 133 vendedores ambulantes para teñir su pelo de rubio) y 50° (en la que solicitaba al público pasaportes para permitir el ingreso al Pabellón únicamente a residentes españoles, dejando afuera, por ejemplo, nada menos que al presidente de la Bienal).

Hay obras —como la de Sierra— que dan un giro a la usual distinción entre espectador y protagonistas de la historia narrada. En su lugar, proponen que el cómplice del conflicto puesto en escena —o directamente el enemigo, en casos más polémicos como el de Regina Galindo actualmente exhibido en Kassel—no es otro que el mismo visitante de la sala. Esto implica una diferencia con el arte de izquierdas ortodoxo que se muestra siempre superior a dicho conflicto, imposible de ser acusado de complicidad. En este sentido, la propuesta de Adorno —en su famoso artículo “El artista como lugarteniente”— de que un “arte revolucionario” debe más que proponer solución, mostrar la grieta, las contrariedades sin salida, se ve cristalizada.

La historiadora Mieke Bal, quien ha publicado una exhaustiva investigación sobre la artista conceptual Doris Salcedo, reflexiona en uno de sus artículos sobre la noción de *conflicto* destacándolo no sólo como un elemento valioso sino como pieza necesaria, una suerte de herramienta que las obras tienen para hacer justicia a su título de “arte político” (Bal, 2010). Así, según la visión de Bal, una manifestación artística es mucho más política cuando la temática abordada no se muestra cerrada, sino como una zona vulnerable, problemática y en construcción permanente exigiendo la participación activa del espectador. El caso de Santiago Sierra resulta paradigmático porque presenta dos aristas contrastantes, en un conflicto continuo que no se resuelve sino que se hace visible en el hecho artístico: por un lado la dimensión espectacular de la violencia, observable en el carácter cinematográfico de la sala que aparentemente establece una distancia con el visitante, y por otro, los textos curatoriales y propagandísticos de la obra, que no dejan de recordar al espectador que se trata de un contenido no ficcional.

Pero entonces cabe cuestionarnos si acaso el formato discursivo que tanta entidad tiene en estas obras no cercena de algún modo esas posibilidades, resumiendo el contenido de la obra a un relato cerrado. Es decir, si artistas, curadores, galeristas, y críticos, en el afán de exhibir la intención denunciativa de la obra direccionan la interpretación del público, corriendo así un riesgo adoctrinador que la sensibilidad visual de épocas anteriores —por no contar con el orden narrativo— no corría.

La teoría de la imagen de Georges Didi-Huberman nos resulta útil ante la inquietud de si la discursividad que viene con las obras contemporáneas debe ser celebrada o problematizada:

Según el autor, así como el trabajo del historiador que se obstina en asir el pasado pretendiendo borrar la distancia histórica, resultando de esto un esfuerzo vano, que no arroja ni la comprensión sobre el pasado ni su reflexión en el presente, resultaría igualmente inútil sujetar la interpretación de las imágenes al discurso de intenciones de su autor. En su lugar, Didi-Huberman propone la categoría de *acontecimiento* para referir al modo en que el espectador puede acercarse a una obra y, aun en la actualidad, tener una experiencia *aurática* (Didi-Huberman, 2010: 33), de advenimiento de la imagen mediante la fascinación. Pero para que tal experiencia sea posible, indica, hay un elemento fundamental que tiene que ser parte del hecho artístico: el *misterio*: “El destino de las miradas siempre es cuestión de una memoria tanto más eficaz cuanto *no es manifiesta*” (Ibíd: 44-45).

Así, podríamos concluir que aquello que deja un camino libre para la exégesis impredecible —y en el sentido propuesto por Bal, para un auténtico gesto político— es el silencio, la dialéctica latente propia de la imagen que es discursiva en sus posibilidades pero quieta en visualidad, en fin, lo que no se presenta ante el espectador tan claramente, sino que sin embargo, se muestra sin soluciones (Buck-Morss, 2011: 98).

Epílogo

Como en una aventura, cuando se descubre el fin y se entiende la unión entre las pistas que llevan a una meta (su textualidad), la obra se anula. No anunciamos esto apocalípticamente, sino más bien como un proceso cumplido. Por eso señalamos el poder potencial activador de preguntas del lenguaje, como un elemento tan constitutivo de la

visualidad como la luz o el amarillo. Reivindicamos, así, el discurso, pero siempre en su forma interrogativa, y no dogmática, porque creemos que si ese texto contesta de antemano todas las preguntas que pudiéramos hacerle nosotros mismos a la obra, en cierto modo, corre el riesgo de anularla. Entonces, ante la pregunta ¿cuándo hay arte?, respondemos: cuando todavía haya cosas no entendibles, cuando hay posibilidad de aventura.

Si el arte sólo existe en su movimiento, en la incesante búsqueda de lo nuevo, podríamos objetar a esta investigación la consideración del discurso como un elemento innovador, cuando es comprobable que habita la historia del arte desde hace siglos. Lo que aquí proponemos es que aún con su larga trayectoria, la discursividad presente en el arte contemporáneo no deja de redefinirlo y poner en jaque los límites disciplinares. Modifica los recorridos del espectador y transforma la exposición en espacios de problemas.

Aun así, no podemos negar el hecho de que el lenguaje ya forma parte del *canon*. Y si el arte trata de buscar lo nuevo, ¿podríamos predecir una vuelta a la llana sensibilidad? En todo caso, ¿a quién corresponde responder sobre qué curso debería tomar el arte, a teóricos o a artistas? La querrela teoría vs. práctica no es ninguna novedad, pero puede discutirse esté afán de presentarlas como polos opuestos. Aunque no es nuestra tarea pronosticar sobre el futuro, creemos que este generalizado desprecio por el discurso en el terreno de las artes visuales —ya sea por las opiniones de los artistas que ven desprestigiado su trabajo o porque lo consideremos canónico, y por lo tanto, necesario de ser reemplazado por una forma renovadora— debe ser revisado en favor de lo que está por venir.

Desprestigiar tan livianamente el complejo carácter discursivo de las obras, ilustrado aquí con la propuesta de Santiago Sierra, equivaldría a abogar por un retroceso al hedonismo. Teniendo tanto espacio ese placer inmediato en la cultura contemporánea ¿por qué concederle también el dominio en el arte? Todo consumo sensible es diariamente movido por el placer. Así, el único resquicio para la incomodidad y las incongruencias sobre los temas cotidianos que nos atañen (que se ponen en entredicho cuando le ponemos palabra a las obras) es el espacio del arte. ¿Qué nos queda —después de la muestra—? ¿Qué nos llevamos a casa? En fin, si buscáramos sólo placer claro y una experiencia que no nos interpele, bastaba con una película, la televisión, el maquillaje, o una comida de diseño. El espacio de lo nuevo —gobernador por excelencia del ámbito artístico— necesita de algo que sigue haciendo ruido incluso después del primer vistazo, eso que hiera y que vuelve a la obra un acontecimiento inolvidable.

