

N.º 12 | ISSN 1850-2334

ARTE E INVESTIGACIÓN

Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes



ARTE E INVESTIGACIÓN

Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes



Secretaría de
Ciencia y Técnica

facultad de
bellas artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Presidente

Lic. Raúl Aníbal Perdomo

Vicepresidente Área Institucional

Dr. Fernando Alfredo Tauber

Vicepresidenta Área Académica

Prof. Ana María Barletta

Secretario de Arte y Cultura

Dr. Daniel Horacio Belinche

**facultad de
bellas artes**



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Decana

Prof. Mariel Ciafardo

Vicedecana

Lic. Cristina Terzaghi

Secretaria de Decanato

Prof. Paula Sigismondo

Secretario de Asuntos Académicos

Prof. Santiago Romé

**Secretario de Planificación,
Infraestructura y Finanzas**

DCV Juan Pablo Fernández

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Secretaria de Publicaciones y Posgrado

Prof. María Elena Larrègle

Secretaria de Extensión

Prof. María Victoria Mc Coubrey

Secretaria de Relaciones Institucionales

Prof. Sabrina Soler

Secretario de Cultura

Prof. Carlos Coppa

**Secretario de Producción
y Comunicación**

Prof. Martín Barrios

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Prof. Esteban Conde Ferreyra

Secretario de Programas Externos

DCV Fermín Gonzalez Laría

Edición

Lic. Florencia Mendoza

Corrección

Trad. Mercedes Leaden

Lic. Manuela Belinche

Lic. Florencia Mendoza

Traducción

Trad. Mercedes Leaden

Gestión y producción editorial

Dirección de Asesoramiento Editorial

Arte y diseño

Dirección de Diseño en Comunicación Visual y Realización

Equipo de diseño

DCV María Ramos

DCV María de los Angeles Reynaldi

Agustina Fulgueiras

Lucía Pinto

Obra de tapa

La madre de la patria (2014), Martín Barrios. Acrílico sobre tela. 1.20 x 1.80

Obra de interior

San Jorge (2016), Martín Barrios. Carbonilla y látex sobre papel. 1.20 x 1.60

Obras de secciones

Leticia Barbeito Andres

Noviembre de 2016

Cantidad de ejemplares: 500

Arte e Investigación es propiedad de la Facultad de Bellas Artes
de la Universidad Nacional de La Plata

Diagonal 78 N.º 680, La Plata, Argentina

cuit 30-5466670-7

dae@fba.unlp.edu.ar

arteinvestigación@gmail.com

Número 12 – Noviembre de 2016

ISSN 1850-2334

Impreso en Argentina – Printed in Argentina

Versión digital

ISSN 2469-1488

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>

ARTE E INVESTIGACIÓN

Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes

Número 12 | Noviembre de 2016 | ISSN 1850-2334

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata

Directora

Lic. Silvia García (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Codirectora

Mg. Silvina Valesini (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Consejo editorial

Dr. Josu Larrañaga Altuna (Universidad Complutense de Madrid. España)

Dr. Joao Paulo Queiroz (Universidad de Lisboa. Portugal)

Prof. Hugo Druetta (Universidad Nacional del Litoral. Argentina)

Lic. Claudio Vittore (Universidad Nacional de Villa María. Argentina)

Dra. Silvia Leonor Agüero (Universidad Nacional de Tucumán. Argentina)

Dr. Daniel Belinche (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Dra. Leticia Muñoz Cobeñas (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Mg. Mauricio Durán Castro (Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Colombia)

Consejo académico

Lic. Verónica Dillon (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

DCV Juan Pablo Fernández (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Prof. Martín Barrios (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Prof. Santiago Romé (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Prof. María Elena Larrègle (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Dr. Eduardo Russo (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Prof. Carlos Coppa (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Dra. Bibiana Anguio (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Consejo de redacción

Lic. Paola Sabrina Belen (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Prof. María Paula Cannova (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Lic. Daniel Duarte Loza (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

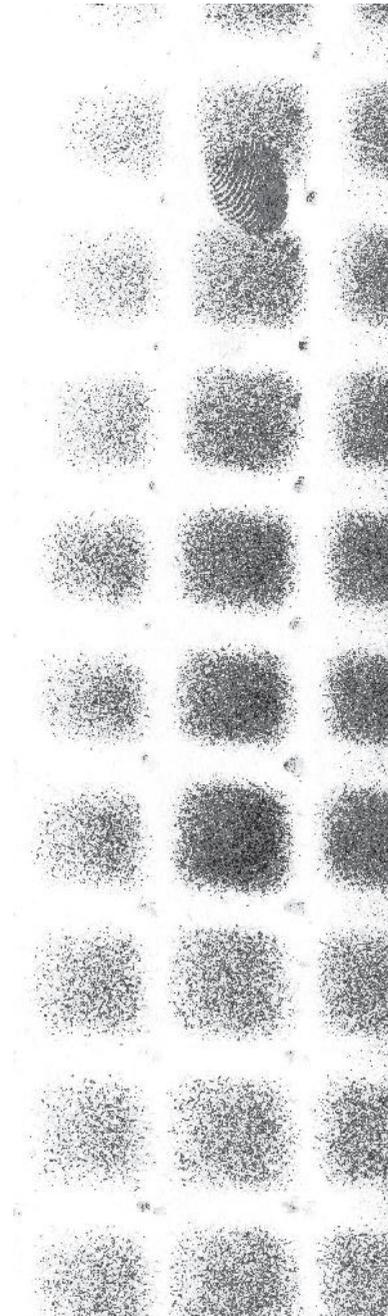
Mg. Francisco Lemus (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

DCV Luciano Passarella (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Prof. Joaquín Blas Pérez (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Lic. Jorgelina Araceli Sciorra (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Lic. Guillermina Valent (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)



INDICE

Arte e Investigación
Número 12
ISSN 1850-2334

09 EDITORIAL

ARTÍCULOS

13

EL ARTE SABE: AGÍTESE ANTES DE USAR

Josu Larrañaga Altuna

30

SEDUCCIÓN Y VACÍO. CUANDO LA CLASE ENAMORA PERO NO ENSEÑA

Daniel Belinche

39

HETEROTOPÍA E HIPERTOPÍA EN EL CINE CONTEMPORÁNEO

Eduardo A. Russo

47

GLOBALIZACIÓN Y CREATIVIDAD EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Leticia Muñoz Cobeñas

57

**ENTRE TIERRAS, AGUA Y FUEGO. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y EFECTOS SOCIALES
CONTEMPORÁNEOS**

Verónica Dillon

68

PARA VER SE NECESITA UN CUERPO. COHEN, POMBO Y SUS IMÁGENES

Carlos Coppa

ENTREVISTA

87

**A VEINTE AÑOS DE ARTE E INVESTIGACIÓN. DIÁLOGO CON MARIEL
CIAFARDO Y DANIEL BELINCHE**
Rocío Sosa

INFORMES

DE PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN

97

**TERRITORIALIDAD, ARTES Y MEDIOS. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS
COLABORATIVAS Y TÁCTICAS EN TORNO A LOS PROBLEMAS DEL TERRITORIO**
María de los Ángeles de Rueda

103

**MATERIALES, MOVIMIENTOS Y CONFIGURACIONES GESTUALES
EN LA MÚSICA TONAL (II)**
Sergio Balderrabano

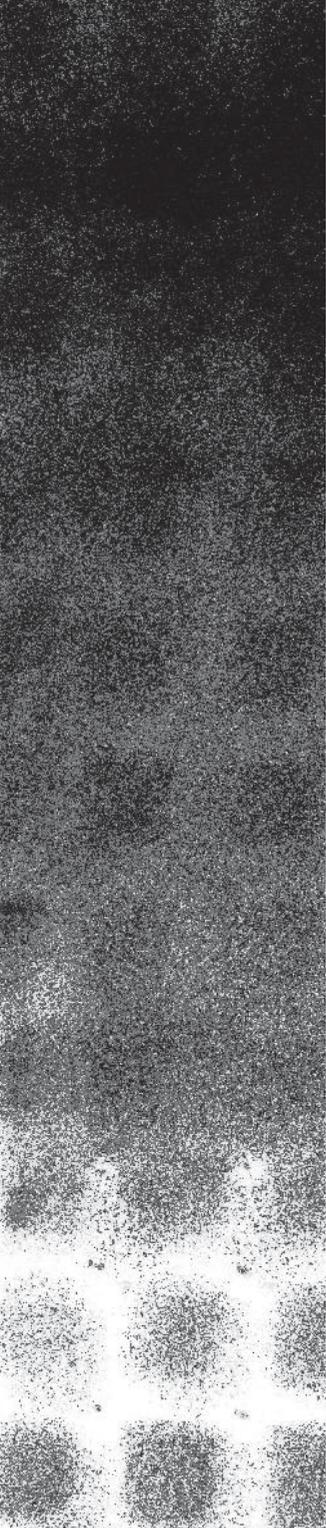
109

**BASES ARGUMENTALES PARA HACER HISTORIA DE LA MÚSICA DESDE
LATINOAMÉRICA**
María Elena Larrègle, María Paula Cannova

116

**LOS FENÓMENOS TÍMBRICOS COMO HERRAMIENTA DE ESTUDIOS DE
INSTRUMENTACIÓN, ESTILÍSTICA Y CREACIÓN MUSICAL**
Carlos Mastropietro

EDICIÓN
ANIVERSARIO



EDITORIAL



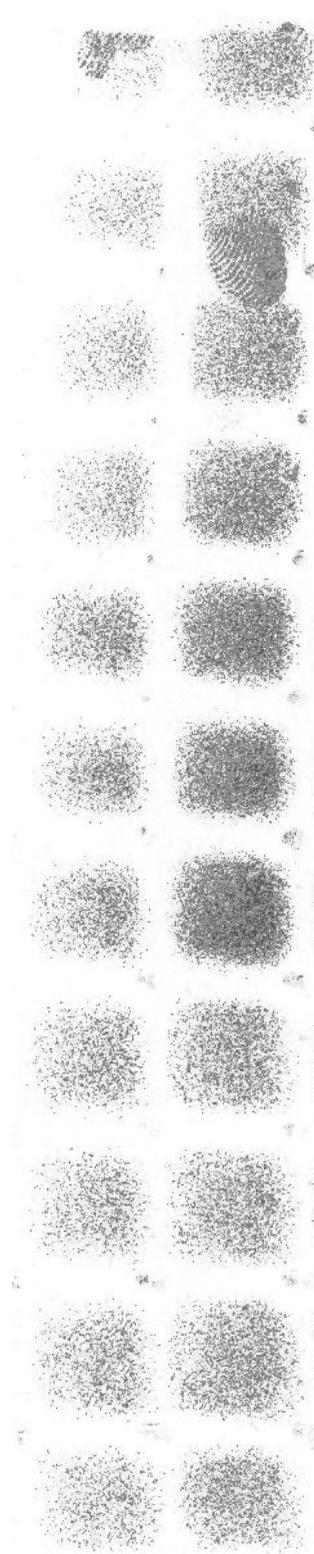
Esta edición de *Arte e Investigación* conmemora los veinte años del surgimiento, en la Facultad de Bellas Artes, de una publicación científica que reúne los trabajos de docentes, de investigadores y de becarios en el campo de la investigación artística y proyectual. Esta revista, cuyo primer número corresponde a octubre de 1996, fue el resultado de la política implementada por el Dr. Daniel Belinche, entonces Secretario de Ciencia y Técnica, y por la actual Decana de nuestra Facultad, Prof. Mariel Ciafardo, en ese momento, Secretaria de Redacción de *Arte e Investigación*.

El primer texto editorial de la revista refleja el espíritu entusiasta de un campo que se abría hacia un terreno insospechado para el arte, hacia un punto de partida. Además de los especialistas invitados, como José Jiménez, Rosa María Ravera y Juan Samaja, en este primer número se observan artículos de investigadores pioneros, en los que se manifiestan los diálogos y los interrogantes que, constantemente, surgen en las disciplinas artísticas.

Me interesa citar dos partes del editorial. La primera corresponde al comienzo y dice: «El desarrollo de la investigación es una de las condiciones básicas para garantizar la calidad educativa. En este sentido la tensión ciencia/arte transita una etapa de redefinición». La segunda manifiesta: «Concretar una publicación es siempre una tarea que demanda la competencia de aportes colectivos. En este caso, se trata del resultado de un proceso institucional de años que comienza a traducir hacia la comunidad las diferentes miradas desde las que los artistas, los diseñadores y los colegas de disciplinas conexas producen nuevos conocimientos».

Con relación a la primera, podemos decir que a lo largo de estos veinte años, si bien se ha comprendido que la característica fragmentaria del conocimiento, como expresa Raquel Rennó, es una necesidad histórica dado que «los procesos culturales comprendidos a partir de su carácter incompleto, de sus dinámicas con flujos continuos y de sus tensiones no resueltas amplían los límites y permiten intercambios entre sistemas distintos» (2010: 3), el surgimiento de otras epistemologías como resultado del cuestionamiento a los límites de los conocimientos cristalizados como verdades inobjektivas, aún son silenciados y estigmatizados no solo por las ideas de perfección y de estabilidad –que todavía persiguen algunas ramas de las ciencias–, sino por la puja de intereses que pretenden mantener el dominio del campo científico. Respecto a la segunda cita, que hace referencia al proceso institucional, quiero señalar que en 2004 fui nombrada Secretaria de Ciencia y Técnica y, consecuentemente, Directora de *Arte e Investigación*, por el Dr. Daniel Belinche, en su gestión como Decano de nuestra Facultad. No solo significó un honor ocupar los cargos que él había desarrollado anteriormente, sino que también representó una responsabilidad hacer respetar y profundizar la construcción colectiva.

Como directora de *Arte e Investigación* fue mi deseo mantener el carácter primigenio de esta publicación y, como Secretaria, expandir el campo de



investigación para nuestras disciplinas. Hoy podemos ver reflejados en las numerosas publicaciones que posee la Facultad los resultados de una institución que ha doblado sus esfuerzos: no solamente notamos a jóvenes investigadores que se interesan por indagar acerca del arte, sino también por realizar estudios de posgrado para ampliar las fronteras de sus saberes.

Retomo lo escrito en el editorial del primer número: «Nuestra Facultad lleva varias décadas investigando y es momento de comenzar a sellar acuerdos, de modo tal que su incorporación obedece, en esta primera instancia, a la necesidad de construir un espacio simbólico que dé cuenta del surgimiento de un campo epistémico propio del arte, más que a la demostración del cumplimiento de los objetivos previstos». Agrego que el espacio está construido y que solo falta que nos lo apropiemos y que emprendamos la segunda instancia: hablar desde el arte. Esto implica, ineludiblemente, abordar la metáfora, porque ella es el único espacio de conocimiento que nos preserve de la disputa estéril entre objetividad científica y subjetividad artística.

En este número aniversario de *Arte e Investigación* podrán encontrar, además de la sección destinada a los proyectos de investigación, artículos de los integrantes del Consejo académico y del Consejo editorial, una obra de Martín Barrios que inaugura la sección destinada a la producción artística y una entrevista a los que impulsaron este proyecto: Daniel y Mariel.

Sin dejar de reconocer, una vez más, el aporte de los autores, quiero finalizar agradeciendo la confianza que ellos depositaron en mi y rescatar, nuevamente, la frase expresada hace veinte años: «Concretar una publicación es siempre una tarea que demanda la competencia de aportes colectivos». Gracias a todo el equipo de profesionales que hacen posible esta revista.

Lic. Silvia García

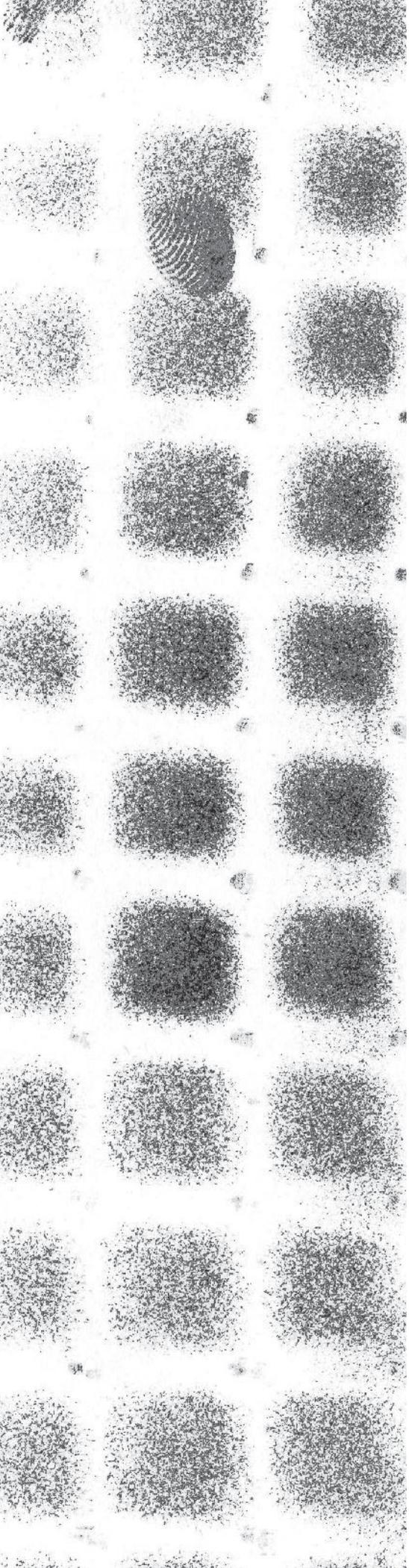
Directora de *Arte e Investigación*

Secretaria de Ciencia y Técnica

Referencia electrónica

RENNÓ, Raquel (2010). «La verdad está aquí dentro: relaciones y tensiones entre arte y ciencia» [en línea]. Consultado el 10 de agosto de 2016 en <http://www.academia.edu/5776781/La_verdad_est%20aqu%20dentro_relaciones_y_tensiones_entre_arte_y_ciencia>.

ARTÍCULOS



EL ARTE SABE: AGÍTESE ANTES DE USAR

ART KNOWS: SHAKE BEFORE USING

JOSU LARRAÑAGA ALTUNA

josulaal@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid. España

Recibido: 19/05/2016 | Aceptado: 27/08/2016

Resumen

Se plantea que el arte es crítico o no lo es porque este es el encargo social que lo sustenta: hacer emerger sensaciones, visualidades y pensamientos desconocidos. Es así que se inserta como saber en nuestra experiencia. Y es por esto que produce efectos sociales. Una lectura nómada y transversal de los criterios, de los recursos y de los procesos que emergen de las prácticas artísticas produce una agitación que nos permite observar las articulaciones complejas y múltiples que generan las experiencias artísticas contemporáneas. Por esta razón, el texto está construido como un inventario de huellas.

Palabras clave

Arte y saber; invención; multiplicidad

Abstract

It is argued that art is critical or not at all because this is the social charge that sustains it: to bring out unknown feelings, visualities and thoughts. It is inserted as knowledge in our experience. And that is why produces social effects. A nomadic and cross-reading of the criteria, resources and processes that emerge from art practices produces an agitation that allows us to observe the complex and multiple joints that generate contemporary artistic experiences. For this reason, the text is built as an inventory of footprints

Keywords

Art and knowledge; invention; multiplicity

«Cualquier tipo nuevo de práctica artística
tendrá que tener lugar, al menos parcialmente,
fuera del mundo del arte.»
Marta Rosler (1991)

Un grupo numeroso de personas camina y conversa animadamente en las cercanías de un espacio hospitalario que hoy está abarrotado de gentes de muy diversa condición. Algunos de ellos llevan bolsas y estuches que, por su forma, revelan que en su interior se transportan diversos instrumentos musicales.

Se abren camino hasta la puerta de entrada y forman un semicírculo al que llegan unas cuantas sillas plegables que en un momento se colocan en el centro. Es el lugar de los músicos. Mientras tanto, el grupo se ha reordenado a su alrededor y sus componentes entonan diversas notas o incluso algún fragmento musical mientras miran sus cuadernos u ordenan sus folios.

El murmullo de indignación que hasta entonces vibraba en la explanada se ha ido atenuando hasta convertirse en un susurro apenas perceptible. Tiempo muerto. Silencio (casi, silencio). Comienzan a emerger algunos móviles por encima de las cabezas y en pocos segundos se crea un chisporroteo de pequeños chasquidos.

Empieza la música. Parece desordenada, pero pronto se armoniza y se va adueñando del lugar. Las tramas de violines, de violas, de flautas, de clarinetes instauran un espacio elástico que se agarra a los cuerpos y los balancea en una sonoridad ondulante con un tiempo pautado (que algunos llaman «clásica»).

Después, entran las palabras cantadas. Al principio, como dudando: «Toda la historia hasta conseguir...». Las miradas se cruzan, las voces se van agrupando y poco a poco trenzan un entendimiento que se envuelve entre las notas musicales.

Ahora, el coro canta dulcemente: «No debemos permitir jamás que nos roben nuestra sanidad».

Se van sumando voluntarios que acompañan más o menos acertadamente la canción. Los distintos canturreos se ensamblan aleatoriamente en un balbuceo desordenado mientras crece el número de seguidores.

Los móviles ahora están por todas partes y el ajeteo de brazos que se agitan y de dedos que se deslizan por miles de pequeñas ventanitas produce un paisaje vibrante.

Al poco tiempo, el coro se ha hecho inmenso y se nutre ahora de público apasionado que repite enérgicamente los estribillos al son de la música: «La sanidad ¡no se vende!, la sanidad ¡se defiende!».

Todo se acelera. Las gargantas se estiran. Los cuerpos lo acompañan con una extraña danza desestructurada, los brazos y sus prótesis siguen con la trepidante labor de grabación que, sin embargo, se adapta perfectamente a

la cadencia del estribillo: «La sanidad ¡no se vende!, la sanidad ¡se defiende!». La música se ha vuelto combinación de afectos; la armonía es cordialidad; la cadencia, movimiento; la polifonía, conjunto; el sonido es resonancia y son; la interpretación, comentario; el coro es acompañamiento, apoyo, declaración, manifestación.

La Solfónica¹ ha terminado su actuación por hoy entre aplausos, voces reivindicativas y risas. La fiesta sigue. Las gentes canturrean o silban las tonadillas que acaban de sonar. Algunos grupos expresan con pasión sus puntos de vista, otros exteriorizan la alegría de encontrarse juntos.

El tiempo se extiende entre conversaciones, proyectos, abrazos y bromas, con visitas intermitentes a las pantallas que aún iluminan las manos. Alguien ha pintado en la pared: «Si no nos dejáis soñar, no os dejaremos dormir» [Figura 1].



Figura 1. Actuación de la Orquesta Solfónica, coro y orquesta²

★

«Salta a la luz que el arte no tiene el monopolio de la creación, pero lleva a un punto extremo una capacidad mutante de invención de coordenadas, de engendramiento de cualidades de ser inauditas, jamás vistas, jamás pensadas.»

Félix Guattari (1996: 130)

El arte tiene el encargo social de cuestionar las disposiciones en las que se experimenta la existencia, de problematizar aquello que identificamos como

1 El Coro y la Orquesta Solfónica es un grupo de activismo musical que surgió del 15M (acampada en la Puerta del Sol de Madrid, de mayo de 2011) y participa, desde entonces, en diversas movilizaciones sociales.

2 Imagen extraída de la página de la Solfónica: <https://solfonica.wordpress.com>.

posible, y los criterios y repartos que producen. Es por esto que, en su actividad, inventa visibilidades, incita nuevos afectos y sensaciones, abre nuevos espacios de pensamiento; «por pensar se entiende aquí algo que implica redes de indisciplina, líneas de fuga y cuestionamientos utópicos» (Sheikh, 2009: 62).

De ahí, su capacidad para remover o para inventar nuevas realidades. Esto es lo que se espera de sus prácticas, que produzcan espacios insospechados, que impulsen tiempos descentrados, que propongan ficciones liberadoras, que insinúen, nombren y muestren mundos inconcebibles. Esperamos una desviación del orden de las cosas, una alteración en la distribución de los cuerpos, una interrupción de las lógicas discursivas. Deseamos ver y oír aquello que no hemos percibido nunca. Queremos desbaratar el mundo.

El arte forma parte de la trama matero virtual del mundo para perturbarla, para agitarla y para ponerla a prueba, para jugar con ella. Se trata de un juego de intensificación de la vida que impugna no solo sus reglas, sino la lógica de su conformación.

Si entramos en ese campo de furias, impreciso y flexible, que llamamos arte, es porque queremos ensayar pensamientos impensables, reconocer sentimientos irreconocibles, sustanciar realidades insustanciales, concebir ideas inconcebibles.

Así que las prácticas artísticas son posicionamientos críticos con efectos sociales porque operan con probabilidades improbables. Esta paradoja supone un desafío a la división entre razón y fantasía, permite imaginar ficciones críticas y producir nuevas cartografías de lo común.

Y, a su vez, son operadores de conformación individual, que agitan los sentimientos y la manera en que se da sentido a la experiencia, lo que implica transformaciones y creaciones de nuevas formas de vida. Porque colaboran en la resingularización subjetiva pero también suscitan otras formas de percibir y de sentir el mundo y la existencia.

Son, por lo tanto, profanaciones del sistema de distribuciones impuesto por lo que Giorgio Agamben llama la religión capitalista. Ensayos que buscan la restitución de aquello que ha sido hurtado al libre uso de las personas. Al respecto, Agamben expone:

Si profanar significa restituir al uso común aquello que había sido separado en la esfera de lo sagrado [...] la profanación implica [...] una neutralización de aquello que profana [...], desactiva los dispositivos del poder y restituye al uso común los espacios que aquél había confiscado (2005: 1001).

Las prácticas artísticas son, por lo tanto, intentos de ruptura del colapso producido por la trabazón de consumo y exhibición espectacular, de esa conjunción que atenaza al sujeto en la sociedad de rendimiento y le impele, por un lado, a la productividad impulsiva y la autoexplotación, y por otro, a la

modificación radical de la *estructura y economía de la atención* que conduce a los individuos a un *cansancio en soledad* (Byung-Chul, 2012). No se trata, entonces, de que el arte haya sido captado para la política o para la crítica o para el discurso sociológico, sino, más bien, que sus prácticas se ocupan de proponernos una división de los espacios, de los tiempos y de las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación y unos y otros participan en esa división, «porque tener tal o cual “ocupación” define las competencias o las incompetencias con respecto a lo común. Esto define el hecho de ser o no visible en un espacio común, estar dotado de una palabra común, etcétera» (Rancière, 2002: 10).

Lo que *el arte hace* es agitar, excitar, sacudir las condiciones de vida, las comprensiones del mundo, los límites de las identidades. Como siempre hizo. Y de esta alteración brotan excepcionalidades, surgen cuestionamientos, se activan sentimientos y pasiones, se crean espacios de conflicto o también, se desarrollan procesos participativos, espacios de autonomía, contra-modelos de lo común.

Lo verdaderamente novedoso es la manera en que el arte contemporáneo establece los mecanismos de agitación y de tensión. Cómo se constituye esa «máquina autopoética, esa conformación de subjetivación que otorga sentido y valor a territorios existenciales determinados» y pone en marcha «las praxis generadoras de heterogeneidad y de complejidad» (Guattari, 1996: 116). Cuál es su manera de ser.

*

«Un “análisis” a través del cual los datos visuales se convierten en conocimiento académico escrito tiene poca importancia. En cambio, los etnógrafos necesitamos articular las experiencias y los contextos donde fueron producidas las notas de campo, las grabaciones de vídeo, las fotografías y otros materiales, la comprensión sociológica o antropológica de estos contextos etnográficos y su relación con los amplios debates académicos.»

Sarah Pink (2001: 97)

Al parecer, elegí un momento particular para recoger el coche, porque en la entrada del aparcamiento se había montado una inquieta aglomeración de personas que reclamaban su *ticket* con urgencia. Entre empujones y voces, tomé el boleto y guardé rápidamente las monedas que me devolvía el cajero automático.

Fue bastante después cuando pude comprobar que entre aquellas piezas doradas, había una que se resistía a deslizarse entre los dedos como las demás. Parecía igual, pero algo la distinguía del resto de las monedas. La puse al alcance de mi vista y enseguida descubrí la alteración. La imagen de aquella (supuesta) moneda de dos euros había desaparecido y, en su lugar, veía ahora

una inscripción perfectamente legible: «rescatar personas, no bancos».

Saqué del bolsillo mi prótesis digital; abrí la pantalla, tenté el icono y me fui de safari; escribí en el buscador la frase, seguida de las palabras *arte y moneda*. Allí estaba la fotografía del tesoro junto al nombre de la autora. Se trataba de una de las doscientas monedas que Olalla Gómez había puesto en circulación después de borrar las figuras y de inscribir en su lugar algunas de las consignas proclamadas en las movilizaciones sociales de los últimos meses.

El proceso de alteración de las figuras de la zona euro por algunas de las frases elaboradas por los ciudadanos indignados era, desde luego, un giro a su propia representación. Pero lo más inquietante era la manera en que se había inoculado en la sustancia estable de la circulación del dinero, un pequeño germen frágil, lúcido y crítico, que podía aparecer por cualquier parte y en cualquier momento y producir una leve agitación intelectual y sensible, una sutil interrogación acerca de la dimensión escenográfica de la construcción significativa, del reparto de los papeles asignados a cada uno en la vida cotidiana, o de la posibilidad de conversión de redes de explotación en redes de reflexión. Como la misma autora se encargaba de aclarar, el proceso constaba de tres fases: una primera de devaluación, una segunda de reinscripción y una tercera de reinsertión en el sistema. Toda una declaración estratégica para la impugnación de las disposiciones *naturales* de las cosas.

El desarrollo del trabajo se había recogido en video, incluyendo la sencilla forma de inserción de las monedas en el sistema, a través de máquinas expendedoras, de empresas o de sucursales bancarias.

En su representación como arte, en las salas de exposiciones, este video se acompañaba de una serie de fotografías de las monedas intervenidas con el nombre de *Eurozona* y de una bandera de la Unión Europea en la que las estrellas habían sido sustituidas por monedas, denominada *El rapto de Europa*. Y todo ello se titulaba *Damnatio memoriae* (*Condena al olvido*), y, así, indicaba la disputa de memorias que subyace en los procesos de *resignificación* y de *reconfiguración* [Figura 2].

El arte sabe: agítese antes de usar | JOSU LARRAÑAGA ALTUNA



Figura 2. Monedas reinscritas de *Damnatio memoriae* (2012), Olalla Gómez

*

«Lo que hoy buscamos en el arte es una manera diferente de vivir,
una oportunidad fresca de coexistencia.»

Brian Holmes (2009)

Desde hace tiempo el arte no tiene como fin la realización de un cuerpo, material o no, sino la generación de situaciones.

En 1964 Donald Judd hablaba de un arte entendido como la «suma indefinible de un grupo de entidades y referencias» (1964: 2), es decir, enunciaba una nueva práctica artística en la que el objeto-arte necesitaba de otros componentes para su transformación en experiencia perceptiva, sensible y enunciativa; aunque bien es verdad que esta se entendía como adición de elementos. Pero, seguramente, la cuestión central planteada era que objeto y obra ya no coincidían.

