

Libros de **Cátedra**

# La dimensión epistémica de la imagen

## Una perspectiva relacional y situacional del proceso artístico

Paola Sabrina Belén y Sofía Delle Donne  
(coordinadoras)

FACULTAD DE  
ARTES

**S**  
sociales

**Eduulp**  
EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

**LA DIMENSIÓN EPISTÉMICA DE LA IMAGEN**  
UNA PERSPECTIVA RELACIONAL Y SITUACIONAL  
DEL PROCESO ARTÍSTICO

Paola Sabrina Belén  
Sofía Delle Donne  
(coordinadoras)

Facultad de Artes



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

  
EDITORIAL DE LA UNLP

# Agradecimientos

A las y los estudiantes de la asignatura Epistemología de las artes.

A las autoridades de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

A la Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP).

# Índice

<b>Introducción</b> .....	6
<i>Paola Sabrina Belen</i>	
<b>PRIMERA PARTE</b>	
<b>Algunas definiciones</b> .....	15
<b>Capítulo 1</b>	
La verdad del arte y su estatuto epistémico.....	16
<i>Paola Sabrina Belen</i>	
<b>Capítulo 2</b>	
El giro icónico: el arte como presencia .....	28
<i>Daniel Sánchez</i>	
<b>SEGUNDA PARTE</b>	
<b>Imagen, conocimiento y situacionalidad</b> .....	36
<b>Capítulo 3</b>	
La imagen medieval como experiencia epistémica de la revelación .....	37
<i>Daniel Sánchez</i>	
<b>Capítulo 4</b>	
De la experiencia revelada a la conceptualización subjetiva y racional .....	47
<i>Daniel Sánchez</i>	
<b>Capítulo 5</b>	
La imagen paleolítica como experiencia epistémica del éxtasis.....	55
<i>Nicolás Alejandro Bang</i>	

## **Capítulo 6**

Imágenes\_adoradas.jpg: #arte #relacional ..... 68  
*Mnemo Leonardi*

## **Capítulo 7**

Vigo y la creatividad proyectiva ..... 75  
*Federico L. Santarsiero*

## **Capítulo 8**

Interpretación y presencia en exhibiciones de arte contemporáneo ..... 88  
*Sofía Delle donne*

## **Capítulo 9**

Mujeres públicas: arte, feminismo y prácticas colectivas ..... 98  
*Guillermina Cabra*

## **Capítulo 10**

La dimensión epistémica del afiche artístico ..... 109  
*Daniela Belén Leoni*

**Los autores** ..... 118

# Introducción

## El carácter relacional y situacional del proceso artístico

El libro aquí propuesto busca dar cuenta de un análisis procesual –desde lo creativo proyectivo y lo receptivo- que permita sistematizar la experiencia artística, en el marco de una perspectiva relacional, situacional y compleja, acorde a las características propias del proceso artístico y de los paradigmas actuales del concepto de conocimiento. Se pretende, así, alcanzar un análisis de la dimensión epistémica de la imagen, a partir de las categorías de producción y recepción, y mediante un recorte temático de casos<sup>1</sup>, que posibilitan indagar en imágenes de diferentes espacios y momentos históricos, las cuales no son estudiadas cronológicamente sino a través de un enfoque procesual, relacional y situacional del arte, articulador además de los aportes de diversas disciplinas (Epistemología del arte, Historia de las artes, Estudios visuales, Estética y Teoría del arte).<sup>2</sup>

Dirigiendo la atención a la contemporaneidad, al examinar las discusiones que atraviesan el ámbito de la estética y la teoría del arte, se observa que la “cuestión epistémica” se convierte en objeto de un especial y creciente interés (Castro, 2005) propiciado también por las nuevas concepciones que surgen en el ámbito de la teoría del conocimiento.

Sin embargo, no siempre se ha considerado que el arte puede proporcionar conocimiento. En ese sentido, desde la concepción basada en la ciencia moderna, el conocimiento –igualado a conocimiento objetivo- fue concebido como el tránsito del sujeto concreto al sujeto epistémico, un meta-sujeto tácito de la cognición que poseía una “visión desde ninguna parte”; es decir, sin el referente subjetivo del que ve. “El sujeto psicológico, con su historia personal y sus apeti-

---

<sup>1</sup> Lo que trata de reivindicar el pensamiento por medio de casos es el respeto por las singularidades formales y, por tanto, un alejamiento de lo abstracto y las teorías generales previas, una huida también del “ejemplo” que las legitime para pasar a fabricar pensamiento a través de un verdadero “montaje” con dichas singularidades. El caso, contrariamente al ejemplo, nunca clausura el sentido, procura un acercamiento problemático que permite reconfigurar el pensamiento, siempre está dotado de un valor heurístico.” (Fernández Polanco, 2013, p. 113). Cabe destacar que, si bien en lo que sigue se estudian algunos casos, se considera que ello no agota el universo posible de análisis, en la medida en que el abordaje propuesto desde la idea de situacionalidad habilita a una reflexión conceptual aplicable a otras relaciones y situaciones del proceso artístico.

<sup>2</sup> La realización de este libro se inscribe además en las tareas de investigación desarrolladas por una parte de sus autores en el Proyecto B360 «La dimensión epistémica de la imagen desde una concepción procesual, relacional y situacional del arte. Aportes a la investigación y a la enseñanza universitaria de las artes». Acreditado desde el 01/01/2019 hasta el 31/12/2021 en el marco del Programa de Incentivos a los Docentes Investigadores, Ministerio de Educación de Presidencia de la Nación. Directora: Paola Sabrina Belen.

tos peculiares, fue separado de su doble epistemológico, concebido este último como una especie de amplio alcance” (Jay, 2009, p. 47).

La epistemología se origina así apoyándose en el supuesto de que el conocimiento es una actividad del sujeto que puede investigarse sin considerarse los procedimientos cognoscitivos particulares; en tanto el otro supuesto sobre el que se asienta consiste en entender el objeto inmediato del conocimiento como una idea o representación que se concibe como entidad mental y lo fundamental aquí es ver si a esta idea le corresponde una cosa o entidad externa e independiente de la conciencia.

La modernidad concibe, pues, el conocimiento como el reflejo interno en el sujeto, de un mundo externo y objetivo. Esta forma dicotómica, que escinde al sujeto del objeto, implica pensar cada uno de los polos de manera absolutamente independiente del otro. En tal sentido, como señala Najmanovich (2005) la forma canónica del conocimiento en Occidente puede esquematizarse de la siguiente manera: dicotómica, a priori, monológica (lógica clásica), monodimensional, lineal, representacional, mecánico-determinista. En ese marco, se conciben además algunos valores como universales a priori: definición, unidad y uniformidad; exactitud, precisión, claridad y distinción; regularidad y estandarización; previsión, predicción y determinación.

Esto conlleva la ilusión totalizadora de un conocimiento universal -válido para todos los tiempos y lugares-, en el que el sujeto nunca es una presencia corporal, afectiva, socializada, interactiva y múltiple, y la búsqueda de la claridad y la distinción descarta todo lo borroso, difuso, irregular y ambiguo del mundo (Najmanovich, 2005). De ese modo, la experiencia para ser tomada en serio tiene que ser pública, reproducible y verificable mediante instrumentos objetivos. Este ideal de la generalización a partir de experiencias reproducibles, cuyo propósito es explicar aquello que se ha observado según los mecanismos de las leyes naturales pasa a ser el método científico *tout court*. Según Gadamer (1991) desde tal concepción, una experiencia solo es válida si se la confirma; en este sentido, su dignidad reposa en su reproductibilidad, pero, esto significa que la experiencia cancela, por su propia naturaleza, su historia.

El conocimiento resulta entonces solamente lo que puede repetirse y lo real es, en definitiva, lo que se puede experimentar de manera repetible. De acuerdo a esta tradición gnoseológica, un conocimiento basado en lo sensible o en la emoción resulta una paradoja, dado que éste solo puede alcanzarse cuando se supera la individualidad de lo sensible o la subjetividad del sentimiento. El contenido no conceptual de los hechos artísticos se traduce así en su supuesta forma no cognitiva (Castro, 2005).

En tal sentido, la obra de arte estaría fuera del campo del conocimiento. ¿Cómo podría haber conocimiento de lo único?, ¿cómo pueden experiencias no controladas voluntariamente ser experiencias de algo real?, ¿qué tiene de importante y significativo esa individualidad que es la obra de arte para reivindicar su carácter cognitivo?

Mientras que hay un método racional capaz de poner a la ciencia en la senda segura de un camino acumulativo –que hace obligatoria la adopción de ciertas verdades que solo ella puede proporcionar–, se ha esgrimido que el arte no tiene método o reglas que garanticen el logro de

una legalidad universal. Asimismo, como el conocimiento es asunto de verdades que requieren la experiencia del mundo real para ser justificadas, el arte queda relegado de su ámbito por ser producción ficcional que suspende tal referencia (Gaut, 2003).

Ahora bien, las concepciones modernas no solo han modelado la noción de conocimiento, sino además las reflexiones en torno al arte y lo estético. Algunas nociones habituales relacionadas con la producción artística han puesto un énfasis excesivo en la creación, la emoción y la inmediatez; lo que ha alimentado, de este modo, la idea de que el arte es una cuestión de pura inspiración y que la obra de arte aflora de repente en la conciencia del artista genial y solo necesita tomar cuerpo en algo.

Respecto de la recepción, a mediados del siglo XVIII, Alexander Baumgarten asigna al dominio de lo estético el valor de conocimiento. El término *aisthesis* (origen de la palabra latina *aesthetica*) significa para él la respuesta subjetiva sensual a los objetos; es decir, la gratificación de una sensación corporal, antes que los objetos mismos. A este saber ligado a la sensación corporal, lo llama también “arte de la razón análoga” o “arte del pensar bellamente” y la perfección del conocimiento sensible, la belleza, se convierte en el fin y objeto de la estética. La experiencia estética es entendida, entonces, como un conocimiento, pero exclusivamente sensible; por lo tanto, se trata –en el marco del pensamiento ilustrado– de un conocimiento inferior del que la razón no puede dar cuenta.

Kant (1790/1992), por su parte, sostiene que el juicio de gusto no es lógico sino estético, lo que significa para él que no es un juicio cognoscitivo. Agrega además que la experiencia estética es desinteresada, dado que el juicio de gusto está más allá de todo interés, ya sea teórico como en el juicio racional, o práctico como en el juicio moral. Es finalidad sin fin que se agota en sí misma. En el ámbito de lo estético no existe una regla universal que determine qué objetos nos gustarán; pero, como las mentes humanas están construidas de un modo parecido, existen fundamentos para esperar que un objeto que guste a un hombre gustará también a otros. Por lo tanto, los juicios estéticos se caracterizan por la universalidad, aunque se trate de una universalidad sin concepto, es decir, que se resiste a que la defina cualquier tipo de reglas. Su no conceptualidad diferencia así la actitud estética de la cognoscitiva.

De la caracterización que ofrecen Kant y la tradición que culmina en él, se desprende que el sujeto de la experiencia estética es un sujeto intrínsecamente espectral, contemplativo y desinteresado. La concepción de público receptor, formulada en la Europa ilustrada por una burguesía en busca de un ciudadano culto y de buen gusto, magnifica la idea de contemplación y propone una relación de silencio respetuoso ante la obra y la apreciación casi mística del objeto más allá de todo interés.

Sin embargo, tal carácter espectral, contemplativo y desinteresado ha sido, más tarde, discutido por ciertos intérpretes de la experiencia estética que han cuestionado la autonomía de la esfera estética, en cuanto ámbito separado de la dimensión epistémica. En el marco de esta

situación ligada a una confluencia de factores<sup>3</sup> ha surgido la posibilidad de dar estatuto epistémico al proceso artístico, lo que permite dimensionar la construcción de conocimiento diverso y situacional, desde un paradigma complejo y relacional.

En tal sentido, cuando la concepción moderna comenzó a declinar se hizo evidente que constituye solo una perspectiva posible entre otras y no la forma natural del mundo (Rorty, 1989; Foucault, 1980; Deleuze y Guattari, 1976; Morin, 1981; Maturana y Varela, 1990; Goodman, 1990; Gadamer, 1991; Heidegger, 2003).

De esta forma, los instrumentos conceptuales de la modernidad hoy resultan insuficientes para pensar nuestro mundo en acelerada mutación y, por ello, es necesario construir otros. Si en lugar de la perspectiva moderna de la simplicidad, se admite que la relación de conocimiento se inscribe dentro de una dinámica vincular -no dualista-, situada, dinámica e interactiva de un sujeto social en intercambio con un mundo en permanente transformación, no es posible sostener la existencia de un mundo independiente, pasible de ser descrito completa y objetivamente. En este nuevo marco, la emergencia, el devenir, el azar, lo multidimensional y relacional, lo polifónico y dialógico, la interacción de redes complejas, constituyen algunos de los rasgos centrales.

No se trata, entonces, de una ampliación de la simplicidad ni de una complicación, sino que el pensamiento complejo implica “una transformación global de nuestra forma de experimentar el mundo, de co-construirlo en las interacciones, de concebir y vivir nuestra participación en él, de producir, compartir y validar el conocimiento” (Najmanovich, 2005). Esto supone, además, dar lugar a nuevos interrogantes y miradas sobre el mundo, de manera que resulte posible legitimar otras experiencias de conocimiento -configuradoras de mundo y productoras de sentido-, que habían sido desvalorizadas o negadas, insertándose allí la posibilidad de considerar la dimensión epistémica del arte.<sup>4</sup>

La tarea de análisis de tal estatuto epistémico requiere del redimensionamiento del concepto de arte, lo que además implica su abordaje interdisciplinar y procesual. El arte entonces no se ve como cosa o concepto definible y atemporal a partir de una acción de reducción y simplificación, sino que se interpreta aquí como proceso. Esto es un concepto relacional y situacional (Catalá, 2005; Bourriaud, 2006; Claramonte Arrufat 2008), que se construye a partir de una red de sentido, en la cual intervienen tres elementos básicos: el denominado artista-hacedor-realizador-productor, la obra-objeto-acontecimiento, con o sin dispositivo-plataforma que lo contenga y el público-espectador-interactor-usuario. De esta interrelación, que es situacional y que forma parte de un valor social que le da sentido, emerge la situación de arte. En cada en-

<sup>3</sup> A partir de la crisis del pensamiento positivista y del desarrollo de paradigmas científicos novedosos, a lo largo del siglo XX, comenzaron a cuestionarse los presupuestos naturalizados acerca del conocimiento. Se da entonces una confluencia de factores entre los que destacan la superación del principio de infalibilidad acerca de lo real, de los elementos a priori y de la verificabilidad, y el cuestionamiento a la jerarquización entre sensitivo e intelectual, entre otros.

<sup>4</sup> Entre los autores, que, desde marcos de pensamiento diferentes, se han ocupado del carácter distintivo del conocimiento artístico pueden mencionarse: Merleau-Ponty (1977), el pragmatista Dewey (2008), el filósofo analítico Goodman (1976), Heidegger (2003) y Gadamer (1991) desde la ontología estética, y Gardner (2005) en la psicología cognitiva.

torno ese valor de situación de arte, actúa como "verdad", del mismo modo que actúan los valores de verdad científicos en cada entorno paradigmático y situacional. Así mismo, la situacionalidad implica el análisis de la dimensión epistémica del arte través de casos concretos, situados en espacios y tiempos determinados. Desde tal consideración, este libro posibilita el estudio de la dimensión epistémica tanto de la imagen medieval cristiana como de las imágenes de otros tiempos y espacios, incluida nuestra contemporaneidad.

Su estructura está ordenada en dos partes: "Algunas definiciones" e "Imagen, conocimiento y situacionalidad".

El primer capítulo examina el estatuto ontológico y epistémico de la imagen artística desde la propuesta de la hermenéutica filosófica. Si bien la obra de arte no coincide con la realidad cotidiana, esto no implica que se trate de una mera ilusión. El mundo del arte contiene verdad, expresa Gadamer (1991). Sin embargo, de ella no se pueden extraer verdades enunciativas, ya que no solo remite a lo dicho sino además al silencio en el que la verdad artística se resguarda.

Daniel Sánchez, por su parte, aborda cómo, en la contemporaneidad, la hermenéutica filosófica entra en tensión con una cultura de presencias. Este cambio parte fundamentalmente de lo estético. La experiencia estética se concibe, así, como una oscilación entre "efectos de presencia" y "efectos de significado" (Gumbrecht, 2005). Para examinar dicha tensión, su capítulo discurre en torno a cuestiones como el giro icónico, la noción de imagen compleja (Catalá, 2005) y la estética del aparecer (Seel, 2010).

La segunda parte comienza con otros dos textos de Sánchez. En el primero de ellos, el autor afirma que, si la imagen en el medioevo es un instrumento de mediación y operación con la realidad, por tanto, tiene dimensión epistémica, desde la experiencia de verdad que genera lo retórico como constructor de verosimilitud (Baschet, 1999). Para ello toma como referencia el tímpano de la Iglesia de Santa Fe de Conques.

En el siguiente capítulo se ocupa de analizar la transición entre la experiencia de la imagen como conocimiento y presencia en el medioevo – dimensión, luego, recuperada en el Barroco y el inicio de la imagen como objeto que materializa belleza armónica (Renacimiento). Asimismo, desarrolla la cuestión de la subjetividad sobre la que se constituyó el proceso artístico en la modernidad, como opuesta al mundo objetivo y científico del conocimiento moderno.

Posteriormente, Nicolás Bang en el quinto capítulo, aborda la imagen paleolítica como experiencia epistémica del éxtasis. Para ello repasa algunos conceptos referidos al origen de la imagen en nuestra especie, reflexionando además en torno a la manera en que es percibido el pasado paleolítico en la historiografía específica. Finalmente, indaga en el carácter estético que tenían esas imágenes y cómo su consumo, muchas veces dentro de una ritualización de carácter extático, presentaba una otra experiencia del espacio y del tiempo, a la vez que estimulaba nuestras áreas creativas y la capacidad simbólica compleja.

Así, el estudio de los casos anteriores, permite dimensionar el valor de conocimiento que tienen las imágenes en sus respectivas situacionalidades, pero también en cuanto a lo metodológico construyen casos de análisis de la imagen y del proceso artístico inserto en una histori-

dad, que da lugar a su construcción de sentido, modo de circulación e interpretación desde una perspectiva que habilita a una reflexión conceptual aplicable a otras relaciones y situaciones.

En efecto, podrían entonces analizarse otras relaciones y situaciones partiendo de casos propios del arte contemporáneo. La estimulación de experiencias cada vez más intensas en sujetos que reaccionan con todos sus sentidos y facultades, pasa a ser la meta de buena parte del arte contemporáneo y la obra –como proceso abierto, incompleto y dinámico- se concibe como una propuesta para la interacción e intervención múltiple, un proyecto que da posibilidades de acción y transformación a los sujetos, desde un nuevo rol que se concede al azar, la indeterminación, la inestabilidad<sup>5</sup>. Por consiguiente, la actividad del espectador puede entenderse no sólo en el plano hermenéutico o interpretativo, sino además en términos de una participación, entendida como intervención que afecta la producción, el hacer de la obra<sup>6</sup>.

En definitiva, si la relación tradicional entre el espectador y la obra de arte se basaba en la existencia independiente de ambos y en el posicionamiento contemplativo del sujeto frente a objeto artístico<sup>7</sup>, el proceso artístico contemporáneo nos remite más bien a una ontología y a una epistemología compleja, relacional y dialógica.

En ese marco, de la dimensión epistémica del arte relacional se ocupa Mnemo Leonardi en el capítulo seis. Lo hace a partir del caso *Por siempre en mi adoratorio MicroSD* (2018), una instalación artística interactiva del colectivo “La Pandilla”, que se vale del uso de Whatsapp para su constitución, con el fin de indagar en las formas en que determinados “protocolos de uso” de medios e imágenes propician la construcción colectiva de las obras de arte (Bourriaud, 2007). El autor analiza el arte relacional como un intersticio que inaugura, en el presente, un mundo posible tomando como punto de partida las relaciones humanas y su contexto social (Bourriaud, 2006). Pretende, de ese modo, abordar la dimensión epistémica de la obra colectiva, en tanto se plantea desde la relación con los otros y su situacionalidad específica.

En la contemporaneidad, además, el artista se enfrenta a esta nueva situación desde una individualidad que ya no es la del héroe ni la del genio, sino sólo la de una persona creativa que realiza proyectos. “Desaparece esa singularidad egregia del otro lado, del lado del artista-genio, como hombre... singularísimo y diferencial que viene -precisamente en su ejemplaridad distante del común- a epitomizar ese carácter discreto y singular, alejado de la tribu y la espe-

<sup>5</sup> En la contemporaneidad, no son pocas las obras que lanzan al espectador la pregunta acerca de su propio estatuto artístico. En tal sentido el objeto ambiguo es el paradigma de la situación problemática del arte a la que debe enfrentarse en nuestros días el espectador. El arte no es una cosa ni está sujeto a una definición unívoca y, al respecto, Goodman (1990) advierte sobre las limitaciones y frustraciones que acarrearán los intentos por responder a “¿Qué es el arte?” o “¿Qué objetos son (permanentemente) obras de arte?” y propone su desplazamiento a la pregunta “¿Cuándo hay arte?”, en qué situacionalidad algo funciona como obra de arte.

<sup>6</sup> A estos cambios se suma que el público ha dejado de tener el carácter homogéneo que lo caracterizaba en el momento en que empieza a consolidarse en el siglo XVIII, presentando más bien en la actualidad un carácter intensamente plural y heterogéneo. La idea de “públicos”, pone así en cuestión la homogeneidad y la búsqueda de la universalidad del gusto, propias de la modernidad. Situación que, además, no resulta ajena a los diversos ámbitos o canales vinculados al universo artístico en nuestros días, esto es, mientras algunas obras circulan dentro de los espacios tradicionales (museo, galería, bienales o ferias) otras lo hacen fuera de los mismos, especialmente en el espacio urbano.

<sup>7</sup> La relación tradicional entre la obra de arte y el espectador remite a la concepción dualista o dicotómica de la forma canónica de conocimiento.

cie, del ser sujeto-individuo” (Brea, 2003, p. 30). El artista va progresivamente perdiendo su carácter sagrado, de sujeto iluminado y vanguardista para acercarse cada vez más al mismo nivel del público. Es “un inductor de situaciones intensificadas de encuentro y socialización de experiencia y un productor de mediaciones para su intercambio en la esfera pública” (Brea: 2003, p. 128). Es ahora un “productor que fabrica herramientas que luego el público puede utilizar para desarrollar sus propias creaciones artísticas. El artista deja de ser creador para convertirse en médium” (Casacuberta, 2003, p. 34).

En este contexto, la creación subjetiva es reemplazada por el concepto de heurística, esto es, la ciencia de la investigación, por tanto, del descubrimiento y la invención (Maldonado, 2005, p. 123). En definitiva, el nuevo artista es un proyector, un gestor, que no crea, sino que el proceso artístico contemporáneo parte de la heurística, es decir que busca resolver problemas.

Valga por caso, el artista platense Edgardo Vigo. Así pues, en el capítulo siete Federico Santarsiero reflexiona acerca de su proceso creativo y proyectivo, propiciando la discusión sobre las definiciones y alcances del concepto de creatividad –en tanto acción de resolución de problemas en un entorno situacional de complejidad. De esa manera, el autor dimensiona el estatuto de conocimiento implícito en el modelo de producción e investigación artística pensado por Vigo, el cual es valorado como invitación a re-pensar el problema del arte, a revulsionar sus divisiones, sus parcelaciones y localizaciones.

Por otra parte, un aspecto posible a partir del cual se puede pensar también la dimensión epistémica del proceso artístico contemporáneo tiene que ver, con las exhibiciones, puntualmente, aquellas que se realizan tomando a los archivos de imágenes como material poético,<sup>8</sup> propiciando desde su la propuesta curatorial una experiencia de conocimiento. En tal sentido, en su capítulo Sofía Delle Donne, aborda las muestras *Restitución e Inakayal Vuelve* del artista Sebastián Hacher (2017, 2018) y la exhibición *2054* (2016) de Francisco Papas Fritas, a fin de desarrollar un estudio interpretativo con foco en el proceso de recepción (desde un marco hermenéutico) y también una exploración descriptiva dirigida al proceso de producción y creatividad artística-curatorial (desde los aportes del giro icónico).

En el siguiente capítulo, Guillermina Cabra centra su análisis en ciertas intervenciones urbanas, realizadas en la vía pública por el colectivo Mujeres públicas, en las que se acen-túa su carácter activista además de artístico, entendiéndolas como obras político-críticas. Es decir, obras que, desde sus operaciones poéticas y de signos, nos invitan a pensar lo político en el arte y su dimensión epistémica, concebida ésta última como la posibilidad de “desnaturalizar el sentido” (Richard; 2013, p. 103) y propiciar la reflexión crítica del espectador. De esta manera, las obras en cuestión hacen de la imagen una cuestión de conocimiento y no de ilusión (Didi-Huberman, 2008, p. 77), que aspira a trazar nuevas configuraciones sensibles, sociales y políticas.

<sup>8</sup> El campo de aplicación de la noción de archivo, se ha expandido al punto que ciertos autores hablan ya de una “auténtica fiebre” (Giunta, 2010: 23), un “impulso” (Foster, 2004) o un “furor de archivo” (Rolnik, 2010: 40), que se hace presente en las prácticas de los artistas, las investigaciones académicas, las disputas entre coleccionistas privados y museos y los guiones de exhibiciones.

Por último, en línea con lo anterior, Daniela Leoni reflexiona en torno al estatuto epistémico del afiche como dispositivo artístico de visualización, tomando dos producciones del colectivo *Ilusión Gráfica* que demuestran la apertura de posibilidades plásticas y relacionales que comporta el afiche mientras conserva su potencial poético, semiótico y epistémico, dado que no buscan la reproducción inmediata e inalterada de una realidad, sino que presuponen una construcción transformadora de sentido por parte del espectador.

Para finalizar, las/os invitamos a recorrer las contribuciones de docentes, de estudiantes y de becarias que esperamos resulten un estímulo para quienes las lean.

*Paola Sabrina Belen*

## Referencias

- Baschet, J. (1999). Inventiva y serialidad de las imágenes medievales. Por una aproximación iconográfica ampliada. *Relaciones estudios de historia y sociedad*, 20(77), 51-103.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Brea, J. L. (2003). *El tercer umbral - Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: CENDEAC.
- Casacuberta, D. (2003). *Creación colectiva - En internet el creador es el público*. Barcelona: Gedisa.
- Castro, S. (2005). En defensa del cognitivismo en el arte. *Revista de Filosofía*, 30(1), 147-164.
- Claramonte Arrufat, J. (22 de noviembre de 2008). Del arte de concepto al arte de contexto. [Entrada de Blog]. Recuperado de <http://jordiclaromonte.blogspot.com/2008/11/del-arte-de-concepto-al-arte-de.html>
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1976). *Rizoma*. Valencia: Pre-textos.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la Historia*. Madrid: Ed. Antonio Machado.
- Fernández Polanco, A. (2013). Escribir desde el montaje. Otra forma de exponer. En: S. Blasco (Ed.) *Investigación artística y universidad: materiales para un debate* (105-115). España: Ed. Asimétricas.
- Foster, H. (2004). An Archival Impuls. *October*, (110), 3-22.
- Foucault, M. (1980). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- Gadamer, H.-G. (1991). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme.
- Gardner, H. (2005). *Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad*. Buenos Aires: Ed. Paidós.
- Gaut, B. (2003). Art and Knowledge. En J. Levinson (Ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics* (439-441). Oxford: Oxford University Press.

- Giunta, A. (2010). Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina. *Errata. Revista de Artes Visuales*, (1), 20-37.
- Goodman, N. (1976). *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Ed. Seix Barral. Barcelona.
- Goodman, Nelson (1990). *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.
- Heidegger, M. (2003). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.
- Jay, M. (2009). *Cantos de experiencia: variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós.
- Kant, I. (1992). *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas: Monte Ávila.
- Maldonado, C. (2005). Heurística y producción de conocimiento nuevo en la perspectiva CTS. En I. Hernández García (Comp.) *Estética, Ciencia y Tecnología - Creaciones electrónicas y numéricas* (47-70). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Maturana, H. y Varela, F. (1990). *El árbol del conocimiento*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Merleau-Ponty, M. (1977). *El ojo y el espíritu*. Buenos Aires: Paidós.
- Morin, E. (1981). *El Método. La naturaleza de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Najmanovich, D. (2005). Estética del pensamiento complejo. *Andamios*, 1(2), 19-42.
- Richard, N. (2013). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Avellaneda: Siglo XXI.
- Rolnik, S. (2010). Furor de archivo. *Errata. Revista de Artes Visuales*, (1), 38-53.
- Rorty, R. (1989). *La filosofía como espejo de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

## **PRIMERA PARTE**

---

### **Algunas definiciones**

# CAPÍTULO 1

## La verdad del arte y su estatuto epistémico

*Paola Sabrina Belen*

Si bien la obra de arte no coincide con la realidad cotidiana, esto no implica que se trate de una mera ilusión. El mundo del arte contiene verdad, expresa Gadamer en *Verdad y método* (1991)<sup>9</sup>. Sin embargo, de él no pueden extraerse verdades enunciativas, ya que no solo remite a lo dicho sino además al silencio en el que la verdad artística se resguarda. Procura mostrar que hay una verdad que se revela en el proceso de la experiencia, emergiendo en el encuentro dialógico con la tradición.

Gadamer rechaza además la idea de la verdad como correspondencia, en lo referido a aquella que se alcanza en la comprensión hermenéutica. Bernstein (2018, p. 237) sugiere que Gadamer apela a un concepto de verdad que equivale a cuanto la comunidad de intérpretes, que se abre a lo que la tradición “nos dice”, puede validar con argumentos. Para Gadamer así toda verdad acontece en la comprensión, constituida desde la lingüística e historicidad de modo dialógico, por lo cual ella no es un resultado de la subjetividad, sino que irrumpe en la comprensión.

En *La actualidad de lo bello* (2005) el filósofo utiliza el concepto de símbolo para establecer el vínculo entre la obra de arte, la verdad y el ser. En tal sentido, plantea dos acepciones de dicha noción. La primera se refiere a la *tessera hospitalis*, una tablilla que es partida en dos y cada parte es entregada a un huésped, permitiendo que sus descendientes puedan reconocerse al juntar ambas partes. La segunda acepción, presente en *El Banquete* de Platón, corresponde a la historia de Aristófanes sobre Eros, la cual trata del ser humano como fragmento que, para ser completo, busca su otra mitad.

Gadamer toma así la palabra símbolo como promesa de completud al concebir la obra de arte como un “fragmento de ser”, ya que:

---

<sup>9</sup> Respecto del concepto de verdad, Bernstein (2018, pp. 233-234) señala que, aunque el mismo es básico para el proyecto gadameriano, sin embargo, se trata de una de las nociones más esquivas de su obra: “Podría parecer curioso (si bien no creo que sea accidental) que en una obra titulada *Verdad y método* el tema de la verdad nunca pase a ser del todo temático y se exponga sólo con brevedad hacia el final mismo del libro. (La verdad no aparece siquiera en el índice).” Además, Bernstein, enfatiza que, por lo general, se refiere a la “pretensión de verdad” que nos hace la tradición y la validación de tal pretensión por parte de nuestra propia argumentación.

en lo particular de un encuentro con el arte, no es lo particular lo que se experimenta, sino la totalidad del mundo experimentable y de la posición ontológica del hombre en el mundo, y también, precisamente, su finitud frente a la trascendencia (Gadamer, 2005, p. 86).

Mediante el arte se experimenta “la totalidad del mundo” porque el arte no es la expresión de la subjetividad del artista, sino más bien de la tradición que es representada en la obra, y a la que el artista y el espectador pertenecen en virtud del *continuum* histórico entre lo que ha sido y es. Así, la tradición constituye el horizonte irrebasable, aunque móvil y abierto, de toda comprensión. Según Gadamer, entonces, el mundo sólo es en tanto comprendido desde una tradición –con sentido, referido como algo–, y lo que se experimenta en el arte es la totalidad del mundo comprendido, lo que se vincula con la posición ontológica del ser humano y su finitud.

Volviendo a *Verdad y método*, allí Gadamer desarrolla algunas ideas en torno a la posición ontológica del ser humano, la que es concebida desde la comprensión del ser en tanto lenguaje. “El ser que puede ser comprendido es lenguaje”, afirma Gadamer (1991, p. 567). Y el ente que puede comprender el ser es el ser humano que es también lenguaje. La obra, “fragmento de ser”, es lenguaje, susceptible de ser comprendida porque somos comprensión del ser. Asimismo, en tanto somos entes finitos e históricos, toda comprensión de una obra, también lo será, dando lugar así a que la comprensión sea siempre otra, distinta.

Finitud es un concepto fundamental en el que se sustenta la hermenéutica de Gadamer. Por esta razón nos detendremos en el pensamiento de Heidegger, del que en gran medida es tomado. En *Ser y Tiempo*, Heidegger desarrolla la analítica existencial del *dasein* o ser-ahí y con ella su finitud. En cuanto al existencial del “comprender” Heidegger afirma que el comprender es el poder-ser del ser-ahí y el poder-ser es el sentido de la existencia. El ser-ahí es ser-posible, esto es, es posibilidad porque siempre podría ser de otro modo. El ser ahí comprende su mundo porque comprende el ser y en tanto lo comprende abre las posibilidades en que puede ser. Porque es poder-ser el ser-ahí es “aún no”, ya que fácticamente aún no es ciertas posibilidades. Esto es la finitud y el inacabamiento del ser-ahí, que nunca es algo acabado, sino que va siendo.

El que el ser-ahí esté abierto a posibilidades se debe a su finitud, temporalidad e historicidad. Esto es, la esencia de la temporalidad es que es finita y Heidegger lo explica con el ser-para-la-muerte. Al respecto, Rivara expresa:

Asumir el *ser para la muerte* se identifica de este modo con el reconocimiento de que ninguna de las posibilidades concretas que se nos presentan en la vida es definitiva o absoluta [...] En este sentido, la muerte como fenómeno de la vida es extraordinariamente decisiva para la constitución del *ser-ahí* como totalidad auténtica. Al asumir el *ser para la muerte*, éste no está ya del todo fragmentado en las diferentes posibilidades vistas rígidamente, sino que las asume como propias en un proceso siempre abierto por ser justamente siempre un proceso para la muerte. (Rivara, 2003, p. 108)

El ser-ahí es finitud, contingencia, paradoja constante e indisoluble, fragilidad, debilidad, contradicción, ambigüedad, limitación. Y porque es finito es también y sobre todo histórico, es su historia. Éste es el sentido de finitud e historicidad que Gadamer recupera para el desarrollo de su hermenéutica (González Valerio, 2005, p. 130).

Así pues, Gadamer radicaliza la finitud de nuestro conocimiento según la concepción heideggeriana, a través del concepto de pertenencia recíproca de hombre y mundo, en el acontecer histórico y en el lenguaje, entendidos como realidades que en su movimiento envuelven a sujeto y objeto. La verdad no es algo que hace el sujeto, sino que ella acontece en la historia y en el lenguaje. La verdad planteada en el marco de la historicidad del comprender lleva a Gadamer a recuperar la pregunta por la verdad del arte.

Finitud e historicidad significan inacabamiento. Por ello el arte es símbolo, fragmento que se revela como inagotable en una comprensión. La expectativa de sentido de la obra es indeterminada porque siempre puede ser leída de otra manera. Esto quiere decir, que la obra no se agota en una sola definición, no hay concepto que pueda abarcarla y decirla toda. El juego del arte es símbolo, fragmento siempre abierto. En este punto Gadamer se aproxima a Kant (1992), quien sostiene que la experiencia de lo bello es sin concepto, y nuevamente a Heidegger en “El origen de la obra de arte” (1996). Lo simbólico “descansa sobre un insoluble juego de contrarios, de mostración y ocultación” (Gadamer, 2005, p. 87), lo cual remite a la propuesta heideggeriana de pensar la obra de arte como *alétheia*, como verdad.

Para Heidegger (1996, p. 29), la obra de arte revela el ser, en ella acontece la verdad como desocultamiento (*Unverborgenheit*): “Este ente sale a la luz en el desocultamiento de su ser. El desocultamiento de lo ente fue llamado por los griegos *alétheia*”. Si el ente se puede desocultar y entrar en lo que es en la presencia es porque el ser permite tal surgimiento, en el ser se abre un claro. *Alétheia* quiere decir para Heidegger, desocultamiento en sentido ontológico, como modo de ser. La obra es mostración de lo que el ente es, en ella “El ser de lo ente alcanza la permanencia de su aparecer” (Heidegger, 1996, p. 29).

Heidegger define la esencia del arte como el acontecer (*Geschehen*) de la verdad, y de ese modo se enfrenta a las teorías que lo caracterizan en relación a la belleza o como copia o adecuación con la realidad. La relación de la obra con la realidad es más esencial en tanto ella permite la aparición del ente. Esto quiere decir, además que la verdad tiene más que ver con el ser que con el conocer. En tal sentido, González Valerio afirma que Heidegger anuncia la tríada ser-arte-verdad, la que abrirá el camino en el que Gadamer sustenta sus propias posiciones estéticas y su recuperación de la verdad del arte (González Valerio, 2005, p. 135).

Otra de las tesis defendidas por Heidegger refiere a la desaparición del artista en la obra frente a su glorificación genial desde Kant al romanticismo: “el artista queda reducido a algo indiferente frente a la obra, casi a un simple puente hacia el surgimiento de la obra que se destruye a sí mismo en la creación” (Heidegger, 1996, p. 33). Esta idea se vincula con la crítica heideggeriana a la categoría de sujeto, la que Gadamer también hará suya.

Lo que acontece en la obra entonces es la verdad como desocultamiento de sentidos, no la subjetividad del artista.

La obra de arte se revela desde una tradición (*Überlieferung*), mezcla del pasado histórico con el presente que la hace hablar y la escucha. Nuevamente aquí puede reconocerse la incidencia de Heidegger en la tesis gadameriana respecto de la actualidad de la obra de arte como simultaneidad de pasado y presente.

Afirma Heidegger (1996, p. 34):

El único ámbito de la obra, en tanto que obra, es aquel que se abre gracias a ella misma, porque el ser-obra de la obra se hace presente en dicha apertura (*Eröffnung*) y sólo allí. Decíamos que en la obra está en obra el acontecimiento (*Geschehnis*) de la verdad

Esto es, la obra funda una apertura que es un mundo en el que un pueblo histórico es y en el que puede re-encontrarse. Heidegger lo ejemplifica con un templo griego, fundación de un espacio que articula la vida, en el que un pueblo traza su destino: “La amplitud de estas relaciones abiertas es el mundo de este pueblo histórico; sólo a partir de ella y en ella vuelve a encontrarse a sí mismo para cumplir su destino” (Heidegger, 1996, p. 34).

La obra es una comprensión del mundo, palabra que nombra e ilumina, apertura y desocultamiento de sentidos. Pero si la obra es mundo, también es tierra y el desocultamiento persiste simultáneamente con el estado de oculto: “La tierra es aquello en donde el surgimiento (*Aufgehen*) vuelve a dar acogida a todo lo que surge como tal. En eso que surge, la tierra se presenta como aquello que acoge (*Bergende*)” (Heidegger, 1996, p. 35).

En virtud del combate entre mundo y tierra la obra de arte es inagotable e inabarcable por el concepto, puesto que es manifestación de sentidos (mundo) y reserva de otros (tierra). Abrir es un rasgo esencial de la obra en su erigirse. Por eso, según Heidegger, ser-obra significa levantar (*aufstellen*) un mundo:

Un mundo no es una mera agrupación de cosas presentes (*vorhandenen*) contables o incontables, conocidas o desconocidas. Un mundo tampoco es un marco únicamente imaginario y supuesto para englobar la suma de las cosas dadas. Un mundo hace mundo (*Welt weltet*) y tiene más ser que todo lo aprehensible y perceptible que consideramos nuestro hogar. Un mundo no es un objeto (*Gegenstand*) que se encuentre frente a nosotros y pueda ser contemplado. Un mundo es lo inobjetivo (*Ungegenständliche*) a lo que estamos sometidos mientras las vías del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos mantengan arrobados en el ser. Donde se toman las decisiones más esenciales de nuestra historia, que nosotros aceptamos o desechamos, que no tenemos en cuenta o que volvemos a replantear, allí, el mundo hace mundo (*da weltet die Welt*) (Heidegger, 1996, p. 37)

Vemos así que el mundo no es un objeto de representación (*Vorstellung*) y de conocimiento fijo, preestablecido y dado, no es *res extensa* frente a una *res cogitans*, sino que es el lugar donde transcurre nuestra existencia, el ser-ahí es ya siempre ser-en-el-mundo, y en tanto vamos siendo, vamos transformando el mundo, el cual no “es” sino que es “siendo”.