El concepto *placer* no fue analizado directamente en esta investigación, pero no sería difícil demostrar que aun después de siglos de replanteamiento sobre lo que tiene que ser el arte esta noción no se da por vencida y podríamos asegurar que es esa búsqueda de placer, asociada al poco esfuerzo del espectador lo que sigue ofreciendo resistencia ante el incómodo avance del texto. En el presente el lugar del placer no es restringido, todo lo contrario. Por lo que el arte, que siempre defendió el gobierno de lo sensible, de su capacidad de conmover extrañando, no puede seguir la vieja búsqueda del placer que reside ya en la vida diaria. Entonces: ¿por qué estar en contra de que los artistas insistan en ofrecer a los espectadores sensaciones más complejas como el caso de Sierra, que combina estímulos sensoriales con un relato complejo, conduciendo al espectador a una reflexión profunda y prolongada aun después del tiempo de la obra?

En este vaivén del pensamiento en que podríamos discutir eternamente y tomar partido de forma alternada por la legitimidad de la discursividad o de la visualidad inmediata en el arte resulta inevitable preguntarse por el poder de decisión de los espectadores. Al fin y al cabo, incluso críticos y artistas lo son, y es en el rol de espectadores que emiten juicios a favor o en contra de que el arte contemporáneo sea hoy más que su visualidad. ¿Qué quiere el público? ¿Qué espera de las obras de arte? Resulta difícil pensar que aún el enemigo más acérrimo del conceptualismo no exija más que una superficie bella de lienzo o de mármol, por lo que consideramos que, inmersos en la era de lo que Joan Fontcuberta llama la “furia de las imágenes”, ralentizar el tiempo de la mirada, detenerse a pensar las obras no es menos legítimo que aplaudir la producción a teórica —suponiendo que esta fuera posible—. Douglas Huebler escribió provocativamente en varias de sus telas:

“el mundo está lleno de objetos más o menos interesantes. No quiero agregar ninguno más” (Huebler, 1969). El hecho de que lo escribiera en objetos, consciente de que irían a parar a las arcas de coleccionistas, nos permite retomar el concepto de objeto de arte destinado al disfrute inmediato contra el objeto de arte que habilita lecturas más allá de su visualidad.

Los parámetros del arte se mueven a ritmo acelerado, lo que implica que una vez que teóricamente hemos reconocido la presencia del texto, esta trae un nuevo desafío: ya no alcanza con que la obra simplemente tenga discursividad, porque podríamos decir eso de muchísimos objetos de arte contemporáneos. Lo que nos inquieta es qué tipo de relato, qué uso del lenguaje resulta provocador en el arte. Depende de nosotros, los espectadores, renunciar al cómodo ejercicio hedonista y arriesgarnos a experiencias más complejas, que ya no propongan *leer* las obras, sino que obliguen a escribir en cada visita un discurso nuevo.

Bibliografía general

- ❖ AA.VV. (2013) *Historias Rescatadas*. Antología, Ediciones Pasión de Escritores, Argentina.
- ❖ AA.VV. (2017) *Saraceno, Tomás. Cómo atrapar el universo en una telaraña*, Catálogo de la muestra en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- ❖ Abrams, M. H. (1962) *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición clásica acerca del hecho literario*, traducido por Gregorio Aráoz, 1a. ed., Nova, Buenos Aires.
- ❖ Abrams, M. H. (1971) *The Milk of Paradise. The Effect of Opium Visions on the Works of De Quincey, Crabbe, Francis Thompson, and Coleridge*. Octagon Books
- ❖ Abrams, M. H. (1973) *Natural supernaturalism: tradition and revolution in romantic literature*, The Norton library, New York.
- ❖ Abrams, M. H. (1992) *El romanticismo: Tradición y revolución*, Visor, Madrid.
- ❖ Adorno, Th. (1980) *Teoría estética*, Taurus, Madrid.
- ❖ Adorno, Th. (1983) *Teoría estética*, Hyspamérica, Buenos Aires.
- ❖ Adorno, Th. (1992) "The artist as Deputy" en: *Notes to Literature*, Columbia UP, Nueva York.
- ❖ Adorno, Th. (1992) *Teoría estética*, trad. Fernando Riaza, Taurus, Madrid.
- ❖ Adorno, Th. (2003) *Notas sobre literatura*, Akal, Madrid.
- ❖ Adorno, Th. (2004) *Teoría estética*, Akal, Madrid.
- ❖ Adorno, Th. (2005) *Dialéctica negativa*, Akal, Madrid.
- ❖ Adorno, Th. (2013). *Estética: 1958/9*, Las Cuarenta, Buenos Aires.
- ❖ Adorno, Th., y Horkheimer, M. (1987), *Dialéctica del Iluminismo*, Sudamericana, Buenos Aires.
- ❖ Agamben, G. (2011) *Desnudez*, Anagrama, Barcelona.
- ❖ Aira, C. (2013) *Sobre el arte contemporáneo / En La Habana*, Literatura Random House.
- ❖ Alleman, B. (1975) "¿Hay poesía abstracta?", en: *Literatura y reflexión II*, Ed. Alfa Argentina, Bs. As.
- ❖ Alleman, B. (1986) "Problèmes d'un commentaire de Celan", en: *Contre-jour. Études sur Paul Celan*. Les Éditions du Cerf, Paris.
- ❖ Álvarez Solís, A. O. (2015) *La República de la melancolía. Política y subjetividad en el barroco*, La Cebra, Buenos Aires.
- ❖ Anz, T., Stark, M., (Coord.) (1982) *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*, J. B. Metzler, Stuttgart.
- ❖ Aragon, L. (2004) *Una ola de sueños*, traducción, estudio preliminar y notas de Ricardo Ibarlucía, Biblos, Buenos Aires.
- ❖ Aragon, L. (2015) *Le paysan de Paris*, Folio, París.
- ❖ Arens, W. (1979) *The Man-eating Mith Anthropology and Anthrophagy*, Oxford U.P, New York.