Poco después, artistas, como Dan Flavin, Dennis Oppenheim, Carl Andre o Patricia Johanson se sumaron a esta comprensión multifacética del arte, incluyeron su localización como fundamento del proceso de recepción y, por lo tanto, subrayaron la cualidad contextual de toda obra de arte. A estas obras se les denominó *site specific*, retomando el término acuñado años atrás por Robert Irwin, que subrayaba el carácter primordial del espacio expositivo. Se trataba de un nuevo capítulo en la problematización de la tensión espacio/arte (Larrañaga, 2006).

Los *performances* y las prácticas feministas de estos años o el arte de resistencia latinoamericano daban, por su parte, un carácter netamente político y activista a sus realizaciones artísticas, no solo para actuar en la esfera pública sino, fundamentalmente, para producirla.

La simultaneidad de pensamiento crítico, las tensiones sociales y la crítica a la institución artística de mediados de los ochenta supuso, en palabras de Douglas Crimp, «cambios a nivel de los contenidos de las obras de arte individuales y cambios en el modo en que el arte funciona en la sociedad» (1993: 21-22). Se reclamaba al arte que interviniera en los problemas políticos, que no se quedara en su representación, su apoyo o su elogio, sino que pasara a la acción directa y que así rompiera las que se consideraban fronteras naturales del arte.

Si observamos estos acontecimientos desde nuestra perspectiva actual, parece evidente que en los últimos cuarenta años hemos asistido a un proceso continuado de devaluación del objeto, del cuerpo material de la obra, que ha pasado a ser confrontado con la idea, con el significado o con la enunciación, en un desarrollo sostenido de desmaterialización del arte, y que ha pasado de un estatuto de participación a otro de producción.

Estos procesos indican desplazamientos fundamentales de la idea de arte, que se produjeron en el período comprendido entre los años sesenta y noventa del siglo pasado y que abrieron una nueva dimensión de las prácticas artísticas

que hizo que emergiera como «una fuerza democrática compensatoria inspirada por la idea de los derechos» (Aznar & Iñigo, 2007: 66-67). Según Yayo Aznar y María Iñigo, tenía como objeto lo siguiente:

[...] la producción de espacio público y por lo tanto político [...]. Desde hace tiempo estos territorios (el del activismo político y el de arte) se han venido contaminando mutuamente porque por necesidad todos se han visto estrechamente relacionados con la creación de imágenes, con la autorrepresentación y con actividades que siempre debían ser legibles y efectivas (2007: 66-67).

La generalización de la red supuso la apertura de una nueva realidad que se transmitía a una velocidad vertiginosa en un espacio globalizado que ya no respondía exactamente a las antiguas divisiones entre espacio público y privado. Sus efectos no se hicieron notar rápidamente en las propuestas artísticas –que trabajaban sobre la simbiosis de hombre y máquina desde los años cuarenta, en lo que más tarde se denominó *arte numérico*–, pero sí en la esfera pública y en el activismo social y político, que no solo encontró en la red nuevas herramientas de activación sino, especialmente, nuevos espacios de participación, ámbitos inéditos para la acción.

Como indicaría más tarde Manuel Castells, «no es Internet lo que cambia el comportamiento, sino que es el comportamiento el que cambia Internet» (2001: 43) y, en este caso, desde las primeras muestras del arte en Internet en 1994 (el reconocimiento institucional vendría en 1997), estos comportamientos afectaron en particular los ámbitos de la sociabilidad, de la interacción y de la problematización de las nuevas formas de trabajo.

Aunque el salto decisivo se produjo con las redes sociales que desde el año 2003 habían posibilitado la apertura de una segunda fase del arte en Internet, basada en el intercambio de opiniones y en la participación abierta y masiva de los usuarios. Lo que permitió un extraordinario desarrollo de todo tipo de hibridaciones y de contaminaciones artísticas, que se sostienen en los diferentes hábitos comunicacionales y en formas colaborativas que han ido emergiendo, en especial, en los últimos diez años. Con relación a esto, Juan Martín Prada comenta:

Ahora los artistas se apropian de las redes sociales, plataformas de participación y metaversos como contextos de referencia y actuación, mientras ponen a prueba, una vez más, los potenciales críticos y subjetivadores del pensamiento propio del arte, exigente siempre de una potente dimensión interpretativa (2012: 9).

El arte se constituye como entrecruzamiento de múltiples ejes y estratos, materiales y/o digitales, que se anudan o se desligan en la medida en que se utilizan o se manejan. De manera que se muestra, más claramente aún, si cabe, como un agenciamiento de multiplicidades, que asocia estados de co-

sas, de ideas y de referencias, de actitudes y de afectos, de transparencias y de cuerpos.

Y lo hacen impugnando las pautas de actuación habituales o consensuales y proponiendo formas de intervención impensadas (esto es precisamente inventar), formas que pasan a ser alternativas. De ahí que la actividad artística ponga en crisis no solo el reparto y la ubicación de las formas sino la propia concepción, el propio orden y la estructura en la que se sustenta.

En el interior de este paisaje, la realización de las propuestas artísticas se encuentra con las subjetividades que las generan o las gestionan y, por tanto, con la comprensión compleja de los procesos de subjetivación y con su dimensión política.

El arte es una forma de acción imaginativa que procura otras posibilidades de pensamiento, otras emotividades, otros escenarios perceptivos. Es, por lo tanto, una actividad que compromete una potencia, una facultad o una capacidad que, de acuerdo con Agamben:

[...] donándose a sí misma, se salva y se acrecienta en el acto (lo que nos lleva a pensar) no solo la relación entre la potencia y el acto, entre lo posible y lo real, sino también a considerar de modo nuevo, en la estética, el estatuto del acto de creación y de la obra (2008: 299).

Es en la agitación de todos estos ámbitos, en sus sobresaltos, tropiezos o colisiones, donde se permite la colaboración, la interactividad o la hibridación que caracterizan el arte hoy, y en el que se reconocen las navegaciones y los recorridos que posibilita, o las derivas que permite, sus posibilidades de degustación.

★

«Toda la obra de Proust gira en torno a la idea de que es imposible autonomizar esferas como la de la música, de las artes plásticas, de la literatura, de los conjuntos arquitectónicos o de la vida micro social en los salones. La cultura en tanto esfera autónoma sólo existe en el nivel de los mercados de poder, de los mercados económicos.»

Félix Guattari; Suely Rolnik (2006: 27)

Así es como comienza el capítulo primero de *Micropolíticas*, escrito a muchas manos, por Félix Guattari y por Suely Rolnik.

Pensé en la actualidad de estas palabras cuando recibí una lámina en la que se indicaban instrucciones concretas para la realización de figuras de papiroflexia con billetes de diez, veinte o cincuenta euros. Me la estaban entregando en un mercado y me invitaban a doblar mi dinero hasta conseguir la forma deseada y a realizar cualquier tipo de pagos con esas figuritas de grullas y de

pavos reales.

La propuesta se denominaba *Cómo doblar tu dinero* y era sencillamente una invitación para que cualquiera tomara sus billetes y los doblara, porque así les añadirá un nuevo valor, un plus-valor, en este caso relacional, que «reside en la relación del consumidor con quien dispensa el servicio (el camarero, por ejemplo) [Figura 3]. Es en este caso el camarero quien recibe directamente el beneficio de ese trabajo del cliente en forma de regalo» (Silvo, 2011).

Se trata, entonces, de un juego pensado para dotar de plusvalía emocional

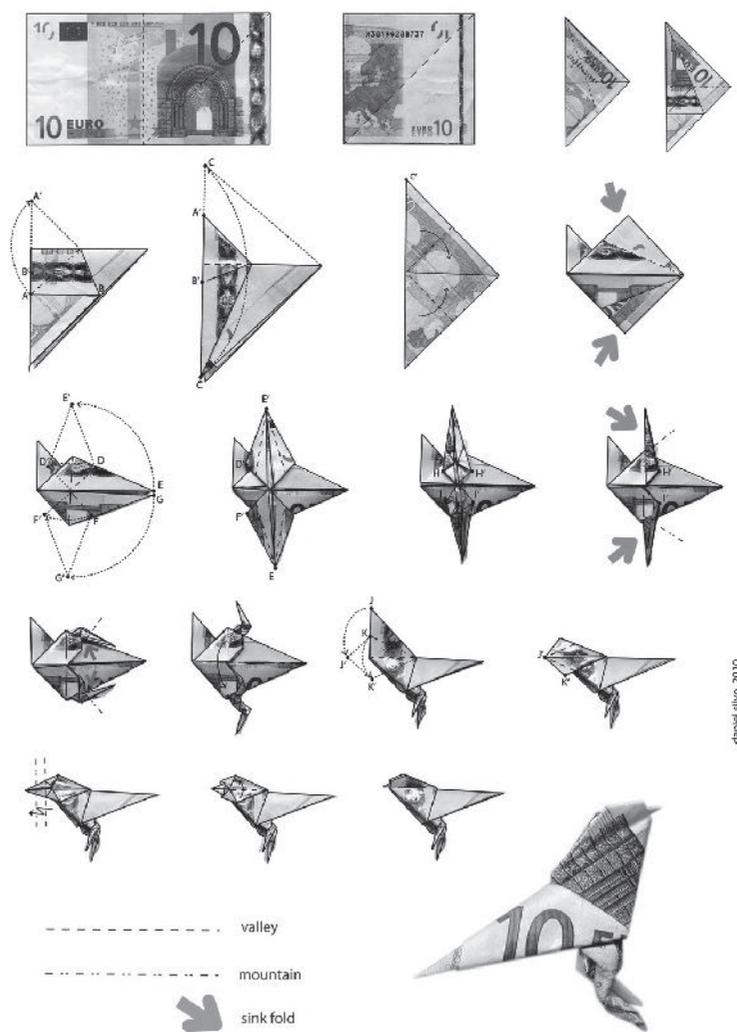


Figura 3. Una de las láminas de *Cómo doblar su dinero* (2011), Daniel Silvo

a los intercambios comerciales, para hacer emerger aspectos sensibles de las rugosidades y de las hendiduras que forman nuestras rutinas mercantiles. Este regalo de ingenio, de habilidad y de tiempo, rompe la cadena de prácticas irreflexivas en las que nos conformamos de manera inconsciente y, por lo tanto, muestra su vulgaridad y su aleatoriedad. Pero, además, este encuentro inesperado con la figurita emborriona la supuesta nitidez de la economía monetaria porque la acerca a las subjetividades de quienes la ejecutan.

Esta *plus-valía* emocional se encuentra, entonces, a la vez dentro y fuera de la transacción, es parte de la relación de cuerpos que participan, pero no forma parte del establecimiento del precio, por lo tanto, no se trata de un nuevo trueque, sino de la posibilidad práctica de ensayar otros sistemas de intercambio y de romper el paisaje idílico del sistema.

Se trata, sin duda, también de un regalo, de un ofrecimiento generoso que contrasta con la «cultura del capitalismo emocional, donde las emociones se convierten en entidades a ser evaluadas, examinadas, discutidas, negociadas, cuantificadas y mercantilizadas» (Illouz, 2007: 85).

★

«Una manera típica de poner en relación la política con el arte plantea que el arte puede representar de una u otra forma asuntos políticos.

Pero hay un punto de vista mucho más interesante: el que aborda con una perspectiva política el campo del arte en tanto lugar de trabajo.

Se trata de observar lo que el arte hace, no lo que muestra.»

Hito Steyerl (2014: 95)

Somos herederos de los procesos de referencialidad, de desplazamiento, de sustitución, de reciclaje, de polisemia, de nominación, de montaje, de contextualización y de apropiación que nos han permitido deshacernos paulatinamente de las visiones morfológicas del arte y nos han situado ante la constatación de una concepción heterogénea y compleja de la práctica artística en la que actúan (y son reconocibles) componentes diversos.

La manera en que nos acercamos a estas manifestaciones artísticas hoy es también heterogénea y difusa. Participamos de ellas con mayor o menor cercanía e implicación y jugamos a las interpretaciones y a las significaciones.

Porque durante años también nos hemos demorado con Mijaíl Bajtin en lecturas de largo recorrido; hemos constatado con Michel Foucault y con Roland Barthes los grados cero del autor, de la escritura o de la imagen; nos hemos entretenido en las teorías de la recepción con Hans-Georg Gadamer y Martin Heidegger, y en los horizontes de expectativas con Hans Robert Jaus; nos hemos pensado en la imagen blasfema del *cyborg* con Donna Haraway, mientras conformábamos una sensibilidad de espectadores contemporáneos con Gilles Deleuze y Félix Guattari, arropábamos la reinterpretación del sentido

de Jacques Derrida, nos sumergíamos en las políticas de subjetivación con Suely Rolnik y participábamos de la pluralidad de experiencias y de la multiplicidad de miradas con Ranajit Guha y con Dipesh Chakrabarty; hasta situar con Jacques Rancière «la cuestión del espectador en el centro de la discusión sobre las relaciones entre arte y política» (2010: 10).

Es así como la práctica artística, ocupada en la disposición de los cuerpos y en la división de lo sensible, en paralelo a la comprensión de una subjetividad plural y polifónica, se ha hecho presente en el mundo numérico, protésico e hipermnésico que habitamos. Un mundo en el que, por un lado, la nueva condición matero-virtual de nuestra experiencia ha venido a subrayar la heterogeneidad y la interactividad que afecta a la ocupación artística en tanto lugar de trabajo y espacio de problematización y, por otro, la combinación de innovaciones tecnológicas, avances científicos, imposición política y globalización económica ha mostrado la urgencia de una reconsideración ética, social y política en torno a lo que Rosi Braidotti (2015) ha llamado el *giro posthumano*. En muy poco tiempo hemos pasado de una estética de la recepción a una de la experimentación y de la interactividad. De un arte concebido como materialidad o como morfología, a otro experimentado como agenciamiento de multiplicidades, con un intervalo en el que se percibía como función, como proyección. Lo que ha excedido considerablemente aquel desplazamiento desde la producción de la obra al análisis del marco institucional, formulado por Douglas Grimp o por Craig Owens a principios de los ochenta, que Benjamin Buchloh (1990) denominaría más tarde *crítica institucional*, que ponía en duda la continuidad del proyecto utópico y crítico moderno y, a su vez, la comprensión del arte con relación al producto de su actividad, o también la «investigación de los aparatos» en donde actúa el artista (Wallis, 2001: 167).

La práctica artística en la actualidad se configura como tejido rizomático de componentes heterogéneos –con distintas determinaciones, tamaños, dimensiones– que confeccionan un agenciamiento de cosas, de cuerpos, de agentes, de dispositivos que se relacionan según diversas líneas de encuentro.

Por lo tanto, hemos pasado a la comprensión de la actividad artística como relaciones entre elementos heterogéneos, entre multiplicidades y no como organismo. «Estados de cosas, estados de cuerpos; pero también enunciados, regímenes de enunciados» (Deleuze, 1994: 62).

De este *cofuncionamiento* se deriva su condición polisémica, que permite una pluralidad de interpretaciones de sus códigos, de las disposiciones y de las experiencias, de las conexiones y de las referencialidades que lo componen. Las proposiciones artísticas están orientadas a la activación de situaciones, no a la formalización de objetos.

Hay, desde luego, una interrelación entre esta comprensión de la práctica artística y el mundo de dispositivos y de pantallas que habitamos, que abre la posibilidad de un ejercicio hipertextual e hipervisual, replantea la idea de interactividad o la noción de fragmentación. Un mundo en el que el deseo y el

azar parecen haberse imbricado en las prácticas conectivas, en aquello que llamamos *navegación*.

Los proyectos artísticos son conformaciones que afectan las condiciones espacio-temporales predispuestas, los cuerpos y las sensibilidades de quienes las experimentan, las condiciones matero-virtuales en las que se dan, los desplazamientos, las circulaciones, las contaminaciones y las conexiones en las que se entre-tienen. Estos son sus componentes vertebrales, las multiplicidades que con una u otra intensidad componen aquello que llamamos *obra*, práctica, propuesta, realización artística.

Es esta correspondencia con el funcionamiento y con la articulación del mundo en el que se activa, la que permite que las propuestas artísticas evidencien su aportación a los procesos de subjetivación y produzcan efectos sociales. No se trata de ninguna función específica de un tipo determinado de arte (como si el arte se dejara categorizar según tipos, estilos o disciplinas) sino de la propia forma de ser de la activación, la intervención, la realización artística que, en cualquier caso, interviene en la conformación subjetiva de quienes la comparten, y proyectan o generan efectos en los colectivos en las que se insertan (otra cosa será en qué sentido aportan o producen).

Lo que, por otro lado, también podemos comprobar al poner en relación aquél sujeto-sujeto –el sujeto de la autoridad, de la legitimidad, del poder– y aquél arte atrapado en cuerpos, segregado en demarcaciones, separado en disciplinas. Quizás porque ambos modelos pertenecían a una narración eurocéntrica –«Hay una afinidad entre el sujeto imperialista y el sujeto del humanismo» (Spivak, 2008: 7)–; a estrategias de imposición –«La conciencia de género, raza o clase es un logro forzado en nosotras por la terrible experiencia histórica de las realidades sociales contradictorias del patriarcado, del colonialismo y del capitalismo» (Haraway, 1991: 264)–, y a una sociedad disciplinaria –que «encuadra la vida y los cuerpos de los individuos» (Foucault, 1978: 272)–.

Lo que el arte hace en primer lugar es mostrarse como construcción del estrato histórico-arqueológico en el que se desarrolla, como producción contemporánea. Sus articulaciones multifuncionales pertenecen al mundo en el que habita; sus modos de semiotización o sus prácticas referenciales se nutren de las condiciones de enunciación y de problematización de cada época, de los paradigmas visuales, tecnológicos, éticos, teóricos. Situación o estrato que problematiza e impugna y, precisamente por eso, en cuya conformación colabora.

El proceso artístico se agencia mediante un encadenamiento o un sistema de acciones en el que participan *elementos* (dispositivos, instrumentos y cosas) que se *escenifican* (mediante su distribución, su adecuación o su instalación) en relación con *condiciones contextuales* (correspondencias e intervenciones) que reclaman una cierta actividad *performativa* (acciones y actuaciones que a su vez producen cosas y abren nuevas espacialidades, gestos y encuentros que posibilitan nuevas perspectivas y relaciones) y mecanismos de *dinamización*

(relacionales, inmateriales), ingredientes *lúdicos* (entretenimientos, distracciones y juegos), *comunicacionales e interactivos* (conexiones, automatismos, transmedias), *procesuales* (ritos, actividades, circulaciones).

Y estos *géneros heterogéneos* –que hoy caracterizan la práctica artística y que se hacen presentes en todas sus manifestaciones conforme a distintas consistencias, densidades y presencias– en su interrelación y en su agitación, articulan las formas de hacer y los modos de experimentar; permiten su despliegue y abren nuevas posibilidades de experiencia y de pensamiento.

*

«Todas las prácticas artísticas tienen una dimensión política porque contribuyen bien a reproducir un “sentido común” establecido, bien a subvertirlo.»

Chantal Mouffe (1998: 98)

Reconocí las notas musicales y las consignas cantadas desde el mismo momento en el que entré en la sala de exposiciones.

Se escuchaba como un eco lejano que surgía del fondo de una larga sala en cuyas paredes se había colgado una selección de fotografías de los despachos de distintos decanos de la Universidad Complutense de Madrid.

Las fotografías se realizaron entre los años 2008 y 2009, en pleno proceso de integración de las universidades españolas en el Espacio Europeo de Educación Superior (EEES) iniciado en 1999 pero aplicado en España desde 2007. Y también en plena gestación de la llamada Gran Recesión, que se manifestaba de forma radical con la quiebra de Lehman Brothers el 15 de septiembre de 2008.

Se trataba de las escenografías del poder universitario, presididas en general por una robusta mesa de aspecto clásico y rodeadas de una muestra de cuadros cuidadosamente enmarcados, entre los que era difícil encontrar alguno contemporáneo. Estancias oscuras, con paredes y con suelos forrados de madera en la mayoría de los casos. Con grandes ventanas, pero apenas iluminadas por una luz tenue, matizada siempre por cortinas o por persianas.

La lectura pormenorizada de cada una de estas imágenes configuraría un fantástico catálogo de los interrogantes y de las prioridades de nuestras ilustres representaciones institucionales y, seguramente, también de la posición en la que se encontraba la universidad para entender el presente y pensar el futuro. Mientras la incertidumbre se iba apoderando de nuestros pensamientos, al fondo de la sala persistía el murmullo de una música reconocible, que volvía una y otra vez a nuestra cabeza.

Después de recorrer la impresionante muestra de manifestaciones y de condiciones simbólicas, espaciales, intelectivas e incluso tecnológicas en las que se autentifica y se recompone una práctica de poder ordinario y tosco, en unas fotografías impecables, y de constatar la enorme distancia que separa

El arte sabe: agítese antes de usar | JOSU LARRAÑAGA ALTUNA

estos escenarios del mundo que habitamos, uno llega agotado hasta la proyección del vídeo *Reclamar el eco*.

Se trata de una grabación escenificada. En las gradas de la sala vacía de un anfiteatro con bancadas continuas de madera oscura (el aula magna de la Facultad de Derecho de la Universidad Complutense) van entrando poco a poco los componentes del Coro Solfónica. Todos ellos vestidos de negro. Ocupan el centro del graderío iluminado tenuemente y toman lentamente sus partituras. Elevan sus cabezas y comienzan a cantar. El grueso del coro entona: «que no, que no, que no, nos representan, no. Que no...». Mientras, al unísono, algunas voces cantan: «se va a acabar la paz social, se va a acabar...». Toda la fuerza expresiva de la música barroca de Henry Purcell y toda su integración estilística parecen tomar nuevo sentido en esta apropiación de voces de la calle convertidas en eslóganes de la protesta.

La segunda pieza se forma con la repetición de una mínima frase, cantada en piano y con un tempo lento «no tenemos miedo, no tenemos miedo».

Tercera. Ahora el tempo es vivo y el volumen fuerte. «Lo llaman democracia y no lo es, y no lo es, y no lo es... Estas son, estas son, estas son nuestras armas». Esto es todo, apenas cinco sencillas frases adaptadas a las partituras de las *Odas al rey* (1670), del compositor barroco. Los cantantes dejan sus textos sobre las mesas del anfiteatro y abandonan el lugar lentamente por un lateral. El vídeo ha terminado aunque, en breve, volverá a proyectarse. Y así seguirá, en bucle, mientras la sala esté abierta al público.

Al regreso, cuando vuelvo a pasar por la hilera de fotografías alineadas en la pared, las instantáneas se han vuelto minúsculas, sus rancios decorados y los relatos que los sustentan parecen lejanísimos, y las retóricas ajadas que segregan sus datos visuales parecen fantasmagorías.

Al fondo, como un eco, la música de Purcell se traba armónicamente con los gritos de la protesta [Figura 4].



Figura 4. Fragmento del vídeo *Reclamar el eco* (2012), Marco Godoy³

³ Extraída de <https://vimeo.com/52163067>.

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio (2005). *Profanaciones*. Barcelona: Anagrama.
- AGAMBEN, Giorgio (2008). *La potencia del pensamiento*. Barcelona: Anagrama.
- AZNAR, Yayo; IÑIGO, María (2007). «Arte, política y activismo». *Revista Concinnitas*, año 8 (10), pp. 65-77. Río de Janeiro: Instituto de artes de la UERJ.
- BRAIDOTTI, Rosi (2015). *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa.
- BUCHLOH, Benjamin (2004). *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo xx*. Madrid: Akal.
- BYUNG-CHUL, Han (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- CASTELLS, Manuel (2001). *Internet y la sociedad red*. Barcelona: La Factoría.
- CRIMP, Douglas (1993). «Photographs at the End of Modernism». *On the Museum's Ruins* (pp. 2-41). Cambridge: MIT Press.
- DELEUZE, Gilles (1994). *Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- FOUCAULT, Michel (1978). *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa.
- GUATTARI, Félix (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely (2006). *Micropolíticas. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- HARAWAY, Donna (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- ILLOUZ, Eva (2007). *Intimidaciones congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Buenos Aires: Katz.
- LARRAÑAGA, Josu (2006). *Instalaciones*. Hondarribia (Guipúzcoa): Nerea.
- MARTÍN PRADA, Juan (2012). *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal.
- PINK, Sarah (2001). *Douing visual ethnography: Images, media and representation in research*. London: Sage.
- RANCIÈRE, Jacques (2002). *La división de lo sensible. Estética y política*. Barcelona: Consorcio Salamanca.
- RANCIÈRE, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- ROSLER, Martha (1991). «If you lived here. The City in Art, Theory and Social Activism. A Project by Martha Rosler». En Wallis, Brian (ed.). *Fragments of a Metropolitan Viewpoint* (pp. 15-45). Nueva York: Bay Press and Dia Art Foundation.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2008). «Estudios de la subalternidad». En Mezzadrs, Sandro. *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales* (pp. 33-69). Madrid: Traficantes de sueños.
- STEYERL, Hito (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- WALLIS, Brian (2001). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.

Referencias electrónicas

BUCHLOH, Benjamin (1990). «Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions». *October*, (55) [en línea]. Consultado el 23 de agosto de 2016 en <http://www.corner-college.com/udb/cprohlsEiyBuchloh_-_Conceptual_Art.pdf>.

HOLMES, Brian (2009). «Manifiesto afectivista». *Conceptualismos del sur* [en línea]. Consultado el 16 de agosto de 2016 en <<http://arte-nuevo.blogspot.com.ar/2009/02/manifiesto-afectivista-por-brian-holmes.html>>.

JUDD, Donald (1964). «Specific Objects». *Art Yearbook* (8) [en línea]. Consultado el 12 de agosto de 2016 en <<http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so.pdf>>.

MOUFFE, Chantal (1998). «Pluralismo artístico y democracia radical». *Acción paralela* (4) [en línea]. Consultado el 12 de agosto de 2016 en <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4155769>>.

SHEIKH, Simon (2009). «Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research». *Art and Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods* (2) [en línea]. Consultado el 12 de agosto de 2016 en <<http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/sheikh.html>>.

SEDUCCIÓN Y VACÍO

Cuando la clase enamora pero no enseña

SEDUCTION AND EMPTINESS

When the class provokes love but does not teach

DANIEL BELINCHE

danielbelinche@fba.unlp.edu.ar

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

Recibido: 10/04/2016 | Aceptado: 12/07/2016

Resumen

El texto –concebido en el marco de una investigación más amplia sobre la enseñanza del arte y sus problemas recurrentes denominada *Diez formas de arruinar una clase*–, aborda, a partir del análisis de un fragmento escénico, la tensión que se suscita entre la adhesión conquistada por la pregnancia del material escogido y la vacancia de claridad respecto de su propósito dentro de una secuencia pedagógica, enfatizando en los recursos provenientes de aquella alteración que, con amplitud, podríamos denominar formal y sus consecuencias semánticas y expresivas.

Palabras clave

Arte; enseñanza; metáfora; desvío

Abstract

This article –conceived within more extensive research on Art teaching and its recurring problems titled *Ten ways to ruin a class [Diez formas de arruinar una clase]*– deals with, from the analysis of a stage scene, the tension that is provoked between the adherence conquered by the appeal of the chosen material and the vacancy for clarity regarding its objective within a pedagogical sequence, focusing on the resources that come from that alteration which we could call formal and its semantic and expressive consequences.

Keywords

Art; teaching; metaphor; deviation

Es presumible que la referencia escrita de cualquier hecho artístico que implique movimiento resulte exigua confrontada con lo que se pretende narrar. Lo mismo aplica con relación a una imagen fija. Tendemos a eliminar detalles. A las limitaciones verbales de cualquier análisis respecto de un suceso se agrega la opacidad del arte que habita zonas ambiguas. Por eso, la advertencia a un curso de artistas iniciados es desconfiar de las impresiones, de las tipificaciones rígidas, de lo que aparece demasiado claro. Anton Ehrenzweig (1973) sostiene que la fábrica interior del arte nunca puede ser aprehendida del todo, porque en el mismo acto de percibirla la transformamos en algo sólido y definido, limitación que se amplifica en el registro de una acción dramática. Los medios de observación se interfieren con el fenómeno observado, por lo que nunca es posible captarlo en su estado genuino.

[...] la estructura oculta del arte es creada a unos niveles más bajos que los de la conciencia y más próximos a las indiferenciadas técnicas del proceso primario. Pero una vez creada, sólo la podemos observar a nivel superior de la conciencia. [...] Nos vemos obligados a observar la inconsciente estructura del arte valiéndonos de técnicas guesálticas del (consciente) proceso secundario las cuales imprimen en aquella una estructura más definida y compacta. Este proceso secundario se da también en la llamada *revisión de un sueño* que se recuerda. La estructura original de un sueño tiene la aparente incoherencia caótica que caracteriza al proceso primario. Cuando después de despertarnos tratamos de recordar lo soñado intentaremos proyectar sobre ello una mejor *gestalt*. Lo alisaremos eliminando detalles al parecer superfluos y llenando vacíos o reajustando incoherencia (Ehrenzweig, 1973: 9).

En este apartado se escoge un fragmento del espectáculo *Grandes Hitos* (1995) del conjunto Les Luthiers, en el cual el actor Daniel Rabinovich (Buenos Aires, 1943-2015) ensaya una lectura en la que trastabilla una y otra vez. Se escuchan aplausos. La cámara lentamente enfoca el círculo que demarca la luz en el escenario oscuro. El actor ingresa en él. Su actitud corporal concita inmediatamente la complicidad del público y las risas surgen en consecuencia. La gestualidad del personaje es intraducible. Munido de una carpeta, acomete con su monólogo que avanza en torno a la quimérica narración del desarrollo compositivo de una de las obras del «célebre» Johann Sebastian Mastropiero, personaje de ficción creado por el grupo. Rabinovich despliega dotes histrionicas con soltura, guardando fidelidad al mismo artificio: la articulación deliberadamente tergiversada de palabras y de frases que alteran el sentido. Dice: «Mastropiero se ha creado fama de artista espiritual pero come todo. Pero come de todo. Pero con métodos pocos. Pero con métodos poco claros». El juego se condensa en la pretendida iluminación racional que devela el error que es siempre funcional a la construcción inconsciente de la

transmutaci3n provocada por su lapsus lingüístico. El correctivo es parte indispensable del texto desplegado en la alternancia entre lucidez e ingenuidad. La primera frase ya invita al equívoco. «Todo comenzó cuando un conocido crítico se resfrió». El mismo Rabinovich, ante cada tropiezo, amplifica el traspié con una enmienda pretendidamente erudita. Aquí «todo comenzó cuando un conocido crítico se refirió –aclara– a Mastropiero. Con esto termino», insiste el actor. «¡Con estos términos!», rectifica con énfasis. El recurso se repite sin perder efectividad. Por ejemplo: «Podríamos llegar a admirarlo siempre. ¿Y cuándo tomaremos?». Aclara: «Siempre y cuando tomáramos en cuenta su tenaza. Su tenaza mmm visi3n. Son dos palabras», confirma Rabinovich; «tenaza mmmvisi3n», en lo que obviamente sería «tenaz ambi3n». La escena discurre reiterando la receta, exagerada o diluida de acuerdo a su nivel de inverosimilitud. En un punto en el que lo absurdo de la licencia interpretativa del texto original alcanza su cenit, explica: «Y por eso Mastropiero soportó ¿Ha batido un huevo?», por «abatido un nuevo fracaso». «Y cuando ya no podía más sacudió a la condesa», por «acudió a la condesa». El absurdo crece: «Que era la persona ¿Y doña?». Corrige: «Que era la persona idónea». La coda es la siguiente: «Aquí termina la anécdota, pero él se mató. Da vi adá. Más». El semblante de Rabinovich hace el resto. En realidad, ¿en realidad?, «pero el tema todavía da para más». El *lapsus lingüis* vuelve la situaci3n desopilante. La referencia escrita es avara con el tono hilarante del video y con el efecto que el tratamiento de una presumida historia de un, a su vez, irreal personaje con apellido de músico estereotipado incita. Su proyecci3n en la pantalla frente a una clase numerosa duplica el resultado. Los estudiantes celebran en vivo y simultáneamente con el público integrado al video. Realidad y ficci3n se entrecruzan. Es un material que captura un momento de extrema atenci3n y que incrementa la empatía con el profesor a cargo de la clase, quien se suma al clima general.