En ese mundo acontece la función ontológica de la obra de arte pensada como condición de posibilidad de transformación del mundo en el que somos y en el que las cosas están, porque sobre él la obra funda y abre un mundo otro, no como realidad escindida sino en la medida en que es transformado. En tal sentido, la obra no es pensada desde categorías estéticas sino desde un marco ontológico ya que el ser acaece en la obra de arte en el modo del desocultamiento y el ocultamiento, el conflicto entre mundo y tierra.

Entonces no existimos solo en el mundo, lo abierto, sino también en la tierra, lo cerrado:

la tierra hace que se rompa contra sí misma toda posible intromisión. Convierte en destrucción toda curiosa penetración calculadora. Por mucho que dicha intromisión pueda adoptar la apariencia del dominio y el progreso, bajo la forma de la objetivación técnico-científica de la naturaleza, con todo, tal dominio no es más que una impotencia del querer. La tierra sólo se muestra como ella misma, abierta en su claridad, allí donde la preservan y la guardan como ésa esencialmente indescifrable que huye ante cualquier intento de apertura; dicho de otro modo, la tierra se mantiene constantemente cerrada (Heidegger, 1996, p. 39).

Como dijimos antes, la metáfora de la tierra permite a Heidegger pensar la obra desde su inagotalidad, multivocidad y apertura a diferentes interpretaciones. Frente al sentido que se desoculta, sucede siempre la posibilidad de ser comprendida e interpretada de un modo distinto. El mundo que la obra funda –en tanto determinada comprensión del ser - “mundeá”, puesto que la tierra hace posible que el ser pueda ser comprendido de otro modo en cada caso.

El mundo es la abierta apertura de las amplias vías de las decisiones simples y esenciales en el destino de un pueblo histórico. La tierra es la aparición, no obligada, de lo que siempre se cierra a sí mismo y por lo tanto acoge dentro de sí. Mundo y tierra son esencialmente diferentes entre sí, y sin embargo, nunca están separados. El mundo, se funda sobre la tierra y la tierra se alza por medio del mundo. [...] Reposando sobre la tierra, el mundo aspira a estar por encima de ella. En tanto que eso que se abre, el mundo no tolera nada cerrado, pero por su parte, en tanto que aquella que recoge y refugia, la tierra tiende a englobar el mundo y a introducirlo en su seno. Este enfrentamiento entre el mundo y la tierra es su combate. (Heidegger, 1996, p. 41).

Y en este combate la verdad, como desocultamiento, acontece. Asimismo, Heidegger afirma que la obra de arte es lenguaje en un sentido ontológico, ya que ambos son desocultamiento del ser. El ser acaece en la obra de arte, esto es, se oculta y desoculta en el lenguaje. Se establece así la relación entre el ser, la obra de arte, la verdad y el lenguaje.

La cuestión de la verdad se vincula entonces de modo directo con el acaecer del ser como lenguaje. El ser acaece, se desoculta, es verdadero en el lenguaje. Es él el que trae los entes a la presencia. Y este aparecer es posible en virtud de la apertura originaria, esto es, el claro como evento ontológico fundamental en el que puede aparecer todo aparecer.

En tal sentido, Heidegger concibe el lenguaje nuevamente desde un nivel ontológico, el ser-ahí es apertura al ser en tanto es lenguaje y allí reside la esencia poética del ser humano: “la existencia es «poética» en su fundamento” (Heidegger, 2006, p. 117). Al respecto González Valerio (2005, p. 146) señala que esto significa que “es en su fondo lenguaje, puesto que para Heidegger todo arte es poesía y toda poesía es lenguaje”.

El lenguaje es poesía no en el sentido de poema, sino como *poiesis*, posibilidad creadora de aparición del ser en la palabra. En el lenguaje como poesía el ser adviene, la verdad acaece como *alétheia*: “La poesía es la instauración del ser con la palabra” (Heidegger, 2006, p. 115.) y la palabra, el nombrar poético, del ser-ahí es apertura de un mundo que trae las cosas a la presencia.

Solo donde hay ser-ahí hay lenguaje, por ello según afirma Lafont (1993) el lenguaje no es una realidad extramundana ni trascendental. Precisamente de esta concepción ontológica del lenguaje y de su lazo con el ser, la verdad y el arte, partirá Gadamer para realizar su ontología de la obra de arte.

Para Gadamer, la verdad implica también el evento fundamental de *alétheia*, desocultamiento, ya que como vimos lo simbólico en la obra descansa en un juego de mostración y ocultación. La obra revela al tiempo que oculta, y este ocultar para el filósofo conlleva que ella no es signo ni alegoría, sino que, en tanto símbolo, lo representado está en ella misma: “lo simbólico no sólo remite al significado, sino que lo hace estar presente: representa (*repräsentiert*) el significado. [...] lo representado está ello mismo ahí y tal como puede estar ahí en absoluto.” (Gadamer, 2005, p. 90)<sup>10</sup>

Sin embargo, esto no implica que la obra carezca de vinculación con el mundo, ya que mimesis para Gadamer significa que la obra dice el mundo, pero lo hace de un modo que sólo está ahí. Por ello no es copia del ser, sino que lo acrecienta: “la obra de arte significa un crecimiento del ser” (Gadamer, 2005, p. 91).

Al ser es inherente entonces la ocultación y la mostración, y cada actualización oculta sentidos al tiempo que devela otros:

<sup>10</sup> Respecto de esta cita, González Valerio (2005, p. 148) señala que, si bien se traduce el original en alemán “*überhaupt*” por “absoluto”, “debe entenderse como un adverbio que “enfatisa el que lo representado sólo puede estar ahí”. En cuanto al término *Repräsentation* Gadamer (1991, p.190, nota 10) precisa que quiere decir “hacer que algo esté presente”.

el punto débil o el error de una estética idealista está en no ver que precisamente el encuentro con lo particular y con la manifestación de lo verdadero sólo tiene lugar en la particularización, en la cual se produce ese carácter distintivo que el arte tiene para nosotros, y que hace que no pueda superarse nunca. Tal era el sentido del símbolo y de lo simbólico: que en él tiene lugar una especie de paradójica remisión que, a la vez, materializa en sí mismo, e incluso garantiza, el significado al que remite. Sólo de esta forma, que se resiste a una comprensión pura por medio de conceptos, sale el arte al encuentro –es un impacto que la grandeza del arte nos produce–; porque siempre se nos expone de improviso, sin defensa, a la potencia de una obra convincente. De ahí que la esencia de lo simbólico consista precisamente en que no está referido a un fin con un significado que haya de alcanzarse intelectualmente, sino que detenta en sí su significado (Gadamer, 2005, pp. 94-95).

Así, es posible pensar el juego del arte como símbolo, como crecimiento de y en el ser. Y asimismo, esto conlleva pensar la relación entre la comprensión del ser y la categoría de lo bello. En *Verdad y método* Gadamer recupera el concepto en la acepción que tenía para los griegos como *kalón*. Al respecto señala que lo bello es aquello “cuyo valor es evidente por sí mismo” (Gadamer, 1991, p 571) siendo un fin en sí mismo y no un medio, lo que lo distingue de lo útil. Gadamer regresa a Platón<sup>11</sup> porque le interesa que lo bello, según el Fedro (250c-252b) es aquello capaz de relacionar el mundo sensible con el mundo inteligible, ya que en el primero la belleza se manifiesta: “En la esencia de lo bello está el que se manifieste” (Gadamer, 1991, p. 574). Como el ser, aparece por sí mismo: “La presencia pertenece al ser de lo bello” (Gadamer, 1991, p. 575). Es entonces en la medida en que aparece, esto es, el desocultamiento forma parte de lo bello:

Esta es la patencia (*alétheia*) de la que habló Platón en *Filebo* y que forma parte de lo bello. La belleza no es sólo simetría sino que es también la apariencia que reposa sobre ella. Forma parte del género «aparecer». Pero aparecer significa mostrarse a algo y llegar por sí mismo a la apariencia en aquello que recibe su luz. La belleza tiene el modo de ser de la *luz*. (Gadamer, 1991, p. 576).

En ella las cosas se hacen inteligibles y manifiestan, es así *alétheia*, verdad. Y esta luz es la del lenguaje, la palabra que es representación. De esta manera, el desarrollo de la ontología de la obra de arte enlaza con el ser y con el lenguaje: el modo de ser de la obra de arte es el modo de ser del ser, esto es, representación que es desocultamiento y ocultamiento, *alétheia*. En tal sentido dice Gadamer (1991: 584): “Que no haya cosa alguna allí donde falta la palabra”.

<sup>11</sup> Como señala González Valerio (2005, p. 152, nota 211), la recuperación que Gadamer hace de Platón no implica la asunción de la metafísica trascendentalista que distingue entre ambos mundos.

Se anuncia así una tríada insoluble en la ontología estética de Gadamer: arte, ser y verdad, “una tríada que encuentra su lazo de unión en el lenguaje, puesto que cada uno de los elementos es esencialmente lenguaje”. (González Valerio, 2005, p. 156)

En lo que sigue nos detendremos en la palabra poética, la palabra que es lenguaje y comprensión del ser, verdad en su sentido originario.

## La obra de arte como declaración

En Gadamer, mimesis significa que la obra dice el mundo y en su hermenéutica el mundo es lenguaje. No es ningún en sí, ni es reductible a la suma de objetos, sino que “lo que el mundo es no es nada distinto de las acepciones en las que se ofrece” (Gadamer, 1991, p. 536). Es las construcciones de sentido que históricamente hemos dado de él:

El lenguaje no afirma a su vez una existencia autónoma frente al mundo que habla a través de él. No sólo el mundo es mundo en cuanto accede al lenguaje: el lenguaje sólo tiene su verdadera existencia en el hecho de que en él se re-presenta el mundo (Gadamer, 1991, p. 531).

Como afirma Lafont (1993, pp. 87 y ss.) para Gadamer no habría una especie de lenguaje trascendental, sino diferentes acepciones con contenidos y formas igualmente distintos.

El lenguaje es, entonces, el medio de toda interpretación y comprensión<sup>12</sup>, desde el lenguaje que somos<sup>13</sup> tenemos experiencia del mundo como lenguaje. Él representa algo que es, asimismo, lenguaje, por ello la comprensión se realiza desde el lenguaje y hacia el lenguaje. Se trata de un movimiento del lenguaje sobre sí mismo:

Lo que puede comprenderse es lenguaje. Esto quiere decir: es tal que se presenta por sí mismo a la comprensión. [...] Acceder al lenguaje no quiere decir acceder una segunda existencia. El modo como algo se presenta a sí mismo forma parte de su propio ser. Por lo tanto en todo aquello que es lenguaje se trata de una unidad especulativa, de una distinción en sí mismo: ser y representarse, una distinción que, sin embargo, tiene que ser al mismo tiempo una indistinción. (Gadamer, 1991, p. 568).

---

<sup>12</sup> “El lenguaje es el medio universal en el que se realiza la comprensión misma. La forma de realización de la comprensión es la interpretación.” (Gadamer, 1991, p. 467).

<sup>13</sup> La afirmación gadameriana de que somos lenguaje enfatiza la búsqueda de Gadamer por superar las filosofías del sujeto: “Quien piensa el ‘lenguaje’ se sitúa siempre ya en un más allá de la subjetividad” (Gadamer, 1998, p. 25).

Según Grondin (2003, p. 219) la expresión “verdad de la palabra” fue la que permitió a Gadamer describir la fuerza reveladora del lenguaje.<sup>14</sup> En “Acerca de la verdad de la palabra” Gadamer (2002, p. 17) discute precisamente esta cuestión y busca establecer el estatus de ser de la palabra poética. “Ser palabra quiere decir ser dicente” (Gadamer, 2002, pp. 17-18). Ella, gracias a su decir, revela el mundo, hace aparecer algo que desde ese momento es. No se trata de un instrumento para nombrar lo real ni se mide con lo exterior puesto que “en cuanto existencia propia, establece y realiza una pretensión en sí misma.” (Gadamer, 2002, p. 14). Rebase así el concepto tradicional de verdad, la *adaequatio rei et intellectus* al tiempo que funda lo real.

La palabra es determinada a partir del ser, y entre el juego del arte y el del lenguaje, la palabra poética aparece como la más auténtica: “es en la obra poética la palabra más dicente que en cualquier otro caso” (Gadamer, 2002, p. 25).

A la palabra poética, “propiamente dicente”, que muestra el ente, que permite nuestra apertura del ser y funda un mundo e “instaura el sentido” (Gadamer, 2002, p. 36), la llama “texto” (Gadamer, 2002, p. 18).<sup>15</sup>

Ella revela el mundo, haciéndolo presente y accesible. En ella cristaliza el “ahí” del mundo:

El universal «ahí» del ser en la palabra es el milagro del lenguaje, y la más alta posibilidad del decir consiste en retener su transcurso y su huida y en fijar la cercanía del ser. Es la cercanía y la presencia, no de esto o aquello, sino de la posibilidad de todo. Esto es lo que realmente caracteriza a la palabra poética. Se cumple en sí misma, porque es el «mantenimiento de la proximidad», y se queda vacía, se convierte en palabra vacía cuando queda reducida a su función signica... (Gadamer, 2002, p. 38).

<sup>14</sup> Grondin (2003, p.88) señala que en *Verdad y método* Gadamer estudia la cuestión de la obra artística literaria o poética de manera más bien modesta. Por ello, es necesario tener en cuenta los complementos de la estética posterior en los volúmenes octavo y noveno de sus obras completas y un texto como “Texto e interpretación” presente en el volumen segundo.

Respecto de la expresión “verdad del arte” resume: “En la obra *Verdad y método* se arriesgó ya a utilizar esta fórmula, pero lo hizo de manera sumamente vacilante, poniendo la expresión entre comillas, como si se asustara un poco de lo audaz de su formulación. Pero son siempre tales fórmulas las que mejor reflejan lo que el pensamiento busca. En la quinta edición alemana de 1986, la fórmula fue enriquecida con una nota a pie de página, en la que Gadamer señala un estudio, entonces todavía inédito, que lleva de título *Die Wahrheit des Wortes* («La verdad de la palabra»). Ese estudio se publicó por primera vez en 1993, en el tomo octavo de las obras completas. Se trata de un trabajo que tuvo un largo proceso de maduración. Conferencias con este título se pronunciaron ya en los años 1971 y 1972, de tal suerte que en 1972 el epílogo a la tercera edición de *Verdad y método* prometía su pronta aparición. Cuando en el año 1997 me puse a trabajar en la edición de una «Antología» (*Lesebuch*) que reuniera los trabajos más representativos de Gadamer, él me sugirió encarecidamente que recogiera en mi obra ese texto (tanto el antiguo como el nuevo)”. (Grondin, 2003, p. 219).

Además, Grondin precisa que dicho texto publicado como «Von der Wahrheit des Wortes» («Acerca de la verdad de la palabra»), no debe confundirse con otro publicado en 1993 bajo el mismo título en «Jahresgabe der Martin-Heidegger-Gesellschaft» y reproducido, con el nuevo título «Dichten und Denken im Spiegel von Hölderlins “Andenken”» («Poesía y pensamiento en el espejo del *Andenken* de Hölderlin»), en el tomo IX de las Obras Completas.

<sup>15</sup> La vuelta al texto es aquí metodológica, puesto que no significa que solo en el texto como escritura aparezca la palabra en tanto dicente, como si desapareciera el poder significativo de la palabra en el habla. Considerando el acento en la dialogicidad del lenguaje en *Verdad y método*, diálogo no es sinónimo de oralidad y texto tampoco lo es de escritura, pero esto no elude cierta tensión presente entre discurso oral y escrito (González Valerio, 2010, pp. 117-118)

Se distingue así del hablar cotidiano y del juicio predicativo y proposicional, ya que ella es acaecer de la verdad en su significación ontológicamente originaria, en ella acontece el ente en su ocultamiento-desocultamiento, en virtud de la relación que mantiene con el ser.

El texto en su unidad de sentido, tomado como un todo, es “enunciado” (*Aussage*-declaración) (Gadamer, 2002, p. 18) y con ello quiere decir que su validez concierne a lo dicho sin remitirse al autor, sino que mediante la lectura (interpretación- representación) o “la captación del sentido de lo que está escrito” (Gadamer, 2002, p. 85), el texto emerge en su significado.<sup>16</sup>

El texto literario o eminente es una “configuración consistente, autónoma, que requiere ser continua y constantemente releída” (Gadamer, 2002, p. 88). No desaparece, sino que “está ahí”, no se deja parafrasear o decir de otro modo y señala un camino que indica hacia donde pretende ser leído desde sí mismo. Como en el juego del arte su presencia requiere la lectura, ser representado y ejecutado en cada caso.

La palabra atrae e interpela al lector a demorarse en ella, a escucharla una y otra vez en un vaivén, puesto que ella resuena en “el oído interior”, diferenciándose así del hablar cotidiano en el que las palabras pasan vertiginosamente con objeto de comunicar. La palabra y la frase se leen, se retienen en la memoria y se les repite escuchándolas en el oído interior hasta desplegarse en la “plurivocidad de su virtualidad expresiva.” (Gadamer, 1992, p. 340) gracias a su potencial de sentido.

La palabra con su plurivocidad emerge en el texto y va más allá de quien la escribe, de ahí que la pregunta “¿qué quiere decir el poema” desplace a la otra, “¿qué quiso decir el poeta?” (González Valerio, 2010, p.134) rebasando así la intencionalidad del escritor. Es abierta y se despliega en su historicidad, la que en su devenir la hace ser diferente y la carga de múltiples sentidos, aun siendo siempre la misma.

A diferencia del lenguaje constatativo, al lenguaje literario no le basta con decir la cosa tal y como aparece en la cotidianidad, sino que la densifica y plurisignifica haciéndola aparecer de otro modo que la funda de nuevo. Es así la palabra poética la que establece relaciones y sentidos que desde ese momento son al suspender la referencia inmediata y literal.

---

<sup>16</sup> “Leer es interpretar, y la interpretación no es otra cosa que la ejecución articulada de la lectura” (Gadamer, 2002.p. 88). Por la “lectura” la obra es representada en cada caso de un modo distinto, y ésta no es exclusiva de las obras literarias sino el modo de acceso a toda obra. Por ello, Gadamer afirma que también las artes plásticas son leídas y encuentra en la lectura un punto de unión entre la obra literaria y las producciones de las artes plásticas. Expresa al respecto:

También para la obra de las artes plásticas es cierto que hay que aprender a verla, y que no queda ya comprendida –eso es, experimentada como respuesta a una pregunta- por la ingenua mirada a la totalidad intuitiva que uno tenga delante. Tendremos que “leerla”; y eso no significa –como en el caso de la reproducción fotográfica- contemplarla, sino ir a ella, darle vueltas, entrar, y dando pasos, construirla para nosotros, por así decirlo. (Gadamer, 1996, p. 259).

## Consideraciones finales

Si preguntamos en qué consiste la verdad de la obra de arte, podemos decir entonces que ella es la transformación que acontece en quién está envuelto en su experiencia, siendo además una verdad de la que no podemos disponer completamente. La obra, productora de sentidos objetivamente vinculantes, es así experiencia de verdad que vincula con la comunidad desde la intersubjetividad.

En contraposición a la lógica del dominio en la que el hombre adaptado al sistema administrado solo responde a la solicitud de la técnica y el lenguaje prolifera bajo la forma de información, la obra de arte es una declaración (*Aussage*) (Gadamer, 1996, p. 295), es ese sonido que en medio del ruido que nos rodea “nos dirige verdaderamente la palabra” y nos interpela a escuchar el ser (Gadamer, 1987, p. 36).

De esa manera, el arte enriquece la comprensión de los otros, del mundo y de nosotros mismos. En efecto, la experiencia artística permite comprender mejor lo que nos rodea, al desocultar aspectos de la realidad que nos pasan desapercibidos y sacar a la luz nuevos sentidos, al tiempo que suspende nuestro modo rutinario de pensar y vivir. Esta reivindicación de la función ontológica impulsa además su estatuto epistémico, el cual no solo es conocimiento sino autoconocimiento y transformación hacia lo verdadero. El arte contribuye, entonces, a revelar las verdades ocultas en la realidad, pero las mismas no se conciben como una posesión del sujeto sino como el acontecer al que pertenecemos. Acontecimiento que constituye una labor ininterrumpida de la comprensión.

## Referencias

- Bernstein, R. (2018). *Más allá del objetivismo y del relativismo. Ciencia, hermenéutica y praxis*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Gadamer, H.-G. (2002). *Arte y verdad de la palabra*. Madrid: Editora Nacional.
- Gadamer, H.- G. (1998). *El giro hermenéutico*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Gadamer, H.-G. (1996). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Ed. Tecnos.
- Gadamer, H.-G. (2005). *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Buenos Aires: Paidós.
- Gadamer, H.- G. (1987). Rationalität im Wandel der Zeiten. En *Gesammelte Werke IV*. (pp. 23-36). Tübingen: Mohr.
- Gadamer, H.-G. (1991). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Ed. Sígueme
- Gadamer, H.-G. (1992). *Verdad y método II*. Salamanca: Ed. Sígueme
- González Valerio, M. A. (2005). *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*. México D.F.: Herder.
- González Valerio, M. A. (2010). *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*. México: Herder.

- Grondin, J. (2003). *Introducción a Gadamer*. España: Herder.
- Heidegger, M. (1996). El origen de la obra de arte. En *Caminos del bosque* (pp. 11-74). Madrid: Alianza.
- Heidegger, M. (2006). Hölderlin y la esencia de la poesía. En *Arte y poesía* (pp. 105-124). México: Fondo de Cultura Económica.
- Lafont, C. (1993). *La razón como lenguaje. Una revisión del "giro lingüístico" en la filosofía del lenguaje alemana*. Madrid: Visor.

## CAPÍTULO 2

### El giro icónico: el arte como presencia

*Daniel Sánchez*

#### **De la cultura del significado a la cultura de la presencia**

El marco de la modernidad cristalizó a través de la Razón el carácter objetivo y lógico del funcionamiento del mundo. El uso de la lógica-matemática y la conceptualización a partir de la lengua, que codifica y le da lógica al habla, fueron los vehículos para sistematizar ese orden del mundo de los objetos y el mundo de los fenómenos. La reducción que implica este proceso de racionalización, para dar cuenta de su explicación conceptual en el sentido moderno del término, lleva a que la imagen para ser racional y moderna debe tender a lo lingüístico. Debe explicarse con palabras, conceptos, discurso. Y sino será pura subjetividad con todas las implicancias positivas y negativas que generó la modernidad al respecto. Este marco moderno dejó de existir en el siglo XXI, ya sea por disolución o complejización. La multiplicidad y complejidad de este nuevo proceso de racionalización lleva a la imagen a salir del corsé de la racionalidad moderna y dejar lo lingüístico como herramienta de explicación y centrarse en la experiencia como hecho de haber sentido, conocido o presenciado alguien algo.

En la contemporaneidad, incluso la hermenéutica filosófica entra en tensión con una cultura de presencias. Este cambio parte fundamentalmente de lo estético. La experiencia estética se concibe, así, como una oscilación entre “efectos de presencia” y “efectos de significado” (Gumbrecht, 2005).

Para examinar dicha tensión, el capítulo discurre en torno a cuestiones como el giro icónico, la noción de imagen compleja (Catalá, 2006) y la estética del aparecer (Seel, 2010).

#### **El paradigma contemporáneo del concepto de realidad y su operatoria epistémica**

En su reciente libro *The Game*, Alessandro Baricco dimensiona estos tiempos de la *posverdad* como un tiempo en el cual, más que salir de la dicotomía verdad-mentira se generó un nuevo diseño de la verdad que él califica de “verdad rápida” (Baricco, 2019, p. 289). Este nuevo diseño de verdad no es visto como una trama manipuladora que impide el conocimiento de lo verdadero (la oposición entre mito y logos en Grecia, oscurantismo medieval visto por la mirada

moderna e iluminista o el concepto de ideología visto desde la perspectiva marxista clásica) sino una estructuración del sentido fundado en otras dimensiones del concepto y la operatoria del conocimiento.

Esta dimensión, operatoria y conceptualización del proceso de conocimiento tiene vínculos con las características del denominado arte contemporáneo, en la medida que se lo entiende como experiencia situada, corporeizada, experiencial, operativa y experimental (Gumbrecht, 2005, p. 17-34). Estas características son parte estructurante de la dimensión operativa y conceptual del conocimiento en el mundo contemporáneo, donde la singularidad, la contingencia, lo que acontece, emergiendo como presencia, tiene una dimensión epistémica diferente al modelo de conocimiento científico tradicional (universal, discursivo y conceptual) que el sentido común todavía entiende como realidad y conocimiento, pero que en paralelo esa misma sociedad que se ancla imaginariamente en ese concepto de conocimiento construido desde ese sentido común, actúa en y modifica su entorno desde una concepción diferente, donde lo estético y dentro de ello la imagen, toma un protagonismo particular, que actúa como epifanía, con una intensidad concentrada, en un marco de complejidad de la imagen, que no refleja sino que construye una epistemología de la indagación (Catalá, 2006) y construye un modelo de verdad y conocimiento propio del campo artístico contemporáneo, en donde las obras de arte se sirven de las apariencias pero no son operaciones aparentes (Seel, 2010, p. 76). Este tipo de experiencia epistémica, en el marco de la contemporaneidad se inserta en todo tipo de construcción de sentido, especialmente el de la acción política.

Dice Martin Seel:

Desde la perspectiva de la filosofía teórica, la estética brinda un aporte irrenunciable, pues revela una dimensión de lo real que se sustrae a la determinación por medio del conocimiento, pero que al mismo tiempo es un aspecto de la realidad que puede ser conocido... (Seel, 2010, p. 351).

Esta particularidad de lo estético toma una dimensión relevante en el campo de la imagen, que en el marco del pensamiento de Josep Catalá (2005), deja de ser copia para pasar a ser presencia interpretante. En lugar de una epistemología del reflejo se propone una epistemología de la indagación. De este modo, la imagen no acoge pasivamente lo real. Va en su búsqueda. De allí el concepto de imagen opaca o compleja, interactiva, que forma parte del pensamiento.

Esta imagen no es mimesis sino construcción y por ello genera una tensión entre la hermenéutica y la presencia, que la corre de la instancia del significado y lo representacional ingresando al campo deíctico desde un estar que emerge y acontece. Y desde ese estar toma una dimensión epistémica de evidencia desde lo experiencial.

La clave está en generar una reflexión relacional a partir de esa experiencia, desde una indagación multidimensional, no exclusivamente discursiva, ni lógica argumentativa, sino que pueda incorporar lo empático e indagar lo insondable, tanto lo sublime como lo siniestro, lo que excede el límite (Trías, 2006) más allá de una operatoria input-output.

Esta transformación, que tiene un fundamental desarrollo como entorno principal al mundo de las redes sociales en el marco de las TICs y la dimensión de los medios de comunicación masiva en sus diversos soportes e interrelaciones, como así también, la operatoria con la realidad en gran parte mediada por soportes multimedia como los teléfonos inteligentes, tabletas digitales, etc., que ha generado una *nueva humanidad*, es lo que se denomina *el giro icónico*.

Una materialidad que toma la comunicación como experiencia vivencial no hermenéutica (Gumbrecht, 2005), que genera de algún modo la ruptura de la relación sujeto-objeto que fue el paradigma de la dimensión epistémica moderna, como así también la cultura comunicativa del significado conceptual que ello deriva en esa operatoria intelectual.

Esto genera asimismo una ampliación del campo y concepto moderno del proceso artístico, que en algunos casos se denomina *cultura visual* (Mirzoeff, 2003), que implica una transformación tanto de los ámbitos de difusión e instalación, como de las conceptualizaciones del proceso de generación-producción, desarrollo y recepción, experimentación e interacción y que fundamentalmente lo habilita a una dimensión epistémica y transformadora del concepto de realidad en el mundo contemporáneo.

## Los ejes principales del giro icónico

Con el fin de dimensionar las características epistémicas del denominado giro icónico es importante tomar en cuenta a los autores Hans Gumbrecht, Martin Seel y Joseph María Catalá Domenech, quienes desde sus diferentes campos disciplinares, el de la teoría literaria, la filosofía y las ciencias de la comunicación, trabajan las características de esta transformación.

En el caso de Hans Gumbrecht, fundamentalmente en su libro *Producción de presencia, lo que el significado no puede transmitir* (2005), trabaja el concepto de estética como presencia, esto es una materialidad que se da en las características de la comunicación contemporánea, que excede el campo comunicacional estrictamente semiótico e incluso el hermenéutico. El habla de una experiencia epifánica, esto es una emergencia multidimensional que construye una sustancialidad, *cosidad* desde el sentido heideggeriano del término, que genera una permanente tensión entre lo que Gumbrecht denomina “efectos de presencia” y “efectos de significado” (Gumbrecht, 2005), en un marco situacional, intelectual pero no hermenéutico y tampoco metafísico.

De este modo se construye una acción epistémica, que a diferencia de la que instaló el paradigma de la modernidad y de algún modo sigue instalada en el sentido común de la sociedad, que entiende el conocimiento como algo universal, discursivo y conceptual, en este caso se genera desde una experiencia situada, corporeizada, operativa y experimental, fundada especialmente desde la dimensión estética y toma una materialidad muy particular en el campo de las industrias culturales audiovisuales y el campo de las redes multimedial, donde por ejemplo el tiempo pasado se vuelve tangible, y la presencia escapa a la dimensión del significado pero está en permanente tensión con el principio de representación.

En el caso de Martín Seel, surge el concepto de *estética como aparecer*. En este caso la dimensión epistémica de lo estético toma en cuenta lo particular desde una experiencia sensible y multidimensional en el marco de lo que Edgar Morin definió como una epistemología de la complejidad (Morin, 1999). Según Seel: “En esto reside el valor del arte: en la interacción en sus obras, que pone en acción siempre de nuevo la manera en que nos posicionamos ante el mundo y el modo en que somos afectados por él (...)” (Seel, 2019).

Mientras que el conocimiento tradicional moderno, el proposicional, no puede ni debe tomar en consideración lo particular, en el estético esta particularidad se dimensiona en la multidimensionalidad, donde no todo es blanco sobre negro. Esa multidimensionalidad “(...) también puede señalarse mediante la atribución de predicados de la percepción; es decir mediante constataciones (este rojo, superficie iridiscente, destellos de una calle iluminada)” (Seel, 2019). Es en este contexto donde toma sentido desde la perspectiva epistémica el concepto de *aparecer*.

Las particularidades de la apariencia estética se presentan desde lo fenoménico. Se hace presente a los sentidos y se articula con estados de la imaginación. Esto es algo que rebasa los márgenes del presente. Un aparecer que no es apariencia. Son presentaciones y no productos de la apariencia. Se sirven de la apariencia, pero no son operaciones aparentes. La apariencia artística sólo es posible dentro de un juego estético de apariciones reales. Percepciones que refieren a un presente actual. Las representaciones estéticas refieren a un presente ausente, a una emergencia, una epifanía que se constituye en una experiencia de verdad concreta. No ficcional.

Y en esa emergencia epifánica de una experiencia de verdad concreta toma un protagonismo clave la imagen en la dimensión de “imagen compleja” que analiza Catalá Domenech. El sentido de la *imagen compleja* desde la perspectiva de este autor transita de la epistemología del reflejo a la epistemología de la indagación. Opera como imagen opaca. Interactiva. Se desarrolla lo que él denomina la *post visión*.

El concepto de posvisión:

(...) desplaza la vista más allá del cotejo óptico y naturalista: aliada con la tecnología, la vista se convierte en un dispositivo hermenéutico alimentado por la confluencia de la imaginación con el pensamiento. La posvisión implica el paso del tradicional ver es creer a un expresivo ver es pensar, cuyas bases ya sentó Gilles Deleuze al plantear que el cine era la imagen del pensamiento (Catalá, 2020, p. 57).

Esa imagen pensamiento no siempre es reconocida como tal, aunque genere efectos específicos de “construcción de acontecimientos” (Verón, 1987), sino que se mantiene en el *sentido*

*común* el concepto de “reflejo”<sup>17</sup> y que como tal es subjetivo y por tanto alejado de un concepto tanto de realidad como de verdad y por consiguiente sin dimensión epistémica.

Del mismo modo ese *sentido común* niega dimensión epistémica y carácter de pensamiento a lo dinámico, psicossomático y emocional. Llevando en el caso de la imagen en sus diversas variantes actuales (la fija de la fotografía, la móvil del cine y la televisión y la interactiva de los soportes digitales) al campo de la ilustración y/o el reflejo. Si se la dimensiona en el uso operativo de la imagen y sus diversos dispositivos para generarla, sin detenerse a analizar su modo de construcción, encapsulamiento o transferencia como inferencias en la misma, se dimensiona esa operación-construcción como mera herramienta técnica de ajuste al referente reflejado. Si se la dimensiona en el campo estético-artístico, donde emergen las imágenes vinculadas a las artes visuales, se la analiza como canal de expresión-comunicación de un sujeto, entendiendo su dimensión simbólica no en su aspecto epistémico sino como plasmación de una subjetividad insondable a lo sumo validada desde un campo normativo de racionalidad idealista o instrumental.

Sin embargo, Catalá Domenech valida la dimensión epistémica de la imagen en el concepto de *posvisión* y la operatoria de la imagen como pensamiento en diferentes características a partir del tipo de imagen, entendida ésta en sentido relacional y situacional y desde todas las instancias de su proceso de constitución y experiencia de percepción, experimentación y en el caso de la imagen digital, interacción.

Es allí donde habla de la *inteligibilidad a través del afecto*<sup>18</sup>, la imagen en movimiento como *ideas emocionadas*<sup>19</sup> y como *proceso de pensamiento*<sup>20</sup> y en el caso de la imagen digital e interactiva el carácter *complejo* desde una dimensión pragmática utilitaria, pero también desde la hermenéutica y heurística (Catalá, 2020)<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> De hecho, la primera acepción del diccionario de la Real Academia Española sobre el concepto imagen es “...Figura, representación, semejanza y apariencia de algo...” Disponible en: <https://dle.rae.es/?w=diccionario>

<sup>18</sup> “El movimiento de las imágenes fílmicas tiene esta primera función a la vez psicossomática y emocional, pero no es la única. El movimiento es también una forma genuina de pensamiento, es decir, de reflexión, no solo una manera de recibir información inmediata sobre lo que Bacon denominaba el hecho, que es lo que pretendía registrar (Ibid.). Es así como el concepto de hecho pasa del positivismo ramplón a un vitalismo que pretende aunar el mundo y su inteligibilidad a través del afecto...” (Catalá, 2020, p. 57).

<sup>19</sup> “Pero lo realmente destacable es el hecho de que el movimiento de la imagen cinematográfica en todas sus dimensiones acompaña a la reflexión: a través de él la imagen piensa y propone pensar al espectador. Ambas formas de pensamiento tienen, eso sí, una base emotiva: son emociones en movimiento o movimiento emocional que generan ideas o que presenta ideas emocionadas...” (Catalá, 2020, p. 58).

<sup>20</sup> “El cine, por su parte, al introducir el movimiento en la imagen, abrió nuevas perspectivas sobre la esencia de la imagen inmóvil de la fotografía y su relación con la realidad. La interacción, que pertenece al nuevo paradigma de la interfaz, nos desvela las cualidades ocultas del movimiento de las imágenes, el hecho de que existe una estética del movimiento que va unida a una función reflexiva del mismo. No se trata ya del movimiento natural que el cine reproduciría, calcándolo de la realidad, sino de un fluir de las imágenes que las eleva por encima de ese naturalismo y, en un primer momento, las hace expresivas para luego convertirlas en reflexivas. Esta cualidad, que en el cine se recibe pasivamente, aunque los autores se hayan encargado de activarla de antemano, muestra todo su potencial cuando, en el ámbito de la interactividad, el usuario-espectador interviene para mover las imágenes, para ponerlas en relación...” (Catalá, 2020, p. 59).

<sup>21</sup> “La novedad de la imagen-interfaz, relacionada en principio con el ordenador, pero extendida luego, mediante la tecnología digital, a todo tipo de dispositivos, reside en su aspecto cambiante, en su constante metamorfosis. En este sentido, es una imagen que incorpora la retórica cinematográfica, pero una vez esta ha transitado por la interactividad. La imagen-interfaz, que configura una estética y un pensamiento propios, y por lo tanto genera o asume también una transformación del sujeto, está situada más allá de la simple interactividad. La interactividad básica sobre la

Del mismo modo, en el marco del vínculo entre las imágenes en movimiento, las interactivas y los sitios web, que se denomina web documental o documental interactivo (Gifreu-Castells, 2012) se exploran nuevas posibilidades de pensamiento, insertas en la no linealidad, la interactividad y la multi espacialidad y temporalidad (Maldonado, 2011).

En palabras de Catalá Domenech, el concepto visual móvil pero a su vez heurístico

...el documental interactivo, como faceta de la interfaz, se pone en una situación filosófica por cuanto las interacciones están creando constantemente lo que pueden considerarse conceptos visuales, cuya estabilidad es momentánea pero heurística, como sucede cuando el pensamiento se mueve: “hago, rehago y deshago mis conceptos a partir de un horizonte móvil, de un centro siempre descentrado, de una periferia siempre desplazada que los repite y diferencia (Deleuze, 2002, 17).

La tecnología ofrece con la interfaz, y derivados suyos como el docuweb, instrumentos para desplegar este tipo de pensamiento visualmente (...)” (Catalá, 2020, p.60). Esto se asocia al concepto de *imagen cristal* en Deleuze, donde se articula la indecibilidad entre lo real y lo imaginario, no como confusión sino como interacción permanente (Deleuze, 2018, 34), que al decir de Catalá el modo como se construye el acto de lo que él denomina *posvisión*.

En sus palabras

“La posvisión se produce cuando el ojo aprende a moverse con las imágenes, pero no para contemplar la superficie óptica de lo real, sino para asimilar el ritmo hermenéutico de una configuración que puede considerarse asimismo posvisual, si relacionamos la visualidad con lo figurativo. En la formación de la posvisión interviene la vista, el cuerpo y la imaginación, aunque no solo desde la perspectiva del nuevo observador, sino desde la de la propia realidad: si la realidad verdadera de Vertov, su Kino-pravda, estaba ligada a una cámara móvil que supuestamente concordaba con el ojo, la realidad de la posvisión está formada por las acciones del movimiento, del cuerpo y de la imaginación: aparecen, pues, imágenes-cuerpo e imágenes-imaginación siempre en movimiento que obligan al ojo a ajustarse a ellas para pensar con ellas.” (Catalá, 2020, p. 60).