- ❖ *ArtBulletin* 22 (1940).
- ❖ Bachelard, G. (2011) *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*, Fondo de Cultura Económica, México.
- ❖ Bachelard, G. (2011) *La poética del espacio*, FCE, México.
- ❖ Bal, M. (2010) “Arte para lo político”, en: *Revista de Estudios Visuales*, N°7.
- ❖ Balibar, E. (2005) *Violencia, identidades y Civilidad. Para una cultura política global*, Gedisa editores, Barcelona.
- ❖ Barale, G., (2004) *El kitsch, estilo estético y/o modelo sociológico*, Facultad de Filosofía y Letras, UNT, San Miguel de Tucumán.
- ❖ Barthes, R. (1994) *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Ediciones Paidós, Barcelona.
- ❖ Baudelaire, C. (1860) *Les paradis artificiels. Opium et Haschisch*. 1. ed., Poulet-Malassis et de Broise, París.
- ❖ Bauman, Z. (2007) *Arte ¿líquido?*, Sequitur, Madrid.
- ❖ Bazin, A. (2008) *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid.
- ❖ Belenguer, C. y Melendo, M. J. (2012) “El presente de la estética relacional: hacia una crítica de la crítica”, en: *Revista Calle 14*, Colombia, ISSN 2145-0706, vol.7 n°8.
- ❖ Benjamin, W. (1973) “La obra del arte en la época de la reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos I, técnica*, Taurus, Madrid.
- ❖ Benjamin, W. (1977) *Gesammelte Schriften*, ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt del Meno.
- ❖ Benjamin, W. (1990) *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, España.
- ❖ Berger, J. (2015) *Sobre el dibujo*, (trad: Pilar Vázquez), Ed. Gustavo Gili, Barcelona.
- ❖ Blake, W., (1988) *The Complete Poetry and Prose*, David Erdman (ed.) y Harold Bloom (comentario), Anchor Books, Doubleday, New York.
- ❖ Blanchot (1969) *El espacio literario*, Paidós, Bs. As.
- ❖ Blanchot, M. (1970) *El diálogo inconcluso*, Monte Ávila Ed., Caracas.
- ❖ Bloom, H., (1961) *The Visionary Company*, Doubleday & Company, New York.
- ❖ Bolaño, R. (1977) “Déjenlo todo, nuevamente. Primer Manifiesto del Movimiento Infrarrealista”, *Correspondencia Infra. Revista Menstrual del Movimiento Infrarrealista*, N° 1, México, octubre/noviembre. Campos de, H., Brasil transamericano, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2004.
- ❖ Bolaño, R. (2010) *2666*, Anagrama, Barcelona.
- ❖ Bolaño, R. (2010) *Cuentos*, Anagrama, Barcelona.
- ❖ Bonß, W. (2005) “¿Por qué es crítica la teoría crítica? Observaciones en torno a viejos y nuevos proyectos”, en: Leiva (Ed.) *La Teoría crítica y las tareas actuales de la crítica*. México, Ed. Anthropos.
- ❖ Boon, M. (2002) *The Road of Excess a History of Writers on Drugs*. Cambridge, Harvard University Press., Mass.
- ❖ Borges, J. L. (1989) *El otro, el mismo*, en *Obras completas. 1: 1923-1972*, Emecé, Buenos Aires.

- ❖ Bourdieu, P. (1979) *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid.
- ❖ Bourdieu, P. (1988) “El interés del sociólogo” en *Cosas dichas*, Gedisa, Buenos Aires.
- ❖ Bourdieu, P. (2000) *Cosas dichas*, Gedisa editorial, Barcelona.
- ❖ Bourdieu, P. (2006) *Las reglas del arte*, Anagrama, Madrid.
- ❖ Bourriaud, N. (2006) *Estética relacional*, Adriana Hidalgo Buenos Aires.
- ❖ Bowie, A. (1999) *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*, Visor, Madrid.
- ❖ Bozal, V. (1999) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, (Volumen II), Visor, Madrid.
- ❖ Buck-Morss, S. (1981) *Origen de la Dialéctica Negativa. T.W. Adorno, W. Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Siglo XXI, México.
- ❖ Buck-Morss, S. (2011) *Origen de la Dialéctica Negativa. Theodor Adorno, W. Benjamin y la Escuela de Frankfurt*, trad. Nora Rabotnikov Maskivker, Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- ❖ Bürger, P. (1987) *Teoría de la Vanguardia*. Ediciones Península, Barcelona.
- ❖ Bürger, P. (1996) *Crítica de la estética idealista*, Visor, Madrid.
- ❖ Bürger, P. (1997) *Teoría de la vanguardia*, trad. Jorge García, Península, Barcelona.
- ❖ Bürger, P. (2010) *Teoría de la vanguardia*, trad. T.J. Bartoletti, Las cuarenta, Buenos Aires.
- ❖ Burroughs, W. (2014) *La tarea. Conversaciones con Daniel Odier*, trad. A. Dillon y E. Russo, Cuenco de plata, Buenos Aires.
- ❖ Butler, J. (2015) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Paidós, Buenos Aires.
- ❖ Campos de, H. (2004) *Brasil transamericano*. El cuenco de plata, Buenos Aires.
- ❖ Carbajal, M. (12 de marzo de 2017) La contraofensiva. *Página 12*. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/25229-la-contraofensiva>.
- ❖ Castilla, A. (comp.) (2010) *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, Paidós, Buenos Aires.
- ❖ Celan, P. (2008) *Werke*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main.
- ❖ Celan, P. (2013) *Obras completas*, Trotta, Madrid.
- ❖ Cerón, J. (2011) “El museo como representación de los conflictos culturales”, en *Calle 14*, volumen 5, número 7, julio - diciembre de 2011.
- ❖ Chandler, J. (1984) *Wordsworth’s Second Nature: A Study of the Poetry and Politics*, University of Chicago Press, Chicago.
- ❖ Cirlot, L. (Coord.) (1995) *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*, Editorial Labor, Barcelona.
- ❖ Coleridge, S. T. (2004) *Poetry and Prose*, Norton, New York.
- ❖ Connor, S. (1996) *Cultura Postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*, Akal, Madrid.