Una derivaci3n didáctica posterior podría llevarnos por varios caminos, uno de ellos, reparar en la implicancia *quiebre sintáctico/reconfiguraci3n semántica*. Al agrupar de manera arbitraria las palabras cambiando su fisonomía, al enlazar con desparpajo las frases «ha batido» por «abatido» o al agregar una consonante o una vocal («sacudió a la condesa» por «acudió a la condesa»), estos enlaces, que suponen la aleatoriedad premeditada, en verdad construyen un texto guionado. Son prácticas usuales en la oralidad y poco frecuentadas en la enseñaanza: variaciones de acentuaci3n, de intensidad, de timbre, de longitud e inflexiones y desplazamientos de altura.

Es un truco que emplean muy bien payasos y actores. Un personaje le dice a su partenaire, mujer, bella y esbelta: «Me encanta su caballo, digo, su cabello», mientras eterniza un ademán inconcluso de admiraci3n. «Estar con usted me da mucho susto, digo, mucho gusto». Reemplazar la metafórica frase «los colores irrecuperables del cielo» por la vulgar «los olores insuperables del celo». Cuando estos lapsus no son deliberados y tienen testigos, el papel3n se le atribuye,

justamente, al inconsciente. Algunos son memorables, como el del actor que, ante la batalla entre indios y colonizadores, divisa los bajeles que despuntan en el horizonte. Con esfuerzo consigue un pequeño bolo: «Estamos salvados, las velas de Ayolas». En ese momento culminante, su psiquis le juega una mala pasada y exclama: «Estamos salvados, las bolas de Ayelas». Cuentan que los falsos muertos caídos en la contienda, fueran nativos o soldados, rebotaban de la risa contra las tablas.

Desde luego, los discursos políticos son ricos en anécdotas de esta naturaleza. Hubo presidentes argentinos que dieron cátedra de ello. Uno inolvidable lo protagonizó Carlos Menem cuando, en un acto proselitista, exclamó: «Vamos a terminar con todas las escuelas primarias, eh... precarias». El gobierno vigente es una fuente inagotable de la que prescindiremos por su dramática actualidad. Músicos, bailarines, actores que se exponen en acto temen equivocarse, olvidar la letra, el movimiento o la melodía. Apelan a diferentes estrategias para serenarse. Las razones de tanto pesar también hay que buscarlas en el modo con el que algunos maestros afrontan su tarea, siempre atentos a enmendar el menor error. Esta tendencia consiste, básicamente, en interrumpir el flujo de la continuidad para corregir un aspecto puntual. Cuando se pretende que un instrumentista inexperto aprenda a tocar un pasaje entero, de corrido, la intrusión ante cada traspie promueve el efecto inverso. Las cuestiones técnicas o posturales y la resolución de dificultades aisladas deberían considerarse después. El ejecutante se acostumbra a fragmentar en lugar de a unir y privilegia la memoria técnica por sobre la formal.

Al volverse consciente el procedimiento, como equívoco voluntario, el efecto se torna recurso. La permutación de letras, de sílabas o de palabras (sonidos, configuraciones, ordenamientos lógicos, lo que en retórica corresponde a las operaciones de intercambio, de sustitución o a ambas) o su reemplazo por otras parecidas en su pronunciación y con un significado diferente, es aplicable a imágenes visuales, corporales, sonoras. La marca que para el psicoanálisis se revela como una reacción del inconsciente ante una manifestación consciente en la que el sujeto pone en palabras lo reprimido, en manos de un artista se convierte en una herramienta interpretativa y compositiva, aun en las expresiones abstractas o en la interpretación instrumental de música que depende, para su configuración total, de las decisiones que el ejecutante tome con relación al modo de juntar dos sonidos, decidiendo dónde agrupar o segmentar. La manera en que se fija la materialidad experiencial de lo que suena sutura, al menos parcialmente, el engaño de la memoria consciente que sustituye lo escamoteado en el registro inconsciente. El recuerdo no es la partitura, la notación, cuyas limitaciones la vuelven asépticas a las huellas emocionales no cuantificables como la intensidad, los ataques, las variaciones de tempo y dinámica. En estas versiones del tango clásico *El choclo*, de Ángel Villoldo, las ligaduras definen el sentido [Figura1].

El Choclo

Version 1

6

Version 2

10

15

Version 3

19

24

Figura 1. *El choclo*, Ángel Villoldo

Esas ligaduras,¹ expresadas gráficamente con una línea curva que une las cabezas de dos o tres notas, se ubican en fragmentos diferentes generando un resultado también distinto.

Volvamos a Rabinovich. El abuso del recurso consigue que el sonido que pertenece a una palabra se desplace por contigüidad, transponiendo la significación o supliendo párrafos enteros por semejanza formal y por contraste u oposición de sentido («resfrío» por «refirió», «le acostó un viejo» por «le costé un viaje»). La identificación de estos comportamientos acoge derivas que van desde el humor de connotaciones sexuales («sacudió a la condesa») hasta los sutiles trazos de Walter Benjamin: el papel de las palabras como soporte de un segundo lenguaje, armazón de una expresión mimética en la que la lengua no funciona como una convención instrumental de orden signico, sino como el contorno textural que añade sentido: una oposición simple y efectiva. El juego tensiona la convención (particularmente en el caso del texto parodiado que se

¹ Ejemplo elaborado por Mariel Barreña.

conjuga con lo que el público presupone que es correcto). Siempre el desvío, la ruptura, la vulneración de las normas, actúan como un nuevo catalizador de materiales que se transforman, quebrando el flujo de lo esperable. No existiría tal desvío sin el paraguas cognitivo de la totalidad, como se revela en este conocido ejemplo de *gestalt*:

Sgeun un estduio de una unviersdiad inglesa, no ipmotra el odren en el que las letars etsan escritas, la uncia csoa ipormtnate es que la pmrrea y la utlima lerta esetan ecsritas en la psiocion corcreta. El rsteo peuden estar atolemnte mal y aun porda lerele sin pobreleams. Etso es prouqe no lemeos cada lerta por si msima snio la paalbra en un otodo.

Estas variantes compositivas podrían trasladarse a disciplinas conexas, como las artes visuales, el teatro, la danza, el diseño multimedial y gráfico. Los procedimientos van desde cambios de orden, de contraste, de proximidad o de dirección, en la línea de las condiciones de interacción que estudió la *gestalttheorie*, o del trabajo de sustitución por semejanza de la metáfora, tan penetrado por el psicoanálisis [Figura 2].

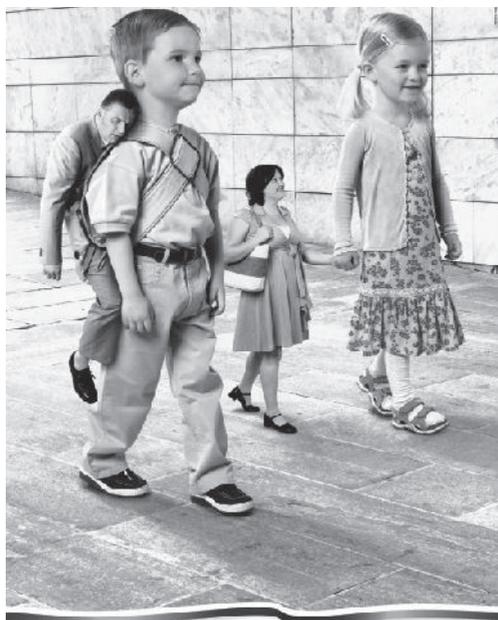


Figura 2. Publicidad de Stena Line²

² Imagen extraída de <<https://twitter.com/StenaLineUKIE>>.

Alteraciones de escala, género, disturbio del orden gramatical. No reparamos aquí en una figura específica o en tal o cual recurso –lo que sucede con las operaciones retóricas– o en fisuras en formas a priori lógicas, que cuentan con el conocimiento de una estructura precedente que es afectada trocándola. Se trata, más bien, de aquello que desanuda una conexión preestablecida de lo que permanece con lo que cambia y al efecto causado cuando esto ocurre. Estamos orillando el ámbito de la metáfora, la posibilidad de ver una cosa en otra, un tropo que atañe a todos los tropos, que construye su significado por desplazamiento y por condensación. En la poesía de Juan Gelman abundan:

El encuentro
¿Cómo fue, cómo es todavía?
¿Viste sus ojos en su boca y ella
miró tu silencio o techo
que te abrigaba en Moscú?
¿En la interior de qué celeste
martillaba la roja / qué
gesto de la calle enmudeció cuando
la vida material vio dicha? / ¿en
qué hambres pensó tu sudor/ dónde
la animalada de la fiebre
tocó tu mujer después? /
Ahora andan
Por púrpuras que el trabajo cansó.
En las preguntas de la madrugada /
padre / te veo montando lenguas
del claro amor / las líneas
de viajes que no contaste
ni a vos mismo
(Gelman, 2004/2007: 54)

En este poema, la subversión sintáctica es estructural para la construcción intencional del ritmo. Se quiebra la reciprocidad causa/efecto, masculino/masculino («¿En la interior de qué celeste martillaba la roja»), entre otras sustituciones que intervienen sobre una conexión precedente, y se crea un nuevo atajo que derriba el discurso que podríamos nominar «realista» y que según Jacques Lacan (1986) define una acción singularmente humana.



Figura 3. *Ltpaehne* (2008), publicidad de Scrabble³

Por su parte, esta figura, muy difundida para publicitar el antiguo juego de Scrabble, permite conservar una idea de totalidad aun en la disposición desordenada de sus segmentos [Figura 3]. En casos, la alteración se da en el orden semántico (el cigarrillo que fuma al hombre, la lluvia mojada por el pelo de una mujer, etcétera) [Figura 4].



Figura 4. Tira extraída del libro *Toda Mafalda* (2008), Quino⁴

En los recorridos previstos, por fuera de debates poéticos, semióticos (¿es un cambio de significante que genera un nuevo significado?, ¿o una construcción cercana a lo simbólico en la que un significado preexistente evoca una significación ampliada?), al descorrer el velo de los procedimientos compositivos empleados se habilitarían nuevos horizontes analíticos. Reparar en los matices de los recursos utilizados no impide establecer la relevancia que en el arte asumen las instancias de doble articulación, de

3 Imagen extraída de <<http://scrabble.wonderhowto.com/news/all-other-scrabble-prints-posters-0117475/>>.

4 Imagen extraída de <<http://toda-mafalda.blogspot.com.ar>>.

ambivalencia que parecieran brotar de sus entrañas y coser sus apariencias y sus soportes.

Los estudiantes podrán notar que una mínima permuta impacta en la totalidad. Que, por encima de los propósitos, la obra adquiere su relieve en la relación de sus partes y de éstas con el todo. Que colocar algo junto a otra cosa determina el interior de ese espacio ficcional y que las modificaciones que realizamos al acercar o al alejar dos unidades siempre originan derivaciones. Podrían conjeturarse ramificaciones futuras: replicar este comportamiento en textos o en imágenes visuales, en una sucesión de movimientos, o inmiscuirse en cualquier obra precedente prescindiendo de intenciones humorísticas. Lo podemos observar en el siguiente ejemplo relatado por Alfred Hitchcock:

La cinematografía pura tiene que ver con cómo se puede cambiar el ensamblaje del film para crear una idea distinta. Tenemos un primer plano y luego mostramos lo que él ve. Supongamos que vio una mujer con un bebé en brazos. Después volvemos a su reacción frente a lo que vio. Sonríe. ¿Qué tipo de personaje es este entonces? Es un hombre amable, comprensivo. Ahora, si quitamos la imagen de la mujer con el niño y dejamos solo la de él y en el medio mostramos una señorita en bikini, mira la señorita en bikini, la observa, sonríe. ¿Qué clase de personaje es ahora? Un viejo verde. Dejó de ser el señor bueno a quien le gustan los bebés. Eso es lo que puede hacer la cinematografía pura (Hitchcock en Truffaut, 1974: 37).

Si la clase se restringe a exhibir el video (divertido y atrapante), si el docente ignora para qué utilizó ese extracto, si se trata de pasar un buen rato, seguramente la recepción cálida y aprobatoria será similar. Abandonamos el aula satisfechos. El aplauso rubrica esa ilusión. En pocos días, cuando esos estudiantes necesiten preparar un examen o afrontar escollos respecto de lo enseñado, impelidos por la urgencia de identificar el contenido que supuestamente se expuso en el aula, el regodeo puede volverse frustración. No saber para qué hacemos lo que hacemos es una de las formas de arruinar una clase.

Referencias bibliográficas

- EHRENZWEIG, Anton (1973). *El orden oculto en el arte*. Madrid: Labor.
- GELMAN, Juan (2004/2007). «El encuentro». En *Mundar*. Buenos Aires: Seix Barral.
- LACAN, Jacques (1986). *El seminario 3: La psicosis*. Buenos Aires: Paidós.
- QUINO (2008). *Toda Mafalda*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor.
- TRUFFAUT, François (1974). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza.

HETEROTOPÍA E HIPERTOPÍA EN EL CINE CONTEMPORÁNEO

HETEROTROPIA AND HYPERTHROPHY IN CONTEMPORARY CINEMATOGRAPHY

EDUARDO A. RUSSO

eduardo.a.russo@gmail.com

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

Recibido: 28/04/2016 | Aceptado: 8/08/2016

Resumen

El artículo revisa el concepto de heterotopía a partir de su formulación inicial por Michel Foucault, en cuanto a su operatividad y recorrido, y lo articula con el pensamiento del cine. La categoría es analizada en sus derivaciones dentro del campo de la estética cinematográfica. En cuanto a las transformaciones del cine, su condición como medio artístico y las prácticas espectatoriales, el examen incorpora la reciente postulación de una dimensión hipertópica, de creciente incidencia en el ámbito del cine contemporáneo.

Palabras clave

Cine; contemporáneo; estética; espectador; medios

Abstract

This article analyzes the concept of heterotopia, from its initial formulation by Michel Foucault, in relation to its effectiveness and trajectory, connecting it with the cinematographic thinking. The category is analyzed in its derivations within the cinematography aesthetics field. Regarding the transformations in cinematography, its condition as artistic means and the spectator practices, the analysis incorporates a hyperthrophic dimension, of increasing impact on the contemporary cinematography.

Keywords

Cinematography; contemporary; aesthetics; spectator; media

Los espacios-otros: recorrido temprano de un concepto clave

Dos riesgos complementarios se abren al relacionar la noción de heterotopía con el cine. Puede ser, por ejemplo, que ésta resulte ajena u opaca de resonancias que remitan fuera del ámbito cinematográfico. En principio, parecería haber sido formulada para pensar el espacio y el poder, tal como lo indica una prolongada trayectoria que se evidencia a partir de las formulaciones realizadas por Michel Foucault. Pero una vez cursado ese recorrido, con sus implicaciones y sus aplicaciones en distintos campos de las ciencias sociales y de las humanidades, con particular referencia a la arquitectura y al urbanismo, a la sociología y a la antropología, a las ciencias políticas y a los estudios sociales en sentido amplio, el riesgo se traslada hacia otra dificultad: la de la transpolación mecánica de dichos desarrollos al pensamiento del cine.

En este artículo intentaremos articular el concepto de heterotopía con la estética y con la teoría del cine, enfocando ciertos aspectos que inciden en algunos problemas cruciales de la pantalla contemporánea. El objetivo atañe a un doble ámbito. En un sentido, la exploración de determinados desarrollos que reformulan el término permitirá apreciar algunos factores cruciales sobre la presente situación del cine. En dirección contraria, pensar las heterotopías desde el cine brinda nuevos elementos para considerar la productividad de un concepto, esto es, complejizar y extender sus implicaciones como componentes clave de una experiencia contemporánea del espacio.

Es frecuente que una introducción al vocablo «heterotopía» remita, en las humanidades y en las ciencias sociales, a cierta escena primaria: una extremadamente influyente alocución de Michel Foucault a un auditorio compuesto, fundamentalmente, por arquitectos, en pleno auge del estructuralismo. En una conferencia dictada el 14 de marzo de 1967 en el modernista enclave parisino del *Cercle d'Études Architecturales*, el filósofo trazó algunos de sus contornos y posibilidades, instalándolo de modo preliminar, casi al borde de una hipótesis de trabajo (Foucault, 2001). Esa intervención fue tan curiosamente visionaria como asordinada: pasó mucho tiempo entre su formulación original y la autorización de la difusión escrita por parte de su autor, casi dos décadas más tarde, poco antes de su desaparición.

El concepto de *heterotopía*, brevemente definido como aquellos lugares en donde «varios sitios, que son en sí mismos incompatibles, son yuxtapuestos» (Foucault, 2001: 753), ha gozado, desde su difusión, de una inusual repercusión en el pensamiento cultural, estético y político. Entre una lista provisoria de espacios que instalaban una alteridad radical respecto de aquellos otros que los contenían, estaban (referidas al pasar) las salas de cine.

Pese a que muchas veces se lo ha juzgado como impreciso o incompleto, el despliegue de este concepto ha sido de influencia notable en el urbanismo, la geografía humana, la antropología y la estética, entre otros campos que se han hecho eco de sus sugerencias. Foucault gustaba señalar que sus obras

eran como cajas de herramientas para que otros siguieran pensando. En este caso, la herramienta en cuestión no estaba demasiado pulida o calibrada; no obstante, su difusión indicaba que hacía falta. En rigor, a pesar de su anclaje en la siempre referida conferencia del *Cercle*, es posible apreciar que la mención a las heterotopías circulaba, entonces, en el pensamiento foucaultiano por zonas más amplias que la de la teorización sobre espacio y saber. Esto, por ejemplo, resulta sintomáticamente apreciable en el celeberrimo prólogo de *Las palabras y las cosas* (1968), justo a continuación de la confesión inicial del filósofo de que el volumen le había sido inspirado por aquella «cierta enciclopedia china» que había imaginado Jorge Luis Borges en «El idioma analítico de John Wilkins» (1999). Foucault caracterizaba como heterotópica a la operación borgesiana y la contrastaba, como haría en la conferencia a los arquitectos, con la utopía. La tercera referencia contemporánea a esos textos fue la conferencia radial «Les Heterotopies», pronunciada en los estudios de France Culture, el 11 de diciembre de 1966, y recogida sólo en años recientes en forma de libro (Foucault, 2009). Como no podía ser de otro modo, los inicios del concepto de heterotopía, a partir de la apropiación foucaultiana desde su formulación original en el vocabulario médico, como ubicación de un tejido y órgano en un lugar que no le es propio, fueron necesariamente heterotópicos.

La heterotopía al encuentro del cine

En lo que a nuestro interés respecta, cabe destacar de qué modo el concepto se ha mostrado particularmente productivo en su apropiación por parte de la teoría y la práctica artística. Una muestra cabal de su impacto y de su desarrollo puede apreciarse en la altamente actualizada recopilación de fuentes accesible en internet, elaborada por el especialista Peter Johnson (2016). Sin extendernos en la profusa serie de apropiaciones y derivaciones que la noción ha producido en su decurso, nos centraremos, en lo que a nuestra investigación toca, en cierto sentido perfilado en el ámbito del pensamiento cinematográfico por el artista y ensayista Víctor Burgin, que nos resulta altamente pertinente.

A lo largo de sus intervenciones de las últimas décadas, Víctor Burgin ha tomado la noción de heterotopía para atender a las pluralidades, las fragmentaciones y las fricciones propias de la experiencia del cine como elaboración intersticial, entre la fruición de la película y su ensoñación preliminar o posterior, entre el relato cinematográfico y la insistencia parcial de algunas imágenes extraídas de los films o aun entremezcladas de una película a la otra (Burgin, 1996, 2005, 2007, 2010). Para él, como lo había sido para Foucault, toda heterotopía es una actividad recreadora y cuestionadora de las codificaciones usuales del espacio, es escenario de tensiones y combates por el sentido y su posible exención, una zona propicia para las inestabilidades y hasta para

la contravención de las normas. Como en su originaria acepción médica, una heterotopía no es un estado acabado, sino que refiere a un proceso en curso y a la generación de un *espacio otro* que deja aflorar algo inesperado, que emerge tras encontrarse retenido. Burgin recuerda, incluso, la resonancia heterotópica de aquella *eine anderer lokalität* mentada por Sigmund Freud cuando buscaba definir a su descubrimiento: lo inconsciente (Burgin, 2007). En aquellas conferencias en las que presentó en sociedad a su criatura conceptual, Foucault pensaba a la heterotopía a partir de una breve rememoración de la utopía, como un lugar solamente existente en un plano representacional. Pero su argumentación inicial se inclinaba a espacios físicos, de carácter externo, tal como toman lugar en la vida urbana o en el transporte. El cementerio, la nave, eran para él heterotopías *par excellence*. Especialmente la nave era «un lugar sin lugar propio, pero que puede tocar muchos lugares» (Foucault, 2001: 761). En esa enumeración, el cine era rozado sólo al pasar y aludía tanto a lo que ocurre en la proyección de un film y al espacio abierto en pantalla, como a la transformación que se opera en el ambiguo recinto oscuro de la sala cinematográfica: un lugar para que allí se abra otro lugar, un espacio compartido para sujetos que a la vez dan curso a una negociación solitaria, uno por uno, con esa otra localización imaginaria.

Un poco más lejos, a pesar de la brevedad de su evocación, iba la lectura de Borges del prefacio a *Las palabras...* Allí se adentraba en una configuración de espacios imaginarios, sin abandonar el soporte material, sino complementándolo mediante un ámbito que podría considerarse como virtual (Foucault, 1968). Burgin, a su vez, ha propuesto concebir a la heterotopía cinematográfica como construida por un espacio virtual variable, conformado por films, imágenes, medios y espacios vividos, elaborados por el trabajo del espectador. Experiencias heterogéneas, compuestas por imágenes, imaginación y memoria. La heterotopía cinematográfica es así una construcción mixta, articulada por efectos de identidad y alteridad, de interioridad y exterioridad, de pertenencia y ajenidad (Burgin, 2007).

A partir de esa elaboración que admite lo heterogéneo y hasta la paradoja, por ejemplo, se hace posible concebir, como lo hemos formulado en un reciente artículo, a una categoría como la de *cine nacional* no en tanto apelación a una homogeneidad imaginaria que provendría de la cohesión de un pensamiento utópico o de la materialidad de un conjunto filmico existente, sino como una configuración mutable, elaborada con áreas en disputa, que oscilan entre los elementos en común y la discusión por su sentido en tanto construcción colectiva. Así, un cine nacional es la recreación permanente de cierta zona tan propicia a generar efectos de pertenencia como atenta a lo heterogéneo y al disenso. Hay, así, líneas de fuerza y zonas de colisión de una diversidad constitutiva en la conformación de esa categoría (Russo, 2016). Desde sus desarrollos fundacionales hasta su despliegue en el pensamiento del cine, cabe advertir que la postulación de una dimensión heterotópica parece

implicar, necesariamente, aspectos que hacen a ciertos arreglos (y desarreglos) en los espacios físicos, y un interjuego de zonas en conflicto propias del campo del lenguaje y de lo imaginario.

Topoi de un cine que no es uno: heterotopía, hipertopía

Recorridas algunas de las implicaciones posibles de las heterotopías en el cine, cabe resaltar un reciente aporte de notable valor heurístico, formulado por Francesco Casetti en su *The Lumière Galaxy* (2015), elaboración de un estado de situación del cine contemporáneo y de sus vías posibles de desarrollo en un futuro cercano. A la par de revisar la productividad de la idea fundante de Foucault, su impacto y su apropiación en el campo de las humanidades y de las teorías del cine, el investigador da forma a su propuesta de una *hipertopía*.

Para Casetti, «hipertopía» es seleccionada como una de las palabras clave para entender el cine que viene, o como él precisa, para comprender la persistencia del cine en una era que caracteriza como postcinematográfica, que ya visualizaba en un volumen anterior (Casetti, 2008), y la presenta en estos términos:

Llamo hipertopía a esta nueva estructura espacial, para subrayar el hecho de que más que hacernos volar hacia otro lugar, hay muchos otros lugares que aterrizan en éste, al punto de saturar mi mundo. El cine relocalizado deja el terreno de la heterotopía y adopta esta nueva estructura espacial: ya no me pide que vaya con él, viene a mí, alcanzándome allí donde yo esté (2015: 144).

Hace aproximadamente un siglo, el cine comenzó a explotar de manera magistral la capacidad de transportar a sus espectadores a través de la pantalla hacia la experiencia de otros espacios. En una breve y formidable reseña del policial argentino *La Fuga*, Jorge Luis Borges elogiaba, hacia 1937, aquella magia: «Entrar a un cinematógrafo de la calle Lavalle y encontrarme (no sin sorpresa) en el Golfo de Bengala o en Wabash Avenue me parece muy preferible a entrar en ese mismo cinematógrafo y encontrarme (no sin sorpresa) en la calle Lavalle» (Borges, 1999: 191). Pero ese potencial había sido minuciosamente construido: en sus primeras dos décadas, la posibilidad de absorber a su espectador competía con otra actividad para la cual se mostraba particularmente dispuesto: la de mostrar, o mejor aún, lanzar hacia el espacio del espectador su poder de asombro, fascinación o, eventualmente, conmoción. Cuando los Lumière descubrieron el imprevisto impacto de su tren arribando a la estación, no fue porque el film llamara a sus espectadores al andén de la Gare de Lyon, sino porque la locomotora parecía desafiar los límites de la pantalla y amenazar a la atribulada platea. Señala Casetti:

[El cine de atracciones] manifiesta una lógica que no es distante de aquella de la hipertopía: sus imágenes no invitan a los espectadores a entrar en otro mundo, sino más bien sorprenderlos, abrumarlos con un exceso constante, inundar sus sentidos y sus mentes. Los espectadores no son reclamados para ir a otro lugar. Más bien, son envueltos por estímulos allí donde se encuentren (2016: 150).

No obstante, el hecho de considerar a este pasaje de una construcción heterotópica a otra de carácter hipertópico como una tendencia clave del cine contemporáneo que recoge y que relanza algunas de las promesas fundantes de lo cinematográfico cuando era un *nuevo medio* decimonónico, el autor no estima que este acceso de *otra parte* al espacio actual del espectador logre abolir a la aspiración en sentido contrario, es decir, de asistencia a ese *espacio otro* que intentó optimizar la experiencia del cine en las grandes salas. En ese tejido apretado con tensos hilos de direcciones diversas se tejen las formas de vivir el cine contemporáneo. Por un lado, localizaciones que proyectan al espectador hacia otro lugar; por otro, otras partes que arriban a un «aquí» atravesado por dimensiones que lo hacen de espesor y de heterogeneidad problemáticos: «El cine hace a mi *aquí* denso y promisorio, incluso afuera de las salas cinematográficas. Este es el fruto del doble vínculo –heterotopía e hipertopía– que encarna» (Casetti, 2015: 152).

Lugares, pasajes y tránsitos del cine

La pregunta por el espacio está en las bases mismas del pensamiento cinematográfico, tocando, por un lado, al que le cabe en la experiencia audiovisual contemporánea. Por otro, también implica a aquel espacio que el cine ocupa entre las otras formas artísticas. Pero además esta cuestión involucra a ese tipo particular de experiencia espacial que el cine es capaz de fabricar y de hacer vivir a sus espectadores. Heterotopía e hipertopía aluden, desde los ángulos que hemos expuesto, a modos de construcción espacial que hacen a una participación espectral intensa y diversa. Pero acaso haya que dar un giro más a la vieja cuestión sobre qué espacio es el propio del cine para advertirlo como una experiencia que hace no sólo a las famosas imágenes en movimiento, sino a un movimiento propio del medio en su devenir. En la actual dinámica de su mutación y multiplicación de sus localizaciones, tal vez, la pregunta clave no sea la que intente fijarlo en ¿dónde está el cine de hoy?, sino en ¿por dónde pasa hoy el cine?

No hace falta remontarnos a aquellas utopías tardovanguardistas de medio siglo atrás sobre un cine expandido, como las que animaron a artistas y a estudiosos, como Gene Youngblood, Stan Vanderbeek o Peter Weibel, para apreciar que en las últimas décadas, como parte de un movimiento acelerado

y redoblado en años recientes, el cine puede ser detectado en tránsito, a través de una acelerada migración entre soportes, medios y contextos, irreductible a localizaciones estáticas.

El cine no ha cesado de instalarse en un estado fluido, desobediente a las reglas de los canales mayoritarios determinados por el mercado: el consumo en sala comercial o las distintas formas de las pantallas domésticas, sumado en los últimos años a los *gadgets* de las culturas de lo móvil. Bajo la forma de un tráfico incesante, la experiencia cinematográfica no ha dejado de ensayar localizaciones innovadoras que cuestionan todo espacio preasignado, generadas por una lógica de usos, reacias a cumplir con lo preasignado por el dictamen del consumo convencional: no cesa de generar zonas inestables entre el aquí y ahora, la inmersión en otros lugares y los accesos desde otras partes. Un estado de tránsito, que liga zonas interconectadas mediante formas de transacción y de traducción, articulando continuidades y conflictos, hace que la experiencia cinematográfica cubra un territorio que resiste a todo tipo de estabilización integradora, reemplazándola por configuraciones altamente dinámicas e inestables. Si el cine se ha caracterizado por resistirse a una única definición abarcativa, el actual estado de tránsito es tan proliferativo como para ser considerado, sea desde una perspectiva sociocultural multitudinaria (Tryon, 2009) o desde la estética minoritaria de un arte en mutación (Parente, 2011), como una constelación altamente diversa y en proceso de cambio vertiginoso. De algo podemos estar seguros: sus modos de existencia, lejos de disolverse en una presunta convergencia que todo lo contiene, se complejizan crecientemente. Bajo una tensión entre la apertura heterotópica, de instalación de espacios-otros que reclaman una participación inmersiva, y de una disponibilidad hipertópica, donde el cine se vuelca hacia experiencias provenientes del contacto con otras partes simultáneas a un estar aquí y ahora, la aventura se abre más que nunca al desafío de vivir un espacio siempre regenerado y paradójicamente vital, aun cuando se lo designe como propio de una condición postcinematográfica.