Esto implica un concepto multidimensional de realidad y la desaparición de la relación sujeto-objeto. La multi dimensionalidad de la realidad, en el acto de construcción de una experiencia de realidad como configuración. Por tanto, reafirma el acto de ver como un proceso simbóli-

---

que se levanta la interactividad compleja tiene como finalidad ser útil. El conocido concepto industrial de “user friendly interface” aglutina en su pragmática ingenuidad ese punto de vista que informa el uso práctico de los ordenadores, los teléfonos móviles e incluso los videojuegos, aunque en este caso el componente estético sea, en ocasiones, tan poderoso que hace que la interactividad salte la barrera de lo simple y se adentre hacia lo complejo. Espero probar con este escrito que para manejar este tipo de interactividad compleja hace falta un nuevo tipo de visión...” (Catalá, 2020, p. 59).

zador (Catalá, 2018)<sup>22</sup> y la transformación que implica este acto de ver en estas circunstancias específicas antes desarrolladas implica una transformación de dimensiones estructurales en la dinámica civilizatoria, que obviamente redimensiona el marco epistémico, el sentido del proceso estético-artístico y el rol de la imagen en ese marco y red de sentido (Gaona, 2017).<sup>23</sup>

Por el ejemplo el concepto del cómputo como pensar abstracto y generador de una creatividad proyectiva a partir de la programación, que incorpora la relación creatividad con la heurística,<sup>24</sup> la importancia del análisis de los recursos retóricos visuales y los dispositivos que construyen la imagen técnica en el marco de una dimensión histórica y social (Gaona, 2017).<sup>25</sup>

A pesar de sus diferencias y especificidades, por ejemplo, entre las imágenes artísticas y técnicas, este giro icónico abre la posibilidad de enriquecer nuestro modo de pensamiento y vínculo con el entorno, como así también nuestra interacción con la realidad y desde ya su posibilidad de transformación (Catalá, 2012).<sup>26</sup>

## Referencias

- Barrico, A. (2018). *The game*. España: Anagrama.
- Deleuze, G. (2002). Francis Bacon. Lógica de la sensación. Madrid: Arenas Libros.
- Deleuze, G. (2018). Cine III. Verdad y tiempo. Potencias de lo falso. Buenos Aires: Cactus
- Catalá, D. J. M. (2012). *El murmullo de las imágenes*. España: Shangrita Textos.

<sup>22</sup> “Ver es poner en contacto el mundo con la imaginación por medio de un proceso simbolizador. Este proceso, que se proyecta tanto sobre el mundo como sobre la imaginación, se hace por medio de la imagen, de estructuras visuales, de lo que la imagen organiza, así como de la propia organización de la imagen. En una posible historia del ver, establecida según estos parámetros generales, la imagen científica es crucial, porque se desarrolla en las trincheras de la epistemología, allí donde se libran crudamente aquellas batallas que luego el resto de las imágenes representan...” (Catalá, 2018, p. 484).

<sup>23</sup> La imagen técnica y la concepción-construcción del espacio-tiempo-pensamiento: “...La fotografía, el cine y la programación construyen modos distintivos de temporalidad en los procesos de subjetivación (...) La civilización ha experimentado dos momentos de cambio fundamentales desde su comienzo: el primero ocurrió hacia la segunda mitad del milenio II a.C. y es la invención de la escritura lineal. El segundo, del cual somos testigos, puede llamarse la invención de las imágenes técnicas” (Gaona, 2017, p. 117-118).

<sup>24</sup> “El cómputo como forma de pensar es entonces un pensamiento formal, totalmente abstracto (lo más lejos posible del mundo objetivo). Para procesar un código que consiste de puntos e intervalos se requiere un tipo de imaginación/fantasía que no ha existido nunca antes: una imaginación para la programación (una imaginación capaz de programar). Es así que, al pasar por la dimensión...” (Gaona, 2017, p. 121-122).

<sup>25</sup> “La imagen técnica es aquella producida por un aparato. A su vez, los aparatos son producto de los textos científicos aplicados. La posición histórica y ontológica de las imágenes técnicas es diferente de las que ocuparon las imágenes tradicionales, precisamente porque aquellas son resultado indirecto de los textos científicos aplicados...” (Flusser, en Gaona 2017, 123).

<sup>26</sup> “El mundo no termina en los límites del lenguaje como aseguraba Wittgenstein, sino que continúa a través del silencio de las imágenes. Este viaje al otro lado del espejo es necesario para adecuar nuestra mentalidad a las posibilidades que nos ofrece una época convulsa y en continua transformación como la nuestra, pero que sin embargo está a merced de numerosas inercias e interdicciones de todo tipo. Los avances tecnológicos de las últimas décadas han sentado las bases para una era de la imaginación dispuesta a reemplazar la era de lo literal que ha dominado nuestra cultura durante más de dos siglos. Para comprender esta situación inusitada, en la que las condiciones materiales están más avanzadas que la mentalidad adecuada para cultivarlas debe prestarse atención al silencio en los discursos audiovisuales puesto que es a través del mismo que la imaginación logra sortear las imposiciones del discurso hegemónico que se oponen al cambio de mentalidad...” (Catalá, 2020, contratapa).

- Catalá, D. J. M. (2006). *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Catalá, D. J. M. (julio 2020). Modos de ver, formas de pensar: una genealogía de la posvisión. *Novos Olhares*, 9(1), 50-70. <https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/171991>
- Gaona, S. (2017). Imagen técnica y pensamiento poshistórico Una aproximación a la filosofía de Vilém Flusser. En D. Lawler, A. Vaccari y J. Blanco (Comps.). *La técnica en cuestión* (117-126). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Teseo; Universidad Abierta Interamericana.
- Gifreu-Castells, A. (2012). *El documental interactivo como nuevo género audiovisual*. (Tesis doctoral). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/>
- Gumbrecht, H. H. (2005). *Producción de presencia*. México: Universidad Iberoamericana Departamento de Historia.
- Maldonado, C. (julio 2011). 243-244. Entre la imagen y el pensamiento. A propósito del pensamiento de Gilles Deleuze. *Universitas Philosophica*, 57(28), 241-262
- Mitchell, W. J. T. (noviembre 2003). Mostrando el Ver: Una crítica de la Cultura Visual. *Estudios Visuales*, (1), 17-40.
- Mirzoeff, N. (2003). *Introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Morin, E. (1999). *Epistemología de la complejidad*. París: L'Harmattan.
- Seel, M. (2010). *Estética del aparecer*. Buenos Aires: Katz.
- Trías, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.
- Verón, E. (1987). Prefacio a la segunda edición. En E. Verón. *Construir el acontecimiento* (pp. 1-6). Barcelona: Gedisa.

## **SEGUNDA PARTE**

---

### **Imagen, conocimiento y situacionalidad**

## CAPÍTULO 3

# La imagen medieval como experiencia epistémica de la revelación

*Daniel Sánchez*

El mundo cristiano medieval busca signos que den cuenta de la llegada del Reino de modo definitivo. Mientras la escritura garantiza la consolidación de la palabra en el tiempo y los *scriptoria* la reproducen, la imagen la hace pedagógica, y, sobre todo, la hace verdad desde la experiencia. Y esa experiencia, construida desde la retórica de lo visual como acto de persuasión, pero, fundamentalmente, como verosímil, no sólo valida la cosmovisión cristiana, sino que da las herramientas para operar en la realidad y vincularse con la divinidad.

Si se considera que la imagen en el medioevo es un instrumento de mediación y operación con la realidad en sus diferentes pliegues (Deleuze, 1988), por tanto, es posible dimensionar su valor de conocimiento en esa situacionalidad. A ello se aboca este capítulo, para tal objetivo se incluirá al final del mismo un análisis del tímpano de la iglesia Santa Fé de Conques desde la cualidad performática de la pedagogía del dogma hacia lo popular

### La dimensión epifánica del mundo medieval: potencial epistémico y características

La segunda venida de Cristo era un tema concreto en el mundo medieval. Además de ser un componente teológico, era entendido como una certeza histórica e inminente y desde un sentido escatológico. El gran tema era, casi una alegoría de nuestra muerte o entendido en términos cristianos, nuestro pase a la otra vida. Se concebía que “Dios no está arriba sino adelante” (Ratzinger, 2007, p. 11), “El señor viene (...)” (*maranatha*)<sup>27</sup>. Esta paradoja entre una concepción estática y certera de un qué y la dinámica e incierta del cómo y cuándo, que a su vez se traslada a un qué personal de en qué situación me encontrará ese hecho seguro de suceder, genera una tensión ontológica, que marca una constante en el pensamiento occidental.

---

<sup>27</sup>Vocablo griego. (arameo, *maranathah*) que significa: ¡Nuestro Señor viene! (1Co 16:22). Pablo usó esta palabra en contraste con *anathema*, la maldición que llega a los idólatras. Disponible en: <https://www.biblia.work/diccionarios/maranatha/>

Esa incertidumbre invitó al ejercicio permanente de la pregunta y el desciframiento, que en la dimensión mística que concebía el mundo medieval, implicaba entenderlo como revelación o epifanía. Lo particular de esa permanente disposición a la pregunta y el desciframiento en el mundo medieval, es que tiene el modo de la operatoria racional de la filosofía greco-romana, pero la tensión ontológica antes descrita, hace que quede siempre abierta la posibilidad de una respuesta diversa o en tránsito, que a su vez suma la tensión de si es una complejidad complementaria, en la dinámica de la revelación o es una contradicción propia de la estrechez del pensamiento humano o en la concepción mística, una tentación del Maligno. Del mismo modo, en la concepción dinámica del destino humano, siempre estuvo la tensión de lo que luego se instaló como debate entre la predestinación y el libre albedrío, más que en la dimensión personal de la salvación, en la operatoria transformadora del entorno y sus alcances a nivel ontológico, que genera la acción humana.

Este marco de incertidumbre y búsqueda de certezas generó una dinámica permanente en el mundo medieval, especialmente a partir del año mil, que provocó la suma de movimientos filosóficos-teológicos, en los cuales algunos se mantuvieron en el marco de la ortodoxia y otros se convirtieron en herejía desde la mirada de la ortodoxia institucional eclesial. La emergencia del pensamiento científico moderno y el cisma cristiano luterano y sus derivaciones, puede entenderse como parte de ese proceso con otras derivaciones en el caso del pensamiento científico moderno.

Pero más allá de las características y validaciones de las concepciones, la dimensión epifánica potenció una dinámica epistémica permanente y aunque parezca sorprendente desde una concepción tradicional de la mirada medieval, esa dinámica epistémica, aunque con aspiración dogmática era simultáneamente relacional y hermenéutica, ajena a modelos unívocos, que sin dejar de lado los aspectos formales y temáticos, los introducen en una dinámica experiencial, homogénea esencialmente pero pluriforme<sup>28</sup>.

## **El rol de la imagen en el develamiento epifánico: pedagogía y mistagogía del dogma**

Desde los albores de la religión cristiana, el tema de las imágenes fue un tema conflictivo. El riesgo y el temor a la idolatría estuvo siempre vigente. El papel de las imágenes en el cristianismo primitivo se fundó desde la corriente filosófica neoplatónica de Plotino (Siglo III era cristiana).

<sup>28</sup>Papa Francisco, cuando habla del Pueblo de Dios, se refiere a su “rostro pluriforme” (Evangelii Gaudium, en Scannone, 2014) y a su “multiforme armonía” (Evangelii Gaudium, en Scannone, 2014) gracias a la diversidad de las culturas que lo enriquecen. Cuando alude a los pueblos, usa analógicamente la imagen del poliedro para marcar la unidad plural de las irreductibles diferencias en el seno del mismo. También puede sumarse el concepto de inteligibilidad poliédrica utilizado por Foucault (Perea Acevedo, 2013, p. 205).

Plotino trabaja el concepto platónico de la imagen como espejo. La paradoja de mostrar lo que no se ve, ya que lo esencial “es invisible a los ojos” parafraseando a Saint-Exupéry (2001).

La imagen es un espejo de la cosa representada. Por eso participa de su modelo, en virtud del principio estoico de simpatía universal. Ese espejo sirve para captar el alma universal. La esencia universal de esa cosa. Incluso la divinidad. Ese elemento espiritual es la única cosa real. Lo demás es materia pura, es decir, el no-ser vacío. La imagen que busque reflejar la inteligencia debe cuidar incluso suprimir la representación de la profundidad. Es necesario que los ojos se hagan afín y parecido al objeto visto en beneficio de la contemplación. “Jamás un ojo vería un sol y un alma lo bello si ella misma no se hiciese bella...” (Plotino en Grabar, 1967, p. 287).

Es importante destacar el concepto de *participación* con el modelo y el de *simpatía universal* estoico<sup>29</sup> para comprender que el acto de contemplación de la imagen, el mirar, desde esta perspectiva, implica una hermenéutica relacional, que es tanto pedagógica, como mistagógica<sup>30</sup>.

Por ello la imagen actúa como alegoría y materialización del dogma religioso. La materialización del dogma se construye en el acto mistagógico de la observación, desciframiento y a su vez vínculo con la obra, que no es más ni menos que el vínculo entre el alma y la eternidad dialógica<sup>31</sup>.

Esa pedagogía vinculante, a partir de una hermenéutica relacional, que tienen como motivo y finalidad las imágenes sagradas perduran hasta el presente. En palabras de Rodolfo Papa:

El Concilio Vaticano II precisa también los motivos y las finalidades de las imágenes sagradas: De hecho, cuando más prudentemente estas imágenes son contempladas, tanto más quienes las contemplan son llevados al recuerdo y al deseo de los modelos originales y a tributarles, besándolas, respeto y veneración. La contemplación de las imágenes induce al recuerdo y al deseo de los sujetos representados; se trata por tanto de una dinámica cognoscitiva y afectiva, que parte de la imagen representada, pero termina en el sujeto real; es análoga, podríamos decir, a la función que tienen las fotografías de nuestros seres queridos, que nos recuerdan a las personas amadas...” (Papa, 2010, s/p).

<sup>29</sup> “El Logos, presente en todas las cosas, las conecta o relaciona sutilmente. Estas ideas fomentaron en los estoicos creencias como la de la existencia de una “simpatía universal” entre todas las cosas del Universo, así como la creencia en las predicciones o “Mántica”. El famoso fatalismo y determinismo estoico tiene igualmente este mismo fundamento...” (Torre de Babel, s. f.)

<sup>30</sup> El concepto de mistagogía proviene de los cultos mitraicos. Implica conducir por un camino que nos lleva a un misterio. Viene de Mistagogo que eran los sacerdotes de la antigüedad clásica que iniciaba en misterio. Por ejemplo, los misterios dionisíacos o mitraicos. Disponible en: <https://dle.rae.es/>

<sup>31</sup> “Alma no es otra cosa que la capacidad del hombre de relacionarse con la verdad, con el amor eterno» (Ratzinger, 2007, p. 302). La relación con aquello que es eterno, el estar en comunión con ello es participación en su eternidad. Esta concepción teo-dialógica de la vida eterna implica la concreción cristológica de nuestra fe en Dios: en Cristo se ha hecho carne el diálogo de Dios con nosotros. En cuanto pertenecemos al cuerpo de Cristo, estamos unidos al cuerpo del Resucitado, a su resurrección: «Con él nos resucitó y con él nos sentó en el cielo por Cristo Jesús» (Ef 2,6). A partir del bautismo pertenecemos al cuerpo del Resucitado y, en tal sentido, estamos ya fijados a ese futuro nuestro de no ser ya nunca más del todo «a corpóreos» —mera anima separata—, aun cuando nuestra peregrinación no pueda terminar mientras la historia esté aún en curso...” (Ratzinger, 2007, p. 13).

En simultáneo y desde otra dimensión del ver y el mirar, el recurso de la retórica visual actúa desde el campo epistémico como pedagogía del dogma, para generar efectos de verdad. Por ejemplo, la dicotomía entre lo armónico y lo no armónico (grotesco, caricaturesco) como modo contundente de diferenciar el bien y el mal en las fachadas de las Iglesias románicas, lo cual se retomará en el ejemplo concreto la fachada de la Iglesia de Santa Fe de Conques en la actual Francia.

En el caso de las miniaturas (libros ilustrados) con sus construcciones visuales, que muchas veces actúan como comentario o apostilla del texto evangélico, la armonía matemática en la proporción arquitectónica de las iglesias y el uso expresivo de la luz, se hace hincapié en una pedagogía más reflexiva y mediada del dogma. Lo alegórico se apoya en una cultura bíblica y clásica. La matemática, por ejemplo, se torna alegórica tanto como el uso expresivo de la luz.

La imagen inserta en la historia cultural puede comprenderse desde el concepto de *imago* (Schmitt, 1996)<sup>32</sup>. Esto es presencialidad y polifonía en las experiencias de sentido. En palabras de Carla María Bino:

Durante la Edad Media, las imágenes tenían que estar atadas a la verdad. De lo contrario, eran consideradas ídolos. Y los ídolos son siempre peligrosos y, por lo tanto, prohibidos. Por eso, para ser justificada, la Imago tenía que ser verdadera o realmente referirse a la verdad. De ello se desprende que las imágenes no eran consideradas simplemente objetos “para ver”, sino que se percibían como casi “cuerpos vivos”, cuerpos reales: podían actuar como si estuvieran realmente presentes...” (Bino, 2017, p. 69)

Vale aclarar que no desde la presencialidad idolátricas sino desde la experiencia epifánica.

## El aspecto performático de la imagen medieval y su dimensión epistémica

Desde una perspectiva interdisciplinar, siguiendo el marco epistemológico complejo y la metáfora del poliedro para validar una noción de realidad y de verdad múltiple, diversa e incluyente, el estudio de las imágenes pertenecientes al mundo medieval se inscribe en un modelo de

<sup>32</sup> Schmitt (1996) construye el concepto de Imago, tomado del latín, para dimensionar la materialidad y presencialidad que tenían las mismas en el mundo medieval, lejos de ser ilusiones o meras copias de lo que representan o ilusión en el sentido griego del término. Al decir de Schmitt la Imago medieval transcurre en su devenir histórico, primero desde un concepto teológico y antropológico de la tradición judeocristiana, la del concepto de *imaginem et similitudinem nostrum*, cuando Dios crea al hombre a imagen y semejanza de él. También en las historias del antiguo testamento son las imágenes de los sueños las que dimensionan el más exquisito mensaje divino. “En segundo lugar, la noción de imago abarca todas las producciones simbólicas de los hombres, especialmente las imágenes o metáforas que utilizan en su lenguaje y también las imágenes materiales que presentan las formas con los usos y funciones más variados, incluso en la imaginería divina. Finalmente, la palabra imago designa las imágenes mentales, las producciones imaginarias reales y evanescentes de la memoria del sueño del cual los hombres conservan solo huellas fugitivas escritas o figuradas pero cuya psicología y psicoanálisis tomó en el siglo XX una importancia crucial para la historia de individuos y grupos...” (Schmitt, 1996, pp. 3-36)

una antropología histórica (Le Goff, 2009, p. 11) o los denominados estudios culturales, y en ese marco los estudios visuales (Schmitt, 2002)<sup>33</sup>. Ya no será el único modo de estudio de estas indagar su inserción en el listado de “obra de arte” a partir de sus cualidades formales. Tampoco quedará atrapado en un estudio de los temas o del concepto de iconografía, para determinar allí un modelo estático del estudio de los significados y las variantes estilísticas de su representación en términos de forma y atributos validado por documentación histórica, literaria o visual. Finalmente, tampoco en el marco de un estudio materialista desde el circuito de la producción y el consumo de los denominados bienes culturales como recurso de ideología en el sentido marxista del término.

Estas nociones de imago contribuirán a ir construyendo los diversos imaginarios medievales a partir de una pragmática que va atravesando la noción de signo en términos de presencia reveladora en los comienzos del período medieval, pasando por diversas materialidades que generaron controversias como la de la disputa entre iconoclastas e iconóduos y culmina en la canalización de un vínculo más conceptual, a partir de la construcción del sujeto de la Baja Edad Media y de los albores de la modernidad, que en su acción de dominio de todo lo creado también domina la toma de razón de su construcción a imagen y semejanza de la divinidad .

En relación con el modelo tradicional iconológico de Warburg que trabaja “la imagen como fuente” (Ruvituso, 2013) teniendo en cuenta su presencia a partir del contenido, este modo de analizar la imagen utiliza también a la misma como fuente, pero no desde el contenido o su constante referencia en el mundo de la historia cultural y la memoria psico-social y antropológica, sino desde una hermenéutica relacional en término de dispositivo para la experiencia receptiva. Este proceso trata de estructurar una experiencia de representación, dando alto valor a lo retórico desde la faceta de la elocutio,<sup>34</sup> como modo de generar una presencialidad concreta. Sí existen vínculos con el modelo de Warburg desde la perspectiva interdisciplinaria de análisis de la imagen y la denominada “iconología del intervalo” (Acosta López, 2011; Ruvituso, 2019a, 2019b), pero no desde la búsqueda unívoca de significados en términos unívocos del modelo moderno sean funcionalistas o historicistas.

Desde estas perspectivas es que puede entenderse que, en el mundo medieval; la imagen pasa de ser *mimesis* a *impresión de similitud*, donde el espectador se convierte en interactivo (Bino, 2017), en el marco del concepto de imagen abierta de Didi Huberman (2006).

La imagen en la antigüedad en el caso de Platón, de acuerdo con lo que plantea Carolina Delgado (2016) se puede hablar en primer lugar de una diferencia entre apariencia e imagen

<sup>33</sup> “En mis trabajos dedicados a la Edad Media y basados sobre todo en los textos, le he dado siempre gran importancia al estudio del “imaginario medieval” como ha demostrado Jean Claude Schmitt en su estudio *Imago de l’image a la l’imaginaire*. La presente obra, que para mí es una experiencia, se inscribe en la línea de esa larga investigación. Finalmente, he tratado de situar estas imágenes dentro del marco de la construcción histórica de un humanismo medieval, buscando siempre al hombre, a los hombres, dentro del marco de una antropología histórica del Occidente medieval”(Le Goff, 2009, p. 11).

<sup>34</sup> Lo que tradicionalmente puede entenderse como estilo.

Mientras la primera constituiría una ilusión ontológicamente deficitaria, la segunda asumiría la función de instanciación sensible de las realidades ideales-inteligibles. Con base en esta segunda variante, Platón ha concebido la posibilidad de una mimesis ideal y de un reenvío al conocimiento de las formas (p. 131).

Además, incorpora el siguiente desarrollo:

Platón no solo usa diferentes términos para referirse a la noción de imagen, sino que también se refiere a distintos tipos de imágenes: imágenes naturales como las propias del sueño, las sombras, los reflejos o también las réplicas, los retratos o las esculturas gigantes (Delgado, 2016, p. 132).

Sin embargo, estas quedan en el plano de la idealidad. La variación que genera Plotino a partir del aporte estoico de la simpatía antes citado, le aporta la relación hermenéutica y vincular.

En el caso de Aristóteles se ubica en el plano de la mimesis y la fantasía, pero tomando los recaudos pertinentes de no extrapolar las significaciones del tiempo de Aristóteles con el tiempo actual de estos términos (Suñol, 2012). Por ejemplo, en este fragmento de Aristóteles respecto al concepto de imagen, memoria, representación:

Un animal, pintado sobre un cuadro es a la vez un animal y una imagen; siendo uno e idéntico, es esas dos cosas, bien que su ser, en ambos, no sea idéntico, y que sea posible considerarlo sea como un animal, sea como una imagen; igualmente es necesario suponer que la representación que está en nosotros es a la vez alguna cosa en sí misma y la representación de otra cosa. En tanto que existe por sí misma, es una idea o una representación (phantasma) y en tanto que es representación de otra, es una imagen o un recuerdo (Aristóteles en Soulages, 2008, p. 103).

Ese recuerdo en el marco relacional, toma corporeidad, se instala en una experiencia que construye una presencialidad, desde una dimensión abierta, que no siempre se encuadra en un concepto inteligible.

## **El tímpano de la iglesia de Santa Fe de Conques**

Si tomamos como referencia al tímpano de la Iglesia de Santa Fe de Conques<sup>35</sup>, modelo de Iglesia de peregrinación en el camino compostelano y el complejo escultórico del Juicio Final,

---

<sup>35</sup> Para ver el tímpano en detalle y acompañar el análisis subsiguiente se recomienda acceder a la página web de la Oficina de Turismo de Conques Marcillac (Francia): <https://www.tourisme-conques.fr/fr/conques/tympan>

encontramos un modelo de pedagogía del dogma hacia lo popular. Se podrá analizar ese aspecto performático, que toma a la imagen como impresión de similitud y convierte al espectador en actor desde la dinámica de la relación con la imagen, que excede el campo de la búsqueda del significado e ingresa en un marco relacional, epifánico, mistagógico y del mismo modo didáctico como experiencia de verdad a partir de recurso retóricos visuales múltiples.

El tímpano de la portada occidental de la iglesia abacial de Santa Fe de Conques fue esculpido en el segundo cuarto del siglo XII, en tiempos del abad Bonifacio, por lo que debemos datar la obra entre los años 1107 y 1125. Parece incuestionable que la visión de Mateo (Reina Valera, 1960, Mateo 25:31-46) fue la principal fuente literaria utilizada por los iconógrafos para la representación del Juicio Final.

Con dimensiones que llegan a los 6,70 metros de ancho y 3,60 metros de altura, el tímpano del Juicio Final alberga 124 personajes. La composición general es muy simple: el gran semicírculo del tímpano consta de tres registros superpuestos separados por bandas con inscripciones grabadas. En el centro del tímpano está Cristo, en mandorla, quien con el movimiento de su mano derecha -elevada- acoge a los elegidos en el paraíso: "Venid benditos de mi Padre (...)". El movimiento de la mano izquierda hacia abajo designa el infierno a los réprobos: "fuera de mí, malditos" (Reina Valera, 1960, Mateo 25:31). Cristo juez ha dado su veredicto. Cristo está en un trono de gloria, salpicado de estrellas, entre las nubes representadas por cinco filas de pequeñas vieiras. Cristo sentado es soberano juez: la inscripción dice: "Judex y Rex, rey y juez". Más allá de la cruz de Cristo derivan el sol y la luna, atravesando el centro de la creación, el centro del mundo y la historia: "la señal de la cruz en el cielo será cuando el Señor los juzgará" (Reina Valera, 1960, Mateo 24:30). A los pies de Cristo, saliendo de una nube, dos ángeles con antorchas, se dice, el último día del juicio: "El sol se oscurecerá, la luna no brillará más" (Reina Valera, 1960, Mateo 24:30).

La Cruz de Cristo es el detalle del Juicio Final del tímpano sobre la puerta oeste. En la parte superior, por encima y detrás de Cristo en Majestad, están la cruz de Cristo y los ángeles con los instrumentos de la Pasión. La inscripción en la parte superior de la cruz dice: "Jesús, Rey de los Judíos". En el brazo de la cruz, *lancea* se refiere a la lanza que sostiene el ángel, con la que Cristo fue traspasado, y *clavi* refleja los clavos utilizados para crucificarlo. La inscripción que figura a continuación es parte de una frase más: "Esta señal de la cruz estará en el cielo". En cada lado de la cruz, dos ángeles anuncian la última reunión de la humanidad: "Cuando el Hijo del hombre venga en su gloria rodeado de todos los ángeles, se sentará en su trono glorioso" (Reina Valera, 1960, Mateo 25:31).

Un elemento por destacar que emerge de los pliegues del semicírculo superior y ayuda a construir esa experiencia performática son los denominados "observadores misteriosos". Un observador en la piedra "cinta" que rodea el tímpano sobre la puerta oeste. El significado no es conocido, pero una posibilidad es que representan a los ángeles mencionados en la 1° Epístola de Pedro 1:11 (Reina Valera, 1960) escudriñando qué persona y qué tiempo indicaba el Espíritu de Cristo que estaba en ellos, el cual anunciaba de antemano los sufrimientos de Cristo, y las glorias que vendrían tras ellos. A éstos se les reveló que no para sí mismos, sino para noso-

tros, administraban las cosas que ahora os son anunciadas por los que os han predicado el evangelio por el Espíritu (Reina Valera, 1960, Pedro 1:12).

En el interior del tímpano aparecen las imágenes del paraíso y el infierno. En el caso del paraíso se mezclan personajes bíblicos e históricos como Carlomagno, la misma Santa Fe, su hermana, el eremita Dadon, fundador del primer oratorio de Conques, etc. En el caso del infierno se mezcla un sinnúmero de demonios y personajes. Los condenados son empujados a las mandíbulas del monstruo bíblico, el Leviatán, el infierno, por un demonio, que parece mirar ansiosamente a un alma que acaba de ser tirada al cielo por un ángel. El ángel se mira con el diablo, mientras sujeta con una actitud protectora la mano de la persona salvada.

Si hacemos un recorrido exhaustivo por el tímpano, encontramos:

- Un rico caballero recibe su merecido en el infierno. La cabeza hacia abajo representa la inversa del orgullo, y también la conocida historia local de Rainon, señor del castillo de Aubin en Rouergue. La historia dice que Rainon era rico, orgulloso y arrogante (su cota de malla demuestra que era rico) y que había sido excomulgado por maltratar a los monjes. Estaba a punto de tratar a otro con violencia "cuando, como resultado de la venganza divina, se sienta de repente su caballo de cabeza en la tierra. Proyectado hacia delante, el jinete murió de una fractura de cuello y fractura de cráneo."
- Un par de enamorados, uno al lado del otro, esperan su castigo, mientras un demonio le cuenta a Satanás sobre el asunto. Su crimen puede ser incluso más grave que la pasión por lo general (el hombre del peinado sugiere que era un monje).
- El diablo preside el infierno y las torturas de los condenados. Debajo de sus pies está el hombre para ser castigado por el vicio de la ociosidad o pereza. En la parte inferior derecha está una rana, símbolo de la ociosidad.

Y así una sucesión de hechos narrados visualmente, como el caso del pesaje de las almas en las puertas del Cielo y el Infierno, donde en el nivel superior: el pesaje de las almas por San Miguel Arcángel, con las artimañas del Diablo para que pesen más los pecados (faltan las balanzas), flanqueado por la resurrección de los justos y las penas de los condenados. En el nivel inferior, las puertas al cielo y el infierno, con la asistencia de un ángel y un demonio respectivamente. Obsérvese que la entrada del infierno es menos adornada y no tiene puerta. La inscripción en latín que se extiende a lo largo de la parte inferior dice: "Oh pecadores, si no reparan sus caminos, sepan que van a sufrir un terrible destino."

Todo construido visualmente desde identificaciones estilísticas (elocutio) que diferencian claramente el bien vinculado al orden y la armonía y el mal vinculado a la deformación y la caricatura. Lo que se denomina estilo grotesco.

## A modo de cierre

Podemos concluir que esta parafernalia de imágenes aquí analizadas, de las cuales sólo se hizo referencia a un porcentaje mínimo, situadas en un contexto específico, desde el punto de vista narrativo, no estaban dispuestas para contemplar su belleza o destreza técnica, sino que los recursos por nosotros denominados en el presente como estético o de retórica visual, operaban junto a los iconográficos, como dispositivos facilitadores, y contribuían a construir una experiencia de verdad que sirviera para operar en la realidad y vincularse con la divinidad.

## Referencias

- Acosta López, M. R. (diciembre de 2011). El conjuro de las imágenes: Aby Warburg y la historiografía del alma humana. *Estud.filos*, (44), 117-135.
- Bino, C. M. (julio de 2017). Imágenes y visión performativa en la Edad Media. *Eikón Imago*, 11(1), 69-84.
- Deleuze, G. (1993) *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Londres: The Athlone Press.
- Delgado, C. (diciembre de 2016) Apariencia e imagen. Examen a partir de algunos diálogos platónicos. *Revista Estudios filosóficos*, (54), 131-149.
- Didi Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- de Saint-Exupéry, A. (2001). *El principito*. Madrid: Salamandra.
- Grabar, A. (1967). *El primer arte cristiano*. Madrid: Alianza.
- Le Goff, J. (2009). *Una edad media en imágenes*. Barcelona: Paidós.
- Perea Acevedo, A. J. (2013). *La cuestión del espacio en la filosofía de Michel Foucault*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Ratzinger, J. A. (2007) *Escatología: la muerte y la vida eterna*. Barcelona: Herder.
- Reina Valera. (1960). Biblia online. Recuperado de: <https://www.biblegateway.com/>
- Rodolfo, P. (7 de diciembre de 2010). Las imágenes sagradas y el magisterio de la iglesia [Entrada de blog]. Recuperado de: <https://rpcbk.wordpress.com/2010/12/07/las-imagenes-sagradas-y-el-magisterio-de-la-iglesia>
- Ruvituso, F. L. (septiembre de 2013). Aby Warburg y la imagen como fuente. Ponencia presentada en IX Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.
- Ruvituso, F. L. (2019) Tensiones y supervivencias. Apuntes sobre la iconología de Aby Warburg. En Hitz, R. A; Ruvituso, F. L. y Pedroni, J. C. (Comps.) *Historiografías del arte. Debates y perspectivas teóricas*. La Plata: Edulp.
- Ruvituso, F. L. (2019b) Iconología y anacronismo. (Dis) continuaciones del método warburgiano. En Hitz, R. A; Ruvituso, F. L. y Pedroni, J. C. (Comps.) *Historiografías del arte. Debates y perspectivas teóricas*. La Plata: Edulp.

Schmitt, J.-C. (1996) La culture de l'ímage. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51(1), 3-36.  
doi:10.3406/ahess.1996.410832

Soulages, F. (2008) Para una nueva filosofía de la imagen. *Revista de Filosofía y Teoría Política*. (39), 95-112, Recuperado de:  
[https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.3625/](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3625/)

Suñol, V. (2012). *Más allá del arte: Mímesis en Aristóteles*. La Plata: Edulp.

Torre de Babel. (s. f.). *Estoicismo*. Recuperado de <https://www.e-torredebabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofia Griega/Filosofia Helenística/Estoicismo.htm>

## CAPÍTULO 4

# De la experiencia revelada a la conceptualización subjetiva y racional

*Daniel Sánchez*

El capítulo analiza la transición entre la experiencia de la imagen como conocimiento y presencia en el medioevo -dimensión, luego, recuperada en el Barroco- y el inicio de la imagen como objeto que materializa belleza armónica (Renacimiento). Asimismo, desarrolla la cuestión de la subjetividad sobre la que se constituyó el proceso artístico en la modernidad, como opuesta al mundo objetivo y científico del conocimiento moderno.

El marco temporal y espacial es el que ocupa fundamentalmente el auge del pensamiento escolástico en el siglo XII y su posterior crisis en los siglos XIII y XIV, que, desde la producción artística, en su dimensión simbólica, presentan la conformación-transformación de los valores y creencias de ese mundo tardomedieval.

Desde la perspectiva de George Duby se produce la transformación de la figura del artista y el modelo de circulación de la obra anuncia el proceso artístico moderno. El artista es el que da la materialidad conceptual, ya no simplemente la técnica instrumental, a los deseos del comitente (Duby.1993). Esto redimensiona el marco epistémico de la imagen, acorde a las transformaciones que van generando la emergencia, tanto de las órdenes mendicantes<sup>36</sup> como del nominalismo<sup>37</sup>. El conocimiento empieza a atravesar el tamiz de la subjetividad y los sentidos. Comienza a construirse el concepto de sujeto que se desarrollará en la modernidad y con él la

---

<sup>36</sup> Las órdenes mendicantes están formadas por frailes o monjas, tienen participación en el apostolado y viven de las limosnas. Ejemplos: franciscanos, dominicos, agustinos o carmelitas y su accionar contribuyó a dimensionar una vivencia más individual de la religión. En ese marco por ejemplo el IV Concilio de Letrán (1215-1216), convocado por Inocencio III destinado fundamentalmente a "extirpar los vicios y afianzar las virtudes... suprimir las herejías y fortalecer la fe" (Inocencio III, 1215) se ocupó, además de las desviaciones heréticas de obligar a los fieles a realizar por lo menos una confesión de los pecados anual, lo que empieza de redimensionar una nueva concepción del sujeto que irá construyéndose en lo sucesivo.

<sup>37</sup> El nominalismo es una postura filosófica, crítica ante el platonismo, que se desarrolló en la Edad Media. Los universales (hombre, nación, planta, bondad) eran considerados sólo nombres sin sustancia por los nominalistas. Esta corriente de pensamiento afirmaba que no son seres ni entidades concretos, sino meras abstracciones, sonidos de la voz ("flatus vocis"), palabras que pueden denominar a varios individuos indistintamente y por lo tanto existen únicamente en el campo intelectual, no en la realidad. Los universales tenían, según los nominalistas, una realidad lógica, no ontológica, como pretendían los universalistas, que eran llamados realistas, pues otorgaban a los *universales* existencia real (Nominalismo, s/f). Los universales, según los realistas, son anteriores y están fuera de las cosas. Un antecedente del mismo puede tomarse a partir de la herejía cátara que una vez que abandonó el mundo de los trovadores y en prácticas de la tradición cortesana, dejó su sello en parte de la construcción de este modelo de sujeto tardo-medieval, que tomó el nombre de humanismo y del cual el denominado nominalismo fue la primera avanzada en el ambiente monástico intelectual.

dicotomía subjetivo-objetivo, como así también la necesidad de generar herramientas y modelos de validación de esa objetividad, que utilizará a las matemáticas como saber modélico y a la relación sujeto-objeto como marco de construcción cognitiva. El nuevo desarrollo de la mimesis y el de la perspectiva geométrica en el proceso artístico situado fundamentalmente en lo que hoy es Italia, en el llamado *Renacimiento* entre el siglo XIV y XV pueden tomarse como indicadores de esta transformación. También tiene se destaca la incipiente laicización y el dimensionamiento de la obra de arte como una *apropiación individual y materialización de un temperamento* (Duby, 1993).

La Historia del Arte medieval particularmente ha tomado en los últimos años diversas directrices respecto al modo de abordar el estudio de las imágenes. Los caminos más tradicionales de la iconografía panofskyana, los estudios sobre imagen medieval de Otto Pächt (1984) y los acercamientos de Goldsmith (1940) al estudio de la imagen medieval a través del método *warburgiano*, continúan siendo las bases de muchas investigaciones actuales. Esta perspectiva tradicional, continuó por vías diversas relacionándose por un lado con los estudios del polaco Jan Bialostocki (1968), con la sociología del arte y por el otro con la Nouvelle Histoire francesa (Le Goff, 1984; Duby, 1988, Grabar, 1967), sobre todo en lo concerniente al campo interpretativo-inferencial de la iconología. En España, los planteos semióticos de Meyer Schapiro (1996) y otros, han producido innovadores cruces entre la teoría literaria y las imágenes medievales, como el reciente trabajo acerca de la retórica visual del occidente medieval de Sanchez Ameijeiras (2014). En Francia, la tendencia materialista de Jacques Le Goff y Goerges Duby, se ha visto renovada por los planteos epistemológicos de Michel Foucault (1968) y otros autores, cuyas últimas publicaciones giran en torno al estudio de la estética medieval desde una arqueología de la imagen (Boulnois, 1999).

Todos estos estudios específicos construyen una trama que, a la luz de las nuevas consideraciones sobre la Historia del Arte como un montaje de saberes diacrónicos y eucrónicos, como expone en *Ante el tiempo* por Didi-Huberman (2002). Estas formulaciones envisten al mito del progreso artístico y de la historiografía lineal del Arte, convocando a las imágenes a ocupar un nuevo espacio epistemológico en la práctica académica. Esta práctica según lo observado por Mazzucco, Forster & Centanni (2004), debe suponer una transferencia diferente.

## **La situacionalidad de la transformación. El emergente laico y sus valores**

En pleno apogeo feudal, cuando la paz recién llegaba a Europa, comenzaban a otorgarse los primeros privilegios municipales (Génova 958, Zadornin, Berbeja en España 955). Otro orden estaba surgiendo con sus paradigmas. En el 972, el emperador bizantino Nicéforo Focas ordena una investigación de los suministros madereros de Venecia al islam. Mientras por un lado se iba gestando en Europa la idea de cruzada, algunas ciudades comerciaban con el infiel. Evidentemente otra mentalidad era la que interpretaba el mundo. Su fuente de riqueza no era

la tierra sino la moneda. Su valor supremo no era la fidelidad sino la astucia y su objetivo de vida no eran valores trascendentes como la gloria, sino concretos y prosaicos como el éxito.

Dos prototipos de un orden y otro son San Luis y Marco Polo. Este orden burgués trajo aparejado una afirmación del mundo circundante, un paradigma de verdad apoyado en los sentidos y el empirismo. Si bien es propio de los habitantes de las ciudades, se fue construyendo a partir de distintas expresiones dispersas. Lo que Romero llama “espíritu disidente” (Romero, 1996). Por distintos flancos y sectores aparecieron disidencias al orden impuesto, llamado cristiano-feudal. A veces dentro del mismo cristianismo, como la postura estética del abad Suger de Saint Denis, San Francisco de Asís, a veces heréticos como Bacon en la ciencia, etc. Este nuevo orden se fue consolidando lentamente y de diferentes maneras, expandiéndose más allá de lo que es una clase social como la burguesa. Así se puede hablar de un aburguesamiento de la nobleza feudal que se hace cortesana.