- ❖ Costa, F. (2009) “De qué hablamos cuando hablamos de “arte relacional”: de la forma rebelde a las ecologías relacionales”, en Revista *Ramona*, n°88.
- ❖ Danto, A. (2003) *Después del fin del arte*, trad. Helena Neerman, Paidós, Buenos Aires.
- ❖ Danto, A. (2010) *Después del fin del arte*, trad. Helena Neerman Rodríguez, Paidós, Buenos Aires.
- ❖ Danto, A. (2012) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Buenos Aires.
- ❖ Danto, A. (2013) *¿Qué es el arte?*, trad. Iñigo García, Paidós, Buenos Aires.
- ❖ Davenport, G. (2002) *Objetos sobre una mesa*, Turner, Madrid.
- ❖ De Micheli, M. (1966), *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Trad. Ángel Sánchez Gijón, Ed. Alianza Forma, 1998, Madrid.
- ❖ De Quincey, Th. (2001) *The works of Thomas De Quincey*, Editado por Lindop Grevel. 21 vols., Brookfield, Vt: Pickering & Chatto, London.
- ❖ De Quincey, Th. (2003) *Memoria de los poetas de los Lagos*, Traducido por Jordi Doci, 1a ed. Narrativa Clásicos, Pre-textos, Valencia.
- ❖ Del Cueto, C., Ferraudi Curto, C. (2014) “El verde, los barrios, la industria o la política: cuatro núcleos temáticos para representar culturalmente el Gran Buenos Aires”, Segundas Jornadas de Sociología de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNCuyo
- ❖ Deleuze, G. (1970) *Proust y los signos*, Anagrama, Barcelona.
- ❖ Deleuze, G. (1985) *El Antiedipo*, Paidós, Buenos Aires.
- ❖ Deleuze, G. (1989) *El pliegue: Leibniz y el barroco*, Paidos, Barcelona.
- ❖ Deleuze, G. (1993) “El plano de la inmanencia”, en *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona.
- ❖ Deleuze, G. (2008), *Dos regímenes de locos*, Pre-textos, Valencia.
- ❖ Deleuze, G. (2009) *Crítica y clínica*, Anagrama, Barcelona.
- ❖ Deleuze, G. (2014) *Conversaciones*, Pre-texto, España.
- ❖ Deleuze, G. y Guattari, F. (1996) *Rizoma; introducción*. Coyoacán, México.
- ❖ Deleuze, G. y Guattari, F. (1997) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia.
- ❖ Deleuze, G. y Guattari, F. (2009) *¿Qué es la Filosofía?*, Anagrama, Barcelona.
- ❖ Derrida, J. (1997), *Mal de archivo*, Trotta, Madrid.
- ❖ Díaz, M. (2009) “Éxodo inmóvil”, en Revista *Otra parte*, N° 17, otoño 2009.
- ❖ Didi-Huberman, G. (2004) *Imágenes pese a todo*, Paidós, Madrid.
- ❖ Didi-Huberman, G. (2008) "La emoción no dice yo. Diez fragmentos sobre la libertad estética" en *La política de las imágenes*, Adriana Valdés, Santiago.
- ❖ Didi-Huberman, G. (2016) *¡Qué emoción! ¿Qué emoción?*, Capital intelectual, Buenos Aires.
- ❖ Didi-Huberman, G. (2010a) *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una Historia del arte*, trad. Françoise Mallier, Cendeac, Murcia.
- ❖ Didi-Huberman, G. (2010b) *Lo que vemos, lo que nos mira*, trad: Horacio Pons, Manantial, Buenos Aires.

- ❖ Diéguez, I. (2016) *Cuerpos sin Duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, Universidad de Nuevo León, León.
- ❖ Dourrón, S. (2017) “Tomás Saraceno: Cómo atrapar el universo en una telaraña”, en: AA.VV., *Tomás Saraceno. Cómo atrapar el universo en una telaraña*, Catálogo de la muestra en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- ❖ Escobar, T. (2010) “Los desafíos del museo. El caso del Museo del Barro (Paraguay)” en Castilla, Américo (comp.) *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, Buenos Aires, Paidós.
- ❖ Espinosa, P. (2006) “Verdad y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño”, *Estudios filológicos*, N° 41, septiembre, Valdivia.
- ❖ Estol, L. *Jorge Macchi entrevistado por Leo Estol*, en: Bola de nieve (<http://www.boladenieve.org.ar/artista/41/macchi-jorge>)
- ❖ Farocki, H. (2003) *Crítica de la mirada*, Altamira, Buenos Aires.
- ❖ Farocki, H. (2013) *Desconfiar de las imágenes*, Caja Negra, Buenos Aires.
- ❖ Farrell, A. (2016) “15 minutos con Ai Weiwei”, en: *Diario The New York Times*, 29 de junio de 2016, versión electrónica: (<https://www.nytimes.com/es/2016/06/29/>).
- ❖ Feirstein, D. (2012) “Memoria, trauma y trabajo de elaboración. Una mirada desde Sigmund Freud” en *Memorias y representaciones; sobre la elaboración del genocidio*, FCE, Buenos Aires.
- ❖ Ferrater Mora, J. (1990), *Diccionario de Filosofía*, Alianza Editorial, Madrid.
- ❖ Ferrer, Ch. (2005) *Mal de ojo. El drama de la mirada*, Colihue, Buenos Aires.
- ❖ Fontcuberta, J. (2016) *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- ❖ Foster, H. (2001) *El retorno de lo real*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Akal, Madrid.
- ❖ Foster, H. (2010) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Akal, Madrid.
- ❖ Foster, H. (2011) “Hacia una gramática de la emergencia” en: *New Left Review*, N°68.
- ❖ Foster, H. (septiembre 2016), “El impulso de archivo” en: *Nimio N° 3*, Facultad de Bellas Artes -UNLP, pp. 102-125.
- ❖ Foucault, M. (1996). *La arqueología del saber*, Siglo XXI, Madrid.
- ❖ Freud, S. (2006) *El malestar en la cultura*, Alianza, Madrid.
- ❖ Gabrieloni, A. L., “Imágenes de la traducción y relaciones interartísticas”. *1611. Revista de Historia de la Traducción*, (1). <http://www.traduccionliteraria.org/1611/num/01.htm>.
- ❖ García Canclini, N. (2016), “Geopolítica de bienales”, en *Revista de Estudios Curatoriales*, N°3, Volumen 5, 2016.
- ❖ García López, A. y M. V. Sánchez Giner (2011) *Arte e Interdisciplinariedad evolución de la pintura en el cine*, Azarbe, España.
- ❖ Ginzburg, C. (2003) “Huellas. Raíces de un paradigma indiciario” en Ginzburg, C. *Tentativas*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia.