Referencias bibliográficas

- BORGES, Jorge Luis (1999). *Borges en Sur*. Buenos Aires: Emecé.
- BURGIN, Victor (1996). *In/Different Spaces. Place and Memory in Visual Culture*. Los Ángeles: UCLA Press.
- BURGIN, Victor (2005). *The Remembered Film*. London: Reaktion Books.
- BURGIN, Victor (2007). «Possessive. Pensive and Possessed». En Campany, David. *The Cinematic*. London: Whitechapel Gallery.
- BURGIN, Victor (2010). *Le film que vient à l'esprit. L'heterotopie cinématographique et le non-cinematographique*. Paris: Jeu de Paume.

- CASETTI, Francesco (2008). *The Eye of the Century. Film, Experience, Modernity*. New York: Columbia University Press.
- CASETTI, Francesco (2015). *The Lumiere Galaxy. Keywords for the Cinema to Come*. New York: Columbia University Press.
- FOUCAULT, Michel (1968). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo Veintiuno.
- FOUCAULT, Michel (2001). «Des espaces autres». En *Dits et écrits: 1954-1988*. (1980-1988) (pp. 752-762). París: Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (2009). *Le corps utopique, suivi de Les hétérotopies*. París: Ligne.
- PARENTE, André (2012). *Cinema em Transito*. Rio de Janeiro: Contracapa.
- RUSSO, Eduardo (2015). «El cine contemporáneo en América Latina Transformaciones, convergencias y expansiones». *Ventana indiscreta*, (13). Lima: Universidad de Lima.
- RUSSO, Eduardo (2016). «La pregunta por un cine nacional. Utopía, crítica y heterotopía». En Iribarren, María (comp.). *La imagen argentina*. Buenos Aires: INCAA-Secretaría de Cultura de la Nación.
- TRYON, Chuck (2009). *Reinventing Cinema. Movies in the Age of Media Convergence*. London: Rutgers University

Referencia electrónica

- JOHNSON, Peter (2016). *Heterotopian Studies. Michel Foucault Ideas on Heterotopia* [en línea]. Consultado el 18 de agosto de 2016 en <<http://www.heterotopiastudies.com>>.

GLOBALIZACIÓN Y CREATIVIDAD EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

GLOBALIZATION AND CREATIVITY IN CONTEMPORARY ART

LETICIA MUÑOZ COBEÑAS

leticia4722611@yahoo.com.ar

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

Recibido: 08/04/2016 | Aceptado: 02/08/2016

Resumen

En el presente trabajo se analiza la relación planteada por el filósofo francés Jacques Rancière (2006) cuando hace alusión a la fórmula estética que liga el arte al no-arte, fórmula que dispara hacia dos puntos de fuga: el arte que deviene vida o la vida que deviene arte. Esta reflexión permite, en un principio, focalizar en los caminos que el arte y la ciencia cruzaron desde la modernidad hasta la actualidad, con fronteras permeables y porosas que han compartido para explicar y para interpretar lo que llamamos *realidad*. En un segundo momento, me acerco a las problemáticas emergentes de una globalización que, aún desarticulada, encuentra en el arte, nuevamente, estos dos puntos de fuga.

Palabras clave

Arte contemporáneo; creatividad; globalización

Abstract

In this paper I try to emphasize the relationship posed by the French philosopher Jacques Rancière (2006) when he refers to the aesthetic formula that links art to non-art. Formula which shoots towards two vanishing points: art that becomes life and life that becomes art. At first, this reflection allows me to focus on the paths that art and science crossed from modernity to the present, with permeable and porous borders that they have shared to explain and interpret what we call *reality*. In a second moment, I approach the emerging problems of globalization that, despite being disjointed, finds, in art, these two vanishing points.

Keywords

Contemporary art; creativity; globalization

«En la medida en que la fórmula estética liga el arte al no-arte desde el principio, construye su vida entre dos puntos de fuga: el arte que deviene meramente vida o la vida que deviene meramente arte.»

Rancière Jacques (2002)

Jacques Rancière, desde su filosofía, nos ha enseñado a repensar el vínculo entre filosofía, políticas de la igualdad, instituciones y emancipación. En esta dirección también revisa las prácticas artísticas y su relación con las teorías del arte. En este epígrafe propone el cruce entre lo que llama el *sensible heterogéneo*, el *espíritu de las formas* y su reestetización permanente. El autor afirma: «Cualquier objeto puede cruzar la frontera y repoblar el reino de la experiencia estética» (2002: 128). Así, nos conduce a pensar en la relación arte-vida situándose en la dialéctica y en la poética romántica y habilita a hacer permeable la relación entre el arte y la vida. Algunas de estas afirmaciones me ayudaron a pensar el trabajo que presento en esta convocatoria de la revista *Arte e Investigación*, que tiene como tema: los efectos críticos y sociales de las prácticas en la contemporaneidad.

Desde la experiencia docente y desde la de investigación, hemos hecho hincapié en los modos particulares con los que se ha acercado la ciencia para explicar la vida natural, la vida física y la vida social, y también hemos comparado las maneras en las que el arte accede a estas comprensiones e interpretaciones desde su particularidad poética, metafórica. Hemos afirmado que ambas disciplinas, como han sido concebidas en la historia occidental, no deberían ser comprendidas como esencialmente diferentes, sino que debería entenderse que sus modos de analizar, de explicar y de interpretar la realidad tienen en sus procedimientos diferencias de grado; es decir, ambas actividades, las científicas y las artísticas, se producen desde el llamado «contexto de descubrimiento» y desde un *contexto de justificación* –motivaciones, intuiciones y cogniciones que dan lugar a la investigación, a la producción y a la inevitable búsqueda de consensos para tales producciones–. Entendemos que el arte en su producción y en su reconocimiento necesita de una reflexión, de una subjetividad comprometida, de un programa para la acción, como la ciencia y como el arte, que ambos participan de una construcción social de la subjetividad. Afirmamos que las diferentes disciplinas mantienen fronteras porosas por fuera de las fronteras políticas y académicas que intentan blindarse.

A partir de los estudios epistemológicos que circularon por los años ochenta, Alexander Koyré expone:

En efecto, Panofsky no se limita a informarnos sobre los gustos, las preferencias, los juicios de Galileo en materia de literatura y de artes plásticas, ni siquiera a darnos un análisis –extremadamente detallado y profundo– de la actitud estética de Galileo, para demostrar su unidad y coherencia perfectas: hace mucho más. Nos muestra la concordancia rigurosa entre la actitud estética y la actitud científica del gran florentino y, de este modo, logra no sólo proyectar una luz singularmente viva sobre la personalidad y la obra de Galileo, sino incluso anticipar la solución de la *quaestio vexata* (controvertida cuestión), de sus relaciones personales y científicas con Kepler [...] Se podría casi decir, por tanto, aunque Panofsky no lo diga –y quizá no hay ni siquiera necesidad de emplear el «casi»– que Galileo sentía por la elipse la misma invencible aversión que experimentaba por la anamorfosis; y que la astronomía de Kepler era para él una astronomía manierista ([1973] 2007: 261).

Referencia a la *realidad* desde la modernidad

Al retomar el epígrafe de Rancière –«El arte que deviene meramente vida o la vida que deviene meramente arte» (2002: 121)–, y sin acercarnos todavía a la problemática de la globalización, quisiera recordar la afirmación sobre el arte y sobre toda forma de pensamiento que debería revisar la llamada «Teoría del Reflejo», que indicaba Néstor García Canclini en sus clases de Filosofía y Estética –dictadas en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata durante los años 1973 y 1974–, en sus libros y en la revista *Transformaciones* (1973). Según sus prescripciones, sería pertinente concebir el *reflejo* de la realidad como fue planteado, de manera fantástica, en las aventuras de *Alicia en el país de las maravillas* (1865), de Lewis Carroll, «para la cual los espejos se atraviesan y no son neutros en relación con lo que reflejan», o «a partir de los espejos ondulantes de Luis Felipe Noé o de las máquinas y los anteojos cinéticos de Julio Le Parc que multiplican las formas de lo real, muestran sus facetas móviles, la pluralidad posible de puntos de vista, la fugacidad caleidoscópica y contradictoria del mundo» (García Canclini, 1979: 12). Los temas o las problemáticas sociales han sido retomados, resignificados y refractados por las artes. Las artes han encontrado los intersticios y las fisuras para nombrar y para decir lo que, desde la dominación política y económica, se prohibía: ¿quién ha retomado en la esfera del discurso político, mejor que León Ferrari, la relación de la religión con el poder? [Figura 1].



Figura 1. *La civilización occidental y cristiana* (1965), León Ferrari

En las conmemoraciones escolares del 24 de marzo –Día de la Verdad, la Memoria y la Justicia, aniversario del último golpe militar– o en las conmemoraciones de La Noche de los lápices, he intercambiado con los alumnos las obras plásticas de Carlos Alonso y de León Ferrari. Ahí, he mencionado a la obra *Noche plateada por la luna* (1986), de Carlos Gorriarena [Figura 2]. En esta obra el autor rebate el campo plástico, lo levanta y nos muestra cuerpos dispersos, tirados, mutilados, desnudos, abandonados, con un número y con el protagonismo de un tacho de basura. El tratamiento del plano, el uso del color, la atmósfera que genera con esos cuerpos, permite acercarnos desde la poética al horror de un campo clandestino de concentración.



Figura 2. *Noche plateada por la luna* (1986), Carlos Gorriarena. Collage con objeto acrílico sobre tela

¿Cómo podríamos trabajar los genocidios del siglo xx si no fuera a través de la poética de los discursos artísticos? ¿Los movimientos sociales, los movimientos de género, las luchas de liberación, los problemas geopolíticos de la inmigración, como no lo han podido todavía sintetizar la sociología, la antropología o cualquier otra ciencia social?

Sabemos, también, que la potencialización del discurso artístico está justo en lo que dice de manera poética, sin referencialidades directas, sino sugeridas para ser completadas. La referencialidad está incluida en su poética y eso lo vuelve un discurso poderoso en emocionalidad y en empatía.

¿Quiénes están dentro del caballo?

Cuenta García Canclini, en su libro *Estética de la inminencia* (2010), que cuando presentó en la UNESCO, en la comisión de científicos y filósofos, la obra de Marcos Ramírez Erre [Figura 3] –en la que había un caballo de Troya que se ubicaba en la puerta de entrada de Tijuana a San Diego–, el semiólogo Pablo Fabbri le preguntó: «¿Quiénes están dentro del caballo?». Inmediatamente, sugirió: «Ya sé: los traductores». Es decir, en las zonas de fronteras y en todas las zonas convertidas en fronteras, hay cientos de traductores que interpretan la diversidad.



Figura 3. *Toy and Horse* (1997), Marcos Ramírez Erre

Cuántos caballos de Troya habría en esta oleada globalizadora que permita visualizar lo que los seres humanos venimos haciendo desde que nos desplazamos sobre el planeta Tierra: movernos de un lugar a otro. Las migraciones existieron desde todos los tiempos, pero tienen una presencia especial en esta etapa de la humanidad. La globalización desafía las fijaciones políticas que se dieron en la modernidad y hace visibles las fronteras porosas.

Según los críticos, estos nomadismos han sido retomados por los artistas en casi todas las últimas bienales latinoamericanas y europeas. Gente que se mueve por el planeta, pero que por sus trayectorias nacionales y de clase social, sus desplazamientos se constituyen en desigualdad y en pobreza, es decir, son claras evidencias en el Mediterráneo como escenario o en la frontera entre Estados Unidos y México. Estas vivencias son retomadas en las puestas en escena –en las *¿performances?*– de Santiago Sierra y de Teresa Margolles, entre otros.

Qué pensar de las manifestaciones artísticas en esta globalización del siglo XXI que no termina de articular, con múltiples variantes humanas y políticas, visibilizadas e inesperadas. Observamos, como dice en el epígrafe Rancière, que el arte se acerca a los movimientos sociales, se acerca a la vida, a las desigualdades, al sufrimiento humano y, como ellos, se vuelve impredecible. No es posible pensar el arte contemporáneo, sus múltiples formas de manifestarse, sin esta globalización desarticulada, que muestra el mundo humano, político y económico sin fronteras e ingobernable como los mismos movimientos sociales. El arte contemporáneo viene como un epifenómeno de esta globalización. El arte salido de los márgenes de la modernidad, de las *performances*, el arte político, el

arte sociológico y el etnográfico interpelan, entre otras cuestiones, el valor de las muestras y de las exhibiciones.

Matthew Rampley (2006), en su trabajo sobre los usos apropiados de llamar *cultura visual* a fenómenos o a prácticas artísticas que no se corresponden con el origen occidental del significado de arte, menciona los diferentes sentidos que tienen las culturas respecto de qué se debe exhibir y qué no debe ser exhibido. Para esto, proporciona el ejemplo de los Baule, una población que vive en la región central de la Costa de Marfil, para quienes las cosas más importantes culturalmente no estaban para ser vistas, sino para ser ocultadas. Al respecto, Rampley explica:

Cierta clase de objetos y de imágenes se hacen públicamente visibles, pero se trata de obras de arte que pueden ser apreciadas estéticamente utilizando los criterios apropiados, esto es, el sistema de valor estético de los Baule. Claramente, hay una clase de objetos rodeados de restricciones respecto a cuándo, a cómo y a por quién pueden ser mirados, pero esto no se traduce fácilmente en la concepción de cultura visual, que surgió como respuesta a las condiciones específicas de la modernidad tardo-capitalista en Europa y Norteamérica (2006: 198).

Entre otros aspectos de la ingobernabilidad del arte contemporáneo, se encuentra en juego la circulación y el consumo de las muestras y, por tanto, las formas comprensibles e incomprensibles de sus exhibiciones.

Varias escenas y una pregunta: ¿qué pasa con los curadores?

Parece que los nuevos sujetos del arte contemporáneo son los curadores; son quienes estarían encargados de la organización política y empresarial de los museos y de las bienales, quienes direccionan las convocatorias con lineamientos o con conceptualizaciones que organizan a los artistas. Los arquitectos serían, junto con los curadores, los profesionales encargados de diseñar desde los edificios hasta las puestas en escena del arte contemporáneo. Entre otros objetivos, se encuentra el de conseguir financiamiento y atraer al público para que se acerque a estos escenarios del arte contemporáneo.

De manera paradójica a lo expuesto más arriba, viví, durante los dos últimos años, en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata y en el Museo de la Inmigración de Buenos Aires, tres experiencias que dan cuenta de algunas reflexiones que quisiera plantear en torno al rol de los curadores con relación a la complejidad desbordante de las muestras o de las exposiciones del arte contemporáneo.

Escena 1. Domingo por la mañana. Un padre con dos niños recorre la muestra *Perder la forma humana, una imagen sísmica de los años ochenta, en América*

Latina, expuesta en el Museo de la Universidad de Tres de Febrero (MUNTREF) de Buenos Aires. El padre y los niños llegan al final del trayecto donde un tabique separa el interior de la sala, con la foto maravillosa de Pedro Lemebel [Figura 4]. El padre entra en la sala final, sin ninguna señalización que advierta lo que se va a mostrar en el espacio asignado a *desobediencia sexual*. Al rato, sale corriendo el padre con los dos niños.



Figura 4. *Perder la forma humana* (2014), Pedro Lemebel
Museo de la Inmigración de Buenos Aires

Escena 2. Entro a una de las salas del Centro Cultural Islas Malvinas, de la ciudad de La Plata. Observo los catálogos que dan cuenta del artista, de la obra y de otros datos que buscamos cuando miramos una muestra. En la entrada o en la salida veo un mural con las introducciones curatoriales que renuevan un discurso poético que poco aclaraba sobre lo que se exhibía.

Escena 3. Entro en una de las salas del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti y encuentro obras plásticas dispuestas en pares. Me parece una interesante propuesta porque en cada pareja plástica las propuestas eran distintas. El curador retoma en la presentación curatorial frases sueltas de un filósofo muy citado en la actualidad, Georges Didi-Huberman. Me quedo extrañada cuando veo las palabras sueltas, seleccionadas, sin ninguna cita bibliográfica del autor. Al conocer algunos textos de Didi-Huberman, entiendo que esas palabras remiten a la obra del autor, titulada *Ante el tiempo* (2000), porque el título que seleccionó el curador es *Anacronismo*. Sin embargo, las palabras sueltas poco explicaban y hasta contradecían la intención propuesta en la exposición.

¿Por qué los curadores en estas tres escenas descuidan, compiten y se desentienden de la complejidad poética, semántica y emocional de lo que

se expone? ¿Han tenido en cuenta al público? En este sentido, si una intervención curatorial no va a profundizar en los contenidos teóricos que trabaja, es preferible que sitúe a estos públicos en el tiempo y que haga referencias históricas y espaciales; mucho más auspicio que seleccionar frases o palabras sueltas cuyo contexto desconocemos y nos confunde y nos deja más en la intemperie.

Como contrarrelato de estas tres escenas, quisiera valorar el cuidado del Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (MACBA) cuando llevó adelante el armado de la obra *La Menesunda*, de Marta Minujín, durante el ciclo 2015-2016. En su advertencia se leía: «La obra no es apta para: Menores de 16 años. Personas con claustrofobia. Personas con insuficiencia cardíaca. Personas con movilidad reducida. A lo largo de la exhibición hay escaleras empinadas, espacios de circulación reducidos y pisos blandos» (Agenda Cultural, 2016: s/p).

Conclusión

El arte, las prácticas artísticas, en estas encrucijadas globales, desarticuladas y contradictorias, manifiestan, refractan esta realidad incierta y la hacen visible. Las tensiones de las artes reproducen las tensiones que vivimos. No vivimos una situación estable como la de aquellos tiempos de la modernidad y el *progreso* –también cuestionado por las vanguardias–; estabilidad que presagiaba el siglo xx, y que se constituyó en los cien años que la humanidad profundizó en los crímenes genocidas y su correlato actual que continúa con *el rechazo a las minorías* (Appadurai, 2007).

Entonces, ¿por qué pensar el arte en marcos estables, cuando hoy se vive una realidad social desigual en la que los poderes locales y globales no han hecho más que profundizar el dolor humano? De nuevo, «la fórmula estética liga el arte al no-arte desde el principio, construye su vida entre dos puntos de fuga: el arte que deviene meramente vida o la vida que deviene meramente arte» (Rancière, 2002: 121).

La formación de los curadores debería proponer un diálogo entre la exhibición del discurso artístico expuesto en una *performance* o en una muestra de rupturas y de preguntas, y evitar constituirse en otra *performance* o en un metalenguaje débil que no explica y que genera más confusiones. El acercamiento curatorial a estas experiencias contemporáneas debe ser un discurso de contención, de explicación que pueda ayudar a descifrar la experiencia sensible, partiendo del supuesto de que los públicos que asisten no son todos *públicos de cámara*.

El arte contemporáneo ha hecho visibles las fisuras y las expone como heridas culturales, ¿podrían los curadores desempeñar el papel de intermediarios en las interpretaciones y en los cuidados?

Referencias bibliográficas

- APPADURAI, Arjun (2007). *El rechazo de las minorías*. Barcelona: Tusquets.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1973). «Vanguardias artísticas y cultura popular». Revista *Transformaciones* (90), pp. 253-280. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1979). *La producción simbólica*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2010). *Estética de la inminencia*. Madrid: Katz.
- KOYRÉ, Alexandre ([1973] 2007). «Actitud estética y pensamiento científico». En *Estudios de historia del pensamiento científico* (pp. 261-273). México: Siglo Veintiuno.

Referencias electrónicas

- AGENDA CULTURA (2016). «La Menesunda según Marta Minujín» [en línea]. Consultado el 10 de agosto de 2016 en <<http://agendacultural.buenosaires.gob.ar/evento/la-menesunda-segun-marta-minujin/11750#ad-image-0>>.
- RAMPLEY, Matthew (2006). «La cultura visual en la era postcolonial: el desafío de la antropología». Revista *Estudios visuales*, (3) [en línea]. Consultado el 10 de septiembre en <<http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/rampley.pdf>>.
- RANCIÈRE, Jacques (2002). «La revolución estética y sus resultados». *New Left Review*, (14) [en línea]. Consultado el 10 de septiembre en <newleftreview.es/article/download_pdf?language=es&id=189>.

ENTRE TIERRAS, AGUA Y FUEGO

Prácticas artísticas y efectos sociales contemporáneos

BETWEEN LANDS, WATER AND FIRE

Artistic practices and contemporary social effects

VERÓNICA DILLON

veronicadillon@hotmail.com

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

Recibido: 16/05/2016 | Aceptado: 24/08/2016

Resumen

El presente artículo analiza prácticas artísticas vinculadas a lo social que desafían las categorizaciones del arte contemporáneo. La mexicana Teresa Margolles proyecta un país acorralado por el narcotráfico. La guatemalteca Regina José Galindo ofrece su cuerpo como territorio escénico. Alexandra Engelfriet y otros tres artistas internacionales llevan a cabo una performance en una cantera de arcilla. Jamal Dajani, artista palestino, empapa ropas en Gaza con barro y realiza esculturas a escala real que se destruyen al viento. Materialidades cerámicas y visuales que en su proceso de ruptura quedan al servicio de cada artista para abordar la violencia, la finitud de la vida, lo brutal, con un enfoque crítico que se asoma a universos simbólicos y poéticas.

Palabras clave

Materialidades; contemporaneidad; cerámica; rupturas; poéticas

Abstract

This article approaches contemporary art practices linked to social issues which defy all present categories. The Mexican artist Teresa Margolles shows a country cornered by the narcos. Guatemalan Regina José Galindo exposes her body as a living scene. Alexandra Engelfriet together with other three artists does a performance in a clay quarry. Palestinian artist Jamal Dajani soaks clothes in clay and makes sculptures in actual size to build installations that will be eroded and ultimately demolished by the wind or the bombings. Ceramic and visual materialities in the hands of each artist are a breakup process and thus face violence, uncertainty, brutality, from a critical perspective that reach to symbolic universes and poetics.

Keywords

Materialities; contemporaneity; ceramics; breakups; poetics

«Mi obra perturba a la gente y nadie quiere ser perturbado. La gente no es plenamente consciente del efecto que mi trabajo tiene sobre ellos, pero ellos saben que es perturbador.»
Louise Bourgeois (2011)

El arte y lo social admiten múltiples lecturas en la escena contemporánea. Los efectos que una obra puede tener en la trama social y el impacto de la realidad social en la obra de arte, tanto en sus modos de producción como en los recursos materiales y estilísticos empleados, tienen consecuencias que resultan difíciles de soslayar. Los artistas analizados en este artículo extreman estas relaciones hasta límites que resultan inadmisibles para algunos, transgresores para otros, y tienen la particularidad de evocar o de replicar modos de representación empleados por comunidades originarias de nuestra América precolombina.

Hace veinte años presentamos un trabajo sobre cerámica funeraria en el primer número de la revista, *Arte e Investigación* (Sempé y otros, 1996). Aquella investigación formaba parte de un proyecto interdisciplinario entre antropólogos, arqueólogos, geólogos, docentes, investigadores y artistas, que permitía interpretar paradigmas de subsistencia y patrones estéticos provenientes de los análisis en los procesos de la cerámica funeraria, entre otras cuestiones. Las materialidades, las tecnologías y los diseños seleccionados de los grupos investigados pertenecían a un rango establecido por Alberto Rex González y por María Carlota Sempé en los períodos Temprano (200 a.C. al 650 d.C.), Medio (540 al 890 d.C.) y Tardío (entre 950 y 1480 d.C.).

Retomo hoy el abordaje de aquellos ritos y prácticas funerarias a través de los artistas contemporáneos que elijo para este artículo. Las obras de cada uno hablan de violencias en todos los territorios tanto en América como en Europa y en Oriente; hablan de la vida y la muerte, del aniquilamiento de pueblos indígenas o de los sectores más vulnerables de las sociedades de las que forman parte o del mundo en general y que, además, siguen siendo tema de interés y de investigación en otros proyectos tributarios con el correr de los años. Es conmovedor ver cómo aquellas culturas acuden al contacto primario con las tierras, con el agua y con el fuego de los contextos geográficos de cada región y cómo cada uno de ellos extrae para sus prácticas artísticas los materiales que se adecuan a sus necesidades poéticas y alegóricas. Así como en aquellas comunidades las prácticas sociales de enterramiento eran prácticas públicas y colectivas, actualmente, algunas y algunos de los artistas seleccionados para este artículo desarrollan prácticas similares con procesos manuales análogos, pero los acompañan de tecnologías diferentes que hacen a la contemporaneidad. Actualmente, el tiempo del hombre con la materialidad es otro. El rito es distinto porque los tiempos son diferentes. El contacto y los diálogos, también.

Cuerpo y barro

Como escribe Néstor García Canclini (2010), la artista mexicana Teresa Margolles movilizaba de tal modo al visitante que veía su instalación durante la Bienal de Venecia en 2009 que le impedía huir de su malestar; parecía perseguirlo. Sugería, insinuaba, lo detenía. El impacto que ella deseaba residía en hacer público lo íntimo. No reproducía las escenas originarias de tiroteos, de asesinatos o de balaceras ocurridos en la ciudad de México y en los cruces de poder entre narcotraficantes, políticos y grupos policiales, pero evidenciaba lo siniestro de los enfrentamientos con un definido efecto social en una escena pública internacional a través de un proyecto artístico que intentaba mostrar lo abyecto de modo ineludible e incómodo.

Teresa Margolles trabaja desde el arte con la muerte. Luego de investigar y de experimentar durante varios años con materiales y con imágenes tomadas en diferentes morgues, registra todo bajo la premisa: «¿Quién limpia la sangre de la ciudad?». Explora la violencia, las desigualdades sociales, la represión y el narcotráfico. Realiza un mapeo para buscar las huellas de los asesinatos, empapa trozos de tela con sangre o con lodo en escenas posteriores a las ejecuciones. Junto con sus colaboradores de investigación, se atreve a recolectar fragmentos de historias, desde vidrios de parabrisas de autos rotos en un tiroteo, hasta registros sonoros y visuales de lugares donde sucedieron los hechos por su alto valor y su carga simbólica.

Decidida a llevar la imagen de su país revuelto por la guerra entre narcotraficantes al exterior, no expone los cuerpos asesinados, solo la inminencia de los olores que quedan en evidencia en aquellas telas impregnadas con la sangre recogida tiempo después de las ejecuciones en la ciudad de México. Usadas como pigmento orgánico, aparecen mezcladas con barro de los sitios de hallazgo en aquellas instalaciones sobre las que, además, Margolles borda con hilo de oro y anida los vidrios rotos. En las superficies había escrito: «¿De qué otra cosa podemos hablar?». Adosaba, al mismo tiempo y en cada paño, tarjetas en las que aparecía, de un lado, la cara calcinada y golpeada de las personas fusiladas, y del otro, el logotipo de la Bienal de Venecia con la leyenda: «Persona asesinada por vínculos con el crimen organizado. Tarjeta para picar cocaína». Dicha recolección y catalogación fantasmal formaba parte de un territorio marcado por fluidos y por residuos orgánicos que conformaban mapas de mortandades.

Al respecto, García Canclini se pregunta:

¿Puede ser la inminencia el recurso para que el visitante de un museo o una bienal no se apure como quien hojea una revista *fashion*, o como el lector ansioso por dar vuelta la página ante la crueldad en la información policial? No se trata de cualquier tipo de inminencia (2010: 230).

La obra escandalizó e instauró un debate internacional profundo acerca de los derechos humanos y no tanto acerca de los aspectos específicos de lo artístico. Se abrieron preguntas y aparecieron, como en tantas otras presentaciones contemporáneas, límites borrosos. Avelina Lésper (2009), crítica de arte en España, publicó en *Señales de Humo* (de la Universidad de Guadalajara, el 12 de septiembre de 2009) el texto «Farsa en Venecia. Fraude del arte contemporáneo», en el que propiciaba un duro enfoque crítico a través de un movimiento denominado «Hartismo», acerca de las obras y de las instalaciones que la artista acostumbra a realizar y los efectos sociales que las mismas provocan. En la obra *Vaporización* (2001), Margolles pulverizó parte del agua empleada para lavar los cuerpos de las autopsias; en la serie *Autorretratos en la morgue* (2003) mostró retratos fotográficos de algunos cadáveres sin identificar, cuyas familias no habían reclamado [Figura 1].



Figura 1. *Vaporización* (2009), Teresa Margolles. Serie *El arte y la muerte*

En la muestra *Encobijados* (2009) presentó las mantas con las que se envolvieron los cuerpos de las víctimas ejecutadas en México utilizando los fluidos inmediatos de las mismas. De este modo, si las condiciones de producción de las obras fueran tal como la artista las enuncia, podemos suponer que se

ha incurrido en falta de vigilancia, incluso, en métodos corruptos para la obtención de los fluidos recién derramados o algunos otros temas ligados a la violación y a la reserva de los derechos humanos internacionales.

Entender la obra o no puede ser una propuesta de límites borrosos. La incomodidad que genera, en cambio, es una provocación que apela tanto al público general como a la mirada especializada. La práctica artística exige una mirada crítica, pide una contextualización. Y el artista contextualiza a través de la elección de materiales y de enfoques proyectuales que constituyen, tal vez, la inminencia a la que alude García Canclini.

La artista visual guatemalteca Regina Galindo, consecuente con su ideología en sus performances, utiliza como espacio escénico y como territorio de conflicto su propio cuerpo. Sus acciones nos llenan de contradicciones y de dolor. Se incomoda ella, incomoda a los demás. Se tortura y nos tortura verla. Su cuerpo se resiste y es resistencia. Se opone a la violencia, a la disciplina, a la medicalización y critica las injusticias del mundo. Se violenta a sí misma para transmutar y para luchar contra la verdad oficializada por el estado guatemalteco y por la oligarquía.

Las *acciones Galindo*, de fuerte violencia simbólica, son denominadas así porque conforman con cada nueva aparición manifiestos de protesta, reclamos ante la fuerza y ante la ilegalidad. Todo provoca estupor y, al mismo tiempo, un fuerte impacto político y social. Para no olvidar, intenta tender puentes y abrir debates, pone en evidencia la intolerancia ante las injusticias y construye metáforas entre la vida y la muerte. Se vulnera atrocemente al punto de hacerse extraer ocho molares para agujerear su dentadura y atravesarla con oro y volver a extirpar ese oro como analogía del saqueo que el primer mundo perpetra contra el tercer mundo y el impacto que generan las mineras en América Latina. Se corta con un cuchillo su muslo derecho, escribe «perra» como explícita denuncia de los asesinatos de mujeres calificadas como malditas perras en Guatemala.