¿Cuándo comienza este cambio? Si seguimos la tradición de la más clásica y a su vez inicial historia del arte de Giorgio Vassari, diríamos que comienza cuando empieza a desaparecer la *maniera greca* y comienza el *verdadero estilo de pintar* y su primer representante fue Giotto de Bondone (1276-1336)<sup>38</sup>. Si bien esto es un modo casi legendario de marcar el comienzo de la visualización de los indicios de los comienzos de la materialización de un nuevo modo de concebir el mundo por parte de occidente, vale la pena tomarlo como referencia, porque está muy vinculada su obra, a una figura emblemática de la nueva visión del mundo y por tanto de la concepción de la trascendencia por parte del sujeto tardomedieval, que fue la figura de San Francisco de Asís. Este santo, sin caer en las herejías que tanto pululaban por ese tiempo, dimensionó en el marco de la ortodoxia una revitalización y casi una refundación de la concepción del cristianismo. Su prédica mendicante se aleja de la estructura contemplativa y de encierro consolidada por Cluny, pero continuada por otras órdenes reformadas del monaquismo y a diferencia del perfil intelectual de los dominicos, aunque sin desecharlo, su misión es encontrarse con el mundo y en él con el ser humano común, desde una mirada común

El mundo de San Francisco era un mundo urbano, burgués que en palabras de George Du-by (1993), salvo en Italia fundamentalmente, adquiriendo patrones de vida cortesana, no tuvie-

---

<sup>38</sup> “Finalmente, para que el recuerdo de Giotto no quedase sólo en las obras que salieron de sus manos y en aquellas que salieron de manos de los escritores de aquel tiempo, habiendo sido él quien redescubrió el verdadero modo de pintar, perdido durante muchos años antes de él, por público decreto y por obra del cariño particular del Magnífico Lorenzo de Médicis, el antiguo admirador de los talentos de tanto hombre, fue puesta en Santa Maria del Fiore la efigie suya tallada en mármol por Benedetto da Majano, escultor excelente, con los infrascriptos versos hechos por el divino hombre Messer Angelo Poliziano, para que quienes alcancen la excelencia en cualquier profesión puedan esperar que conseguirán de otros un monumento semejante al que mereció y obtuvo Giotto tan ampliamente por la bondad de su obra: *Ille ego sum, per quem pictura extincta revixit, Cui quam recta manus, tam fuit et facilis. Naturæ deerat mostræ quod defuit arti: Plus licuit nulli pingere, nec melius. Miraris turrim egregiam sacro ære sonantem? Hæc quoque de modulo crevit ad astra meo. Denique sum Jottus, quid opus fuit illa referre? Hoc nomen longi carminis instar erit.* Y para que quienes vengan después puedan ver dibujos de la propia mano de Giotto, y por ellos conocer mejor la excelencia de tanto hombre, en nuestro mencionado libro hay algunos maravillosos, que por mí fueron recogidos con no menor empeño que dificultad y gasto” (Vasari, 1981, p. 24-25).

ron gran influencia en el dimensionamiento de esta nueva mirada, que era humanista, pero cortesana<sup>39</sup>. Pero además en palabras del recordado Émile Mâle:

Desde el siglo XIV, el cristianismo franciscano se presentó a ellos bajo un aspecto todavía más propio para impresionarlos. El arte italiano en primer lugar, completamente penetrado del espíritu de los discípulos de San Francisco, y luego del teatro religioso, en el que se vuelve a hallar la misma inspiración, pusieron bajo los ojos de los pintores y de los escultores las escenas más trágicas, el sufrimiento, el dolor y la muerte. Así nació la nueva iconografía... (Mâle, 1986, p. 85).

y se podría agregar una nueva retórica visual.

El principal referente fue el denominado Pseudo San Bonaventura, quien hacia 1300 escribió la obra titulada *Las meditaciones sobre la vida de Cristo*. Según la tradición, las 17 copias iluminadas de los manuscritos inspiraron la obra de Giotto.<sup>40</sup> Y su estructura narrativa que apunta a la emoción, contribuyó a la consolidación de un tipo de evangelización dirigida con simpleza al sujeto, desde una perspectiva humana y cotidiana.

## La influencia del comitente. La singularidad o la doctrina

En el marco de esta transformación tuvo reconocida influencia el rol del comitente. Mientras que en el caso, por ejemplo del arte dominico, la obra de arte se convirtió en cuerpo de doctrina, al ser un emergente de la cruzada contra la herejía cátara,<sup>41</sup> en el caso del donante burgués siempre se buscaba la singularidad<sup>42</sup>. Y en palabras de Duby:

<sup>39</sup> “Estos valores universitarios y caballerescos fueron adoptados por algunos grandes hombres de negocio y constituían en la sociedad urbana, sobre todo en Italia, la única élite susceptible en aquella época, fuera de la Iglesia y de las cortes, de un mecenazgo verdaderamente creador. Las burguesías participaban aún muy poco en la conducción de la acción artística. Su intervención se situaba casi siempre en los más bajos niveles de la creación, en el terreno de la producción vulgarizada” (Duby, 1993, p. 199).

<sup>40</sup> La universidad de Sevilla permite la descarga de la edición veneciana de 1497 en fondosdigitales.us.es

<sup>41</sup> “Este fue el caso de todas las imágenes de propaganda y especialmente de numerosas pinturas ejecutadas bajo influencia de la orden dominica...” (Duby, 1993, p. 201)

<sup>42</sup> Valgan los siguientes casos como ejemplos: 1) Anónimo, *Tabla de Santo Domingo de Guzman*, Primer cuarto siglo XIV, Temple s/tabla 192,5 x 133,5. Disponible en la página del Museo Nacional de arte de Catalunya <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/tabla-de-santo-domingo-de-guzman/anonim-arago/015825-000> 2) Figura de donantes en la Catedral de San Pedro y San Pablo, Hamburgo, Siglo XIII. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Catedral\\_de\\_Naumburgo#/media/Archivo:Est%C3%A0tues\\_fundadors\\_de\\_Naumburg.JPG](https://es.wikipedia.org/wiki/Catedral_de_Naumburgo#/media/Archivo:Est%C3%A0tues_fundadors_de_Naumburg.JPG) 3) Giotto, *La lamentación sobre Cristo muerto, 1305-1306*. Fresco. 1305. 200 cm × 185 cm. Localización. Capilla de los Scrovegni, Padua. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Lamentaci%C3%B3n\\_sobre\\_Cristo\\_muerto\\_\(Giotto\)#/media/Archivo:Giotto\\_-\\_Scrovegni\\_-\\_36\\_-\\_Lamentation\\_\(The\\_Mourning\\_of\\_Christ\)\\_adj.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Lamentaci%C3%B3n_sobre_Cristo_muerto_(Giotto)#/media/Archivo:Giotto_-_Scrovegni_-_36_-_Lamentation_(The_Mourning_of_Christ)_adj.jpg)

(...) quería poner de manifiesto, por medio de detalles particulares del tema los rasgos de su personalidad. A veces era el temperamento del artista. Los mecenas no pertenecían todos a la iglesia, como antaño. No eran, por lo tanto, siempre intelectuales (...) De este modo se abría un campo más amplio que antes a las iniciativas del ejecutante y a su propia sensibilidad (...) (Duby, 1993, p. 200).

Consideremos también que:

Las nuevas formas de mecenazgo favorecieron mucho menos que antes la intervención directa de los profesionales del pensamiento. En la mayoría de los casos lo que se puede descubrir es una simple coincidencia entre lo que el artista ha hecho y una concepción del mundo en determinados niveles mentales de acuerdo con la situación social del donante (...) Se preocupa menos por instruir, por exponer dogmas o concepciones intelectuales. Es más que nada el reflejo de modelos culturales propuestos como signos y justificación de su superioridad social, a un mayor número de hombres que tienen orígenes sociales diferentes y que se consideran miembros de una élite (Duby, 1993, p. 201).

A esta retórica visual que modela una experiencia epistémica a partir de la mimesis y las emociones, restaría sumar las imágenes vinculadas a los que Romano y Tenenti denominan *el humanismo degradante* (Romano & Tenenti, 1971) refiriéndose al entre otras cosas, a la materialidad que toma por ejemplo la figura de la muerte, en el marco de la pandemia de la denominada *peste negra* que se desarrolló en Europa entre 1348 y 1354 y llevó a la muerte a casi un tercio de la población del viejo continente.

Esa retórica visual apuesta al impacto y a su vez a un conocimiento que ayude a convivir con la muerte o la denominada *Parca* que es el nombre que tomó poéticamente la muerte a partir de un antecedente de deidad romana.<sup>43</sup>

Desde el punto de vista de una nueva religiosidad que también dimensionó entre otras cosas estas desventuras que tuvo la Europa tardomedieval, una de ellas fue la afirmación a Dios desde lo único concreto que puede ver el hombre. La muerte. En el aspecto sagrado valora la fortaleza de Cristo en enfrentar a la misma “Ecce Uomo”. De allí que toma protagonismo la iconografía del descendimiento, desde una retórica visual expresiva desde lo dramático y contundente.<sup>44</sup>

<sup>43</sup> Valga por ejemplo la pintura anónima de fines del S. XV *La muerte del niño. Una fatalidad. Se puede encontrar en el Departamento manuscritos franceses. 995. Folio 34 b. Biblioteca Nacional de Francia. Recuperado de: <https://www.bnf.fr/fr>*

<sup>44</sup> Valga por ejemplo la pintura de Enguerrand Quarton *Piedad de Villeneuve-lès-Avignon. de 1452. Témpera sobre tabla. 162 x 218 cm. Exhibida en el Museo del Louvre. París. Disponible en: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:F0082\\_Louvre\\_Piet%ca0\\_de\\_Villeneuve-l%ca8s-Avignon\\_RF\\_1569\\_rwk\\_B.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:F0082_Louvre_Piet%ca0_de_Villeneuve-l%ca8s-Avignon_RF_1569_rwk_B.jpg)*

## Conclusión

En los círculos de debate el término clave es el de “imagen”, una definición sustancialmente distinta al concepto restrictivo de Arte (Belting, 2007). Tanto la denominada Bildwissenschaft o “ciencia de las imágenes” desarrollada en Alemania en la última década del siglo XX, en un ambiente que coincide con el redescubrimiento de la figura de Aby Warburg, (Werkmeister, 2006) como en el mundo anglosajón los denominados *Visual studies* han elaborado enfoques y reflexiones paralelas y en muchos casos análogas con una común desafección por las categorías estéticas restrictivas de la Historia del Arte tradicional (Cayuela, 2014). Por otro lado, en el mundo francófono tienen gran relevancia los mencionados estudios antropológicos y ensayísticos, que proclaman una apertura transdisciplinar para los estudios contemporáneos de la imagen (Didi-Huberman, 2012; Boulnois, 2008).

En este nuevo marco de referencia se recuperan experiencias que habían quedado marginadas. El ambiente intelectual actual es más receptivo a las aportaciones de algunos visionarios de la memoria artística como el mencionado caso de Aby Warburg, Walter Benjamín (1892-1940) y otros grandes pensadores de fines del siglo XIX, con propuestas radicales respecto a la dimensión epistémica de la imagen.

Estas innovadoras propuestas junto a los enfoques tradicionales sugieren una trama argumentativa y conceptual proyectable al análisis de la imagen que ha sido en la actualidad exponencialmente aumentada por la indexación y los tesauros digitales (Cayuela, 2014). La Historia del Arte universal tiene una enorme deuda con los nuevos campos tecnológicos y con las nuevas perspectivas teóricas tanto en el campo de la investigación, como en el de la educación (Hernández, 2001).

## Referencias

- Anónimo. (Primer cuarto siglo XIV) *Tabla de Santo Domingo de Guzman*, [Pintura] Recuperado de: <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/tabla-de-santo-domingo-de-guzman/anonim-arago/015825-000>
- Anónimo. (fines del S. XV). La muerte del niño. Una fatalidad. [Pintura] Recuperado de: <https://www.bnf.fr/fr>
- Belting, H. (2007). *Antropología del arte*. Buenos Aires: Katz.
- Bialostocki, J. (1968). *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona: Seix barral.
- Boulnois, L. (1999). *Duns Scot, la Rigueur de la charité (Initiations au Moyen Âge)*. Paris: Cerf.
- Cayuela, B. (2014). La iconografía en la era digital: hacia una heurística para el estudio del contenido de las imágenes medievales. *Magnificat Cultura i Literatura Medievals*, 1, 1-36.
- Didi-Huberman, G. (2002). *Ante el tiempo: Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- \_\_\_\_\_ (2008). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- \_\_\_\_\_ (2010). *Atlas: llevar el mundo a cuestras*. Madrid: TF Editores/Museo Reina Sofía.
- Duby, G. (1993). *Arte y sociedad en la edad media*. Madrid: Taurus.
- Enguerrand, Q. (1452) *Piedad de Villeneuve-lès-Avignon*. [Pintura]. Recuperado de: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:F0082\\_Louvre\\_Piet%C3%A0\\_de\\_Villeneuve-l%C3%AAs-Avignon\\_RF\\_1569\\_rwk\\_B.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:F0082_Louvre_Piet%C3%A0_de_Villeneuve-l%C3%AAs-Avignon_RF_1569_rwk_B.jpg)
- Foucault, M. (1968). *La arqueología del saber*. Paris: Gallimard.
- Giotto. (1305-1306). *La lamentación sobre Cristo muerto*, [Pintura]. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Lamentaci%C3%B3n\\_sobre\\_Cristo\\_muerto\\_\(Giotto\)#/media/Archivo:Giotto\\_-\\_Scrovegni\\_-\\_36\\_-\\_Lamentation\\_\(The\\_Mourning\\_of\\_Christ\)\\_adj.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Lamentaci%C3%B3n_sobre_Cristo_muerto_(Giotto)#/media/Archivo:Giotto_-_Scrovegni_-_36_-_Lamentation_(The_Mourning_of_Christ)_adj.jpg)
- Goldsmith, P. J. (1940). *Early Florentine Designers and Engravers: Maso Finiguerra, Baccio Baldini, Antonio Pollaiuolo, Sandro Botticelli [and] Francesco Rosselli: A Comparative Analysis of Early Florentine Nielli, Intarsias, Drawings, and Copperplate Engravings*. Cambridge: Harvard Press.
- Grabar, A. (1967). *El primer arte cristiano*. Madrid: Alianza.
- Inocencio III. (1215). *IV Concilio Lateranense*. Recuperado de: <http://www.internetsv.info/Archive/CLateranense4.pdf>
- Le Goff, J. (1984). *Lo maravilloso y lo cotidiano*. Barcelona: Gedisa.
- Mâle, E. (1986). *El gótico: la iconografía de la Edad Media y sus fuentes*. Madrid: Editorial Encuentro.
- Mazzuco, K.; Forster, W. y Centanni, M. (junio 2004). Intorno a Mnemosyne: Incontro con Kurt W. Forster al Seminario di tradizione classica. *la rivista di engramma*, 35, 34-37. recuperado de: en: [http://www.egramma.it/engramma\\_v4/homepage/35/conferenze/tappa\\_seminario\\_forster.html](http://www.egramma.it/engramma_v4/homepage/35/conferenze/tappa_seminario_forster.html)
- Nominalismo. (s.f.). En Wikipedia. Recuperado el 30 de octubre de 2020 <http://es.wikipedia.org/wiki/Nominalismo>
- Pacht, O. (1987). *Historia del arte y metodología*. Madrid: Alianza.
- Renalias, J. (1028-1024) *Figura de donantes en la Catedral de San Pedro y San Pablo* [Escultura]. [https://es.wikipedia.org/wiki/Catedral\\_de\\_Naumburgo#/media/Archivo:Est%C3%A0tues\\_fundadors\\_de\\_Naumburg.JPG](https://es.wikipedia.org/wiki/Catedral_de_Naumburgo#/media/Archivo:Est%C3%A0tues_fundadors_de_Naumburg.JPG)
- Romano, R. y Tenenti, A. (1971). *Los fundamentos del mundo moderno. Historia Universal Siglo XXI*. México: Siglo XXI Editores.
- Sánchez Ameijeiras, R. (2014). *Los rostros de las palabras. Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval*. Madrid: Akal.
- Sánchez de Serdio Martín, A. y Hernández, F. (2001). Problemas compartidos: la experiencia de legos y expertos con los multimedia sobre arte. *Arte, individuo y sociedad*, 13, 11-24. Recuperado de:

[https://www.researchgate.net/publication/39285020\\_Problemas\\_compartidos\\_la\\_experiencia\\_de\\_legos\\_y\\_expertos\\_con\\_los\\_multimedia\\_sobre\\_arte](https://www.researchgate.net/publication/39285020_Problemas_compartidos_la_experiencia_de_legos_y_expertos_con_los_multimedia_sobre_arte)

Shapiro, M. (1996). *Words, Script, and Pictures: The Semiotics of Visual Language*. Nueva York: George Braziller.

Vasari, G. (198). *Vida de artistas*. Madrid: Cátedra.

Werkmeister, O. (2006). The turn from Marx to Warburg in West German Art History. 1968-90). En A. Hemingway (Ed.) *Marxism and the History of Art* (213-220). Londres: British Library catalogue.

## CAPÍTULO 5

# La imagen paleolítica como experiencia epistémica del éxtasis

*Nicolás Alejandro Bang*

*...este es un pequeño paso  
para el hombre pero un gran salto  
para la humanidad.*

Neil Armstrong, PALABRAS DICHAS AL PISAR LA LUNA.

En este escrito repasamos algunos conceptos referidos al origen de la imagen en nuestra especie, y realizamos algunas reflexiones en torno a la manera en que es percibido el pasado paleolítico en la historiografía específica. Diferentes enfoques y miradas, aportaron visiones que permitieron acercarnos a un conocimiento más detallado del procedimiento productivo de esas imágenes, como de las posibles hipótesis sobre el uso de las mismas por nuestros antepasados.

Además, indagaremos en el carácter estético que tenían esas imágenes y cómo su consumo, muchas veces dentro de una ritualización de carácter extático, presentaba una otra experiencia del espacio y del tiempo, generando posibilidades perceptuales que estimularon nuestras áreas creativas y expandieron esa capacidad simbólica compleja (Stringer & Gamble, 1995) que nos diferenció del resto de los homínidos, pensando la posibilidad de perdurar en el tiempo. La primera imagen fue la huella para saber que otras más podrían ser producidas en ese registro. Estas acciones creativas, de los primeros de nuestra especie, generaron un aporte a nuestra experiencia como seres en el tiempo.

## **El proceso artístico en el paleolítico europeo y los estudios arqueológicos**

En la cultura occidental y bajo una mirada Eurocéntrica nos enseñan que el origen del arte puede haberse iniciado por la necesidad de “decorar” las cavernas que habitaban o “como simples ejercicios ociosos del cazador paleolítico retratando sus escenas de caza”, o bien por su relación mágico fetiche.

Nos interesa remarcar que, ese sentido común anteriormente descrito, se consolidó con las primeras teorías sobre el tema, las cuales se establecieron como ciertas sin tener en cuenta que esas teorías fueron totalmente rebatidas por medio de estudios que a lo largo del tiempo permitieron el cambio de paradigmas. Es nuestro deber reeducar y romper con los mitos que la modernidad construyó sobre este proceso artístico. Podemos subrayar que todo proceso de descubrimiento, producido en los contextos de la ciencia moderna, está cargado de errores y aciertos. Es en ese ejercicio que nuestra especie fue construyendo saberes y prácticas que nos posibilitaron pensar el pasado. Ahora bien, el pasado nos interpela sobre el lugar de la imagen en nuestra existencia. Como *especie Homo sapiens sapiens*, nuestra relación con ella no lleva más que un cuarto del total de vida (este dato se conoce a partir de la base material de registro arqueológico). Aunque podríamos especular que el soporte piel y los diferentes soportes efímeros nos adelantan esa fecha a la mitad. Pero eso nunca lo sabremos, quedará en los límites del puro ejercicio especulativo.

Es nuestro interés dar una mirada a las teorías más importantes que se fueron generando sobre el tema para detenerse en una de estas y proponer una mirada relacional / situada de este tipo de manifestación artística producida por el Homo Sapiens Sapiens.

Cuando se hicieron presentes los primeros hallazgos arqueológicos de la península ibérica y la zona franco cantábrica, aparecieron numerosos trabajos y se construyeron teorías que dieron diferentes recorridos sobre las prácticas, procedimientos e intereses de las producciones que había dentro de los grupos humanos en el período de interglaciación. En estas primeras teorías, se afirma fuertemente en una mirada estética del mundo aportada por la estética kantiana, y una visión positivista del objeto abordado, desde una necesidad de la búsqueda de categorías. En esta pesquisa fueron los elementos cuantificables, los que permitieron comenzar a entender este proceso cultural dejando de lado los indicios cualificables o de interpretación, a la hora de construir una mirada del mundo paleolítico.

A su vez, estas teorías, están centradas en la mirada mágica fetiche del uso de la imagen o una mirada centrada en la magia propiciatoria. Donde el productor responde a un mundo mágico, no tan complejo, que propone la relación entre producir imagen para luego obtener en el territorio de caza un animal de los representados, conformando una magia propiciatoria. Esta teoría fue avalada y construida entre los textos de Salomón Reinach (1858-1932) como así también Henry Breuil (1877-1961)<sup>45</sup>. Ambos aportaron su vida al estudio y trabajos de campo en la región. En particular, Breuil concibe al hombre realizador de estas imágenes como un ser productor dentro de un mundo mágico. Su mirada religiosa y su vara civilizatoria veía a la magia paleolítica como juegos de niño bajo la mirada de la teología católica. Por otro lado, sus estudios cimentaron una línea de trabajo centrada en las tipologías, buscando características formales y constructivas en los artefactos encontrados en los sitios arqueológicos. Construye una línea de análisis que se va a centrar en la estilística de las producciones, aportando muy pocas reflexiones sobre los modos de circulación de esas imágenes, los trabajos continuaron

---

<sup>45</sup> Conocido bajo el nombre del Abad Breuil, por su cargo de sacerdote católico.

en línea de construir y sistematizar modelos estilísticos muy acordes a los ritmos teóricos de principios de siglo XX y cercano a la escuela de Viena (Pascua Turrión, 2005, p. 9).

Sobre la década del 60 y en pleno aire estructuralista es que hace aparición la propuesta realizada por Andre Leroi-Gourhan (1911 – 1986) y Annette Laming Emperaire (1917 – 1977), que en base a los calcos de Breuil y a muchos trabajos sobre la cueva de Lascaux y todo un grupo de cuevas que van desde los montes Urales hasta la zona franco ibérica presentan un estudio pormenorizado de estilos y fases de producción de imágenes que van desde el 30.000 hasta los 10.000 A.P.

Es destacable el trabajo de Pascua Turrión (2005), quien nos presenta el sistema de Leroi Gourhan de la siguiente manera:

El sistema de estudio de Leroi (A. Leroi Gourhan 1971) presentaba tres líneas fundamentales de investigación. En primer lugar estableció un análisis de la distribución de las representaciones animales y de los signos dentro de las cuevas. (...) La siguiente línea de estudio se centraría en la asociación de los temas representados, tanto de animales como de signos, y entre ellos mismos (...)

La última línea analítica que Leroi plantea, se centra en la consideración de los paneles con más de una representación como escenas dotadas de significación. (pp. 14, 15.).

Esta teoría de base estructuralista, se centró en demostrar que la cueva tiene que ser estudiada como un sistema, como un todo, donde es necesario tratar de construir con los elementos encontrados una situacionalidad que nos posibilite reconstruir el sentido de la escena, y ver cómo los grupos de animales o representaciones son reunidos para la interpretación. El planteo de Leroi – Gourhan y Laming Emperaire, se centra en establecer ciertos nexos con la presencia de una gramática narrativa donde sería posible establecer vínculos con historias míticas. Se atreve a pensar en el uso de mitogramas<sup>46</sup>, verdaderas paredes parlantes que estarían narrando o siendo elementos de apoyatura para la narración oral de un mito, acentuando la experiencia del ritual. Leroi – Gourhan, aunque un experimentado etnógrafo, no era afecto a establecer relaciones de paridad entre las culturas paleolíticas y las cazadoras recolectoras contemporáneas<sup>47</sup>. En definitiva, los autores no pueden escapar de las teorías de una época que llevaron a muchos intelectuales a establecer ciertos vínculos de sus objetos de estudio a la lingüística y, por lo tanto, circunscribir los rasgos o procedimientos artísticos a meros ejercicios discursivos. Donde se deduce, en ese mundo interpretativo, un rasgo estructural de carácter sexual. Lo masculino y lo femenino aparecen relacionados con los caballos y los bisontes respectivamente, por solo dar un ejemplo.

<sup>46</sup> Concepto fraguado por Leroi-Gourhan (1982).

<sup>47</sup> Es una práctica dentro de los estudios en el tema, generar estructuras comparativas con sociedades cazadoras-recolectoras actuales y generar sistemas de interpretación cultural para poder establecer patrones productivos y de sentido con los hallazgos arqueológicos del paleolítico.

Las teorías se fueron discutiendo en el mundo académico y varias líneas de trabajo se centraron a establecer qué fue lo que sucedió con el *Homo sapiens* moderno, que hace 40.000 años produjo una explosión creativa que desparramó indicios de producción de imágenes y de objetos suntuosos por toda la zona del norte de la península ibérica. Estas acciones nos hacen pensar en la aparición de una capacidad simbólica compleja que los *Homo sapiens* modernos evidenciaron en sus procederes. Es así que en este plano de estudios se encuentran autores como Christopher Stringer y Clive Gamble, que trabajaron intensamente en demostrar el contacto entre los grupos Neandertales y los *Homo sapiens sapiens* en la zona franco cantábrica, bajo esquemas de comparación estilísticas entre las diferentes culturas del paleolítico, que venían siendo catalogadas según el tratamiento que se le daba a la piedra en su pulido y acabado. Estos estudios permitieron deducir la aparición de otra tecnología, diferente a la existente en la región, por lo tanto es evidencia de la aparición de nuevos homínidos, los *homo Sapiens Sapien* llegados de África. Estos estudios demostraron que la capacidad simbólica de los últimos homínidos superiores, les permitió desenvolverse en su nuevo ecosistema de maneras diferentes que los autóctonos europeos y demostraron mayores capacidades a la hora de producir artefactos, como de llevar adelante un desarrollo cultural más avanzado centrado en la técnica.

Otra evidencia se encuentra en las diferencias de los emplazamientos de sus campamentos. Los recién llegados, dicen Stringer & Gamble, marcan una diferencia estratégica y una nueva visión cazadora. Estas teorías sobre el desarrollo simbólico del Hombre moderno propuestas por estos autores está apoyada en la teoría de John Pfeiffer sobre la aparición de una *explosión creativa* en el *homo sapiens sapiens* que nos permitió establecer el símbolo como elemento mediador, produciendo una complejización en la capacidad de desenvolverse en el medio. Esta *explosión creativa*, afirman los autores, no fue gradual sino que se presentó cual “clic del interruptor de luz”. Esta *explosión creativa* es argumentada, como una capacidad de complejización simbólica, es decir que el desarrollo del símbolo en la cultura paleolítica se presenta como la evidencia de una complejización en el proceso de sustitución mental, realizar asociaciones, entre objetos, gente/animal y el contexto. Esto acompañado por el ritual (que plantea un tiempo), que afianza el uso del símbolo exigiendo repetición, acentuando la memoria, y afianzando los vínculos en los grupos sociales. Estos rituales exigen el uso de objetos que tienden a estandarizarse en las relaciones que establecen con el símbolo y genera un reconocimiento (estilo) y por lo tanto, una forma de arte (Stringer & Gamble, 1995, pp. 217-220).

Los enfoques propuestos por estos autores le imprimieron un empuje a toda una línea de pensamiento y trabajo comparado que se desarrollaba en todo el globo. Los estudios de etnografía con la cultura San<sup>48</sup> llevados adelante por Lewis-Williams David estaban centrados en el arte parietal de esta cultura del sur de África, este estudio le permitió comenzar a relacionar las formas de producción de los San y las culturas paleolíticas. Este trabajo se centra

---

<sup>48</sup> Cultura del sur de África, mal conocidos como Bosquimanos. Grupos cazadores recolectores que practican religiones de origen chamanico.

en un enfoque *neuropsicológico*, el cual presenta como base no solo sus estudios, sino los realizados por Whitley David en las representaciones del arte rupestre del suroeste de los Estados Unidos. En estos trabajos se deja en evidencia una marcada línea de autores que comienzan a apoyar la idea de la presencia de un Chamanismo en la producción de imágenes de este periodo (Amador, J. 2013).

El Chamanismo es un conjunto de creencias de carácter religioso que contiene, por lo tanto, prácticas ritualistas. Este es característico de culturas cazadoras recolectoras. En las prácticas religiosas chamánicas es común que el *chamán* a partir del uso de sustancias psicoactivas ingrese en un estado de trance<sup>49</sup>. Por eso es que los estados del trance son trabajados profundamente por Lewis-Williams, porque cree que allí está la clave para la interpretación de estas imágenes y cómo éstas construyen sentido en un mundo religioso, lejano pero a la vez cercano. El trabajo etnográfico de Lewis-Williams, nos dice Amador Jorge:

adoptó de la terminología de Knoll, Kugler, Höfer y Lawder: fenómenos entópticos, entendiendo que se dan al interior del sistema óptico-neurológico y son independientes de las fuentes externas de luz. Las formas incluyen rejillas, cuadrículas, acumulaciones de puntos, zigzags, curvas anidadas y series de líneas paralelas, a esos patrones lumínicos se les denominó: fosfenos.

En un segundo y más intenso estado de trance, los sujetos tratan de dar sentido a esas formas, convirtiéndolas en y asociándolas con seres y cosas conocidos, pertenecientes a su repertorio cultural. En los casos de visiones provocadas que se dan en asociación con prácticas rituales, como las asociadas al chamanismo, los sujetos interpretan ciertos fenómenos entópticos desde la perspectiva de las narrativas y símbolos particulares de su tradición mitológica.

En el tercer estado de trance, que es el más profundo, los elementos entópticos persisten, aún cuando tienden a ser secundarios. Ahora, la atención del sujeto se enfoca en alucinaciones icónicas de animales, personas, monstruos y eventos de intensa carga emocional, en los cuales ellos mismos participan. De este modo, durante el proceso psíquico están presentes dos tipos de elementos: figuras entópticas geométricas que derivan del sistema nervioso humano universal e imágenes icónicas que derivan de la mente subjetiva y de la tradición cultural a la que pertenecen las personas que experimentan los estados alterados. Ambos tipos de imagen son procesados y transformados de acuerdo con las funciones y procesos psíquicos, estudiados por la neurología, como: la fragmentación, la combinación y la rotación. Es así que las alucinaciones icónicas se combinan con imágenes geométricas entópticas y producen figuras de animales y de “teriántropos”, es decir, “seres imaginarios que combinan elementos humanos con elementos animales” (2013, p. 23).

<sup>49</sup> Para ampliar este tema se sugiere remitirse a Eliade, M. (2003). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo de Cultura Económica.

Podemos ver que la propuesta llevada adelante por Lewis-Williams, establece líneas de estudios variadas que van desde sus trabajos de campo, como los de algunos colegas, hasta los trabajos de laboratorio con experiencias comparadas sobre el uso de psicoactivos. Todo esto para tratar de entender que sucede en el chamán al momento del ritual, y establecer relaciones entre estas experiencias perceptuales y algunos patrones que aparecen en las cuevas. Tratando así de componer un cuadro de situación complejo y con muchas variables que atender a la hora de llevar adelante sus conclusiones.

En este contexto surgen los trabajos junto a Jean Clottes. Lewis-Williams y Clottes realizarán un trabajo exhaustivo sobre el rol de los chamanes en las culturas cazadores recolectoras y como esas evidencias del trabajo etnográfico pueden ser utilizadas para darle contexto productivo y de consumo de las imágenes en este ciclo de desarrollo de la humanidad denominado paleolítico superior. Clottes se presenta como el mejor exponente de la arqueología y la Prehistoria francesa, es uno de los especialistas sobre el tema, que posee un estudio pormenorizado de varias cuevas europeas. Esta conjunción entre Lewis-Williams y Clottes dio una línea de análisis que pone un acento muy fuerte en darle sentido a esas marcas y puntos, espirales y cuadrados. Grafismos varios que irrumpen en la pared como espasmos. La evidencia etnográfica anteriormente expuesta por la teoría de Lewis Williams nos permiten acercarnos a algunas conjeturas posibles del sentido de estos signos (*fosfenos*). El uso de sustancias psicoactivas o el uso de técnicas de ayuno junto a la atmósfera producida por el ritual. Donde el ritmo de tambores o el estruendo de instrumentos de aire producen en el chamán una alteración en su estado de conciencia permitiéndole entrar en trance. Estado que le permitirá adentrarse en contacto con el mundo de los espíritus. Las imágenes representadas en la pared por el chamán, son el fruto de ese viaje espiritual. Y el nexos para que los demás miembros del grupo puedan comunicarse con los espíritus.

En esta línea de trabajo, Marc Groenen (2000) nos propone construir un sistema más cerrado de datos. Años de trabajos interdisciplinarios en diferentes sitios dieron sus frutos y le permiten a Groenen presentar la idea de tomar a la cueva como un verdadero *dispositivo*, concepto que él utilizará para hablar de las relaciones de producción y circulación de la imagen producida. Tratando de establecer, a partir de datos materiales, la situacionalidad de varias obras dentro de la cueva de Chauvet, como es el caso de su texto *Sombra y luz en el arte paleolítico* mostrando la intencionalidad, por parte del “artista” paleolítico, de sus gestos. Como así también del punto de vista de tal o cual imagen dentro de su contexto productivo. Porque las imágenes están realizadas para ser vistas desde lugares especiales de la escena. Acentuando el contexto de luces y sombras que producen las antorchas o los candelabros de grasa. Para Groenen la cueva es un verdadero sistema simbólico donde la producción de imágenes y el consumo de las mismas encierra un mundo religioso complejo donde la experiencia del fenómeno ritualístico es parte de la obra. Para el autor el proceso de su trabajo se centra en una fenomenología. Se declara deudor de los trabajos de Leroi Gourhan, pudiendo congeniar, la meticulosidad en el tratamiento de los datos arqueológicos (propio de Leroi Gourhan) y las interpretaciones sobre el chamanismo de las teorías de sus contemporáneos.

Hemos llegado al final de un recorrido de teorías y enfoques metodológicos diversos que este objeto de estudio produjo a lo largo de los años. Creemos necesario este ejercicio en pos de tener herramientas para poder entender este proceso artístico en su contexto de situación y además, no caer en las trampas disciplinares desconociendo el recorrido de los estudios sobre el tema. Tener siempre la certeza del camino recorrido, y la fuerza para poder abrirse a nuevas lecturas.

## **El *dispositivo parietal* y el sentido de la imagen**

Como vimos en el apartado anterior, fueron muchas y de variadas líneas las que se presentaron para poder explicar la producción de imágenes en el periodo paleolítico. Solo una nos interesa de sobre manera porque pone de manifiesto un trabajo interdisciplinar y además, nos propone tener en cuenta las experiencias de las otras teorías para poder comprender el grado de complejidad que se presenta a la hora de tratar de unir las piezas de este rompecabezas paleolítico.

Esta teoría presentada por Groenen (2000), de entender al proceso artístico en el periodo paleolítico desde una mirada basada en una propuesta de abordaje interdisciplinar, donde el concepto de *dispositivo parietal* es utilizado para poder establecer las relaciones de los modos operativos a los campos operativos. Es decir, pensar las relaciones entre los procedimientos productivos y los modos de operar esa materialidad, de establecer vínculos con la percepción del objeto o imagen, de crear "una verdadera puesta en sentido" (Groenen, 2000, p. 75). Entendemos a ésta como una posible manera de poder encaminar una mirada compleja a un objeto que se presenta complejo.

El concepto de "dispositivo parietal" propuesto por Groenen, está compuesto por las técnicas productivas centradas en la obtención de pigmentos y la transferencia de las más variadas técnicas procedimentales en el tratamiento de los materiales a lo largo de, al menos, 15000 años, formando un verdadero "cerebro colectivo" (Chip, 2015). Se realizan un sinnúmero de experiencias centradas en registrar imágenes en las paredes. Pero también, es necesario pensar el hecho que esas imágenes eran consumidas por una cultura que generó una tradición en el consumo de la imagen. Por lo tanto, es necesario pensar que estos hombres del paleolítico pensaron el lugar del observador, como así también los efectos que producen las diferentes técnicas de iluminación que experimentaron en las cavernas. Nos atrevemos a conjeturar que hasta pensaron en la acústica, ya que las evidencias hablan de una relación compleja entre la cueva y los *homo sapiens sapiens*<sup>50</sup>. Una verdadera *puesta en escena* de la función de las imágenes en este complejo sistema donde existe un hacedor, un soporte/contexto por donde

---

<sup>50</sup> Es llamativo que en varios trabajos arqueológicos realizados en Europa, dieran como dato una cantidad importante de esquirlas de huesos enterrados en diferentes zonas de las cuevas. Hallazgos que muestran cercanía entre imágenes y acción de enterrar un fragmento de hueso en la pared. No debemos olvidar que es un *espacio del ritual*.

se transmite su experiencia espiritual y un consumidor que experiencia estas imágenes (y conjeturamos también relatos) en un momento de ritual.

Esta conjetura se basa en que la propuesta de Groenen, se inscribe también dentro de las teorías que consideran que los trabajos etnográficos pueden y deben ser utilizados para la interpretación de estos temas y se enrola en las líneas de trabajo que piensan que el modo de consumo/experiencia, con estas imágenes están centradas en una cultura chamánica. Entonces esto nos permite pensar que, tanto el modo de producción, como los modos experienciales con las imágenes están signado por los rasgos de una cultura que presenta un mundo conformado por espíritus, los cuales establecen contactos con los mediadores espirituales del grupo, o sea el chamán. Entrenado en las prácticas ritualistas para establecer contacto con ese mundo. Este hombre religioso lleva una vida signada por el ritual y todo su mundo se presenta ordenado en la cueva.

Está más que claro, a esta altura del texto, que la cueva es un lugar especial para los paleolíticos. Un lugar donde suceden rituales, donde se producen imágenes y signos sobre las paredes (Elíade, 1998). Donde el sonido parece que se transmite de otra manera por el aire. Los rebotes sobre las paredes y la ambientación provocada por las antorchas o los candelabros de grasa transforman las percepciones. Olor, sonido, colores, animales y signos presentes en la pared, todo eso estableciendo un sistema donde, como nos dice Groenen, entre “sombras y luces” las imágenes se suceden en el lienzo de piedra. Los puntos y las rayas atraviesan las imágenes, las ponen en otra relación con los otros espirales y cuadrados en diferentes escalas, unos superpuestos sobre otros, un verdadero palimpsesto de una cultura que fue interviniendo su espacio sagrado de generación en generación.

Este tipo de planteos nos permite pensar que el proceso artístico se presenta relacional, de carácter intersubjetivo y dialógico. Tenemos que dimensionar que este proceso está signado por la presencia de tres elementos esenciales, que, sin uno de ellos, no se podría producir el proceso artístico, que son el artista, la obra y el público<sup>51</sup>. Estos tres elementos se relacionaron a lo largo de la Historia de forma dinámica y cambiante y nos permiten entender que las viejas preguntas sobre qué es el arte no se presentan más que infértiles y nos propone pensar cuándo hay arte. Podríamos afirmar que este proceso se inserta en una situacionalidad, atravesada por un contexto biológico y social donde ese proceso artístico se produjo (Sánchez, 2019).