- ❖ Giunta, A. (2014) *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, Fundación arteBA, Buenos Aires.
- ❖ Godard, J.-L. (2008) *Historias del cine*, Caja Negra, Buenos Aires.
- ❖ Greenberg, C. (1948), "La crisis de la pintura de caballete", en: *Arte y Cultura Ensayos críticos*, Ed. Gustavo Gili, 1979, Barcelona.
- ❖ Grignon, C., Passeron, J-C. (1992) *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Las ediciones de la piqueta, Madrid
- ❖ Groys, B. (2002) *Sobre lo nuevo*, en: Artnodes, UOC.
(<https://www.uoc.edu/artnodes/espai/esp/art/groys1002/groys1002.html>)
- ❖ Groys, B. (2005) *Sobre lo nuevo: ensayo de una economía cultural*, trad. Manuel Fontán del Junco, Pre-Textos, Barcelona.
- ❖ Groys, B. (2011) "El curador como iconoclasta", trad. Orestes Sandoval López, en: *Denken Pensée Thought Mysl...*, Criterios, N° 2, La Habana.
- ❖ Groys, B. (2014) *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Caja Negra Editora, Buenos Aires.
- ❖ Groys, B. (2016) *Arte en flujo*, Caja Negra, Buenos Aires.
- ❖ Groys, B. (2016) *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, trad. Paola Cortés Rocca, Caja Negra, Buenos Aires.
- ❖ Grüner, E. (2001) *El sitio de la mirada, Secretos de la imagen y silencios del arte*, Editorial Norma, Buenos Aires.
- ❖ Guasch, A. M. (2007) *La crítica dialogada*, Cendeac, Murcia.
- ❖ Guimaraes Rosa, J. (2002) *Campo general y otros relatos*, FCE, México.
- ❖ Guzmán, P. (2015) *El botón de nácar*, Santiago de Chile.
- ❖ Hangstrum, J. (1958) *The Sister Arts*, Chicago University Press, Chicago.
- ❖ Haraway, D. (2014) *Manifiesto para cyborgs. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*, Puente Aéreo Ediciones, Mar Del Plata.
- ❖ Hayter, A. (2009) *Opium and the romantic imagination*, Faber and Faber, London.
- ❖ Hegel, G. W. F. (1993) *Filosofía del derecho*, Libertarias, Madrid.
- ❖ Heidegger, M. (1996), *El origen de la obra de arte en: Caminos del bosque*, Alianza Madrid.
- ❖ Henry, M. (2014) *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, Quadrige, París.
- ❖ Herrera, R. (2010) *Agua viva*, en J. Monteleone (Ed.), *200 años de poesía argentina*, Alfaguara, Buenos Aires.
- ❖ Hess, W. (1984) *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- ❖ Hessel, S. (2011) *¡Indígnate!*, trad. Telmo Moreno, Planeta, Buenos Aires.
- ❖ Higgins, D. M. (2005) *Romantic genius and the literary magazine: biography, celebrity and politics*, Routledge studies in romanticism 6, London, Routledge, New York.
- ❖ Hjelmslev, L. (1971) *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Gredos, Madrid.
- ❖ Horkheimer, M. (1969) *Crítica de la razón instrumental*, Sur, Buenos Aires.

- ❖ Husserl, E. (2009) *Meditaciones cartesianas*, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid.
- ❖ Huysen, A. (2002) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México.
- ❖ Huysen, A. (2008) “La nostalgia por las ruinas”, en Hernández Navarro, Miguel Ángel (comp.), *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, Cendeac, Murcia.
- ❖ Incardona, J.D. (2008) *Villa Celina*, Interzona editora, Buenos Aires
- ❖ Jacobs, S. (2011) *Framing Pictures. Film and the Visual Arts*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- ❖ Jameson, F. (1995) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, trad. José Luis Pardo, Paidós, Barcelona.
- ❖ Jameson, F. (2010) *Marxismo tardío: Adorno y la persistencia de la dialéctica*, Fondo de Cultura Económica, Bs.As.
- ❖ Jarpa, V. (2016) *Voluspa Jarpa, En nuestra pequeña región de por acá*, (conferencia) en: <http://www.malba.org.ar/evento/voluspa-jarpa/>
- ❖ Jay, M. (1989) *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt*, Taurus, Madrid.
- ❖ Jay, M. (2007) *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Akal, Madrid.
- ❖ Jiménez, J. (2010), *Teoría del arte*, Tecnos/Alianza, Madrid.
- ❖ Jimenez, M. (2005) *La querelle de l'art contemporain*, Gallimard, Paris.
- ❖ Johnston, K. R., (1990) “Wordsworth’s revolutions, 1793-1798”, en *Revolution and English Romanticism. Politics and Rhetoric*, editado por Keith Hanley y Raman Selden, 1a. ed, 169–204. St. Martin’s Press, New York.
- ❖ Joyce, J. (2016) *Finnegans Wake*, El Cuenco de Plata, Buenos Aires.
- ❖ Juan José Gómez Molina (Coord.) (1999) *Las lecciones del dibujo*, “Apéndice. Textos sobre el dibujo”, Cátedra, Madrid.
- ❖ Kant, I. (2001) *Crítica del juicio*, Espasa Calpe, Madrid.
- ❖ Kant, I. (2013) *Crítica de la razón práctica*, Alianza, Madrid.
- ❖ Katzeinsten, I. (2016) *Jorge Macchi surrealista, o la perseverancia en lo imposible*, Texto publicado originalmente en el catálogo de la exposición *Jorge Macchi. Perspectiva*, MALBA, (http://jorgemacchi.com/sites/default/files/jorge_macchi_ines_katzenstein_jorge_macchi_surrealista.pdf)
- ❖ Kessler, G. (2015) *Historia de la provincia de Buenos Aires, Tomo 6: El gran buenos aires*, Edhasa; Gonnet: UNIPE: Editorial Universitaria.
- ❖ Klein, Y. (1961) *Manifiesto del Hotel Chelsea*, New York.
- ❖ Koselleck, R. (1979), *Futuro pasado comienzo de la modernidad en: Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Paidós, Barcelona.
- ❖ Kracauer, S. (1989) *Teoría del cine*, Paidós, Madrid.