En *Estoy viva* (2014) recubre su cuerpo de tierra, su cuerpo desnudo es un cuerpo social que contextualiza la práctica artística en el momento actual y dentro de un contexto cultural específico. Su mirada y su enfoque sobre el femicidio se podrían asociar a las acciones de Margolles. En *Paisaje* (2012), documental presentado en la cuarta edición de la Bienal del Fin del Mundo en 2014-2015 en la ciudad de Mar del Plata, Galindo soporta estoicamente que un hombre le arroje palada tras palada de tierra que cae una y otra vez sobre su cuerpo desnudo [Figura 2]. Ella está de espaldas a él y a la fosa que cava; él está de espaldas a ella, en ostensible referencia a la violencia de género, a la tortura y a la humillación padecida por las mujeres.



Figura 2. *Paisaje* (2012), Regina José Galindo. Bial de Arte Paiz de Guatemala
Foto: David Pérez

Alexandra Engelfriet es hija de una ruptura que inició Claudí Casanovas, un ceramista catalán que con sus series escultóricas llamadas *Campo de urnas* (2009) ha sido muy influyente en su área. Sus experiencias de congelar bloques de arcilla, quemarlos en bruto en hornos de gas con reducción a 1300° C y partirlos al medio para descubrir el núcleo o el alma de la pieza formaron parte de la cerámica de ruptura (Serra, 2012). Junto con otras series, como *Tierras moleculares* (2013), *Luna nueva* (2013), entre otras, sus inquietudes lo llevaron a experimentar por caminos de introspección que lo acercaron a trabajar con nuevas materialidades. Sus procedimientos, junto con las propuestas de Richard Serra, para quien la selección de las materias primas y de los procesos cerámicos configuran el hecho creativo, dieron lugar a rompimientos a través de acciones que crearon bisagras en los caminos tradicionales del ceramista.

No está claro si antes o después Koshō Ito se sumó en Japón a esta corriente y se constituyó en el referente contemporáneo de oriente que quebró todas las reglas de la cerámica tradicional japonesa, decidido a moverse fuera de los límites de una cultura tan milenaria como estricta para su funcionalidad. En esta línea de trabajo, durante cinco días de 2009, Alexandra Engelfriet y otros tres artistas de renombre internacional –como Neil Brownsword, Torbjorn Kvasbo y Pekka Paikkari– fueron invitados a realizar una performance en la cantera de arcilla más grande de Europa, que pertenecía a la antigua fábrica de ladrillos Cobridge Brick & Marl Co. Ltd, en los distritos del norte de Staffordshire, Inglaterra. Una vez cercado el predio de la gran fosa, el lugar se convirtió en

una gran obra de Land Art antes de empezar. Rastrillaron una y otra vez incansablemente, limpiaron y establecieron un gran plano que luego fue escrito con barbotina como si fuese un gran lienzo de cara al cielo. Cada uno eligió uno de los laterales y se propuso una actividad individual aún dentro del proyecto artístico grupal. El desarrollo del proyecto puede verse en el documental filmado por Johnny Magee (2009) que fue estrenado dentro de la categoría de Ciencia y Tecnología en la Bienal de Cerámica en Inglaterra.

En aquellas propuestas individuales existía la posibilidad –o no– de fabricar hornos para quemar la arcilla a cielo abierto, pero en cinco días debían terminar las acciones con estas materialidades cerámicas, el agua y el fuego. Los obreros de Ibstock y sus excavadores facilitaron los trabajos a gran escala de la cantera para que después los artistas pudieran pisar el barro y la greda y dejar sus huellas. Arrastraron bloques de tierra con diferentes volúmenes hasta agotarse. Hicieron más huecos y espirales de todos los tamaños; amasaron morteros como las comunidades originarias de oriente y de occidente y desde el Ártico hasta la Antártida, dibujaron signos con barbotina sobre el barro más seco, hicieron señales y escribieron como los hombres de Nazca, en un acto ritual.

En otras épocas, el lugar garantizaba lechos de arcilla pesada adecuados para la fabricación de ladrillos, que eran conocidos con el nombre de azul Staffordshire y durante el siglo XIX se había utilizado para la construcción de casi todos los puentes de ferrocarril, de carretera y de canal en la región de West Midlands; sus procesos de reducción durante las horneadas y durante la composición geológica del suelo daba una calidad a sus tierras que favorecían las pigmentaciones y la intensidad cromática en sus pastas. Sin embargo, agotadas hoy sus posibilidades para el uso industrial, los grandes huecos de extracción de arcilla solo se han convertido en inmensos charcos sin valor comercial.

El ladrillo de la fábrica abandonada, que ahora es un museo, era antes una industria próspera. Este material en bruto sirvió como recurso poético para el grupo y el proyecto artístico se convirtió en un gran esfuerzo colectivo para que el material se convirtiera en protagonista de una nueva historia en la región. Para su reconversión y para su inauguración como museo se emplearon veinticinco toneladas de greda directamente extraída de la cantera, que fueron depositados previamente en la cuenca para el almacenamiento de los grandes hornos. El esfuerzo fue un trabajo combinado que involucró a la comunidad: niños y adultos de las poblaciones vecinas participaron para poder preparar la arcilla.

Engelfriet trabaja con arcilla cruda y su trabajo se caracteriza por el contacto físico de la artista con su material: golpea la tierra y mantiene un combate cuerpo a cuerpo con ella. Compromete todo su cuerpo en una lucha de proporciones épicas. Se agota, pero sigue; cae, se incorpora y vuelve a caer. Se arrastra y continúa. Parece quebrarse y se vuelve a levantar. ¿Qué simbolizan los golpes de hombros, los rodillazos y patadas? ¿A quién empuja? ¿Qué fronteras mueven sus embistes? ¿A quién le está pegando en realidad?

¿Qué pisa? ¿Qué huellas quiere dejar? Engelfriet dice: «La arcilla es el material del que surge todo y al que todo vuelve» (2013).

Vale la pena tomarse un rato para ver las tres partes del documental de Johnny Magee, *Marl Hole* (2009), que registra el proyecto en la bienal de cerámica.

La línea de Engelfriet se profundiza en la obra *Dust to dust* (2011) (Van den Berge, 2011), realizada en Amsterdam, donde se enfrenta nuevamente pleno a pleno con la arcilla frente al mar [Figura 3]. Tampoco allí cesa, nada la detiene.



Figura 3. *Dust to dust* (2012), Alejandra Engelfriet. Película dirigida por Marlou van den Berge

Estas acciones y repeticiones con la tierra caliza, con las cenizas y con otros materiales orgánicos que se encuentran en las zonas en donde trabaja, por momento, bajo el agua, son en apariencia simples en su ejecución, pero poseen una compleja profundidad en la potencialidad de sentidos. Son viscerales. Se arrastra por el agua, emerge y llega a la superficie, sube, gira y vuelve a bajar. Nuevamente juega con la naturaleza y contra ella y convierte ese ritual íntimo en público, y lo corporal en la evocación devastadora de la vida y de la muerte. En *Tranchée*, en La Meuse (Engelfriet, 2013), realiza un homenaje a los caídos durante la Segunda Guerra Mundial y llega a su punto culminante en la construcción del horno construido para la intervención [Figura 4]. Es una guerra corpórea de una poética desgarradora.



Figura 4. *Tranchée* (2013), Alejandra Engelfriet. Parque en La Meuse, Francia
Obra en homenaje a los caídos en la Segunda Guerra Mundial

El artista palestino Jamal Dajani explora en la instalación *Tahaluk (Agotados)* (2014), en una playa de Gaza, las ruinas que dejan las bombas y los atentados [Figura 5]. Su búsqueda selecciona con memoria errática los espacios para realizar las instalaciones y elige como materialidad la tierra cruda para llevar adelante su proyecto. Una vez detectado el espacio, comienza a recolectar ropas y las empapa con arcilla húmeda y realiza con ellas esculturas de grupos familiares a escala real y los viste. Con barro fresco congela las figuras, atrapa el movimiento, las detiene en el tiempo y el instante. Captura el gesto, la emoción y ubica los cuerpos en lugares emblemáticos. A las salidas de sus hogares, bajo escombros, en plazas bombardeadas, en las playas como posibles migrantes que quieren huir de su país. Otras esculturas son dispuestas en algunos de los barrios más devastados por la guerra, pero tienen todas algo en común: aparecen huyendo e, invariablemente, permanecen de pie y en estado crudo hasta que el tiempo u otro bombardeo se hace cargo del fin. No las hornea. No es necesario. Hablan de la fragilidad y de la finitud del ser. No hay tiempo de quemar la arcilla, este país vive en guerra. Otra vez la materialidad está al servicio del deseo, de la necesidad proyectual y del efecto social contemporáneo.



Figura 5. *Tahaluk* (2014), Jamal Dajani. Instalaciones en Gaza

Reflexiones finales

Muchas de las acciones que aparecen en las performances o en las instalaciones que hemos tomado en consideración nacen con las vanguardias artísticas en el siglo xx y se potencian con el uso de las nuevas tecnologías. En casi todas las prácticas se evidencian tanto la belleza como lo siniestro de la violencia; la precariedad y lo efímero de la vida en el artista palestino Jamal Dajani, la presencia de lo brutal y lo abyecto en la vida cotidiana de nuestros tiempos en el caso de la obra de la artista performática guatemalteca Regina José Galindo. Las operaciones metafóricas del arte nos recuerdan, como escribe García Canclini, «que esas respuestas son múltiples, inestables, viajan, y a veces sólo logran decir lo que no han encontrado. Quedan en la inminencia» (2010: 126). Pero también en la inmanencia de las instalaciones y de las intervenciones o en los documentales presentados.

Estas obras nos hablan del dolor en las prácticas del sacrificio y de la laceración del cuerpo de Galindo; de la violencia y de la hipocresía ya sea en América Latina como en Europa en el caso de Margolles. Mantienen posiciones críticas y enfoques sociales comprometidos que se manifiestan en algunas de estas operaciones del arte contemporáneo, que por momentos parecen desarrollar en su realización la representación, la mimesis de ritos ancestrales que nos retrotraen a nuestra América precolombina o a sacrificios de animales en cuevas. En la obra de Alexandra Engelfriet, la escritura sobre la fosa en la cantera de arcilla de Marl Hole admite más de una pregunta posible: ¿A quién le escriben? ¿En qué códigos, en qué alfabeto? ¿Tiene realmente importancia que los signos en el suelo sean o no escritura? El significado y la materialización están dados por su valor simbólico.

Acuerdo con Danto (2013) cuando define a la obra de arte según tres criterios esenciales: además de los arriba citados, significación y materialización, el

tercer criterio, central en nuestra lectura, es la interpretación que cada espectador aporta a la obra cuando la mira, la escucha, reflexiona sobre ella. Las rogativas de aquel artista en *Marl Hole*, convertido en un hombre pequeñito que dibuja la tierra con barbotina sobre el barro seco en aquel campo expandido, resultan, tal vez, plegarias del agorafóbico hombre contemporáneo en el campo minado de toda la superficie del planeta.

Referencias bibliográficas

- LARRAT-SMITH, Phillip (2011). Louise Bourgeois: *El retorno de lo reprimido Escritos psicoanalíticos*. Buenos Aires: Fundación Proa.
- DANTO, Arthur (2013). *Qué es el arte*. Barcelona: Paidós.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Madrid: Katz.
- SEMPÉ, María Carlota y otros (1996). «Aportes al conocimiento de las culturas Ciénaga Condorhausi y Aguada, de la colección Benjamín Muñiz Barreto del Museo de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de La Plata, a través de un análisis técnico morfológico de la cerámica funeraria». *Arte e Investigación*, año 1 (1), pp. 94-99. La Plata: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Referencias electrónicas

- LÉSPER, Avelina (2009). «Farsa en Venecia». *Avelina Léspér* [en línea]. Consultado el 20 de junio de 2016 en <<http://www.avelinalesper.com/2009/09/farsa-en-venecia.html>>.
- ENGELFRIET, Alexandra (2013). *Le four/The kiln. Vent des fôrets 2013* [en línea]. Consultado el 20 de junio de 2016 en <<https://vimeo.com/85811821>>
- MAGEE, Johnny (2009). *Marl Hole* (3 partes) [en línea]. Consultado el 20 de junio de 2016 en <<https://www.youtube.com/watch?v=iyaZtJdUzBs>>.
- SERRA, María Florencia y otros (2012). «Materialidad y procesos cerámicos en la cerámica de ruptura, en las décadas del 50-70» [en línea]. Consultado el 20 de junio de 2016 en <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/40565/Documento_completo.pdf?sequence=1>.
- VAN DEN BERGE, Marlou (2011). *Dust to dust* [en línea]. Consultado el 20 de junio de 2016 en <<https://vimeo.com/85150488>>.

PARA VER SE NECESITA UN CUERPO

Cohen, Pombo y sus imágenes

IN ORDER TO SEE A BODY IS NECESSARY

Cohen, Pombo and their images

CARLOS COPPA

carlos.coppa@gmail.com

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

Recibido: 10/05/2016 | Aceptado: 18/08/2016

Resumen

La relación entre imágenes e imaginario se ha estudiado abundantemente desde distintas perspectivas. El cuerpo es el argumento que se ha introducido últimamente, pero muchas veces se dispone de él de manera lateral, casi como un signo obligado de los tiempos. ¿Pero qué sucede si el cuerpo es central a la imagen tanto como la imagen al cuerpo? En la mayor parte de la producción artística actual esto ha sido asumido. Es decir, que hay obras que fuerzan una ruptura con las líneas verticales de la subjetivación, que perciben y que ponen en juego la relación mencionada con una complejidad inquietante. En las obras de Cohen y de Pombo se hacen presentes algunos de sus rasgos.

Palabras clave

Imagen; pintura; cuerpo; medio

Abstract

The relationship between images and imaginary has been studied from different perspectives. The body is the argument that has been introduced recently, but often laterally, almost as a necessary sign of the times. But what happens if the body is central to the image, as much as the image to the body? In most of the current artistic production this has already been accepted. That is, there are works that force a break with the vertical lines of subjectivity, they perceive and bring into play the relationship mentioned with a disturbing complexity. In the works of Cohen and Pombo some of its features are present.

Keywords

Picture; image; body; media; medium

En la representación de algunas figuras humanas presentes en las obras de los artistas considerados, observamos un tipo recurrente de tratamiento que podríamos caracterizar como fragmentación,¹ que parece un *desvío* propuesto en relación con la representación tradicional. Esa fragmentación tematizada, trasladada al tratamiento de la superficie, es la que muestra mayor eficacia como señuelo en la operación de involucramiento del espectador al centrar su interés en mostrar lo visual como un objeto perdido y en conducir la experiencia fuera del campo de lo visual. Se trata de aquel modo *perverso* y *taimado* de involucrar al espectador del que hace referencia Michel Foucault (2015) cuando analiza las estrategias de involucramiento del espectador desplegadas en la obra de Édouard Manet y las define como recursos políticos de la obra de arte. Trataré de sugerir algunos conceptos para pensar que la fragmentación formal observada es una modalidad de encuentro, en el punto en el que autor y espectador comparten la dinámica pulsional que subyace a la imagen, en el triángulo imagen-medio-cuerpo.

Cohen: fragmentos del cuerpo

Una de las particularidades en la obra de Ricardo Cohen, conocido como «Rocamboles», es el tratamiento usado en la representación de las figuras. Entre las estrategias utilizadas hay una que podemos llamar «escala gráfica», que se despliega en el uso de contrastes violentos de valor. Hay una progresión, no totalmente lineal, en su utilización, hacia la desintegración casi total de la figura y su asimilación con el fondo.

En este sentido, un trabajo muy significativo es *El agujero Negro* (2001). Se trata de una imagen que Cohen repite en, al menos, otros dos trabajos, un recurso que suele utilizar. Es una figura que grita y que se toma la cara en ademán de proteger sus ojos, posiblemente, ante algo que lo deslumbra o que ve. El gesto facial es el de mueca doliente más que de grito. A pesar de esto, la figura está en un momento extático, no hay violencia ni otros gestos corporales que la acompañen. La textura de su piel es casi tectónica, con una gran diferencia entre depresiones y elevaciones, entre hendiduras y salientes, con pliegues muy acusados debido al tratamiento de máximo contraste en lo representado. Su cuerpo de composición descentrada sale un poco fuera de campo y está cruzado por tensiones superficiales y por arrugas muy fuertes. El brazo que se levanta para ocultar los ojos es un brazo descolocado, cuyo movimiento no hace descender el hombro, la cintura acromial, como sería

¹ Pongo este término con relación al uso que hace de él Frederic Jameson, quien caracteriza la sensibilidad posmoderna como fragmentaria. A riesgo de cierto exceso de literalidad, quisiera señalar que dicha fragmentación, de acuerdo al psicoanálisis, es una vivencia constitutiva de toda imagen. Lo novedoso es el modo en que se tramita, en cada obra y en cada época, su tematización.

esperable, para acompañar la elevación del brazo. La falta de naturalidad le agrega violencia al gesto, y el brazo, entonces presumiblemente quebrado o deforme, le suma dramatismo al desplazamiento. El fondo es negro pleno, de textura uniforme.

La figura descrita retorna en un trabajo titulado *Memoria* (2006). La obra, compuesta en forma más central y estable, está representada en negativo, es decir, con los valores invertidos. La inversión de los valores le agrega intensidad a la idea de fragmentación: la figura se desgrana en formas negras dentro un continente blanco sobre fondo oscuro, en la que la luz de la imagen parece provenir de un interior incandescente, como si se tratara de una brasa encendida. El fondo, a su vez, es rojo y texturado con un rayado sobre la capa de materia que se asemeja a cortes, en oposición a lo plano y acromático de la figura.

En 2007 la misma figura retorna en otra clave en la que se explotan las distintas modulaciones del trazo y del gesto, propias del lenguaje del dibujo. La obra se titula *¿Todavía?* [Figura 1].



Figura 1. *¿Todavía?* (2007), Ricardo Cohen. Acrílico sobre tela. 180 x 180 cm

No solo conserva la inversión de valores de la última versión descrita, que le permite conservar la característica señalada en la iluminación, sino que dentro de las formaciones que componen el cuerpo fragmentado se establecen modulados sobre la base de trazos que le agregan a cada fragmento profundidad

y, al mismo tiempo, independencia, con lo que ya estos no se presentan completamente planos, sino que vibran y están surcados por tensiones. La figura tiene centralidad, pero, en relación con el primer trabajo, está ampliada, avanza sobre el campo y exhibe en el sector inferior derecho una ampliación, un agregado en relación con la figura original. Esta presencia parece una mutación o el crecimiento de algo anómalo adosado y, al mismo tiempo, pudiera ser el mismo cuerpo el que se amplifica, se expande, se abre y se aplasta contra el plano del espectador. El fondo que en otras versiones fue liso y luego texturado directamente sobre la materia, en este caso está texturado de forma más óptica, sutil y coloreada con algo de rojo lavado que remeda una consistencia orgánica, de mucosa intestinal o tejido interno.

En una obra de 2002, *El Castigo*, el mismo tratamiento de contraste violento aparece en la cabeza que conforma el cuadro. El castigo no está representado directamente, sino que se puede leer en la mirada del sujeto. Tal vez provenga de su interior, estará probablemente internalizado como autopunición. El esclavo es uno de los modelos predilectos de Cohen, así como lo son sus temas asociados, la libertad y el castigo, y también es el motivo de la obra que le ha valido el reconocimiento del gran público. La mirada del esclavo surge de las sombras. La luz que deja ver sus rasgos (algunos puntos aislados de la frente, los ojos, los pómulos, la nariz, el mentón, la boca) los hace emerger de un continente negro, que casi se funde con los contornos sobre un fondo rojo oscuro, en contraste mínimo, apenas sugerido en la textura del rostro que atrapa algo de la luz ambiente.

Otro trabajo del año 2010, *El Caballo* [Figura 2], presenta como único protagonista una figura que parece estar disolviéndose en un gesto de dolor, de sorpresa o de enojo, y que se confunde con el fondo.

Está rodeada de fragmentos que parecen ser parte de otras figuras o que son los desprendimientos del personaje central, productos de la erosión de corrientes provenientes del fondo, como en una costa de fiordos.

En *Nueva Ignara* (2012), la figura ya no es de una humanidad anómala, sino lisa y llanamente un monstruo. Replegada sobre ciertos límites que contornean un ser antropomórfico pero siniestro, la imagen conserva los pliegues y las arrugas y deja entrever una consistencia ajada, con rasgos distorsionados, hendididos y fragmentados.



Figura 2. *El Caballo* (2010), Ricardo Cohen. Acrílico sobre tela. Dimensiones desconocidas

La secuencia de trabajos descritos se podría asimilar a un proceso de descomposición de lo humano. Algunos dibujos antiguos son antecedentes, como *La antigua pregunta* (1986). En este dibujo las partes constituyentes del cuerpo representado se separan, crecen, se distorsionan y develan en el tratamiento de modelados su peso y la consistencia propia de tejidos diferenciados. Podría ser un antecedente directo del cuadro *Memoria*, antes mencionado, con la particularidad de poseer de fondo una multitud de figuras que componen una trama, que plantea otra problemática que emerge en algunas obras de Cohen, a saber: la tensión entre lo colectivo y lo individual, a través de la dificultad de integrar sus representaciones. Las partes del cuerpo se hacen extrañas, se autonomizan y los intersticios así liberados dejan que la imagen de la multitud pase como penetra en la constitución de la identidad propia la mirada de los otros.

Cohen utiliza una técnica o un recurso que traduce en forma directa la mirada de fragmentación corporal: es la que pone en juego en obras, como *La mano*

izquierda en la oscuridad (2010). Esta pintura está realizada sobre un fondo negro, es decir, extrayendo las figuras mediante las luces, un recurso goyesco. El centro está ocupado por una figura que grita y que se toma la cabeza, superpuesta a una trama regular de fondo que recuerda tanto a una alambrada como a las uniones de un revestimiento azulejado, propio de una sala de hospital. Este cerco es rígido y envolvente, cierra un espacio, mientras la figura hecha de puntos de luz tiene un carácter móvil, transitorio, vibrátil y el fondo se cuele por entre las partículas-pinceladas que la componen.

En otras imágenes el estallido en partículas del cuerpo representado se ha sustituido por la proliferación de modos y de recursos dispuestos en un mismo plano temporal. En la figura representada en *El baño de Caín* (2007) [Figura 3], hay una oposición en el tratamiento de un cuerpo compuesto por músculos marcados que tiene un superficie oscura, lisa y brillante, como de basalto pulido, mientras la cabeza anciana del personaje, blanquecina, apergaminada y rugosa, parece hecha de piedra calcárea, con aspecto poroso.



Figura 3. *El baño de Caín* (2007), Ricardo Cohen. Ilustración

El gesto del personaje que grita y que parece emerger de una laguna viscosa es un gesto de dolor, que es difícil de ubicar como propio de un nacimiento o cercano a la extinción.

Pombo: la superficie que mira

En las obras de Marcelo Pombo la captura del espectador se centra en su utilización de la materia. Las diferentes calidades son manipuladas con arreglo a una sensualidad inmediata. Las superficies son transformadas, enriquecidas sobre un vector de lujo y de suntuosidad.

Pombo posiciona los objetos para que encuentren al espectador fuera de escena, esto se ve en sus trabajos con objetos, como *Winco* (1986), intervenido con chorreados y con *collages*, o en la serie de los discos. Esta estrategia se pasa a sus cuadros sin perder potencia, es decir, del objeto al cuadro objeto, como en la obra *La navidad de San Francisco Solano* (1991), en la que la calidad material del cartón es protagónica, como el polietileno de las bolsas de residuo que utiliza en *Vitraux de San Francisco Solano*, del mismo año. Materialidades bajas, relacionadas a un entorno humilde, pero nunca en clave de denuncia, sino que elevan la dignidad de estos materiales vulgares a condición de nobles, como si fuera posible beatificarlos, adherirles un resplandor nuevo y, por extensión, santificar la vida humilde de los usuarios y, de esta manera, actuar sobre la belleza del contexto.

Con algunos retornos verificables, la dirección de la poética de Pombo va desde el objeto hasta el cuadro, pasando por el cuadro-objeto. Y en el traslado de la seducción material propia del objeto al cuadro le ha significado buscar un procedimiento adecuado, una técnica para disolver el plano en partículas perladas y convertirlo en una superficie preciosa. Hay un antecedente importante de este recurso en su obra *El niño mariposa* (1996) y antes, incluso, en *Xuxa* (1993). Se trata de un modo de aplicar el esmalte, goteándolo sobre la superficie horizontal del cuadro valiéndose de un gotero, una pipeta, un palillo de *brochette* o de sushi, en una operación muy paciente y delicada, color tras color, guardando entre uno y otro el tiempo de secado necesario y respetando la dilución exacta. El color base, seco o casi seco, absorbe parcialmente la nueva gota de color, que se convierte en un punto. Se obtiene una perla, una especie de óvulo o de huevo de pez o de célula de paredes translúcidas y de núcleo reconocible. Esta partícula elemental del universo de Pombo se acerca mucho a la idea del *orgón* reichniano.²

² Wilhem Reich, un psiquiatra formado en el círculo vienés de Sigmund Freud, postuló en 1930 la existencia de la energía orgónica, una interpretación personal de la libido, compuesta de una partícula elemental, el orgón, que es responsable de todas las formas de vida.

Estos puntos complejos son una constante en la gran mayoría de sus trabajos a partir de 1993 y son utilizados, en algunas obras, en casi todas las figuras que se oponen a un fondo frecuentemente liso o que presentan otros procedimientos. También aparecen en *Árboles enamorados* (2002) [Figura 4], visible en los brotes de las ramas, pero los troncos comparten ese tratamiento en otra tonalidad. Aquí, los árboles, que están compuestos por esta textura puntiforme, son los cuerpos de dos amantes.

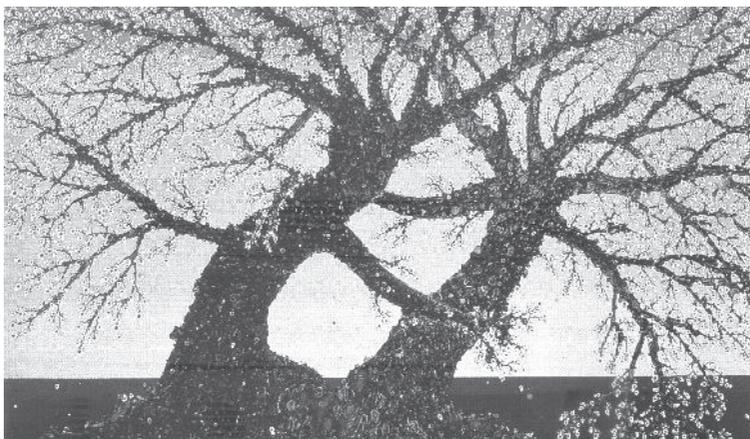


Figura 4. *Árboles enamorados* (2002), Marcelo Pombo. Esmalte sobre panel. 100 x 150 cm

El pasaje del tratamiento de los árboles hacia la figura humana se verifica después. En una obra posterior, *Bodhisattva joven y náufrago* (2006) [Figura 5], el cuerpo despreocupado del santo está compuesto en su totalidad por este tratamiento perlado, en modulaciones de tamaño y de brillo, al igual que los tres personajes de otra obra del mismo año, *Festival artístico multimedia flotante*.

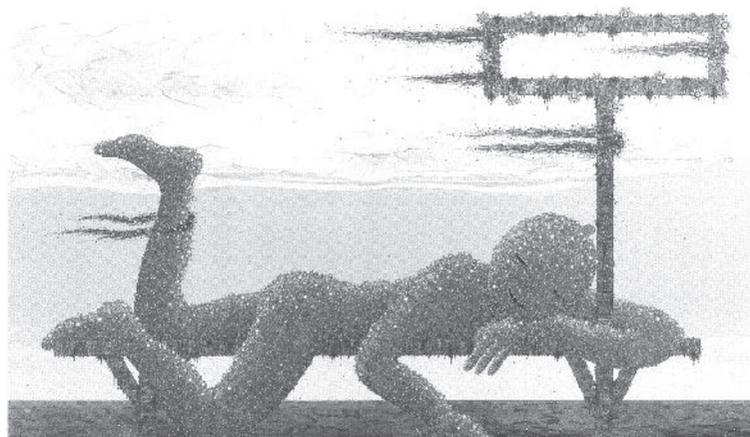


Figura 5. *Bodhisattva joven y náufrago* (2006), Marcelo Pombo. Esmalte sobre panel. 100 x 150 cm

Hasta entonces, las figuras humanas exhibían exclusivamente un tratamiento de colores planos, como en la obra *La pintura de sus ojos* (1994) o en la figura de *Niño mariposa* (1996), ya mencionado. También son planas las figuras que aparecen en la serie de los *Dibujos de Puerto Madryn* realizados en la misma época y en los que, además, aquel recurso descrito de la gota de color en forma de óvulo o de espora está sustituido por una verdadera trama no regular de pequeñísimos rostros y, a veces, de texturas puntiformes parecidas a pequeños ojos que recuerdan el goteo [Figura 6].

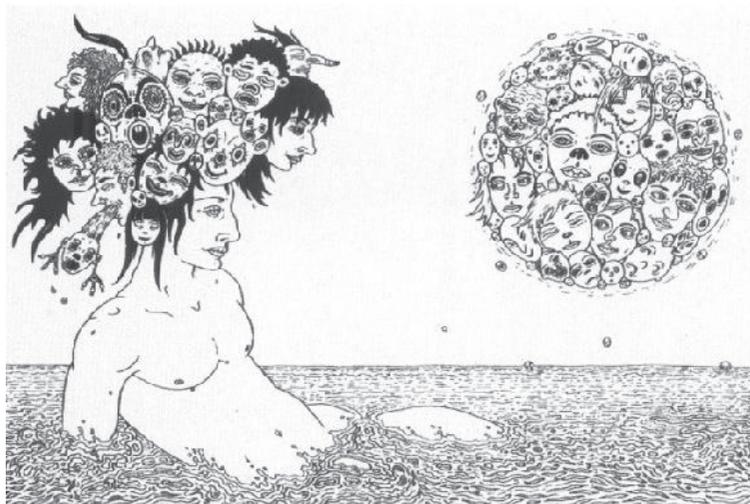


Figura 6. *Sin título* (2000), Marcelo Pombo. De la serie *Dibujos* (2000)
Marcador sobre papel. 22 x 36 cm

En *Manifestación flotante* (2006) cada punto se independiza como un ser autónomo y parece corresponder a un integrante de la multitud que flota con una exuberancia festiva pero ordenada. En otro trabajo del mismo año, *Escombros flotantes*, de planteo muy similar, el punteado se limita al registro de la textura vegetal y la composición es una proliferación de restos organizados de manera caótica.

Si asociamos las texturas compuestas de los dibujos –que se asimilan a un verdadero tejido de rostros y de ojos– y aquellas superficies que en las pinturas se logran a través del goteo –y que también relacionamos con una partícula o con una forma parecida–, podemos concluir en que lo que en las obras de Pombo era propio de la superficie de algunos objetos y materia de sus primeras obras, se vuelve la sustancia misma de los cuerpos representados en los cuadros de su obra posterior, que se vuelven menos asunto del ojo y más parte de la mirada.