Se puede observar, a lo largo de todas las descripciones que la historiografía relevada nos proporciona, que las técnicas productivas eran variadas. El productor pensó en el soporte de impresión de su alucinación, las paredes eran seleccionadas y a veces, preparadas para la intervención. Se destacaron varias técnicas como el repiqueteado y grabado por fricción de piedras más duras (sílex) contra la pared de la cueva, esto genera verdaderos volúmenes en las rocas. Eso se puede evidenciar en Lascaux, las incisiones por grabado y repiqueteado, sobre los lomos de las cervicodorsales de los animales, es resaltado con la incor-

---

<sup>51</sup> Sabemos que esos tres conceptos no son inocuos al paso del tiempo y son portadores de las más variadas discusiones sobre cada uno de ellos, pero no es el momento de pensar sobre el tema. Sino que son tres conceptos que son entendidos de primera mano por el lector primerizo sobre el tema.

poración de negros de bioxido de manganeso o de carbón y acompañados con estarcidos en rojo de óxido de hierro, generando un verdadero *esfumato*, que hasta Leonardo Da Vinci, moriría al ver está piedra pintada. También se puede evidenciar que para dicho estarcido fueron utilizadas pequeñas cánulas donde el artista soplabla la pintura retenida en la boca, esta técnica genera un tipo de efecto que fue muy utilizado en los procesos productivos de esta cultura lítica, como por ejemplo, en el uso del estarcido sobre la mano, que produce una *mano en negativo*. Además, este desarrollo de trabajos arqueológicos que arrojaron mucha muestra material, supo recolectar experiencias del uso y obtención de diferentes pigmentos minerales que fueron usados para producir una paleta de colores que va a estar centrada en el uso del rojo (óxido de hierro), los ocres (la mezcla arcilla y bióxido de hierro) y los negros (bióxido de manganeso o carbón). Todos estos pigmentos ligados con grasa animal, son verdaderos óleos, que los paleolíticos supieron utilizar para producir cientos de imágenes, signos, rayas, puntos, manos en negativo/positivo y mucha fauna propia de la época, como Equinos, Mamuts, Bovinos, Cervidos, apareciendo entre los peligrosos el león cavernario y el oso cavernario y alguna fauna marina menor propia del contexto, como sucede en la gruta de Cosquer localizada en las costas del mediterráneo, al este de Marsella. También se evidencian el uso de elementos como pinceles de pelo o musgos y el uso de la técnica de digitopintura que fue muy utilizada para la construcción de imágenes.

En las descripciones propuestas por Groenen, no debemos dejar pasar el dato, de la poca cantidad de representaciones de animales pequeños o la casi ausencia de la noción de paisaje. Tampoco aparecen ni el sol ni la luna y suelen aparecer animales con formas humanas (teríantropos) representando el poder del chamán de transformarse en animal o de vincularse con el espíritu del animal (como notó Lewis Williams en sus estudios con los San y los eland).<sup>52</sup>

Para finalizar, podemos ver que la propuesta de Groenen, al centrarse en la fenomenología, nos acerca un aparato descriptivo muy rico y nos propone utilizar no solo los datos duros del trabajo arqueológico, sino pensar su funcionamiento en *la cadena operativa*, que lugar tomó cada uno de los elementos encontrados en el sitio arqueológico, y cómo estos datos pueden y deben ser interpretados, puestos en sentido.

## Experiencia estética, experiencia extática

Podríamos pensar que después de lo descrito en el apartado anterior, el *dispositivo parietal* se presenta como un modo novedoso de comprender y acercarse a la experiencia que nuestra especie ponía en juego a la hora de pensar la imagen. Es por eso, que centraremos la mirada en dos formas de pensar la experiencia paleolítica con la imagen, una bajo las dimensiones de los sentidos donde *lo estético* cumple un rol importante en hacer presente en

<sup>52</sup> El eland es un alce de África, denominado Antílope eland común, este es el animal mitológico de los San y es representado con formas semihumanas.

el acto ritual, por intermedio de la imagen, al mundo de los espíritus. Los cánticos, la danza o la percusión incesante de ritmos repetitivos provocan en el chamán una experiencia sensorial y una alteración de su estado de consciencia. Además, los sonidos propios del entorno, el olor de la combustión provocada por la antorcha, junto a la experiencia visual del titilar del fuego en las profundidades rocosas de la cueva. Todas esas experiencias ponen en juego los sentidos, donde el *mundo de la imagen* juega un rol importantísimo en la construcción del *sentido de religiosidad* de ese lugar.

Esta experiencia estética nos acerca así a la segunda forma de pensar la experiencia con la imagen, una experiencia extática, donde las respuestas a esos estímulos se centran en generar una experiencia de inmersión en una realidad alterada que presenta la posibilidad de la partición del tiempo y del espacio. El Chamán desdobra su psiquis, nos dice Llamazares y Sarasola (2004), él fue educado en técnicas para el ingreso al trance, haciendo respiraciones controladas y aprendiendo a manejar los diferentes estados de alteración de su psiquis. La experiencia del trance extático funda un nuevo mundo, una nueva realidad, la de los espíritus. La imagen juega como espejo. Groenen (2000) nos dice que son en las luces y las sombras donde adquieren sentido las imágenes en la pared. Son los efectos perceptuales de las antorchas las que nos presentan una experiencia de movimiento de la imagen fija. Eso el artista paleolítico lo sabía, y repetía un contorno al lado del otro, como los leones de Chauvet, o los caballos de Lascaux. El paso de la antorcha le da vida a la imagen, en ese *espacio del ritual*. Los pliegues de la pared son utilizados como entrantes y salientes de los personajes en la escena, son verdaderos espacios donde los sentidos entran a jugar un doble juego. Por un lado, la experiencia del aparato perceptual, hiperestimulado, por los efectos del ritual y, por otro lado, como los efectos propios de los psicoactivos que eran ingeridos en los rituales y generaban una transformación de la realidad.<sup>53</sup> El Chamán accede al mundo de los espíritus, las imágenes son retenidas en su cerebro y esto le permite generar memoria de lo transcurrido. Esas son las enseñanzas y la formación específica del chamán. Saber entrar en un estado de conciencia alterado, saber guardar la experiencia recabada en el mundo de los espíritus. La cual será registrada y asociada para generar acciones que transformen la realidad circundante del grupo humano. Nunca debemos olvidar que esta acción es grupal, el ritual implica cohesión de grupo y establece orden en el espacio y el tiempo propios de la acción sagrada, propias de la vida del grupo.

La experiencia extática genera una visión de la imagen muy pregnante en el participante de esta acción colectiva, de este ritual. Generando efectos de asociación y estableciendo una carga simbólica muy fuerte en el contexto y sobre este. El chamán y el grupo al sacralizar la vida, establecen otro nexo con lo circundante. El *mundo religioso* es un mundo del ritual, del

---

<sup>53</sup> Debemos siempre aclarar que, gracias a los estudios comparados, hoy sabemos que las prácticas ritualistas de las culturas de carácter chamánico no han sufrido muchos cambios a la actualidad y por lo tanto nos permite inferir que el comportamiento psíquico de los actuantes en rituales tienen efectos similares por pertenecer a la misma especie y además porque en los últimos 50 años se han desarrollado estudios perceptuales que nos permiten construir ciertas escenas posibles para el uso de la imagen y de la experiencia extática en el paleolítico.

mito,<sup>54</sup> de la sacralidad de la vida, del símbolo. Esas son marcas que no debemos olvidar si queremos establecer una conexión entre una estética paleolítica y la experiencia propia del trance. Y nunca debemos olvidar que todas estas acciones están cubiertas bajo el halo del *mundo religioso*. Que le da a la imagen el poder de ser el recuerdo en la pared de la tradición de grupos, tras grupos que ocuparon esos verdaderos santuarios. Siendo estos fuentes de conocimiento espiritual y técnica. La experiencia extática junto a la experiencia estética dentro del marco de la cueva se potencian en una experiencia de conocimiento del mundo espiritual y a su vez siendo el soporte pared el lugar donde quedaron huellas de esos ritos.

## La producción y el consumo de la imagen en sus orígenes

A modo de conclusión, podemos acercarnos a pensar que los modos de producción de imagen en el paleolítico superior; aunque presentan diferencias según las regiones, nos permiten poner como hipótesis posible la existencia de una práctica Chamánica donde la producción de imágenes bajo estados alterados de conciencia, sumado a una tradición ritualista montada en torno al uso de la caverna como soporte simbólico de toda una experiencia religiosa, son parte del contexto de uso y producción de imágenes, donde se inscriben numerosas técnicas y modos de operar dentro del espacio sagrado .

Es por ello que creemos necesario pensar siempre estas imágenes en contexto, comprender todo lo complejo que se presenta un sitio arqueológico y, que ante la presencia de esos bienes culturales, deben ser cuidados con suma diligencia. Ya que las experiencias en Altamira y Lascaux fueron determinantes para poner un límite a las visitas del público moderno. Como así también se presenta necesario a la hora de abordar estos temas en el aula o ante un público ignoto, tratar siempre de contextualizar esta experiencia y no solo mostrar imágenes. Proponerles a los espectadores, acciones que impliquen jugar con la imaginación y reflexionar, por ejemplo, sobre el olor en una cueva, como ilumina una antorcha, el olor de esta quemándose, la experiencia del canto grupal, el fuego, en definitiva pensar un ritual y cómo estas imágenes, entre los cantos y las danzas, pueden jugar efectos donde los personajes representados se hacen *presentes*<sup>55</sup> al pasar la luz de la antorcha. En definitiva tratar de contextualizar estas experiencias grupales como así también la experiencia personal del Chamán en su viaje al mundo de los espíritus, donde existe la posibilidad que esté haya entrado en un estado de trance y vivió el espacio en diferentes formas, que luego representó. Entender que esta presenta una sacralidad del espacio y evidencian un uso ritualístico que fue activado por un grupo humano hace miles de años.

<sup>54</sup> Ver Eliade, M.([1963] 1991) Mito y Realidad, Barcelona: Labor.

<sup>55</sup> Resuena en este concepto la lectura del texto Gumbrecht (2005, p. 17-34) *Producción de presencia*, donde la relación con la imagen es multidimensional, multisensorial y aporta un conocimiento del mundo.

Esta idea de presencia en la acción ritual nos deja un sabor a contemporaneidad. El arte y la imagen sucedidos en las cavernas del paleolítico se presentan muchas veces muy parecidos al comportamiento artístico contemporáneo. El cual presenta en algunas de sus propuestas la idea de generar un ambientación o una inmersión artificial de un contexto, generando en el sujeto que experimenta un efecto de verosimilitud, acercándolos de otra manera a una experiencia estética que sobrepasa sus límites y nos interpela sobre la posibilidad de una experiencia epistémica en el proceso de inmersión de parte del *experimentador*<sup>56</sup>. Esto anteriormente descrito no escapa de la posible mirada que podemos proyectar de la experiencia artística en las cuevas y grutas del paleolítico superior. Pareciera que *los comienzos del arte* se encuentran con los *límites del arte*.

## Referencias

- Amador Bech, J. (2013). Horizontes epistémicos de la interpretación del arte rupestre: perspectivas críticas desde la hermenéutica. El modelo neuropsicológico de David Lewis-Williams. En R. M. Lince Campillo y J. Amador Bech (Eds.) *Horizontes de interpretación. La hermenéutica y las ciencias sociales* (143-206). México: Universidad Autónoma de México. Recuperado de: <https://www.researchgate.net/publication/270162573>
- Chip, W. (enero, 2015) Arte primitivo. *National Geographic en español*, 36(1), 36-57.
- Clottes, J. (2002). *El arte parietal paleolítico*. En J. A. Lasheras (Ed) *Redescubrir Altamira* (93-117). Madrid: Turner ediciones.
- Clottes, J. y Lewis-Williams, D. (2001). *Los chamanes de la prehistoria*. Barcelona: Ariel.
- Corchón, Soledad, Redescubrir Altamira recensión de Ripoll Perelló, Eduardo. *El Abate Henri Breuil* (1877-1961), éd. U.N.E.D., Madrid 1994, 375 pp., XLVIII Láms. (fotos). Prefacio de Henri BREUIL: Mis trabajos sobre el Arte paleolítico en España (1902- 1954), pp.9-23. En línea: [https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/71548/Ripoll\\_Perello,\\_Eduardo\\_El\\_Abate\\_Henri-B.pdf;jsessionid=2352999ED2EC7DA46F982848D0066776?sequence=1](https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/71548/Ripoll_Perello,_Eduardo_El_Abate_Henri-B.pdf;jsessionid=2352999ED2EC7DA46F982848D0066776?sequence=1)
- Eliade, M. (2003) *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo de Cultura Económica, México.
- Eliade, M. (1991). *Mito y Realidad*. Barcelona: Labor.
- Eliade, M. (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.
- Groenen, M. (2000) *Sombra y luz en el arte paleolítico*. Barcelona: Ariel.
- Gumbrecht, H. U. (2005). *Producción de presencia*. México: Universidad Iberoamericana Departamento de Historia.

<sup>56</sup> Tratamos de evadir el uso de la palabra público y espectador por su carga en el sentido común, donde implica una acción de pasividad. Cosa que no sucede con la experiencia artística contemporánea.

- Jay, M. (2009) *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós.
- Langaney, A.; Clottes, J.; Guilaine, J. y Simonnet, D. (1999). *La más bella historia del hombre*. Chile: Andrés Bello.
- Leroi-Gourhan, A. (1982). *Las raíces del mundo*. Barcelona: Editorial Juan Granica.
- Leroi-Gourhan, A. (2000). *La Prehistoria en el mundo*. Madrid: Akal.
- Leroi-Gourhan, A. (1971). *El gesto y la palabra*. Caracas: Universidad de Venezuela.
- Lewis-Williams, D. (2005). *La mente en la Caverna. La conciencia y los orígenes del arte*. Madrid: Akal.
- Llamazares, A. M. (2004). *Arte chamánico: visiones del universo*. En A. M. Llamazares y C. Martínez Sarasola (Eds.) *El lenguaje de los dioses. Arte, Chamanismo y cosmovisión indígena en sudamérica* (pp.). Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Pascua Turrión, J. F. (diciembre, 2005). *El arte paleolítico: historia de la investigación, escuelas interpretativas y problemáticas sobre su significado*. *Arqueoweb: Revista sobre Arqueología en Internet*, 7(2), s/p. Recuperado de: <https://webs.ucm.es/info/arqueoweb/pdf/7-2/pascua.pdf>
- Pfeiffer, J. (1982). *The Creative explosion*. Nueva York: Harper and Row.
- Sánchez, Daniel (2019). *Arte, historia del arte y proceso de hominización* (Apunte de cátedra). Historia de las Artes Visuales 1, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <https://drive.google.com/file/d/15PYsiwereWzoW8OKreTb2wZr99qI0W-v/view?usp=sharing>
- Stringer, C. y Gamble C. (1995). *En busca de los neandertales. La solución al rompecabezas de los orígenes humanos*. Barcelona: Crítica Grijalbo.

## CAPÍTULO 6

### Imágenes\_adoradas.jpg: #arte #relacional

*Mnemo Leonardi*

En una época sumamente referencial para con su propio tiempo como lo es la contemporaneidad (Groys, 2016), el arte entabla una relación diferente con las utopías; en vez de buscar en el futuro o en el pasado, el arte se plantea como un intersticio que inaugura, en el presente, un mundo posible tomando como punto de partida las relaciones humanas y su contexto social (Bourriaud, 2017). Uno de estos mundos posibles pudo hallarse en agosto de 2018, cuando el colectivo artístico *La Pandilla* llevó a cabo, en el espacio cultural platense Cuatro de Discos, una exposición consistente de una tecno-instalación titulada *Por siempre en mi Adoratorio Micro SD*, que se valió de *Whatsapp* para su constitución. Una aproximación a esta obra permite indagar en las formas en que determinados “protocolos de uso” de medios e imágenes propician la construcción colectiva de las obras de arte (Bourriaud, 2007). De este modo, es posible abordar la dimensión epistémica de la obra colectiva, en tanto se plantea desde la relación con otros y su situacionalidad específica.

#### #arte

Cuatro de Discos fue un espacio artístico de formación y exposición de la ciudad de La Plata ubicado casi en la periferia del centro de la ciudad. Llegar no era muy difícil, ni tampoco lo era encontrarlo; al pasar por el frente podía observarse el interior a través de un escaparate casi siempre intervenido. Durante la exposición de *La Pandilla*, el ambiente a través del vidrio era de *misterio*, en el sentido teatral del término: un misterio de cotillón en el que, a la cálida luz de velas falsas, se proyectaban imágenes sobre un altar de tules y cartón pintado, “una tierra repleta de discretos lugares donde desembocan los sueños”, como dijo una vez Benjamin (1982, p. 867).

Al ingresar a la exposición, los destellos de luz anaranjada permitían observar una serie de *estampitas* apostadas en diversos puntos. Las mismas exhortaban, a través de un pequeño texto poético, a compartir una imagen, “esa imagen que sobrevive a todas las limpiezas de memoria”, enviándola por medio de *Whatsapp*<sup>57</sup>. Bajo el poema se encontraba el número de teléfono al que debían ser enviadas aquellas imágenes adoradas, que luego serían proyecta-

---

<sup>57</sup> Puede consultarse en: <https://www.instagram.com/p/BmJifMCnwbG/>

das sobre un altar *hecho-a-mano* para construir la obra de manera colectiva, característica fundamental en las producciones de *La Pandilla*, que se autodefine como un grupo de artistas “unidxs en acción y afecto”.<sup>58</sup> Un altar, velas electrónicas, un proyector, la intervención de las personas y sus *smartphones* conformaron así la tecno-instalación.

El término *tecno-instalación* no refiere a un tipo de arte que funciona como una especie de decorado *high-tech* (Bourriaud, 2017, p. 94); ni, como señalan Claudia Kozak y Lucía Stubrin (2015), al hecho de tematizar o incorporar en su producción o circulación lo tecnológico, “sino al modo en que una instalación se abre a la exploración del “diálogo” tecnológico en un mundo que ha hecho de la tecnología un cierto modo de entender la vida” (p.154). Y ahora el análisis debe hacerse en tiempo presente, porque el diálogo tecnológico que plantea la producción involucra unos modos de entender la vida sumamente contemporáneos: la comunicación instantánea y las imágenes aparentemente fugaces. Pero *La Pandilla* no se detiene en un *uso* de estas formas, sino que trata de entablar una relación diferente con ellas. La comunicación instantánea se demora, en la espera de que la imagen enviada se proyecte, y las imágenes fugaces dejan de serlo; se reflexiona sobre ellas y los bloques de afectos y percepciones que suponen (Bourriaud, 2017, p. 20). La práctica de *bricoleur* del colectivo lleva a pensar en posibilidades de encontrar cosas nuevas en los universos cotidianos; nuevas relaciones con las imágenes y nuevos tiempos para la comunicación que no esperan devenires utópicos: como afirma Nicolás Bourriaud, el arte, que antes “tenía que preparar o anunciar un mundo futuro (...) hoy moldea mundos posibles” (2017, p.11).

Este es el tipo de arte que Bourriaud (2017) define como *relacional*. El arte relacional es aquel que toma “como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social” (Bourriaud, 2017, p.13); las obras se transforman en un intersticio en el que se pueden construir modos de existir en el mundo. La obra de *La Pandilla*, en tal sentido, fue un intersticio social: fue un momento para habitar lo existente y propiciar una vinculación diferente con las imágenes a través de una herramienta comunicacional tan incrustada en el centro de lo cotidiano. Enviar imágenes es algo que se hace todo el tiempo, y es esa cercanía la que en gran medida permite la colectivización de la producción, al no tratarse de tecnologías “de punta”, sino de tecnologías del día a día (Kozak y Stubrin, 2015, p.154).

Durante el *remix* de imágenes proyectadas pudieron verse formas de lo más variadas: *memes*, fotos personales, obras de arte. El ambiente fue de divertimento. No había gran diferencia entre la propuesta de la obra y lo que se hace casi diariamente; salvo por el hecho de que se tenía conciencia de que enviar aquella imagen iba a ser parte de la obra. Como afirma Bourriaud (2017), “el arte obliga a tomar conciencia de los modos de producción y de las relaciones humanas producidas por las técnicas de su época” (p. 82): en este caso, lleva a tomar conciencia sobre el valor que se les atribuye a las imágenes y al modo en que estas circulan en diferentes espacios, artísticos y no artísticos.

---

<sup>58</sup> Puede consultarse en: [https://www.instagram.com/pan\\_di\\_lla](https://www.instagram.com/pan_di_lla)

## @aura

El *aura*, aquella manifestación irrepetible de una lejanía, como escribió Walter Benjamin en 1936, pervive en un estado de deterioro. El valor cultural de las obras de arte, y por lo tanto su relación con la tradición, es socavado por una recepción dispersa. Y esto se debe a que la posibilidad de su reproducción técnica priva a la imagen de su aquí y ahora, pudiendo ésta estar en cualquier parte simultáneamente; en todo momento y en todo lugar. Como continuación de esta idea de Benjamin, Boris Groys (2016) señala que, en la era digital, las imágenes recobran su aquí y ahora, su aura, en la acción de reproducción: las imágenes digitales no están allí en las pantallas constantemente, sino que requieren una puesta en marcha, un *click* o un *tap* que las active (p.162). Bourriaud (2017) dice, por su parte, que “el aura de las obras de arte se desplazó hacia su público” (p.70), en tanto las mismas producen al instante en sus entornos una colectividad de espectadores. Es posible, de cierto modo, observar estas dos dimensiones auráticas en la tecno-instalación de *La Pandilla*.

“El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos” (Benjamin, 2007, p.159). Ese brillo último del aura estaba, para Benjamin, en el rostro humano que miraba a la cámara: “En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura en la expresión fugaz de una cara humana” (Benjamin, 2007, p.159). El filósofo alemán diría en su famoso texto que el aura de la obra de arte atravesaba, en la época de la reproductibilidad técnica, un estado de transformación o decaimiento que muchas veces fue interpretado como *muerte del aura*. Como se sabe por la ley de Lavoisier, nada se destruye, sino que todo se transforma: en primer lugar, habría que pensar que el aura no es simplemente algo que baña a la obra o que pesa sobre los hombros de quien la mira; el aura es una relación entre quien mira y la obra, relación sustentada en la historia y las tradiciones visuales. De allí que hacia la modernidad Benjamin reconozca una transformación del aura, es decir, de las relaciones visuales.

Si el aura fulgura por última vez en la expresión de una cara humana, para Bourriaud lo hace potencialmente en toda relación porque “toda forma es un rostro que nos mira” (2017, p. 21), y al lanzar su mirada, sugiere modos de ser vista. Toda forma es un rostro que mira a quien la mira: pero, ¿qué es una forma? Bourriaud, desde el materialismo aleatorio que describe como parte de su estética relacional, define a la forma como un encuentro duradero: un mundo que se crea en el encuentro entre dos elementos hasta entonces paralelos (p. 19); y producir una forma es entonces inventar encuentros posibles (p. 24). Si el aura era antes una relación de recogimiento de espectadores ante la obra, ahora es una relación de cohabitación, un encuentro que produce un mundo.

Pero más importante, la obra ya no produce relaciones que desembocan sólo en la obra, sino que propicia y requiere, como parte esencial, relaciones intersubjetivas (Bourriaud, 2017). La imagen, como las estampillas o el decorado de la exposición de *La Pandilla*, deja de ser una huella para ser un programa, para ser incitaciones a actuar y modelos de relaciones a entablar (Bourriaud, 2017, p. 85). De manera paradójica, el aura, ahora en la microco-

munidad del público, ya no puede describirse en los términos espaciales de Benjamin, como la *manifestación irrepetible de una lejanía*. La globalidad del capitalismo contemporáneo genera, precisamente, espacios inhabitables y completamente ocupados por codificaciones comerciales que las producciones culturales relacionales intentan habitar y transformar, al menos de manera temporal (Bourriaud, 2017). Los *intersticios* que la obra produce en tal contexto no pueden entonces ser interpretados como espacios, sino que deben ser comprendidos como momentos, *aquí(s)* y *ahora(s)* «en medio de la forma colectiva temporaria que produce al exponerse» (Bourriaud, 2017, p. 73).

## El decorado no se calla

La tecno-instalación de *La Pandilla* se inserta, además, en la línea de una forma-exposición iniciada en los años 60 y denominada por Bourriaud como *exposición-decorado* (2017, p. 88). Mientras que la idea de *decorado high-tech* mencionada con anterioridad hace referencia a una tematización de los objetos tecnológicos por lo que son en sí mismos, la exposición-decorado permite pensar las relaciones entre el arte y la ideología inducida por las técnicas, a partir de un modelo similar al *set* de filmación. Este modelo da lugar, en el *Adoratorio de La Pandilla*, a la generación de un “espacio fotogénico” (Bourriaud, 2017, p. 88) en el que la visión no es solamente un elemento de percepción sino también de decisión, para recortar y generar imágenes que formen parte de la exposición.

Si en los 90 puede pensarse al arte relacional como un modo de “liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas” (Bourriaud, 2017, p. 53), la continuación contemporánea del caso analizado, que ya no puede escapar a la ubicuidad del simulacro, se constituye desde el uso de esa misma ideología: la comunicación instantánea y las imágenes alteradas; pero esta vez la ficción está allí para crear y develar un mundo, no para ocultarlo.

En tal sentido es que, además de ser rama y profundización del arte de instalación (Costa, 2016, p. 198), las obras relacionales, en tanto generan un modelo de sociedad, son “máquinas sociales” (p. 201). La idea de máquina o tecnología social puede asociarse a los elementos que la exposición incorpora: smartphones, conexión a internet, servicio de mensajería digital. Todos elementos y artefactos técnicos que promueven socialidad; pero también la obra puede pensarse como un “específico artefacto sociotécnico que involucra por un determinado espacio-tiempo a diferentes personas, y pone su foco de atención en la posibilidad de crear o recrear lazos entre ellas” (Costa, 2015, p. 230).

## #conocimiento

La dimensión epistémica de las producciones relacionales tiene su radicante, entonces, en su posibilidad de modelar formas de relacionarse, no sólo con las imágenes, sino también in-

tersubjetivamente. En *Por siempre en mi Adoratorio Micro SD*, no sólo se pone en juego un replanteamiento individual de los vínculos que cada participante tiene con las imágenes, sino que la exposición colectiviza una práctica secular de consagración de las mismas.

A través de la reauratización y de la creación colectiva, la obra devela un modo específico de conocimiento en la forma de un modelo para las relaciones sociales, visuales y afectivas. Y ello es posible porque la obra se construye sobre un saber compartido respecto de una técnica: técnica en tanto *poiesis* en el sentido heideggeriano, como un “producir abierto al saber, [un] entramado de operatorias, saberes y matrices sociales” (Kozak, 2015, p. 215).

El arte y la cultura visual, además de sus dimensiones epistémicas y relacionales, no pueden ser interpretadas sin tener en cuenta su carácter situado. La exposición, como inauguración de un espacio-tiempo específico, es uno de los componentes de esa situacionalidad. El esteta Boris Groys llama la atención sobre las situacionalidades que generan las imágenes digitales en su libro *Arte en flujo* (2016). Allí, Groys señala que las imágenes digitales, como aquellas que formaron parte de la exposición analizada, existen sólo cuando son puestas en acto: un documento digital sólo se transforma en imagen, sólo se hace visible, con la acción de un *click* o un *tap*. Lo digital convierte, así a las artes visuales en artes *performáticas*, y cada vez que se pone en escena, la imagen cambia, puesto que su situacionalidad cambia (Groys, 2016, p. 162).

Las afirmaciones de Groys resultan interesantes porque, al entender que la imagen digital crea un *aquí y ahora* a través de la puesta en acto, confluye con el pensamiento de Bourriaud: la imagen se reauratiza. Pero además, concibe a este *poner en acto* también como una forma de técnica en el sentido heideggeriano, en tanto hace aparecer algo que antes no estaba allí (Groys, 2016, p. 163). En el caso de la exposición de *La Pandilla*, la responsabilidad por este *hacer aparecer* es delegada al público, propiciando la construcción colectiva de sentido y conocimiento compartido.

Un punto central en esta poética de lo compartido es la apropiación de la ideología de las técnicas comunicacionales masivas para la generación de relaciones de carácter más bien íntimo entre personas e imágenes. En lo digital se presenta con mayor fuerza la fórmula de que *cada forma es un rostro que mira a quien la mira*, puesto que hacer visible una imagen es también hacerse visible para otros (Groys, 2016, p. 163): enviar una imagen por *Whatsapp* crea un rastro que puede ser seguido por la compañía Facebook, como publicar una imagen en Instagram hace visible para otras personas a quien la publica. Y aunque no sea posible *dominar la comunicación*, aunque no sea posible escapar a «la mirada del espectador oculto» (Groys, 2016, p. 165), *Por siempre en mi Adoratorio Micro SD* logra crear, dentro de una época de vigilancia digital en tiempo real, un tiempo para otro tipo de relaciones, unas que tienen menos que ver con el control y más que ver con el cuidado, el resguardo y el afecto.

En su libro *Postproducción* (2007), al cual él mismo concibe como una especie de continuación de Estética Relacional, Nicolás Bourriaud señala un modo de hacer obras que ya no depende de los saberes y los espacios tradicionales y que puede relacionarse al caso analizado. En primer lugar podría señalarse la noción de la *forma como escenario* (Bourriaud,

2007, p. 53): la idea de que la exposición ya no es la culminación o el resultado de un proceso, sino un momento de producción, “un espacio de cohabitación, un escenario abierto a medio camino entre el decorado, el estudio de filmación y la sala de documentación” (p. 87). Es este momento de producción el que permite e impulsa la construcción colectiva de sentido, como se mencionó, a través de saberes comunes que se ponen en juego en los modos de seleccionar y compartir imágenes. Bourriaud nombra a estos modos *protocolos de uso* que pueden reconfigurarse en la postproducción en una *tipología* de saberes que el autor delinea en la introducción de su libro: reprogramar obras existentes; habitar estilos y formas historizadas; hacer uso de las imágenes; utilizar la sociedad como un repertorio de formas; invertir la moda y los medios masivos.

Aunque puedan encontrarse referencias a obras previas o formas de la historia del arte, el foco de la exposición de *La Pandilla* podría vincularse más a las últimas tres categorías en una doble dimensión, desde el punto de vista del colectivo y del público. El colectivo hace uso de imágenes preconcebidas, como los altares o los adoratorios, e imagina en estas formas la inserción de imágenes que no conoce pues serán seleccionadas por el público posteriormente. Estas imágenes pueden tener un origen diverso: memes, selfies, capturas de pantalla. La única *cláusula* es que deben comportar un vínculo relevante para con quien la envía. Así, la exposición utiliza a la sociedad como un repertorio de formas en tanto el grupo propone al público la selección de las imágenes.

Sobre el último punto, el hecho de que la obra invista los nuevos medios de comunicación va más allá de que en la producción se utilice Whatsapp. En concordancia con su contemporaneidad, la exposición adopta la forma de una tecnología de la información: la obra se vuelve una superficie de almacenamiento (Bourriaud, 2007, p. 109), con un *hardware* o cuerpo material provisto por el colectivo, y un *software* o protocolo de uso adoptado por el público.

## En una relación visual

“La imagen pobre es una copia en movimiento. Tiene mala calidad y resolución subestándar. Se deteriora al acelerarla” (Steyerl, 2016, p. 33). Por la naturaleza de *Whatsapp*, al ser un servicio de mensajería instantánea, las imágenes que circulan en la aplicación experimentan una constante compresión: se vuelven imágenes pobres. Si se sigue a Hito Steyerl, la imperfección de la imagen pobre hace que se mueva por vías alternativas, por debajo de las corrientes mediáticas comerciales.

La imagen pobre crea una historia compartida, construye alianzas al viajar de dispositivo en dispositivo y conecta públicos dispersos, generando un aura basado en la transitoriedad de la copia (Steyerl, 2016, p. 45). Crea, en suma, relaciones visuales. Y aunque el capitalismo global organice estas relaciones bajo la marca de la ansiedad y la precariedad, la circulación de imágenes pobres de persona a persona posibilita también la cohabitación de pensamientos y afectos disruptivos (Steyerl, 2016, p. 46).

Nuevamente un *aquí y ahora*. La *transitoriedad de la copia* en la exposición de *La Pandilla* es, de hecho, un elemento importante. En la circulación de imágenes pobres se crea una apertura para repensar, en la actualidad del evento, las relaciones con las imágenes. ¿Cuál es la relación visual que plantea el *Adoratorio Micro SD?*: “es el vínculo con el presente” (Steyerl, 2016, p. 47).

## Referencias

- Benjamin, W. (1982). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2007). *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*, en *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires: Terramar Ediciones.
- Bourriaud, N. (2017). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bourriaud, N. (2007). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Costa, F. >>RELACIONAL, en Kozak, C. (ED.) (2015). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Costa, F. >TECNOLOGÍAS SOCIALES, en Kozak, C. (ED.) (2015). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Kozak, C. <<TÉCNICA>>, en Kozak, C. (ED.) (2015). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Kozak, C. y Stubrin, L. >INSTALACIÓN, en Kozak, C. (ED.) (2015). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Steyerl, H. (2016) *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

# CAPÍTULO 7

## Vigo y la creatividad proyectiva

*Federico L. Santarsiero*

### Vigo, un artista de los márgenes

Edgardo Antonio Vigo, nació en la ciudad de La Plata en el año 1928. Graduado como profesor de dibujo en la Escuela Superior de Bellas Artes UNLP en 1953 emprendió posteriormente un viaje iniciático a París, ciudad en la que puso a prueba las enseñanzas académicas que había adquirido en la casa de estudios superiores platense, y se enfrentó a su destino de ser un artista alejado de las prerrogativas que el circuito cultural deparaba a los que optaron por transitar la huella desgastada del arte disciplinar académico. En París Vigo tuvo una serie de encuentros y experiencias de primera mano con un circuito del arte alejado de los mandatos formales del academicismo en el que figuras como la del artista venezolano Jesús Rafael Soto se destacaban en sus indagaciones formales y materiales de carácter experimental. Este medio le permitió introducirse a los problemas de una práctica artística distinta, asumiendo un lugar por fuera de los márgenes de la práctica convencional, posición que le permitió desarrollar una concepción propia del arte. Su obra fue tomando progresivamente distancia de los supuestos estéticos del modelo disciplinar de las bellas artes, y buscó inscribirse en una tradición poética iniciada por las vanguardias históricas del siglo XX y sus actualizaciones de posguerra, que alteraron no solo las configuraciones formales y materiales de la obra sino también la dinámica del sistema de roles y vinculaciones que entre sí ejercían los distintos agentes del circuito artístico.

Sus indagaciones creativas establecen direcciones de acción y de investigación, en las que Vigo no buscó por ejemplo distanciarse de disciplinas como el diseño, asociadas por una mirada estrecha a lo contrario del arte, sino que las incorporó de manera crítica en los procedimientos para realizar su obra. En este sentido Sara Guitelman nos dice que Vigo fue un "diseñador: inventor, proyectista y montajista." (Guitelman, 2017, p. 29). Estas tres actividades son constitutivas del diseñador, y las tres estuvieron presentes en la obra de Vigo. Vigo es artista que no crea para expresar sentimientos internos y volcarlos en expresiones geniales, él tiene un proyecto y para realizarlo en ocasiones inventa o reinventa las funciones de las cosas. Una insólita caja tipográfica, una máquina inútil o una revista. Es allí donde exhibió la posibilidad de combinar el arte y el diseño, en esta dimensión creativa se manifiesta su revulsividad, su potencia para proponernos nuevas formas de ver.

El carácter experimental se observa en algunas obras como un hacer en proceso, inacabado, con vistas a posibles perfeccionamientos y aplicaciones no calculadas de antemano. Analizando las

obras de Vigo llegamos a la conclusión que su producción provoca un desborde respecto de los límites de las disciplinas tradicionales. La producción creativa de Vigo es experimental en el sentido que se propone alejarse del seno de los territorios confirmados y aceptados del sistema de las bellas artes, esa huella hondamente transitada, dirigiéndose hacia las fronteras, las zonas de contacto, donde los límites entre esas disciplinas no son tan claros y es posible abandonar y poner en crisis las prerrogativas y seguridades que las instituciones artísticas deparaban al arte enseñado, exhibido, promocionado y convalidado casi burocráticamente. En este contexto, Vigo se distanció de la creación subjetivista del artista individual que manifiesta mediante un acto de creación genial la obra de arte maestra, en su lugar reemplazó esa concepción por una actitud productiva que podríamos pensar a partir de la noción de *heurística*, es decir, una producción que se concibe como una indagación y una investigación con la finalidad de resolver determinados problemas, por tanto, la experimentación, el descubrimiento y la invención serán las dimensiones de su procedimiento artístico (Maldonado, 2005, p. 123). En definitiva, Vigo asume el rol de un artista que es un proyector, un gestor, que no crea arbitrariamente gracias a golpes de inspiración obras de arte geniales, sino que se introduce en un proceso artístico contemporáneo que parte de la heurística, es decir que mediante la indagación y exploración de su medio busca resolver problemas para brindarse a su comunidad como lo expresa en el editorial del número 2 de la revista WC, "NO QUERIENDO SECRETOS ALZAREMOS NUESTRA VOZ PARA DIFUNDIRLOS" (Vigo, Guereña, 1958, p. 3).

En su rol de artista se enfrentó a esta nueva situación desde una individualidad que ya no es la del héroe ni la del genio, conceptos con los que anteriormente fue pensada la figura del artista, sino la de una persona creativa que realiza proyectos, que activa redes de comunicación e intercambio, que desarrolla acciones de enseñanza e impulsa una dinámica cultural autogestiva. "Desaparece esa singularidad egregia del otro lado, del lado del artista-genio, como hombre (...) singularísimo y diferencial que viene -precisamente en su ejemplaridad distante del común- a epitomizar ese carácter discreto y singular, alejado de la tribu y la especie, del ser sujeto-individuo" (Brea, 2003, p. 30). Vigo no estuvo preocupado por trascender a través de obras maestras, sino que fue un artista que siempre proyectó las formas de construir puentes con su comunidad. En un texto que escribió en 1973, "Por qué un arte de investigación" desarrolla una reflexión que elabora en conjunto con su práctica como artista sobre aquello que el sistema mediático y el circuito artístico combinados le proponen al público, un producto artístico adocenado, una serie de gestos estereotipados; advirtiendo sobre los riesgos de una producción cultural alejada de los intereses de la comunidad y organizada en función de satisfacer las estrategias del consumo: "[...] Sin embargo, creemos que ese ARTE POPULAR debe ser analizado con mayor envergadura y análisis profundo porque se corre el riesgo de realizar un populismo que finalmente no soluciona ningún tipo de problemas y lleva al sacrificio gratuito, negando lo que en definitiva siempre negó habitualmente el arte, la COMUNICACIÓN COMUNITARIA" (Vigo, 1973, p. 1).

Establecer lazos de comunicación con su comunidad siempre fue un problema principal a resolver por Vigo. A partir de este posicionamiento adoptó un rol de artista que fue progresivamente perdiendo su carácter sagrado, de sujeto iluminado y vanguardista para acercarse y encontrarse en un diálogo con el público. Es "un inductor de situaciones intensificadas de

encuentro y socialización de experiencia y un productor de mediaciones para su intercambio en la esfera pública” (Brea, 2003, p. 128).

En el editorial del n°2 de uno de sus proyectos editoriales, la revista ensamblada WC, Vigo detalla sintéticamente sus propuestas de un arte experimental y revulsivo (Vigo, Guereña, 1958, p. 3): “CONTAMOS EN QUE LAS DISTINTAS MANIFESTACIONES (nada de estilo) DE LOS TRABAJADORES EXPRESIVOS (nada de artistas) LLEGUEN AL PUEBLO (nada de público) y nó RETRANSMITIDOS (nada de críticos) sino PALPADOS DIRECTAMENTE”<sup>59</sup>.

En este editorial tanto las subjetivaciones (público, artistas, críticos) como las objetivaciones (obra, estilo) del campo artístico se presentan alteradas por esta propuesta que tiene un registro de escritura cercano al manifiesto vanguardista. De acuerdo a esta concepción el artista como trabajador expresivo abandona sus privilegios creativos, es ahora un “productor que fabrica herramientas que luego el público puede utilizar para desarrollar sus propias creaciones artísticas.” (Casacuberta, 2003, p. 34). Las intermediaciones discursivas de la crítica no son requeridas, y directamente son canceladas por innecesarias. Vigo llevó a cabo una práctica artística enmarcada en la configuración del conceptualismo latinoamericano, donde la acción pedagógica es tan importante como la creativa y la comunicacional.