- ❖ Laddaga, R. (2006) *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- ❖ Lapojade, D. (2016) *Deleuze. Los movimientos aberrantes*, Cactus, Buenos Aires.
- ❖ Latour, B. (2017) *Cara a cara con el planeta: Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- ❖ Le Rider, J. (1997) *Les couleurs et les mots*, Presses Universitaires de France, Paris.
- ❖ Leask, N., (1992) *British Romantic Writers and the East: Anxieties of Empire*, 1a edición en rústica, Cambridge Studies in Romanticism, Cambridge University Press, Cambridge.
- ❖ Lessing, G. E. (1999) *Laocoonte. O sobre los límites en la pintura y la poesía*, Folio, Barcelona.
- ❖ Lévinas, E. (2013) *Totalidad e infinito*, Sígueme, Salamanca.
- ❖ Levinson, M. (1986) *Wordsworth's Great Period Poems: Four Essays*, Cambridge [Cambridgeshire], Cambridge University Press, New York.
- ❖ Leyva, G. y Pereda, C. (2010) "Entrevista con Martin Seel", en Leyva, G. y Pereda, C. (Comp.) *El balance de la autonomía. Cinco ensayos*, Atrophos, Barcelona.
- ❖ Lezama Lima, J. (1983) *La expresión americana*, FCE, Buenos Aires.
- ❖ Lindop, G., (1995) *The Wordsworth Circle* 26
- ❖ Longoni, A./ Mestman, M. (2002) *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68' argentino*, El cielo por asalto, Buenos Aires.
- ❖ Lowe, D. (1986) *Historia de la percepción burguesa*, FCE, Buenos Aires.
- ❖ Lucero, G. (2018) *Archipiélagos. Una memoria del agua*, en Cragolini M. (comp.), *Comunidades (de los) vivientes*, La Cebra, Adrogué.
- ❖ Lucrecio (2012) *De rerum natura*, El Acantilado, Barcelona.
- ❖ Lyotard, J.-F. (1981) *Dispositivos pulsionales*, Fundamentos, Madrid.
- ❖ Marchán Fiz, S. (1996) *La estética en la cultura moderna*, Alianza Forma, Madrid.
- ❖ Marcuse, H. (2007) *La dimensión estética, crítica de la ortodoxia marxista*, traducción y edición de J. F. Yvars, Biblioteca Nueva, Madrid.
- ❖ Marina, J. Antonio (1999) "Poética de la ciencia", publicado en *El Cultural*, Madrid, 3/10/1999, disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/ciencia/Poetica-de-la-ciencia/14565/> Consultado 22 de Julio de 2017.
- ❖ Mármol, J. (1999) *Amalia*, (Fernández Rodríguez, Teodosio, Ed.). Madrid: Editora Nacional. Recuperado a partir de <http://www.digitaliapublishing.com/a/13643>
- ❖ Martínez Quijano, A. (2001) "La obra de Nicola Costantino resignifica una tradición cultural argentina: la seducción de la barbarie", en: *Revista Cultura*, nº 73, año XVIII, segundo trimestre, Buenos Aires.
- ❖ Martínez, J. M. (2007) *Distancia y Mimesis en la teoría estética de Adorno y en el arte y la literatura contemporáneos*, en *Negatividad y revolución: Theodor W. Adorno y la política*, ed. Herramienta, Buenos Aires.
- ❖ McGann, J. J., (1983) *The Romantic Ideology: A Critical Investigation*, University of Chicago Press Chicago.

- ❖ McMaster, G. (ed.) (1972) *William Wordsworth. A Critical Anthology*, 1a ed. Penguin Critical Anthologies, Penguin Books, Harmondsworth.
- ❖ McNamara, R. (2015) De espectros, memorias y visiones. Aproximación al cine de Jonathan Perel, *Revista Iberoamericana*, LXXXI, 483–501.
- ❖ Merklen, D. (2017) *Intelectuales de los suburbios*, Revista Anfibia, Buenos Aires.
- ❖ Michaud, Y. (2007) *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, Fondo de cultura económica, México.
- ❖ Mignolo, W. (2003) *Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Akal, Madrid.
- ❖ Moquay-Klein, R. (2017) en *Yves Klein - Retrospectiva*, Fundación PROA, Buenos Aires.
- ❖ Nietzsche, F. (1972) *Así hablo Zarathustra*, Alianza, Madrid.
- ❖ Nietzsche, F. (1988) *Los Filósofos Preplatónicos*, Gredos, Madrid.
- ❖ Nietzsche, F. (1988a) *La Genealogía de la Moral*, Gredos, Madrid.
- ❖ Nietzsche, F. (1988b) *Sobre la utilidad y el prejuicio de la historia en la vida (II intempestiva)*, Gredos, Madrid.
- ❖ Nietzsche, F. (1988c) *Verdad y mentira en sentido extramoral*, Gredos, Madrid.
- ❖ Nietzsche, F. (2005) *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid.
- ❖ Noé, L. F. (2015) *Antiestética*, Ediciones de la flor, Buenos Aires.
- ❖ Noé, L. Felipe (2009) *Noescritos*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- ❖ Nordmann, Ch. (2010) *Bourdieu/Rancière. La política entre sociología y filosofía*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.
- ❖ Oliveras, E. (2008), *Cuestiones de arte contemporáneo*, Emecé, Buenos Aires.
- ❖ Oliveras, E., (2015) *Estética. La cuestión del arte*, Emecé, 4ª edición, Buenos Aires.
- ❖ Onfray, M., (2009) *Antimanual de Filosofía*, EDAF, Madrid.
- ❖ Palermo, Z. (2004), “Comparatismo contrastivo y hermenéuticas pluritópicas: variaciones latinoamericanas”, *Actas del Congreso Espacios y discursos compartidos en la literatura Latinoamericana*, Fondo Editorial de la UCSS, Lima.
- ❖ Paulson, R. (1983). *Representations of Revolution (1789-1820)*, New Haven; Yale University Press, London.
- ❖ Paz, O. (1973) “La consagración del instante”, en VV. AA., *El arte en la sociedad industrial*, Rodolfo Alonso, Buenos Aires.
- ❖ Perel, J. (2013) *Las aguas del olvido*, Buenos Aires.
- ❖ Poe, E. A. (2017) “How to write a Blackwood Article”. *Edgar Allan Poe Society of Baltimore*. Consultado octubre 2, <https://www.eapoe.org/works/mabbott/tom2t030.htm>.
- ❖ Praz, M. (1976) *Mnemosina. Paralelo entre la literatura y las artes visuales*, Monte Ávila, Caracas.
- ❖ Ramborger y M. A. Lorda (2009) “La situación ambiental del área costera de la Bahía Blanca”, en *Revista Huellas*, N°13.
- ❖ Rancière, J. (1991) *Breves viajes al país del pueblo*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.

- ❖ Rancière, J. (2002) *La división de lo sensible: Estética y Política*, Ed. Salamanca, Salamanca.
- ❖ Rancière, J. (2005) *Sobre políticas estéticas*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona.
- ❖ Rancière, J. (2008) *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires.
- ❖ Rancière, J. (2009) *El reparto de lo sensible*, Santiago de Chile, LOM.
- ❖ Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado*, Ellago, España.
- ❖ Rancière, J. (2010) *La noche de los proletarios. Archivo del sueño obrero*, Tinta limón ediciones, Buenos Aires.
- ❖ Rancière, J. (2010a) *El espectador emancipado*, Ed. Manantial, Buenos Aires.
- ❖ Rancière, J. (2011) *El malestar en la estética*, Ed. Capital intelectual, Buenos Aires.
- ❖ Rancière, J. (2011a) *El destino de las imágenes*, Prometeo, Buenos Aires.
- ❖ Rancière, J. (2011b) *El malestar en la estética*, Capital Intelectual, Buenos Aires.
- ❖ Rancière, J. (2011c), *El tiempo de la igualdad*, Herder, Barcelona.
- ❖ Rancière, J. (2012) *El reparto de lo sensible*, Prometeo Libros, Buenos Aires.
- ❖ Rancière, J. (2013) *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Manantial, Buenos Aires.
- ❖ Ranciere, J. (2013) *El Espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires.
- ❖ Rancière, J. (2013) *El filósofo y sus pobres*, Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires.
- ❖ Rancière, J. (2014) *El hilo perdido, Ensayos sobre la ficción moderna*, Bordes Manantial, Buenos Aires.
- ❖ Rancière, J. (2014). *El método de la igualdad*, Nueva visión, Buenos Aires.
- ❖ Rancière, J. (2017) *La noche de los proletarios*, Tinta Limón, Buenos Aires.
- ❖ Rebentisch, J. (2013) “Estetización: ¿qué relación existe entre la estetización y la democracia, por qué se la debería defender, por qué motivo es necesaria la filosofía para hacerlo y qué se sigue de este hecho para la crítica de la sociedad”, en María Verónica Galfione y Esteban Juárez (comps.), *Modernidad estética y filosofía del arte I. La estética alemana después de Adorno*, 29 de mayo, Córdoba.
- ❖ Rebentisch, J. (2018) “La autonomía estética en la época de la desdiferenciación del arte y de las artes”, en María Verónica Galfione y Esteban Juárez (comps.), *El devenir de la apariencia. Perspectivas estéticas contemporáneas*, Prometeo, Buenos Aires.
- ❖ Ribas, D. (2010) “The Museum revisited”, en Artforum, en: www.artforum.com
- ❖ Ribas, D. (2013) “Site specific: algunas reflexions desde el sur de Latinoamérica”, en *Farol, do programa de pósgraduação em artes da UFES*, Vitoria, año 9, n° 9, julho.
- ❖ Ribas, D. (2015a) “Intemperie. Una Poética en el Cruce Entre el Campo y la Memoria”, *Farol, do programa de pósgraduação em artes da UFES*, Vitoria, año 11, n° 13.
- ❖ Ribas, D. (2015b) “¿Espacio, recepción, estructura? Algunas reflexiones situadas acerca de lo público en el arte vinculado a la memoria ferroviaria”, en Espantoso Rodríguez, Teresa et al (edits.), *IV Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica. Pasados presentes: debates por las memorias en el arte público en América Latina*, Universidad del Valle, Santiago de Cali.

- ❖ Ribas, D. (2017) “Arte público y memoria ferroviaria regional. Paseo de las Esculturas, Bahía Blanca, República Argentina”, *On the w@terfront*, Barcelona, n° 53, junio 2017.
- ❖ Rodríguez, F. (2010) *Un desierto para la nación: la escritura del vacío*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- ❖ Rossi, M. J. (2017) “La errancia como método: la noche de Jacques Rancière” en *Nuevo Itinerario, Revista digital de Filosofía*, pp. 124-135. Recuperado de <http://hum.unne.edu.ar/revistas/itinerario/revista12/articulo07.pdf>
- ❖ Rossi, M.J., Bertorello, A. (2017). *Esto no es un injerto. Ensayos sobre Hermenéutica y Barroco en América Latina*, Miño y Dávila, Buenos Aires.
- ❖ Rudnitzky, E. (2009) *Jorge Macchi by Edgardo Rudnitzky*, BOMB Magazine, n°106, Nueva York. (<http://bombmagazine.org/article/3218/jorge-macchi>).
- ❖ Russett, M. (1997) *De Quincey's Romanticism. Canonical Minority and the Forms of Transmission*, Cambridge, U.K; Cambridge University Press, New York.
- ❖ Salas, R. (1999) “Nada es más profundo que la piel: los dibujos de Christo”. En: Juan José Gómez Molina (Coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Ed. Cátedra, 2012, Madrid.
- ❖ Saraceno, T. (2017) en “Tomás Saraceno: el universo entre telarañas” entrevista realizada por Luciano Sálliche, en *Infobae*, Buenos Aires, 06/04/2017. Disponible en: <http://www.infobae.com/cultura/2017/04/06/tomas-saraceno-el-universo-entre-telaranas/> Consultado 20 de Julio de 2017.
- ❖ Sarduy, S. (1987), *Ensayos generales sobre el barroco*, F.C.E, Buenos Aires.
- ❖ Sarduy, S. (1999) *Obra completa*, ed. crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl, FCE, ALLCA XX, UNESCO, 2 vols, Madrid.
- ❖ Sarduy, S. (2011) *El barroco y el neobarroco*, Cuadernos del Plata, Buenos Aires.
- ❖ Sarti, G. (2013) *Grupo CAyC* [en línea], Centro Virtual de Arte Argentino, Buenos Aires, disponible en: http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/cayc/03_intro.php/ Consultado el 22 de Julio de 2017.
- ❖ Scheler, M. (2004) *Esencia y formas de la simpatía*, Losada, Buenos Aires.
- ❖ Schep, Dennis. (2011) *Drugs: Rhetoric of Fantasy, Addiction to Truth*, Atropos, New York.
- ❖ Schiller, F. (1999) *Cartas sobre la educación estética del hombre*, tr. Jaime Feijóo y Jorge Seca, Anthropos, Barcelona.
- ❖ Schmitt, C. (2005) *Romanticismo político*, trad. Silvia Schwarzböck y Luis A. Rossi, revisión y prólogo de Jorge E. Dotti, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal.
- ❖ Schmitt, C. (2008) *Los fundamentos histórico-espirituales del parlamentarismo en su situación actual*, trad. Pedro Madrigal, Tecnos, Madrid.
- ❖ Schmitt, C. (2009) *El concepto de lo político*, trad. Rafael Agapito, Alianza editorial, Madrid.
- ❖ Schopenhauer, A. (2005) *El mundo como voluntad y representación*, Akal, Madrid.
- ❖ Seel, M. (1993) *L'art de diviser. Le concept de rationalité esthétique* (El arte de dividir. El concepto de racionalidad estética) Trad. de C. Hary-Schaeffer, París, Armand Colin. / *Die Kunst der Entzweiung: zum Begriff der ästhetischen Rationalität* (1985) Suhrkamp, Frankfurt.

- ❖ Seel, M. (2010a) *Estética del aparecer*, traducción de Sebastián P. Restrepo, Katz, Madrid.
- ❖ Seel, M. (2010b) “Un paso al interior en la estética”, Trad. Pereira Restrepo, en: Leyva, G. y Pereda, C. (Comp.) *El balance de la autonomía. Cinco ensayos*, Atrophos, Barcelona.
- ❖ Shelley, P. B. (2002) *Poetry and Prose*, Norton, New York.
- ❖ Siracusano G. (ed.) (2007) *Las tretas de lo visible*, CAIA, Buenos Aires.
- ❖ Sontag, S. (2006) *Sobre la fotografía*, Alfaguara, México D.F.
- ❖ Sontag, S. (2011) *Contra la interpretación y otros ensayos*, Penguin Random House Grupo Editorial España, Madrid.
- ❖ Thompson, E. P. (1993) *Witness Against the Beast. William Blake and the Moral Law*, The New Press, New York.
- ❖ Thornton, S. (2015) *33 artistas en 3 actos*, trad. Teresa Arijón y Bárbara Belloc, Edhasa, Buenos Aires.
- ❖ Vanoli, H., Vecino, D. (2010) *Subrepresentación del conurbano bonaerense en la “nueva narrativa argentina”. Ciudad, peronismo y campo literario en la argentina del bicentenario*, Apuntes de investigación/ Lecturas en debate N° 16/17.
- ❖ Vattimo, G. (1985) *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, trad. Alberto Bixio, Gedisa, Buenos Aires.
- ❖ Vilar, G. (1996) “Para una estética de la producción: las concepciones de la Escuela de Francfort”, en Bozal, Valeriano (Edit) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol II, Visor, Madrid.
- ❖ Viveiros de Castro, E. (2010) *Metafísicas Caníbales*, Katz, Madrid.
- ❖ Viveiros de Castro, E. (2013) *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio*, Tinta Limón, Buenos Aires.
- ❖ Wacjman, G. (2002) *El objeto del siglo*, Editorial Amorrortu, Buenos Aires.
- ❖ Weinrichter, A. (ed.) (2007) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Gobierno de Navarra, Navarra.
- ❖ Whitelow, G. (1971) *Trascripción del discurso inaugural*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 19 de Julio de 1971, Archivo del MAMBA, Buenos Aires.
- ❖ Wölfflin, H. (1952) *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Ed. Espasa Calpe, Madrid.
- ❖ Wordsworth, W. (1979) *The prelude, 1799, 1805, 1850: authoritative texts, context and reception, recent critical essays*, traducido por Jonathan Wordsworth, M. H. Abrams y Stephen Charles Gill, 1st ed. A Norton critical edition, Norton, New York.
- ❖ Wordsworth, W. (1999) *Prólogo a Baladas Líricas. Preface to Lyrical Ballads*, traducido por Eduardo Sánchez Fernández, 1a ed. Hiperión, Madrid.
- ❖ Wordsworth, W. y Coleridge, S. T. (1994) *Baladas líricas*, editado por Santiago Corugedo y José Luis Chamosa, 1a ed. Letras Universales 135, Ediciones Cátedra, Madrid.
- ❖ Xenakis, I. (2009) *Música de la Arquitectura*, Akal, España.
- ❖ Yoel, G. (2004) *Pensar el Cine 1. Imagen, ética y filosofía*, Manantial, Buenos Aires.

- ❖ Zinna, A. (2014). “La inmanencia: línea de fuga semiótica” en *Tópicos del Seminario*, núm. 31. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, México pp. 19-47.
- ❖ Zourabichvili, F. (2004) *Deleuze, una filosofía del acontecimiento*, Amorrortu, Buenos Aires.

Filmografía

- *Guernica* (1950) Dir. Alain Resnais, 13’ 13”.
- *Il drama di Cristo (Giotto)* (1948) Dir. Luciano Emmer, 28’ 3”.
- *Stilleben* (1997) Dir. Harun Farocki, 56’, traducción y subtulado: Thomas Schultz, Loreto Casado.
- *Van Gogh* (1948) Dir. Alain Resnais, 18’.
- *Взгляните на лиц, (Miren al rostro)* (1968) Pàvel Kogan, 10’ 18”.
- *Sonderkommando* (2014) Los Ingrávidos, 05’ 51”. Disponible en <https://vimeo.com/109222843>.
- *Nostalgia de la luz* (2010) Dir. Patricio Guzmán, 90’.

Obras de arte

- Mendieta, A. (1976) *Earth work*. Disponible en <https://www.theartstory.org/artist-mendieta-ana-artworks.htm> bajo el nombre *Untitled (Image from Yagul)*.
- Mendieta, A. (1973) *Flowers on Body*. Disponible en <https://www.theartstory.org/artist-mendieta-ana-artworks.htm> bajo el nombre *Untitled (Siluetas Series)*.

Fotografía

- Demir N. (Akyarlar Bodrum, 2015). Aylan Kurdi. Agencia Dogan. Disponible en <http://100photos.time.com/photos/nilufer-demir-alan-kurdi>.

El presente volumen recoge los recientes avances en materia de estética producidas por diversos investigadores y equipos de investigación en nuestro país. La conformación de la Sociedad Argentina de Estética y las III^o Jornadas Nacionales y VII Encuentro de Investigadores “Estética y Filosofía del Arte” en el año 2017 han configurado los límites de nuestro recorte temporal, temático y de autores. Ambos sucesos fueron organizados y promovidos por el proyecto de investigación subsidiado por SeCyT: “Formas de la apariencia estética. Filosofía, arte y sociedad”. La diversidad de perspectivas oriundas de tradiciones disímiles y de objetos de reflexión de múltiples naturalezas configuran un horizonte amplio y complejo de la pregunta filosófica por el arte. El libro plantea dos vías de aproximación a este horizonte multidimensional, que atiende al modo material en que la pregunta estética se despliega en cada uno de los textos: estéticas filosóficas, que reflexionan las propias categorías de la estética en otros autores, y estéticas encarnadas, que junto a otros autores reflexionan sobre producciones artísticas concretas. Ambos modos de la estética no se plantean como excluyentes ni contrapuestos sino que, como exponen las conexiones cruzadas entre los textos, constituyen prácticas teóricas en constante situación de complementariedad, diálogo e intercambio.