Imagen, medio, cuerpos e intencionalidad

En la descripción anterior de las obras analizadas hemos querido encontrar hilos conductores entre las imágenes que nos formamos de las obras estudiadas. Entre la imagen de tipo mental individual –que se materializa a medida que avanzamos en su conjetura– y la imagen de tipo material –identificada con el medio físico que soporta aquella imagen– hay un juego de identificaciones y de proyecciones que la inmediatez con que surge esta separación, imagen mental/imagen física, nos oculta. Este esquema, que reproduce la división tradicional de cuerpo/alma y su correlato materia/idea, nos aparta de la capacidad de comprender la imagen de modo sustantivo.

Como aporte a este problema, Hans Belting (2009) introduce la consideración del cuerpo como lugar de las imágenes. Lo hace a través del concepto de medio, idea que nos ayuda a no confundir las imágenes con los cuerpos concretos. El medio de la imagen tiene una doble relación con el cuerpo: por un lado, el medio puede asimilarse como un cuerpo portador simbólico de la imagen y, por otro, el medio dirige nuestra experiencia del cuerpo y circunscribe la percepción del mismo. Los medios no tienen solo características físicas sino, también, formas temporales históricas. Además, no se limita a ser soporte material, sino a la técnica que hace visible la imagen.

Belting no identifica el cuerpo únicamente con el organismo, sino que lo concibe, además, como sede de determinaciones imaginarias y simbólicas en un planteo cercano al del psicoanálisis. Rechaza la tradición aristotélica según la cual la percepción de las imágenes es despojada de materialidad, lo que motiva que la imagen por lo general esté sometida a una interpretación puramente cognitiva. Belting reintegra la imagen al mundo de los cuerpos y le devuelve su lugar en la dinámica medial, no limitada al signo icónico. «Lo que en el mundo de los cuerpos y las cosas es un material, en el mundo de las imágenes es un medio. Puesto que una imagen carece de cuerpo requiere de un cuerpo para corporizarse» (Belting, 2009: 22). Así, Belting propone la tríada imagen-medio-cuerpo como un triángulo inseparable para interpretar las imágenes:

[...] animamos a las imágenes como si vivieran o como si nos hablaran cuando las encontramos en sus cuerpos mediales. [...] La percepción de imágenes es un acto de animación. Es una acción simbólica que se practica de manera muy distinta en las diferentes culturas (2009: 16).

En su análisis de la pintura, un filósofo muy lejano de las posiciones teóricas de Belting, Richard Wollheim (1997) se pregunta por los mecanismos que hacen de una superficie pintada una obra, pero rechaza las explicaciones teórico-institucionales y sociológicas por considerar que dan respuestas externas

a razones que son internas a las obras. Para Wollheim lo importante es considerar el proceso de los actos concretos a partir de los cuales toma vida el cuadro, dentro de los cuales hay un grupo de actos específicos que llama «intencionales». La intención es la selección de esos «[...] deseos, pensamientos, emociones, que hacen que el artista pinte como lo hace» (Wollheim, 1997: 26). Entonces, propone imaginar un estado mítico anterior a la pintura, que comienza cuando alguien deposita marcas sobre una superficie. Ese gesto de depositar ya hace que la acción sea intencionada, pero luego, además, el sujeto se da cuenta de que estas marcas están en cierta relación con la superficie y ese rasgo advertido se incorpora en la intención. Así, se acumulan distintas estimaciones relativas al orden que surge en la acción. Ese proceso por el cual el agente abstrae aspectos de lo que está elaborando, que no consideraba a priori y que utiliza como rasgos constitutivos de su actividad futura, es lo que Wollheim llama «tematización» (1997: 27).

La tematización persigue un fin: darle un significado a la superficie resultante, que es el medio por el cual el espectador *siente* el estado mental del artista (Wollheim, 1997). Esta operación suele incluir la *supresión* de lo tematizado en pos del significado. El significado descansa en la experiencia inducida en el espectador para que, llevado por las intenciones del artista, repare en él. Wollheim agrega, que la finalidad puede ser, dar y experimentar placer. La tematización se ha considerado hasta aquí como un proceso puramente mental. Pero «la tematización se da dentro del fragmento de nuestra psicología que es esencialmente corporal [...] exige un ojo [...] y exige una mano» que puedan realizar distinciones dentro del rasgo tematizado (Wollheim, 1997: 34). Desde la tradición analítica en que se inscribe Wollheim hay un reconocimiento de que la tematización (esencial a los fines de la imagen) involucra lo corporal.

Lacan: cuerpo e imagen

La imagen que nos interesa, aquella que pretendemos considerar en el involucramiento del espectador, es una imagen condicionada por una dimensión afectiva. Jacques Lacan tiene al respecto una formulación muy importante en relación con el papel que juega la imagen en la constitución del sujeto. En su artículo «El estadio del espejo como formador de la función del Yo [je], tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica» (2005: 86), Lacan describe la formación del Yo como transformación en el sujeto a partir de la asunción de su propia imagen en el espejo. Esto es posible debido a la prematuración en el desarrollo de la percepción visual y a las carencias en el desarrollo motriz de la criatura humana de seis meses. El encuentro con su propia imagen genera, a partir de su captación como *gestalt*, una discordancia entre la síntesis de la imagen y la falta de coordinación vivida como imagen de cuerpo fragmentado. La tensión agresiva que se produce es resuelta en una identificación

primaria con lo semejante, con esa imagen especular que da forma al Yo, bajo la mirada de un adulto.

Luciano Lutereau (2009) señala dos notas fundamentales derivadas de esta experiencia. Por un lado, la imagen es una totalidad perceptiva de acuerdo con las leyes de la *Gestalt*. Por el otro, la imagen es condición de constitución de la realidad. Si el movimiento del cuerpo es fundamental en la constitución del espacio, la realidad es *imaginizada* en tanto espacio realizado en la experiencia como espacio estructurado para ese cuerpo. La realidad es, en este sentido, apropiada como imagen (Lutereau, 2009).

Estas definiciones, que sitúan la imagen en el vínculo entre el registro de un cuerpo real fragmentado y la imagen especular, van a completarse con la introducción de un registro de lo simbólico que estaba anticipado, en tanto que la identificación en la imagen se produce bajo la mirada de un adulto. Para poder explicar la articulación de los diferentes órdenes de la realidad, tal como se hacen presentes en la constitución del Yo en la imagen, Lacan (1991) utiliza modelos ópticos, porque la diferencia planteada en estos entre imágenes reales e imágenes virtuales, definidas de acuerdo cómo se construyen en el ojo a partir de la luz que reflejan los objetos, permite estudiar el vínculo entre lo real y los fenómenos imaginarios.

Al partir de un primer esquema en el que sitúa el estadio de espejo,³ introduce lo simbólico a través de un espejo plano que provoca una imagen virtual. «Al mostrar la imagen donde no está, esta imagen virtual abre un campo de referencia negativizada que también podría llamarse presencia de una ausencia o falta» (Lutereau, 2009: 35). Aparece, entonces, un rasgo nuevo: la negatividad del referente en la constitución de la *gestalt* asumida como imagen corporal. La imagen de los objetos se revela como constituida a partir del cierre del objeto y de su recupero como ausencia.

Luego de la introducción de lo simbólico, lo imaginario se transforma. Si lo simbólico da existencia a lo que no se presenta ni representa, la representación de lo representado, la falta, lo más importante de lo imaginario es, a partir de entonces, que en la imagen se representa lo que no se puede ver. El estadio del espejo introduce la imagen como el lugar donde hay presencia en lo que se puede ver de algo que no se ve. De ahí que la imagen hace de pantalla de lo que no podemos ver. Echa un velo sobre lo que no se ve y el velo hace existir algo de la nada, hace ver que algo no se ve, convierte la nada en ser. Si hay algo y no hay nada es porque hay algo en algún lugar (Miller, 1994). Decíamos que en este estadio hay una transformación del sujeto a través de su asunción en una imagen. No es una imagen cualquiera, es una *gestalt*, una imagen pregnante que aquí es la imagen del cuerpo. A partir de entonces,

3 Remito al lector al esquema conocido como ramillete invertido y su posterior perfeccionamiento (Lacan, 1991: 126-191).

esta imagen corporal estará mediando al cuerpo biológico en su intercambio y se proyectará en distintas superficies. Para Miller (1994) esto significa que el cuerpo es distinto del organismo: no es un real biológico, sino una forma, por lo tanto, es imaginario; lo que lleva a Lacan a decir que lo imaginario es el cuerpo. Esto es importante, porque el goce es impensable sin cuerpo y, por lo tanto, se vincula a lo imaginario (Miller, 1994).

Nasio: las imágenes del cuerpo

En la vida afectiva, que es la perspectiva que le interesa al psicoanálisis, cuerpo e imagen son indisolubles (Nasio, 2008). Nasio define la imagen como el resultado de una correspondencia virtual entre dos objetos. En este caso, la imagen del cuerpo⁴ sería el doble virtual de su objeto *real* que es nuestro cuerpo. Esta imagen no puede ser homogénea; está compuesta por una infinidad de imágenes psíquicas que provienen del interior y de la superficie de nuestro cuerpo real. Además de modelada por una multiplicidad de proyecciones inconscientes está animada y alimentada por la libido. Donde no hay libido no hay conmoción, en consecuencia, no hay imagen. La imagen tiene necesidad de libido para existir y la libido tiene necesidad de la imagen para circular.

El cuerpo puede pensarse a través de la trilogía de registros lacanianos: lo simbólico, lo real y lo imaginario⁵ como cuerpo real (el que siento), cuerpo imaginario (es el que veo) y cuerpo simbólico (es el que nombro) (Nasio, 2008). El cuerpo real es el cuerpo sensorial, el cuerpo erógeno, del deseo y del goce, ese que se va degradando inexorablemente. Es real no por ser sólido y palpable, sino porque en él late la vida. El cuerpo real es el cuerpo que no pueden asir los sentidos, ni las palabras, ni los símbolos, el cuerpo que se sustrae a toda aprehensión directa, entera y definitiva. No es real por orgánico, sino que el término real define la vida que lo anima y no la carne. Es lo que se nos escapa al ser humano que somos.

El cuerpo imaginario es el cuerpo que veo, principalmente en el espejo, pero también puede ser en una sombra o una silueta, una mancha, una instantánea del cuerpo captado de una vez y como un todo, que persiste en nosotros desde nuestra infancia. Puede aparecernos en un soporte (pantalla, escultura, dibujo, fotografía) o aún en la silueta que reconocemos en la apariencia de nuestros semejantes, pero siempre fuera de nosotros. Es una imagen que conmueve, que cautiva y que, a veces, me contraría, me amenaza o me vuelve

4 Con esta expresión, Nasio se cuida muy estratégicamente de hablar en términos de imagen propia o de cuerpo propio, porque es su localización y su pertenencia, naturalizadas en el lenguaje, las que pretende desmontar.

5 Además de la complejidad de estos términos, Lacan tiene acepciones propias, distintas a las que utilizamos habitualmente. Para empezar a ver este tema, recomiendo al lector acercarse a Jacques Lacan (2007) y a Dylan Evans (2005).

una impresión decepcionante. Esta imagen también es una imagen perforada, cuyo agujero metafórico representa la energía libidinal que galvaniza mi mirada cuando me reflejo en el espejo; allí puedo ver todo menos lo que siento.

En cuanto al cuerpo simbólico, el cuerpo es en sí mismo una metáfora, la más elocuente de todo lo vivo e, inversamente, el objeto más simbolizado, el que suscita más metáforas. El símbolo sustituye, pero también engendra, la realidad, por lo que a veces se convierte en lo que llama significante. El cuerpo simbólico o significante es la singularidad corporal que pasa a ser significante, como representativa del sujeto, y le impone su realidad. Según Nasio (1994) hay tres estados del cuerpo propio percibido, conformados por su propia imagen. La imagen del cuerpo sentido es una imagen mental inconsciente, que puede permanecer en ese estado o hacerse consciente, o exteriorizarse en un acto. Es una imagen perforada por la libido y en mosaico, como el cuerpo acribillado de sensaciones, de deseo y de goce del que es doble. La estructura de esta imagen real del cuerpo sería una superficie compuesta de microimágenes no figurativas, móviles, cambiantes y en permanente reimpresión con las imágenes de la infancia, todas investidas por la libido, representada por un agujero. Este representa la ausencia de representación de la libido en la imagen tanto en la imagen real y como la especular del cuerpo ambas atravesadas por el flujo libidinal que las irriga, las acerca y las fusiona.

La imagen del cuerpo visto es la imagen especular de nuestra silueta, está tan perforada por la libido como la imagen mental de las sensaciones. La imagen del cuerpo significante no es consciente, ni inconsciente, ni actuada, sino que es nominativa, y el nombre es el doble de la particularidad física que singulariza el cuerpo. La imagen corporal no puede corresponderse exactamente con el cuerpo real, porque las zonas erógenas se presentan como manchas opacas en el lugar del cuerpo real donde la libido satura. Allí, la imagen se presenta perforada o, también, con un foco incandescente y enceguecedor llamado «falo imaginario», (simbolizado así: $-\phi$). Este agujero es un verdadero vacío aspirante que mantiene unidos a los elementos de la imagen por medio de una fuerza centrípeta. El $-\phi$ es el verdadero organizador de la estructura y el impulsor de la imagen.

Tenemos que decir que esta imagen perforada no es una totalidad plena y con apariencia homogénea, sino, más bien, una composición de una multiplicidad de fragmentos corporales tanto una oreja como el tono de una voz o el olor de un vestido. La imagen del cuerpo es una imagen compuesta, una trama de microimágenes parciales. La percepción de mi cuerpo no solo produce imágenes fragmentarias, sino que, además, nunca es una percepción directa del cuerpo real. Esta imagen no cesa nunca de producirse y permanece siempre en estado de esbozo. Construida desde la vida fetal, esta imagen inconsciente dinámica, causal, libidinal, perforada por el falo y compuesta solo existe con la condición de que ese cuerpo percibido esté habitado por la presencia del otro.

Comentario final

Tras el cuerpo de toda imagen acecha la imagen del cuerpo, en un bucle que nos permite constituirnos en lo que llamamos realidad; es allí, en la inadecuación constitutiva que el lenguaje sutura, dónde radica lo irrepresentable y la posibilidad del goce. En este sentido, algunas imágenes, entre las que viajan como objetos visuales intencionales, afirman nuestra visión, nos tranquilizan. Otras, como las obras de Cohen y las de Pombo, por vías diferentes, nos enfrentan con nuestra ceguera.

En Cohen la superficie emite señales de una inminente desintegración, que se detiene justo antes que la materia se convierta en sustancia indiferenciada. La integridad del cuerpo está amenazada, pero la disolución es una posibilidad que afirma también, en el extremo, la capacidad de un ordenamiento distinto, de una reconstitución distinta de los objetos a partir del estallido de la libido en todas las direcciones, la subversión del deseo por un desborde de lo pulsional. Para Pombo, en cambio, se llega a esa comprensión a través de una saturación de goce, conducido por un exceso de orden que logra inquietar. Se tramita el peligro de la disolución de manera opuesta, quizá, señalando que todo nuevo reagrupamiento de lo libidinal, toda puesta en estructura de los fragmentos, es tan necesaria como efímera.

Lo político de estas operaciones subyace en que captan al espectador a partir de la posibilidad de reconfigurarse como sujeto de una disposición deseante distinta. Lo hacen respetando su singularidad deseante, sin obturar el vacío con una propuesta de reconfiguración, sino conectando con la posibilidad de convertirse en un otro de sí mismo.

Referencias bibliográficas

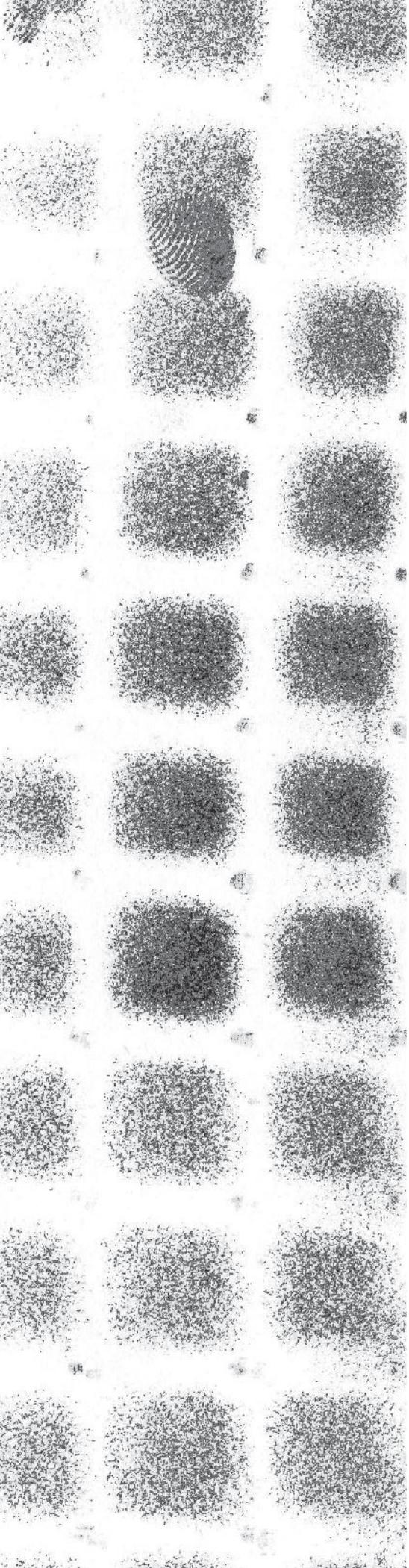
- BELTING, Hans (2009). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- EVANS, Dylan (2005). *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós.
- FOUCAULT, Michel (2015). *La pintura de Manet*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LACAN, Jacques (2005). «El estadio del espejo como formador de la función del Yo [je], tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica». En *Escritos I* (pp. 86-93). Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- LACAN, Jacques (1991). *Seminario I. Los escritos técnicos de Freud (1953-1954)*. Buenos Aires: Paidós.
- LACAN, Jacques (2007). *De los nombres del padre*. Buenos Aires: Paidós.
- LUTEREAU, Luciano (2009). *Lacan y el barroco. Hacia una estética de la mirada*. Buenos Aires: Grama.

MILLER, Jacques-Alain (1994). «Las cárceles del Goce». *Terceras Jornadas Anuales de la Escuela de Orientación Lacaniana* (pp. 13-32). Buenos Aires: Escuela de la Orientación Lacaniana.

NASIO, Juan David (2008). *Mi cuerpo y sus imágenes*. Buenos Aires: Paidós.

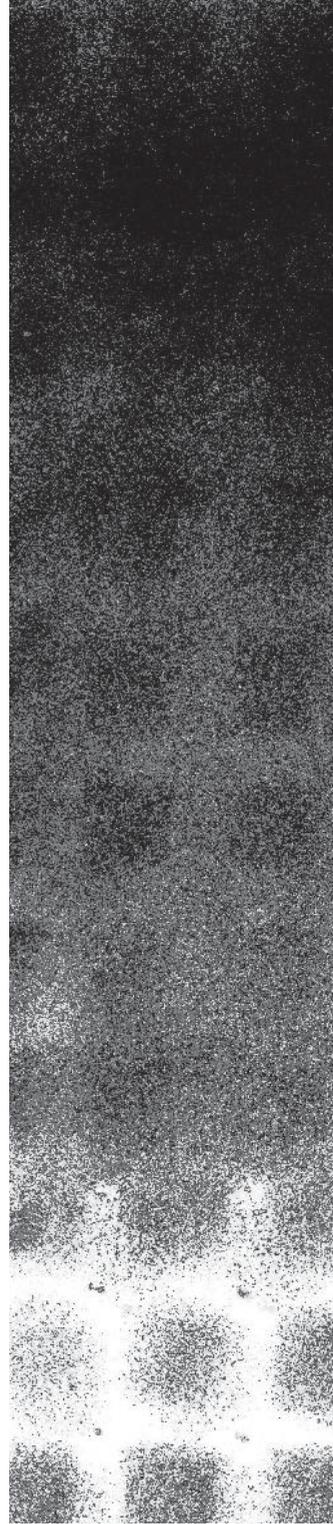
SÁNCHEZ USANOS, David (2010). *Reflexiones sobre la posmodernidad. Una conversación de David Sánchez Usanos con Frederic Jameson*. Madrid: Abada.

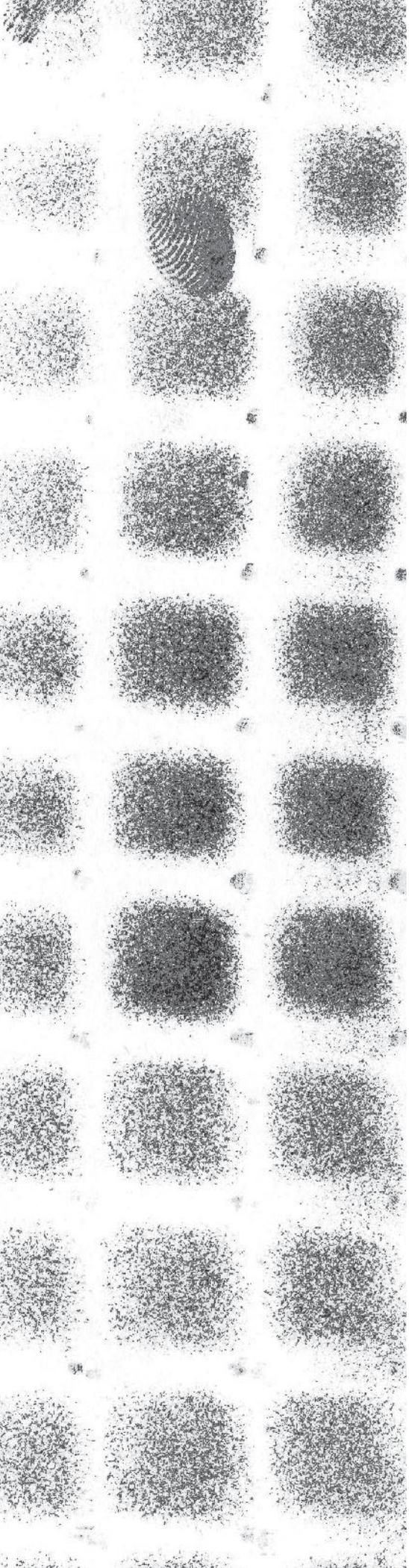
WOLLHEIM, Richard (1997). *La pintura como arte*. Madrid: La Balsa de la Medusa.



ENTREVISTA

SECCIÓN ANIVERSARIO





A VEINTE AÑOS DE ARTE E INVESTIGACIÓN

Diálogo con Mariel Ciafardo y Daniel Belinche

TWENTY YEARS AFTER ARTE E INVESTIGACIÓN

Dialogue with Mariel Ciafardo and Daniel Belinche

Rocío Sosa

rocio.sosa.5@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Resumen

La siguiente entrevista aborda el surgimiento de la revista *Arte e Investigación* en la Facultad de Bellas Artes, a partir del diálogo con dos figuras transcendentales en su elaboración: Daniel Belinche y Mariel Ciafardo. Mediante una serie de preguntas se indaga sobre el contexto en el que emerge el proyecto editorial, las causas de su creación, los objetivos de la publicación, la relación arte y ciencia y cómo ésta impulsa la construcción de un cuerpo de investigadores que amplían los espacios de producción y difusión de conocimientos.

Palabras clave

Arte; conocimiento; investigación

Abstract

The following interview deals with the appearance of the magazine *Arte e Investigación* [Art and Research] in the Faculty of Fine Arts, from the dialogue with two significant persons in its production: Daniel Belinche and Mariel Ciafardo. Through a list of questions we investigate about the context in which the editorial project appeared, the reasons why it was created, the objectives of its publication, the relationship between art and science and how this drives the construction of a group of researchers enlarging the spaces of production and knowledge spread.

Keywords

Art; knowledge; investigation

Mariel Ciafardo es Profesora en Historia de las Artes Visuales por la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Fue Secretaria de Redacción de la revista *Arte e Investigación* durante sus primeros números y Directora de Publicaciones y Posgrado de la FBA. Actualmente, es Decana de la FBA, Titular de la Cátedra Lenguaje Visual I-II B (FBA-UNLP), docente de posgrado e investigadora en el Programa de Incentivos de la UNLP.

Daniel Belinche es Licenciado en Música y Doctor en Artes por la FBA de la UNLP. Es, también, docente de grado y de posgrado e investigador en el Programa de Incentivos de la UNLP. Se desempeñó como Jefe de Gabinete de la Secretaría de Educación de la Nación, como Subsecretario de la Dirección General de Cultura y Educación de la provincia de Buenos Aires, como Secretario de Ciencia y Técnica de la FBA y como Decano de la FBA. Actualmente, está al frente de la Secretaría de Arte y Cultura de la UNLP. Además, dirige la Especialización en Lenguajes Artísticos (FBA-UNLP) y el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL) de dicha Facultad.

Mariel Ciafardo, como Secretaria de Redacción, y Daniel Belinche, como Director, fueron actores fundamentales para la creación de *Arte e Investigación*, revista que depende de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Facultad. En el marco del veinteavo aniversario de la primera publicación, nos reunimos a conversar con ellos para recordar cómo surgió este proyecto editorial.

¿En qué contexto emergió el proyecto editorial de *Arte e Investigación*?

Mariel Ciafardo (MC): La revista surge en un contexto de gran desarrollo de la investigación en la Facultad en el que se abrió una posibilidad a la totalidad de los profesores interesados en ese camino. Sólo existía un pequeño grupo de investigadores en el marco de un programa que se llamaba «preferencial», que estaba muy cerrado. Fue el momento en el que se difundió la información acerca del Programa de Incentivos, dirigido a los docentes-investigadores, que hasta hoy persiste como sistema de investigación y de categorización en la Universidad.

Mediante distintas decisiones que tomó Daniel como Secretario de Ciencia y Técnica se promovió la investigación en nuestra Facultad, que tenía muy poca tradición, y se volvió masiva, creció el número de investigadores y el de proyectos. Significó, además, una oportunidad desde el punto de vista económico porque ser miembro de un proyecto aprobado significaba un aumento de la dedicación docente; hablamos de los años 1994, 1995, 1996, en pleno menemismo, cuando estaban congelados los salarios.

En ese contexto se organizó, desde la Secretaría de Ciencia y Técnica, el primer Congreso Nacional de Investigación en Artes en noviembre de 1996 y, paralelamente, se pensó la revista. Es decir que el primer número respondió no sólo al hecho de que no había tradición en investigación en la Facultad y, por consiguiente, no había revista científica, sino a que era necesario generar interés y recursos humanos en las disciplinas artísticas. En este sentido, una de las cosas que había que pensar era cómo promover la investigación y, en simultáneo, cómo difundir los resultados.

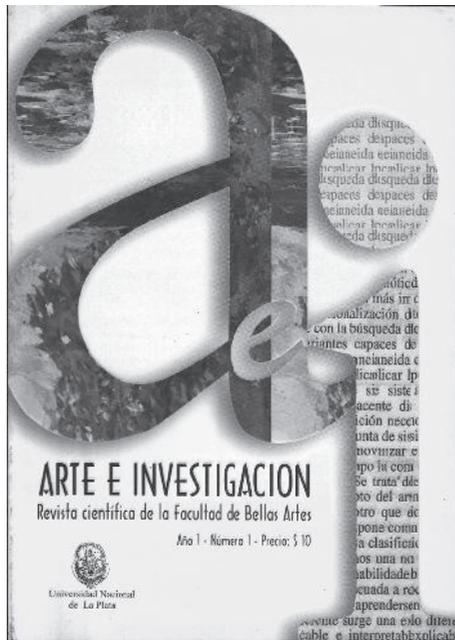
¿Por qué una revista científica en una facultad de arte?, ¿cuáles fueron los objetivos de esta publicación?

Daniel Belinche (DB): La idea era empezar a posicionar al arte como campo, que estaba por completo afuera del circuito de legitimación académico-científico. Junto con la decisión de hacer el congreso y la publicación trajimos a Juan Samaja –notable epistemólogo argentino– a dar un posgrado en la Maestría en Estética y Teoría de las Artes, y a Alejandro Montoro, su adjunto, porque no fue sencillo el proceso de abrir la investigación, hubo mucha resistencia. La presencia de ambos profesionales permitió otorgarle espesor al debate y contrarrestar algunos prejuicios. La idea que circulaba era que iba a bajar el nivel; el mismo discurso que tiene el gobierno macrista hoy respecto de la calidad educativa lo tenían ya los sectores más reaccionarios, es decir, el argumento era que si investigaban muchos iba a bajar el nivel. Entonces, incorporamos a un investigador o metodólogo de gran prestigio en la Argentina y en el exterior y, con los pocos recursos que teníamos, contratamos a su

adjunto para que capacitara a los nuevos investigadores en la presentación de sus proyectos, entre otras cosas.

Además, alquilamos una casa y la pusimos a disposición de toda la Facultad para que funcionara como un centro de investigación, porque ésta ocurría en un ámbito muy pequeño que estaba casi siempre cerrado con llave, al que accedían nada más que los investigadores que estaban en ese programa preferencial. La casa se ubicó primero en calle 60 entre 3 y 4, luego se mudó a 47 entre 1 y 2. Tenerla permitió que todos tuviesen acceso a una computadora y a una impresora, dado que por aquel entonces la tecnología no estaba al alcance de los docentes.

En cuanto a la revista, salió horrible. En el primer número salió todo mal, tuvimos que imprimirlo de nuevo. Algunos de los autores me buscaban para matarme... Igualmente, pudimos solucionarlo y hoy es una anécdota graciosa. Luego de tres o cuatro números, por diferencias políticas, dejamos de trabajar en Ciencia y Técnica –incluido Samaja– y se interrumpió la edición de la publicación, por eso está discontinuada. En 2004, cuando ganamos las elecciones y asumimos la conducción de la Facultad, creamos una Dirección de Publicaciones cuya primera directora fue Mariel, junto con Nora Minuchin, que se desempeñó como correctora. En ese marco, *Arte e Investigación* se reactivó y, a su vez, comenzaron a salir otras revistas como resultado de una política editorial. Después se creó el Doctorado en Artes y, luego, la Dirección se convirtió en Secretaría de Publicaciones y Posgrado.



A veinte años de *Arte e Investigación* | Rocío Sosa

Figura 1. Tapa de *Arte e Investigación*, número 1 (1996)

Paralelamente, en términos teóricos, los noventa fueron años de pleno auge de la semiótica, de la lingüística, de la hermenéutica, de las teorías comunicacionales y de la pedagogía, y la Facultad no fue ajena a esas influencias. En cierto modo, el arte y la obra habían perdido su entidad ontológica y eran explicados por fuera de su propia forma. De hecho, muchas carreras se llamaban Comunicación Audiovisual o Discursos Artísticos, el arte era subsumido por el concepto y la palabra y, además, había un clarísimo predominio en la Facultad de una línea conductista-tecnicista. Nosotros veníamos de otro enfoque y nuestras decisiones sobre la revista permitieron que ingresaran al área de investigación productores y teóricos que tenían otro tipo de formación.

MC: Actualmente, se naturalizó que la gente investigue y llene el Sigeva, pero en ese entonces era una novedad y fue una decisión política muy fuerte que tomamos en la Secretaría. Además, sirvió para dar otro tipo de debates puer-tas afuera, fundamentalmente, con el nivel central de la Universidad donde nadie entendía qué hacía la Facultad de Bellas Artes en las reuniones de Ciencia y Técnica.

¿Cuál fue el desafío que tuvieron que enfrentar al vincular arte y ciencia?

DB: La cuestión del cuerpo, de lo no develado, de lo no estigmatizado por la cultura, a la ciencia le cuesta mucho entenderlo. Todo aquello que te permite percibir con sinceridad, que se llene no sólo de ideas sino de materia es un problema muy grande en el plano teórico, es difícil de comprender para quien no lo práctica. Esta fue la pretensión y todo derivó en el crecimiento: hoy contamos con alrededor de cuatrocientos investigadores. Los déficits son más hacia afuera que hacia adentro, el debate está en para qué uno hace investigación. A diferencia del modelo hipotético deductivo o inductivo, ligado al positivismo y a la perspectiva de que hay una objetividad en el arte, el enfoque de la revista apuntó a considerar que la verdad se construye con validaciones de orden social, no solamente entre pares de expertos. En este sentido, una investigación no tiene que empezar siempre del mismo modo, con el mismo formato. Si bien se trabajan conceptos de una historia a contrapelo se termina escribiendo de atrás para adelante, respondiendo al esquema lineal.

¿Cuáles fueron los temas transversales de las publicaciones?

DB: Como estaba tan presente la necesidad de validar nuestro campo y de enfrentar la fuerte crítica a la apertura científica de este proyecto editorial, la idea era que todos tenían que investigar para renovar lo que se enseñaba y, a su vez, enseñar a producir. Subyacía el debate vinculado a

si todos o solamente los mejores tenían que acceder a la universidad o a la investigación. Entonces, se propuso que en la revista escribieran personas con trayectorias ya validadas junto con nuevos investigadores de nuestra unidad académica. De este modo, en el primer número escribieron referentes, como Rosa María Ravera, José Jiménez y Juan Samaja. Los textos de los incipientes investigadores de la Facultad fueron resultado de trabajos llevados a cabo poco antes de la publicación.

¿La revista tuvo como referentes a otras publicaciones?

MC: No teníamos un modelo de referencia, no había en el país revistas sobre arte e investigación. Más bien, teníamos la idea de invitar a algunas personalidades por número y de que pudiesen publicar todos los investigadores que tuvieran algo para decir.

DB: Anteriormente a esta publicación había un camino recorrido por personas que tenían otros enfoques teóricos, por ejemplo, la revista *Boletín de Arte (BOA)* había sido un antecedente, así como las gestiones de Roberto Rollié y de Raúl Moneta, que habían generado una apertura en la investigación. Este proceso fue creando condiciones para que hoy haya una política de investigación y para que la Facultad sea una de las dependencias de la Universidad con más cantidad de publicaciones específicas.

¿Quiénes impulsaron la creación de la revista y qué papel desempeñaron en ella?

MC: En realidad, surgió por decisión de Daniel. Él fue incluyendo a más gente –ese es un rasgo característico de la concepción de universidad pública que él tiene–. Yo me sumé porque trabajaba en la Secretaría. Un día dijo: «Tenemos que hacer un congreso y una revista para noviembre». A partir de allí comenzó la labor. Se escribieron notas invitando a todas las facultades de arte del país; Daniel gestionó un poco del presupuesto en el Rectorado para poder pagar los pasajes y la estadía de los decanos y así se hizo. Lo que nos movilizó a realizar el proyecto fueron la euforia y las ganas de hacer viable esta propuesta de apertura. Daniel fue el Director y yo la Secretaria de Redacción. La estructura era pequeña: junto con nosotros trabajaban Silvina Cañoni y Teresa Comoglio.

DB: Fue destacable el entusiasmo de Mariel en la producción de *Arte e Investigación*. Querer hacerlo como Dios manda, con mucha energía en llevar a cabo el proyecto.

MC: Recuerdo la dificultad de materializar la revista y de organizar el congreso con bajo presupuesto, la inexperiencia que se tenía para emprender estos proyectos y, a su vez, la voluntad y las ganas que los hicieron posibles. Si bien la demanda era grande para poco personal, se sumaron al equipo de la Secretaría colaboradores que se ofrecieron para desempeñar diferentes tareas. De este modo, por ejemplo, una graduada se hizo cargo del diseño. Pese a todo, tuvimos que enfrentar un error en la primera edición, que no fue producto de la falta de trabajo, sino de la falta de experiencia.

¿Qué tipo de financiamiento tuvieron?

MC: El financiamiento vino de la Universidad, tanto para imprimir la revista como para trasladar y alojar a los decanos de las otras facultades de arte. Se llevó a cabo una reunión con decanos y se hizo el intento de constituir una red que luego se diluyó porque era muy difícil darle continuidad.

¿Cuál fue el impacto de esta publicación?

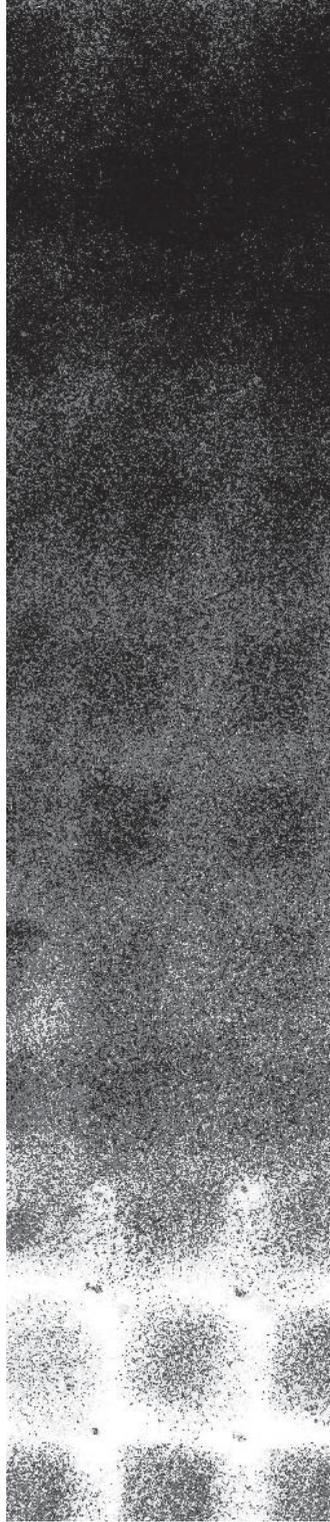
DB: El impacto fue grande. La Facultad, en ese entonces, contaba con un solo edificio que estaba en condiciones deplorables y alquilaba la ex AMIA, no tenía posgrados que estuvieran funcionando, los planes de estudio no se habían cambiado en años. Ese primer congreso y la revista constituyeron, tal vez, el germen de lo que pudimos hacer en toda su dimensión tiempo más tarde. A partir de 2004, y a pesar de todas las dificultades, se cambiaron los planes de estudio de la mayoría de las carreras, se implementaron algunas nuevas y se abrieron otras que se habían cerrado en la Dictadura. Además, se crearon el Departamento de Estudios Histórico y Sociales, el Doctorado en Artes, la Especialización en Lenguajes Artísticos y extensiones en otras provincias. La Facultad es hoy, con certeza, una referencia regional y latinoamericana. Todo esto no hubiera sido posible sin más investigaciones y publicaciones. Somos un entramado complejo en el que las cosas se van articulando, es decir, si vos no tenés docentes con ganas de dar clases, difícilmente alguien se ponga a investigar algo que sea para mejorar las clases y, cuando ya lo tenés, querés que los demás lo conozcan, entonces, una cosa va llevando a la otra.

Para finalizar, ¿qué consideran que *Arte e Investigación* le devolvió a la Facultad?

DB: A la Universidad le cuesta reconocerse como parte del Estado. Existe la fantasía de que el Estado tiene que pagarle, pero que no debe meterse

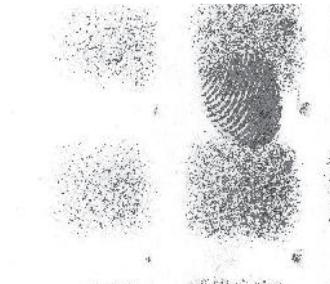
a opinar sobre lo que se hace. En este sentido, es importante tener concepciones sobre para qué sirve un instituto de investigación, si va a servir para el mundo privado o si va a servir para generar políticas de Estado. Por ejemplo, estuvimos en la fundación de la Red Argentina y Latinoamericana de Facultades de Artes, en la que Mariel integra el comité directivo. Esto no hubiera podido ocurrir si antes la Facultad no hubiera tenido un proceso de desarrollo en la investigación. Es decir, a partir de la investigación se llega a resultados nuevos para comunicar en alguna parte; para decirlos en algún lado hay que publicar, para publicar necesitás tener una editorial, correctores y diseñadores; eso te lleva a tener una oficina, luego alguien tiene que atender el teléfono. Es por ello que esta ola ya no parará jamás, sería imposible que una Facultad como esta aceptara que no hubiera investigadores o que pensara que si los investigadores son muchos sería peor.

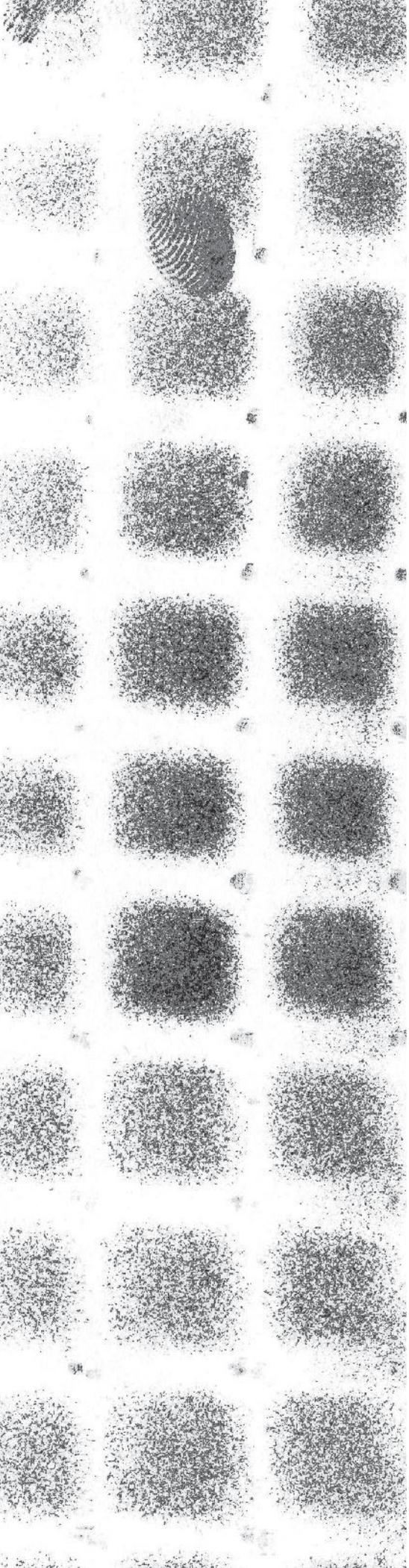
MC: Esto, además, fue resultado de estar en un momento político favorable para llevar a cabo los proyectos que proponía la Facultad, sumado al apoyo de muchos colegas y al trabajo conjunto. La revista, si bien fue una iniciativa política de Daniel, expresó lo que la Facultad estaba necesitando, la voluntad de un conjunto heterogéneo que colaboró y que hace años está formando a los más jóvenes. El crecimiento y la apertura hacia la ciencia en esta última década deben ser sostenidos y defendidos para que se mantengan y se profundicen.



INFORMES

DE PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN





TÍTULO DEL PROYECTO

TERRITORIALIDAD, ARTES Y MEDIOS Prácticas artísticas colaborativas y tácticas en torno a los problemas del territorio¹

TERRITORIALITY, ART AND MEDIA
Collaborative artistic practices and strategies about
the problems in the area

MARÍA DE LOS ÁNGELES DE RUEDA

mariaderueda@gmail.com

DIRECTORA DEL PROYECTO

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 11/05/2016 | Aceptado: 21/08/2016

Resumen

El proyecto consiste en el estudio de prácticas artístico-mediales colaborativas que indagan acerca de la territorialidad. Para desarrollar la investigación se trabajará con una serie de casos contemporáneos de la Argentina de poscrisis (2001-2014), particularmente en el Gran La Plata. Para cada uno de los casos se proponen tres ejes de análisis interrelacionados: imaginación política, territorio y comunidades; territorio y memoria; y usos artísticos de los medios locativos.

Palabras clave

Artes; medios; territorialidad; prácticas colaborativas; tácticas

Abstract

The project consists of the study of collaborative artistic media practices that look into territoriality. In order to carry out the research we will work with a series of contemporary cases of the post crisis in Argentina (2001-2014), particularly in Gran La Plata. For each of the cases three interrelated cores for the analysis are suggested: political imaginary, territory and communities; territory and memory; and artistic uses of the location media.

Keywords

Arts; media; territoriality; collaborative practices; strategies

¹ Proyecto perteneciente al Programa de Incentivos a los docentes investigadores, Ministerio de Educación de Presidencia de la Nación. Código del proyecto: 11/B306. Período: 01/01/2015 – 31/12/2016.

DIRECTORA

María de los Ángeles de Rueda

INVESTIGADORES

Mariela Alonso

Verónica Capasso

Marina Félix

Yanina Hualde

Natalia Matewecki

Magdalena Inés Pérez Balbi

Javier Samaniego García

Gerardo Alberto Sánchez Olguin

María de las Mercedes Reitano

Miguel Andrés Travería Montanaro

BECARIOS

Axel Ezequiel Ferreyra Macedo

Juan Cruz Pedroni

Federico Eduardo Urtubey

COLABORADORES

Agustín Bucari

Christian Delhey

Objetivo general

Estudiar la relación entre territorio y memoria a partir de prácticas artísticas y mediales colaborativas que reflexionan sobre problemáticas socioeconómicas que afectan al territorio y a sus comunidades.

Avances

Artes, medios, territorialidad: entre lo colectivo y lo colaborativo

La actualidad nos presenta un escenario fugaz en el que fluyen imágenes y lenguajes en expansión sobre territorios vulnerados. En estos escenarios (que pueden ser concretos, como la ciudad, los barrios, el parque o el río, o virtuales, como las redes sociales) se producen marcas comunicativas, intersticios de la palabra, lo estético-relacional de los encuentros programados o espontáneos y la multiplicidad de relatos. Estamos interactuando con viejas formas y con viejos medios, y lo nuevo emerge con disparidad. Sobre las formas que se expanden y que contraen los medios y sobre el modo en el que

tejen y destejen la interacción con la territorialidad se propuso la lectura de un posible orden, según una serie de rasgos y de conceptos ejes para el trabajo de nuestro equipo de investigación. Las nociones que permiten elaborar una trama de trabajo teórico y práctico son: convergencia y dispositivos múltiples, transmedialidad e intermedialidad (De Rueda, 2014), políticas de archivos, hibridación, nanomedios, activismo y artivismo artístico-tecnológico, colectivos artísticos y medios colaborativos.

Los avances del proyecto se sintetizan en este escrito con algunas ideas resultantes de los estudios de caso, del relevamiento de los conceptos señalados en el párrafo anterior y de las acciones concretas de encuentro y de divulgación de las prácticas colaborativas estudiadas. El equipo asumió una actividad productiva respecto de la problemática. Para ello, se realizaron dos foros de intercambio con colectivos y con actores sociales vinculados a las problemáticas territoriales artístico-mediales, con sus respectivos videos. Con el ejemplo de este amplio abanico de prácticas, nos gustaría destacar que uno de los desafíos fue trabajar con la divulgación de las experiencias colectivas-colaborativas de los grupos convocados en torno al territorio.

Se procesaron los datos y las relaciones mediante una metodología de montajes y de suturas, sin dejar de pensar en las contribuciones a la ampliación de los enfoques sobre prácticas culturales y esfera pública. Además, se desplazó el eje tradicional de discusión acerca del arte público o arte en espacios públicos y se hizo foco en los campos complejos de relación, como esferas no autónomas, sino interrelacionadas y en constante tensión (Guattari, 2015). Es decir, se pensó en cómo podemos estudiar y difundir experiencias colaborativas y colectivas que no pertenecen a una disciplina determinada, pero que hacen uso de dispositivos mediales y artísticos para interpelar problemáticas territoriales; y cómo un equipo de investigación en artes puede entablar un tipo de interacción con estos grupos de forma colaborativa.

Este desafío lleva no solo a repensar las categorizaciones y las descripciones complejas, ya que cada proyecto en el que nos involucramos como observadores y como partícipes atraviesa, al mismo tiempo, nociones de políticas sociales, culturales, educativas, de intervención política, comunitaria o artística comunicativas. Consideramos que los intercambios dentro del equipo de investigación, a través de las presentaciones de cada subgrupo y del diálogo generado, nos conduce a pensar en un proyecto multidimensional, cuya transversalidad es el eje artes-medios-territorios expandidos. La multiplicidad de formas, de dispositivos y de miradas nos permitió desplazar los subejos y encontrar nodos de desarrollo subordinados que enriquecen la investigación, teniendo en cuenta que el territorio es histórico, simbólico e ideológico. Por ejemplo, se trabaja durante este año (2016) con la noción de *biopoder* y de *biopolítica* para pensar las prácticas colaborativas artísticas como instancias formales heterotópicas en función de imaginar una mejor vida cotidiana (Foucault, 2007). En ese sentido, se piensa a estas producciones y a estas

prácticas en el espacio público como estrategias de resistencia y de empoderamiento, es decir, como otra forma de apropiarse de lo público (concepto que también se expande y se modifica, en la medida en que cae el concepto moderno de *hombre público* a partir de la exhibición de la intimidad en las redes). A raíz de las disputas recientes en torno al espacio público urbano, observamos la existencia de diferentes formas de pensar y de imaginar a la ciudad de La Plata; formas que en cada caso se corresponden con distintas maneras de habitar y de producir la ciudad que caminamos todos los días. Un aspecto que no se pensaba abordar más que tangencialmente es el del *patrimonio cultural y artístico*, contenido en la estructura general. Sin embargo, a medida que se avanzaba con el tratamiento de los temas se hizo imprescindible dedicar un espacio a su abordaje, ya sea por el estudio de las ONG preocupadas por la valoración y por el cuidado de los bienes tangibles e intangibles del territorio local, o por el ejercicio cartográfico del grupo que detecta zonas de conflicto que se vinculan a alteraciones patrimoniales. Las imágenes que resultan de las cartografías desestabilizan los sistemas de representación, que preguntan por las condiciones de producción de las imágenes, es decir, en qué momento histórico se realizaron, en qué contexto geopolítico, para quién fueron hechas, con qué finalidad y cómo circularon. Al mismo tiempo, este eje plantea rupturas y opciones para *re/presentar* los territorios que no avalan o que no normalizan la instrumentalización del mundo natural y su explotación.

Con estas ideas se realizaron dos foros en los que personas, colectivos y agentes de distintas procedencias pudieron emplazar sus concepciones en torno al espacio urbano, en una discusión cuya génesis no fue otra que la necesidad de evidenciar los disensos existentes en torno al territorio y a la búsqueda para articular espacios de discusión plural de los usos y de las apropiaciones del espacio público que sean inclusivas y no expulsivas. Al pensar en los cruces y en los encuentros en la territorialidad como una zona epistémica, se realizaron dos encuentros sobre la base de los siguientes interrogantes: ¿a partir de qué conflictos o traumas se han movilizado y en qué sitios han generado sus prácticas/intervenciones?, ¿cómo (y con quién o con quiénes) intervienen sobre ese territorio y de qué manera? Los invitados a exponer sus ideas en la primera etapa fueron: Ala Plástica (colectivo artístico-ecologista), la Escuela Popular de Urbanismo y Cartografía del Arq. Javier Samaniego (EPUC), el Dr. Luis Federico Arias (Titular del Juzgado en lo Contencioso Administrativo N.º1 de La Plata),² el grupo Teatro Argentino Sin Rejas³ y SADO (un colectivo fotográfico que realizó un ensayo fotográfico con diversos temas territoriales, sobre el conflicto de Abasto).

2 El Dr. Luis Federico Arias sostuvo la idea de una ocupación pacífica en el conflicto que se desarrolló en el predio de Abasto en lugar de una usurpación de los terrenos.

3 Formado por ciudadanos de distintos ámbitos en colectivo abierto, nucleados en asambleas a partir del conflicto sobre el enrejado perimetral del Teatro Argentino.

En la segunda etapa se invitó a un integrante de la revista *La Pulseada*;⁴ a Juan Pezzani (escultor platense); a Mario Chierico (fotógrafo y videoartista), integrante del proyecto «El derecho a la ciudad» (FAU, UNLP) –sus fotografías de la ciudad y las arquitecturas generan una visibilidad diferenciada–; y a la ONG Del Otro Lado del Árbol.⁵ También se contó con la presencia de Pablo Ungaro (diseñador industrial, docente e investigador de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP).

Además, el equipo de investigación profundizó en el estudio de los trabajos compartidos sobre el cartel y el territorio, sobre intervenciones en la estación de Avellaneda a partir de la tragedia de Maxi y de Darío, sobre la metodología medial-artístico política de los escraches en La Plata, sobre el arte militante a través del Colectivo Carpani, sobre artistas de la calle y muralistas, sobre el territorio popular y el concepto villero abordado desde las prácticas colaborativas artística, entre otros. También, al considerar el uso de diferentes tecnologías y de medios locativos, se estudió el registro sonoro de Fabiano Cuevas.⁶ Se puede señalar que los integrantes del equipo participaron, también, de la convocatoria llevada a cabo por la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (ARGRA), denominada «Fotografía es memoria, a 40 años del Golpe Militar» (ARGRA, 2016).

La asociación del espacio al territorio y del tiempo a la memoria se problematiza a la hora de indagar sobre las identidades, el uso del espacio público (real y virtual), la represión, las marchas populares, y desde ese punto, las posibilidades de reinterpretaciones y de divergencias. Espacios y dispositivos de circulación habituales se ven alterados, recreados e incluso reemplazados, lo que obliga a redefinir las mismas prácticas que los transitan. El arte colaborativo involucra productores y coproductores de manera dinámica, participativa y determinante en la construcción de una obra, de un proceso o de una experiencia. Si bien se considera un tipo de arte emergente en la era digital y propio de la cultura de redes –es decir, procesual y abierto a la convergencia de medios, posible de ser modificado por los internautas o usuarios, permeable a los accidentes y el azar, multidireccional, en flujo y cambio permanente–, sus filiaciones con las redes sociales no virtuales son las que trabajamos en esta investigación. Establecemos una vinculación entre el arte colaborativo y la cultura comunitaria en la medida que son modos de hacer arte interpelando a la esfera pública. La experiencia articula saberes y prácticas, se vuelve colectiva y relacional, conecta diversas personas y se expande, resignificándose en nuevas acciones (por ejemplo, la convocatoria de ARGRA y la participación en todo el país).

4 *La Pulseada* es obra del Padre Cajade. Su objetivo es la comunicación popular por un país con infancia.

5 Biblioteca popular infantil que nació en La Plata el 2 de abril de 2011, fruto del amor entre una mamá y su hija gravemente enferma. Este grupo trabaja por infancias con sol para todos y ha contribuido a resignificar el parque Saavedra con su espacio de lectura y de recreación.

6 El trabajo con Fabián Cuevas se desarrolló en la propuesta de 2015 «Las cuencas como laboratorios de gobernanza», que fue organizada por Ala Plástica, por La Dársena Plataforma, por La Grieta y por El Levante. En ella, el equipo participó representando al Instituto de historia del Arte Argentino y Americano de la FBA.

El arte colaborativo acompaña la reflexión teórica. La experiencia del equipo en la investigación del universo de prácticas y de reflexiones en torno a la relación entre artes y medios permite profundizar las intervenciones en el campo sociocultural, darlas a conocer y replicarlas.

Referencias bibliográficas

DE RUEDA, María de los Ángeles (comp.) (2014). *Artes y Medios entre la cultura de masas y la cultura de redes*. La Plata: Al Margen.

FOUCAULT, Michel (2007). *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

GUATTARI, Felix (2015). *¿Qué es la Ecosofía?* Buenos Aires: Cactus.

Referencia electrónica

ASOCIACIÓN DE REPORTEROS GRÁFICOS DE LA REPÚBLICA ARGENTINA (2016). *Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina* [página web]. Consultado el 2 de agosto de 2016 en <<http://www.argra.org.ar/web/>>.

TÍTULO DEL PROYECTO

MATERIALES, MOVIMIENTOS Y CONFIGURACIONES GESTUALES EN LA MÚSICA TONAL (II)¹

MATERIALS, MOVEMENTS AND GESTURAL CONFIGURATIONS IN TONAL MUSIC (II)

SERGIO BALDERRABANO

sergiobald@gmail.com

DIRECTOR DEL PROYECTO

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 27/04/2016 | Aceptado: 05/08/2016

Resumen

El concepto de gesto musical remite a una concepción holística en la que los materiales armónicos, melódicos, rítmicos y métricos, junto con las indicaciones de tempo, las articulaciones, las dinámicas y las tímbricas interactúan en un todo indivisible. Esta concepción se erigirá en el marco perceptual a través del cual se aborda el concepto de gesto musical. De esta forma, estudiaremos aspectos de la significación intrínseca a la obra musical para arribar a su contenido expresivo, metafórico, simbólico y a su pertenencia social.

Palabras clave

Música tonal; materiales musicales; movimiento; gestualidad; significación

Abstract

The concept of musical gesture refers to a holistic conception, where the harmonic, melodic, rhythmic and metric materials, together with indications of tempo, joints, dynamics and timbres interact in the quite indivisible one. This conception will be raised in the perceptual frame across which the concept of musical gesture is approached. In this way, we will study aspects of the intrinsic significance of a musical piece of work to arrive at its expressive, metaphorical, symbolic content and its social belonging.

Keywords

Tonal music; musical materials; movement; gestures; significance

¹ Proyecto perteneciente al Programa de Incentivos a los docentes investigadores, Ministerio de Educación de Presidencia de la Nación. Código: 11B/301. Período: 2014-2018

DIRECTOR
Sergio Balderrabano

CODIRECTOR
Mónica Caballero

INVESTIGADORES
Alejandro Gallo
Paula Mesa

Objetivo central del proyecto

El objetivo central del proyecto es estudiar los materiales musicales en sus múltiples interacciones, es decir, analizar estas interacciones en sus diferentes niveles de configuración gestual, vinculándolos con el mundo de la cultura en el que se hallan insertos. Desde estas perspectivas, la comprensión de las gestualidades emergentes de las interacciones de los materiales musicales, nos permite indagar acerca de los comportamientos metafóricos y simbólicos que emergen de dichas gestualidades.

Avances

Reflexiones en torno al análisis de los materiales musicales desde una perspectiva gestual

Enfocar un análisis de los materiales de una obra musical desde una perspectiva gestual, implica ingresar en el recorrido que va desde los comportamientos de esos materiales hasta su concepción como gestos y de éstos al contenido expresivo y a la pertenencia social. Desde estas perspectivas, el concepto de gesto musical plantea la vinculación entre la música como sonido, por un lado, y el contenido social y expresivo intersubjetivamente fundado, por el otro. Un análisis estructuralista de los materiales musicales puede dar cuenta tanto de los procedimientos compositivos que tratan con rasgos regulares, convencionales, culturalmente aceptados, como con rupturas de expectativas o con procedimientos basados en lo inesperado, en lo irregular. En este ámbito analítico, los enfoques metodológicos centrados en la interacción de los materiales musicales en sus diferentes niveles de articulación, resultaron productivos para la comprensión de las lógicas constructivas de las obras musicales tonales. Estos enfoques se estudian los materiales discretos (fundamentalmente, del campo de las alturas y del ritmo), que poseen una notación precisa y, por ello, son fácilmente cuantificables.

El aporte que brindar nuestro enfoque sobre la gestualidad musical se focaliza en esas metodologías, pero, también, busca remitirse a la inmediatez de significación que un músico puede vivenciar y proyectar a partir de la síntesis de los materiales específicamente musicales concebidos como gestalts. La especificidad del gesto musical, entendido como movimiento interpretable como signo, puede contribuir a una articulación o a una individualización de las trayectorias expresivas de los materiales musicales, que pueden aplicarse tanto al campo académico como al popular.

El problema con el que nos enfrentamos es que el concepto de gesto se vincula más con conceptos, como movimiento, continuidad, progresión, duración, tiempo, que emergen, por ejemplo, de alturas y de ritmos específicos y que no son factibles de cuantificación. Es decir que la decodificación de los materiales musicales del campo de las alturas y de los ritmos, y sus lógicas organizativas, no son el fin último del análisis, sino los puntos de partida que permitirán acercarnos a una concepción gestual de esos materiales. Por ello, intentamos establecer un puente entre lo estrictamente estructural y su inserción histórica y cultural. No pretendemos llegar a resultados objetivos ni definitivos, sino a transitar caminos que nos permitan comprender a las obras musicales tonales desde nuestra contemporaneidad. Estos enfoques nos han llevado a entender que el análisis gestual de una obra supone concebirla como una unidad compleja. Esta concepción parte de una percepción totalizadora de las interacciones de todos sus materiales constitutivos insertos en contextos culturales específicos.

Si bien, un análisis estructural centrado, por ejemplo, en la disociación armónica-melodía-ritmo- textura puede ser importante en una etapa inicial del estudio, se torna imprescindible tomar conciencia que dicho análisis fragmenta la relación permanente y simultánea entre ellos en el contexto de una obra particular. Nuestra concepción de una obra musical como una unidad compleja, se fundamenta en un proceso perceptual entendido no como un reflejo de la realidad exterior sino como una construcción. Y al decir «construcción» estamos aclarando que no es algo dado, ni externo, ni objetual, sino que se trata de un proceso de construcción continuo, en el que participamos en ámbitos culturales determinados a través de múltiples formas de interacción con el mundo. Esto nos lleva a pensar en que no «vemos la realidad», sino que construimos nuestro mundo.

El resultado globalizado de esta comprensión podrá revelar conexiones ocultas, no-percibidas, invisibilizadas, es decir, otras realidades que tienen derecho propio de existencia pero que, paradójicamente, sólo existen cuando se las descubre. En ese descubrimiento aparece la sorpresa de que eso estaba allí, pero no podíamos percibirlo, no porque estuviera oculto sino porque el modo de vincularnos no lo permitía. Desde estas perspectivas, el desafío que conlleva esta concepción de la obra musical como una unidad compleja es descubrir y ver lo que permanece invisibilizado en nuestras percepciones; en

otras palabras, supone ser capaz de escuchar dicha obra desde paradigmas distintos, donde el orden, lo lineal, lo dogmático no sean el único eje que guíe nuestra percepción. Es el desafío de ver más allá de lo aprendido, de estar abiertos a experimentar y de buscar recursos hasta ese momento desconocidos para uno. El problema es cómo vincular las miradas objetivas, monológicas, monodimensionales que surgen de los análisis tradicionales, con las miradas subjetivas, dialógicas, multidimensionales que se requieren para comprender a una obra musical como una unidad compleja. Para encarar este problema deberemos darnos cuenta de dos cuestiones básicas: por un lado, que el uso del lenguaje instituido, aprendido, está adaptado al modelo objetivista que tiende a excluir al individuo como parte del proceso de conocimiento; por otro, que el conocimiento es finito, incompleto, limitado y que todo conocimiento se basa en nuestra construcción de la realidad. Y, en esta construcción, habrá que aceptar que hay puntos ciegos, invisibilizados por nuestro aparato cognitivo, por nuestros aprendizajes perceptuales, lo que nos impulsará a desarrollar la capacidad de percibir esas conexiones ocultas que hay entre los fenómenos. Es decir, que la realidad se irá construyendo en la medida en que el saber nos deje ver lo que está oculto para nosotros y para los demás.

Estas reflexiones subyacen a nuestra concepción de la gestualidad musical en la cual está implícita la búsqueda de la vinculación entre los métodos de análisis estructuralistas con los enfoques relacionados con el contexto cultural, superando la dicotomía análisis duro contra análisis blando. Consideramos que un enfoque gestual restablece lo que ha desaparecido con la fragmentación objetivista: la vinculación entre esos materiales y sus múltiples campos de sentido. Desde estas perspectivas, el concepto de gestualidad musical nos conduce a una idea trinitaria dinámica, de interrelaciones mutuas, que no se subordinan entre sí sino que se nutren mutuamente: materiales-obra-cultura. Si bien esta interacción trinitaria puede generar la idea de algo inabordable, proponemos intentar el desafío de esta posibilidad de lo inconmensurable y aventurarnos en el camino de la exploración más allá de los límites estructurales o de las limitaciones de los significados intrínsecos a una obra musical. En este sentido, la finalidad de un análisis gestual es vivenciar un proceso de construcción de un conocimiento que reflexiona sobre sí mismo y que incluye los aspectos históricos, culturales y sociales de las obras musicales. De esta forma, se generan múltiples escuchas de los mismos significantes y se integran los enfoques estructuralistas a un mundo más amplio y reflexivo, a un mundo que busca arribar al conocimiento emergente de toda obra musical. Para lograrlo, este tipo de análisis no se centra, únicamente, en un método a priori, sino en la búsqueda de un método fundado en la conciencia de la diferencia entre simplificación y complejidad. Tampoco el análisis gestual se asienta en un único marco teórico que pretenda una síntesis totalizante, la llegada a un sistema racional, operativo y ordenador. Lo importante es percibir

que, si bien los puntos de partida pueden ser varios, el retorno a esos puntos estará modificado por el camino de búsqueda. Relativizar las miradas aislacionistas para vincularnos con las interacciones, con las interferencias y con los encabalgamientos polisistémicos, compromete a un sujeto que analiza a un diálogo con ese objeto que es la obra musical.

En la idea de una obra musical concebida como una organización compleja subyace un concepto polifónico, ya que la organización une, forma, transforma, mantiene, estructura, ordena, cierra, abre un sistema. La escucha de la interacción de los materiales musicales, desde estas perspectivas organizacionales y desde una concepción de análisis gestual, permitirá percibir no sólo dichas estructuras sino otras posibilidades perceptuales que den cuenta de nuevas organizaciones formales. El desorden, el conflicto, las contradicciones que generan muchas obras en referencia al orden formalizado, no hace más que dar cuenta de que la organización de dicho orden se encuentra atrapada en su propio determinismo. Y si bien hay obras que se ajustan a dicho determinismo, lo que necesitamos son otros principios de orden que surjan de las interacciones de los materiales de las propias obras. Así, los términos orden, desorden, conflicto, organización, interacción, serán términos que necesariamente deberán ser concebidos en conjunto, tanto en su concurrencia como en su antagonismo.

A partir de la finalidad didáctica y operativa de los textos de morfología, se torna necesario advertir que en dichos textos se omiten las estructuras formales fundadas en la inestabilidad, la incertidumbre, la indeterminación y el desorden. Hay otros órdenes y lógicas asentadas en la indistinción, la confusión, la contradicción, que no pueden ser formalizadas con los mismos principios que organizan las de dichos textos. Es decir, ya no hay un sólo orden. En las obras musicales hay orden; no hay un orden. La unidad musical debe ser buscada en un lugar distinto al orden único. No hay un orden eterno en la música, exterior a las obras mismas: hay un orden contextual, inseparable de los comportamientos en interacción de los materiales que las construyen. El desorden tiene diversos rostros: inestabilidad, desequilibrio, ruptura, antagonismos, desorganización.

Materiales, sistema, cualidades, organizaciones, globalidad, unidad discursiva, gestualidad, novedad, son ideas que se vinculan estrechamente con este emergente poético y que surgen de los enfoques gestuales de una obra musical. Son el indicio de una realidad sonora que va más allá del discurso lógico y objetivo: es una realidad sonora que se le resiste. Y es esta resistencia la que trae a la superficie musical lo invisibilizado detrás de los significantes musicales, transformándolos en metáfora, símbolo, poética.

En definitiva, esta concepción gestual de una obra musical, que posibilita percibirla como una unidad compleja, nos vincula con un tipo de conocimiento reflexivo, activo, experiencial, productivo, reorganizado, sistémico, relacional, inacabado, paradójico, que se diferencia de un tipo de

conocimiento representacionista cuya naturaleza objetiva supone que el conocimiento es «copia fiel» de la realidad en la mente del sujeto. En consecuencia, lo excluye de la posibilidad de reconstituir su conocer y desestima su capacidad para pensar sobre la naturaleza de lo que conoce, cómo conoce y para qué conoce. Pero, también, plantea un desafío con una gran carga y compromiso emocional y cognitivo, dado que nos obliga a revisar y a reconstituir nuestras categorías de conocer para resituar espacios observacionales, criterios, sujetos, códigos, discursos, con el fin de propiciar condiciones para problematizar, para reflexionar, para observar, para discutir y para formular ideas con uno, con los otros y con la realidad. Nos obliga, por tanto, a conformar redes diversas de formas de percibir, de pensar y de actuar para descubrir las insuficiencias que frenan, que desvirtúan y que limitan nuestro conocimiento.

TÍTULO DEL PROYECTO

BASES ARGUMENTALES PARA HACER HISTORIA DE LA MÚSICA DESDE LATINOAMÉRICA¹

ARGUMENT BASES TO MAKE HISTORY OF MUSIC FROM LATIN AMERICA

MARÍA ELENA LARRÈGLE

elenalarreglefa@gmail.com

DIRECTORA DEL PROYECTO

MARÍA PAULA CANNOVA

gessunge@yahoo.com.ar

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

Recibido: 23/05/2016 | Aceptado: 29/08/2016

Resumen

La integración regional en Latinoamérica es un proyecto cultural y político con bases económicas e históricas que puede nutrirse de la historiografía musical para su proyección simbólica e identitaria. La construcción de las identidades culturales abrevia en los aportes que los músicos profesionales realizan sobre la producción musical actual y del pasado. Este proyecto se propone indagar marcos teóricos posibles para un estudio histórico de las músicas latinoamericanas.

Palabras clave

Historiografía musical; historia de la música latinoamericana; formación musical profesional

Abstract

The regional integration in Latin America is a cultural and political project with economic and historical bases that can be nourished with the musical historiography for its symbolic and identity projection. The construction of cultural identities is nourished by the contributions that professional musicians make on the current and past musical production. This project aims to question possible theoretical frames for a historical study on Latin American music.

Keywords

Musical historiography; history of Latin American music; professional musical formation

¹ Proyecto perteneciente al Programa de Incentivos a los docentes investigadores, Ministerio de Educación de Presidencia de la Nación. Código del proyecto: B/295. Período: 01/01/2014 – 31/12/2015.

DIRECTORA DEL PROYECTO

María Elena Larrègle

INVESTIGADORES

Martín Eckmeyer

María Paula Cannova

Ramiro Mansilla Pons

Leticia Zucherino

Julián Chambó

Marianela Maggio

Julieta Dávila Feinstein

Alejandro Zagrakalis

Emiliano Seminara

Emilio Marraccini

Cecilia Trebuq

Guido Dalponte

Objetivo general

Aportar a la construcción de una perspectiva historiográfico-musical situada en Latinoamérica, entendida como la reflexión acerca de los modos y de los fundamentos mediante los que se investiga, se escribe y se difunde la historia de la música como campo conceptual privilegiado. Asimismo, se entiende a Latinoamérica como *región cultural* donde la diversidad de manifestaciones musicales también configura la identidad común presente en los procesos sociales, políticos y económicos que la identifican.

Marco teórico

Durante los últimos sesenta años se han incrementado notablemente las investigaciones sobre la historia de la música en América Latina, lo cual se ha hecho evidente en la conformación de festivales, de congresos, de jornadas y de encuentros de intercambio entre profesionales. La mayor parte de lo producido allí se materializa mediante la publicación de actas de congresos o de revistas especializadas, que circulan principalmente entre los mismos investigadores y, en menor grado, entre los profesores universitarios (Pérez González, 2010). Una de las formas más frecuentes y verificables de esta falta de difusión y de transferencia del conocimiento es su baja inclusión en los programas de estudios musicales del nivel superior no universitario en la Argentina, aun cuando existen asignaturas dedicadas a la historia musical de nuestro país (Eckmeyer, 2014).

A este panorama de baja popularización del conocimiento debe añadirse que más de la mitad de estas publicaciones referidas a la temática no logran componer un cuerpo teórico que abarque, al menos de forma preliminar, la extensión territorial ni la diversidad cultural que involucra a América Latina. La particularización de los estudios es el componente común del acercamiento académico al tema ya desde finales del siglo XIX, aunque comporta una característica que ha ido acentuándose en las últimas décadas (Pérez González, 2010). Por una parte, las iniciativas editoriales que se proponen compilar las músicas de América Latina no siempre tienen un objetivo histórico. Incluso en muchos casos, aunque su temática principal sea la música, componen pintorescos frescos descriptivos de las características culturales propias a cada país de la región, utilizando las diferencias entre géneros y estilos musicales como unidad de comparación (González, 2013). Por otra parte, es curioso encontrar que las producciones más abarcativas proceden de las universidades de Estados Unidos, del Reino Unido, de Italia, de España y de Alemania, a través de sus departamentos de Música de América Latina u otras denominaciones, como Música Panamericana, Hispanoamericana, Iberoamericana o Latinoamericana.

En el territorio latinoamericano, las publicaciones específicas sobre historia de la música se remontan al siglo XIX (Pérez González, 2010). En ellas ha primado el interés por lo nacional frente a lo regional, así como en las músicas producidas contemporáneamente a la organización del Estado Nación, y no tanto en las músicas anteriores a su configuración. Resulta también frecuente la presencia de esencialismos al momento de caracterizar los repertorios musicales nacionales, que resaltan los rasgos aparentemente identitarios en obras cuya matriz de elaboración responde a los cánones centroeuropeos. El cotejo identitario no surge de una comparación entre los países de la región, sino antes bien de buscar la característica de la esencia nacional en algún elemento musical que se compara e integra a la cultura de la metrópoli. Por ello, las categorías conceptuales y los marcos teóricos a nivel historiográfico son iguales a las tendencias europeas de la época, en particular aquellas relacionadas con el idealismo y con los nacionalismos que estuvieran en boga fundamentalmente en la definición de las culturas alemana e italiana (Madrid, 2010).

Pero a diferencia de estas en las que los contrastes buscaban resaltar lo común fronteras adentro, en nuestro continente la mirada historiográfica buscó sus referencias siempre en ultramar, eligió con cuál nación metropolitana referenciarse, en consonancia con el estilo de vida de la élites criollas patrocinadoras de las ideas y de las prácticas europeas hasta en sus más mínimos detalles y así reveló el «estatuto objetivo de la creencia» (Žižek, 2005: 353). De esta manera, la definición de la cultura musical nacional transita desde las fronteras hacia la capital, para luego considerar al parangón metropolitano. Bajo el amparo y la influencia heterogénea aunque articulada del positivismo,

el historicismo, el evolucionismo antropológico y el romanticismo, se conforman los primeros relatos acerca de las músicas de los flamantes estados nación americanos. Los mismos buscan refundar una historia que los desacopla de los procesos históricos del continente y los integra a la órbita del imperialismo europeo triunfante, mediante una base cultural que se entiende universalista. En ella, cada país ostenta un particularismo telúrico que le añade color a las músicas que responden, en su estructura y función social, a los estándares más canónicos de la cultura musical europea.

Es posible que esto se relacione con que los países latinoamericanos hayan intentado, desde finales del siglo XIX, promover sus propias publicaciones sobre la historia de la música y que hayan generado, en forma mayoritaria, producciones escritas circunscritas solamente a la realidad nacional, ya se trate de la música popular o culta, o cuando las perspectivas parten de concepciones ligadas al folklore, a la música *precolombina*, etcétera.

En el siglo XX primeramente el difusionismo y luego el estructuralismo serán quienes brinden los marcos teóricos que sirven de soporte para la fundación de la musicología en América Latina (Suárez Urtubey, 2009). De esta forma, surge una tradición de estudios que amalgama aspectos de la etnomusicología, la filología, el análisis estructural, la musicología histórica de corte positivista, la antropología cultural y los estudios sobre el folclore, entre otros, generando así producciones que ponen el acento en la recolección y en el trabajo de campo antes que en la generación de marcos conceptuales o en la rigurosidad de las matrices de análisis para procesarlos, comprenderlos, compararlos y valorarlos; en la búsqueda de fuentes manuscritas que se cristalizan rápidamente al no someterse a un proceso de análisis crítico; en la clasificación hasta el detalle de la variedad de danzas, tonadas, sones y ritmos que crean un *mapa* musical que otorga a cada país su música folclórica característica y; o en la biografía de los compositores *fundadores* de las músicas nacionales y el análisis estructural de sus partituras, en flagrante mimesis del modelo musicológico y teórico europeo más tradicional.

En paralelo a estos desarrollos, y con pocos contactos entre sí, diversas líneas de estudios sociales y culturales han problematizado las características y la historia de nuestro continente, acuñando conceptos y términos para comprender lo identitario o lo particular –fundamentalmente frente a la pretendida «cultura universal»– y, al mismo tiempo, para considerar rasgos comunes a la región. Así, surgieron términos, como mestizaje, transculturación, hibridación o sincretismo para referirse a las características culturales y sociales (Recasens Barberá, 2010) que, lejos de vincularlas con esencialismos o de lanzarse a la búsqueda de lo originario, pusieron el acento en las contingencias y en los resultados diversos y complejos de los procesos de conquista, de colonización, de resistencia, de opresión y de saqueo de nuestro continente (Podetti, 2004). Entre muchos otros, se destacan los trabajos de Carlos Piñero Iñiguez (2006), Adolfo Colombres (2004), Néstor García Canclini (1987), Darcy Ribeiro (1986)

y Alcira Argumedo (2009). El traslado de estos conceptos al campo de los estudios musicales ha sido hasta el momento muy fragmentario y los resultados obtenidos son de un grado de generalidad que no ha logrado contener la diversidad y la multiplicidad de manifestaciones sonoras latinoamericanas. De todos modos, es necesario clarificar sus implicaciones teóricas para la historia de la música y recuperar, llegado el caso, el potencial explicativo presente en cada uno de ellos, particularmente a la hora de trascender las explicaciones más tradicionales que adscriben nuestra tradición musical únicamente al folklore o a un pretendido trasplante de la cultura europea, generando una virtual oposición entre música popular y música culta.

De modo concurrente con estas líneas teóricas, los programas políticos de integración, ya sean internos al continente o provenientes de Europa o del mundo anglosajón, han utilizado y utilizan diferentes términos para referirse al territorio al sur del Río Bravo, lo cual, en muchas ocasiones, carece de una explicitación conceptual e, incluso, de las intenciones y de las ideologías que podrían fomentar la elección de un concepto u otro. Así se desarrollaron organismos, programas, instituciones y proyectos que pretenden abarcar lo hispanoamericano, lo iberoamericano, lo latinoamericano o lo panamericano. Si bien su uso ha pretendido ser intercambiable, cada una de ellas responde a significaciones muy diversas, incluso contrastantes, en virtud de las inscripciones históricas que contienen (Larrégle y otros, 2014). Su utilización para clasificar o para contener las producciones musicales ha sido generalmente acrítica y se ha contentado, la mayoría de las veces, en coincidir con los organismos que han financiado los estudios, o las instituciones de las que lisa y llanamente estos dependían.

En este sentido, sopesar los atributos y el potencial que arroja cada uno de ellos sobre la música es esencial a la hora de propiciar elementos básicos que permitan proyectar a futuro un marco teórico que contenga la música del continente, incluyendo críticamente los aportes de las numerosas vertientes culturales involucradas en procesos hegemónicos o de resistencia, mediante los cuales han marcado profunda y definitivamente la historia de la producción, de la circulación y de la valoración de nuestras músicas.

Es necesario insistir en que todas estas concepciones –y la carencia de una articulación entre ellas– inciden en los imaginarios que tanto los ciudadanos como los profesionales de la música en Latinoamérica configuran acerca de su música y de la situación relativa de esta en el marco de la producción y de la circulación musical mundial. Es por ello que la revisión crítica de los marcos epistemológicos y conceptuales a partir de los cuales se ha desarrollado el relato histórico de la música de nuestra región, en conjunción con los aportes conceptuales de otras ciencias sociales y los antecedentes de la proyección política de los estados hacia una integración, no solo revisten de interés académico y musicológico, sino que, fundamentalmente, pueden contribuir a sentar las bases de una imagen sonora regional que contribuya

a fortalecer y a resignificar los múltiples lazos de unión y de identidad común que presenta nuestro continente sonoro.

Referencias bibliográficas

- AHARONIÁN, Coriún (2012). *Hacer Música en América Latina*. Montevideo: Tacuabé.
- ARGUMEDO, Alcira (2009). *Los silencios y las voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular*. Buenos Aires: Colihue.
- CARPENTIER, Alejo (1988). *La música en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas.
- COLOMBRES, Adolfo (2004). «Mitos, ritos y fetiches. Desmitificaciones y resignificaciones para un teoría de la cultura y el arte de América». En Acha, Juan y otros (comp.). *Hacia una teoría americana del arte* (pp. 185-261). Buenos Aires: Del Sol.
- ECKMEYER, Martín (2014). «Entre la música de las esferas y la sordera del Genio. Sobre la persistencia del modelo historiográfico dominante en Historia de la Música». Ponencia dictada durante las *vi Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. La Plata: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1987). *Políticas Culturales en América Latina*. México: Grijalbo.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo (2013). *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- HERNÁNDEZ SANDOICA, Elena (2004). *Tendencias historiográficas actuales. Escribir historia hoy*. Madrid: Akal.
- LARRÉGLE, María Elena; ECKMEYER, Martín y CANNNOVA, María Paula (2014). «Historia de la música en América Latina». *Revista Arte e Investigación*, año 16 (10), (pp. 45-53). La Plata: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.
- MADRID, Alejandro (2010). «Sonares dialécticos y política en el estudio posnacional de la música». *Revista Argentina de Musicología*, (11) (pp. 17-32). Buenos Aires: Asociación argentina de Musicología editores.
- PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana (2010). *Las historias de la música en hispanoamérica*. Bogotá: Centro editorial de la Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de Colombia.
- PIÑEIRO IÑIGUEZ, Carlos (2006). *Pensadores latinoamericanos del siglo xx*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- PODETTI, Ramiro (2004). *Mestizaje y transculturación: la propuesta latinoamericana de globalización, en el VI Corredor de las Ideas del Cono Sur*. Montevideo: Universidad de Montevideo.
- RECASENS BARBERÀ, Albert (comp.) (2010). *A tres Bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid: Akal.

RIBEIRO, Darcy (1986). *América Latina, la patria grande*. Río de Janeiro: Guanabara.

SUÁREZ URTUBEY, Pola (2009). *Antecedentes de la musicología en la Argentina*. Buenos Aires: EDUCA.

ŽIŽEK, Slavoj (2005). *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

TÍTULO DEL PROYECTO

LOS FENÓMENOS TÍMBRICOS COMO HERRAMIENTA DE ESTUDIOS DE INSTRUMENTACIÓN, ESTILÍSTICA Y CREACIÓN MUSICAL¹

TIMBRE PHENOMENA AS A STUDY TOOL OF INSTRUMENTATION, STYLISTICS AND MUSICAL CREATION

CARLOS MASTROPIETRO

carlos.mastropietro@gmail.com

DIRECTOR DEL PROYECTO

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 25/05/2016 | Aceptado: 24/08/2016

Resumen

El trabajo se focaliza en la especificación y en la caracterización de aspectos relevantes en el tratamiento de los fenómenos tímbricos y procedimientos de instrumentación. Estos comportamientos pueden ser desarrollados como herramientas o aportes para un nuevo enfoque en el estudio de la Instrumentación y Orquestación vinculado al estudio histórico-estilístico, el análisis musical, la composición y la interpretación.

Palabras clave

Música; instrumentación; orquestación; timbre; estilo; composición

Abstract

This work focuses on the specification and characterization of relevant aspects in the treatment of the timbre phenomena and instrumentation procedures. These behaviors can be developed as tools or contributions for a new approach to the study of Instrumentation and Orchestration related to the historical-stylistic study, the musical analysis, the composition and the interpretation.

Keywords

Music; instrumentation; orchestration; timbre; style; composition

¹ Proyecto perteneciente al Programa de Incentivos a los docentes investigadores, Ministerio de Educación de Presidencia de la Nación. Código del proyecto: B/295. Período: 01/01/2014 – 31/12/2015.

DIRECTOR
Carlos Mastropietro

CODIRECTOR
Gerardo Guzmán

INTEGRANTES
Iván Anzil
Pablo A. Díaz
Diego Graciosi
José Ielpi
Paula Marcus
Leandra Yulita

COLABORADORES
Pilar De Larrañaga
María Marchiano
Agustín Salzano

Objetivo general

Complementar los materiales existentes para el estudio de la Instrumentación desde una aproximación primordialmente tímbrica, basada en los procedimientos y en los recursos instrumentales y de instrumentación y, a la vez, obtener nuevos tópicos a partir del estudio de obras tratadas desde esta perspectiva.

Investigar la relación entre determinados modelos de instrumentación como condicionantes de usos estilísticos, teniendo en cuenta criterios de denominación y de construcción de un corpus específico de Instrumentación y Orquestación.

Avances

A partir de los estudios llevados a cabo en los últimos años, se promovió la compilación y la revisión de las cuestiones teóricas elaboradas, como así también de diversos trabajos de análisis desarrollados en el marco de la investigación, para la confección y para la publicación del libro *Música y Timbre. El estudio de la Instrumentación desde los fenómenos tímbricos* (2014).

El libro está conformado por escritos teóricos y por trabajos analíticos que toman como eje el aspecto tímbrico en el campo de la instrumentación, realizados a lo largo de investigaciones llevadas a cabo principalmente por

integrantes de la cátedra Instrumentación y Orquestación de la Facultad de Bellas Artes, en el marco del Programa de Incentivos de la Universidad Nacional de La Plata.

El principal objetivo es presentar una perspectiva primordialmente tímbrica para el estudio de la instrumentación. En este sentido, se propone como tema central las transformaciones tímbricas y, en particular, el concepto de *modulación tímbrica*.

La primera parte del libro, «Aspectos teóricos», contiene el sustento y el desarrollo de las cuestiones relacionadas con el timbre y con los fenómenos tímbricos. Está conformada por un texto sobre el timbre, por una breve reseña sobre su tratamiento teórico e historiográfico y por un enfoque histórico. Los temas del capítulo son: tratados de Instrumentación y Orquestación, estudio de la Instrumentación, terminología, fenómenos tímbricos como herramientas de análisis, modulación tímbrica.

Esta parte, inicialmente, despliega un breve panorama histórico en el que se comentan algunos aspectos generales relacionados con la concepción del timbre y de los instrumentos en los siglos XIX y XX. Hacia el final de este encuadre, se reflexiona acerca del cambio de importancia del parámetro tímbrico y de su consideración en la música, en la teoría y en la Instrumentación y Orquestación a partir del siglo XX.

El siguiente apartado, «Los tratados de Instrumentación y Orquestación», revisa determinadas cuestiones críticas alrededor del timbre que suelen aparecer en la bibliografía de Instrumentación y Orquestación, entre las que se destacan: el escaso acercamiento al aspecto tímbrico en el estudio de los temas de instrumentación y la poca objetividad al presentar algunas cuestiones técnicas.

En seguida, en «El estudio de la Instrumentación», se plantea un acercamiento complementario para el estudio de la disciplina a partir de la propuesta de aplicar los fenómenos tímbricos como herramienta de análisis. Antes de ahondar en el tema, se especifica la terminología utilizada y se proponen descripciones para los siguientes conceptos: fenómenos tímbricos, Instrumentación y Orquestación, procedimientos y recursos instrumentales y de instrumentación, formas de ejecución instrumental, distribución instrumental y conformación tímbrica. Siguiendo la línea de los fenómenos tímbricos, se trata en detalle el concepto de *modulación tímbrica*, el cual es aplicado como herramienta básica para los análisis que se presentan en la segunda parte del libro. Como elemento fundamental de la caracterización de dicho concepto, se plantean tres categorías principales: la gradualidad, la direccionalidad y la temporalidad. En el desarrollo de estas particularidades, se toman y se analizan ejemplos musicales breves, la mayoría provenientes del segundo movimiento de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven; obra que, de alguna forma, fue la que promovió en primera instancia –dentro del desarrollo de esta propuesta– la aplicación del enfoque tímbrico para el estudio de todo tipo de músicas,

incluso, de aquellas provenientes de estilos en los que el aspecto tímbrico no aparece como primordial.

La segunda parte, «Artículos», contiene una selección de los trabajos realizados sobre la base de la aplicación de la modulación tímbrica como herramienta analítica y del estudio de la relación entre la resultante tímbrica con los procesos y con los procedimientos instrumentales y de instrumentación. Esta parte se divide en tres secciones principales: «Prácticas seguidas», «Trabajos sobre procedimientos y recursos de instrumentación» y «Trabajos sobre procedimientos y recursos instrumentales».

En la primera se describen las prácticas seguidas en cuanto al desarrollo de los análisis y al uso de herramientas específicas diseñadas en la investigación con este objetivo, como la creación, la interpretación y el registro fonográfico de variaciones de instrumentación de las músicas estudiadas.

Por un lado, las otras dos secciones reúnen los estudios relacionados con los procedimientos y con los recursos de instrumentación y, por otro, la última también compila aquellos trabajos sobre procedimientos y sobre recursos instrumentales. La mayoría de los trabajos fueron presentados en comunicaciones en jornadas de música y, para la publicación en el libro, fueron revisados y adaptados a los últimos ajustes efectuados a los aspectos teóricos que los respaldan.

Con respecto a los artículos sobre procedimientos y recursos de instrumentación, se pueden mencionar: «Transformación tímbrica en la *Sinfonía 40* de Mozart», en el que se analiza un segmento del cuarto movimiento de la Sinfonía, donde aparece un unísono en el que es posible establecer estrechas relaciones con la transformación del timbre en forma sistemática; «Un procedimiento de cambio tímbrico en Beethoven», en él se estudia el estrato textural conformado por la flauta, el clarinete y el fagote, extraído del *tutti* orquestal correspondiente a un segmento del primer movimiento de su *Sinfonía N.º 3*, en la que se detalla el procedimiento de modulación tímbrica aplicado. También se encuentra el texto «Variación tímbrica y configuración melódica», que trata acerca de un pasaje del primer movimiento, también de la *Sinfonía N.º 3*, de Beethoven, en el que se destaca una ambivalencia determinada por la coexistencia del diseño melódico junto con la transformación del timbre.

Otros trabajos relacionados con los procedimientos y con los recursos de instrumentación incluyen: «La transición del timbre y las duplicaciones. Un ejemplo de Beethoven», que sobre la base de un fragmento de la *Sinfonía N.º 5*, discute la concepción de que es necesario que existan casi exclusivamente notas en común –unísonos o duplicaciones de octava– para que ocurra una transformación tímbrica; «El viejo castillo, la instrumentación de Ravel», que se ocupa de la aparición discontinua de la transformación del timbre de los diversos componentes de la obra, por medio de la instrumentación de Ravel; «La voz en la Instrumentación. *Full fadom five*, de Igor Stravinsky», que analiza la participación de la voz como componente instrumental en la introducción de

la pieza de Stravinsky; y «La derivación. El modelo de Stravinsky», que estudia las estrategias aplicadas por Igor Stravinsky en la configuración de modelos de instrumentación descriptos como Derivación tímbrica, en la segunda pieza de sus *Ocho miniaturas instrumentales*. Asimismo, el texto «Mariano Etkin, Cifuncho, para violín solo» presenta el tratamiento particular que aplica el compositor a la transformación tímbrica discontinua de un segmento de la obra de solo siete ataques, centrado no solo en cuestiones de instrumentación, sino, también, en la aplicación de determinados recursos de ejecución.

Con respecto a los artículos sobre procedimientos y recursos instrumentales, se destacan: «Aportes de Cifuncho de Mariano Etkin», en el que se estudian en detalle los recursos de ejecución instrumental usados por Etkin en la obra y se los relaciona con los posibles cambios de timbre; «Modificaciones del timbre en las cuerdas. Instrumento: violonchelo», en el que se presenta el diseño y el análisis de tablas de secuencias sistemáticas para lograr cambios tímbricos progresivos y paulatinos en el violonchelo, de acuerdo con la aplicación de modos de producción del sonido habituales; y por último, «En una cara: estrategias instrumentales para contrabajo», en el que se estudian los recursos de ejecución instrumental presentes en la obra para contrabajo solo y se discuten sus consecuencias técnicas y tímbricas.

A modo de cierre de este avance de investigación, creemos conveniente agregar que consideramos que los aportes obtenidos de las músicas estudiadas de acuerdo a esta propuesta pueden aplicarse y transferirse a diversos campos y disciplinas de estudio y de producción, como la instrumentación, la orquestación y el análisis musical, la composición, la realización de arreglos y la interpretación, entre otras actividades musicales. «Por lo tanto, cada texto puede ser apreciado y utilizado por compositores o intérpretes interesados en explorar las amplias posibilidades que posee uno de los rasgos distintivos del sonido durante la percepción como es el timbre» (Vázquez, 2015: 195).

El libro está compilado por Carlos Mastropietro, quien, a su vez, es autor de la sección «Aspectos Teóricos» junto con Gerardo Guzman. Los artículos de la segunda parte tienen por autores a Iván Anzil, Pablo A. Díaz, Paula Marcus, Carlos Mastropietro y Balbina Mejía Burgos, con la participación de Agustín Salzano como colaborador.

Referencias bibliográficas

- MASTROPIETRO, Carlos (comp.) (2014). *Música y timbre. El estudio de la instrumentación desde los fenómenos tímbricos*. La Plata: Al Margen.
- VÁZQUEZ, Hernán (2015). «Mastropietro, Carlos (comp.): Música y timbre». *Música e Investigación*, (23), pp.193-195. Buenos Aires: Ins