Las acciones de Vigo las podemos pensar en la confluencia orquestada de una multiplicidad de acciones creativas, experimentales, y de investigación artística desarrollándose al unísono. Pensemos en su desempeño como productor de creaciones en los términos del grabado y el arte impreso, un territorio creativo-afectivo, en donde se encontraba con uno de sus materiales predilectos, la madera, con el que experimentó en el taller de su padre ebanista. La xilografía fue una de las técnicas con las que generó la posibilidad de proponerse indagaciones y búsquedas poéticas, comunicacionales y pedagógicas. En este sentido, le sumamos a su rol de artista el de fundador del Museo de la Xilografía, un museo nómada con un acervo que está integrado por el intercambio de obras de artistas locales e internacionales, y que Vigo activaba en lugares por fuera del circuito artístico institucional, transportando las obras en cajas y valijas, y armando dispositivos sui generis para su exhibición acompañada por charlas informativas al público.

Los proyectos editoriales fueron uno de los campos creativos más importantes. En ellos pensaba revistas por fuera del circuito editorial convencional y masivo. Organizó y fundó el Movimiento Diagonal Cero, que fue uno de sus proyectos poéticos editoriales más conocidos, desde donde impulsó la producción de poesía visual como creador y también como gestor del arte, a través de la realización de exposiciones. Los proyectos editoriales consistieron principalmente en una serie de revistas ensambladas: *WC*, *Diagonal Cero*, dirigida y editada por Vigo, en la cual se integraba obra propia y de un conjunto de artistas conceptuales más jóvenes que se iniciaban en distintas formas de la poesía visual, y la revista *Hexágono'71* publicada entre 1971 y 1975 de la cual fue director y editor.

Todos estos proyectos editoriales los desarrolló conjuntamente con otras prácticas transdisciplinarias que conformaron un entramado de nodos o puntos de convergencia de un sistema

<sup>59</sup> El uso de mayúsculas es propio del original.

creativo, sistema que a su vez se desplegó como una red de obras, artistas, instituciones y proyectos, y que se afectaron mutuamente unos a otros en una sinergia poética que estableció su propia configuración.

Vigo fue una de las figuras de mayor relevancia en el arte correo en Latinoamérica. A este campo productivo Vigo prefirió llamarlo de la "comunicación a distancia", y de esa forma al deslindarse de la expresión "arte correo" superó sus condicionantes y preconceptos formales, materiales y valorativos estéticos propios del hacer disciplinar. La comunicación a distancia fue una práctica que le permitió generar un cauce dinámico de creación de obras y de intercambio de esas obras con otros productores que conformaron redes múltiples de artistas correo de alcance local, regional e internacional, estrechando vínculos con artistas que podían vivir en otra provincia o estar en otro continente.

## Conceptualismos latinoamericanos

A finales de la década de 1960 el arte conceptual emerge y se presenta como una propuesta de difícil asimilación en el sistema establecido de las instituciones artísticas. Sus prácticas no solo apuntaron a transformar las características formales, internas de la obra de arte sino también los modos de producción, comunicación y recepción de esas obras, frente a transformaciones de las prácticas políticas y culturales muchos artistas transformaron sus roles. El arte conceptual fue una invitación a re-pensar el problema del arte, sus divisiones, sus parcelaciones y localizaciones. Los artistas y los gestores del arte tuvieron la oportunidad de re-estructurarlos, y con estos reordenamientos establecer nuevas alianzas entre los actores de la escena artística.

Los conceptualismos latinoamericanos constituyen un movimiento de acción, de producción y de reflexión sobre las limitaciones de los alcances del funcionamiento previo del sistema y las instituciones artísticas. Fue llevado a cabo por artistas que no se conformaron con aceptar el estado en el que se encontraba el campo artístico en su época. Ellos profundizaron una mirada aguda que se detiene sobre las grietas y las contradicciones de un sistema en crisis. Un sistema que para ellos se sostenía a base de automatismos burocráticos, un funcionamiento que era activado no por un motor sino por la inercia.

Los conceptualismos latinoamericanos propusieron poner en evidencia esas contradicciones y resquebrajamientos del sistema en su estado actual, y organizar un proyecto hacia dónde dirigirse para superarlos. Frente a cambios que revolucionaron la escena artística no era posible continuar haciendo lo mismo. La dirección asumida es la de traspasar límites, bordes y fronteras, ir al encuentro de aquello que sostiene a las instituciones artísticas y a sus actores: las relaciones con su comunidad.

La *desmaterialización* fue una noción clave del conceptualismo latinoamericano. El problema al que se apuntó con el concepto de desmaterialización no fue la propuesta por una desaparición de las obras de arte, ni tampoco la desaparición de los objetos ni de las cosas. De lo que se hablaba al introducir esta noción es de cambiar el modo de producción del arte, y por lo tanto cambiar el modo de comunicación, de difusión y de recepción de las prácticas artísticas, en donde la

concepción de una relación diferente con la economía no queda exenta. Falsamente se ha interpretado al conceptualismo con una propuesta hacia la desaparición material de la obra de arte en tanto objeto/cosa. Se ha desarrollado una interpretación banal de efectos negativos sobre el conceptualismo como un movimiento artístico en el que sólo importan las ideas, los conceptos, y en el que la realización material concreta de la obra es meramente contingente. Nada más contrario al conceptualismo que nunca abandonó la potencia comunicativa y experiencial de la imagen y siempre fue consciente de la importancia de su expresión material. Sin materialidad no hay arte, el mundo de los conceptos deslindados es el de la filosofía no el del arte.

Los conceptualismos latinoamericanos fueron una ventana a través de la cual poder posicionarse para configurar un nuevo modo de ver, y así tener una experiencia estética de las transformaciones en los modos de producción, difusión, recepción y consumo. Un nuevo tipo de negociaciones, con un espacio de producción cultural donde las relaciones son otras, cambian. Otras formas de relacionarse entre los públicos, los coleccionistas, los artistas, los galeristas, la crítica, el conjunto total de los actores y gestores de la escena artística en términos generales. Los artistas conceptuales estuvieron atentos a los cambios epocales, asumieron esos cambios, y transformaron la manera de hacer y de concebir al arte.

Hacer arte de otra manera implicó para los artistas de los conceptualismos latinoamericanos que el sistema de producción, comunicación y recepción en las que esas prácticas se insertan también debía cambiar. Fue necesario abrir nuevos espacios de negociación, salir de la dinámica de competitividades individualistas, de las tensiones y los oportunismos que implicó ponderar los gestos únicos y originales, y luego premiados de artistas geniales. Los conceptualistas tomaron otra dirección, hacia una dinámica de la cooperación para hacer frente a las imposiciones dominantes de los modelos de producción establecidos.

En el mes de agosto de 1973 la empresa Acrílicos Paolini organizó su 4° Salón Premio Artistas con Acrílico Paolini, querían promocionar el uso de las planchas de acrílico sólido translúcido como un recurso material artístico y el uso obligatorio de este material era un condicionante necesario para participar del premio. Las obras fueron expuestas en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires cuando su sede se encontraba en el complejo del Centro Cultural San Martín. Los artistas Perla Benveniste, Juan Carlos Romero, Eduardo Leonetti, Luis Pazos y Edgardo Antonio Vigo presentaron una obra titulada “Proceso a la realidad”. (Fig. 1) Este colectivo en lugar de enviar sus biografías y fotos personales como les fue requerido para incluir en el catálogo, enviaron un escrito en el que detallaron que el grupo “participa activa y conscientemente en el proceso de liberación nacional y social que vive el país”, acompañado de una fotografía en la que se veía una multitud sosteniendo las pancartas de Montoneros.

“Proceso a la realidad” consistió en una forma que representaba una gota de sangre hecha con material acrílico rojo, su soporte fue una tarjeta rectangular de pequeño formato, perforada a la que se le unió la gota mediante un hilo rojo. La tarjeta llevaba impresa la siguiente consigna: “RECUERDA A TRELEW 22. 8. 72 RECUERDA A EZEIZA 20. 6. 73 CASTIGO A LOS CULPABLES ESTA **“GOTA DE SANGRE”** DENUNCIA QUE EL PUEBLO NO LA DERRAMA INÚTILMENTE”. La obra presentada por el colectivo de artistas propuso una conexión entre dos hechos

de violencia institucional. Uno fue la masacre de Trelew en el que las fuerzas armadas bajo la dictadura liderada por el general Lanusse tomaron la decisión de asesinar a 16 militantes políticos presos en el penal de Rawson. Otro fue la masacre de Ezeiza en el que desde el puente 12 sobre la autopista Ricchieri que conduce al aeropuerto internacional facciones de derecha del peronismo dispararon sobre los asistentes a la manifestación de bienvenida del que fue el regreso definitivo de Perón al país luego de 18 años de exilio. La práctica artística presentada lejos de optar por la ausencia material de la obra de arte hace un uso creativo del recurso material acrílico que inscribe a la gota de sangre entre las propuestas del conceptualismo.

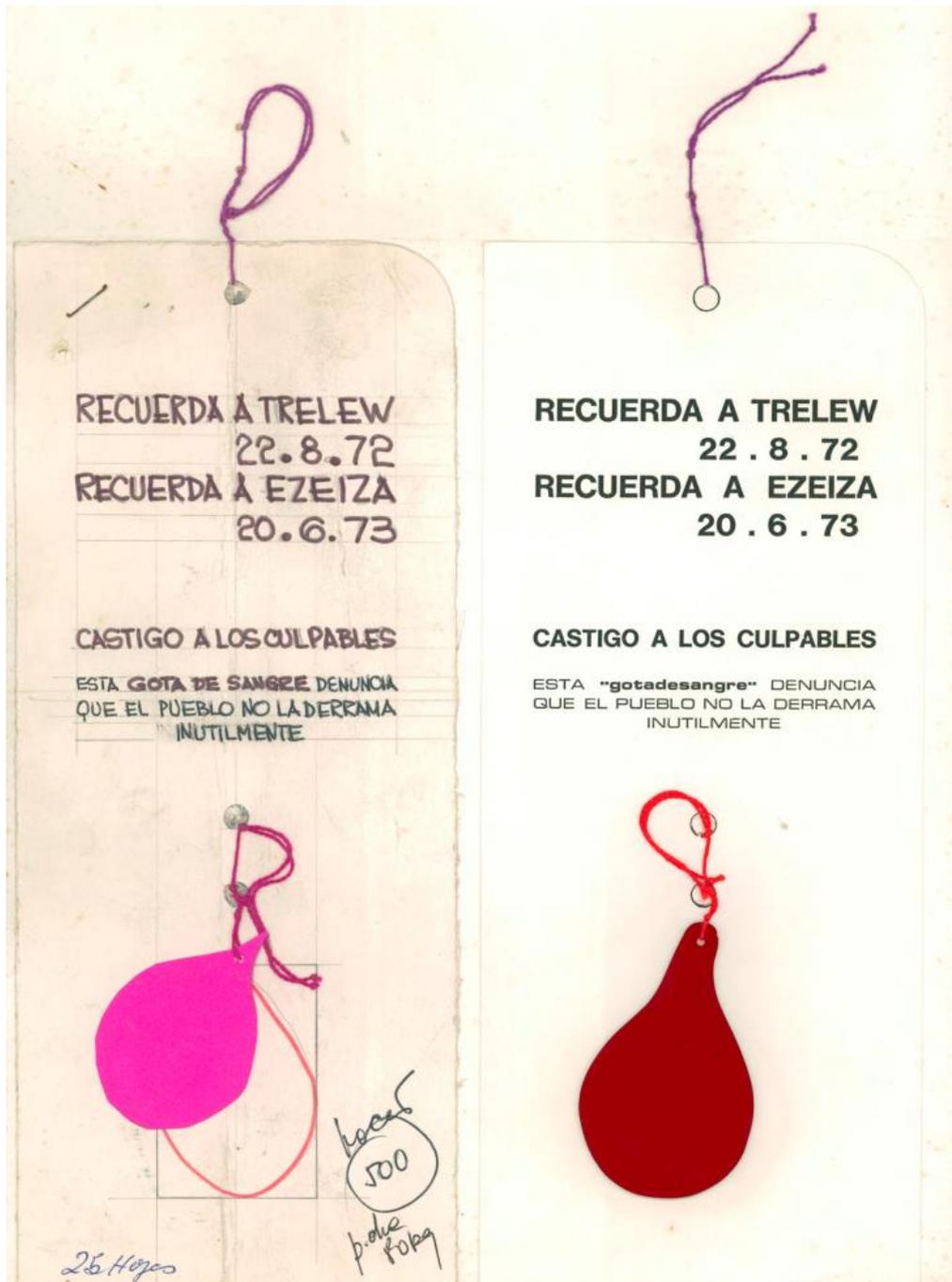


Figura 1. Boceto preliminar y obra "Proceso a la realidad" en la que se encuentra la gota de sangre. Caja 1973. Archivo Biopsia. Centro de Arte Experimental Vigo La Plata.

El 4° Salón Acrílicos Paolini fue un evento en el que gran parte de los artistas que se inscribieron para participar concibieron al museo no sólo como espacio de exhibición sino también como espacio de resonancia de los conflictos sociales y políticos acontecidos entre el año 1972 y el año 1973.

En la caja 1973 del Archivo Biopsia que se encuentra en el Centro de Arte Experimental Vigo La Plata (CAEV) se encuentra un petitorio que el grupo de artistas antes mencionado había hecho circular durante el día de la inauguración. (Fig. 2.) En este petitorio los artistas cuestionaron el reglamento del premio, los criterios de selectividad y la política económica de la empresa patrocinadora. En la redacción del petitorio se confrontan dos modos opuestos de concebir el arte, "ante la burocracia cultural los artistas exigen la democracia cultural".

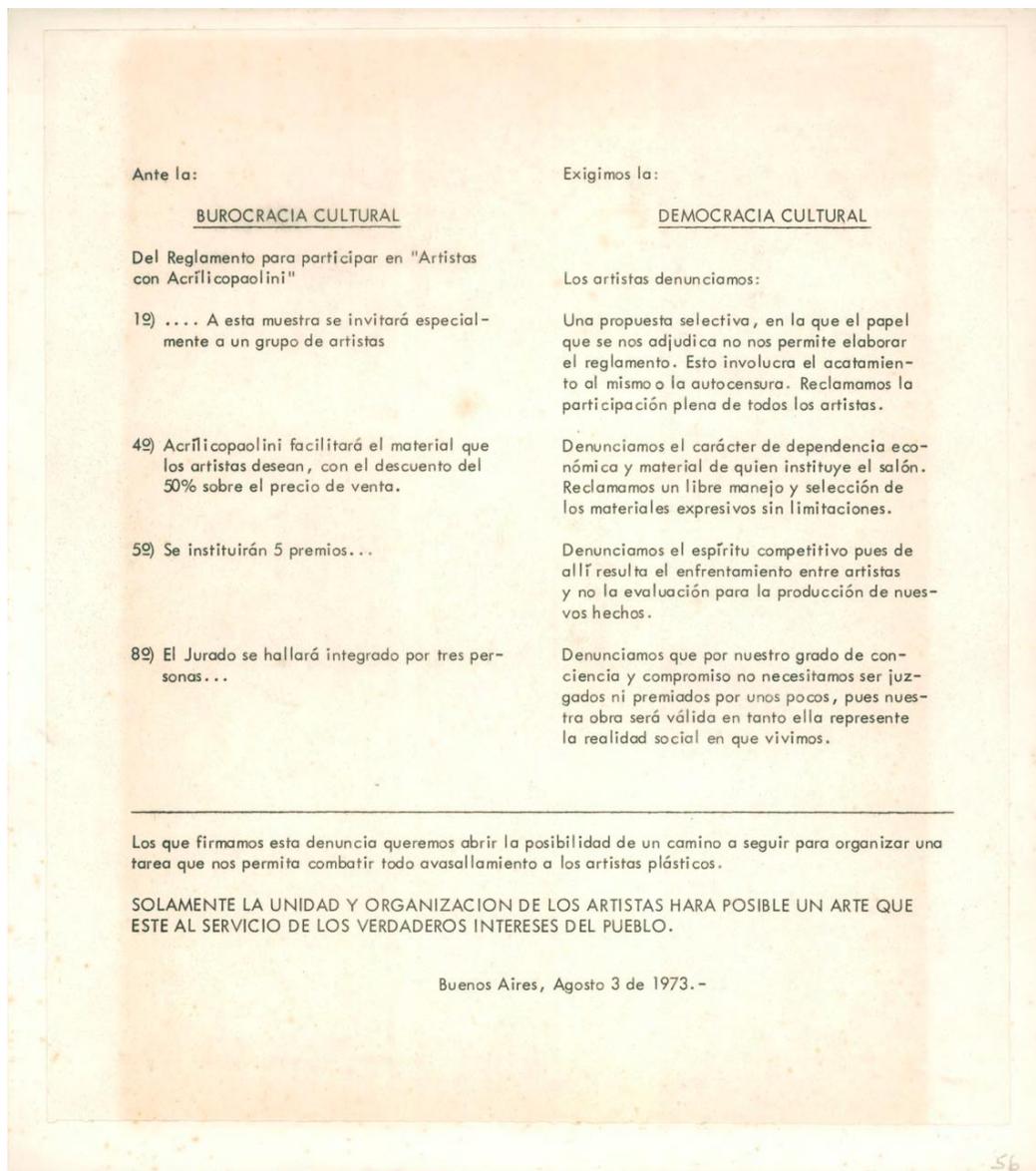


Figura 2. Petitorio impreso presentado por el grupo de artistas disconformes con el premio. Caja 1973. Archivo Biopsia. Centro de Arte Experimental Vigo La Plata.

El petitorio finalizaba con la siguiente declaración: “Los que firmamos esta denuncia queremos abrir la posibilidad de un camino a seguir para organizar una tarea que nos permita combatir todo avasallamiento a los artistas plásticos. SOLAMENTE LA UNIDAD Y ORGANIZACIÓN DE LOS ARTISTAS HARÁ POSIBLE UN ARTE QUE ESTÉ AL SERVICIO DE LOS VERDADEROS INTERESES DEL PUEBLO. Buenos Aires, Agosto 3 de 1973.-”

Dos integrantes del jurado escucharon y atendieron los reclamos de los artistas, un tercer integrante no se hizo eco. La propuesta de los miembros del jurado fue repartir la recompensa monetaria en partes iguales entre todos los artistas participantes del salón. A partir de lo acontecido en este salón los artistas iniciaron un espacio de diálogo y participación, convocaron a una asamblea pública en el Museo de Arte Moderno con la inclusión de los artistas participantes, los organizadores, los jurados, y todos aquellos que se sintieran interesados por la vida cultural.

## Hacia un arte de investigación

El año de 1973 fue un año clave en la trayectoria artística de Edgardo Antonio Vigo especialmente si lo ponemos en perspectiva del arte conceptual y la investigación en artes. Vigo escribió un texto titulado “Por qué un arte de investigación” en el que advirtiendo sobre los riesgos de una producción cultural alejada de los intereses de la comunidad y organizada en función de satisfacer las estrategias del consumo, con este texto refuerza su posicionamiento que se inscribe en su tradición poética proyectiva desarrollada más arriba.

En el índice de la Caja 1973 del Archivo Biopsia, un archivo conformado por el registro y la documentación de todas sus acciones involucradas en la escena artística, indica el registro para el mes de abril de la siguiente acción: “en HEXÁGONO '71, n°cd 9 primero) aparece “LA LEY DEL EMBUDO” trabajo a nivel conceptual-objetivo de 1973, en el cual retoma una línea de dichos populares nacionales para aplicarlos al carácter conceptual del arte argentino”. En esta obra que es un dibujo a tinta Vigo presenta la forma de un embudo que por la parte superior tiene escrita la palabra “Inocente” y por la parte inferior, el pico del embudo, sale la palabra “Culpable”. Recordemos que Vigo trabajó como empleado en la suprema corte de justicia de la provincia de Buenos Aires, en donde tuvo un trato muy cercano a la administración de justicia por parte del poder judicial y su burocracia. Marcelo Pacheco propone al conceptualismo argentino como el paso decisivo en la transición de lo moderno a lo contemporáneo, nombrando a Vigo como un “conceptual” antes del conceptualismo (Pacheco, 2007, p. 17), propuesta que se ve confirmada por la propia percepción de Vigo sobre sí mismo y su obra.

En el mes de septiembre Vigo produjo una comunicación que tituló “Acción de investigar una acción” publicada en la gacetilla del CAyC correspondiente a ese mes, de la que se guarda un ejemplar en la caja 1973 del Archivo Biopsia. En esta acción asume darle una orientación en la dirección de la investigación a sus obras conceptuales. Como ya había-

mos mencionado Vigo fue una figura de referencia central para las redes de comunicación y producción de arte correo latinoamericanas, recibió envíos de toda clase, lugar y remitente que llegaban a su casilla de correo n°264 en la sede central de la ciudad de La Plata de la Administración Nacional de Correos. En la comunicación de la acción de investigar una acción detalla que desde comienzos del año 1973 ha iniciado una acción de coleccionar sobres u otros envíos que forman el conjunto de todo el material que le llega como correspondencia. Esos sobres los fue separando y procedía luego a su clasificación de acuerdo a las características propias que presentaba el material a ser investigado, que había sido una pieza de correo y que se convertía así en objeto/documento de investigación. Estas características podían ser la dirección postal o domiciliaria, el lugar de origen, las obliteraciones que podía haber sufrido el envío, si era un servicio aéreo, marítimo, simple, etc.). La acción de investigar una acción es parte de un procedimiento que se origina con la elección de un sobre de cartón de formato mayor al común que contenía una serie de papeles impresos adheridos. El sobre llegó a la casilla de correos 264 el día 20 de julio, y de acuerdo a su orden de llegada Vigo le asignó el N° 343. Para inscribir este sobre como el objeto de estudio de un procedimiento de investigación Vigo fue despegando las distintas etiquetas impresas adheridas que indicaban cada uno de sus destinatarios según la ocasión. Esta acción hizo posible descubrir los diferentes destinos anteriores recorridos por el citado sobre de cartón, antes de arribar a la casilla de correo personal del artista. Este procedimiento está debidamente registrado mediante una serie de fotografías que se conservan en el Archivo Biopsia del CAEV (Fig.3) A partir de ese momento Vigo retiró definitivamente al envío de la dinámica propia de la circulación postal del arte correo. El sobre y su contenido pasan a conformar parte de los documentos del Archivo Biopsia y como tal es un considerado por el artista un objeto investigado.

Podemos a partir de esta acción iniciar un desarrollo teórico sobre la dimensión epistémica de las prácticas artísticas a partir de considerar la investigación en artes como una acción de investigación en la que, a diferencia de las investigaciones científicas, no hay separación entre el sujeto que investiga y el objeto que es investigado (Borgdorff: 2010, p. 28) La práctica artística es un componente esencial tanto de los procedimientos en los que se desarrolla la investigación como en sus resultados. Este acercamiento está basado en la idea de que no existe ninguna separación fundamental entre teoría y práctica en las artes.

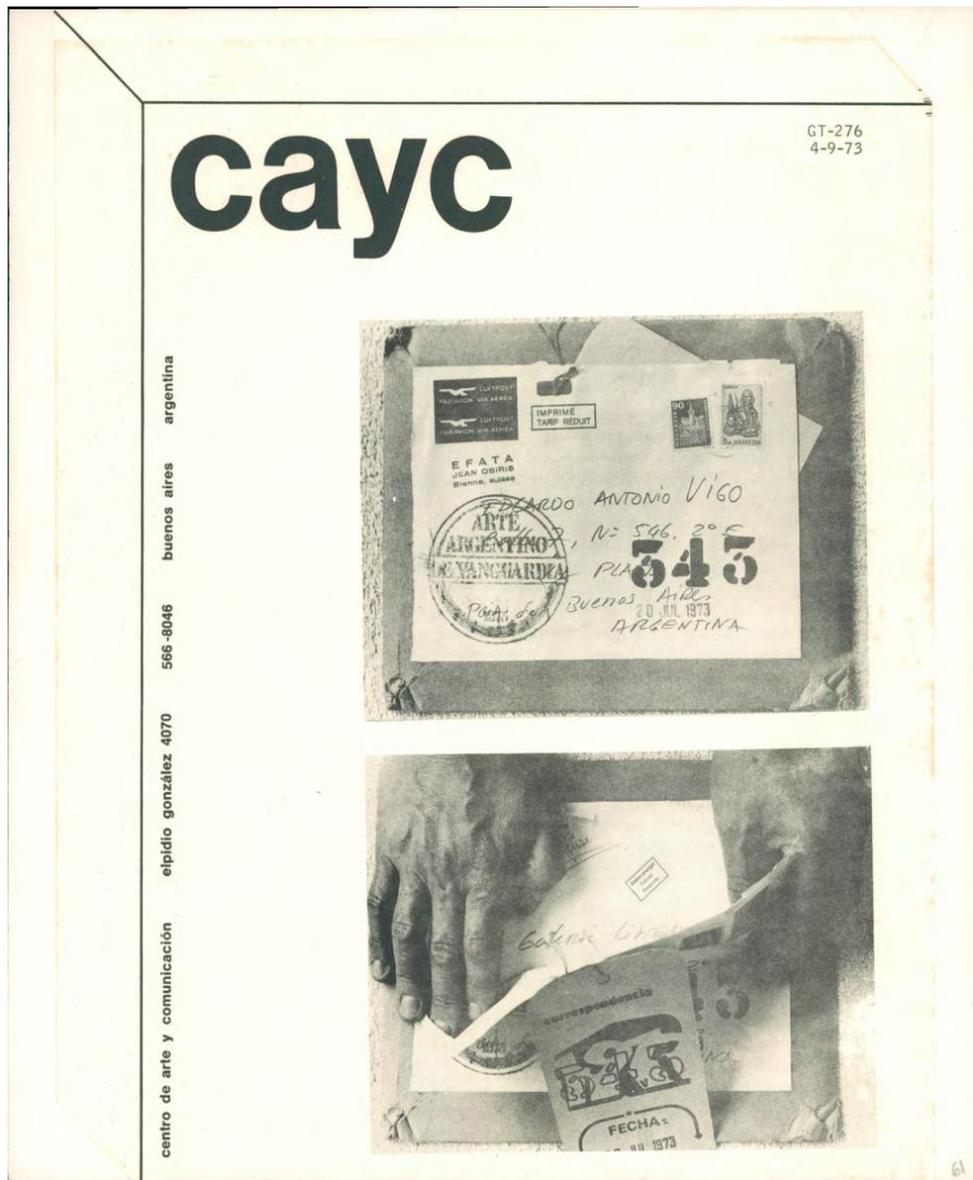


Figura 3. Registro fotográfico de "Acción de investigar una acción" publicado en la gacetilla CAYC del 4 de septiembre de 1973. Caja 1973. Archivo Biopsia. Centro de Arte Experimental Vigo La Plata.

No hay prácticas artísticas que no estén saturadas de experiencias, de historias, de creencias, de intenciones. Conceptos y teorías, experiencias y convicciones están entrelazados con las prácticas artísticas. ¿Pero acaso toda práctica artística es posible de ser concebida como una investigación? No, una práctica artística implica una investigación cuando es original y está emprendida con la intención de ganar conocimiento y entendimiento. Por original nos referimos a que el trabajo de investigación no debe haberse realizado ya por otras personas, y que debe añadir nuevos descubrimientos y conocimientos a un corpus ya pre-existente. El objetivo de una investigación en artes es aumentar el conocimiento y la comprensión, y que no sólo incluyan un acrecentamiento del conocimiento sobre la práctica artística como hecho estético en sí mismo, sino también un conocimiento que incluya áreas en las que se activa la vida social de la obra de arte.

Si vamos a considerar a la práctica artística como una investigación tendremos que revisar los criterios metodológicos y los criterios de validación de la investigación. Entendemos al método como el camino correcto que lleva al investigador por un procedimiento que le asegura alcanzar las conclusiones deseadas. En el caso de la investigación en artes los criterios generados para cada práctica artística en particular tanto metodológicos como respecto a la forma en que la investigación es explicitada (plasmada) y documentada son particulares para cada práctica en sí misma, y no responden a criterios y reglas de validación y fiabilidad universales como lo son los criterios metodológicos y de validación de las investigaciones científicas, que por otra parte están ligados con la necesaria separación entre sujeto y objeto que es uno de los presupuestos fundamentales de la ciencia, y no de la investigación en artes.

¿Cuándo la práctica artística se puede calificar como una práctica de investigación? Cuando la visualizamos como un procedimiento en el que se van a examinar no únicamente los resultados obtenidos y alcanzados por el artista en forma de objetos concretos del arte en el que se puede observar la excelencia técnica y el virtuosismo en su ejecución. Una investigación abarca el proceso de producción de la obra y su contexto, las indagaciones de carácter holístico sobre la comunicación, difusión y la recepción de la obra en su medio. La práctica artística como investigación además la integran el registro de las observaciones y documentaciones del desarrollo del procedimiento que han hecho posible alcanzar tales resultados concretos. Los resultados del estudio, las respuestas y las conclusiones, todo el procedimiento que implicó llevar a cabo la investigación en artes deben ser documentados, registrados y convenientemente plasmados para su comunicación.

¿Qué clase de conocimiento y comprensión implica la investigación en artes? ¿Cómo distinguimos el conocimiento que otorga la práctica artística del conocimiento generado por las investigaciones de carácter científico convencionales? La investigación en artes no trata de descubrir leyes universales sino de entender instancias particulares y específicas. La experimentación forma una parte importante de la investigación, así como la interpretación de la práctica artística en su contexto es necesaria y forma parte del procedimiento.

El procedimiento mediante el cual se desarrolla una investigación en artes obedece a la importancia de indagar el mundo artístico, ya que la obra es generadora de un conocimiento que permite la interpretación de la realidad que habita el ser humano, es un conocimiento que no brinda la ciencia, que no da cuenta de hechos sociales en términos de modos de producción, es un conocimiento que no genera extrapolaciones universales para todos los casos, que no predice el comportamiento de un sistema de acuerdo al valor de las variables y funciones que lo estructuran como un sistema, como lo sí lo permite el experimento científico objetivo. Tampoco es el campo de los conceptos filosóficos. Si pensamos a la práctica artística como aquella que es portadora de verdad, estas verdades en plural, serán artísticas, no científicas, ni políticas, ni filosóficas. Son verdades singulares del procedimiento artístico, y como tales, irreductibles a las verdades de la ciencia, de la política, de la filosofía. En esta singularidad que aportan las verdades artísticas reside su importancia. El arte es un mundo de singularidades irreductible a las generalidades del concepto filosófico. Alain Badiou nos propone el concepto de *configura-*

ción para pensar en términos epistemológicos la verdad del arte (Badiou, 2009, p. 218). La configuración es una secuencia identificable, cronológicamente iniciada, compuesta por un complejo virtualmente infinito de obras. Para el caso que estamos desarrollando la configuración podría ser los conceptualismos latinoamericanos. Una configuración está conformada por un conjunto de obras cada una con sus características particulares. Las obras son las materialidades de las que está tejido el procedimiento, pero no hay ninguna de esas obras en particular que sea en sí misma la expresión sintética de toda la configuración. Algunas obras serán los puntos brillantes de ese entramado, en el sentido que son las más conspicuas y destacadas, las que integrarán el conjunto de obras notables. Otras serán puntos menores, o ignorados, o redundantes. Pero todas forman la red de la configuración, así como ninguna se puede erigir en representante de todas, ninguna puede ser eliminada. Adoptar el concepto de configuración nos permite salir de los esquemas que piensan al arte desde la singularidad exclusiva del autor, o de la obra.

¿Le corresponde a la filosofía pensar al arte? La respuesta de acuerdo a la propuesta de Badiou es negativa, ya que una configuración concebida como investigación se piensa a sí misma en las obras que la componen. Una obra de arte concebida como investigación, es una investigación inventiva sobre la configuración a la cual pertenece (Badiou, 2009, p. 219). ¿Qué relación podemos establecer entre el arte y la filosofía entonces? La filosofía puede mostrar la verdad que es esa configuración artística distinguiendo conceptualmente, contrastándola con todo lo que es mera opinión.

Frente a una estrategia de producción simbólica que genera una sobreabundancia de datos y que lejos de generar conocimiento genera desinformación, la obra de arte es portadora de una verdad que la distingue y que es capaz de ser una experiencia intensificada de sentido de oposición. Frente a una opinión que no hace más que sostener un modelo que únicamente organiza la destrucción de lo esencial para producir lo superfluo, la obra de arte plasma su verdad antitética denunciando las imposiciones de un orden que no responde a los intereses comunitarios ni a modelos solidarios.

Vigo pensó un modelo de producción e investigación artística que fue una invitación a repensar el problema del arte, a revulsionar sus divisiones, sus parcelaciones y localizaciones. Con prácticas artísticas que tendían puentes con su comunidad, que por su materialidad y formato eran posibles de ser comunicadas mediante estrategias de intercambios interpersonales, promovió la re-estructuración del medio artístico, y con estos reordenamientos buscó establecer nuevas alianzas entre los actores de la escena artística.

## Referencias

- Badiou, A. (abril 2012/2009). Arte y filosofía. Revista Pensamiento de los confines. (23-24), 211-219
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. Revista Cairon de ciencias de la danza. (13), 25 - 46.

- Brea, J. L. (2003). *El tercer umbral - Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: CENDEAC.
- Bugnone, A. (2017). *Edgardo Vigo: Arte, política y vanguardia*. La Plata: Editorial Malisia.
- Casacuberta, D. (2003). *Creación colectiva - En internet el creador es el público*. Barcelona: Gedisa.
- Guitelman, S. (2007). Vigo diseñador. Jornadas Internacionales de Estudio sobre y desde Edgardo Antonio Vigo. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano - IHAAA (Facultad de Bellas Artes, UNLP). Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/79519>
- Maldonado, C. (2005). "Heurística y producción de conocimiento nuevo en la perspectiva CTS". En Hernández García, I. (comp.). *Estética, Ciencia y Tecnología - Creaciones electrónicas y numéricas*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, pp. 47-70.
- Pacheco, M. (2007). De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958-1965. *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*. Ines Katzenstein (ed.). Buenos Aires, The Museum of Modern Art, Fundación Proa y Fundación Espigas.
- Vigo, E. A. (1973). "Por qué un arte de investigación". Archivo del CAEV (Centro de Arte Experimental Vigo).
- Vigo, E. A. y Guereña, M. A. (1958). Editorial. WC, (2), 2-3.

# CAPÍTULO 8

## Interpretación y presencia en exhibiciones de arte contemporáneo

*Sofía Delle Donne*

En este capítulo se analizarán exhibiciones de arte contemporáneo para poner en práctica y profundizar problemáticas del programa de la cátedra Epistemología de las Artes. Se propone un ejercicio de análisis comprendiendo la actividad artística como proceso relacional y situacional y como creadora de conocimiento. Por lo tanto se desarrollará un estudio interpretativo con foco en el proceso de recepción (desde un marco hermenéutico) y también una exploración descriptiva dirigida al proceso de producción y creatividad artística-curatorial (desde los aportes del giro icónico). Si bien comprendemos que ambas estrategias de análisis son complementarias, y que es imposible desligar una de la otra por la cualidad relacional de los elementos que conforman el proceso (productor-obra/exhibición-público), se enfatiza en la distinción para otorgar claridad al objetivo pedagógico del texto.

Entenderemos también que el abordaje situacional del proceso artístico configura un entorno particular, a partir de las cualidades constitutivas de cada caso, y por ello actúa como verdad. En este capítulo el análisis estará puesto en cómo esa construcción de verdad puede analizarse desde diferentes corrientes, que complementan sus estrategias. Añadamos a ello que este abordaje situacional “implica el análisis de la dimensión epistémica del arte través de casos concretos, situados en espacios y tiempos determinados” (Belén, 2020, p. 5), de este modo las exhibiciones seleccionadas funcionarán como casos de estudio. Éstas tienen en común que trabajan con materiales visuales de archivos como elementos primordiales de sus poéticas.

Por un lado entenderemos junto con Hal Foster (2017) que este tipo de arte, el arte archivistista, se interesa por reponer conexiones desplazadas. Sin embargo, por otro lado, nos desviaremos de su propuesta para pensar el vínculo entre arte y archivo como una jugada por hacer emerger un saber latinoamericano situado y experiencial del proceso artístico. Desde la hermenéutica clásica el consenso es un camino privilegiado para llegar al restablecimiento de un orden perdido, pero un trabajo interpretativo latinoamericano no podría prescindir de tensionar la noción de diálogo con la actividad del conflicto y de la lucha. Elementos que previenen la tentación de entender la fusión sin dolor, el consenso sin agonía (Rossi, 2017, p. 134). Hacia el final del capítulo llevaremos a cabo un ejercicio desde la estética de la presencia, para pensar más allá de la interpretación sin dejar de lado el ejercicio significativo.

Con este recorrido se atravesarán así las unidades referidas a la hermenéutica filosófica y a aquella denominada “Del giro lingüístico al giro icónico”.

## Las exhibiciones

*Restitución e Inakayal Vuelve* son dos exhibiciones del artista Sebastián Hacher (2017, 2018).<sup>60</sup> Las mismas están compuestas principalmente por fotografías tomadas en el Museo Nacional de La Plata como documento de estudio científico de las familias cautivas en la llamada “Conquista del desierto”. Seleccionadas como prisioneras, las familias de los caciques Inakayal y Foyel, permanecieron en dicha institución obligadas a realizar tareas de servidumbre y sometidas a estudios etnográficos-antropológicos. El artista rescata estas imágenes de archivo perdidas y les aplica diferentes procedimientos con el interés de devolverles a los fotografiados las fuerzas robadas (Hacher, 2017a).

En ambas exhibiciones se utilizan fotografías impresas sobre papel de algodón, intervenidas con la técnica del bordado. El artista borda sobre ellas cosas del mundo que puedan funcionar como protección: un amuleto o un abrigo, una forma o una textura. Pero no lo hace solo ni exclusivamente con su técnica. Invita a diferentes comunidades de pueblos originarios al ritual del bordado, ellos le enseñan sus técnicas, así el artista aprende y comparte conocimientos. En *Inakayal Vuelve* se produce una innovación respecto a *Restitución* que es la inclusión de lo audiovisual y lo multimedial como estrategias curatoriales. Gracias al sitio web dedicado a las muestras en la *Revista Anfibia* como a los videos-documentales, los documentos fotográficos pueden contextualizarse y se aprecia el interés, que tiene el artista, por el proceso de bordado colectivo como poética fundamental de su obra. Es decir, este proceso que es constitutivo de la exhibición y de las obras, se incorpora en la segunda muestra a partir de la plataforma web y en base a ello el momento de recepción se amplía: se incluye a los espectadores en el proceso, incluso aquellos que participaron como bordadores pueden ocupar también el lugar de público.

Con esta selección de materialidades, que oscilan entre el registro y la divulgación, Hacher utiliza la acción como parte de la materialidad de la muestra. Es así que podemos ver cómo la comunidad mapuche-tehuelche le enseña diferentes técnicas de bordado ancestrales y cómo, al mismo tiempo, también participan en el bordado de las imágenes que componen las exhibiciones. Estas estrategias también permiten hacer parte constitutiva de la obra al proceso creativo, en esta ocasión colectivo: recuperar el proceso y poder acceder a éste desde la etapa receptiva quita a las imágenes del lugar de objeto, para convertirlas en una experiencia epistémica, de conocimiento.

<sup>60</sup> *Restitución* se exhibió un año antes en el *Centro Cultural Matienzo*, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, desde el 23 de agosto al 17 de septiembre del 2017, mientras que *Inakayal Vuelve* fue inaugurada el 24 de septiembre del 2018, en el *Salón Cultural de Usos Múltiples de la ciudad de Bariloche*.

*Desclasificación popular* es un proyecto de investigación interdisciplinario que inicia el artista Francisco Papas Fritas en el año 2014. El proyecto surge motivado por el impedimento legal de acceder al *Informe Valech*, el cual contiene los archivos de la *Comisión Nacional de Prisión Política y Tortura durante la Dictadura cívico-militar* en Chile. *Desclasificación popular* es al mismo tiempo que plataforma web de archivos digitales, una exhibición denominada *2054* (2016). Si bien se han desarrollado otros trabajos en el marco del proyecto, en este capítulo nos interesará considerar estos dos mencionados.

El *Informe Valech*, que recopila a modo de registro y documentación gubernamental las vejaciones y violaciones a los derechos humanos cometidas por la dictadura pinochetista, nace como un documento secreto, el mismo tiene la prohibición de ser publicado hasta que pasen 50 años de conformada la Comisión, con la supuesta intención de favorecer la intimidad de los denunciantes. El artista sugiere que la medida es polémica porque favorece la impunidad de los responsables (Contreras, 19 de diciembre 2016). Si bien por prescripción legislativa las declaraciones suministradas en el mismo debían mantenerse en secreto por cincuenta años, el artista en conjunto con un grupo interdisciplinario, logra encontrar la fisura en la normativa. De este modo encuentra que si bien las declaraciones no podrían ser divulgadas por el Instituto Nacional de Derechos Humanos (custodio legal de los archivos) sí podrían ser retirados como copia por sus denunciantes o herederos directos. Asimismo la desclasificación se vuelve popular ya que es necesario la participación activa de la ciudadanía para llevar a cabo el objetivo: los mismos denunciantes deben obtener copia de las declaraciones para su posterior publicación.

La exhibición denominada *2054* (2016) presentó los primeros resultados de este proceso de investigación, copia, acopio, y des-ocultamiento de los archivos. La exhibición se desarrolla en una galería de arte en la cual se exponen algunos documentos enmarcados, con las tachaduras características de documentos desclasificados. La mayoría de ellos conviven en las paredes con cuadros vacíos, plenos negros que reflejan en sus vidrios las siluetas de los visitantes. También se generan algunas parodias a partir de la combinación de afiches históricos del plebiscito de 1988 para decidir la continuidad en el poder del gobierno chileno de Augusto Pinochet. El artista yuxtapone los famosos afiches por el *sí* y por el *no*, pero dados vuelta formando la consigna en inglés *is on*. Ese es el final de una frase que comienza encima de esos afiches, con fotografías que retratan los funcionarios que han gobernado Chile desde 1990: cada uno de ellos lleva una letra superpuesta y al leerlos en conjunto conforman la frase *The secret*. La escena de la exhibición es completada con un video en la cual el artista simula ser parte de una escena de tortura, allí se intercalan imágenes de la realización de un tatuaje sobre su espalda en donde se transcribe un testimonio del Informe Valech. Desde el año 2017 se pueden subir, a la plataforma web de *Desclasificación Popular*<sup>61</sup>, las declaraciones desclasificadas, con el objetivo de divulgarlas, al mismo tiempo que se pueden consultar los documentos que ya forman parte del archivo desclasificado.

<sup>61</sup> Dirección de la página web: <https://desclasificacionpopular.cl/>

## Aspectos constitutivos del arte archivista

Hal Foster (2017) incluye al arte *archivista* como una de las características particulares del arte de los últimos veinticinco años.<sup>62</sup> Un arte que en su impulso toma la forma de un pasado perdido, caducado o varado que está preocupado por levantar, cotejar sus huellas y averiguar qué queda para el presente. Sobreviene en estas producciones un deseo fervoroso por establecer relaciones, debido a ello es común que resulten ilógicas y tendenciosas ya que suele mezclar temporalidades que de otra forma hubieran permanecido cronológicas e inmutables. De hecho, es posible que esta voluntad impulsiva de conexión se analice como paranoica, sobre todo si se entiende como la proyección de significados en un mundo que evidentemente aparece desprovisto de los mismos (Foster, 2017).

Este es el panorama internacional que nuestro autor señala para este tipo de arte, dentro del cual podrían considerarse catalogadas las exhibiciones aquí seleccionadas. Más allá de entablar una discusión sobre la denominación del estilo o tipología artística aplicadas a nuestros casos (no es el objetivo del capítulo) vale aclarar que Foster indica dos contracaras de este tipo de producciones. Pueden surgir de la ausencia de *memoria cultural* (2017, p. 80) o emerger de la utopía. En el primer caso, las obras y exhibiciones devienen en actividad paranoica en tanto intentan presentar una serie de relaciones que surgen de formar el propio archivo. Incluso, aún surgiendo de archivos privados “(...) cuestionan a los públicos: pueden ser vistos como esquemas perversos que perturban (bien que ligeramente) el orden simbólico general” (2017, p. 79). En el segundo caso las propuestas convierten lo retardado en devenir, con la intención de recuperar fallidos para proponer otras relaciones sociales posibles. Inesperada demanda utópica, señala el autor, si tenemos en cuenta el desencanto que ha sufrido el progreso como proyecto moderno. Así el arte de archivo convierte los *sitios de excavaciones* en *sitios de construcción*, la propuesta artística en estas experiencias “(...) sugiere un alejamiento de una cultura melancólica que considera lo histórico como poco más que lo traumático” (Foster, 2017, p. 81).

En relación a nuestros casos podemos decir que las exhibiciones de arte contemporáneo que trabajan con distintos archivos pueden compartir algunas de las premisas de Foster, pero invalidar otras. Algo del alejamiento de la cultura melancólica se trabaja fuertemente en estas propuestas que superan el regodeo con lo traumático para proponer nuevas experiencias epistémicas a partir de la visita de las exhibiciones o de interacción en las plataformas web.

En las exhibiciones seleccionadas encontramos dos momentos de trabajo: la producción de y con imágenes de archivo, es decir, el momento en que los artistas trabajan con documentos pero no tal cual yacían conservados sino que activan ellos nuevos modos de existencia a partir de la poética implementada, y otra instancia que es el de la exhibición de ese proceso en instituciones artísticas y/o plataformas webs. También podemos adelantar que vislumbramos una

---

<sup>62</sup> Conviene aclarar que Hal Foster señala que para el estudio de los últimos veinticinco años del arte prefiere tener en cuenta aquellas experiencias que tomaron el optimismo post caída Muro de Berlín y la confianza en las primeras dándivas del modelo neoliberal “(...) en registro críticos” (Foster, 2017, p. 9).

etapa intermedia en donde estos momentos se superponen y potencian el trabajo del hacer como parte de las exhibiciones.

Los recorridos de las exhibiciones plantean una lucha entre posiciones antagónicas: la de los documentos que yacen custodiando una verdad sostenida por quienes dominan el status quo (en el caso de *Restitución e Inakayal Vuelve* las fotografías guardadas en el museo, en el caso de *Desclasificación Popular* las declaraciones del *Informe Valech*) y la del trabajo del arte que recoge el status quo pero evidencia el conflicto en vez de reponer las relaciones perdidas (a partir del bordado de las fotografías y de su registro o a partir de la exhibición de los documentos y su posterior divulgación en *Desclasificación Popular*). A su vez estos archivos no migran de lo privado a lo público sino que en su práctica es constitutivo lo común, lo público es parte del proceso artístico, no así un espejo en donde mirar reflexiones individuales.

## Interpretar en sitio

No pocas filosofías del S. XX han construido su programa bajo la noción de intersubjetividad, ya que luego de la guerra pensar al otro se convirtió en un imperativo para mitigar los alcances de la violencia (Ana María Rossi, 2017). En relación a ello, dentro de la hermenéutica se han desarrollado nociones claves en este sentido, como las de diálogo, horizontes diversos, consenso y desacuerdo. En este marco, para Hans-George Gadamer (2002), uno de los representantes más destacados de la corriente, el ponerse de acuerdo designa la estructura fundamental de la comprensión lingüística y del entendimiento mutuo mediante el lenguaje.

En el pensamiento de Gadamer la obra es autónoma en tanto ésta lleva su propio sentido que es actualizado por quien experimenta el juego, noción central que desarrolla en *Verdad y Método* (1991), y que le permite moverse del subjetivismo desligándose de cómo la obra se produce y centrándose en la ontología de la obra de arte y en lo que ella crea (Belén, 2013). La obra de arte, en definitiva, crea una transformación de una cosa a otra. Un acercamiento, una demora, que constituye ante todo un desafío interpretativo, dirá Gadamer (1991). Como en la hermenéutica de Gadamer no hay una realidad dada, lo que también desaparece es *el mundo de la cotidiana existencia* porque el mundo que se desarrolla en el juego no se mide con nada que esté por fuera de él.

Esta concepción elimina la diferencia entre la *ilusión* que se conforma en oposición a la *realidad real*; la realidad aquí será creada, interpretada y comprendida (Belén, 2013). Gadamer establecerá entonces que el arte no es imitación ciega, mera duplicación o reproducción imperfecta de la realidad, sino la emergencia de lo que antes no era y que desde ese momento es y, a la vez, un proceso cognitivo que nos permite conocer (Delle Donne & Belén, 2017). Asimismo, Gadamer (2002) afirma que la lengua tiene en cuenta la experiencia y por ello puede explicar la doble direccionalidad de la capacidad creativa: por un lado la de generalizar y simbolizar

dentro del lenguaje articulado, por otro la de figurar lingüísticamente, encerrada en los límites que ella misma establece.<sup>63</sup>

Este consenso en la interpretación se obtiene en una situación de diálogo que no implica la comprensión de la opinión del otro como tal sino la *pre-comprensión* de encontrarse ambos en el mismo asunto; el asunto es la verdad, mediada por la tradición (Rossi, 2017). En el momento en que convergen las partes, entenderse con el otro surge de un consenso ya alcanzado porque en la tradición está lo común de lo diferente, allí se funden los horizontes de mundos y se superan malentendidos: “Desde un punto de vista hermenéutico, diría que no hay ninguna conversación que concluya hasta que haya conducido a un acuerdo real” (Gadamer, 2002, p.127). Así la razón clarifica el no entendimiento y propone condiciones racionales para lograr un diálogo que corresponda con el ideal. Considerablemente, afirma Rossi (2007), lo que queda por fuera en esta propuesta conciliatoria de partes es la noción de lucha, la posibilidad de fricción entre las diferencias. Justamente es este espacio el que ocupan las dos exhibiciones aquí tomadas como casos. Sus estrategias no apuestan al diálogo como consenso, sino más bien apuntan a presentar la desigualdad y el sufrimiento desde un hacer artístico que articula lo político como fundamental en su poética.

En *Inakayal Vuelve*, Hacher, presenta el conflicto desde un saber hacer que es el bordado. Transforma las fotografías tomadas originalmente como imágenes documentales al invitar a diferentes comunidades de pueblos originarios a bordarlas. Además logra articular una curaduría dependiente de pantallas, lo cual implica rescatar el proceso creativo para incorporarlo a la recepción de la obras. La plataforma web con sus videos, sus imágenes originales para descargar, sus cortos documentales, son una apuesta por crear una transformación de una cosa a otra: de las fotografías como documento a imágenes bordadas. Emergen así nuevas relaciones en la demora, en un acercamiento mediado por el registro y la divulgación, que se presenta ante nosotros dispuestas a ser interpretadas como una acción reparadora. La obra al conformar su propio espacio y crear su verdad, confirma que no podría ser cualquier otra verdad, si nos atenemos a los límites que ella misma establece.

En *Desclasificación Popular*, Papas Fritas también trabaja desde el disenso, se interesa por el pacto de silencio desde el cual se resguarda la impunidad de la dictadura pinochetista. Rehace con modos de producción artística, levanta documentos que se encuentran ocultos para devolverles, a esos relatos de la dictadura, un modo de existencia visible. Si bien es evidente que el campo de desarrollo de todo su trabajo se base en la lucha también podemos decir que la exhibición establece un diálogo desde las selecciones de cuadros, los materiales, los efectos de sentido, y en base a ello logra construir un espacio que antes no era.

Esas exhibiciones tienen en común que no trabajan con un pasado perdido el cual reponer, si no con un pasado que reactualiza nuestros traumas a menos que sepamos hacer con las materialidades archivísticas otras formas, otras imágenes, que se rebelen frente a la documen-

---

<sup>63</sup> Es relevante considerar que, por motivos diversos, cada vez que Gadamer analice el proceso creativo se estará refiriendo, mayoritariamente, a la poesía.

talidad visual dominante. A su vez convengamos que el conflicto así pensado no promete una superación en pos de un progreso ni un consenso necesariamente, por lo menos configura un proceso, relacional y situacional que es fecundo para re-crear y re-pensar nuestras prácticas.

## Hacia la presencia

Ahora bien, hemos transitado la propuesta de pensar el arte archivista como el interés por relacionar conexiones en la búsqueda de huellas de un pasado olvidado, ya sea que deven- gan en paranoia o utopía (Foster, 2017), continuamos desarrollando la propuesta de una hermenéutica latinoamericana a partir de la incorporación de la noción de conflicto (Rossi, 2017) que expande la atención central de la hermenéutica tradicional basada en el diálogo- consenso (Gadamer, 2002). En base a ello, como ya hemos enunciado más arriba, en el juego no hay una realidad dada, desaparece “el mundo de la cotidiana existencia” porque el mundo que se desarrolla en el juego no se mide con nada que esté por fuera de él. De allí que, siguiendo lo postulado, la realidad de la obra de arte es creada, interpretada y compren- dida. Esta perspectiva de la cuestión de lo real es un buen puntapié para encarar nuestra última instancia de análisis.

En este apartado se interrogará a nuestros casos desde el comentado giro icónico. En es- ta última instancia iremos, específicamente, tras la búsqueda de la presencia. Para tan gran objetivo comenzaremos acotando el panorama y remitiéndonos al trabajo de Hans Hulrich Gumbrecht (2005). Es necesario aclarar que el campo de estudio de su libro *Producción de presencia* (2005) abarca las humanidades y el arte, incluyendo también un especial interés en la cuestión pedagógica. Por lo tanto en este texto pondremos en relación sus categorías de análisis con nuestros casos, a partir del trabajo descriptivo, sin seguir por ello estrictamen- te la propuesta del autor, que incluye un estudio de la cultura en general y que por lo tanto, es más amplia.

Sin tomar una postura anti-hermenéutica, Gumbrecht (2005) elabora una teoría sobre la producción de presencia con el deseo de encontrar algo que se resista el relativismo intelectual que pareciera acompañar a la cultura de la interpretación. De este modo llega a sugerir que “en la experiencia estética acontece una oscilación (a veces como interferencia) entre efectos de presencia y efectos de significado” (p. 18) y se realiza la siguiente pregunta: ¿Cómo los medios y las materialidades podrían tener impacto sobre los significados que aparentemente cargan? La cual responde con la siguiente aseveración: por las producciones de presencia, entendidas como aquello es *traído hacia adelante, sacado a primer plano*, trabajado desde la materialidad de las cosas, que enfatiza en lo tangible, que provoca un efecto espacial al redescubrir la pre- sencia de las cosas. Vale llamar la atención que incluso Gadamer (en Gumbrecht, 2005) rene- gó de que el objetivo interpretativo sea el único en la obra de arte, por ello detecta la dimensión no hermenéutica de los textos literarios y la llama *volumen*. De esta forma iguala la tensión

entre elementos semánticos y no semánticos a la distinción entre tierra y mundo, enunciada por Martín Heidegger (en Gumbrecht, 2005).<sup>64</sup>

Si redescubrir la presencia implica valorar toda aquella filosofía que intente no eliminar la dimensión interpretativa, pero sí realizar una acción conjunta con lo tangible de la presencia, el paradigma moderno heredado de la estética (que parte de la distinción sujeto/objeto) se quiebra frente al requerimiento de realizar referencias directas al mundo y restablecer el contacto con las cosas que habitan en él.<sup>65</sup> Para llevar adelante esta tarea Gumbrecht elabora una serie de conceptos para construir dos tipologías diferentes de cultura: la cultura del significado y la de la presencia. Si bien el autor desarrolla diez puntos en los cuales estas tipologías se diferencian, aquí haremos un ejercicio de análisis y tomaremos las más pertinentes para examinar nuestros casos, como hemos adelantado en la introducción, desde las estrategias productivas.

En la cultura del significado el conocimiento legítimo es aquel producido en un acto de interpretación. Siguiendo a Gumbrecht (2005) podríamos decir que tal actividad consiste en penetrar la superficie puramente material del mundo hacia la búsqueda de una verdad más allá de él. De manera diferente, en la cultura de la presencia el conocimiento legítimo es el revelado en eventos de auto des-ocultamiento del mundo, es decir que la substancia se nos aparece. Si el movimiento buscado por Gumbrecht para pensar la estética es el de la oscilación entre el significado y la presencia, aquí es donde más se hace presente ya que por un lado, y tal como pudimos analizar anteriormente, las exhibiciones desde un marco hermenéutico. Por otro, tenemos la sospecha que eso no anula la presencia en estas exhibiciones como la aparición de los materiales. Los archivos y sus documentos son trabajados por los artistas como una especie de revelación. Si nos centramos en la producción de fotografías bordadas Hacher no las trata como representaciones de un pasado sino tienen la cualidad de substancia, de materia viva: esas fotos para él están expuestas y sufriente, el bordado el proceso del bordado les devolverá elementos de protección. Al tener esta actitud con las imágenes recrea una suerte de relación integral con las cosas del mundo (las fotografías en este caso). Recorre a partir de ellas toda una historia en común, no las manipula como objetos excéntricos a él ni a los individuos que participarán en el bordado. En *Desclasificación Popular* las declaraciones son incluso vueltas tatuaje sobre la espalda del artista, la manifestación de los documentos como material del mundo, más allá de su significado, adquiere una gran relevancia.

En la cultura del significado las acciones (de la conciencia) se desarrollan en la temporalidad para lograr transformaciones, cuestión que determina la relación entre seres humanos y el mundo. En la cultura de la presencia prevalece el espacio como lugar en donde se negocia la

<sup>64</sup> La caracterización humana para Heidegger es la de estar-en-el-mundo, es una existencia que está siempre en contacto sustancial y por tanto espacial con las cosas en el mundo. La verdad acontece en el movimiento del ser, ser es lo que está oculto y desoculto en el acontecer de la verdad: "El ser no es un significado. El ser pertenece a la dimensión de las cosas" (Gumbrecht, 2005: p. 78). La obra de arte muestra una verdad que acrecienta nuestro ser, nos muestra algo sobre el carácter de cosa.

<sup>65</sup> Aquí hay una cierta afinidad con la propuesta de la *Estética del aparecer* de Martín Seel: las cosas se nos presentan a los sentidos, su estética trata de traer de nuevo a nuestros cuerpos y a la conciencia nuestro carácter de cosa en el mundo. La apariencia de las cosas nos recuerda lo limitado que está el control humano sobre ellas (Gumbrecht, 2005: 74).

relación entre seres humanos y las cosas del mundo. Dejando de lado que el tiempo es un eje posible de análisis de las exhibiciones, entenderemos como primordial la relación con el espacio para trabajar la presencia de las imágenes. Ambos proyectos inauguran espacios en donde negociar los disensos. Centrémonos en el bordado de las fotografías: allí se incluye literalmente un viaje, en donde se negocia la relación entre los seres retratados en los documentos y sus sucesores, actuales comunidades de pueblos originarios hoy en día. Si bien se puede entender el bordado como una transformación (¿Qué se transformaría del mundo?), también puede ser entendido como una oportunidad de conexión con sus ancestros, mediante un ritual.

En la cultura del significado el evento está ligado a la innovación y al efecto sorpresa. En la cultura de la presencia implica sensaciones pero no de sorpresa ni innovación, más bien de reactualización. Si ponemos el foco en el proyecto Desclasificación Popular, podemos examinar de qué modo adquiere fuerza la presencia. El trabajo con archivos aquí tiene más que ver con una re-actualización de las cosas del mundo que con una actividad de innovación. El material que el artista utiliza son los archivos desclasificados, tiene que ver más con un trabajo de volver a mostrar que de shock o sorpresa. La materialidad de trabajo ni siquiera es nueva, ya existe y es parte del mundo.

## Consideraciones finales

Hemos examinado dos exhibiciones que trabajan con archivos y sus documentos como materialidades constitutivas de las mismas. El recorrido del análisis atravesó ciertos postulados de la hermenéutica clásica, algunas consideraciones desde una perspectiva latinoamericana para, por último, lanzarnos al estudio de la presencia. Para ello consideramos las exhibiciones dentro de la noción de arte contemporáneo que entiende el proceso creativo como relacional y situacional. Adoptar esta caracterización nos requirió contemplar tanto al momento de producción como el momento de recepción de las obras y exhibiciones. Como resultado hemos realizado un ejercicio interpretativo y otro descriptivo, referido a la presencia de las materialidades, que nos han permitido explicitar las cualidades epistémicas de las exhibiciones de arte de archivo para producir conocimientos.

## Referencias

- Belén, P. S. (enero 2013). El juego como modo de ser de la obra de arte: consideraciones sobre la representación artística en la estética hermenéutica de Gadamer, en *Ensayos. Historia y teoría del arte*, (24), 6-25.
- Belén, P. S. (mayo, 2020). La dimensión epistémica de la imagen. Aportes a la enseñanza universitaria de las artes. *Arte e Investigación*, (17), e051. <https://doi.org/10.24215/24691488e051>
- Contreras, E. (19 de diciembre de 2016). Francisco Papas Fritas expone archivos del Informe Valech en galería y en su propia piel, Bibiochile.cl. Recuperado de: <https://n9.cl/82ij>

- Delle Donne, S. y Belén, P. (noviembre, 2017) Arte y archivo: lo crítico en el montaje expositivo. *Diarios del odio*, de Roberto Jacoby y Sid Krochmalny. *Arte e Investigación* (13), 66-78.
- Foster, H. (2017). *Malos nuevos tiempos*. *Arte, crítica, emergencia*. Madrid: Akal.
- Gadamer, H-G. (2002). Los límites del lenguaje. En H-G. Gadamer, *Arte y verdad de la palabra*. Madrid: Editora Nacional.
- Gumbrecht, H. U. (2005). *Producción de presencia*. México: Universidad Iberoamericana Departamento de Historia.
- Hacher, S. (2017). *Restitución*. [Exhibición]. Recuperado de: <https://bit.ly/3kQLKII>
- Hacher, S. (2017a). Rebobinar la marcha de la muerte, *Revistaanfibia.com*. Recuperado de: <https://bit.ly/2HJ1gY0>
- Hacher, S. (2018). *Inakayal Vuelve*. [Exhibición]. Recuperado de: <https://inakayal.revistaanfibia.com/>
- Papas Fritas, F. (2016). *2054* [Exhibición]. Recuperado de: <https://vadb.org/events/2054>
- Rossi, M. J. (2017). La frontera, el límite, el otro. Cartografías de lo político y hermenéuticas de la alteridad en una excursión a los indios ranqueles. En A. Bertorello y M. J. Rossi (Comps.) *Esto no es un injerto. Ensayos sobre hermenéutica y barroco en América Latina* (pp. 125-155). Buenos Aires: Miño y Dávila editores.

## CAPÍTULO 9

# *Mujeres públicas: arte, feminismo y prácticas colectivas*

*Guillermina Cabra*

El colectivo *Mujeres públicas* (MP) fue fundado en Buenos Aires en el año 2003 cuando realizaron su primera intervención *Todo con la misma aguja* y continúan trabajando activamente hasta el día de hoy. El grupo está conformado por Fernanda Carrizo, Lorena Bossi y Magdalena Pagano; en los primeros años también trabajaron dentro del grupo Verónica Fulco y Cecilia Marín. Las arriba mencionadas se autodefinen como un “grupo feminista de activismo visual” y utilizan elementos de la plástica, el diseño y la gráfica para realizar sus intervenciones, tomando la calle como escenario principal. En palabras de Magdalena Pagano: son un grupo feminista que hace activismo artístico, mixturando el activismo con un proyecto creativo (Latinta, 2016, p. s/p).

El grupo surge debido a la secundarización del tema del género en los distintos ámbitos sociales, buscando revertir esta situación y otorgarle visibilidad a diversas temáticas relacionadas con los reclamos de las mujeres y las identidades feminizadas. Sus obras no llevan firmas y están disponibles en su página web<sup>66</sup> para ser descargadas y reproducidas libremente por quienes quieran, lo que podemos entender como una crítica al ideal modernista del artista genio individual –masculino y blanco– que trabaja en solitario, así como a la mercantilización de las obras de arte (Pollock, 2015).

Los vestigios de un *aura* que todavía hoy puede seguir existiendo en algunas obras museísticas desaparecen completamente en este tipo de obras ya que la copia y la reproducción son tomados como parte del procedimiento artístico: se invita a los espectadores a imprimir y reproducir las obras/afiches y realizar sus propias intervenciones, reinterpretando y resignificando las mismas.

Si bien el grupo realizó exposiciones en museos y centros culturales, para este análisis nos centraremos en aquellas intervenciones urbanas, realizadas en la vía pública, en donde se acentúa su carácter activista además de artístico, entendiéndolas como obras político-críticas. Es decir, obras que, desde sus operaciones poéticas y de signos, nos invitan a pensar lo político en el arte y su dimensión epistémica, concebida como posibilidad de “desnaturalizar el sen-

---

<sup>66</sup> <http://www.mujerespublicas.com.ar>

tido” (Richard; 2013, p. 103) y propiciar la reflexión crítica del espectador. De esta manera hacen de la imagen una cuestión de conocimiento y no de ilusión (Didi-Huberman, 2008, p. 77), que aspira a trazar nuevas configuraciones sensibles, sociales y políticas.

Las *Mujeres Públicas* han trabajado con acciones gráficas, afiches, objetos múltiples así como con acciones performáticas, muchas veces mixturando estos elementos, realizando acciones complejas que pueden ser analizadas desde diversos enfoques. Dichas producciones feministas, al considerar a lo personal como político, son trabajos que se enmarcan en el campo de lo denominado arte político-crítico.

## Afiches y acciones gráficas

En este primer apartado nos centraremos en lo que las *MP* llaman acciones gráficas, que combinan la realización de afiches con una acción performática que se da al momento de salir a pegar o repartir estos afiches. En este tipo de acciones podemos pensar que la potencialidad crítica radica más bien en los afiches y el impacto que estos pueden tener en los transeúntes que los ven o reciben y no tanto en la acción propia de salir a pegarlos o repartirlos.

Para la realización de los afiches suelen utilizar materiales accesibles como papel sulfito, tinta y rodillo. Así generan un gran impacto con un presupuesto reducido que les permite reproducirlos a una escala importante. La gran mayoría de estos afiches están digitalizados y subidos a su página web para que puedan ser descargados e impresos libremente y así repetir la acción, resignificándola por quienes quieran realizarla en cualquier lugar del mundo.

## Todo con la misma aguja

La primera obra que realizan las *MP* se da en el 2003, en la Marcha por el Día Internacional de la mujer trabajadora. *Todo con la misma aguja* consistió en un afiche en que se leía *escarpines aborto – TODO CON LA MISMA AGUJA*. Este afiche fue impreso y pegado en las calles de Buenos Aires, desde Plaza de Mayo hasta la Librería de las mujeres, interpelando a los marchantes y a los transeúntes desprevenidos por igual. La acción gráfica hace referencia a la problemática del aborto clandestino en nuestro país, que al ser ilegal, muchas mujeres y cuerpos gestantes se ven obligadas a recurrir a métodos insalubres y peligrosos para realizarlos en sus propias casas, al no disponer de los medios económicos para pagarle a un profesional que lo haga en las condiciones necesarias, resultando en graves problemas de salud posteriores o, en muchos casos, en la muerte de quienes se someten a dichos procedimientos. Uno de esos métodos es el introducir un aguja de tejer en la vagina, provocándose un aborto. En el afiche vemos una aguja de tejer que atraviesa un ovillo de lana, una acción aparentemente inocente, asociada a actividades atribuidas a lo femenino, que se realizan en el hogar, pero, al leer la

inscripción que lo acompaña esta representación adquiere un significado claramente político que denuncia el velo de silencio y tabú que recubre a la práctica del aborto.

A través de una acción puntual y una consigna concisa obligan a los espectadores a confrontarse con una temática que en ese momento no estaba en la agenda pública y que tampoco tenía la visibilidad que tiene hoy en día dentro de los feminismos. Era un tema tabú que dividía a las feministas y por lo tanto solía ser invisibilizado. Fue una acción muy movilizante que ponía en evidencia cuestiones no resueltas dentro de la sociedad en general y de los feminismos. Cuentan las MP que una mujer arrancó uno de los afiches durante la marcha.

Hoy en día, si bien no existe un consenso universal, es un tema del que se habla, que ingresó en la escena pública, en la televisión, que se debate constantemente en los medios y unificó en cierto punto a los diferentes movimientos feministas con el pañuelo verde como símbolo de lucha. Pero en el momento en el que las MP presentan este afiche, esta apertura no existía, era un tema muy controversial hasta dentro de los feminismos. Lo que podía generar esa acción en mujeres y cuerpos gestantes que habían abortado era muy fuerte, ya que, si bien la lucha por el aborto legal ya existía, era algo que se atravesaba muchas veces en soledad. Al respecto Lorena, integrante de las MP, reflexiona sobre el impacto de dicha acción para alguien que había abortado, “de repente tu cuadra se llenó de afiches que no te condenan, que están diciendo yo también aborté. Deja de ser un silencio porque está empapelada toda la ciudad o al menos las tres cuerdas de la ciudad que vos caminás” (Lavaca, 2005, s/p) otorgando una especie de acompañamiento y de contención a aquellas personas.

*Todo con la misma aguja* (2003). Recuperado de la página web de Mujeres Públicas

<http://www.muierespublicas.com.ar/accionesproyectos.html#todo-con-la-misma-aguja>

En estos afiches y acción vemos como lo político en el arte, nombra una articulación interna a la obra que reflexiona críticamente sobre su entorno desde sus propias organizaciones de significados, su propia retórica de los medios. Es decir, nombra “una fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen, de conflictuación ideológica-cultural de la forma-mercancía de la globalización mediática: una globalización que busca seducirnos con las pautas visuales del consumo como única escenografía de la mirada” (Richard, 2009, p. 5). Estas imágenes nos corren de este lugar, tomando elementos de la gráfica y situando estos afiches en carteles publicitarios, por ejemplo, invitándonos a re-pensar y reflexionar sobre lo que estamos viendo. A través de una estética diferente a la de las publicidades, con un diseño sencillo y sintético, en blanco y negro, centrándose en el mensaje que buscan transmitir.

## Proyecto heteronorma

Con una lógica similar y en ese mismo año realizan el *Proyecto heteronorma* (2003), que consistió en una pegatina de afiches en los que se leían las siguientes preguntas: *¿Es usted heterosexual, cómo se dio cuenta? ¿Cree que su heterosexualidad tiene cura? ¿Qué haría si su hija le dice que es heterosexual?*, entre otras.

A través de la pregunta el grupo busca desnaturalizar la heterosexualidad normativa, evidenciando otras realidades, otros deseos posibles. Haciendo uso de las preguntas muy frecuentemente hechas con tono discriminador a les homosexuales las MP se apropian de ellas cambiando su sentido a través de la ironía. Señalando así que la heterosexualidad como única realidad posible es una construcción social en pos de un disciplinamiento de los cuerpos para una regulación de la población.

Como sostiene María Laura Rosa, los análisis de Michel Foucault fueron muy importantes en el campo teórico feminista para pensar en los “mecanismos de disciplinamiento y normalización de las vidas de las personas – que se valen de las instituciones para producir y reproducir un sistema de orden y corrección” (2014, p. 65) así como también los estudios de Adrienne Rich, quién en su escrito *Heterosexualidad normativa...* advierte que “la heterosexualidad compulsiva era en sí misma una institución del patriarcado que aseguraba a los varones el acceso físico de las mujeres para la reproducción del cuerpo social” (Rosa, 2014, p. 65). Tanto estos escritos como el trabajo de las *Mujeres Públicas* apuntan a un cuestionamiento de la heterosexualidad como norma impuesta por el sistema patriarcal. Es en este sentido que analizamos a estas obras como arte político crítico, un arte que, como sostiene Nelly Richard “debería impulsarnos a desorganizar los pactos de representación hegemónica que controlan el uso social de las imágenes, sembrando la duda y la sospecha analítica en el interior de las reglas de visualizar que clasifican objetos y sujetos” (2013, p. 104).

*Proyecto Heteronorma* (2003). Recuperado de la página web de Mujeres Públicas

<http://www.mujerespublicas.com.ar/accionesproyectos.html#heteronorma>

## Esta belleza duele y oprime

Su intervención *Esta belleza* (2003) hace una crítica a los modelos hegemónicos de belleza impuestos sobre las mujeres y los cuerpos feminizados. El trabajo contó con tres partes: la intervención de carteles publicitarios en la vía pública en los que colocaron con estenciles frases como: *esta belleza duele, esta belleza oprime*, etc.; luego se enviaron mails que contenían imágenes publicitarias con la misma intervención y finalmente se imprimieron stickers para poder pegarlos en las góndolas y productos de los supermercados (CVAA, s/f, s/p).

Hace años que, debido a los continuos avances tecnológicos, cada vez estamos más inmersos en un flujo constante de información que hace que “todo lo que circula por el recuadro luminoso de las pantallas de la actualidad entre y salga rápidamente sin dejar huellas” (Richard, 2007, p.87). Consumimos diaria e inconscientemente miles de publicidades que, en su mayoría, no solo responden sino que están diseñadas para fomentar y sostener el sistema capitalista y patriarcal. Un sistema que a las mujeres y cuerpos feminizados le impone estándares de belleza irreales e inalcanzables que resultan sumamente dañinos para todos aquellos cuerpos e identidades que no se corresponden con este. Es frente a este torbellino de información, que las publicidades nos acercan constantemente, que el arte crítico busca posicionarse para interrumpir el flujo mediático y pausarlo de alguna manera, generando en quienes lo vean algún tipo de reacción o reflexión. Es decir que el arte crítico busca cambiar la velocidad de la exposición y la circulación de las imágenes para que la dispersión tecnomediática en el espacio se vuelva concentración critico-reflexiva (Richard, 2007).

Esta obra invita a los espectadores a tomarse el tiempo de examinar esas imágenes publicitarias, que normalmente pasan desapercibidas, y pensar sobre lo que se está queriendo vendiendo. Sobre publicidades de depilación se lee *esta belleza duele*; sobre publicidades en donde se muestra a mujeres sonrientes independientemente de lo que estén haciendo se lee *esta belleza oprime*. Las artistas nos invitan a no dejarnos seducir por el mercado visual que “pone [a] todas las imágenes al alcance de la vista para su consumo fácil en la inmediatez de lo disponible y lo mostrable” (Richard, 2007, p. 106) y a cuestionarnos sobre lo que vemos y consumimos y por qué no, modificarlo.

*Esta belleza...* (2003). Recuperado de la página web de Mujeres Públicas

<http://www.mujerespublicas.com.ar/accionesproyectos.html#belleza>

## Ni grandes ni pensadores

En el afiche *Ni grandes ni pensadores*, realizado en el 2005, podemos leer citas de diversas personalidades muy reconocidas, como filósofos, científicos, escritores, etc., que evidencian un pensamiento misógino que no suele ser tenido en cuenta a la hora de estudiar sus escritos.

La disposición del afiche simula ser un tablero de tiro al dardo, con un pensador y una frase en cada recuadro, proponiendo, de alguna manera, *tirar* contra esas frases y esas ideologías. Abajo del tablero podemos leer *frases idiotas*. Estas son algunas de ellas:

- *Como individuo la mujer es un ser endeble y defectuoso* - Santo Tomás de Aquino
- *El hombre difiere de la mujer por su talla, su fuerza muscular, su vellosidad, como también por su inteligencia* – Darwin
- *Soy de la opinión que no ha de permitirse nunca que las mujeres manejen sus propios intereses y que han de permanecer siempre bajo la efectiva intervención de los hombres, sean padres, maridos, hijos o el Estado* – Schopenhauer

Y otras igualmente nefastas pronunciadas por Einstein, Pitágoras, Napoleón Bonaparte, Hegel, Nietzsche, etc. que refuerzan la idea de que “la misoginia es un discurso abiertamente difundido y absurdamente argumentado” (CVAA, s/f: s/p) que atraviesa todas las disciplinas.

En el centro del tablero encontramos un recorte de la célebre pintura *La creación de Adán* pintada por Miguel Ángel en la bóveda de la capilla Sixtina, en la que está representado el supuesto momento en el que, como su nombre lo indica, Dios crea a Adán. Lo que vemos son dos figuras masculinas y blancas; el recorte mostrado en el tablero es un acercamiento a las manos, el dedo de Dios tocando el de Adán. Este recorte sintetiza lo que es la cultura heteropatriarcal de la que son hijos todos aquellos pensadores a los que critican. A esto es a lo que en los estudios feministas se refieren como pensamiento *androcéntrico*, es decir que tiene como eje al adulto varón –blanco y heterosexual- y en el cuál la pretendida universalidad del mismo se traduce políticamente en hegemonía (Maffía, 2008, s/p).

Una cultura cuya ciencia, históricamente, ha sido exclusivamente masculina y ha tomado a las mujeres como objetos de estudio de dichas investigaciones, es decir, objetos pasivos a los que se observa y analiza y no como sujetos activos y participes de los distintos campos del conocimiento. Y, según la investigadora Diana Maffía, el resultado de esto “ha sido invariablemente una justificación para negar nuestra capacidad de pensar, y con ello de participar en los aspectos más valorados de la vida pública (la ética, la política, el conocimiento, la justicia)” (2008, s/p). Siguiendo a esta misma autora, esta expulsión de las mujeres de la ciencia y de otras construcciones culturales humanas, como la historia del arte, “tiene un doble resultado: impedir nuestra participación en las comunidades epistémicas que construyen y legitiman el conocimiento, y expulsar las cualidades consideradas “femeninas” de tal construcción y legitimación, e incluso considerarlas como obstáculos” (2008, s/p). Es importante resaltar que no sólo las mujeres quedaron fuera de estas comunidades, sino que muchas “masculinidades subalternizadas por una subjetividad hegemónica también fueron expulsadas”, como puede ser el caso de varones indígenas y afrodescendientes (Maffía, 2008, s/p).

Este trabajo de *Mujeres Públicas* nos propone entonces tirarle con dardos a este pensamiento androcéntrico en el cuál el conocimiento científico “se erige como principal logro humano y como visión universal y objetiva del mundo”, sostenido por las propias instituciones que estos varones crean para legitimar y justificar la falta de “condiciones indispensables del resto de los sujetos para participar en ellas”, negándoles racionalidad, capacidad lógica, abstracción, universalización, objetividad, y atribuyéndoles condiciones a las que les restan cualquier valor epistémico: subjetividad, sensibilidad, singularidad, narratividad (Maffía, 2008, s/p).

*Ni grandes ni pensadores* (2005). Recuperado de la página web de Mujeres Públicas  
<http://www.mujerespublicas.com.ar/accionesproyectos.html#ni-grandes-ni-pensadores>

## Acciones performáticas

Si bien, como mencionamos anteriormente, el salir a realizar las pegatinas de los afiches que vimos puede ser considerado como una acción performática, las *MP* tienen otros trabajos en donde el foco está puesto en la acción in situ, a ellos nos vamos a referir en este apartado. A acciones que pueden estar acompañadas de objetos múltiples o afiches pero cuya potencialidad crítica radica en la propia acción, en el desarrollo de la misma y en el encuentro con los otros.

## Sobre la visibilidad lésbica

Magdalena, integrante de las *MP*, cuenta que para las *Marchas del Orgullo LGBTQ+* siempre trabajan con el tema de la visibilidad lésbica de manera irónica, con humor y tratando de no caer en una victimización (Lavaca, 2005, s/p). Es un tema que han trabajado muchas veces, desde distintos enfoques, como ya vimos anteriormente con el *Proyecto heteronorma*.

En el *Encuentro Nacional de Mujeres* de Mendoza del 2004 presentaron *La mancha lesbiana*, recurriendo a la mancha como una metáfora del contagio tanto del VIH como de la orientación sexual disidente entendida como enfermedad (CVAA; s/f, s/p). La obra consistió en tres esferas de gran tamaño que rebotaban sobre los asistentes al encuentro; en estas esferas se podía leer la frase *La mancha lesbiana te toca* y estaban acompañadas por una bandera en la que se leía *Las lesbianas ya no jugamos a las escondidas. Ahora jugamos a la mancha* buscando visibilizar la cuestión del lesbianismo dentro de los movimientos feministas.

*La mancha lesbiana* (2004). Recuperado de la página web de Mujeres Públicas  
<http://www.mujerespublicas.com.ar/accionesproyectos.html#la-mancha>

Luego, para la *Marcha del Orgullo* del 2006 realizaron *Té-taz*, que consistió en un saquito de té con la inscripción: *¿Qué hacer ante la lesbofobia? Digerir para no vomitar o vomitar para no digerir*. Estos saquitos de té fueron repartidos durante la marcha, invitando a los participantes a reflexionar sobre "el hecho de digerir o no la violencia contra las lesbianas", pero como indica Magdalena "se podría trabajar también para la violencia contra todas las mujeres" (Lavaca, 2005, s/p).

Siguiendo lo planteado por María Laura Rosa, según la historiadora del arte británica Lynda Nead "una obra de arte es feminista en el momento que [...] intercepta los códigos dominantes de la práctica artística y las definiciones de género y diferencia sexual" (1998, p. 103) y al hacer esto las creadoras "van ampliando los horizontes de sentido del lenguaje visual: mientras las representaciones construyen a los géneros, los géneros van construyendo representaciones ágiles. Y en esta dinámica las artistas –siguiendo a Butler- se agencian libremente. Este hecho acuerda con la virtualidad del arte feminista enunciada por Griselda Pollock (2007): el estatismo

conforma un canon al que las feministas renunciaron; en oposición a ello se propone un laboratorio crítico de intervenciones feministas” (Rosa, 2014, p. 68).

*Té-taz* (2006). Recuperado de la página web de Mujeres Públicas  
<http://www.mujerespublicas.com.ar/accionesproyectos.html#tetaz>

## Caminar como acto poético y político

Para la acción *En la plaza. En la casa. En la cama – Ensayo para una cartografía feminista*, realizada en el 4 de mayo del año 2013, las MP invitaron pública y virtualmente a todes quienes quieran participar de una visita guiada por ellas mismas de la ciudad de Buenos Aires. Confeccionaron un desplegable, que fue repartido a les asistentes, y que contenía un mapa intervenido de la ciudad en el que se podían ver 39 episodios señalados vinculados con experiencias políticas diversas:

“anécdotas de figuras históricas femeninas, organizaciones feministas, lesbofeministas, lésbicas y trans/travestis, movilizaciones, encuentros nacionales de mujeres, acciones callejeras, disputas y avances legales en materia de derechos civiles para las mujeres, resistencias obreras y desobediencia civil, agencias solidarias femeninas y publicaciones anarco feministas, que de alguna manera tuvieron como escenario el espacio público” (Cuello; 2014: 1).

Como aclaraban las MP en la invitación, se proponían identificar en este recorrido “una cartografía del afecto y de la memoria. Una celebración de instantes radicales y pequeños gestos de luchadoras insurrectas que se atrevieron a interrumpir y cambiar recorridos esperados, tomando la ciudad como terreno concreto donde transformar la vida”<sup>67</sup> (Mujeres Públicas, 2014). Durante la actividad se visitaron 7 de los 39 sitios marcados en el mapa y en cada parada se explicaba lo que había pasado en ese sitio y porque se había elegido.

Tanto la investigación previa como la acción de caminar por la ciudad resultan en un posicionamiento de las artistas frente al pensamiento androcéntrico que vimos anteriormente. En este mapa y en esta acción se ven discutidas

“las sombras que históricamente se posan sobre aquellos cuerpos y experiencias políticas que desafían la voz heterosexual, blanca y masculina de la historia oficial en los diferentes contactos sociopolíticos que abarca la temporalidad trabajada en esta acción (principios del siglo XX hasta la actualidad)” (Cuello, 2014, p. 3).

---

<sup>67</sup> Fragmento de la invitación, disponible en su totalidad en la nota “Deriva de mujeres públicas” publicada en ramona-web: <http://www.ramona.org.ar/node/47817>

permitiendo una reescritura de la historia pensada en torno a las experiencias de resistencia feministas de nuestro país. Con esta acción las artistas no solo recuperan memorias de las experiencias de los diferentes movimientos feministas, activistas lésbicos y trans/travestis feministas, sino que lo hacen a través de una puesta en valor de pequeños gestos o *instantes radicales* (Cuello, 2014, p. 3). De esta manera no pretenden constituir a este mapa como “un saber cerrado que produzca verdad” sino como una “forma de intervenir poéticamente desde la ocupación del espacio público [generando] relecturas críticas” (Cuello 2014, p. 3) que nos permitan repensar la historia hegemónica, incorporando estas acciones de insubordinación feministas e invitándonos a seguir investigando sobre las mismas.

Siguiendo el ejemplo de las Madres de Plaza de Mayo,

“el caminar de esta multitud se convirtió en un acto de desobediencia poética yendo a contrapelo de las narrativas y de las técnicas de producción normada de los cuerpos en la ciudad, que son funcionales a la reproducción de dinámicas desiguales del sistema sexo genérico moderno” (Cuello, 2014, p. 2)

buscando subvertir dichas dinámicas a través del afecto, de los vínculos, del humor, de la ficcionalización.

De esta manera, y como ya vimos con trabajos anteriores, se alejan de la tradicional victimización femenina introduciendo el deseo y el afecto como temas centrales para “producir interrupciones sensibles en las cadenas de sentido instituidas en las tramas de una cultura hetero patriarcal, e incluso de la propia práctica política feminista ya consolidada” (Cuello, 2014, p. 4).

*Ensayo para una cartografía feminista* (2014). Recuperado de la página web de Mujeres Públicas  
<http://www.mujerespublicas.com.ar/ensayo-para-una-cartograf%C3%ADa-feminista.html>

## Consideraciones finales

Todas las obras realizadas por este colectivo requieren de un análisis complejo y tienen características interdisciplinarias y procesuales, que, como vimos al principio del libro es algo propio de la dimensión epistémica contemporánea del arte. Un arte que es entendido como un proceso en donde les artistas se vuelven productores (Brea, 2003), el público se transforma en interlocutores activos y la obra se plantea rizomática, aleatoria, descentralizada y con final abierto (Molina, 2013, p. 22).

En su libro *Fracturas de la memoria*, Nelly Richard plantea que “la imagen y la palabra [pueden funcionar] como zonas de fracturas simbólicas de los códigos oficiales” (2007, p. 34). Esto supone que, desde allí, es posible operar para deconstruir dichos códigos. Así, tanto el arte

como el pensamiento crítico buscan transformar las marcas dejadas por las construcciones históricas e ideológicas en nuevas formaciones de sentido que resulten, a su vez, en novedosos montajes de la experiencia y de la subjetividad desde lo estético, desde lo político o desde la crítica (Richard, 2007). Así, la «criticidad del lenguaje artístico como “forma”» lleva a que los espectadores se pregunten por “los usos políticos del significado cultural que ideologizan o desideologizan la mirada” (Richard, 2007, p. 92).

Por otro lado, entendemos que las obras de las *Mujeres Públicas*, al enunciarse como colectivo de activismo visual feminista se enmarcan dentro de lo que podemos llamar arte político crítico feminista. Sin embargo, siguiendo a María Laura Gutierrez, podemos pensar que para las artistas:

“el concepto de arte feminista (...) no debería enmarcarse (ni detenerse) en una esencialidad acerca del «arte de/sobre mujeres» sino, más bien, en indagar estrategias político culturales para pensar la sensibilidad y las propias prácticas artísticas como intervenciones políticas en el ámbito del sistema sexo-género” (2015, p. 73).

O, en palabras de Nelly Richard, comparten la propuesta de que ni lo femenino ni lo feminista sean concebidos como contenidos predeterminados “sino como estrategias de enunciación y puntos de vista que usan la diferencia genérica-sexual para deconstruir valores y reconstruir significados en torno a las constelaciones fluctuantes de la identidad, la diferencia y la alteridad” (Richard, 2008, p. 8).

## Referencias

- Brea, J.L. (2003). *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Editorial CENDEAC.
- Centro Virtual de Arte Argentino (CVAA) (s/f). Breves Biografías – Mujeres Públicas. [cvaa.com.ar](http://cvaa.com.ar). Recuperado de: [http://cvaa.com.ar/03biografias/mujeres\\_publicas\\_grupo.php](http://cvaa.com.ar/03biografias/mujeres_publicas_grupo.php)
- Cuello, N. (octubre, 2014). Imaginación cartográfica: Herramienta colectiva para una desobediencia poético política del silencio. *Aletheia*, 5 (9). En Memoria Académica. Recuperado de: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.6432/pr.6432.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6432/pr.6432.pdf)
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición, El ojo de la historia*, 1. España: A. Machado Libros.
- Gutiérrez, M. L. (marzo, 2016). Entre las intervenciones feministas y el arte de mujeres. Aportes, rupturas y derivas contemporáneas de los cruces entre arte y feminismos. *Asparkia. Investigación Feminista*, (27). Recuperado de <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1481>

- La Tinta (16 de agosto de 2016). Mujeres públicas: fragmentos de un hacer feminista (2003-2016), *latinta.com*. Recuperado de: <https://latinta.com.ar/2016/08/mujeres-publicas-fragmentos-de-un-hacer-feminista-2003-2016/>
- Lavaca (21 de noviembre de 2005). Mujeres Públicas: arte y parte. *lavaca.org*. Recuperado de: <https://www.lavaca.org/notas/mujeres-publicas-arte-y-parte/>
- Maffía, D. (2008). *Epistemología feminista: La subversión semiótica de las mujeres en la ciencia*. En Seminario de Epistemología Feminista, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Recuperado de: <http://dianamaffia.com.ar/archivos/Epistemolog%C3%ADa-feminista.-La-subversi3n-semi3tica-de-las-mujeres-en-la-ciencia.pdf>
- Molina, L. H. (2013). El cambio de paradigma del proceso artístico en el mundo contemporáneo. En Sánchez, D. (Comp.). *Epistemología de las artes. La transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP).
- Pollock, G. (2015). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- Richard, N. (2008). *Feminismo, género y diferencia(s)*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Richard, N. (2013). *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Rosa, M.L. (2014). *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Mujeres públicas. (s. f.). *Descargas*. Recuperado de <http://www.mujerespublicas.com.ar/descargas.html>

## CAPÍTULO 10

### La dimensión epistémica del afiche artístico

*Daniela Belén Leoni*

Entre las experiencias y manifestaciones estéticas-artísticas que surgen con los avances tecnológicos del siglo XIX, el cartel moderno o afiche se configura como un dispositivo de visualización particular, asentado en un territorio fronterizo donde confluyen y se superponen el arte, la publicidad, el diseño y la industria. En tal sentido, a lo largo de 150 años de historia, sus modos de producción, circulación y recepción han tensionado y subvertido distintas categorías estéticas tradicionales, vinculadas a nociones tales como la autonomía, la unicidad y la contemplación. Asimismo, con la llegada de la contemporaneidad y las nuevas prácticas de apropiación y post-producción del arte, el sentido unívoco y transparente propio de la dimensión semiótica del afiche comercial se fragmenta para dejar lugar a la comunicación densa y opaca que propone la dimensión epistémica del afiche artístico.

Todos los factores anteriormente mencionados hacen del afiche un dispositivo de visualización versátil y dinámico, capaz de incorporar, tramar, construir y transmitir múltiples sentidos posibles sin modificar de manera radical la construcción material y el montaje que lo caracteriza. Así, si bien las condiciones sociales y materiales que en un primer momento dieron origen al afiche se vieron modificadas, sus principales características -la reproducción masiva de copias, la interrelación de texto e imagen y el tamaño del pliego del papel- se han mantenido sin mayores transformaciones hasta la actualidad (Barragán, 2015, p. 36).

En efecto, en la contemporaneidad, tales producciones conviven en el espacio público urbano con numerosas y diversas expresiones y signos visuales, compitiendo y reforzándose entre sí. Publicidades gráficas, afiches políticos, stickers artísticos, avisos públicos de manufactura casera, pintadas e intervenciones espontáneas se cubren y yuxtaponen en las superficies de las grandes urbes, creando un collage rizomático y cotidiano que muta día a día.

Al ser el afiche una práctica capaz de ser llevada a cabo tanto con una intencionalidad artística como con una función publicitaria o propagandística, es posible encontrar, dentro de la producción de imprentas y artistas gráficos, piezas que responden a diferentes propósitos.

En tal sentido, el colectivo artístico platense *Ilusión Gráfica*, especializado en la técnica de impresión por tipos móviles, desarrolla una doble labor: por un lado, como imprenta, confecciona afiches con fines comerciales y privados; y por otro lado, realiza intervenciones en el espacio público conformando grandes pegatinas sobre los muros y las fachadas de edificios de la ciudad. Impulsado por los artistas Rosana Barragán y Lucas Fiorucci e integrado por otros artis-

tas gráficos locales, el colectivo también participa de eventos y exposiciones de arte y diseño, llevando a cabo pegatinas de construcción colectiva o impresiones en relación y colaboración con los asistentes/espectadores.

La producción de *Ilusión Gráfica* nos permite, entonces, analizar la dimensión epistémica de la imagen a partir de su tratamiento del afiche como dispositivo artístico de visualización. Para ello se considerarán dos experiencias diferentes, que demuestran la apertura de posibilidades plásticas y relacionales que comporta el afiche mientras conserva su potencial poético, semiótico y epistémico.

El primer caso comprende los afiches elaborados de manera específica para una pegatina realizada en homenaje al artista conceptual Juan Carlos Romero, quien empleó y popularizó la técnica de impresión de tipos móviles en múltiples de sus obras e intervenciones. Esta acción tuvo lugar el día 4 de noviembre del año 2017 en el marco de la 4° edición del Festival de Gráfica Contemporánea *Presión*, celebrado en el centro cultural platense Azul un Ala<sup>68</sup>. En esta experiencia, un portón fue empapelado con grandes piezas que versaban *J. C. Romero, Aeternus, 1931-2017* y “Morir no es ausencia sino hacer nacer una nueva presencia, E.A.V”, cita perteneciente al reconocido artista Edgardo Antonio Vigo.

El segundo caso corresponde a una pegatina del afiche *La vida es*, desarrollada al interior del Centro de Arte Universitario de la UNLP en el contexto de la muestra *Un museo como novela eterna* curada por Jimena Ferreiro durante los meses de junio y julio del año 2018. A su vez, durante la inauguración se llevó a cabo una intervención exterior y se dispusieron afiches similares a los expuestos que el público podía tomar y llevarse junto a los textos de sala.<sup>69</sup>

## El afiche como dispositivo de visualización

En primer lugar, se entiende al afiche como dispositivo de visualización en tanto éste se conforma como una entidad compleja que, a su interior, conlleva cierta configuración material y semiótica. El término dispositivo entonces remite a un ordenamiento de factores que se funda por medio de la interacción social e intersubjetiva –conteniendo y envolviendo tales prácticas– y el cual plantea a su vez ciertos modos de vinculación y de construcción de sentido.<sup>70</sup>

Las dimensiones del dispositivo –espacial, temporal, relacional, semiótica– se tornan particulares de cada afiche y se modifican según los propósitos que la producción persiga, su emplazamiento espacio-temporal, y las experiencias y relaciones que se entablan y se suceden en las instancias de circulación y recepción. Por ello, al observarse que piezas con fines comerciales y los afiches artísticos comparten, por un lado, el mismo modo de producción seriada, con-

<sup>68</sup> Registro fotográfico disponible en: <https://www.instagram.com/p/BbFjs3UjDwX/>

<sup>69</sup> Registro disponible en: Centro de Arte de la UNLP. (2018). *Un museo como una novela eterna* [Catálogo]. Recuperado de: <https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/wp-content/uploads/2019/03/Un-Museo-como-una-Novela-Eterna.pdf>

<sup>70</sup> Para un análisis pormenorizado del afiche como dispositivo, ver: Leoni, D.B. y Belén, P. S. (2019). “El afiche es”. En: *Arte e Investigación*, N°16,

siderando que la técnica empleada en los casos seleccionados es la de impresión por tipos móviles, y, por otro lado, el mismo modo de circulación masiva y de recepción pública y comunitaria, es posible enunciar que aquello que diferencia a ambas experiencias es, en última instancia, su forma de apelar e interpelar a los diversos públicos.

De este modo, si bien el afiche se establece desde sus orígenes como un medio de comunicación unívoco y efectivo, representando y reproduciendo una visión de mundo vinculada a intereses específicos y circunscriptos –sean comerciales, publicitarios o propagandísticos–, su apropiación desde la práctica artística lo transfigura en un dispositivo de visualización capaz de propiciar otra comunicación, densa y opaca, reconciliando su configuración material con la posibilidad de hacer ver y hacer hablar otras voces, dialogar con otros relatos, proyectar otros mundos (Grüner, 2000).

En efecto, en su práctica artística, los integrantes de *Ilusión Gráfica* retoman elementos del dispositivo que son explotados en propósitos meramente comunicativos y los reconfiguran dentro de una manifestación estética que no busca la reproducción inmediata e inalterada de una realidad, sino que presupone una construcción transformadora de sentido por parte del espectador.

Se pone en juego, de esta manera, tanto la dimensión relacional como la dimensión semiótica-simbólica del afiche artístico, carácter que se encuentra estrechamente vinculado a la dimensión epistémica de estas producciones. Ante la comunicación unívoca y evidente del afiche comercial, las manifestaciones con fines estéticos-artísticos, desde la perspectiva hermenéutica de Hans-Georg Gadamer (1964) comprenden un proceso cognitivo capaz de revelar el ser auténtico de lo ya conocido a partir del movimiento del juego y la representación: “La obra de arte que dice algo nos confronta con nosotros mismos. Esto quiere decir que enuncia algo que, tal y como se dice en ella, es un descubrimiento, es decir, descubrimiento de algo encubierto” (p. 8).

## **Juego, representación y verdad en la estética de H.G. Gadamer**

Aproximarse a la dimensión epistémica del afiche artístico implica primero un esclarecimiento de los conceptos empleados por Gadamer para desarrollar su pensamiento sobre la estética y su vínculo con la filosofía hermenéutica. Para ello, han de abandonarse las nociones que ciñen la producción artística al ámbito de la irracionalidad y de la subjetividad particular del gusto y del genio, y entender el arte como una actividad que opera como una experiencia de verdad, diferente de las experiencias de conocimiento validadas por la ciencia y filosofía modernas. Esta premisa se configura como la base del argumento teórico de Gadamer en torno al estatuto ontológico y epistémico de la obra artística.

A saber, la experiencia de la obra de arte y su inserción histórica no pasa sólo por una percepción estética sino que tiene lugar entre procesos de interpretación y comprensión, entre la conversación y el descubrimiento. Se trata entonces de una reunión entre el sujeto

y el objeto, un encuentro que precisa de la interpretación de una verdad que la producción artística lleva consigo.

La verdad en la teoría estética gadameriana no puede desvincularse de la relación que se plantea entre la obra de arte y la realidad, condensada en la introducción de la noción de mimesis. Este término, lejano de concebirse como una mera copia o una falta de originalidad, es retomado por Gadamer en su sentido aristotélico “no como reproducción de la realidad, sino como transposición de ésta en su verdad” (López Sáenz, 1998, p. 342). La mimesis artística no es entendida aquí como un reflejo del exterior, una imitación de lo ya dado, sino que, como representación, la producción artística presenta la realidad bajo una nueva óptica. La imagen no es reproducción del mundo o eco de una idea, es la expresión de la misma. En la obra se logra así el advenimiento de una verdad que aparece con un sentido intensificado, auténtico. Se reorganiza la cotidianidad en una nueva configuración ignorada por el ojo acostumbrado. Lo representado se descubre, a través de la imagen, dotado de una presencia más verdadera, significaciones que antes permanecían veladas ven ahora la luz.

De este modo, la mimesis comporta un doble proceso cognitivo. Por un lado, el artista pone en juego el conocimiento que posee del ser del objeto, un saber que no apunta a la imitación inalterada del mundo sino a la presentación de su esencia, al incremento de su ser. Cabe destacar que no debe entenderse la obra como el producto de un artista genio, sino como una transformación de la realidad, acontecimiento del cual el artista es parte, pero que lo excede.

Por otro lado, el representar precisa de un reconocimiento por parte del espectador, una instancia de comprensión que da lugar a la emergencia de un sentido que permanecía oculto y una apertura a significaciones que modifican el mundo previo. Gadamer (1991) señala: “La imitación y la representación no son sólo repetir copiando, sino que son conocimiento de la esencia, en cuanto que no son mera repetición sino verdadero «poner de relieve», hay en ellas al mismo tiempo una referencia al espectador” (p.159).

Tal consideración supone en sí misma un acontecimiento ontológico, en tanto la mimesis en la obra de arte constituye la presentación de la esencia de las cosas, revelación de su ser auténtico ante la mirada rutinaria. Para profundizar en su descripción de la manifestación del ser en la representación artística, Gadamer equipara este fenómeno al juego, ya que considera que éste puede mostrar el modo de conocimiento y verdad propio del arte, la autorrepresentación.

En el juego, la subjetividad de los participantes cede su lugar a la experiencia y construcción del juego, así como a sus reglas, tiempos y espacios. El juego existe, entonces, durante su ejecución y se manifiesta a través de los jugadores, permitiendo que el mismo se desarrolle en diferentes momentos y de diversas maneras. Tanto frente a la obra de arte como al jugar, se elude la contraposición sujeto/objeto, ya que “todo jugar es un ser jugado” (Gadamer, 1991, p.149), y tal ser en el arte se torna experiencia y transposición de la realidad en su verdad.

De esta manera, Gadamer apela a la autorrepresentación -modo de ser propio del juego- para elaborar la ontología de la obra artística. Con tal idea, la obra cesa de concebirse como una representación que un sujeto hace de un objeto y se supera la noción de reproducción de

lo dado. La autorrepresentación es, al fin y al cabo, la aparición de un mundo con un sentido propio, que antes permanecía invisible pero que ahora se desenvuelve dentro de los confines de la obra. Se produce en la imagen la emergencia de lo verdadero, que no permite ya comparación con un referente exterior. Por medio de la autorrepresentación, se crea y transforma la realidad en la medida en que,

Transformación quiere decir que algo se convierte de golpe en otra cosa completamente distinta, y que esta segunda cosa en la que se ha convertido por su transformación es su verdadero ser, frente al cual su ser anterior no era nada (Gadamer, 1991, p.155).

En vez de plantear una oposición entre juego/jugadores, obra/espectador, la teoría gadameriana caracteriza la verdad del arte como una verdad relacional que se manifiesta de manera dialógica. Así, del mismo modo que el juego existe mientras los jugadores participan en su ejecución, la obra es como tal en tanto es comprendida por alguien. Esto permite pensar la inscripción histórica de la producción artística y la mediación con el presente como condición de posibilidad para la interpretación.

En el juego del arte no hay enfrentamiento sino un hacer comunicativo, un movimiento de vaivén que implica al espectador en el acontecer de lo verdadero. El sentido de la obra se presenta entonces para cada intérprete de manera particular, se actualiza y construye en consonancia con su devenir histórico. Por ello, “juego y obra artística transforman a quien los experimenta. El estatuto ontológico del arte radica en que añade algo a la experiencia” (López Sáenz, 1998, p.344) en tanto permite el reconocimiento del espectador en la obra y una comprensión más plena de su entorno y de sí mismo. Gadamer (1991) manifiesta:

La alegría del reconocimiento consiste precisamente en que se conoce algo más que lo ya conocido. En el reconocimiento emerge lo que ya conocíamos bajo una luz que lo extrae de todo azar y de todas las variaciones de las circunstancias que lo condicionan, y que permite aprehender su esencia (p.158).

## **El afiche artístico y la construcción de sentido**

En la contemporaneidad y desde hace ya varias décadas, tal experiencia de la obra de arte ha dejado de estar circunscripta únicamente al interior de museos y galerías para expandirse y abrazar la calle y lugares no tradicionales de circulación artística. De la mano de manifestaciones visuales como los afiches –que conciben a la epidermis urbana como un espacio privilegiado para el montaje y la exposición– el juego del arte implica como espectadores a diversos actores de la vía pública de la ciudad: vecinos, trabajadores, peatones, conductores, paseantes. Así, las instancias de reconocimiento y transformación modifican el ritmo acelerado e ince-

sante de las urbes. La experiencia de la obra instaura un tiempo de demora, contrario a la velocidad habitual de los mensajes informativos y las imágenes seductoras, y propicia el desarrollo de otra mirada, auténtica y verdadera, sobre la vida cotidiana.

Si pensamos el arte como “una actividad que consiste en producir relaciones con el mundo con la ayuda de signos, formas, gestos u objetos” (Bourriaud, 2017, p.135), los afiches artísticos de Ilusión Gráfica se desenvuelven como novedosos entramados de conexiones que involucran figuras, textos y contextos de visualización. Su gran pegatina elaborada en homenaje al artista visual Juan Carlos Romero en noviembre del 2017 permite abordar los procedimientos de apropiación, reelaboración y relocalización de formas preexistentes que se conjugan en la producción artística contemporánea, y que demandan de un trabajo diferencial con el dispositivo afiche.

De esta manera, en la instalación de estampas que empapeló el frente del centro cultural *Azul un Ala* es posible observar la convivencia y actualización de diferentes signos históricos: el formato usual del epitafio, la cita a Edgardo Antonio Vigo, el modo de producción característico de Juan Carlos Romero en la confección de sus afiches tipográficos. La pegatina es el resultado de la recolección y selección de formas y textos que circulan libres e independientes por los flujos de la producción cultural –aunque no por ello carentes de historia y significado–, y su consiguiente reelaboración y reproducción en una configuración plástica nueva y original.

Tales acciones comportan el desarrollo de un proceso cognitivo de reflexión crítica frente a los materiales simbólicos disponibles desde el horizonte de posibilidad del presente. Se trata de re-presentar signos ya conocidos para ponerlos de relieve. Desde una mirada gadameriana, se reinterpretan y actualizan, se retiran de los canales torrentosos de información rutinaria y se combinan en búsqueda por la emergencia de significaciones imprevistas y auténticas.

A través de la pegatina, el colectivo artístico Ilusión Gráfica se apropia de tales símbolos e inaugura un espacio diferente donde éstos se conjugan. Funda así un área definida dentro del palimpsesto de imágenes, logos y marcas que recubre la ciudad contemporánea. Este emplazamiento particular de los afiches invita a pensar en términos de instalación, en tanto los mismos configuran un nuevo orden de elementos heterogéneos, oportunamente seleccionados y dispuestos en una organización novedosa. Al respecto, Boris Groys (2009) señala que a partir de esta *inscripción topológica* se propicia la apertura semántica, y explica,

Podría decirse que la instalación formula y hace explícitas las condiciones de verdad de esas imágenes y objetos que conforman la instalación. Cada imagen y objeto de la instalación puede verse como un ser verdadero, desoculto y presente; pero sólo dentro del espacio de la instalación (s/p).

En la pegatina en homenaje a Juan Carlos Romero, entonces, los textos y formas que en el exterior surcan ociosas los medios de comunicación -o zozobran entre el ruido informativo- aparecen ahora en un territorio singular que los transforma, les otorga un sentido particular. Por medio de la autorrepresentación, la obra trae a la superficie matices ocultos y aspectos olvidados de cada elemento. Atributos que permanecían ignorados hasta el momento son

revelados a la luz de las vinculaciones que entabla esta nueva composición, y en su articulación conjunta estos signos, densos y cargados de historia, irrumpen en el abarrotado escenario visual urbano, y subvierten los hábitos de la mirada automatizada y distraída del espectador ocasional en la ciudad.

En efecto, las producciones artísticas de *Ilusión Gráfica* posibilitan la desarticulación de los modos de ver y de comprender los mensajes e imágenes que sin descanso se multiplican en las superficies del espacio público; y proponen una actitud crítica y activa en la instancia de recepción de tales manifestaciones. La obra *La vida es*, presentada al interior del *Centro de Arte Universitario de la UNLP* en junio y julio de 2018, pero también emplazada en muros de la vía pública de La Plata, permite observar cómo la apropiación del dispositivo afiche desde el arte contemporáneo enfatiza su dimensión epistémica.

Los afiches declaran de un tirón «la vida es» sobre fondos coloridos y vibrantes. En la pegatina compuesta en el *Centro de Arte*, las palabras se entrelazan en una oración infinita, que no respeta gramáticas preexistentes ni se sujeta a más puntuación o entonación que aquella que el espectador le otorgue por medio de su interpretación. En el juego del arte, el movimiento de vaivén y la repetición del enunciado terminan por divorciar significado de significante. Se entabla entonces un intercambio dialógico que expande el sentido sin frenarse en un punto final, se sobrepasa la transparencia del lenguaje para adentrarse a su opacidad y polisemia. Este proceso reclama otro tiempo, otro mirar.

En la calle, estas estampas pueden encontrarse en grandes pegatinas, tal vez junto a otras producciones de *Ilusión Gráfica*, o dispuestos furtivamente sobre diferentes fachadas y carteleras. Sin embargo, una observación apacible y en solitario como puede suceder dentro de los centros de exposición es casi imposible. La obra se integra a un ecosistema de manifestaciones visuales, ruidos y señales, objetos cambiantes e imágenes que se trasladan con el ritmo de la ciudad y sus integrantes.

Frente al solapamiento de texturas y colores gráficos, el afiche artístico se distingue de los avisos publicitarios y propagandísticos al conceder otra comunicación posible, diferente de los intercambios unívocos y livianos instaurados por el mercado y el poder capitalista imperante. En efecto, la experiencia de la obra habilita, a través de poner en juego la dimensión poética del lenguaje, a demorarse sobre el mensaje, a redoblar el tiempo de lectura, a insistir en la pronunciación de sus términos. Se quiebra así la rutina acostumbrada de mirar sin ver, la costumbre de pasar sin observar conscientemente el entorno urbano. Emerge en esta instancia una verdad inconfundible que transfigura el mundo previo, lo expone a unos ojos ávidos que lo hayan novedoso y elocuente.

Se pausa así el movimiento frenético de la ciudad contemporánea, plagada de horarios hiperproductivos e itinerarios programados, para ceder lugar a la reflexión situada. Se trata de un encuentro horizontal, un diálogo con la obra en donde se abraza la complejidad de la comunicación y la densificación de múltiples significaciones.

*La vida es* interpela con su sentido suspendido y su eterna declaración en presente. Derroca las certezas seguras de lo preestablecido, y le propone al espectador un universo semántico a

explorar: otras formas de caracterizar la vida, alternativas para nombrar la realidad, la posibilidad de fundar con palabras propias un mundo que se devela más auténtico bajo su mirada atenta. La obra se actualiza así con cada interpretación, con cada persona que se reconoce en ella y en su devenir histórico. Desde el pensamiento de Gadamer (1964):

La familiaridad con la que la obra de arte nos roza es al mismo tiempo, de un modo enigmático, trastorno y derrumbamiento de lo acostumbrado. No es sólo el 'eso eres tú' que se nos revela en un espectro fausto y temible. La obra de arte nos dice también: 'debes cambiar tu vida' (p. 10)

## Consideraciones finales

Indagar, entonces, en la dimensión epistémica del afiche supone concebirlo como un dispositivo de visualización singular, que forjó sus características principales en un pasado distante, con aportes de campos diversos, y con fines específicos, pero no por ello, únicos. Al lograr adaptarse a las innovaciones técnicas y los cambios sociales del siglo XX, el afiche aún sigue siendo parte de nuestra vida cotidiana. Está presente en forma de grandes publicidades que prometen un mundo feliz y utópico, o como avisos propagandísticos que proponen caminos para un futuro mejor. Pero también es posible encontrar pegatinas que nos invitan a la experiencia de la obra de arte.

Las producciones de *Ilusión Gráfica* forman parte de este último grupo. El colectivo platense se apropia del dispositivo afiche consciente de las particularidades y la historia de sus dimensiones retórico-plásticas, y las refuerza fortaleciendo la apertura semántica y su potencial epistémico. En sus textos e imágenes no se refleja una realidad intacta e inmutable sino que a través de la mimesis se refracta un entorno transformando, elocuente, verdadero. En la interpretación, el espectador es parte de una conversación, se reconoce y reconoce un mundo que se le revela como si lo viese por vez primera. Tal experiencia de verdad y conocimiento es propia del arte, y como la hermenéutica gadameriana argumenta, no puede ser juzgada bajo los términos de la observación controlada de la ciencia moderna. Se trata entonces de una racionalidad vinculada a la obra de arte, a la reflexión, a la demora y la autocomprensión. Aquí reside la dimensión epistémica de la imagen.

Así, las pegatinas aquí consideradas, inmersas en el flujo comunicacional de las ciudades, son un gesto que apuesta al desarrollo de una perspectiva crítica. Incentiva a observar con ojos avizores todas las manifestaciones culturales y visuales que circulan a nuestro alrededor, no sólo aquellas elaboradas desde la metáfora. Frente al empleo del afiche como medio de publicidad y propaganda, su apropiación desde el arte contemporáneo aparece como una alternativa para una experiencia enriquecedora de la realidad cotidiana en la ciudad.

## Referencias

Barragán, R. (2015). *PEGAME: un estudio sobre el sticker artístico*. (Tesis de Maestría en Estética y Teoría del arte. Universidad Nacional de La Plata) Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/51919>

Bourriaud, N. (2017). *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Grüner, E. (2000). “El arte, o la otra comunicación”, en *Argentina. 7º Bienal de La Habana*, Buenos Aires, Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto.

Gadamer, H-G: (1964). “Estética y hermenéutica”, en: Ponencia del V Congreso Internacional de Estética, Ámsterdam, 1964. Publicada en: *Δαιμων Revista de Filosofía del Departamento de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada*, (12), 5-10.

Gadamer, H.-G. (1991). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Ed. Sígueme

Groys, B. (2009). La topología del arte contemporáneo. En *Esfera Pública*. Colombia. Recuperado de: <http://esferapublica.org/nfblog/la-topologia-del-arte-contemporaneo>

López Sáenz, C. (1998). Arte como conocimiento en la estética hermenéutica. En *ÉNDOXA: Series Filosóficas*, (10), 325-350.

# Los autores

## Coordinadoras

### **Belen, Paola Sabrina**

Especialista y Doctoranda en Epistemología e Historia de las Ciencias, Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Visuales, Facultad de Artes (FDA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Estética; Epistemología de las artes, Adjunta, FDA, UNLP. Jefa del Departamento de Estudios Históricos y Sociales, FDA, UNLP. Co-autora de *Aportes epistemológicos y metodológicos de la investigación artística* (2013), Coordinadora de *Fundamentos estéticos. Reflexiones en torno a la batalla del arte* (2016) y *Epistemología de las artes. La dimensión epistémica desde la creatividad proyectiva y la recepción interactiva* (2019), Compiladora de *La representación de lo indecible en el arte popular latinoamericano* (2016), Dirección de proyectos del Programa de Incentivos, Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano, FDA, UNLP. Dirección de becarios y tesis de grado y posgrado. Premio a la Labor Científica, 2012, UNLP.

### **Delle Donne, Sofía**

Doctoranda del Doctorado en Artes. Facultad de Bellas Artes (FDA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesora de Historia de las Artes, Facultad de Artes (FDA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Epistemología de las Artes, Ayudante. Autora de la ponencia: "Exhibiciones e imágenes de archivo: estrategias del audiovisual en 'Restitución' e 'Inakayal vuelve' de Sebastián Hacher" y del capítulo de libro "La dimensión epistémica en el arte de archivo contemporáneo". Coautora del artículo "Imágenes y archivos. Sublevación, rebeldía y resistencia de las formas". Becaria doctoral, 2018-2023, Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano, FDA, UNLP. Becaria del programa Estímulo a las Vocaciones Científicas (EVC) del Consejo Interuniversitario Nacional (CIN), 2015-2017. Colaboración en Proyectos del Programa de Incentivos, FDA, UNLP. Distinción "Joaquín V. González", 2017.

## Autores

### **Bang, Nicolás**

Maestrando en Estética y Teoría del Arte en la Facultad de Artes (FDA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesor de Historia de las Artes Visuales, FDA, UNLP. Historia de las Artes Visuales I, Adjunto; Epistemología de las Artes, Ayudante, FDA, UNLP. Docente de Historia de las Artes Visuales de 1°, 2° y 3° año de ESB; docente de Proyectos artísticos y culturales en contextos diversos II de la especialización Socio Comunitaria, Bachillerato de Bellas Artes, UNLP. Docente de Historia del arte 3 y Teoría del Arte 2, Escuela de Arte de Berisso.

### **Cabra, Guillermina**

Doctoranda del Doctorado en Estudios de Género de la Universidad Nacional de Buenos Aires. Profesora y Licenciada en Historia de las Artes, Facultad de Artes (FDA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Ayudante diplomada, FDA, UNLP. Becaria CONICET 2020-2025. Becaria del programa Estímulo a las Vocaciones Científicas (EVC) del Consejo Interuniversitario Nacional (CIN), 2018. Colaboración en Proyectos del Programa de Incentivos, Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano, FDA, UNLP. Distinción “Joaquín V. González”, 2019.

### **Leonardi, Mnemo**

Estudiante de Profesorado y Licenciatura de Historia de las Artes, Orientación Artes Visuales, Facultad de Artes (FDA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Adscripte de la cátedra Teoría de la Historia, FDA, UNLP. Colaboración en Proyectos Promocionales de Investigación y Desarrollo (PPID UNLP), *Archivos, arte y cultura visual entre 1980 y 2001. Acervos personales de artistas visuales y de diseñadores de la ciudad de La Plata. Primera y Segunda parte*, 2018-2021.

### **Leoni, Daniela**

Alumna de Profesorado y Licenciatura de Historia de las Artes, orientación artes visuales, Facultad Artes (FDA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Procedimientos de las Artes Plásticas Cátedra “B”, Adscripta, FDA, UNLP. Becaria del programa Estímulo a las Vocaciones Científicas (EVC) del Consejo Interuniversitario Nacional (CIN), 2019. Colaboración en Proyectos del Programa de Incentivos, Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano, FDA, UNLP.

### **Sánchez, Daniel**

Profesor y Licenciado en Historia de las Artes Plásticas, Facultad de Artes (FDA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Historia de las Artes Visuales I, Epistemología de las artes, Titular, FDA, UNLP. Historia Socio-cultural del Arte, Titular, Departamento de Artes del Movimiento,

Universidad Nacional de las Artes (UNA). Docente de cursos de posgrado, extensión universitaria y de capacitación docente. Jefe del Departamento de Estudios Históricos y Sociales (2004-2007), FDA, UNLP. Dirección de proyectos del Programa de Incentivos, FDA, UNLP. Dirección de becarios y tesis de grado y posgrado. Consejero Académico de la FBA, UNLP y Consejero Superior de la UNA. Director de artes visuales, Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Pettoruti”, Provincia de Buenos Aires, 2008.

### **Santarsiero, Federico**

Doctorando del Doctorado en Artes. Facultad de Bellas Artes (FDA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesor de Historia de las Artes Visuales, FDA, UNLP. Arte Contemporáneo, Profesor Adjunto; Epistemología de las Artes, Ayudante, FDA, UNLP. Historia del Arte y Teoría del Arte Contemporáneo, Profesor, Bachillerato de Bellas Artes, UNLP. Colaborador en la catalogación, conservación y el registro de obra en el archivo del Centro de Arte Experimental Vigo de La Plata (CAEV).

La dimensión epistémica de la imagen : una perspectiva relacional y situacional del proceso artístico / Jorge Daniel Sánchez... [et al.] ; coordinación general de Paola Sabrina Belén ; Sofía Delle Donne. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata ; EDULP, 2021.

Libro digital, PDF - (Libros de cátedra)

Archivo Digital: descarga  
ISBN 978-950-34-2037-9

1. Arte. I. Sánchez, Jorge Daniel. II. Belén, Paola Sabrina, coord. III. Delle Donne, Sofía , coord.

CDD 701.82

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata  
48 N.º 551-599 / La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina  
+54 221 644 7150  
edulp.editorial@gmail.com  
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2021  
ISBN 978-950-34-2037-9  
© 2021 - Edulp

**S**  
sociales

  
Edulp  
EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA