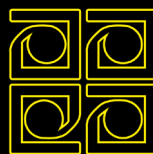


Concurso de Ensayos Críticos de Arte Argentino y Latinoamericano

2020

PROA



Asociación Argentina
de Críticos de Arte

Concurso de Ensayos Críticos de Arte Argentino y Latinoamericano 2020



PROA

Esta publicación cuenta con la colaboración de la
Asociación Argentina de Críticos de Arte y Fundación Proa

Textos: Clarisa Appendino - Marcia Baigorria - Paula Barbero
Paola Chiappella - Paola Cortes Rocca - Marina Lucía Molina
Leandro Martínez Depietri - Raquel Minetti - Fernanda Mugica
Patricio Orellana - Silvina Noemí Suárez

Corrección: Carlos Ávila

Diseño: Rafael Medel y López

© de los textos, los autores

Concurso de Ensayos Críticos de Arte Argentino y Latinoamericano / Clarisa
Appendino... [et al.]. - 1a ed revisada. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires :
Asociación Argentina de Críticos de Arte AACA/AICA ; Buenos Aires :
Fundación PROA, 2021.
Libro digital, DOCX

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-25433-1-0

1. Artes Visuales. 2. Arte Argentino. 3. América Latina. I. Appendino, Clarisa.
CDD 709.8

Jurado de selección

Rodrigo Alonso
Adriana Lauria
María Cristina Rossi

Jurado de Premiación

Luis Camnitzer
Fabián Lebenglik
Nancy Rojas

Primer Premio

Fernanda Mugica

Primera Mención

Patricio Orellana

Segunda Mención

Leandro Martínez Depietri

Desde la Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACA) impulsamos este **Primer Concurso de Ensayos Críticos y Curatoriales de Arte Argentino y Latinoamericano** con la férrea convicción de que la producción crítica e intelectual es indispensable e indisociable de la misión de una Asociación como la nuestra. Buscamos así reflexionar sobre nuestra práctica, dinamizar y federalizar la escena de la crítica de arte a partir de esta primera convocatoria de ensayos que no solo apuntó a incluir críticos, investigadores y curadores, sino también artistas.

Tal como lo definimos en las bases, este concurso se propuso como una instancia de fomento e investigación sobre las artes visuales en Argentina y en América Latina, con el fin de aportar nuevas miradas y abordajes a las problemáticas que atañen a nuestro campo, sin desatender sus derivas y expansiones hacia disciplinas como la música, el cine, la literatura, la danza y los nuevos medios.

Nos entusiasma el grado de recepción que ha tenido esta iniciativa y aspiramos a sostenerla en el tiempo con la intención de convertirla en una plataforma de encuentro y de discusión que active nuestro campo.

Expresamos nuestro sincero agradecimiento a Fundación Proa, especialmente a su directora Adriana Rosenberg, y a todo el equipo de trabajo, quienes se sumaron a nuestra iniciativa desde el comienzo, y cuya valiosa colaboración resultó indispensable para la concreción de este concurso.

Nuestro agradecimiento especial a todxs lxs miembrxs del Jurado, tanto de selección como de premiación, que desinteresadamente aportaron su experiencia y su lúcida mirada a la atenta lectura de los ensayos presentados.

Fernando Farina
Presidente AACA

Florencia Battiti
Vicepresidente AACA

Cecilia Rabossi
Secretaria General AACA

Natalia March
Tesorera AACA

La Asociación de Críticos Argentina, fundada en 1949 a instancias de Jorge Romero Brest, significó un refugio y espacio de creación fundamental para la investigación de la práctica artística. Estos inicios rápidamente se expandieron por Latinoamérica fundando en varios países sus propias sedes.

La historia de la Institución, que depende de la voluntad y el empuje de sus integrantes, ha vivido tanto de sus inicios como en algunos momentos de su historia, destacados e inolvidables encuentros entre personalidades locales y del mundo artístico internacional. También ha pasado por tiempos de ausencias y de silencios, construyendo un movimiento pendular entre su aparición y desaparición, a lo largo de estos años.

Esta publicación en la que Proa se sumó indudablemente es el resultado del Concurso sobre Ensayos. El Jurado incorporó varios ensayos junto a los premiados, y este conjunto da cuenta de las dificultades de la selección y también de la calidad de las propuestas enviadas. Pensar en una publicación y no en el premio, convierte a este Ebook en un documento.

Celebro la invitación de la Asociación para juntos convocar este Premio, celebro la posibilidad de la publicación, y celebro la historia de la Asociación que con sus vaivenes sigue presente.

Adriana Rosenberg
Fundación Proa

Concurso de Ensayos Críticos de Arte Argentino y Latinoamericano

Índice

13 **Todo lo que retrospectivamente ilumina: entre algoritmos y poéticas de lo inatrapable**
por Fernanda Mugica

33 **Posibilidades de personas. Estrategias contraculturales en Oscar Bony, Amalia Ulman y Teddy Williams**
por Patricio Orellana

53 **De la asistencia a la intervención, la urgencia de un giro social para el arte argentino**
por Leandro Martínez Depietri

Selección de ensayos recomendados por el Jurado de Premiación para su publicación

75 **La línea curva de la espalda**
por Clarisa Appendino

91 **Imágenes en la oscuridad. Nuevos vocabularios sobre estética fotográfica y política**
por Paola Cortes Rocca

105 **Escritos en La Pared. Ensayo sobre un ensayo**
Prof. Raquel Minetti
Estudiantes: Marcia Baigorria, Paola Chiappella, Paula Barbero
Escuela de Artes Visuales Prof. López Carnelli. FHaYCS. UADER

127 **Modos otros de imaginar la comunidad política en Brasil: representación, relación, archivo en la obra artística de Nuno Ramos y Rosângela Rennó**
por Marina Lucía Molina

137 **Después del pop y los medios, nosotros materializamos la moda**
por Silvina Noemí Suárez

154 **Biografías**

PRIMER PREMIO

TODO LO QUE RETROSPECTIVAMENTE ILUMINA: ENTRE ALGORITMOS Y POÉTICAS DE LO INATRAPABLE

por **Fernanda Mugica**

RESUMEN

En nuestros días, vivimos atravesados por una sobreabundancia de códigos y lenguajes que –en muchas ocasiones– apenas llegamos a comprender. Al mismo tiempo, las maquinarias del *Big Data* operan sobre nuestra cotidianeidad y, por medio de la aplicación de las matemáticas, infieren probabilidades e inducen comportamientos. Eso da lugar a una tendencia a la discretización, automatización e indización de todo. ¿Cuál es el lugar del arte ante este estado de cosas? ¿Qué diálogos establecen los artistas con las posibilidades que el medio digital habilita? ¿Existen márgenes de inaccesibilidad, de inatrapabilidad, en un entramado en que todo tiende a volverse –eventualmente– referenciable?

CAJAS NEGRAS

En el capítulo XXIX del Libro Noveno de los *Comentarios reales*, el Inca Garcilaso de la Vega refiere un episodio, un “cuento gracioso”, donde puede observarse –según su lectura– “la simplicidad que los indios en la antigüedad tenían” (De la Vega, 263). Un capataz español envía, por intermedio de dos nativos, diez melones a su amo. Los acompaña con una anotación donde especifica la cantidad de frutas, según acostumbraban en la época, y les advierte “no comáis ningún melón de estos, porque si lo coméis lo ha de decir esta carta” (263). El melón es una fruta desconocida para ellos –la traen los españoles, entre otras tantas que también comienzan a abundar monstruosamente. “¿No sabríamos a qué sabe esta fruta de la tierra de nuestro amo?” (263), se preguntan, en esos *tiempos felices del lenguaje* –así los llama Roland Barthes– en que el saber y el sabor comparten raíz. Deciden, entonces, esconder esa carta detrás de un paredón, para que no los vea comerse los melones y no

pueda –por lo tanto– saber ni decir nada. Pero cuando llegan a destino con ocho melones, la carta habla y los delata. La carta dice que faltan dos. Hay letras, un lenguaje que funciona más allá de ellos, pero muy cerca y a pesar de ellos, aunque no lo comprendan y no sepan leerlo. Por eso a los españoles les atribuyen maravillas y poderes mágicos, y los consideran dioses: porque conocen sus secretos.

También en nuestro tiempo funcionan y sobreabundan códigos y lenguajes que nos pasan –quizás– tan desapercibidos como las anotaciones a los nativos en la carta que refiere el Inca. En su ensayo “Lógica sensible: observaciones sobre el acto de programar”, Leonardo Solaas –uno de los artistas cuya producción digital me interesa analizar– reflexiona sobre las nuevas formas de poder que ocasiona la brecha digital, así como los nuevos tipos de analfabetismo. Solaas considera a los lenguajes de programación códigos intermedios, soluciones de compromiso entre el humano y la máquina. Quienes no consiguen entender esos lenguajes son los excluidos del nuevo régimen. Por supuesto, se trata de un régimen sustentado por toda una industria del diseño de interfaces que intenta volver accesibles las maquinarias y sistemas con las que tratamos cada día, por medio de la simplificación de su complejidad inherente. El efecto secundario –afirma Solaas– es que las máquinas se vuelven cajas negras, “objetos mágicos con una lógica interna impenetrable y misteriosa” (Solaas, s/p).

En la época de la conquista, los españoles tuvieron el poder. No solo las armas, sino también el dominio sobre los signos y las tecnologías lingüísticas. Entre los incas, por ejemplo, faltaba la escritura. Esto no implicaba ninguna inferioridad de ellos en el plano simbólico, pero sí una mayor eficacia de los conquistadores a la hora de invadir y hacer colapsar las culturas aborígenes: siempre con ayuda de los signos, por su capacidad de permanencia y rigidez –en oposición a la palabra hablada, variable e insegura. Pero sobre todo por la capacidad de los signos de consolidar un orden, de expresarlo en un nivel

1. Una extensa reflexión al respecto propone Franco Bifo Berardi en *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva* (2017).

cultural, y de invadir el espacio simbólico propio de las comunidades indígenas, dejándolas sin mucho qué hacer ni qué decir. El lenguaje de los conquistadores no solo servía a un poder, sino que lo constituía.¹

De una caja negra sabemos qué es lo que hace, pero no cómo lo hace. Todos estamos al tanto de lo que ocurre en las plataformas que internet generosamente deja a nuestro alcance, pero el lenguaje del ciberespacio es críptico para la mayoría. Si, en ocasiones, da la sensación de que in-

ternet está hablando de y por nosotros, es porque no conocemos sus códigos. Estamos rodeados y atravesados por lenguajes que nos observan como las palabras detrás del paredón del episodio del Inca. Cuando la carta delata el robo de los melones, hay un lenguaje escrito desconocido para esos nativos. Aquí se trata de códigos, lenguajes artificiales creados con finalidades específicas. Son nuestros signos: es nuestro lenguaje, pero corre a otra velocidad.

BIG DATA

Quinientos años después del episodio que refiere el Inca, Kenneth Goldsmith en *Escritura no-creativa* (2011) recuerda un episodio de Rabelais: en un invierno muy frío, las palabras de los combatientes de una batalla se congelan y no logran llegar a sus rivales. Con la primavera, los sonidos se descongelan, pero llegan distorsionados y de otro tiempo: producen –entonces– un caos sonoro. Se sugiere que, conservadas en paja y en aceite, las palabras podrían preservarse para un uso futuro.

No precisamente en paja y en aceite, pero sí, por ejemplo, en los archivos de texto de los servidores de Google –a partir de su proyecto de digitalización de libros– se almacenan flujos inacabables de materia textual. No solo palabras: si extendemos la mirada, podemos observar que en diversos *Data Centers* se conservan todo tipo de informaciones. Desde la localización de una persona hasta el comportamiento del oleaje en una ciudad costera, eventualmente todo aquello que deje algún rastro puede ser archivado y datificado. Sobre esos datos recaerán luego diversas técnicas de búsqueda, recopilación y análisis que, en actualización constante, están diseñadas para realizar, entre otras cosas, predicciones.

El *Big Data* o ciencia de datos masivos consiste en la aplicación de las matemáticas a enormes cantidades de datos para inferir probabilidades –por ejemplo, la probabilidad de que un correo electrónico sea *spam*– e inducir comportamientos. Funciona en virtud de una dimensión cuantitativa: cantidades de datos imposibles de ser procesados por un ser humano son trabajadas a gran escala por aplicaciones informáticas especializadas, que buscan patrones de repetición y generan nuevas percepciones, al tiempo que crean nuevas formas de valor. A partir de allí, los datos hablan por sí mismos. No siempre conocemos la causa de aquello que afirman, dado que se enfocan en el *qué* más que en el *porqué*. Además, esos datos pueden conservarse para usos futuros. Dice Viktor Schönberger en *Big Data. La revolución de los datos masivos*: los datos ya no

se contemplan como algo estático o rancio, cuya utilidad desaparece en cuanto se alcanza el objetivo por el que habían sido recopilados, “los datos pueden revelar secretos a quienes tengan la humildad, el deseo y las herramientas para escucharlos” (7).

El recuerdo de Rabelais lleva a Goldsmith a volver sobre las teorías del matemático Charles Babbage, sobre la capacidad del aire para transmitir información. “El mismo aire es una gran biblioteca en cuyas páginas está escrito por siempre todo lo que ha dicho el hombre y lo que ha susurrado la mujer” dice Babbage (ctd. en Goldsmith, 88). El episodio de Rabelais y las teorías de Babbage –según Goldsmith– pueden resultar hoy absurdas. Pero no nos resulta para nada inverosímil que nuestras conversaciones se transmitan, sin ningún tipo de intermediación del aire, por medio de ondas hertzianas en el espacio vacío y puedan llegar de un instante a otro a los lugares más remotos. La presencia de “conversaciones” a nuestro alrededor es –de algún modo– algo bien real, solo que nuestros sentidos no pueden percibirlos. Bastaría con regular ciertos dispositivos en los códigos y en las frecuencias correctas para terminar de comprobar que existen.

Toda esa información está en el aire. Como estaban en el aire las palabras en la batalla de Rabelais y como está en el aire todo lo que sobre una época pesa, late, se deja palpar, pero no atrapar del todo, de manera intangible, pero indudable. Hay algo abrumador en las textualidades que circulan, en todo lo reducible a unidades de información, en los datos que acaparamos, en los lenguajes que manejamos. Informaciones que todavía no sabemos si se convertirán, en algún momento, en conocimientos certeros, interiorizados por algún sujeto. Imágenes a base de códigos, cifras, datos. Hay demasiado sobre lo que volver. Y, en ocasiones, es toda esa textualidad hiper-compleja –a medio camino entre las letras y el cálculo– la que vuelve sobre nosotros: lenguajes que no sabemos leer, códigos que no aprendimos a tiempo.

EN LA SANGRE

Cuando, en los años ochenta, mi padre decidió borrarse/desaparecer y no darme su apellido, no imaginaba que pocos años después, en 1993, un análisis de ADN permitiría afirmar o negar con una certeza del 99,99% el vínculo biológico que nos unía. Menos que menos lo imaginaban los perpetradores del terrorismo de Estado que, durante la última dictadura militar, se apropiaron como práctica sistemática de menores y,

por medio de adopciones ilegales, les negaron su identidad. La creación del Banco Nacional de Datos Genéticos, un depósito de muestras de sangre de las familias de desaparecidos, permitió restituir –hasta el momento– a 130 jóvenes esa identidad negada. Mi padre, que desapareció por voluntad propia, no sabía que algo bastante parecido a un lenguaje estaba funcionando ya en mi sangre, aunque –por supuesto– ni él ni yo supiéramos leerlo.

No quiero asumir con esto que el ADN sea literalmente un lenguaje, al menos no uno como el español del Inca, o como el de las palabras congeladas de Rabelais. Sí es cierto que es tratado y leído como un lenguaje, modificado y manipulado también, con fines muy diversos. Y que los datos que aporta su lectura se constituyen en conocimientos muy precisos, antes inimaginables. No son tiempos para darle a la expresión latina *mater semper certa est, pater numquam* el carácter de sentencia que podía tener hasta hace no tantos años, por ejemplo. El carácter incierto de la paternidad deja de ser tal con las pruebas de ADN y, al mismo tiempo, surgen otras complejidades que hacen tambalear la figura de la madre siempre cierta, por ejemplo, con las nuevas regulaciones de fertilización asistida.²

2. El sentido original de la sentencia latina se refería al momento del parto, a la madre gestante, pero ¿qué lugar ocupa ahora la madre donante?

Y no se trata solo del acceso a la información sobre nuestros genes, sino también de su manipulación y reescritura. Basta pensar en técnicas de edición genética como CRISPR/Cas9, que permiten recortar secciones del ADN y modificarlas; cuando una parte de la cadena se elimina, se produce una reconstitución que forma una nueva secuencia. De este modo, se pueden reescribir nuestros genes, por ejemplo, con el fin de tratar enfermedades hereditarias. Claro que este tipo de procedimientos, que manipulan y modifican la estructura del ADN, no están ni estarán disponibles para todo el mundo, y no hace falta demasiada imaginación para visualizar subclases genéticas superiores o bebés de diseño. Cuando, en 2017, Luciana Salazar decidió convertirse en madre de Matilda, los doctores explicaron que el donante masculino había sido elegido de acuerdo con características personales como la altura, el color de ojos, la piel, pero también a partir de su historia clínica y la no presencia de enfermedades genéticas hereditarias. Cuestión de tener acceso a esos lenguajes, saber manipularlos y leerlos. Quizás en ese orden.

CUERVOS

Un movimiento retrospectivo, una reconstrucción hacia atrás, se intuye necesaria a la hora de pensar y articular las singularidades de cualquier época. Pero, en el presente, atrapados en el tiempo real de la *web*, no parece haber espacio para ese movimiento. De hecho, es el movimiento retrospectivo de las grandes maquinarias de la minería de datos lo que suele recaer sobre nosotros. Dice Laurie Anderson en *El corazón de un perro*:³

3. En una lógica
contenidista distante de
la que, propondremos,
sostienen las
producciones artísticas
que analizaremos en
este ensayo, la editorial
argentina Bikini Ninja
publicó en 2017 la
traducción de los textos
que conforman el
documental *Heart of a
Dog* (2015) de la artista
visual y compositora
Laurie Anderson. En
el proceso, se hizo
abstracción de los
textos y se dejó de
lado la producción
audiovisual.

Tantas cosas se están grabando, números, ubicaciones, nombres, fechas, horas, direcciones. Se recopilan y se guardan cantidades enormes de datos. ¿Qué tipo de información es? Conversaciones fragmentadas, repletas de cortes y saltos y distorsiones. ¿Y qué historias surgen de estos fragmentos? ¿Y por qué se recopilan? Solo cuando cometes un crimen toda la información se junta y tu historia se reconstruye, hacia atrás. Un retrato tuyo, compuesto por rastros de información, los lugares adonde fuiste, las cosas que compraste, las fotos que sacaste, los mensajes que enviaste. Como dijo Kierkegaard: “La vida solo se puede entender hacia atrás; pero se debe vivir hacia adelante” (Anderson, 57).

Anderson captura un movimiento que nuestra época tiende a hacer sobre el pasado. Como si lo ya acontecido fuera un bloque de concreto sobre el que volver. Toneladas de datos acumulados esperando convertirse en información valiosa con el paso del tiempo. ¿Qué o quiénes deciden sobre qué volver? ¿Cuál es el recorte? ¿Sobre qué recae la mirada? ¿Pueden verdaderamente los datos hablar por sí mismos? ¿Sobre qué del ahora volverá el futuro? ¿Puede el pasado leerse con las prerrogativas del presente? ¿Quién decide qué es ruido y qué información valiosa? ¿Qué implicancias políticas puede tener esa decisión a *posteriori*, en un mundo de datos acumulados –en ocasiones– sin mayor criterio que la propia acumulación?

Cuando los sonidos de la batalla de Rabelais se descongelan, llegan distorsionados y de otro tiempo: producen un caos sonoro. ¿Existen hoy lenguajes que desconocemos y nos traicionan o pueden traicionarnos, hablar desde un futuro quizás no tan lejano? ¿Cuánto de caos –no necesariamente sonoro– puede generar traer un archivo de otro tiempo y ponerlo a funcionar sin ningún déficit en un hoy en el que se negocian otras complejidades, si no se lo lee en diálogo con su pasado?

Ya en su obra *Fedro*, Platón indagaba sobre la posibilidad de fijar o no las palabras con la escritura. Quien piensa que al dejar un arte por escrito deja algo claro y firme por el hecho de estar en letras –dirá Sócrates– rebosa ingenuidad, dado que las palabras no son más que un recordatorio de aquellas cosas sobre las que versa la escritura. En ese sentido, la compara con la pintura: “sus vástagos están ante nosotros como si tuvieran vida; pero si se les pregunta algo responden con el más altivo de los silencios” (835). Tal como indica Emilio Lledó en nota al pie al diálogo platónico, las palabras presentan “un silencioso y solemne aspecto” (835). El lenguaje escrito está necesitado de una ayuda “fuera de él mismo” que lo haga inteligible, o sea que lo haga hablar. Las palabras escritas son “silenciosas efigies, incapaces de dar razón de sí mismas” (835). Lejos de la vida, las letras quedan asociadas a lo quieto, a lo muerto. También se refiere a que las primeras palabras proféticas provenían de las encinas y de las rocas, “pues los hombres de entonces, como no eran sabios (...) tal ingenuidad tenían” (835), y se lo contrasta con el accionar de Fedro, que no se detiene solamente en las palabras muertas, sino también en “quién sea el que hable y desde dónde” (835).

No queremos dejar de lado el hecho de que, en Platón, la pregunta por la vida o muerte del lenguaje en manos de la escritura está ligada a una “memoria del *lógos*” que ha venido circulando de generación en generación y que es –en tanto escucha, palabra oída– anterior a toda letra, a todo escrito. Sin embargo, el diálogo platónico nos resulta productivo a la hora de pensar en las enormes cantidades de información –escrita, capturada y digitalizada, por más que se trate de voces o palabras habladas– que se acumula día a día gracias a las grandes maquinarias de la minería de datos, sin que se registre la singularidad de quien habla o su lugar enunciativo. En Platón, las palabras necesitan de un padre que las haga hablar, en la ingeniería de datos las palabras hablan por sí mismas.⁴ ¿Se trata de un saber monolítico, cercano a esa verdad que provenía de las encinas y de las rocas, cerrado en sí mismo, sin déficit alguno en no dialogar con lo que está por fuera de él?

La fijeza de la escritura ya había permitido a los españoles consolidar un orden, invadir el espacio simbólico de las comunidades indígenas, por su capacidad de permanencia y rigidez. Hoy, que los signos queden fijados de un modo y no de otro tiene y seguirá teniendo sus implicancias

4. En palabras de Fedro, “...las palabras ruedan por doquier (...) Y si son maltratadas o vituperadas o injuradas, necesitan siempre la ayuda del padre, ya que ellas solas no son capaces de defenderse ni de ayudarse a sí mismas” (Platón, 850).

políticas. Como afirma Laurie Anderson: “solo cuando cometes un crimen toda la información se junta y tu historia se reconstruye, hacia atrás” (57). En el diálogo platónico hay múltiples referencias a Córax de Siracusa y al significado de su nombre –cuervo– en relación con el arte del que se lo considera fundador: la retórica y sus argumentos de probabilidad y verosimilitud en tiempos en que no era posible presentar pruebas documentales. Hace milenios que los seres humanos analizan datos. La escritura ha estado ligada desde sus orígenes a la tarea de registrar información y poder rastrearla. Lo que quizás resulta siniestro en nuestros días es que eventualmente todo podría volverse información. En ocasiones, el movimiento retrospectivo sobre los caudales de datos adopta un rasgo policíaco, criminalizante. Como las aves carroñeras, volvemos sobre lo escrito como si se tratara de palabras muertas. Gestos, movimientos, emociones, palabras, la materia sensible de una época reducida a procesos de discretización, indización y referenciabilización. Es al margen de esos procesos de referenciabilización, por fuera de la discretización e indización de todo, que me interesa pensar una serie de producciones artísticas de nuestro presente.

EL PRESENTE

En los últimos veinte años, y muy especialmente en el último año, internet y las nuevas tecnologías de la comunicación e información han transformado nuestro universo cotidiano de forma radical. Basta pensar en la cantidad de veces por día que extendemos las manos para activar el celular y comprobar si hay interacciones/notificaciones; en cómo un vínculo puede limitarse a un micro-contacto diario; o en cómo Facebook se apoderó de nuestra memoria, la materializó y la volvió referenciable, un lugar en donde bucear por medio de búsquedas, claves y palabras.

Casi nada de todo esto resuena en las producciones artísticas contemporáneas. Y si lo hace, genera muchas veces un enorme rechazo. Nadie quiere ver la plataforma azul y blanca de Facebook en pantalla grande. Seguimos prefiriendo cuerpos y paisajes: personajes que conducen camiones en rutas infinitas o escalan picos nevados para rescatar animales en medio de una tormenta, cualquier trama que nos permita alejarnos por un instante de internet, que nos mantenga por fuera y no asuma el desafío –aparentemente antiestético– de integrarla.

Por supuesto, existen excepciones y, en verdad, preguntarse por qué gran parte de las ficciones contemporáneas

hacen como si internet no existiera, es limitarse a un espectro realista. Quizás internet sí nos hable desde la sintaxis hermética, basada en el montaje de Pola Oloixarac en *Las teorías salvajes*; o desde la deriva de fragmentos y referencias en que nos sumergen novelas como *La ansiedad*, de Daniel Link. Quizás la pregunta de fondo en producciones como *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* o *El aleph engordado*, de Pablo Katchadjian, sea para qué representar si, en internet, ya es toda representación. Quizás por eso una gran cantidad de las películas que se filmaron en los últimos diez años, prefirieron quedarse en 2009, o antes de 2009, o en un limbo temporal que no termina de dejar atrás las antiguas formas, pero tampoco se hace eco de las nuevas: insiste en tramas que si funcionan es porque hacen como si esas formas nuevas todavía no existieran.

Tal vez por la sobreabundancia de materiales que circulan y nos abruma, o por la densidad que supone el gesto meta de representar, duplicar un mundo que es pura duplicación, puesta en escena, representación; o tal vez por la torpeza de algunas producciones que para apropiarse de lo alfanumérico necesitan describir, definir, reproducir los movimientos del ciberespacio como si al lector/espectador le fueran ajenos: la sensación es que algo se nos está escapando, algo no estamos pudiendo elaborar. Muchos lenguajes funcionan constantemente en nuestros espacios, y no los sabemos articular. En este estado de situación, no es tan alocado que los artistas se apeguen a las técnicas y fórmulas del pasado –como decía Fisher– casi como si no pudieran crear formas nuevas para la experiencia contemporánea.

Sea porque buscamos el goce inmediato de lo familiar y sus variaciones mínimas, o porque para poder mirar, pensar el ciberespacio con sus redes y exposiciones universales, sería necesario manejar sus códigos; o bien porque necesitaríamos estar por fuera, retirarnos un momento para luego volver –y eso roza lo imposible en ese lugar sin bordes que constituyen las redes: ¿nos hemos vuelto incapaces de elaborar, de crear representaciones artísticas de nuestro presente, de nuestra experiencia? Quizás solamente podamos hacerlo desde otro grado: como si no nos fuera dado más que señalar la abstracción del mundo, los miles de enunciados incomprensibles que funcionan en lo que nos rodea, dejándonos –prácticamente– en la imposibilidad de decir. Incluso al borde del colapso.

REFERENCIABILIDAD Y “POÉTICAS DE INCONTINENCIA”

Una de las respuestas del arte a la sobreabundancia de datos, códigos y lenguajes, puede pensarse en relación con las estrategias de mixtura y recombinación. El ecosistema cultural está saturado, dice Nicolás Bourriaud en *Postproducción*, para qué agregar más: podemos reproducir, utilizar, reexponer todo lo realizado por otros, todos los productos disponibles en nuestra cultura. Podemos servirnos de ellos libremente si aprendemos el procedimiento, si accedemos al código y lo sabemos manipular. Estamos rodeados de lenguajes que actúan sobre otros lenguajes y sobre nosotros, que se transforman de un estado a otro. Lenguajes que alteran imágenes, que a su vez generan música o más texto. No se trata ya, como dice Goldsmith, de ser originales y creativos en términos románticos. Hay que hacer algo con lo que está circulando: gestionarlo, administrarlo. Solo en nuestros modos de manipular esa información podemos ser originales o creativos. Por eso el *dj* y el programador son las figuras de nuestro tiempo.

Cuando Bourriaud propone *utilizar* un producto de nuestra cultura, o se refiere a productos *disponibles*, está dando por sentada una de las características más importantes del texto – así como también de la imagen, el sonido o el video– en el medio digital: la referenciabilidad. El concepto de referenciabilidad [*addressability*] proviene de la informática y define –en palabras de Agustín Berti– “el resultado de la clasificación cuantitativa objetiva mediante unidades discretas, o estándares” (3). Esta clasificación permite el posterior tratamiento protocolizado y automatizado, que las tecnologías digitales habilitan en todas las esferas de la cultura contemporánea. Todo texto, imagen, sonido o video en un medio digital –dice Berti– es una codificación y “los programas pueden referenciar [*address*] en segmentos particulares, discretos, del código y operar en consecuencia”. La referenciabilidad es una de las características que da lugar a la gestión algorítmica –también– de las obras, que pasan a ser meros contenidos incorporables a catálogos digitales (Berti, 3).

Sin embargo, también hay producciones que cuestionan estas lógicas y la abstracción de las obras respecto de su materialidad constitutiva. Las llamadas “poéticas de incontinencia” son producciones que, desde su funcionamiento y desde su materialidad, problematizan la reducción a contenidos, la normalización y clausura que operan desde lo digital. De acuerdo con Berti, se definen como formas de mutabilidad y abstracción que suponen prácticas de reapropiación como el

remix, las filtraciones, etc. Son producciones que desbordan los límites impuestos por una noción de autoría fuerte asociada a un modelo de propiedad intelectual y a la primacía de la agencia humana en los procesos creativos. Si ese modelo daba lugar a obras cuyos límites aparecían claramente delimitados (por el número de páginas o palabras, por la duración, por la cantidad de fotogramas), las poéticas de incontinencia “dificultan la gestión algorítmica de obras” dado que “no pueden reducirse a meros contenidos digitales, independientes de sus eventuales manifestaciones en continentes asumidos como circunstanciales”. Es decir que las materialidades de sus soportes de almacenamiento constituyen también e inexcusablemente formas artísticas (Berti, 2).

Las poéticas de incontinencia vienen a escenificar y a señalar, de algún modo, márgenes de inaccesibilidad, de inatrapabilidad, en contextos en que todo quiere ser vuelto referenciable. Como si estas poéticas volvieran literal –y colocaran sobre el escenario– aquello que Giorgio Agamben propone como objeto de la crítica en el momento en que esta hace su aparición en el vocabulario de la filosofía occidental, es decir, una indagación sobre “aquello que precisamente no es posible ni asentar ni asir” (9). Se las llama poéticas de incontinencia justamente porque no pueden ellas mismas ser atrapadas, referenciadas, reducidas a segmentos particulares, discretos, de código. Una crítica consciente de que el objeto que debe apresar elude el conocimiento y que ese es el carácter específico propio de su materia, podría encontrar en las poéticas de incontinencia su paradójica topología: la de lo inatrapable, la que le asegura sus condiciones de inaccesibilidad.

En 2010, Carlos Gradín publicó en la web su *Peronismo (spam)*. Sobre un fondo verde y al ritmo de música electrónica, el cursor titila. En color blanco, se dispara la primera pregunta: “¿Es una droga, un virus, una religión?”. A continuación, se suceden una serie de enunciados no muy extensos, con errores de tipeo que se corrigen instantáneamente, y que desaparecen a medida que van dando paso a los siguientes. El ritmo de lectura es rápido, quizás el de un lector acostumbrado al frenetismo de la web. “El peronismo es un caballo brioso...”, “... es como Polifemo”, “...es como un chicle, el sarampión, una camisa” son solo algunos de los versos que van conformando el poema, armado a partir de las respuestas que devuelve Google tras la búsqueda “el peronismo es como *”.

Peronismo (spam) es una producción que propone la dimensión cinética y la dimensión visual como formas de cuestionamiento de la linealidad de lo escrito, de la estaticidad y

permanencia del libro, del texto impreso. También cuestiona los conceptos de autor y de obra. En principio, porque se apropia de resultados de búsqueda provenientes de sitios muy diversos. Algunos son citados con nombre y apellido –figuran, entre otras, “definiciones” de peronismo de Carlos Corrach, Leopoldo Marechal, Giovanni Sartori– y otras aparecen sin nombre de autor. En este movimiento, se vuelve imposible definir cuánto de algoritmo de búsqueda y cuánto del criterio del autor se pone en juego en la elaboración del poema. Automatización y elecciones del poeta operan juntas, sobre voces referenciabilizadas como texto en muy diversas páginas web a las que es posible acceder de forma automatizada. Voces que hablan sobre la infinidad de sentidos que el peronismo puede evocar, pero que ya no pueden ser capturadas como tales, al menos no en el poema visual de Gradín. Y, si concebimos la obra como algo acabado, delimitado por una determinada cantidad de páginas o fotogramas, no podemos afirmar que la producción de Gradín pueda pensarse en esos términos, en tanto está programada para reproducirse en *loop* una vez terminados los casi seis minutos que dura el poema, a no ser que el lector/espectador decida cerrar la ventana. Es decir que, eventualmente, podría no terminar nunca. Se trata de un poema que impone su propio ritmo de lectura, que no puede tener existencia en otros soportes ni puede reducirse a sus meros contenidos. Es decir, que rompe con la normalización y clausura de las obras digitales contenidistas.

Paloma González Santos es poeta y artista visual. Su obra se centra en las vinculaciones entre la naturaleza y el ser humano, en las conexiones entre el entorno y el ser. *Secuencia final* es un video-poema que González Santos realizó tomando imágenes encontradas en la web. Estas imágenes dialogan en su video-poema con recortes de un archivo personal de sus sueños, también ligados a catástrofes naturales. El centro de las dos series de archivos es el agua como materia que todo lo atraviesa. Se presentó en mayo de 2018 en el Centro Cultural Kirchner como parte de la exhibición *La imagen arde*, en el marco del Festival *Byte Footage*.

La imagen arde surgió de una convocatoria que proponía producir obras digitales a partir de imágenes y sonidos encontrados en la web. La pregunta subyacente de la exhibición parecía nacer de la sobreabundancia de materiales circulantes: ¿qué sentido tiene seguir creando –en este caso– imágenes, textos, si tenemos nuestros archivos y podemos mezclarlos, ponerlos a funcionar junto con otros materiales? Una pregunta que podría aplicarse a todo lo reducible a unidades de informa-

ción, a cualquier material referenciable. Y eso quedaba claro en el nombre del festival, que tomaba del *found footage* la idea de material audiovisual presentado fuera de su contexto original –imágenes encontradas y no creadas especialmente para una obra– para llegar a una versión en términos de *bits* (*byte footage*): la única condición era que el formato final fuese digital. El gesto: dislocar el material de archivo de su trama original, proponer nuevos contextos –quizás en claves locales, o en términos de identidad y memoria–, darle lugar a un “reciclaje” de lo digital, apropiarse para reinterpretar.

Sin embargo, lo que destaca de la producción de Paloma González Santos –en un ecosistema de imágenes digitales pulidas y planas que piden reducir todo a código– es su decisión de trabajar sueños y desastres naturales. El video-poema parte de una serie de imágenes de inundaciones, tormentas, tsunamis, huracanes, tomadas de internet. En cuanto al sonido, además del agua de fondo, se utiliza una voz en *off* que va narrando sueños. Aunque, desde el título, se proponga la idea de “secuencia”, entre sueño y sueño quedan espacios vacíos: del sueño número uno se pasa al cinco, y del cinco al veintiocho. Algo se pierde entre el sueño uno y el cinco y, sin embargo, no deja de estar presente en la serie que se va creando con la narración. Esto lleva a pensar en un archivo completo de sueños del que solo se seleccionaron aquellos que estaban vinculados con inundaciones y otras catástrofes. Si bien la obra de González Santos podría ser referenciada a partir de unidades de código, hay algo que no puede reducirse a la suma de sus unidades discretas. En sus archivos personales y en los videos, adentro y afuera: la ambigüedad, la inconsecuencia, la muerte. Y lo afilado y preciso del corte.

En consonancia con el tema onírico, *Dreamlines* (2005/2018), del licenciado en filosofía y programador autodidacta Leonardo Solaas, es una obra interactiva de *net-art* que va transformándose constantemente. La interacción con el espectador comienza ante la consigna (en inglés en el original): “Por favor ingrese el tema de un sueño que le gustaría tener”. Las palabras ingresadas se utilizan para realizar una búsqueda de imágenes en la web y los resultados constituyen la materia prima para un proceso generativo que va dando lugar a dibujos dinámicos y semi-abstractos, siempre distintos en función de las palabras buscadas y del tiempo que se lo deje en proceso de transformación. En palabras de Solaas, se trata de un enjambre de partículas –simples agentes computacionales– que se desplazan alrededor de la pantalla. Sus trayectorias están controladas por los valores de color de una imagen de entrada.

Es decir que se da un proceso de traducción del color en movimiento. El camino de cada partícula va mostrándose en pantalla y, de ese modo, la pintura digital va emergiendo lentamente de la acumulación.

En *Autómatas creadores: los sistemas generativos en el cruce del arte y la tecnología* (2017), Leonardo Solaas propone un análisis crítico sobre el trabajo con sistemas generativos. La generatividad –tal como ocurre en su obra *Dreamlines*– piensa al sistema como una entidad abstracta que excede al dispositivo técnico. Se trata de manipular signos de acuerdo a reglas. Lo interesante de los sistemas generativos resulta del hecho de que hay una autonomía relativa y variable de ese sistema que el artista dispone, por la cual es el propio sistema el que hace algo más o menos inesperado, que luego el artista puede ajustar para mejorar, en un proceso iterativo muy parecido al diálogo. De este modo, se da una colaboración creadora entre el artista y el agente no-humano, el autómatas. Esta forma de trabajo tiene como consecuencias una indeterminación en el resultado y una no relación de contigüidad física entre el artista y su obra. Pero lo que nos interesa destacar en este trabajo es que –al quedar librado a cierta aleatoriedad del momento en que el autómatas “se pone a andar”– el artista se retira para dar lugar a la acción incontrolada de ese otro no-humano, pero activo. La “productividad desquiciada del autómatas”, en palabras de Solaas, deja al artista –en todo caso– una tarea de selección. O quizás, su tarea sea solo la de presentar al autómatas en acción, en una situación donde el foco recaerá más en el proceso productivo que en los resultados. La categoría misma de obra estalla, se vuelve inatrapable, no es posible armar un *corpus* en el sentido tradicional del término. ¿Habría que analizar los resultados de cierta interacción, la suma de todo lo que hace, o todo lo que puede hacer? ¿Es el usuario que interactúa también parte de la obra o del proceso artístico?

De un modo similar al agua que atravesaba literal y metafóricamente los archivos de Paloma González Santos, en la obra de Solaas hay una simulación de algo que se derrama, no solo en la lenta mutación de un color en otro, sino también en las imágenes que –como en los sueños– se transforman unas en otras sin solución de continuidad. Imágenes inatrapables, torrentes de agua y caudales de información –como en el poema visual de Gradín, en que las palabras estaban contenidas en un ritmo, encausada por el criterio estético del poeta– hablan de un *continuum* –no de algo discreto– y traen al universo digital –aunque resulte paradójico– lo no referenciable. Detrás de los sueños de *Dreamlines* hay palabras, pero –proceso ge-

nerativo de por medio– no podemos asignarles una referencia concreta, se transforman unas en otras, en una referencialidad desbordada, enloquecida.

En una época que –respecto del saber– tiende a dejarse guiar casi de forma única por la minería de datos y el *marketing*, las producciones de Gradin, González Santos, Solaas, resultan disruptivas. Se trata de creaciones que escenifican lo inatrapable. Sea porque cuestionan lo estático, lo permanente, lo “fijo” del texto, en el caso de Gradin; porque hacen estallar la categoría de obra y de *corpus* –en las producciones de Solaas; o porque en un contexto de trabajo de archivo, mixtura y recombinación, proponen imágenes de lo excesivo, de aquello que no puede encausarse en ninguna lógica binaria –sueños, catástrofes naturales, en el video-poema de González Santos–, se trata de producciones que problematizan el intento de referenciabilización de todo y ponen el foco en escenas de lo inatrapable. De este modo, cuestionan la lógica contenidista de internet, la supuesta abstracción y opacidad de los nuevos medios, insisten en negar la reducción de las obras a meros contenidos referenciables, al tiempo que abren nuevas puertas de percepción y autorreflexión en contextos en que todo intenta reducirse a una gestión algorítmica. De fondo, parecen reforzar la idea de que acceder no es saber, de que también hay márgenes a los que no se accede y allí pueden captarse intensidades, sintonizarse sensibilidades.

Las poéticas de incontinencia y –más precisamente– el concepto de “desreferenciabilización” (Berti) contribuyen a problematizar la discretización, la reducción de la vida a unidades de información y el ejercicio de poder que eso supone. ¿Admite el arte predicciones y anticipaciones? ¿Hay una reserva sensible de lo humano que permanezca inaccesible? ¿Propician el diálogo entre arte y técnica modos diversos de conocimiento? ¿Los potencian o los vuelven archivos de fácil acceso? ¿Hay lugar para lo evasivo y para lo confuso? ¿Cuál es la tarea de las artes en las sociedades de control?

BRINKS

En 1992, el escritor brasileño Wilson Bueno publicó *Mar paraguay* y creó un personaje –Brinks– que se instaló en el mundo y empezó a crecer, de forma microscópica, infinitesimal. Brinks es un perrito que va volviéndose cada vez más pequeño a medida que avanza el texto y, mientras empequeñece, va sumándole sufijos diminutivos a su nombre: Brinkssisisiñosiñosi-sisisiñosiñiño. Tamaña acumulación de sufijos diminutivos

acoplados al nombre propio connota en guaraní algo que vuelve la cosa diminuta, casi invisible; en lo sugerido en el texto, “lo que no se puede ver o lo que efectivamente, en tal caso, no existe”. Este personaje podría agregar indefinidamente sufijos diminutivos, y volverse así cada vez más pequeño. Su nombre se haría entonces más largo cada vez.

Me gusta imaginar un Brinks electrónico que agrega ceros y unos, como las líneas de código de un programa que crecen y crecen, aunque estén trabajando en cosas pequeñas, que de tan diminutas rondan la abstracción, o se vuelven imperceptibles para la mente, para el ojo humano. Como una textualidad inmensa que se genera a pesar de, y de forma inversamente proporcional, a lo minúsculo de una tarea que siempre puede ir un poco más al detalle, generar datos sobre la porción más diminuta a la que una máquina pueda acceder.

También me gusta pensar que Brinks tiene algo de la abstracción del dinero. Al extenderse en la gramática de la abstracción financiera –como Brinks– el dinero desaparece del mundo. Hacia eso tiende el capitalismo: a la desmaterialización de lo que antes era oro, papel o bienes materiales, al predominio de la abstracción electrónica. Y si el dinero es el lenguaje de la realidad, quizás sea ese –precisamente– el lenguaje que se nos escapa. Un lenguaje que no ancla en lo real, pura mixtura y recombinación. En palabras de Franco Bifo Berardi, el incremento de la entidad abstracta que es el dinero se agiliza con la virtualización, que ni siquiera es dinero sino algoritmos e impulsos electrónicos, una aceleración tal que escapa a toda posibilidad de comprensión humana –y mucho menos a un control político. Signos que son signos de signos, más reales que cualquier realidad que quisieran significar. Un universo de sobreproducción simbólica que le sigue el ritmo a la producción arbitraria de la abstracción financiera.

¿Quién traducirá para nosotros el mundo hipercomplejo de esa abstracción financiera? ¿Son los compiladores informáticos nuestra Malinche? Las maquinarias del capitalismo financiero saben sobre nosotros más de lo que sabemos sobre ellas. Cuando los indios esconden la carta para comerse los melones, al menos son embaucados por otra lengua. Las maquinarias del capitalismo financiero hablan un idioma bastante parecido al nuestro, aunque puesto a funcionar a otro ritmo. Son operacionalmente más poderosas: conocen nuestras palabras, vuelven sobre lo que decimos, manipulan y recortan, crean la realidad que quieren. Les damos a cada instante la información que necesitan. Viven de la conmutación, de la combinatoria, de la supresión de la substancia y del valor de referencialidad, que da lugar al libre juego del dinero.

El arte, la literatura, la sangre, nuestros comportamientos y consumos, todo parece eventualmente referenciable en nuestros días. ¿Solo el dinero perdió locamente –en las formas diáfanas de la abstracción financiera– la referencia? ¿Es todo lo demás reducible a puro código? Cuando salgo a la calle y me cruzo con un camión de caudales Brinks, me siento frente a un objeto de otro tiempo. Me gusta imaginar que el blindado tiene una función parecida a la de las vitrinas en los museos: amortiguar daños, preservar la belleza. Como esas películas que –para no hablar de un mundo alfanumérico, sobrecodificado y abstracto– nos muestran cuerpos y paisajes: rutas en que el dinero es –todavía– *un lento transporte de metales preciosos*.

BIBLIOGRAFÍA

Anderson, Laurie. *El corazón de un perro*. Buenos Aires, Editorial Bikini Ninja, 2017.

Agamben, Giorgio. Estancias. *La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia, Pre-Textos, 2014.

Berardi, Franco Bifo. *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires, Caja Negra, 2017.

Berti, Agustín y Ré, Alejandra. “Contra lo discreto: Mauro Césari y las poéticas de desreferenciabilización”. *Texto digital*, N° 9, 2013, pp. 183-209.

Berti, Agustín. “Palabras esquivas, referenciabilidades discretas: sobre los procedimientos de la poesía digital en Leonardo Solaas, Iván Marino y Carlos Gradín”. *E-Poetry / E-Poesía 2015*, Buenos Aires, UNTREF.

_____. “Usos del acervo cultural en procedimientos de la literatura digital. Entre contenidos e incontinencia”. *Revista Virtualis*, Vol. 9, Núm 17, 2018.

Bourriaud, Nicolas. *Postproducción*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

Bueno, Wilson. *Mar paraguayo*. Buenos Aires, Tsé-Tsé, (2005) [1992].

Costa, Flavia. “*Omnes et singulatim* en el nuevo orden informacional. Gubernamentalidad algorítmica y vigilancia genética” en *Revista de Ética e Filosofía Política*, Pontificia Universidad de Sao Paulo, 2017, p. 1-22.

Deleuze, Gilles. “Posdata sobre las sociedades de control. En: FERRER, Christian (comp.) *El lenguaje libertario. Antología del pensamiento anarquista contemporáneo*. La Plata, Terramar, 2005, p. 115-121.

Foucault, Michel. “Nuevo orden interior y control social”. *Saber y verdad*, La Piqueta, Madrid, 1991, p.163-167.

Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios Reales*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991.

Goldsmith, Kenneth. *Uncreative writing*. New York, Columbia University Press, 2011.

González Santos, Paloma. “Secuencia final”, 2018, <https://vimeo.com/131676985>

Gradín, Carlos. “Peronismo (spam)”, 2010, <http://peronismo.atpspace.cc/>

Katchadjian, Pablo. *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*. Buenos Aires, IAP, 2007.

Kozak, Claudia (ed.). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2012.

Link, Daniel. *La ansiedad*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2004.

Oloixarac, Pola. *Las teorías salvajes*. Buenos Aires, Entropía, 2008.

Platón. *Fedro*. Madrid, Gredos, Traducción y notas de Emilio Lledó, 2015.

Schönberger, Viktor. *Big data. La revolución de los datos masivos*. Madrid, Turner Publicaciones, 2013.

Solaas, Leonardo. "Dreamlines", 2005/2018
<http://solaas.com.ar/dreamlines/>

_____. "Autómatas creadores: los sistemas generativos en el cruce del arte y la tecnología". *Medium*, 2018, <https://medium.com/@solaas/aut%C3%B3matas-creadores-los-sistemas-generativos-en-el-cruce-del-arte-y-la-tecnolog%C3%ADa-f6d36dc1edd5>

_____. "Lógica sensible: observaciones sobre el acto de programar", *Medium*, 2019, <https://medium.com/@solaas/l%C3%B3gica-sensible-observaciones-sobre-el-acto-de-programar-d4c15da0bfa1>

PRIMERA MENCIÓN

POSIBILIDADES DE PERSONAS. ESTRATEGIAS CONTRACULTURALES EN OSCAR BONY, AMALIA ULMAN Y TEDDY WILLIAMS

por **Patricio Orellana**

RESUMEN

Este ensayo propone una relectura de los cortometrajes de Oscar Bony (*Fuera de las formas del cine*) a la luz de la condición actual de ubicuidad de las imágenes en movimiento en las artes del presente. Filmados en 16mm en 1965, transferidos a video en 1998, y digitalizados años más tarde, el derrotero de los cortos está marcado por cierta incomodidad, tanto en relación con los formatos como con los espacios de exhibición de arte. En el ensayo propongo que en este desencaje radica una clave de la relevancia actual de los cortos, cuyas estrategias primero considero bajo el lente del arte conceptual y el uso de film por parte de artistas visuales, luego pongo en diálogo con discursos sobre la juventud en los 60, y finalmente relaciono con el trabajo de artistas contemporáneos, Amalia Ulman y Teddy Williams, quienes también arrojan interrogantes sobre los límites entre disciplinas críticas y modos de exhibición de las obras con imágenes en movimiento.

POSIBILIDADES DE PERSONAS. ESTRATEGIAS CONTRACULTURALES EN OSCAR BONY, AMALIA ULMAN Y TEDDY WILLIAMS

En noviembre de 1966, Oscar Bony presentó una serie de cortometrajes con el título *Fuera de las formas del cine* en el Instituto Di Tella, por lejos la institución artística más prominente de la Argentina en los años 60. El Instituto había abierto un Centro de Experimentación Audiovisual con el objetivo de albergar representaciones teatrales y proyecciones de cine *underground*. El año anterior, en su primer evento importante, se habían proyectado una serie de películas de cine experimental norteamericano. Sin embargo, una regulación municipal impedía que el lugar funcionara como teatro y como cine, y el Centro, luego de mostrar las películas de Bony, se inclinó por el primero.⁵

5. Ver King, John. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino de la década del sesenta*. Buenos Aires, Asunto Impreso, 2007, 73.

Los cortos mostraban a gente joven teniendo sexo, de paseo en un parque, aplicándose maquillaje frente a un espejo y corriendo desnudas en una playa desierta, y su abordaje experimental del medio fílmico desconcertó al público y la crítica. Así, no gozaron de un destino inmediato mucho más feliz que el del abortado espacio de su primera proyección. El semanario político y cultural *Primera plana* (único medio que cubrió aquella única proyección) publicó una reseña muy breve, cáustica e imprecisa. Tras la experiencia, Bony hizo trabajo de cámara en un *happening* de Oscar Masotta e incluyó un componente filmí-

6. Para un análisis agudo de los desafíos disciplinarios que presenta a la historia del arte el vaivén entre la sala de cine y la galería y el museo en el arte europeo y estadounidense de los años sesenta, ver Uroskie, Andrew. *Between the Black Box and the White Cube. Expanded Cinema and Postwar Art*. Chicago, University of Chicago Press, 2014. Para un análisis del "Grupo Goethe", ver Denegri, Andrés. "El Grupo Goethe. Epicentro del cine experimental argentino", en Jorge La Ferla, Jorge y Sofía Reynal (comps.), *Territorios audiovisuales*, Librería, Buenos Aires, 2012.

7. "En realidad lo que tendría que haber hecho era video, pero no existía", dice Bony en una entrevista con Andrea Giunta y Ana Longoni. Inédita. Agradezco a Carola Bony por permitir la lectura de este material.

8. El término es de Gonzalo Aguilar, en "La invención del espacio", en AA.VV. *Arte de contradicciones. Pop, realismo y política. Brasil - Argentina 1960*. Buenos Aires, Fundación PROA, 2012.

co en su famosa instalación *Sesenta metros cuadrados y su información* (1967). Pero desde entonces no volvió a usar imágenes en movimiento hasta 1998, cuando transfirió dos de los cortos que habían sobrevivido a video y volvió a filmar otro y los expuso en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Años después, las cintas de 16mm fueron digitalizadas, y así componen las versiones de dos de los cortos (*El paseo* y *Submarino amarillo*) que se exhiben hoy en pequeñas pantallas en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

A diferencia de otras piezas de Bony, como la mencionada *Sesenta metros* y *La familia obrera* (1968) que son analizadas a menudo y exhibidas internacionalmente, los cortos adquirieron un lugar curioso, tanto en la carrera del artista, como en los relatos críticos del arte argentino de la época, una incomodidad que este ensayo interroga. Su irrupción en los años 60 reveló la inexistencia en ese entonces de un espacio institucional para este tipo de prácticas –el cual, se podría decir, se habría consumado años después con el grupo de cineastas experimentales nucleados alrededor del Instituto Goethe.⁶ Pero además, el propio Bony definió esta posible inadecuación en relación al formato, cuando en varias entrevistas conjeturó que el video habría sido un medio más apropiado para sus investigaciones formales.⁷

La dislocación respecto del espacio y del medio es una marca habitual en la producción cultural de los años sesenta, una década signada por el cuestionamiento de los límites de lo estético, por una crisis del paradigma que cifra la autonomía de las artes en la especificidad del medio, y por una "pulsión de apertura"⁸ y de éxodo de los

espacios tradicionales de exhibición; una época, en resumen, en la que el libro, la galería, la sala de cine ya no contienen las prácticas estéticas, las más interesantes de las cuales se filtran hacia otros espacios, como los medios de masas y la militancia política. Oscar Masotta describió este proceso como de “desmaterialización”, uno de los términos más repetidos en los discursos críticos y curatoriales sobre el arte argentino de la segunda mitad de los 60. Masotta lo empleó en un artículo muy agudo de 1966 para referir el objetivo del derrotero lógico y teleológico que debía recorrer el arte de vanguardia, el cual habría llevado del *arte pop* a los *happenings*, y conduciría al arte de los medios de masas. La historiografía crítica posterior propone que este camino llevó a una encrucijada cuyo único horizonte de salida, según algunos artistas del período, sería un arte radicalmente politizado o un eventual abandono total del arte.⁹

Se podría argumentar que el propio Bony habría recorrido este mismo derrotero en aquellos años, y así los cortos habrían sido una extraña parada en el camino hacia el arte conceptual o la renuncia al arte. Propongo, en cambio, atender a las resistencias que su obra opone a esta lectura, iluminar cómo la serie de filmes breves desarma la oposición entre conceptualismo, formalismo y autorreflexividad, de un lado, e imagen y sensualidad del otro, y subrayar su exploración del cuerpo y la subjetividad como territorios políticos y estéticos a través de estrategias que denominaré contraculturales, y que son tan conceptualistas como plagadas de imágenes, tan desmaterializadoras como eminentemente sensoriales. Después de todo, cuando Bony se supone que “abandonó” el arte, trabajó como fotógrafo de la incipiente industria del rock argentino, fotografiando cuerpos jóvenes desnudos, y produciendo algunas de las imágenes más emblemáticas del incipiente movimiento.¹⁰ Por ello, pondré en relación sus cortos con otras imágenes y discursos sobre el cuerpo y la identidad de los años sesenta en relación a los jóvenes, con un foco en la importación cultural del cine *underground* norteamericano. Y concluiré sugiriendo resonancias entre las obras de Bony y el trabajo de artistas contemporáneos cuyas estrategias resuenan en las empleadas en *Fuera de las formas del cine*.

9. Algunos importantes trabajos críticos sobre el arte y el cine de los sesenta son: Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2008; Longoni, Ana y Mestman, Mariano. *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires, Eudeba, 2010; Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008; y Oubiña, David. *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en el cine y la literatura*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.

10. Para un análisis de las fotografías de Oscar Bony para la industria del rock ver García, Fernando. “Rock: Los sueños lúdicos de O. Bony”, en AA.VV. *Oscar Bony. El mago. Obras 1965-2001*. Buenos Aires, Malba, 2007, 37-46; y Quiles, Daniel. “Between Organism and Sky: Oscar Bony, 1965-1976”. En *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 4, 2014.

ESTRATEGIAS CONTRACULTURALES

En el texto del catálogo de la muestra de 1998 en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en la que se exhibieron las versiones en video de *Fuera de las formas del cine*, Rodrigo Alonso describe el componente fílmico de *Sesenta metros cuadrados y su información* (1967) como parte de una estrategia tautológica conceptualista, y enmarca el recorrido artístico de Bony en los sesenta en la narrativa de la desmaterialización, el cual habría culminado con *La familia obrera* (1968). Unos años después, Alonso ofrece un fecundo rastreo de experiencias tempranas que integraban imágenes en movimiento en los espacios de las artes visuales. Allí distingue entre artistas que se enfocan en la dimensión “sensorial” de las imágenes (y que señala que tenían una influencia del movimiento *hippie*) y una “vertiente conceptual” de artistas que desplegaba imágenes en movimiento “para indagar en sus mecanismos de construcción de sentido”. En las obras de esta última vertiente, la percepción es menos esencial que el conocimiento, la imagen es secundaria respecto del concepto, un medio acaso inevitable, pero que exigiría ir hacia un más allá conceptual, donde residiría el mensaje. Uno de estos artistas de la “vertiente conceptual” habría sido Oscar Bony.

La distinción entre un arte que apuntara a los sentidos y otro que se dirigiera a la mente tiene una larga tradición extensa en la reflexión estética. Un ejemplo reciente, donde también se incluye a Oscar Bony, es el libro *Artificial Hells*, en el que Claire Bishop traza una clasificación generalizada de las distintas formas de arte de participación en Brasil y Argentina, basada precisamente en esa separación entre cuerpo y mente, entre percepción y concepto. Según Bishop: “Si los mejores ejemplos

11. Bishop, Claire. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres/ Nueva York, Verso, 2012, 105-129.

del arte brasileño de los 60 apelan a los sentidos y los sentimientos de los espectadores, sus colegas argentinos parecen requerir que la audiencia piense y analice”¹¹. Entre los conceptualistas participativos que invitan a pensar y analizar, la crítica coloca a Oscar Bony.

Historiadoras del arte y del cine experimental de los Estados Unidos como Rosalind Krauss y Annette Michelson también insertan el uso de film por parte de artistas visuales en una problemática similar, entre las fantasías de pureza formalista y el recorrido hacia el arte conceptual. Krauss, por ejemplo, coloca la actividad de los cineastas nucleados alrededor del Anthology Film Archives de Nueva York como todavía capaz de trabajar con la recursividad de medio que caracterizaba, según ella, al arte moderno, y la cual solo se habría disuelto en

una condición “post-medio” con la entrada de la *portapak* y la explosión del videoarte. Annette Michelson, por su parte, describe la obra de artistas como Hollis Frampton como implicada en la búsqueda de una “imagen purificada” a través de una “sublimación del erotismo”, una abstracción y un trabajo semiológico con el cuerpo, a la vez que desdeñó de las aspiraciones multimediales del “cine expandido” de la época.¹² Considero, en cambio, que los cortos de Bony vuelven innecesario “esperar” a la irrupción del video para asistir a estrategias con imágenes en movimiento que iban más allá de la especificidad de medio.

12. Ver Krauss, Rosalind, *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Nueva York, Thames & Hudson, 2000; y Annette Michelson, *On the Eve of the Future*. Cambridge, MIT Press, 2017.

Pero vayamos a una descripción de los cortos en palabras de su autor. Con la ocasión de la exhumación de los cortos para la muestra en video de fines de los 90, Bony describió la serie en términos que se ajustarían a la “vertiente conceptual” de Alonso y la aspiración radical, purificadora y recursiva del cine según Krauss y Michelson. Los cortos, explicó Bony, usaban el aparato cinematográfico para ilustrar diferentes “teorías del tiempo”. Uno de los ellos, llamado *El clímax*, se perdió, pero según la descripción del artista mostraba a un hombre y una mujer jóvenes teniendo sexo. En un determinado momento, la imagen se congelaba y el sonido continuaba, habitando temporalidades paralelas. *El paseo*, en el que una mujer y un hombre, también jóvenes, caminan en línea recta de la izquierda a la derecha de la pantalla, se ocupaba del tiempo lineal, o lo que Bony llama “la flecha del tiempo”. El ángulo de la toma estaba ligeramente inclinado; el artista esperaba que fuera corregido durante la proyección, y así llamaba la atención sobre el proceso material detrás de la producción de imágenes. En *Maquillaje*, una joven se aplica maquillaje como si la cámara fuera su espejo. En un momento apenas perceptible, la acción empieza a moverse hacia atrás: la misma “flecha” de *El paseo* se mueve aquí en dirección contraria, mientras el personaje se deshace gradualmente del rostro que se había pintado para sí misma segundos antes. Finalmente, en *Submarino amarillo*, alrededor de 10 muchachos desnudos juegan en una playa desierta. El montaje es frenético: el propio Bony recortó la película con una navaja y luego pegó los fragmentos de manera desordenada, lo cual hace difícil discernir una serie de acciones consecutivas. Bony comparó el corto con una fantasía estética en la que “el tiempo es una esfera cuyo centro es la conciencia” (en Sánchez).

El montaje flagrantemente casero, la ruptura del sonido y la imagen, y la decisión de mover el ángulo del proyector du-

rante la proyección son gestos que buscan enfatizar la materialidad de diferentes componentes del aparato cinematográfico y sus mecanismos de producción de ilusión. Pero más allá de reconocer estas piezas como reflexiones formalistas del medio filmico; como metáforas cinemáticas autorreflexivas de diferentes conceptos de tiempo; como mojones en el camino teológico y desmaterializador hacia el conceptualismo; o como invitaciones a “pensar y analizar”, sugiero que prestemos algo de atención a lo que los cortos mostraban: personas jóvenes teniendo sexo, frotándose desnudas entre sí, poniéndose maquillaje. Considerando su incuestionable interés por el cuerpo, el sexo y la identidad, sugiero que los cortos también exigen ser vistos como respuestas críticas a lo que otros usos de imágenes (artísticas, mediáticas, publicitarias, cinematográficas, contraculturales) hacían con la articulación entre sexo, subjetividad y diferentes “teorías del tiempo”.

En un texto programático sobre la lógica formalista que debía dominar en el cine experimental británico, Peter Gidal declara que el “cine estructural/materialista debe minimizar el contenido, en el sentido de la seducción apabullante que puedan tener sus imágenes (...) y proceder con el film en tanto film” (2). Pero: ¿acaso debemos contar la presencia de 10 muchachos desnudos frotándose entre sí como un intento por “minimizar” el poder de “seducción” de las imágenes, y enfocar la atención de los espectadores *solo* en “el film en tanto film”?

El propio Bony subrayó que los actores eran “todos tipos muy lindos”, y destaca así la recurrente dimensión erótica de su trabajo. Agregó, además, que uno de los actores tenía una figura que parecía de Pasolini, y estableciendo una conexión con un escritor, cineasta y teórico del cine cuyo trabajo contiene numerosas afinidades y resonancias con su propia obra¹³. Pasolini también filmó cuerpos jóvenes entrelazados en peleas ambivalentes, como en la célebre pelea callejera de *Accattone* y, como Bony en los cortos, el maestro boloñés veía en ciertas imágenes de la juventud una fuerza anacrónica con la que contrarrestar el efecto de estandarización y aplanamiento de la sensibilidad y las identidades en la Italia en proceso de modernización del capitalismo postfascista.

Por último, en cuanto al aspecto conceptual de las películas, en la misma entrevista, Bony dice: “En tanto el arte conceptual trataba de despojarse de las cosas para que quedara una imaginaria estructura transparente, el cine *no podía elimi-*

13. Ambas citas son de una entrevista con Sánchez, Julio. “Oscar Bony reedita cortos del 60”, *La maga*, 1 de abril de 1998. En una reseña sobre la exhibición de 98, Fabián Lebenglik también traza un paralelismo entre los cortos de Bony y la noción de “cine de poesía” de Pasolini, ver: “La revancha de Bony”, *Radár*, suplemento de *Página/12*, 1998.

nar la imagen. Eso era un inconveniente, pero a la vez resultaba *muy excitante*" (en Sánchez, el subrayado es mío). La "eliminación de la visualidad" junto con el privilegio de un modelo lingüístico por sobre uno perceptual (a lo que alude Bony en su cita como un "inconveniente muy excitante") son precisamente las "señas inconfundibles" del "conceptualismo *mainstream*", tal como lo construye Luis Camnitzer siguiendo a Benjamin Buchloh.¹⁴ Pero el artista y curador uruguayo también añade que el arte conceptual latinoamericano, a diferencia del *mainstream* del norte, no tenía prohibida la poesía (*Didáctica*, 204), y allí quisiera situar una clave de lectura para la posible inscripción de los cortos de Bony en el derrotero desmaterializador.

14. Camnitzer, Luis. *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Montevideo, HUM, 2008. Buchloh, Benjamin H. D.. "Conceptual Art 1962-1965: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions", *October* 55, invierno de 1990, 105-143.

Mi hipótesis es que las películas de Bony examinan la producción de sentido y subjetividad como un proceso contingente, pero van más allá del aspecto lingüístico y recursivo, atendiendo en cambio al cuerpo y los sentidos. Su estrategia no apuntaba a la eliminación de lo imaginario como horizonte, que Bony asumía como imposible, sino que la tensión de la imagen consigo misma resultaba, en cambio, algo "muy excitante", donde explorar "la carga de erotismo y juego", y por ende el potencial político y estético implicados en "la acción de transformarse a sí mismo en una imagen", tal como apunta Daniel Quiles en relación al trabajo fotográfico de Bony para la industria del rock.

Llamo a esta estrategia (que es tan autorreflexiva como materialista, tan anti-ilusionista como cargada de imágenes) una *estrategia contracultural*. Y uso este término en dos sentidos. En primer lugar, en relación con los estados alterados y los ataques a la percepción normalizada que asociamos con la psicodelia y otros artefactos contraculturales. Pero también uso el término en relación al reconocimiento temprano de la contracultura de que lo personal y lo subjetivo son territorios de contestación política y estética, y de que tal oposición no puede tener lugar por fuera de una política de las representaciones mediáticas.

El crítico cultural alemán Diedrich Diederichsen propuso una similitud entre la percepción de estados alterados relacionada con la psicodelia, y la estética tanto del minimalismo como del *arte pop*. La experiencia de observar durante horas con los ojos fijos un objeto minimalista sería tan comparable a la experiencia psicodélica como la sobrecarga sensorial de los ambientes inmersivos y el pop de los 60. Diederichsen tam-

15. Diederichsen, Diedrich. *Psicodelia y ready-made*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2010.

16. Ha habido trabajos recientes señalando las resonancias entre la psicodelia, la contracultura y el cine formalista de fines de los 60 y principios de los 70, con los que mi trabajo dialoga: Joselit, David. *Feedback. Television Against Democracy*. Cambridge; MIT Press, 2007; Kase, Juan Carlos. "Reassessing the Personal Registers and Anti-Illusionist Imperatives of the New Formal Film of the 1960s and '70s". *October* 163, invierno de 2017, 49-70; Ramos, Julio. "Un cineasta boricua en el underground nuyorquino", *La Fuga*, disponible en <http://www.lafuga.cl/un-cineasta-boricua-en-el-underground-nuyorquino/557>; Small, Irene V. "Toward a Deliberate Cinema", en *Performativity*, disponible en <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/deliberate-cinema/>.

bién señala que la percepción psicodélica implica un ataque tanto al consumidor distanciado y privilegiado del arte modernista como al espectador supuestamente pasivo y fatal víctima de la industria cultural. Diederichsen presenta la experiencia psicodélica como una forma de "des-habituarse" la dimensión perceptiva del control ideológico.¹⁵

Siguiendo a Diederichsen, en lugar alinear los cortos de Bony o *bien* con el paradigma formalista/conceptual o *bien* con el paradigma *hippie* o expandido, propongo colocarlos *tanto* al lado de *Situación de tiempo* (1967) de David Lamelas, como de las *Cosmococas* de Helio Oiticica y Neville D'Almeida de los años 70, por poner dos ejemplos latinoamericanos del paradigma "frío" y el "caliente" respectivamente según, por ejemplo, Claire Bishop.¹⁶ Tanto Lamelas como Oiticica se han vuelto traducibles a los modos de exhibición y los relatos historiográficos globales; ambos artistas contaron con importantes retrospectivas en Nueva York y Londres. Lo que *Fuera de las formas del cine* comparte con ellos es una marcación crítica de la *situación* de ver imágenes en movimiento a través de una invocación a un estado alterado, como el caso de la lluvia estática hipnótica de los televisores de Lamelas, las diapositivas coloridas adornadas con rayas de cocaína y proyectadas en las paredes de una ma-

drigüera *hippie*, o la batería de estrategias contraculturales que describiré en los cortos de Bony.

LA LIBERACIÓN DEL UNDER

Como señalé, la pulsión contracultural no se acaba en los ataques a la percepción, sino que se filtra hacia una política de las imágenes en los medios. También mencioné que mi lectura ponía en diálogo a los cortos con las imágenes de la juventud que circulaban en la época para vender y promocionar una nueva identidad o subjetividad "joven". Para esta parte de mi argumentación, entonces, me gustaría regresar a la respuesta que suscitaron los cortos de Bony en los medios. ¿Cuáles eran las expectativas y deseos que proyectaban los medios modernizadores sobre esta nueva forma artística del "cine experimental"? ¿Y cuál era el rol de la juventud en esta tarea?

Un año antes de que Bony exhibiera sus cortos, el Di Tella albergó una serie de proyecciones de cine experimental estadounidense. El ciclo se llamó simplemente *New American Cinema*, en inglés, y se desarrolló entre el 3 y el 17 de agosto de 1965 en el Centro de Experimentación Audiovisual del Di Tella. Recibió cobertura de varios periódicos (*Buenos Aires Herald*, y especialmente *La prensa*) así como del semanario *Primera plana*. El catálogo contó con un texto de Miguel Grinberg (recogido en su libro *La generación "V"*, de 2004), quien además ofició de traductor. Se mostraron películas de Andy Warhol (a quien un periodista de *La prensa* confundió con P. Adams Sitney, quien sí había viajado a Buenos Aires), Bruce Conner, Stan Brackhage y Jonas y Adolfas Mekas, entre otros. En su columna en *The Village Voice*, Jonas Mekas publicó fragmentos de las cartas que le enviaron P. Adams Sitney (quien viajó a Buenos Aires junto a Barbara Stone) y Miguel Grinberg, y que luego se recogerían en el volumen *Movie Journal*¹⁷. Del epistolario emergen imágenes extrañas: los realizadores se autfiguraron como abocados a una misión (con tintes neocoloniales) de liberación de la escena independiente argentina, según ellos atrapada en las garras del realismo. En un pasaje, Miguel Grinberg cuenta con gracia que P. Adams Sitney “sonrió con cuidado” cuando en la calle percibió un *graffitti* que exigía “YANKEE GO HOME”, y comparte el detalle de la presencia ominosa de policías custodiando la Embajada de los Estados Unidos con ametralladoras. En esa carta, al igual que en su catálogo, también describe a los realizadores americanos como “revolucionarios” que se proponían “liberar” el formato de 16mm y habilitar un cine de expresión más libre en el país. Adams Stiney se lamenta de que la enorme mayoría de las películas que le muestran los directores locales a los que visita sean “documentales sobre zonas pobres de los alrededores de la ciudad de Buenos Aires”, pero lo ilusiona encontrar “copias del catálogo [del ciclo de proyecciones] en las casas de los talleres de los artistas” que visita.

La cobertura en la prensa local también subrayó en el evento un cierto potencial moderno y liberador, y lo festejó como prueba del carácter actualizado de la cultura argentina, con el mismo alarde de contemporaneidad que en general desplegaban los semanarios culturales al presentar inauguraciones, *happenings* o el insospechado avistaje de *hippies* en las playas bonaerenses o las calles de la capital, es decir, como señales de que las tendencias de los países desarrollados llegaban cada vez más rápido a la Argentina. La reseña de *Pri-*

17. Mekas, Jonas. “New American Cinema in Buenos Aires”, en *Movie Journal. The Rise of the New American Cinema, 1959-1971*. Nueva York, Columbia University Press, 2016.

mera plana se jactaba de que *Good Times, Wonderful Times* (1965) de Lionel Rogosin, se estaba proyectando en Buenos Aires antes de su estreno oficial en el Festival de Venecia (“los espectadores argentinos tendrán prioridad sobre los de Venecia”). Los parámetros con los que se medían los filmes eran similares a los que se aplicaban a otras producciones asociadas con la juventud moderna y transgresora: “la libertad de expresión, dentro de un estilo juguetón y anti convencional” (como celebra *La prensa* sobre *Hallelujah the Hills*, el film de Adolfo Mekas de 1963, que Oscar Bony vio en el ciclo), el “mensaje” que no teme romper las reglas, y cierta despreocupación por limitaciones técnicas. La reseña de *The Connection* (Shirley Clarke, 1961) en *La prensa* del 11 de agosto es en este sentido elocuente. Tras protestar por la reiteración de lo que sanciona como fallas técnicas (aunque acaso no hubiera ningún problema con el proyector durante la exhibición de *Fire Waters* (1965), de Stan Brakhage, por ejemplo, y la pantalla “a oscuras buena parte del tiempo” fuera intencional), el periodista se queja porque a la película no solo le falta una “intención moralizadora”, sino también una “inmoralizadora”.

Un año después, la única reseña dedicada a la proyección de las películas de Bony estaba teñida de algunas de las mismas esperanzas, como si se festejara que la obra de Bony no temiera revelar una suerte de ‘verdad desnuda’. La reseña, ilustrada por una imagen renacentista de un hombre y una mujer desnudos, presentaba las películas como “cuatro cortometrajes eróticos”. También reportaba, equivocadamente, que los personajes de *El paseo* estaban desnudos, y contaba, un poco en broma pero acaso no, que Bony había prometido que volvería a rodar los cortos, puesto que los yerros técnicos había vuelto imposible “ver nada”. Me interesa subrayar las ganas de *ver más* en estos “cortometrajes eróticos” por parte de la prensa, y la refracción u opacidad que presentaban las imágenes de Bony: al igual que sobre otras producciones artísticas y culturales asociadas con los jóvenes, sobre las películas se proyectaba el deseo de que guiaran una modernización de la cultura argentina que, lejos de reprimir toda expresión sexual, requería ciertas dosis de erotismo, siempre que se las presentara a través de una subjetividad joven reconocible. Por eso, más allá de los malentendidos, la reseña acertaba al registrar la importancia de la sexualidad en las películas de Bony. Por más de la sorna por los “yerros técnicos”, la proyección era presentada como uno de los eventos *chic*, y alegremente transgresores que tenían lugar habitualmente en el Di Tella y sus alrededores, a los cuales la prensa modernizadora se había vuelto adicta, con todas sus ambivalencias.

La historiadora de la cultura Valeria Manzano señaló las resonancias entre las descripciones de la adolescencia por parte de psicólogos, como Eva Giberti, muy diseminadas en la prensa de la época, y los diagnósticos elaborados por sociólogos como Gino Germani acerca de la crisis que la Argentina del post-peronismo supuestamente atravesaba.¹⁸ Tanto la gente joven como el país se encontraban en una fase de transición que requería reemplazar viejas identificaciones mórbidas con una vieja figura paterna por otras más saludables, y desarrollar una identidad propia nueva y emancipada. Por ello, la juventud como concepto, pero sobre todo como nuevo modelo de subjetividad, se cargaba con la misión de gestionar los cambios en las costumbres sexuales, y de estimular una suerte de rebeldía controlable. Y estas tareas requerían ajustes temporales –el tan mentado “desarrollo”, un dictum compartido por la economía política del país y la salud psico-biológica de sus ciudadanos jóvenes: dejar atrás un pasado supuestamente regresivo, crear un sentido de futuridad, y sincronizar a los sujetos argentinos con sus colegas más modernos de los países desarrollados. Estos objetivos implicaban un control de la velocidad de estos cambios: era importante evitar no solo el retraso de una sociedad tradicional, sino la impaciencia que caracteriza el deseo de cambios drásticos e inmediatos, como son las revoluciones. También era crucial la creación y la regulación de una noción de “tiempo libre” para el ocio y el consumo. Las imágenes y narrativas de la juventud que producía la industria cultural, *incluyendo la literatura, el cine y también el arte*, podían jugar un papel ejemplar como fuentes de identificación.

Es en contraste con esta función reguladora de la juventud que quiero leer el poder de disrupción de las películas de Oscar Bony. Por ejemplo, el título: *Fuera de las formas del cine*, no se refiere únicamente a un éxodo de los espacios del cinema y el arte (la sala, la galería), un movimiento de todos modos importantísimo que prefigura la ubicuidad contemporánea de las imágenes en movimiento. También considero que este “afuera” refiere a un intento de imaginar una vida, una sensibilidad, por fuera de las formas que otras imágenes imponían a la juventud como identidad normativa emergente. En otras palabras, una máscara o “avatar” que contrarrestara las imágenes a través de las cuales la juventud se vendía como una identidad y una posición social estática y normalizada. Como la noción de “avatars”, que se volvería crucial con la explosión de las redes sociales, los filmes opacos, difíciles de ver, de Oscar Bony, muestran

18. Para esta sección, me baso especialmente en el trabajo de Manzano, Valeria. *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2017.

la contingencia de toda identidad, su estatuto de máscara. En lugar de crear imágenes de jóvenes precisas y modélicas como potenciales fuentes de identificación, sus obras despliegan una batahola de estrategias contraculturales y anti-ilusionistas

19. Retomo la noción de "avatar" del trabajo de David Joselit sobre el videoarte como crítica de la televisión y las apropiaciones capitalistas de la "identidad" en el libro citado (*Feedback*, 2007). Allí, Joselit describe el trabajo de "avatar" como la invención de "nuevas posibilidades" para personajes "ya establecidos", y que por lo tanto liberaría momentáneamente a la identidad del régimen de propiedad del capitalismo (150-155).

20. Para una discusión sobre temporalidad lineal, o "straight time", como herramienta de normalización sexual, ver Muñoz, José E.. *Utopía queer*. Buenos Aires, Caja Negra, 2020.

para *performar* un fracaso en la identificación y la interpelación que dominan en otras formas culturales, desde el cine narrativo hasta la industria musical.¹⁹

Eso es lo que escenifica *Maquillaje*. Cuando la acción de aplicarse maquillaje empieza a moverse hacia atrás, la película muestra la posibilidad de desandar los rituales con los que las personas se construyen un rostro, y subraya así la artificialidad y contingencia de toda formación identitaria. Como ya mencioné, *El paseo* fue rodado con una inclinación, y el proyector debía ser reposicionado para corregir el ángulo durante la proyección. Con esta operación, la película llama la atención sobre el proceso material que se pone en juego en la producción de imágenes. Toda proyección, nos dice el corto con agudeza, es una *performance*, un ritual, un arreglo espacial determinado. Pero el corto también llama la atención sobre los mecanismos de producción del *tiempo lineal* en relación con la identidad. Muestra que, como el *straight time* cuestionado desde la teoría *queer*,²⁰ toda

línea recta, todo arreglo teleológico de imágenes, no solo es una ilusión sino, lo que es más importante, el resultado de operaciones de poder.

Submarino amarillo probablemente fuera el corto más desconcertante para la audiencia. La imagen de un grupo de jóvenes que juegan de manera ambivalente en un paisaje sin la presencia de ningún adulto evoca un linaje de inversiones carnales en las que gente joven toma el poder de un espacio, un ejemplo de lo cual podría ser *Juegos de niños*, la pintura de Pieter Brueghel del siglo XVI. En los años 60 en Argentina, los medios informaban regularmente acerca del avistaje de "hippies" en las playas. Las reseñas de los filmes que tenían lugar en los mismos balnearios donde filmó Bony, como *Los jóvenes viejos* y *Los inconstantes*, de Rodolfo Kuhn, en general estaban acompañadas de explicaciones pseudoetnográficas del estilo de vida de los *hippies*, y contaban con la ocasional contribución de un "informante nativo" y algún pronunciamiento sintético y tranquilizador de un profesional de

la salud. El montaje maniaco de *Submarino amarillo*, en cambio, destruye el lente de la mirada a través de la cual el público podría construir sentidos a partir de esos cuerpos jóvenes. La película deja a los espectadores incapaces de entender por completo cuál es el vínculo de esos muchachos, y le otorga un avatar, un rostro ficcional, a un colectivo que no podía ser reconocido por las identidades hegemónicas que estructuraban la sociedad argentina de entonces, otorgándoles una opacidad tras la cual construir otras posibilidades por fuera del mercado de identidades normativas.

Bony continuó produciendo imágenes que buscaran al mismo tiempo incentivar y frustrar identificaciones, impidiendo la solidificación de identidades estereotípicas. También siguió explorando la dimensión política y la carga erótica que implica todo intento de transformar a las personas en imágenes. Lo hace, de algún modo, en *La familia obrera*, aquel controvertido examen de la imagen estereotípica de la familia trabajadora, y lo hace también en su serie de fotografías acerca del autorretrato como suicidio, donde se escenifica de manera dramática la tensión que Bony refería en relación al cine y el conceptualismo: al mismo tiempo el deseo y la imposibilidad de “eliminar la imagen”, en este caso la de sí mismo, y la excitación debajo de esa ambivalencia.

Pero a diferencia de *La familia obrera* y la serie de suicidios, las películas suelen recibir un tratamiento crítico y curatorial menos sostenido, que acaso merezca una reconsideración. Retocadas en versiones digitales, hoy están colgadas en pequeñas pantallas del museo Malba de la ciudad de Buenos Aires (de donde no suelen salir) repitiéndose en un silencioso *loop* en las salas dedicadas a los años 60, invitadas a ilustrar uno más de los esfuerzos de desmaterialización por parte de los inteligentes conceptualistas argentinos. Privadas de desplegar sus intervenciones más flagrantes sobre el aparato cinematográfico, requieren ser puestas otra vez en movimiento, por ejemplo, a través de un diálogo con otras estrategias contraculturales, con otros “avatars” que se oponen a las imágenes solidificadas del yo y la colectividad a través de la circulación de imágenes en movimiento por *fuera de las formas del cine*. Es lo que intentaré a modo de conclusión, con un comentario acerca de dos artistas contemporáneos cuyas obras resuenan con las estrategias que detallé en los cortos de Oscar Bony.

AVATARES CONTEMPORÁNEOS. AMALIA ULMAN Y TEDDY WILLIAMS

Pienso, por ejemplo, en la obra de Amalia Ulman, una artista nacida en Argentina, criada en España y actualmente basada en los Estados Unidos. En 2014, llamó la atención del mundo del arte global con *Excellences and Perfections*, una *performance* duracional desplegada a lo largo de 172 imágenes y 12 videos posteados en su cuenta de la red social Instagram entre abril y septiembre de aquel año, y en la que Ulman construye un retrato de la artista como una muchacha joven que intenta triunfar en Los Ángeles. En las imágenes, se la veía cumplir con una dieta insalubre para llegar delgada a sesiones de fotos y elegantes fiestas familiares, romper con su novio, realizarse una cirugía de aumento de busto, y atravesar una crisis de salud mental. Solo fue anunciada como *performance*, y por ende como ficción, después de los hechos. La obra está hoy archivada por Rhizoma, una organización de arte de medios asociada con el New Museum de Nueva York. La *performance* explora la imitación de clase y las relaciones entre identidad y consumismo, entre *branding* y construcción del género.

Para esta pieza, Ulman empleó las redes como tema y también como medio artístico. Por la trágica denuncia del requisito de que las mujeres artistas expongan su cuerpo para poder vender su obra y “pegarla” en el mundo del arte, la pieza podría inscribirse en la tradición de la Crítica Institucional. En una entrevista reciente con *Artforum*, Ulman declaró que ella “empe[zó] a hacer ficción en las redes sociales porque no se supone que una haga arte en ellas, sino solo promover obras expuestas en otra parte”. Un predecesor argentino de esta filtración hacia los medios de comunicación contemporáneos podría ser *Happening para un jabalí difunto*, la acción de Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby, de la que también participó Oscar Bony, que Oscar Masotta refiere en el artículo “Después del Pop” que cité al principio, y que consistió en un *happening* que los artistas “plantaron” en los medios en 1966, pero que no había tenido lugar, en un esfuerzo por ilustrar que la existencia misma de las obras de arte se había trasladado a sus representaciones en la prensa, con lo cual el nuevo campo de batalla debían ser precisamente estos medios de masas. Pero además, en la exploración de la cosmética y los rituales de construcción del género, con su enfoque en el *backstage* de la *performance* de la identidad, y su burla del imperativo de autenticidad y transparencia que en general se adscribe a la juventud y las mujeres, la obra también recuerda el corto *Maquillaje*. A través de una defor-

mación expresionista de la imagen de la artista como marca, y con el borramiento de los límites entre realidad y ficción, Ulman crea un espacio de opacidad y privacidad a través de un simulacro de sobreexposición mediática.

Las estrategias contraculturales que subrayé en las imágenes en movimiento de Oscar Bony también resuenan en el trabajo de Teddy Williams, un realizador argentino cuya obra circula tanto en festivales de cine como en espacios de exhibición de arte. Todas las películas de Williams comparten la fascinación de *Submarino amarillo* por espacios liminares y heterotópicos ocupados por cuerpos jóvenes en movimiento. En todos ellos, la cámara sigue a un grupo de jóvenes que merodean territorios improbables, que borran la distinción entre paisajes naturales y civilizaciones humanas. Aunque las películas por momentos parecen documentales, en general es difícil entender quiénes son los personajes, o qué hacen. Como ocurría también en el corto de Bony en la playa, en las películas de Teddy Williams la cámara está en perpetuo movimiento y en algunos casos, como cuando emplea drones, literalmente vuela. Es que, además, Williams usa distintas cámaras para cada película o, mejor dicho, para cada comunidad que filma, jugando con la textura de las imágenes y volviendo palpable la presencia de un lente entre quien observa y los sujetos observados. Como en los cortos de Bony y en las *performances* de Ulman, las películas de Williams al mismo tiempo provocan y frustran el deseo de saber más acerca de los jóvenes que se exhiben: ¿quiénes son? ¿qué es lo que los mueve? Y al igual que en *Submarino amarillo*, para Williams el “avatar” es eminentemente una máscara comunitaria: los personajes no son nunca individuos sino manadas, extraños grupos subculturales con vínculos y límites difusos. Pero a la manada bonaerense de Bony, Williams agrega otra capa, que es el deseo de conectar con personas de espacios remotos.

En su film más reciente, *Parsi*, de 2018, el director reúne imágenes de personas *queer* y trans de Guinea Bissau con una banda sonora en la que el escritor argentino Mariano Blatt lee su poema “Parece”. Blatt declaró que se trata de un poema inacabado, para el que añade un verso por día, todos ellos comenzando con el verbo “parece”. Este poema acumulativo induce un estado parecido a un trance a través de un ritmo creado con anáforas, y que construye un retrato de la vida gay masculina de la ciudad de Buenos Aires, al mismo tiempo que explora el poder afectivo y estético de las *apariencias*, la manera en que las cosas *parecen* o *aparecen*, más allá de lo que realmente son. En este sentido, el poema replica lo que la audiencia podría experimentar al ver las imágenes del film: los espectadores

están obligados a trazar conexiones entre comunidades difusas de espacios distantes que no son inmediatamente traducibles entre sí. Las experiencias de estas dos subculturas locales del Sur Global no son necesariamente equiparables, pero comparten un común que se construye a base de fricción, intraducibilidad, y sobrecarga sensorial. En una entrevista con la publicación de arte *Mousse*, Teddy Williams describió su abordaje a la construcción de “personajes” en el cine, y declaró que, para él, “los personajes no son personas precisas, sino posibilidades de personas”, una fórmula que sintetiza el rol de las imágenes del arte en movimiento cuando se las pone a circular contraculturalmente. Si el torrente continuo de las imágenes mediáticas busca solidificar lo ya existente, las prácticas de Bony, Ulman y Williams, responden con imágenes de lo que *puede ser*.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. *Oscar Bony. El mago. Obras 1965-2001.* Catálogo de exhibición en Buenos Aires, Malba, 2007.

Aguilar, Gonzalo. “La invención del espacio”, en AA.VV. *Arte de contradicciones. Pop, realismos y política. Brasil - Argentina 1960.* Buenos Aires, Fundación PROA, 2012.

Alonso, Rodrigo. *Oscar Bony: fuera de la tiranía de la imagen.* Folleto de la exhibición de 1998, s/p. Agradezco a Patricia Rizzo por la lectura de este material.

_____. “Fuera de las formas del cine: Experiencias de Cine Expandido en Argentina”, presentado en Segundas Jornadas Nacionales: El Cine y las Artes Audiovisuales. Enfoques Analíticos y Transdisciplinarios. EINCITED. Universidad de Buenos Aires. Archivo General de la Nación, Buenos Aires, 2001. Disponible en línea en http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/cine_expandido.php.

Bishop, Claire. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship.* Londres/ Nueva York, Verso, 2012, 105-129.

Bony, Oscar. Entrevista con Andrea Giunta y Ana Longoni. Inédita. (Agradezco a Carola Bony por permitir la lectura de este material).

Bradley, Paige K. “Amalia Ulman. Interview”, en *Artforum*, mayo de 2018, disponible en <https://www.artforum.com/interviews/amalia-ulman-on-her-new-book-and-internet-performances-75471>.

Bruno, Giuliana. “Heresies: The Body of Pasolini’s Semiotics” en *Cinema Journal*, Vol. 30, No. 3, primavera de 1991, 29-42.

Buchloh, Benjamin H. D. “Conceptual Art 1962-1965: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions”, *October* 55, invierno de 1990, 105-143.

Camnitzer, Luis. *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano.* Montevideo, HUM, 2008.

Diederichsen, Diedrich. *Psicodelia y ready-made.* Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2010.

García, Fernando. “Rock: Los sueños lúdicos de O. Bony”, en AA.VV. *Oscar Bony. El mago. Obras 1965-2001.* Buenos Aires, Malba, 2007, 37-46.

García Navarro, Santiago. “Nostalgias de Oscar Bony”, *Vía Libre*, 12 de marzo de 1998.

Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta.* Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

_____. “Una estética de la discontinuidad”, en AA.VV. *Oscar Bony. El mago. Obras 1965-2001.* Buenos Aires, Malba, 2007, 23-36.

Grinberg, Miguel. *La generación “V”.* Buenos Aires, Emecé, 2004.

Joselit, David. *Feedback. Television Against Democracy.* Cambridge, MIT Press, 2007.

Kase, Juan Carlos. "Reassessing the Personal Registers and Anti-Illusionist Imperatives of the New Formal Film of the 1960s and '70s". *October* 163, invierno de 2017, 49-70.

King, John. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino de la década del sesenta*. Buenos Aires, Asunto Impreso, 2007.

Krauss, Rosalind. "A Voyage on the North Sea." En *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Nueva York, Thames & Hudson, 2000.

Lebenglik, Fabián. "La revancha de Bony", Radar, suplemento de Página/12, 1998.

Longoni, Ana y Mariano Mestman. *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2010.

Manzano, Valeria. *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2017.

Masotta, Oscar. "Después del Pop. Nosotros desmaterializamos", en *Conciencia y estructura*. Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968, 218-244.

Mekas, Jonas. "New American Cinema in Buenos Aires", en *Movie Journal. The Rise of the New American Cinema, 1959-1971*. Nueva York, Columbia University Press, 2016.

Michelson, Annette. *On the Eve of the Future. Selected Writings on Film*. Cambridge, MIT Press, 2017.

Muñoz, José E. *Utopía queer*. Buenos Aires, Caja Negra, 2020.

Pasolini, Pier Paolo. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona, Anagrama, 1970.

Picard, Andréa. "Tours and Detours. Eduardo Williams on *El Auge del Humano*", *Mousse*. Disponible en <http://moussemagazine.it/tours-detours-eduardo-williams-el-auge-delhumano/>.

Quiles, Daniel. "Between Organism and Sky: Oscar Bony, 1965-1976". En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 4, 2014.

_____. "Introducción", *ARTL@S BULLETIN*. Vol 3, No 2, Otoño de 2014.

Ramos, Julio. "Un cineasta boricua en el underground nuyorquino", en *La Fuga*, disponible en <http://www.lafuga.cl/un-cineasta-boricua-en-el-underground-nuyorquino/557>

Sánchez, Julio. "Oscar Bony reedita cortos del 60", *La maga*, 1 de abril de 1998. Small, Irene V. "Toward a Deliterate Cinema", en *Performativity*, disponible en <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/deliterate-cinema/>

Ulman, Amalia. "F/F", en *Pool*, abril de 2012. Disponible en: <http://pooool.info/f-f/>. (Agradezco a Claudio Iglesias la referencia de este artículo).

Uroskie, Andrew. *Between the Black Box and the White Cube. Expanded Cinema and Postwar Art.* Chicago y Londres, University of Chicago Press, 2014.

Walley, Jonathan. "Identity Crisis: Experimental Film and Artistic Expansion", *October*, 137, verano de 2011, 23-50.

Windhausen, Federico. "Assimilating Video". *October* 137, verano de 2001, 69-83.

Wollen, Peter. "The Two Avant-Gardes". *Readings and Writings. Semiotic Counter Strategies.* Nueva York, Verso, 1982.

Prensa

Buenos Aires Herald

"New American Cinema", 5 de agosto de 1965.

La prensa

"Cine de vanguardia en el Instituto Di Tella", 4 de agosto de 1965.

"Dos películas con mensaje en el ciclo de cine vanguardista", 6 de agosto de 1965.

"Sigue el ciclo de vanguardia en el Instituto Di Tella", 10 de agosto de 1965.

"Un film sobre narcóticos en el Instituto Di Tella", 11 de agosto de 1965.

Primera Plana

"La invasión de los extravagantes" (sobre el ciclo New American Cinema), 3 de agosto de 1965. "Calendario *Primera Plana*" (sobre los filmes de Oscar Bony), 8 de noviembre de 1966.

SEGUNDA MENCIÓN

DE LA ASISTENCIA A LA INTERVENCIÓN: LA URGENCIA DE UN GIRO SOCIAL PARA EL ARTE ARGENTINO

por **Leandro Martínez Depietri**

RESUMEN

Este ensayo aborda el presente debate acerca del *giro social* en las artes visuales –propuesto por críticos como Claire Bishop, Nato Thompson y Grant Kester– desde una perspectiva localizada en el arte argentino. Para comprender esta mutación contemporánea en el diagrama de relaciones entre prácticas estéticas y políticas, el ensayo recorre primeramente una serie de relatos curatoriales que investigan, desde la actualidad, las distintas iteraciones que tuvo este debate a partir de la década del '60. Finalmente, partiendo de la analítica del filósofo Gabriel Rockhill que se basa en la propuesta de una historicidad radical, aboga por la construcción de una historia local de la intervención como género artístico con el propósito de desarticular la distinción entre prácticas militantes y prácticas artísticas que subyace en los relatos curatoriales dominantes en las instituciones y el mercado.

Al extraer de un aforismo de Federico Manuel Peralta Ramos el título de la exhibición aniversario por los veinticinco años de la feria arteBA, los curadores –Federico Baeza, Lara Marmor y Sebastián Vidal Mackinson– cristalizaron una mirada que aparece como dominante sobre la historia del arte argentino. Aquella que considera a dos décadas en particular, los '60 y los '90, como los períodos más sobresalientes en las artes visuales argentinas y que enfatiza su influencia germinal sobre las producciones artísticas y críticas del presente, tomando a estas dos décadas como punto de origen o de referencia. En particular, este relato plantea al Instituto di Tella y la Galería del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas como espacios centrales para comprender el desarrollo del arte contemporáneo argentino y su presente.

La exhibición de arteBA recorría veinticinco años (1991-2016) de arte argentino resaltando importantes figuras del Rojas y artistas que fueron discípulos o asistentes de los primeros o que estuvieron ligados de un modo u otro a este espacio cultural o a su heredera inmediata, la galería Belleza y fe-

21. La lista de artistas incluía a Marcelo Pombo, Cristina Schiavi, Fernanda Laguna, el colectivo Rosa Chanco, Lux Lindner, Adrián Villar Rojas, Mariela Scafati, Jane Brodie, Sebastián Gordín, Fabio Kacero, Guillermo luso, Jorge Gumier Maier y Miguel Mitlag, entre otros.

22. Ver los textos de Mariana Cerviño “El under, el Rojas y sus batallas” y de Jimena Ferreiro “Un libro que no es un libro. Artistas argentinos de los ‘90 y la construcción del cánón en la década breve” incluidos en el catálogo de Oasis (2016).

23. Tras la retrospectiva de Pombo, se realizaron retrospectivas de Benito Laren (2017) y Omar Schiliro (2018), además de la exhibición colectiva *Tácticas Luminosas. Algunas artistas mujeres en torno a la Galería del Rojas* (2019) a las que se suma una nueva sección permanente dedicada a los ‘90, con centro en los artistas Rojas, dentro del relato cronológico sobre arte argentino que cura Marcelo Pacheco (2020).

licidad.²¹ Varios textos del catálogo abordaron el modelo curatorial de Gumier Maier y su legado como clave para entender este período que se extiende hasta nuestros días, propuesta reforzada por la inclusión en la muestra de material de archivo en video de Gustavo Bruzzone: principal mecenas y coleccionista de los artistas del Rojas y de Belleza y felicidad.²²

Oasis surgió de la práctica verborrágica de Peralta Ramos: “Solamente consiguen un oasis aquellos que se bancan el desierto.” Con esta referencia, la muestra entraba en sintonía con el relato construido por Inés Katzenstein –actual curadora de arte latinoamericano del MoMa– cuyas publicaciones más influyentes son la compilación *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años ‘60* y el ensayo “Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los 90” y quien otorgó un lugar destacado en la historia del arte nacional a Peralta Ramos en su texto “Verborragia e imaginación discursiva en la escena pública; Alberto Greco, Jorge Bonino y Federico Manuel Peralta Ramos”. Respecto de los 90, Katzenstein consideró al movimiento del Rojas como el “más representativo y sintomático de la década”. Esta visión se hizo patente en curadurías como la retrospectiva de Marcelo Pombo para la Colección Fortabat (2015) –que fue la punta de lanza para una serie de exhibiciones enfocadas en artistas de este período o la que realizó para el envío argentino a la feria ARCO Madrid en 2017.²³

Si bien el aforismo de Peralta Ramos data de 1989, es imposible no asociar a este artista de larga trayectoria con sus producciones de la década de 1960 y, en especial, con su paso por el Instituto Di Tella. Sin ir más lejos, su *performance* de destrucción en sala de su enorme escultura de un huevo, *Nosotros afuera* - durante la finalización del Premio Nacional Instituto Di Tella de 1965 - fue planteada por Ana Longoni como el nacimiento de la neovanguardia para el catálogo de otra exhibición panorámica del arte argentino: *Beginning with a bang! From confrontation to intimacy: an exhibition of Argentine contemporary artists, 1960-2007*. El relato curatorial de Victoria Noorthoorn revela una mirada coincidente con la de Katzenstein que recorre la historia del arte argentino yendo del Di Tella al Rojas como si se tratara de una relación de filiación directa y dejando a las décadas de los ‘70 y ‘80 como un desierto entre los dos oa-

sis.²⁴ Noorthoorn oponía, como modos interrelacionados de politicidad, la vehemencia de los artistas de los '60, con sus procesos de destrucción y desmaterialización radical, y las estrategias de ficción e intimidad de los artistas de los '90. (Noorthoorn, 2007).

A partir de estos relatos curatoriales que se consolidan como hegemónicos, se desarrolla una historia del arte contemporáneo argentino que otorga máxima visibilidad a las estrategias de desmaterialización, irreverencia y performatividad del arte conceptual y pop en torno del Di Tella y a la precariedad material, ironía y performatividad queer del Rojas, dejando en un segundo plano a las producciones, modelos curatoriales y espacios de las décadas de 1970, 1980 y los 2000 y estableciendo un canon muy específico desde el cual pensar el presente del campo. Este recorte historiográfico tiene, especialmente, un efecto muy marcado en los modos de abordar la difícil relación entre política y arte. Desde el subtítulo de la exhibición de Noorthoorn, que va *de la confrontación a la intimidad*, se traza un recorrido que da por muertos a la acción directa y al compromiso político explícito en las artes visuales. Refuerza el rechazo hacia el neoconceptualismo de Jorge Gumier Maier como curador del Rojas e ignora genealogías posibles que incluyen a las acciones más radicales del Grupo de los Trece del CAyC o a los movimientos telúricos que produjo el under de los '80. Los curadores de *Oasis* en 2016 daban el debate por zanjado: "Hace ya bastante tiempo se ha instalado la convicción de que cualquier cambio solo puede pensarse y realizarse desde la contingencia del presente, desde la transfiguración de nuestros horizontes culturales próximos." (Baeza, 14)

En respuesta a estas formulaciones que se anclan en la micropolítica de Michel Foucault y en las derivas sobre resistencia frente a revolución, quisiera proponer como alternativa el modelo del filósofo Gabriel Rockhill a partir de las formulaciones sobre estética y política de Jacques Rancière. Desde una perspectiva de historicidad radical, Rockhill nos recuerda que arte y política son dos nociones inmanentes dentro de una coyuntura socio-histórica y que, por lo tanto, "están ligadas a matrices culturales distintivas, que a su vez son negociadas y renegociadas dinámicamente entre varias formas y niveles de agenciamiento".²⁵ (20) No existe ni el arte ni la política como entidades invariables o prácticas unificadas sino que son definiciones en pugna permanente dentro de un campo social de batalla; lo único que existe son "las continuas luchas sociales sobre el significado y los valores, así como

24. El listado de artistas incluía a Marina De Caro, Ana Gallardo, Graciela Hasper, Roberto Jacoby and Syd Krochmalny, Fabio Kacero, Fernanda Laguna, Patricio Larrambebere, Eduardo Navarro, Leandro Tartaglia y Judi Werthein.

25. Traducido del inglés por el autor.

los resultados institucionalizados de las batallas anteriores.” (35) Contra cualquier definición estanca de las relaciones entre prácticas estéticas y políticas - por más establecida que se encuentre en un determinado campo artístico - entender que son nociones en disputa y observar atentamente los agentes del territorio en conflicto nos permite trabajar en conceptos que funcionen como intervención.

Es respecto de los resultados institucionalizados por estas pugnas de sentido que me gustaría trazar en este ensayo una relación entre los relatos curatoriales e histórico-críticos expuestos y las transformaciones que el debate sobre la politicidad de las artes está atravesando actualmente. En el plano internacional, se viene produciendo un debate de gran intensidad en torno al llamado *giro social* o *giro estratégico*. Múltiples críticos y curadores como Nicolas Bourriard, Claire Bishop, Nato Thompson, Miwon Kwon, Maria Lind, Grant Kester o Ben Parry vienen observando una proliferación - en las últimas décadas y en distintas escenas del mundo - de prácticas relacionales, dialógicas, intervencionistas, comunitarias y de sitio específico. No se trata ya del lenguaje neoconceptual que rechazaba Gumier Maier y que caracteriza a artistas como Alfredo Jaar u Oscar Muñoz a través de sus producciones individuales con sentido de denuncia y voluntad de visibilización. El giro social, por el contrario, atiende a un cambio epistémico que entiende como materia fundamental del arte a la sociabilidad que produce: las relaciones sociales que logra habilitar, reforzar o desalinear. Según Bishop:

Este panorama mezclado del trabajo socialmente colaborativo conforma probablemente la vanguardia que tenemos hoy: se trata de artistas que utilizan situaciones sociales para producir proyectos desmaterializados, anti-mercado y políticamente comprometidos que continúan la demanda modernista de borro- near la línea entre arte y vida. (29)

Si bien estos críticos coinciden la proliferación de estas prácticas en distintas escenas del mundo, en las agendas de exhibiciones de las principales instituciones de nuestro país y en la crítica especializada, este fenómeno parece estar ausente a nivel local a pesar del estado de emergencia social permanente.

Son múltiples los factores que podrían explicar este aparente desentendimiento de los artistas y de las instituciones de la realidad social del país pero uno de los principales es el modo en que estos relatos historiográficos han trazado el debate sobre la potencia política de las artes y su capacidad de intervención. Pesa sobre las producciones del presente el triunfo de una

batalla dirimida que se sintetiza muy apropiadamente en el arco descrito por Noorthoorn: de la confrontación a la intimidad. Este es el correlato artístico del fin de la historia de Fukuyama, del triunfo del capitalismo tras la caída de la URSS: el fin de la lucha emancipatoria y de las utopías políticas y la mutación, de herencia foucaultiana, hacia la micropolítica como único espacio válido de disputa y afección.

Otro de los motivos más potentes para la escasa visibilidad y repercusión del giro social en Argentina es la cuestión institucional. Bishop considera como motor fundamental de estas prácticas la multiplicación de bienales, sobre todo en los países periféricos del mundo. Las bienales en Argentina son un fenómeno sumamente reciente y de escaso desarrollo. Comprenden apariciones recientes como la Bienal del Fin del Mundo (2007), el resurgimiento de la Bienal de Arte Joven (2013), la Bienal de Performance (2015) y BIENALSUR (2017). Mientras que la primera trabajó en el sentido expuesto por Bishop, su repercusión en el campo quedó ocluida por la macrocefalia argentina que tiene a la ciudad de Buenos Aires como principal escenario. La segunda, por su parte, se abstuvo –en el área de artes visuales– a los formatos expositivos tradicionales. Quedando así dos iniciativas tan recientes como la Bienal de Performance y BIENALSUR como las instituciones que han empezado a disputar un espacio nuevo en la esfera pública y cuyas mutaciones podremos evaluar recién en unos años. Por el contrario, la feria arteBA sigue siendo el evento artístico de mayor proyección internacional y mayor visibilidad a escala local debido a su continuidad en el tiempo a que antecede a la fundación - o reapertura y reconfiguración - de la mayoría de los museos de arte de nuestro territorio a su alianza con los principales grupos de medios del país, En la práctica, arteBA aún opera, por citar su ex-presidente como “la *ventana del arte argentino* al mundo.”

En una escena artística dominada por el mercado y en el marco de la feria, resulta complejo entonces plantear una exhibición que pueda dar respuestas a las preguntas planteadas por los curadores de Oasis: “¿*El arte argentino contemporáneo puede definirse desde una condición insular? ¿Podemos pensar aún en un lugar retirado, un oasis, dentro del mapa de los flujos globales?*” (11) Más que responder a esta problemática instalada por Katzenstein en su postulación de que el campo sufre un repliegue localista en los '90, la elección del título dejaba traslucir un comentario humorístico sobre el lugar de esta sección curada en la feria. Con la misma sutileza, los curadores lograron introducir visiones críticas en el catálogo a través de la invitación a teóricos que repusieron algunos de los huecos en los relatos curatoriales

26. Es importante recordar que la selección se encontraba supeditada a aquellos artistas que formaban parte del staff de las galerías elegidas para integrar la feria.

de Noorthoorn y Katzenstein y - que por la naturaleza de las prácticas a las que referían, o por la caída en desgracia para el mercado de algunos de los artistas - no podían materializarse en la exhibición.²⁶

En su texto, Mariana Cerviño reivindicaba el valor del *under* de los '80 y la figura de Batato Barea dentro de la historia del arte argentino como factibles de ser pensados en relación con, y desde, las artes visuales. Fernanda Pinta realizaba una operación similar al enfocarse en las dramaturgias del espacio discutiendo trabajos de Vivi Tellas o Lola Arias, considerando sus colaboraciones con artistas como Miguel Mitlag o Leandro Tartaglia y trazando relaciones desde el Rojas a partir de su programación teatral que excedía lo meramente escénico y entraba en un campo performático más amplio y disruptivo. Por último, resultaba igualmente estratégico el aporte de Nancy Rojas para relativizar estos relatos dominantes con los que se veían obligados a dialogar en el contexto de la feria. Rojas analizaba la juventud de las instituciones argentinas, ponía de relieve las pugnas de una generación emergente de curadores contra el *cánon* histórico y enfatizaba la inestabilidad de los nuevos relatos al dar cuenta de su formación coyuntural.

Hay aquí un punto de coincidencia con los teorizadores del giro social en estos análisis del campo artístico argentino ya que el énfasis del relato estaba puesto en las relaciones sociales, en los vínculos y en una performatividad que no se limita a la discusión sobre lo estrictamente performático pero que permea incluso el debate sobre las colecciones y la formación institucional. De hecho, los tres curadores -que rehuyen inteligentemente a las definiciones taxativas- arriesgan una lectura muy precisa del arte de los '90 y 2000 pensando como clave política del período la noción de proximidad: "el objetivo central de este proceso fue, y es, acortar las distancias para situar a artistas y espectadores en un *estar-juntos*, en una comunidad fundada en la exploración de *formas de vida en común*." Si se tratase de responder a la pregunta por la posible insularidad del arte argentino durante este período, la respuesta sería entonces negativa ya que comparten el postulado central del giro social: el principal problema para la escena artística es la vida en comunidad.

Resulta indispensable distinguir, igualmente, la forma que este pensamiento en comunidad ha adoptado en los espacios de mayor visibilidad de la escena local y aquellos formas que dieron origen al giro social. No es lo mismo una comunidad que acorta distancias entre artistas y espectadores manteniendo esa diferenciación que una comunidad basada en la desarticulación

de esta distinción. No se trata aquí de negar la inscripción política de la singularización marica que tuvo lugar en el colectivo que integró el Rojas. La cuestión radica en los efectos que tiene hoy seguir enfatizando este proceso de proximidad como única vía de acción política frente a otras posibles. No debemos olvidar que la alabanza del Rojas suele acompañarse de una mirada despectiva sobre las prácticas intervencionistas de grupos como Escombros, GAC o Etcétera, como si no hubiera punto alguno de contacto entre estas prácticas. Frente a la situación caótica del planeta y de nuestro país, ¿no vale la pena volver a preguntarse críticamente por la relación con la sociedad en su conjunto? ¿Cómo participar más activamente de la esfera pública nutriéndose de la potencia de ese metro cuadrado de afectos - para parafrasear a Marcelo Pombo -que otorga una comunidad bien constituida?

Como Nicolás Cuello y Francisco Lemus han destacado la militancia política de Jorge Gumier Maier, Marcelo Pombo y Alfredo Londaibere a través del Grupo de Acción Gay (GAG) en los '80. (Cuello). Sin embargo, se ha establecido una escisión entre su militancia, como práctica política, y sus producciones artísticas de la década siguiente. Lemus plantea para estos artistas un "recorrido deseante iniciado en el activismo sexual de la década del ochenta que adquirió otra forma de acción en la generación de nuevas referencias apoyadas tácticamente en la posibilidad de apertura que brinda el arte." A pesar de la continuidad evidente entre las prácticas militantes y artísticas de estas figuras, se sostiene una distinción que no permite pensar a la militancia desde la estética y analizarla dentro de una genealogía artística que sobrepasa la ruptura de la eventualidad de la protesta a la producción objetual. La militancia y la producción artística son formas claramente diferenciables donde la primera nutre a la segunda.

Resulta extraña la imposibilidad de pensar a la práctica militante de los '80 como forma artística en un país y una década en los cuales las estrategias performáticas y las políticas visuales, en términos de Ana Longoni, de los grupos de derechos humanos fueron tan creativas, originales y sofisticadas en términos estéticos (Longoni, 2010) Vuelvo a Rockhill para remarcar que no existen diferencias sustanciales entre la materia del arte y de la política y que estas se definen coyunturalmente; es una ida y vuelta en una frontera difusa. Esta propuesta parte de Rancière quien formula la idea de una consustancialidad entre estas prácticas que responde a la distribución de lo sensible. No casualmente cuando Rodrigo Alonso traza para el Centro Cultural Recoleta un recorrido histórico del arte de acción, comienza por el happening *En el mundo hay salida para todos* (1966) que

consistió en encerrar a todos los asistentes una hora para luego abrir las puertas a un grupo de estudiantes enardecidos que protestaban por el asesinato de un líder político. (Alonso)

Empecé haciendo referencia a la particularidad de la sutura temporal que realizaron los curadores de *Oasis* al tomar una frase de Peralta Ramos, uniendo el Rojas al Di Tella. De todos modos, a pesar de ser reconocido como un artista fundamental de la vanguardia de los '60, Peralta Ramos es pensado por fuera de la radicalización política que vivió este movimiento hacia fines de la década.²⁷ Es generalmente abordado como un provocateur inocente, un dandy, un dadaísta rebelde, que en palabras de Ana Martínez Quijano vino a “ventilar la densa atmósfera cargada de prejuicios de la sociedad porteña”. Una brisa, no un vendaval. No se reconoce la relación entre sus estrategias discursivas, performáticas e intervencionistas y aquellas con una intencionalidad política más evidente como pueden ser los artistas del Tucumán Arde.

27. En los libros de Longoni y Mestman y de Giunta sobre la radicalización política de la vanguardia, Peralta Ramos solo es nombrado por colegas en las entrevistas del final en el primero mientras que su figura es ignorada en el segundo.

Sin embargo, Peralta Ramos desarrolló sistemáticamente una estrategia de *performance* absurda de clase que logró desafiar ciertas lógicas del poder. Un caso destacable es el de Gordon & Tao: su performance en la Sociedad Rural en 1967 durante la subasta anual, que consistió en comprar el toro premiado por una suma que no podía pagar. (Vallejos) Su objetivo declarado luego era exponerlo como la obra de arte más característica de Argentina. Como consecuencia de esta acción, Peralta Ramos fue enviado por unos meses al manicomio para que su familia pudiera esgrimir su demencia para la retracción de la compra. Aunque *Gordon* es considerada más como un juego retórico que forma parte de una obra no realizada, la acción en la Sociedad Rural tuvo lugar efectivamente en uno de los espacios de mayor carga simbólica del país, acrecentada en un período de conservadurismo político bajo la presidencia de facto de Onganía. *Gordon&Tao* logró perturbar la concreción de uno de los principales rituales de la fiesta de la aristocracia argentina, impidiendo en términos concretos la venta del toro premiado.

La socialización de esta anécdota tuvo lugar a través de las distintas crónicas que realizó Peralta Ramos para medios masivos y en escritos de otros críticos sobre su obra. En cada iteración del cuento, la historia mutaba y se complejizaba por la añadidura de detalles contradictorios. Estos modos de circulación, tan caros a la obra de Peralta Ramos, no pueden dejar de resonar con las investigaciones performáticas de Oscar Masotta sobre comunicación - como puede ser el happening *El helicóp-*

tero (1967) - o con las experimentaciones del Grupo Arte de los Medios donde se investigaban la mediación en la circulación de anécdotas intrascendentes y las distorsiones que esta producía. A pesar de que con los '60 ocurre una distinción similar a la del Rojas - que mantiene a los artistas radicalizados políticamente por un lado y a los artistas pop por otro - es necesario ahondar en conexiones cómo estas, enfocándonos en las estrategias de ocupación de la esfera pública. Lo mismo ocurre para el famoso intercambio epistolar de Peralta Ramos con la Fundación Guggenheim a la que puso en jaque durante un período en el que se multiplicaban las becas a artistas latinoamericanos como instrumento de propaganda capitalista por parte de Estados Unidos. ¿Más allá de la intencionalidad declarada, por qué no considerar a esta acción como un gesto anti-imperialista tan válido como forma de crítica institucional y política como podría serlo el ladrillazo al retrato de Kennedy que presentó Eduardo Ruano como obra para el premio Ver y Estimar de 1965?

Por más que acciones como *Gordon & Tao* resultan invisibles en términos materiales y quedan relegadas al archivo y a la historia oral, no dejan de integrar la historia del arte argentino, de plantear problemas y abrir imaginarios a partir de la transmisión comunitaria. Forman parte de una historia de las prácticas intervencionistas como género artístico, que se encuentra pobremente teorizada a nivel internacional. El curador inglés Ben Parry, quien ha sido de los primeros en iniciar un proceso de valoración y producción crítica en torno a la intervención como forma artística, plantea como fundamental el hecho de que se trata de acciones que se realizan, mayormente, sin aval institucional y hasta por fuera de la legalidad. Como consecuencia, los únicos archivos oficiales en los que terminan insertos los registros de estas prácticas - si es que lo hacen - es en los archivos policiales dificultando su estudio y su historización, así como su incorporación en un marco expositivo.

Aún así, las dificultades planteadas por la desmaterialización de las prácticas intervencionistas han sido sorteadas con éxito por proyectos expositivos como *La teoría como acción* (2018) -retrospectiva de Masotta curada por Ana Longoni- o *Perder la forma humana* (2014), curada por la Red Conceptualismos del Sur. Estas exhibiciones fueron fundamentales para la reposición de una historia de las intervenciones en Argentina y para pensar continuidades insospechadas entre los '60 y los '80 en una historia que aún debe escribirse. *Perder la forma humana*, en este sentido, es un proyecto curatorial con una capacidad germinal impresionante al abrir múltiples líneas de investigación que habían quedado subsumidas por la pintura neo-expresionis-

ta de los '80. Permite pensar el campo disciplinar de forma amplia, integrando acontecimientos y producciones que provienen de la investigación teatral o de la fiesta, cruces que continúan siendo espacios fértiles para el análisis desde las artes visuales como esbozan los textos de Cerviño y Pinta para *Oasis* en relación con el arte actual

Perder la forma humana inicia la escritura de esta historia, abordando la intervención como género artístico a través de una entrada particular de su glosario bajo el nombre de *Intervención/interversión/interposición*. (García Horrillo, 344) Los investigadores, entendiendo la ausencia de masa crítica sobre este género, se abocaron a situarlo en una historia del arte más amplio y dentro de una genealogía que incluye a Antonin Artaud, a los Letristas, a Guy Debord y las derivas situacionistas, al teatro del absurdo y que deja en el plano de lo implícito a Henri Lefebvre y la psicogeografía. La entrada comienza por situar el trabajo del colectivo argentino Cucaño, surgido en Rosario durante la segunda mitad de la última dictadura, trazando un linaje internacional que lo sitúa entre los Letristas en el París de 1950 y las acciones de las Pussy Riot en la Rusia contemporánea. Si podemos pensar críticamente en estas genealogías discontinuas en el plano internacional, ¿cómo es que no estamos investigando o proponiendo relaciones más próximas en el campo local que excedan las periodizaciones por época? ¿Qué líneas de pensamiento e investigación podrían abrirse con el despliegue de una historia argentina o latinoamericana de las intervenciones?

Otro hito fundamental en esta línea fue la exhibición *Acción urgente* (2015), curada por Cecilia Rabossi y Rodrigo Alonso para PROA. Insertando a la producción local dentro de una red sudamericana, la muestra abordó las prácticas intervencionistas a partir de una definición territorial con un marcado carácter geopolítico que permite entenderlas como estrategias de rebelión frente a la neoliberalización acelerada del continente. Dentro del debate binario alrededor del compromiso político en los '90, *Acción urgente* se posicionó del lado opuesto al del arte *rosa light* del Rojas: el bando del arte Rosa Luxemburgo. ("Arte") Incluyó trabajos de colectivos artísticos como Etcétera, Grupo Escombros y Costuras Urbanas en diálogo con otros colectivos activistas de Sudamérica. Esta investigación desplegó una narrativa en red que contribuyó a otorgar entidad a los colectivos locales dentro de una coyuntura socio-histórica y a situar sus acciones como expresiones estéticas válidas y dignas de ser estudiadas desde el campo artístico. A pesar de este valioso esfuerzo e intervención en el campo, *Acción urgente* representa un primer paso que no se propuso la necesaria deconstrucción del

binarismo de esa década en torno al arte político. ¿Acaso no hay relación entre la precariedad de las estrategias performáticas de Etcétera y las producciones del Rojas? ¿Entre la sátira política de los primeros y el humor marica de los segundos?

Estas exhibiciones debieron enfrentar el problema de la desmaterialización de las prácticas intervencionistas, propuesta del propio Masotta en su reconocido ensayo “Después del pop, nosotros desmaterializamos”. (Masotta, 2017) Sin embargo, los problemas que plantean las intervenciones y el arte comunitario en torno a su desmaterialización a la hora diagramar el espacio expositivo no debieran privarnos de su consideración crítica dentro de la historia del arte. No por desmaterializadas han sido menos potentes o carentes de legado.

Si consideramos a la intervención como género artístico, su historia desde una perspectiva latinoamericana contiene una fuerza singular para pensar la relación entre arte, política y sociedad. En el recorrido histórico que realizó Rodrigo Alonso sobre el arte de acción, toma como punto de origen la segunda mitad de la década del '60 y se dedica a hilar las relaciones entre los artistas más radicalizados del underground institucionalizado que rodeaba al Di Tella y los artistas que conformaron en la década siguiente el CAyC. La genealogía trazada por Alonso plantea al arte de acción como una manifestación de la radicalización política que transitó el conceptualismo argentino. La intervención como forma artística, en cambio, podría pensarse como un subgénero dentro del arte de acción sobre el que vale la pena detenerse, tanto por su continuidad en la historia como por el carácter especular de este término en relación con la realidad geopolítica del momento en la que se incubó.

La década del '60 estuvo marcada, a nivel global, por la expansión de la Guerra Fría con una profundización del conflicto entre las dos potencias, Estados Unidos y la URSS, que se manifestó en guerras en distintos países periféricos. Estados Unidos optó por un viraje abrupto en su política de relaciones internacionales desde la década del '50 que se vio reforzado en la década subsiguiente. Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial y con el advenimiento de lucha por el control del mundo de posguerra, el gigante americano abandonó la política del “buen vecino” en sus relaciones con América Latina y retomó una política intervencionismo, con origen en la Doctrina Monroe, con la finalidad de desestabilizar a los gobiernos latinoamericanos que eran cercanos al bloque comunista. (Salvatore)

Algunas de estas intervenciones tenían lugar en el campo diplomático y de los intercambios entre naciones a través de organismos multilaterales como fue el caso de las modificacio-

nes en el estatuto de la Organización de Estados Americanos que le facilitaron a Estados Unidos la ejecución del golpe de estado a Jacobo Árbenz en Guatemala en 1954. (Westad) Otras operaciones fueron de carácter secreto e incluyeron la introducción de dinero falso para provocar inflación en las inestables economías del continente, el envenenamiento de cultivos o el financiamiento de diversas campañas de desprestigio en los medios masivos de las naciones latinoamericanas y a través de la implantación de rumores. (Cuevas Mardones, 52-61) Este accionar secreto tenía consecuencias concretas y muy visibles como el asesinato del Che, cuya muerte fue rápidamente atribuida a la agencia secreta estadounidense a pesar de la ausencia de evidencia que perduró hasta la clasificación de archivos más de treinta años después. (Kumm)

Las tácticas de intervención de la CIA exhibe una voluntad desmaterializadora que se acerca peligrosamente a la preocupación de Masotta, a la tendencia presente en los conceptualismos latinoamericanos y a los modos en los que diagramaron sus acciones en la esfera pública. No resulta difícil entender cómo los artistas, en distintas partes del continente americano, durante la era del intervencionismo estadounidense, empezaron a operar políticamente produciendo sus propias intervenciones. Muchos artistas del período respondieron a la guerra psicológica lanzada por Estados Unidos con una versión más precaria de las mismas armas esquivas de producción de sentido y de confusión.

El libro-panfleto activista *La CIA sin máscara* (1976) da cuenta de cómo con el intervencionismo estadounidense en la región nace una retórica que tiene como territorio de disputa a las nociones de caos, confusión y normalidad y que se mantendrá operativa a través de la violencia financiera que desplegó la neoliberalización que le precedió:

La guerra económica se emprende contra aquellos países en los que es necesario lanzarlos cuesta abajo, “demostrando” a la opinión pública de ese país y, de paso, a la internacional, que el camino elegido llevaba a la descomposición, que los recursos aplicados eran ilusorios, que un programa más o menos claro o más o menos tibio de liberación es un fracaso. En segundo término, a esta ‘demostración’ se agrega un estado de ánimo de confusión y pesimismo en la ciudadanía. [...] Para el caso de la guerra económica, lo más importante es la generación de ideas derrotistas, amargura y desesperación, confusión en cuanto a conceptos que deberían ser claros, borramiento de metas que aparecían bien definidas.

Enfatizando la consustancialidad entre arte y política, Esta retórica capitalista encuentra un correlato curioso en una producción artística de la década anterior, el libro de ensayos *Para contribuir a la confusión general* de Aldo Pellegrini (1965):

Hace algunos años hablaban de un “orden nuevo” los apóstoles de ciertos sistemas políticos. Ellos querían hacer pasar por nuevo el mismo vetusto desorden embalsamado y pintarrajeado. (...) Quisieron emplear medios de convicción eficaces y lo hicieron a sangre y fuego, con lo que lograron eficazmente destruirse a sí mismos y su viejo desorden momificado. Pero continuamente reaparecen señores que hablan de la necesidad de un nuevo orden. A ellos hay que decirles que no estamos por el orden, estamos por el desorden y que es inherente al hombre propender inevitablemente a un desorden siempre renovado. La vida no responde a leyes fijas; lo único realmente fijo es la inevitable transformación del hombre paralela a la inevitable transformación del mundo, y ningún pretendido orden puede detenerlas.

Mientras los centros de poder acusaban a los gobiernos progresistas, filo-comunistas y revolucionarios de las décadas del '60 y '70 de llevar a la sociedad hacia la desorganización y el caos, alababan a los países en vías de desarrollo que seguían las recetas del Fondo Monetario Internacional y otros organismos diciendo que entraban en procesos de normalización y estabilización. Esta retórica se volvió, en las décadas subsiguientes, el mantra neoliberal y en Argentina hemos vivido diversas iteraciones de este debate.

Una de ellas ocurrió tras la debacle de 2001. Mientras la gravedad de la crisis llevó al surgimiento y multiplicación de espacios autogestionados, formas de comunidad independiente, desprestigio institucional, monedas paralelas, clubes de trueque y asambleas barriales, la potencia emancipatoria de este caldo de cultivo anarquista fue aplastada por el discurso de normalización que llegó con el llamado a elecciones de 2003. Fue, en ese marco, como bien señala la teórica Jennifer Ponce de León, que se inscribió la acción *El pato al gobierno, el ganso al poder* del Grupo Etcétera que actuó como respuesta absurda al deseo normalizador que desarticulaba la potencia de cambio que había traído la crisis.²⁸ Los Etcétera marcharon el 24 de marzo de 2003 en un grupo de cien personas que lanzaba la campaña presidencial de un pato de los Bosques de Palermo al que llevaban triunfalmente en un carro y que aparecía representado en distintas pancartas como

28. El libro de Ponce de León está próximo a publicarse pero la autora compartió un adelanto del manuscrito de forma privada con el autor de este ensayo.

“empresario, en otra, era guevarista, en otra, era del Opus Dei, en otra, un desaparecido.” Era un cortejo estafalario el que lanzaba la candidatura, compuesto por “oscuros agentes de seguridad, tenebrosos ministros, dudosos asesores y una feroz hinchada portando bombos, pancartas y camisetas en apoyo al candidato ovíparo.” (Wain)

Federico Zuckerfeld, como representante de Etcétera, planteaba que esta acción absurda era una crítica del peronismo, movimiento al que consideraba el agente fundamental del fracaso de la política revolucionaria de los setenta que él reivindica. Su retórica en torno al proyecto intervencionista y absurdo de Etcétera nos remonta nuevamente a Masotta quien, desde una posición abiertamente marxista, buscaba agitar la escena artística local a través de *happenings* y acciones críticas de base absurda o confusa. Ambas son prácticas intervencionistas anti-normalización. En oposición a la figura sartreana del intelectual comprometido que se encontraba boga en los '60, Katzenstein destaca la capacidad de intervención crítica de tres artistas desbordados, a los que describe como verborrágicos: Alberto Greco, Jorge Bonino y el mismo Federico Manuel Peralta Ramos. Los llama “pedagogos del absurdo” y defiende su estrategia discursiva como una forma de participación política particularmente aguda en los contextos represivos de los '60 y '70. Teoriza a Bonino desde la figura del clown y, desde esta mirada sobre el payaso, realiza una homologación con Peralta Ramos a quien presenta como un tarado a consciencia. ¿Cómo ignorar la relación que existe entre estas estrategias discursivas y performáticas y aquellas de los '80 que encarnaron Vivi Tellas, Batato Barea o Roberto Jacoby en el Museo Bailable? ¿Cómo no reconocerla en la tarea docente de Pombo con sus alumnos especiales de San Francisco Solano y en sus producciones inspiradas en ellos, que eran según sus palabras la fiesta de lo tonto y de lo pobre en el mejor de los sentidos? (Moreno)

Es por todo esto que planteo como un problema mayúsculo el mantener una división estricta entre pop y vanguardia política, entre arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo, oculte sentidos subyacentes en la historia del arte y niega la fluidez de relaciones, prácticas y estrategias performáticas y discursivas que nutrió a la escena en las décadas subsiguientes y que son aquellas que necesitamos recuperar para poder pensar en profundidad nuestro presente. Hay un entramado de prácticas artísticas, alejado de la producción objetual, que debe ser puesto en consideración frente a los desafíos que nos plantea el giro social en este nuevo momento caótico que atravesamos como sociedad. Del mismo modo en que podemos pensar a las prácticas inter-

vencionistas de Masotta como parte de la genealogía de Etcétera, ¿por qué no podemos pensar al *Comedor Gourmet* de Belleza y felicidad Fiorito en diálogo con la escultura-horno *Retrato de Diego Nuñez* de Gabriel Chaile? ¿Por qué no abordar a ambos desde una genealogía que incluya a Víctor Grippo y su *Construcción de un horno popular para hacer pan* de 1972? Seguramente en el estudio detallado encontraremos diferencias y rupturas- algunas evidentes a simple vista y otras no - pero el legado de la vanguardia de los '60 demanda un pensamiento crítico sobre arte y vida que considere al hecho artístico de una forma más amplia y que valore su supervivencia mutante.

Uno de los ensayos más influyentes del giro social es justamente el de Bishop: "El giro social: (la) colaboración y sus descontentos" cuyas críticas a esta tendencia no se encuentran tan alejadas de aquellas que realizó Gumier Maier sobre el neoconceptualismo. No sorprende que el ensayo de Bishop fuera publicado en *ramona* tan tempranamente (2007). La crítica británica plantea que, en el vuelco hacia el trabajo comunitario, aparecen criterios éticos que responden a mandatos neoliberales como el de la eficacia, la sustentabilidad y la resolución de problemas. No hay lugar para obras aburridas, fallidas, irresueltas o fracasadas. (29) En esta retórica encuentra una similitud con el discurso progresista del Partido Laborista en Gran Bretaña: asistencialismo y reforma por sobre intervencionismo y rebeldía anarquista.

Como conclusión, Bishop parte de la teoría de estética y política de Rancière para rechazar tanto a esta postura que prioriza al activismo sin un pensamiento estético que lo sustente como a la posición autonomista de carácter terminante. Según ella, los segundos "en sus extremos, nos condenarían a un mundo de pintura y escultura irrelevante" mientras que los primeros, al recluirse del sistema del arte y rechazar sus instituciones por completo, terminan, paradójicamente, por reforzar la autonomización. (Bishop, 37) Termina abogando por un giro social que no abandone el deseo de escandalizar a los espectadores ni la "incomodidad y frustración" que esto conlleva ni tampoco la potencia de "el absurdo, la excentricidad, la duda o el puro placer" a los que entiende como "elementos cruciales del impacto estético de una obra" y esenciales para "producir nuevas perspectivas sobre nuestra condición." (37)

La historia argentina de las intervenciones tiene mucho para ofrecer en este campo desde Masotta y Peralta Ramos, pasando por Etcétera, hasta Belleza y felicidad Fiorito o la *Comparsa Drag* hoy en día. Los discursos, intenciones, lenguajes e inscripciones políticas podrán ser muy diversos pero los distintos agentes artísticos comparten una voluntad intervencionista

y anti-normalizadora que desafía a la instrumentalidad racional del neoliberalismo y que se opone a ella con una fuerza desorganizadora y disruptiva, sembrando la confusión lírica por la que Pellegrini abogaba en su manifiesto. Es momento de pensar críticamente y de abrir lugar a prácticas que elaboren las formas de vida de modo más amplio, incorporando a actores diversos. La potencia disruptiva del dandismo pop de los '60 o de la comunidad marica del Rojas se diluye en un proceso de reautonomización del campo artístico que resulta únicamente funcional al mercado y que no reconoce los cambios coyunturales que demandan otras prácticas y miradas.

Dividir prácticas comunitarias y militancia por un lado y producción artística por el otro es sentenciar de muerte a la propuesta vanguardista de fusión de arte y vida, claramente sintetizada en la famosa frase del tan (paradójicamente) citado Peralta Ramos: "Mi vida es mi mejor obra de arte." Este modo de historizar traduce precariamente la voluntad peronista de conservación de las instituciones por sobre la anarquía que traen las prácticas estéticas y políticas que se abocan a radicalizar la distribución de lo sensible. Urge un corrimiento desde esta concepción asistencialista de la militancia como práctica adjunta, secundaria y escindida de la práctica artística, hacia un modelo ampliamente intervencionista acompañado desde los relatos curatoriales y la crítica. Porque, como afirma el poeta Henri Meschonnic, el pensamiento no hace, interviene.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. "Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo". *ramona* n° 33 (2003): 52-91, disponible en: http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH2833/6d292aa6.dir/r33_06nota.pdf

AA.VV. *Oasis: afinidades conocidas e insospechadas en un recorrido por la producción artística de nuestro tiempo.* Baeza, Federico, Lara Marmor y Sebastián Vidal Mackinson ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación arteBA, 2016.

Alonso, Rodrigo, *Arte de acción* [en línea], Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino, disponible en: http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/accion/2_intro.php, consultado el 31/08/20.

"Belleza y felicidad Fiorito", *Belleza y felicidad Fiorito*, disponible en <https://bellezayfelicidadfiorito.com/es/nosotros/>, consultado el 31/08/20

"Belleza y felicidad Fiorito", *CCK*, publicado en mayo de 2020, disponible en: http://cck.gob.ar/eventos/belleza-y-felicidad-fiorito_3935

Bishop, Claire (Traducción de Fabricio Forastelli). "El giro social: (la) colaboración y sus descontentos." *ramona* n° 72. (2007), disponible en: http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH01e8/ea3d4d9c.dir/r72_08nota.pdf

Cuello, N., & Lemus, F. (2016). "De cómo ser una verdadera loca". Grupo de Acción Gay y la revista Sodoma como geografías ficcionales de la utopía marica. *Badebec*, 6(11)

Cuevas Mardones, Gualterio. *La CIA sin máscara* Buenos Aires: Ediciones Reflexión, 1976.

Ferreiro, Jimena; "Jorge Gumier Maier: el último moderno". En caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte(CAIA).No 8| 1er.semestre 2016. pp 31-47.

García Horrillo, Rafael y Tamara Díaz. *Perder La Forma Humana: Una Imagen Sísmica de Los Años Ochenta En América Latina = Losing Human Form : a Seismic Image of the 1980s in Latin America* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 20

Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta* Ed. ampl. y corr. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2008.

Katzenstein, Inés (2006). "Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los 90". *ramona* n° , 37, 4-15

_____. *Listen, Here, Now!: Argentine Art of the 1960s : Writings of the Avant-Garde* New York: Museum of Modern Art, 2004.

Katzenstein, Inés; Marcelo Pacheco y Amalia Sato. *Pombo.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

Kester, Grant H. *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context* Durham [N.C: Duke University Press, 2011.

Kumm, Bjorn. "The Death of Che Guevara" *Central Intelligence Agency*, publicado el 15/12/2016, disponible en <https://www.cia.gov/library/readingroom/docs/CIA-RDP69B00369R000200270022-1.pdf>

Kwon, Miwon. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity* 1st MIT Press pbk. ed. Cambridge, Mass: MIT Press, 2004.

Lemus, Francisco. "Sobre el color rosa: arte argentino de los '90". *Argus-a. Artes & humanidades*. Vol. V Edición No 18. Octubre 2015. ISSN: 1853-9904 California - U.S.A.

Longoni, Ana, and Mariano Mestman. *Del Di Tella a "Tucumán Arde": vanguardia artística y política en el '68 argentino* Buenos Aires, Argentina: El Cielo por Asalto, 2000.

Longoni, Ana. "Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches." *Aletheia 1*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad Humanidades y Ciencias de la Educación, 2010.

Masotta, Oscar (Ana Longoni ed.), *Revolución en el arte* Buenos Aires, Mansalva, 2017, 264 pp

Masotta, Oscar, Olivier Debrouse, Manuel Hernández, Ana Longoni, Cloe Masotta, and Clara Bolívar Moguel. *Oscar Masotta: la teoría como acción = theory as action* Primera edición = First edition. Ciudad de México: MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, 2017.

Moreno, María. "Un artista del mundo flotante", *Radar*, 24 de septiembre de 2006.

Noorthoorn, Victoria. *Beginning with a Bang!: from Confrontation to Intimacy: an Exhibition of Argentine Contemporary Artists, 1960-2007*. New York, N.Y: Americas Society, 2007. Print.

Oxenford, Alec en Mercedes Ezquiaga. "Calientan motores para una nueva edición de la feria arteBA". *Télam cultura*, publicado el 14/05/2015, disponible en <https://www.telam.com.ar/notas/201505/105061-calientan-motores-para-una-nueva-edicion-de-la-feria-arteba.php>,

Pellegrini, Aldo. *Para contribuir a la confusión general: una visión del arte, la poesía y el mundo contemporáneo* Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1965.

Rockhill, Gabriel. *Radical History & the Politics of Art. Radical History & the Politics of Art*. 1st ed. New York: Columbia University Press, 2014.

Rosa, María Laura. "Cuando la intimidad es política. Arte y homosexualidad en el Centro Cultural Ricardo Rojas de Buenos Aires durante los años '90." *Revista Latina de Sociología* (RELASO). Vol. 5 (2015) pp. 135-149. ISSN-e 2253-6469

Sadlier, Darlene J. (Darlene Joy). *Americans All: Good Neighbor Cultural Diplomacy in World War II* First edition. Austin: University of Texas Press, 2013.

Salvatore, Ricardo Donato. *Imágenes de un imperio : Estados Unidos y las formas de representación de América Latina* 1a. ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2006.

“Sentido común”, *Museo Moderno*, disponible en <https://www.museomoderno.org/es/sentido-comun>, consultado el 31/08/20.

Thompson, Nato. *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011* 1st ed. New York, N.Y: Creative Time, 2012.

Vallejos, Soledad. “Un pedazo de atmósfera dadaísta.” *Genealogía Familiar*, disponible en <http://genealogiafamiliar.net/getperson.php?personID=I1318&tree=BVCZ>, consultado el 31/08/2020

Wain, Andre. *El ganso al poder*. Vivo Dito, disponible en: <http://www.vivodito.org.ar/node/70> , consultado el 31/08/20

Westad, Odd Arne. *The Global Cold War: Third World Interventions and the Making of Our Times* 1st pbk. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

SELECCIÓN DE ENSAYOS
RECOMENDADOS POR
EL JURADO DE PREMIACIÓN
PARA SU PUBLICACIÓN

LA LÍNEA CURVA DE LA ESPALDA

por Clarisa Appendino

RESUMEN

Lo que aparecerá a continuación es una operación de montaje de imágenes que permiten construir una figura para indagar un posible procedimiento artístico en el contexto del arte contemporáneo argentino desde comienzo del nuevo siglo hasta hoy. *La línea curva de la espalda* es la forma que cobra el cuerpo al espigar, al recoger objetos en diferentes estados y superficies. Eso que se recoge es el material, el impulso, el contenido simbólico que opera en un conjunto de artistas de los que nombro algunos/as. Aquí se presenta un desafío teórico bajo la forma del ensayo, interrogando la posibilidad de que el cine, en su faceta documental, permita reconstruir una figura que ponga en evidencia una forma de trabajo en el arte contemporáneo.

Una observación casual hecha alrededor del fogón provocó al viejo baqueano a hacerle una aclaración: no, no estaban en las aclamadas pampas argentinas, aunque sí en algo que se les parecía mucho. La verdadera pampa empezaba pasando San Luis. El hombre creía que se trataba de un malentendido de palabra. Algo de eso debía de haber, supuso el alemán, pero la cosa en sí también estaba implicada; tenía que estarlo. Lo interrogó con delicadeza, explorando sus propios recursos lingüísticos. ¿Acaso la "pampa" era más llana que estas llanuras que estaban atravesando? No lo creía, porque no podía haber nada más llano que la horizontal.

César Aira, *Un episodio en la vida del pintor viajero*.

I

El paisaje parece ser en su sentido más extenso aquel fragmento, recorte o recuadro de naturaleza que el ojo del artista selecciona. El paisaje es en definitiva un género de la pintura, una tipología del cuadro diseñado en el siglo XVIII. Podemos referirnos incluso a distintos tipos dentro de su tipología: la mirada sublime del romanti-

29. Una obra significativa en este sentido es *La vida en un día* de 1917 de Fernando Fader. Una serie de ocho pinturas que retratan el mismo paisaje en distintos momentos del día. Este conjunto fue adquirido por la Comisión Municipal de Bellas Artes de Rosario en 1918 cuando aún no tenía sede, pero después se convertiría en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino.

cismo, los retratos a los bosques de las afuera de París como rechazo a la modernización, la tradición impresionista de fines del siglo XIX y comienzos del XX, las experiencias del pintor viajero desarrolladas en América a partir de la Ilustración con motivo de construir una imagen exótica de la naturaleza o también, más próximo a nuestro contexto, la configuración de un arte nacional diseñado con el género del paisaje desde las sierras de Córdoba en la década del 10 y 20 del siglo pasado.²⁹ Más allá de sus estilos, pinceladas, dimensiones, motivos, hay en todos ellos un punto de vista normativizado que representa una observación del mundo junto a la domesticación de la naturaleza como paisaje devenida, en muchos casos, símbolo de múltiples conquistas.

Observamos el siglo XIX, *el siglo del paisaje*, y sin embargo el propio Cézanne se extrañaba del granjero provenzal que iba con su carreta a la ciudad a vender papas y “no había visto nunca [la montaña] Sainte-Victoire”. Este extrañamiento no deviene solo del origen pictórico del paisaje, sino también de la visión citadina del mundo. el paisaje es en definitiva una visión técnica del mundo y de la naturaleza que, creada no casualmente durante la Modernidad y más fuertemente durante el contexto del despegue de la Revolución Industrial y la consecuente expansión de la idea moderna de ciudad, se sitúa como posición dialéctica del binomio campo-ciudad. Régis Debray señala que “el paisaje solo puede nacer del ojo del habitante de la ciudad que lo mira de lejos porque no tiene que

trabajar ahí cada día, despectivamente. El campesino se burla del paisaje porque la necesidad lo agobia y suda *con la espalda curva*.”³⁰

30. Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 164.

La postura agachada y con la espalda curva parece ser la contracara del “hombre” de ciudad erguido dueño del paisaje. El óleo *Las espigadoras*

de Jean-François Millet de 1857 se convierte en un punto retrospectivo o una señal indicial inevitable para pensar un dibujo del cuerpo. Aquí se explicita la imagen del campesino (en este caso *las campesinas*) que, anónimas y con la espalda curva, espigan aquello que sobró de la cosecha. Son tres las campesinas que recorren el campo (siempre se espigaba en grupos), cada una marca un estadio de la acción, como si Millet decidiera mostrar el gesto en tres pasos: quien está en la parte inicial del gesto a la derecha, la que está a punto de tomar algo del piso a la izquierda y en el centro, como en un instante pregnante barroco, se representa el momento en el que se toma algo del suelo. Mientras que la línea curva se dibuja en tres tiempos, la figura central imprime el nudo del gesto

con su mano en contacto con el suelo, en el preciso momento de recoger algo.

Esta imagen fue primero rechazada por el público asiduo del arte y Millet etiquetado como socialista revolucionario. Luego, ya asentado el capitalismo hacia fines del siglo XIX, fue aceptada por la burguesía interpretada ahora como una clase campesina buena y sumisa que contrasta con el obrero de fábrica que comenzaba a reclamar por sus derechos. La pintura de Millet se volvió un ícono en la cultura francesa, ocupando el lugar de imagen de almanaque y reproducción decorativa para los hogares: adornos, platos, postales. Las imágenes pervivieron en el imaginario social a través de diferentes mecanismos de reproducción que llegó incluso a transformarse en orgullo de la clase representada. Sin embargo, es también el triunfo de la domesticación del campo que, cuando la ciudad encontró en su territorio un nuevo “otro” de quien diferenciarse vuelve a la clase campesina, pero ahora, ya neutralizado, la reivindica.³¹

Vuelvo sobre las palabras de Debray donde *la lejanía de la mirada* marca un primer umbral, pero me interesa pensar la postura del cuerpo. Entonces me retiro por momentos del paisaje para solo conservar el espigar como la causa de aquella *línea curva que dibuja la espalda*. El verbo espigar pertenece al ámbito de la agricultura y es por definición recolectar lo que queda en los campos después de la cosecha. La acción de espigar implica recoger algo del suelo, lo que involucra un gesto que puede leerse también como una necesaria reverencia de nuestro cuerpo hacia la tierra. En sintonía con la mirada sobre el campo que se configuró hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX, la obra *Arando* (1916), del pintor Alfredo Guido, presentada en el primer Salón de Arte de Rosario, puede verse como el siguiente peldaño para comenzar a sondear un problema. El tema de la pintura es el trabajo en las llanuras santafesinas como demarcación entre el espacio rural y la ciudad, aunque por esos años ese límite aún no era tan claro más allá del imaginario simbólico. La obra lleva por título una acción y según las palabras de un crítico de época, se sentía “la ruda y profunda poesía del paisaje” y cuando alguna figura aparecía como motivo era para “vivir la misma existencia dura y cruel de los silenciosos mares de tierra arada”.³² Las palabras de Luis Le-Bellot vuelven a recaer sobre la perspectiva de quien mira desde afuera, porque en esta imagen de monocromía azul donde se recortan las figuras de perfil de un campesino y los caballos con el arado en medio de la

31. Operación simbólica casi idéntica se realizó en Argentina con la figura del gaucho a comienzos del siglo XX, devenido luego símbolo nacional indiscutible, frente a las oleadas inmigratorias provenientes principalmente de Europa.

32. Le-Bellot, Luis. *Alfredo Guido. Pintor*, “Apolo. Revista de Arte y Letras”, Rosario, Año 1, 1 abril de 1919, p. 24. Citado en: Armando, Adriana. *Silenciosos mares de tierra arada*, Studi Latinoamericani, N° 3, Udine, Università degli Studi di Udine/Forum, 2007, p. 370.

pampa, subraya la reverencia a la tierra en relación al trabajo rural, donde pareciera evitar describir el esfuerzo de las labores agrícolas que realizaban los trabajadores. La línea curva se dibuja entonces en dos estadios: al espigar las sobras de la cosecha y en las labores agrícolas.

El trabajo rural ha sido mirado también desde perspectivas críticas, una de ellas es la producida por el Grupo de Arte de Vanguardia cuando, hacia fines de la década del sesenta, emprendió la construcción de una obra colectiva como respuesta a la situación política y económica que Argentina atravesaba por esos años y, particularmente, “radicalizada en una de las provincias más

33. Gramuglio, María Teresa y Nicolás Rosa. *Tucumán Arde, declaración de la muestra de Rosario*, Rosario, 1968. En: Longoni, Ana. *Del Di Tella a Tucumán Arde: vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 2010, p. 234.

34. Esta obra se materializó como exposición de la información recolectada en los dos viajes a Tucumán. Tanto en la ciudad de Rosario como en Buenos Aires la exposición tuvo lugar en las sedes de la CGT de los Argentinos en noviembre de 1968.

pobres, Tucumán, sometida a una larga tradición de subdesarrollo y opresión económica”.³³ Ante el “operativo silencio” que la prensa ejercía, ocultando información sobre la grave situación de esa provincia argentina, el colectivo artistas responde con la obra *Tucumán Arde*³⁴ como circuito *sobreinformacional*. La producción de información a través de entrevistas, filmaciones, fotografías y comunicaciones de prensa se realizaron en dos viajes a la provincia de Tucumán durante el año 1968. En esa reunión de materiales diversos, un conjunto de fotografías que responden al registro en los ingenios azucareros, documentan cómo por esos años el trabajo era completamente manual y en condiciones paupérrimas, que incluía además el trabajo infantil. En ese conjunto de fotografías en las que se muestra el trabajo no el ocio; el movimiento, no la quietud, la acción de agacharse para la recolección se presenta nuevamente como señal.

Casi cuarenta años separan las imágenes que el Grupo de Arte de Vanguardia realizó en Tucumán de las que el artista Nicolás Martella tomó en un pueblo de la provincia de Buenos Aires hacia comienzos del siglo XXI. La fotografía *Recolectores de papas* (2005) forma parte de un ensayo fotográfico-documental que describe el trabajo en un pueblo papero. En esta imagen dos trabajadores recorren el surco de punta a punta con una bolsa de lona atada a la cintura cosechando las papas que una máquina removi6 momentos antes para que *salgan a la superficie*. La recolección es a mano, a fuerza de agacharse, a fuerza de acarrear la pesada carga. La posición de los trabajadores en línea, el gesto así mostrado, parece coreográfico, sincronizado, como resultado de la repetición a lo largo del tiempo. Allí donde se manifiesta el sentido necesario de la acción: el trabajo, el paisaje llano e infinito de la pampa se olvida, desaparece.

¿Qué significa en cada imagen la permanencia del gesto? La fotografía con intención de registro y tal vez de documento muestra en ambos casos el trabajo rural forzado, donde se sigue cultivando un orgullo del trabajo precario como identidad regional, aunque solo sea por parte de quienes *miran de lejos*. Las figuras en estas imágenes, anónimas y sin rostro, plantean una relación con el entorno y con el cuerpo articulada desde el trabajo y la supervivencia en la cual se suspende la idea de paisaje. Eso que es evidente en la obra de Millet, cuando notamos que las figuras no son presentadas “como algo marginal, visto al pasar” sino que tienen un lugar central que hace disociar la relación entre las figuras y su entorno donde el escenario que contextualiza la acción no llega a generar una unidad, sucede también en el conjunto de las imágenes. Al mismo tiempo que se señala el paisaje como género, este se anula o funciona como un telón de fondo donde se pliega una figura en un mismo gesto: una línea curva sobre el plano de la llanura.

II

Si la curva en la espalda es la consecuencia gráfica de espigar, ¿qué sucede con esa figura, con la recolección, con el entorno cuando indagamos otras superficies? Agnès Varda, con su film *Los espigadores y la espigadora* (2000), rescata y amplía esta acción cuando recorre diferentes modos en los que hacia el año 2000 era posible espigar en los campos franceses. Vemos cómo algunos conservan esa tradición que permite obtener alimentos que la producción general desecha. La acción en sus orígenes era realizada principalmente por mujeres no como trabajo remunerado, sino como mecanismo de supervivencia en la pobreza. Esto nos hace regresar a la pintura de Millet de la cual Agnès Varda parte para luego hacer un salto y revisar esa construcción naturalizada para intentar devolverle su imagen política. La acción de espigar abandona su sentido pintoresco, romantizado y situado en el pasado para ser actualizado dentro de la producción industrial de los recursos naturales junto al desperdicio urbano. Hay una cadena de producción de alimentos que va dejando restos a su paso. En el documental la cámara se transforma en una espigadora de imágenes (ya no es solo la mano la que recoge) y comienza a retratar diferentes personajes que buscan en la basura el alimento, pero también cualquier tipo de desecho que se transforme en objeto de un nuevo uso, llegando incluso a sondear el ámbito del arte.

En el film se señala el gesto de agacharse a recoger aquello que sobra ya sea en el campo como en la ciudad, explora el mismo gesto en diferentes contextos. Cuando Varda amplía el territorio a espigar por un lado, y el uso de lo que se recolecta por otro, somete

a las imágenes y a la acción de espigar a una reconfigurando. Aquí observamos el gesto de montaje que realiza la cineasta: yuxtapone la acción de espigar en el campo y en la ciudad, alterna la acción de recoger lo que sobró de la cosecha junto a la recolección de desperdicios de supermercados, ferias o residuos domiciliarios que son, en suma, todos ellos desechos del capitalismo. Este es el despegue de un gesto que Varda actualiza al enlazar un conjunto de imágenes desde la representación de los campos en Millet hasta la recolección entre las sobras en una gran metrópolis como París durante el cambio de milenio.

En la operación de montaje, la que realiza Varda pero también la que se realiza en este texto, se subrayan sus dos aspectos: el de seleccionar, ensamblar, articular y el de una posible retórica en el sentido que le otorga George Didi-Huberman, donde el montaje “escapa a las teleologías, hace visibles los restos que sobrevivieron, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, a cada acontecimiento, a cada

35. Didi-Huberman, George. *Arde la imagen*, Oaxaca, Fundación Televisa, 2012, p. 21.

persona, a cada gesto.”³⁵ Con esta sobra ya sea en el campo como en la ciudad, explora el mismo gesto en diferentes contextos. Cuando Varda amplía el territorio a espigar por un lado, y el uso de lo que se recolecta por otro, somete a las imágenes y a la acción de espigar a una reconfigurando.

Aquí observamos el gesto de montaje que realiza la cineasta: yuxtapone la acción de espigar en el campo y en la ciudad, alterna la acción de recoger lo que sobró de la cosecha junto a la recolección de desperdicios de supermercados, ferias o residuos domiciliarios que son, en suma, todos ellos desechos del capitalismo. Este es el despegue de un gesto que Varda actualiza mirada, fue en imágenes y narraciones cinematográficas donde encontré una sucesión de formas que permiten construir una figura con la cual sea posible leer un modo en que se desarrollan los procedimientos artísticos en el contexto del arte contemporáneo. En un itinerario de imágenes extraídas de distintos tiempos y contextos que va del realismo de comienzo de siglo XIX a producciones contemporáneas de diferentes ámbitos, ¿qué fenómeno genera las transformaciones y la permanencia del espigar? ¿Puede este al enlazar un conjunto de imágenes desde la representación de gesto ser un procedimiento dentro del arte contemporáneo tal como se ha desarrollado, podría decir, en los últimos veinte años? ¿Puede ser esto un modo de recoger algunas de las esquivas de un cambio de siglo signado por los quiebres, los derrumbes, las crisis? Aunque por ahora solo es evidente el espigar como variable de recolección (en el ámbito rural y en la ciudad) y que lo que se recolecta está en la superficie, o mejor, sobre la superficie, a partir de aquí adquirirá otros estadios. El conjunto de las imágenes tal

vez permita pensar entonces un gesto que concentra una mirada del mundo, una señal política, un procedimiento artístico.

III

En el movimiento de concentración y despliegue, de expansión y retorno que constituye la acción hay una línea curva que dibuja el cuerpo sobre el paisaje y modifica el punto de vista al negar la postura erguida de quien mira-de-frente. El gesto de agacharse se transforma en una anomalía que reformula la idea de paisaje por el ángulo desde el cual se mira y por el propósito que impulsa estar en el lugar. Este punto de vista en dirección oblicua es la contracara a la configuración de la imagen como representación de un mundo en relación con la postura erguida del cuerpo. Un axioma que se mantuvo vigente desde el Renacimiento, durante toda la tradición pictórica occidental y en la mayoría de las propuestas de vanguardia, incluso en aquellas que intentaban disolver el espacio estructurado a partir de la perspectiva central.

El concepto de plano pictórico horizontal (*flatbed picture plane*) postulado por Leo Steinberg para pensar la obra del artista estadounidense Robert Rauschenberg, significó la transformación de aquella representación del mundo. El plano pictórico horizontal produce una inversión de la confrontación imaginativa, una orientación realmente nueva, una superficie en la cual más que espacio se esparcen procesos operativos como en los tableros de mesa, las cartas de navegación o los tabloneros de anuncios.³⁶

Esta noción de imagen no necesariamente reemplazó a la anterior, aunque se superpone, produce un pliegue, al igual que la *Perspectiva vertical* en relación a los sistemas de control que configuran una nueva visión y representación mirando desde arriba, desde un dron o desde Google Maps, tal como se llamaba al “ojo de Dios”. Este postulado de Hito Steyerl funciona como relevo, como reformulación y expansión de la idea de imagen que observó Steinberg hacia finales de la década del sesenta. En esta mirada, la condición de caída libre, de flotar a salvo en el aire, suspende la línea de horizonte, erradica una superficie fija como base al tiempo que estipula un piso estable imaginario para una visión flotante.³⁷

En la tesis de Steinberg la relación entre el que mira y la imagen se establece desde el par vertical-horizontal, mientras que en la configuración de Steyerl se presenta desde una acumulación estratigráfica del par arriba-abajo. En ambos casos, la línea de horizonte se desvanece, el punto de apoyo se contradice

36. Steinberg, Leo. “El plano pictórico horizontal”, pp. 273-286, en Yates, Steve (ed.), *Poéticas del espacio. Antología crítica sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

37. Steyerl, Hito, “En caída libre. Un experimento mental sobre la perspectiva vertical”, pp. 15-32, en *Los condenados de la pantalla*, Buenos Aires, Caja Negra, 2014.

o se anula (de allí el sentido de la caída libre). Pero en el espigar como acción, representación imaginativa o procedimiento la línea de horizonte baja drásticamente al límite de desaparecer, pero nunca se anula completamente porque la superficie sigue estando en horizontal. Se busca en una superficie horizontal que contiene restos, sobras, ruinas, a la que se le contrapone una curva, una mirada fija en el piso.

Entramos y salimos de la representación, nos movemos entre los procedimientos y los modos de ver, porque la imagen es la imagen de una imagen (de un modo de ver). Entonces a veces el gesto está en la representación, otras veces es causa de lo que se muestra, otras un proceso constante. Estamos tratando de pensar un modo de búsqueda, de encuentro, de pesquisa, un modo de mirar el mundo que transitamos, o mejor, describir cómo se transita el mundo en relación a cómo se mira. Algunas obras en el arte contemporáneo nos hablan de un gesto previo que tiene que ver con la recolección, con caminar mirando hacia abajo, con tomar cosas que pasan desapercibidas. Para observar esto necesitamos orientarnos en la imagen o tratar a la imagen como punto de orientación, como brújula. Con la mirada hacia abajo, en estado de búsqueda y con la curva de la espalda, la acción de espigar se amplía: es un gesto.

Esta manifestación tiene una entidad de tres partes indisociables: una acción que dibuja una postura del cuerpo; una superficie con una materialidad determinada; y una situación particular de los objetos en la superficie. Esta combinación de partes constituye el gesto que quiero señalar y desplegar. Pero ese gesto no es fijo, permanente, invariable, sino que cambia, justamente, en relación al estado particular de las cosas en la superficie, una superficie que siempre es el suelo, y la mayoría de las veces, la tierra. Entre esas variables lo *desenterrado* se presenta como necesario (alimento o trabajo), lo *semienterrado* como posible (memoria y desapariciones), lo *enterrado* como consecuencia (conflicto e historia); y existe un estadio más que no tiene una situación espacial definida que es lo *exterrado*: ¿qué se hace con lo que se espiga? El itinerario a partir del cual se presenta esto no es cronológico, en el sentido de que no se intenta construir la genealogía de un gesto a partir de un origen, sino de *un ensimismamiento que señale la supervivencia de un gesto en la vida de las imágenes*. Los interrogantes recaen justamente sobre la vista de conjunto en la que asoma, incesante, la supervivencia del espigar o el espigar como supervivencia.

IV

Sobre un conjunto de producciones donde la acción de agacharse y la situación de los objetos en la superficie, se sigue expandien-

do. La lectura que elabora Varda puede modificarse radicalmente mirado desde el ámbito de la cultura y el arte argentino y latinoamericano. No solo porque indagar en quienes comen de la basura en nuestro contexto no puede nunca cargar con el grado de estetización que finalmente le imprime en *Los espigadores y la espigadora*, sino también porque se abren otras formas del espigar que involucran diversas capas del hacer sobre la realidad, contra el olvido y para la supervivencia. El espigar no se realiza ni se simboliza en cualquier contexto: siempre, al menos, sospechamos de lo que buscamos, nunca es un *objet trouvé*. Al cambiar de geografía las problemáticas que emergen son otras, la mirada de quien recoge es distinta. El gesto varía, se modifica, se contrae, se amplifica, se desmonta, toca diferentes pasados, recoge otras sensibilidades, configura diferentes miradas.

Hay una onda sísmica que hace que lo que se recoge en el espigar esté en diferentes estadios de la ruina. Hasta aquí el objeto ha estado entero, identificable, *sobre* la superficie, *desenterrado*, pero a partir de pensar el film *Nostalgia de la luz* (2010), del director chileno Patricio Guzmán, el territorio se volverá infinito y el objeto fragmentado. Este documental permite observar cómo espigar puede cobrar otra forma, una forma radical que abandona el territorio de la ciudad que contiene las sobras de la industria o el campo en el que fecundamente brotan alimentos. Ahora la superficie es un desierto donde no brota nada, no nace absolutamente nada. En un territorio de inmensa llanura, el desierto de Atacama, uno de los lugares más áridos del mundo, donde aparentemente no hay nada, sin embargo, está lleno de historia.

Latente la paradoja de que en un lugar donde es casi imposible que florezca la vida, es esa misma condición la que permite mantener allí, intacto, el paso del tiempo. Porque en el desierto el tiempo transcurre detenidamente. Conviven una superposición de marcas y señales: las de la tierra que pertenecen a las culturas andinas estudiadas por la arqueología y las del universo que llegan de la inmensidad y el tiempo infinito observadas por la astronomía. Esa condición mantiene igualmente intactos restos de la última dictadura militar en Chile (1973-1990), donde cientos de detenidos desaparecidos fueron enterrados, removidos y vueltos a enterrar en algún lugar del inmenso desierto. En esa inmensidad mujeres, esposas, hermanas, hijas buscan los restos entre los restos, se agachan a remover la tierra inerte, escarban la posibilidad de abrir la historia.

El estado de las cosas sobre la superficie varía a partir de diferentes movimientos simbólicos, como si el movimiento entre las imágenes fuese algo similar al que provoca la tierra durante un sismo, como el de Ciudad de México en 1985. Una de las causas de la

devastación que produjo el terremoto fue ocasionada por las características del suelo. La ciudad está sobre lo que antiguamente eran dos grandes lagos y el tipo de suelo consiste en depósitos lacustres muy blandos y de alto contenido de agua, lo que favorece las ondas sísmicas. El sismo terrestre generó una sucesión de movimientos ondulares en el agua debajo de la tierra. Pero estas ondas no se comportaron de manera expansiva como cuando cae una piedra en el agua, sino de rebote y el agua produjo ondas de choque que volvieron a repercutir varias veces sobre la tierra. En cada choque los efectos sobre la superficie eran peores, más destructivos. De aquel intenso pero invisible movimiento, la superficie se llenó de ruinas.

Esta figura del retorno del movimiento en la onda de un sismo configura una manera de leer la relación entre las imágenes. En cada movimiento, cada imagen repercute sobre las demás y hace que las anteriores vuelvan con más fuerza, las ruinas sean cada vez mayores y sus repercusiones constantes. La historia latinoamericana reciente, y no tan reciente, nos obliga a pensar la tierra como la que contiene aparentemente oculta una historia que siempre está superviviendo: olvidada y en la memoria, Didi-Huberman en el modo de aproximación a las imágenes y el tiempo, el *Nachleben* postulado por el historiador Aby Warburg como lo que sobrevive o supervive, es en una cultura “lo más rechazado, lo más oscuro, lo

38. Didi-Huberman, George. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada, 2009, p. 138.

más lejano y lo más tenaz de dicha cultura. Lo más muerto, en un cierto sentido, en cuanto que lo más enterrado y fantasmático; pero también lo más vivo en cuanto que lo más móvil, lo más próximo, lo más pulsional”.³⁸ ¿Cómo se recolectan desde el presente esos restos, cómo se espiga entre la memoria para recoger lo semienterrado? Una memoria que muchas veces es rechazada y por rechazada tal vez sea que sigue viva, en movimiento, con el impulso por sobrevivir.

muchas veces es rechazada y por rechazada tal vez sea que sigue viva, en movimiento, con el impulso por sobrevivir.

Cuando el estado permanente es la búsqueda, hay un saber y no saber: se sabe lo que se busca, pero no exactamente qué se va a encontrar. Son algunos relatos los que llevan a buscar en la inmensidad del desierto, fundados sí en algunas evidencias. Fueron encontradas fosas comunes en el desierto que permitieron identificar algunos de los y las desaparecidas de la última dictadura militar en Chile. Esa evidencia impulsa a ir al desierto a seguir buscando, tratando de leer algunas leves marcas que la superficie contiene, pequeños restos de restos. Con la mirada en el suelo, hurgando en la árida superficie del desierto siguen encontrando restos, fragmentos de historia. Aquí la acción de espigar se enmarca en su acepción de recolección al mismo tiempo que comienza a un movimiento hacia su sepultada y desenterrada, escrita y por escribir. Entre la plasticidad del devenir y las fracturas en la historia

que indaga modalidad de pesquisa, de búsqueda, algo que se hará evidente más adelante.

“Somos la lepra de Chile”, enuncia una de las mujeres del desierto, mujer buscadora, agachada, con la espalda curva sobre la planicie del Atacama. “Preferirían que no existiéramos”, dice, o que no existiera la búsqueda, porque es esa acción la que mantiene activa la historia. Las acciones constantes, la repetición del gesto se transforma en un arma poderosa. ¿Qué íntima relación aparece entre la repetición y la memoria? ¿Cómo opera esta situación en las *performances* de Soledad Sánchez Goldar, allí donde la reiteración de un gesto como resistencia del cuerpo y resistencia al olvido es la potencia de la acción, o en las fotografías como cartografía para la búsqueda, en las que treinta o cuarenta años después Ximena Pereyra repite poses del pasado para reconstruir vidas en el exilio y Gutavo Germano evidencia las ausencias? ¿Cómo reencontrarse con esas imágenes después de cuarenta años?, pero sobre todo, ¿cómo reencontrarse con los gestos, las poses, los cuerpos retratados en las fotografías? La pregunta también aparece cuando se camina mirando el piso, es un modo del andar mientras se recolectan marcas, se fotografían árboles testigos, se reconstruyen muros o se impregnan telas de palabras y barro.

V

Hay otras historias que están guardadas en la tierra, historias que se excavan para desenterrar fragmentos derruidos y procedimientos extraños. En el film *Cándido López, los campos de batalla* (2005), un documental de José Luis García, hay dos tipos de elementos que impulsan la búsqueda: un libro de pinturas de Cándido López que contiene toda la serie que realizó para registrar la llamada Guerra del Paraguay o de la Triple Alianza (1865-1870) y los relatos orales aún transmitidos que señalan momentos, geografías, reversiones. El primero es el mapa de viaje del director intentando localizar con ellas el punto de vista desde el cual miró Cándido López, y el segundo las voces imprecisas (aunque no por eso menos potentes) de quienes excavan para recolectar restos de la guerra, algunos de los cuales salen a la superficie por la sola acción del movimiento natural del paisaje. En la tensión entre estos dos *mapas*, el director advierte que esos paisajes que Cándido López retrató para desplegar allí diferentes escenas de una sangrienta guerra están enterrados. ¿Cómo recuperar el punto de vista alto de las pinturas si el paisaje ha sido enterrado por la acción del agua de ríos y esteros que remueven continuamente el suelo de la región?

“Eso que dicen: no vayas a sacar un entierro porque te van a salir víboras, chanchos sin cabeza, toros sin cabeza. Son todos

cuentos. Leyendas”, advierte un poblador habilitando la posibilidad de desenterrar para poder ver. La forma de espigar que aquí se presenta comprende otras acciones, no solo agacharse, hay que cavar, hacer pozos. La superficie deja de ser un árido desierto, tierra de cultivos o el concreto de la ciudad, para ser una geografía de movimientos y transformaciones constantes, la humedad de la tierra disuelve todo lo que entra en contacto. Solo los metales han sobrevivido, el material por excelencia de la guerra: armas, municiones, artillería, monedas. Estos objetos son desenterrados por los pobladores sin objetivos claros: se sabe que hay vestigios de la guerra debajo de la tierra y tal vez solo eso impulsa la búsqueda. Para enriquecer la cultura, investigar los campos de batalla, no vaya a ser que haya un tesoro, para construir un documento sobre la historia. Sean algunas de estas razones o ninguna de ellas, por el solo hecho de saber que allí hay algo se va a seguir buscando como una actitud endémica, imparable: no se abandona la búsqueda porque no se sabe qué hay, cuánto hay. ¿Cómo dimensionar los restos de una guerra que el paisaje enterró? El paisaje aquí se devora el tiempo. Pero ese tiempo sigue presente y pulsa por salir. Para recuperar esa historia hay que mirar hacia abajo, buscar abajo. Resignarse a la vista panorámica y a la perspectiva caballera que representó Cándido López en sus pinturas para apropiarse de instrumentos que detecten los metales bajo tierra, la mirada atenta en las transformaciones topográficas, excavar. Se espiga en el barro, en esa sustancia viscosa, tierra húmeda, inaprensible y rojiza.

Los objetos comienzan a conformar museos domésticos que albergan restos de una guerra. Las casas son depósitos, acervos conformados por lo que se encuentra, un coleccionismo de la memoria fragmentada y la búsqueda aleatoria. No hay quien caminando por alguna costa no se agache para agarrar algo que asoma, como acto de confianza que permitirá descubrir la forma completa, lo que no se ve, la parte enterrada. Podemos conocer la forma una vez en nuestras manos, incluso cuando advertimos que lo que asomaba era solo un fragmento, el objeto partido, por descubrir. Lo enterrado es su parte fantasma, parte enterrada sí, pero perdida. En lo *semienterrado* y *enterrado* se encarna lo aparentemente entero y es lo que finalmente impulsa la búsqueda con la ilusión de encontrar las partes, incluso cuando confirmamos que los pedazos no se pueden juntar.

VI

¿Cómo se reúnen las partes en el espigar como recolección y pesquisa, como saber y no saber? ¿Será esta finalmente la forma de lo *exterrado*? ¿Qué se hace con lo que se espiga? Es el mo-

mento donde lo espigado cambia de lugar y se disuelve en el encuentro con otras formas. Espigar y hacer museos. Recolectar y coleccionar nuevos usos.

En el ámbito del arte la práctica de espigar, el gesto de recoger algo que está abandonado, inadvertido, desechado y recolectarlo, contiene una condición simbólica donde los objetos operan en los tres estadios, entre lo *desenterrado*, lo *semienterrado* y lo enterrado, entre lo que se ve apenas y lo que hay que remover para poder ver. Artistas que viven en zonas litorales trabajan con lo que el agua arrastra o deja ver tras la erosión y los relatos que se fundan en relación a ese estado cambiante del límite. Si recorremos el río Paraná de norte a sur, desde la triple frontera hasta el delta, Julia Rossetti, en Corrientes, elabora altares, registros filmicos y *performáticos* –*crear o reventar*– desde la devoción, el ritual y las creencias de la religiosidad popular; en Cintia Clara Romero, de Santa Fe, las *videoperformances* y fotografías son el registro de operaciones siempre imposibles como tratar de vaciar un río con un balde o ayudar a la corriente de un arroyo, algunas de las acciones en donde asoma la curva en la espalda; Carlos Aguirre, en Rosario, quien siempre espiga entre los restos del río y los de la ciudad, convive con los relatos del Paraná en la serie realizada en lápiz de cera llamada *Niño diablo* o las pequeñas esculturas de barro recolectado de las islas; un poco más abajo, pero casi en las mismas aguas, Virginia Chouhy, en San Nicolás, encuentra cerámicas de alfarería fallida e intenta completar el fragmento con prótesis en la serie *La esperanza de Domingo* aludiendo a un relato de su propia invención: “dice el rengo Domingo Costa, que el azul del barro es el regalo de la crecida, que deja cielo entre la tierra”, y también recolecta restos de peces, plantas, instrumentos de pesca o ropa que ofrece la costa y los utiliza como matriz de grabado a partir de lo cual imprime estampas, convierte los restos semienterrados en huellas. Hacia el final del río, cuando es tan ancho como el mar y se convierte en llanura, emerge, eternamente sobre el agua, *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez*, la escultura de Claudia Fontes realizada en el Parque de la Memoria de Buenos Aires. Esta obra no trata sobre el espigar, pero tal vez sí sobre la imposibilidad de hacerlo porque lo enterrado en el río no puede ser buscado.

¿Qué es de los territorios indagados, superficies hurgadas, qué contienen, qué se rescata, qué sobrevive? La realidad del objeto encontrado siempre es parcial, es un fragmento de partes, aunque materialmente esté intacto, son restos de usos previos, señales olvidadas, escombros de una arquitectura de otro tiempo. En esta situación de olvido las cosas están pero no se ven, o se advierten frágilmente como al pasar, o están semienterradas pero a la vista en ciertos procedimientos artísticos. En lo urbano, en el com-

plejo espacio de la ciudad, los desechos y el intento por ocultarlos cobran una vida material nueva en los diversos procedimientos. La basura urbana tuvo una mayor presencia a partir de los primeros años del nuevo milenio en artistas como Leopoldo Estol en la selección de pequeños objetos que conforman una obra *in progress* para la colección del museo Macro, de Rosario, una obra de la cual nunca será necesario mostrar todas sus partes. Los desechos aún perviven como materia prima en Diego Bianchi, en sus esculturas e instalaciones de basura que incluye cartones, plásticos y materiales descartables del universo tecnológico, todo lo que se podría juntar de la esquina de una ciudad. También existen otros gestos más sutiles, menos evidentes, otra manera de espigar en lo urbano. Mimí Laquidara recoge marcas del espacio o, incluso, deja señales en un lugar. Inventar marcas es algo que aparece como una práctica, hace de aquella mirada y aquel andar una topografía, o tal vez una poética. Mientras que Juan Gugger construye sentido y renombra objetos a partir de una manipulación entre lo puramente conceptual o minuciosamente manual. En su serie *Deck* construye pasarelas, veredas, superficies en las que no sabemos si caminar o no sobre ellas. Entre la madera de los *palets* recolectados devenidos *decks* se fueron poblando de objetos del universo de lo desechable o incluso lo descartable. Celulares, zapatillas, sorbetes, tapitas metálicas, CDs, dinero fuera de circulación están encastrados entre la madera, se exhibe lo recolectado casi como reconstruyendo su situación anterior.

Las actividades son variadas y las formas de observarlas también. El gesto aparece en las obras a través de diferentes señales, porque los procedimientos son algo pretérito a la obra, son la forma de las acciones previas, las decisiones tomadas durante su realización. Sin embargo, las obras contienen aún el vestigio de lo observado desde la perspectiva de alguien que va mirando el piso, como de quien está buscando algo. Espigadoras y espigadores. El impulso de usar las cosas luego de encontrarlas se transforma en un interrogante constante. Cuando se remueven o se extraen los objetos, se alarga su agonía y se integran a fotografías, instalaciones como re-unión de objetos, reutilización de partes, filmación de movimientos lentos, construcción de nuevos recorridos. Cómo aparece entonces el devenir y la potencia del gesto de espigar en las obras. Hay distintas intensidades, diferentes vestigios: a veces es el cuerpo, otras su representación en la acción, también el registro de la mirada o la consecuencia de que los objetos (desechos, fragmentos, ruinas) están allí. Estos procedimientos de obra que involucran el *espigar*, tal vez se integren finalmente a lo *exterrado* en un intento de enderezar la espalda y ver de frente los restos, la historia, lo inadvertido, lo apenas mostrado.

BIBLIOGRAFÍA

Aira, César. *Un episodio en la vida del pintor viajero*, Buenos Aires, Blatt & Ríos, 2013.

Armando, Adriana. *Silenciosos mares de tierra arada*, Studi Latinoamericani, N° 3, Udine, Università degli Studi di Udine/Forum, 2007.

Berger, John. *Mirar*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2005.

Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós, 1994.

Didi-Huberman, George. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada, 2013.

Didi-Huberman, George. *Arde la imagen*, Oaxaca, Fundación Televisa, 2012.

Longoni, Ana. *Del Di Tella a Tucuman Arde: vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 2010.

Steinberg, Leo. "El plano pictórico horizontal", en Yates, Steve (ed.), *Poéticas del espacio. Antología crítica sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*, Buenos Aires, Caja Negra, 2014.

IMÁGENES EN LA OSCURIDAD. NUEVOS VOCABULARIOS SOBRE ESTÉTICA FOTOGRAFICA Y POLÍTICA

por Paola Cortes Rocca

RESUMEN

Este ensayo rastrea el modo en que tres series fotográficas producidas por artistas argentinxs contemporáneos producen nuevos vocabularios sobre estética y política. Retomando debates de las neovanguardias de los años sesentas –alrededor de conceptos como performatividad, materialidad, tensión arte-vida, objeto estético y autoría–, el texto aborda el trabajo de Bruno Dubner, para reconfigurar el vínculo entre objetos y experiencia, figuración y testimonio; considera luego el desplazamiento que la obra de Nicola Constantino produce, desde la reproductibilidad técnica y la cita, hacia las nociones de visibilidad, reproducción y cuerpo viviente; y finalmente se instala, con Santiago Porter, en el presente del antropoceno para alertar sobre la catástrofe ecológica y la necesidad de abordar lo residual como instrumento con el que imaginar un tiempo en el que lo humano no sea el único protagonista del porvenir.

0. EMBARCADERO

En *La Jetée*, Cris Marker conjetura un futuro catastrófico que sucede a la tercera guerra mundial. Es “un imperio de ratas”: la superficie del planeta se ha vuelto irrespirable por la radioactividad y la humanidad vive en un mundo subterráneo, pero también ha quedado atrapada en el puro presente, como los animales, sin posibilidad de recordar un pasado o de anticipar un porvenir.³⁹ “La policía del campo” elige a un individuo, entre miles, y lo somete a lo que podríamos definir como un experimento biopolítico anómalo: se pone entre paréntesis su carácter de puro viviente para transformarlo en una memoria absoluta, un mecanismo abocado al recuerdo.

La obra de Marker propone algunas cuestiones que hasta hace poco eran moneda corriente en los debates sobre memoria y trauma colectivo. Por ejemplo, la idea de que experiencia y sentido nunca coinciden; solo el regreso, a través, de la memoria, a cierto

39. La frase entre comillas pertenece al texto del *écitant*, la voz en *off* de Jean Negroni.

hecho –y no su vivencia–, es lo que permite darle inteligibilidad a lo vivido e incluso constituirlo como experiencia. De ahí, la pregunta por cómo narrar esa experiencia, cómo representar ese trauma. La película de 1962 también propone otras cuestiones sobre las cuales no hay acuerdo inmediato. En primer lugar, problematiza la relación entre recuerdo y repetición. Recordar sería una condición para no volver a repetir, según el lema que guiaba las primeras acciones en materia de derechos humanos en Argentina, cifrado en la frase con la que el fiscal Strassera culmina su alegato en el juicio a la junta militar: “Nunca más”. Sin embargo, en la obra de Marker, no se vuelve al pasado para aprender y diseñar un futuro que no lo repita. Es por eso que Marker ubica la utopía, no en el futuro –donde se vertería lo aprendido del pasado–, sino en “la imbricación de la memoria con el presente, en la vívida inseparabilidad entre sueño y vigilia, fantasía y vida” (Crary, 117).⁴⁰

40. Esta imbricación constituye el corazón mismo de la ficción literaria postdictatorial, que se preguntó cómo narrar el genocidio de Estado en Argentina.

Al problematizar el estatuto de lo real en lugar de tomarlo como algo dado, algunos textos paradigmáticos, como *Nadie nada nunca* de Juan José Saer y *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, ambas publicadas en 1980, interrogaron también las formas de representar, de la mano de una discusión sobre percepción y memoria, escritura y corrección. Lo hicieron desde la certeza de que la ficción no era testimonio de un pasado ya ocurrido, espacio de construcción de una máquina narrativa con la que hacerle frente a los relatos estatales.

En segundo lugar, la obra de Marker constituye una reflexión específica sobre la función de la imagen en estos debates sobre política y memoria. La película afirma lo indispensable de la imaginación para la supervivencia colectiva y lo hace sosteniendo que el término imaginación no pertenece al registro de la fantasía ni de lo imaginario, sino que se refiere a la producción material (de imágenes).

Memoria y utopía, catástrofe y supervivencia, imaginación e imagen. En este marco que abre no solo esta película, sino la más amplia reflexión visual que produjeron las vanguardias de los años sesentas, quisiera interrogar aquí ciertas obras fotográficas argentinas contemporáneas. Elijo imágenes en las que la política no es un tema ni un problema en el horizonte mismo de las obras; la pregunta que se hacen rodea, en cambio, la especificidad de lo fotográfico. Esa especificidad nos obliga a recordar que la fotografía no es una imagen como otras, sino que posee un vínculo único, complejo pero indeclinable, con el referente y con las formas la verdad. Por otra parte, elijo fotos que no se leen en el marco del periodismo gráfico, sino

de una visualidad que se produce, circula y se recibe en el campo de las prácticas estéticas. Justamente por eso, quiero utilizar este híbrido –que se autodefine como “diorama de fotografías”– como *jetée*, como muelle para embarcarnos en la pregunta acerca la relación entre visualidad y política, sin desestimar, sino considerando por completo la especificidad del soporte fotográfico. Si la fotografía ha aportado parte del vocabulario con el cual definir un modo

de la relación entre arte y política –cámara oscura, inversión, revelar, fijar, etc.–, me interesan estas obras donde se interroga la especificidad de lo fotográfico, porque creo que allí habla una suerte de inconsciente de la fotografía. Allí se dice algo, sin querer decirlo –y de ahí su potencia de verdad, como bien sabemos, psicoanálisis mediante–, sobre la politicidad específica de lo estético.

1. TESTIMONIO A CIEGAS

Testimonio de un contacto, de Bruno Dubner, reúne una serie de fotografías a color obtenidas al sostener, en una habitación oscura, una película en la mano. La fotografía no es un objeto producido por un artefacto, empieza por decirnos esta serie fechada entre 2007 y 2010, que prescinde de la mediación del aparato. Más que una técnica, un lenguaje o un modo de representación, lo fotográfico es un dispositivo de producción visual. Se trata de un dispositivo ontológicamente tensionado por la figuración y la marca: una foto ha sido siempre una foto de algo (una persona, un paisaje, un objeto) y una prueba de la existencia de lo registrado. Incluso podríamos decir que la historia del dispositivo se juega en los modos de resolver, mantener o negociar esa tensión entre la figuración y la huella. Aquí, Dubner anula o reduce a un grado cero, el carácter figurativo de la fotografía. Lo que resta es, justamente, la imagen como resto, como huella de algo que se escapa a la figuración y al sentido.

Si la serie se llama *Testimonio de un contacto* es porque explota el doble uso del genitivo: las imágenes certifican –testimonian– que hubo un contacto entre la película y la mano del fotógrafo, entre la película hipersensible y la luminosidad ínfima que todavía existe en una habitación que consideramos “oscura”. Son el testimonio de ese contacto particular, así como toda fotografía es el testimonio de que “algo se ha posado sobre el lente”, como dice Roland Barthes (78), o, como corrige la serie de Dubner, de que algo ha entrado en *contacto con* la película. Por otra parte, el contacto, ese encuentro entre la película y alguna otra cosa, también da su testimonio y nos ofrece el registro de la oscuridad de la casa del fotógrafo bajo la forma de una serie de bellos y nítidos colores y manchas que no tienen ninguna semejanza con la escena fotografiada.

Así, el experimento de Dubner demuestra que la figuración puede desestimarse, la imagen no se vuelve abstracta, pero deja de ser figurativa. Los monocromos o las piezas de manchas brillantes, más que representar algo, dan cuenta –testimonian– una experiencia: la del ser de la fotografía o la de la puesta en uso del dispositivo fotográfico. Ante las imágenes de Dubner somos como el protagonista de *La Jetée*: así como él recuerda una imagen de la infancia que no entiende, nosotros vemos algo cuya significación

se escapa y retrocede, flota sin adherirse a ningún contenido. *Testimonio de un contacto* es un experimento testimonial: da cuenta de la pura experiencia del dispositivo –más allá de la máquina– y visualiza el aura de la fotografía: aquí y ahora algo hizo contacto con la película.

Más allá de la intencionalidad del fotógrafo o de la obra de participar en estos debates, me pregunto, ¿es posible pensar aquí

41. Boris Groys (2016) y también Jacques Rancière (2010) exploran esta disyuntiva en la contemporaneidad. En la década del 60, esta tensión entre arte y política aparece en el prólogo de *Operación masacre*, cuando Rodolfo Walsh cuenta que quisiera quedarse en la literatura, en la escritura de cuentos y de la novela que planea, pero no puede. La realidad –la balacera que lo hizo salir del bar en La Plata, el coche agujereado con el conductor muerto, la violencia estatal– se lo impide. La política lo llama a dejar el “juego” –el literario y el otro, más literal, el ajedrez– para hacer algo que realmente sea una contribución política. Sin embargo, lo que sigue no es exactamente una salida de la ficción sino el origen de un género híbrido, entre la ficción y el periodismo, entre el arte y el activismo político, que encontrará su nombre avanzada la década: nuevo periodismo, no-ficción. Un experimento escriturario que hoy podemos vincular con el programa de las vanguardias que eran sus contemporáneas y que, en nuestro presente, se articula con los debates sobre los nuevos realismos y el retorno de lo real en las artes contemporáneas.

algún vínculo entre imagen y política? Si casi inmediatamente pensamos que no es porque, en general, sostenemos que el arte es político o bien cuando comprueba, ridiculiza o discute la dominación o bien cuando sale de los lugares que le son propios para transformarse en práctica social. El problema es que, en el primer caso, a pesar de un siglo de crítica a la tradición mimética, se sigue sosteniendo esta categoría al afirmar que el arte es político cuando algo de su contenido –por lo tanto, algo del orden de la figuración– aborda, exhibe o cuestiona lo político. En el segundo caso, el arte sería político cuando firma su propia sentencia de muerte y se disuelve en otras prácticas, abandonando el universo de lo estético. Esta disyuntiva ubicaría al arte en la paradoja de volverse político solo a partir de su contenido o de su propia disolución.⁴¹

Tal vez, justamente como lo propone Jacques Rancière, la impronta más contemporánea no sea tanto preguntarse por el vínculo –la y de arte y política– para reforzarlo o eliminarlo, sino revisar qué concepción de lo político y de lo estético subyace a este callejón sin salida aparente. Tal vez el problema es hacer equivalente a la política al manejo de las instituciones o aparatos del gobierno, a la ideología o la dominación. Y al arte como su alteridad y contrapeso. Es por eso que tantas veces se ha pensado lo estético en esta doble función: como descubrimiento de lo que estaba oculto o como preservación de lo que amenaza con borrarse. Y la fotografía ha aportado aquí su vocabulario: pasión por el revelado y pasión por el archivo coinciden con operaciones y funciones asignadas a la fotografía, revelar y fijar.

Tal vez haya que pensar con Rancière, que arte y política no son fuerzas opuestas, sino que comparten una característica central: son el espacio donde se lucha por la (re) configuración de los

“marcos sensibles en el seno de los cuales se definen los objetos comunes” (61). Es decir, son los terrenos marcados por el disenso, en los que se batalla, en el caso de la política, por definir qué ámbitos pertenecen a lo común y por la construcción de formas, aunque sean siempre inestables, de comunidad. Y en el caso de la estética, por visibilizar o hacer legible, una palabra pública –válida, diferenciada del ruido, capaz de articular aquello que no puede formularse del todo en otros ámbitos– que contribuya a esa construcción. El arte pensado como aquello que comparte con lo político la fuerza del disenso no tendría la obligación de desocultar ni ser el archivo de contenidos previos –no se juega en sus contenidos o sus figuraciones, ni en su volverse otra cosa–, sino en la producción de nuevas formas de circulación de la palabra, de configuración de lo visible, de afectos que determinan capacidades nuevas para relacionarse y redefinir nuevos horizontes de lo posible y lo común.

Vuelvo entonces a la serie de Dubner: *Testimonio de un contacto*. El contacto entre la película y la mano del fotógrafo traduce zonas de temperatura en términos de color: superficies azules o franjas rojas sobre un amarillo rabioso. La fotografía es menos una técnica de fabricación de objetos visuales –de vidrio, celuloide, papel o digitales– y más ese encuentro espacio-temporal, único entre la materialidad de lo visual y la materialidad de un cuerpo, nos dice Dubner. Ese “contacto”, como ocurre con la hoja de contactos que antecede a la selección e impresión de fotografías a copiar, ocurre en la oscuridad. La obra no es un registro de la luz sino de la oscuridad. Sabemos el lugar que la visión ha ocupado en la historia de la filosofía occidental: un lugar privilegiado que se evidencia en un vocabulario que conecta visión y verdad como *adecuatio*. Así, conocer siempre ha sido ver, sacar a la luz, iluminar. Y, sin embargo, tal como lo propone Benjamin, la cámara no permite ver mejor lo que de todas maneras hubiéramos visto, no puede pensarse como parte de un progreso en la historia de la mirada, porque “la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que le habla al ojo” (Benjamin, 48). La fotografía es un cambio de paradigma, de un salto en el ordenamiento de lo sensible. Entonces, en el momento de tomar una imagen, hay algo que escapa a lo previsto –y no me refiero solo al campo de la intencionalidad autoral–, que sustrae a la foto del universo de la razón instrumental. Esa incalculabilidad de la toma es la que fuerza al espectador a buscar “una chispa minúscula de azar, de aquí y ahora” (67). A través de esa conexión con el azar y con el acontecimiento, una fotografía, toda fotografía, se somete al tiempo del mundo, en lugar de sustraerse de él (como lo haría una pintura). La imagen fotográfica queda entonces marcada por lo real: no debido a su ser prueba de existencia, no debido a un parecido o una semejanza con aquello que muestra, sino

porque está sometida al tiempo. Lo real –en tanto trama espacio-temporal– se mete en la imagen fotográfica y es, en la serie de Dubner, condición de la toma y materia misma de la fotografía.

¿Y qué ocurre con el testimonio que ha ocupado un lugar clave en los procesos jurídicos como por ejemplo los juicios a responsables de variados genocidios –y pienso aquí en el arco que va desde Primo Levi o el *Nunca Más*, hasta Rigoberta Menchú o en Gloria Anzaldúa, para dar ejemplos excesivamente conocidos? Leída en el marco de la pregunta por la especificidad de la experiencia fotográfica, sobre los vínculos entre estética y política, sobre memoria y herida, la serie tal vez diga, fundamentalmente, que el testimonio no es un archivo viviente del pasado, una iluminación del trauma garantizado por un sujeto que vio y sobrevivió para contarlo. La serie permite conjeturar otras formas del testimonio, en las que el cuerpo se involucra, pero no se representa, afecta la imagen, pero se retira como subjetividad portadora del sentido de lo que (no) se da a ver. Lo que se jugaría en el testimonio no es tanto una palabra legítima o legitimada por un cuerpo devenido cámara o por una máquina de la visión o un saber que ilumina el pasado con su verdad.

La serie nos dice que el testimonio sería una experiencia que establece un contacto entre dos tiempos que no se suceden linealmente, sino que se cruzan o dejan rastros el uno en el otro, como si se tratara de un viajero en el tiempo o de una fotografía, que nos habla de otro tiempo y de otra visión. Al espesarse en un relato o en una imagen, el testimonio, nos dice la obra de Dubner, funciona tal como funciona la política o el arte cuando no los imaginamos como fuerzas contrarias: abriendo el campo de lo visible, más que proponiendo nuevas figuraciones sobre lo que ya está ahí, produciendo nuevos contactos entre tiempos y cuerpos que no se habían juntado antes, redefiniendo el campo de lo común.

2. ESTAMPAS VIVIENTES

Entre 2006 y 2015, Nicola Constantino realiza, junto con Gabriel Valansi, una serie de fotos que bien podrían llamarse “Nicola y el mundo de la imagen”, en tanto revisualizan obras de Rembrandt, Vermeer, Velázquez, Berni, Herzog, Arbus, Fritz Lang, incorporando, como material y como firma, el cuerpo de la artista. El trabajo tiene antecedentes más o menos identificables en artistas –desde el grupo Periferia, hasta la llamada *picture generation*–, que se apropian de una serie de obras para explorar los códigos de la representación visual. La crítica celebró –o impugnó– aquí los tópicos del fin del siglo XX: la trituration del aura, la muerte del autor, la omnipotencia de las comillas y la cita.

Sin embargo, es posible plantear aquí otras preguntas. Constantino abre una serie de interrogantes sobre linaje y producción visual. Aunque no se contenta con continuar e interrumpir el legado de los padres de la imaginería nacional –como lo hizo Sherry Levin, con su serie *After Weston*, por ejemplo–, sino que se lanza sobre el ancho campo del canon estético occidental o de la enciclopedia visual universal.⁴² Hay otra gran diferencia: el apropiacionismo que practica Constantino no dialoga con un original que es una imagen, es decir, un objeto hecho de papel o de óleo que se copia o se distorsiona. Sus fotografías se apropian de escenas. Aquí es donde las imágenes de Constantino son primas de aquellas que pertenecen a otra artista clave de la *picture generation*: Cindy Sherman. En ambas, el apropiacionismo no se juega en la materialidad de la imagen sino en la reconstrucción y alteración de la puesta en escena.

En *Nicola artefacta y Aquiles como Venus y Cupido*, según Velázquez, el lugar de la artista está ocupado por una muñeca que aquí posa como Venus. Tal como ocurre en la pintura de Velázquez, Venus-Artefacta contempla su rostro en el espejo, pero la imagen vincula esta duplicación barroca –la representación dentro de la representación– con otro tipo de reproductibilidad: la del doble mecánico, que no solo se abre hacia el campo de lo maquínico sino también hacia el campo de la reproductibilidad técnica de la imagen. Sin embargo, en la *performance* de la escena, la artista incluye a su hijo, como el pequeño Cupido. Resultado de una serie de tecnologías de reproducción asistida, el hijo de Constantino sostiene el espejo que duplica a la Artefacta, que duplica a su madre. Ese cuerpo vivo que sostiene la representación clásica nos dice que la imagen juega con la reflexión sobre el original y la copia, el artista y la obra, pero la escena contemporánea ya no es la misma y se volvió una reflexión sobre el cuerpo y la materialidad, la gestación y lo viviente. En la serie de Constantino, la producción visual mixtura la reproducción serial y técnica y la gestación biológica. En lugar de remarcar la diferencia entre el reflejo en el vidrio, el doble en resina y la materia orgánica, la fotografía de Constantino convoca a todos en una misma escena que propicia el contacto y la contaminación entre carnes vivientes, visuales y manufacturadas. Así, la reproductibilidad se vuelve reproducción y la copia deviene gestación. Se trata, entonces, de pensar en familias de imágenes que

42. El gesto es profundamente borgeano. Siguiendo una estrategia muy femenina (o muy *queer*) que podría llamarse *las tretas del débil* y que consiste en convertir en valioso aquello que aparecería como deficiencia o como incapacidad, Jorge Luis Borges explica, en “El escritor argentino y la tradición”, los beneficios de ser un escritor periférico. En esa charla de 1951, Borges (1989) sostiene que, a falta de una tradición de larga data, el escritor argentino puede adueñarse, con soltura e irreverencia, de toda la cultura universal. Lo que podría pensarse como capital cultural, es, en el caso de un escritor europeo, una fatalidad. Así, el escritor más nacional, es paradójicamente, aquel menos regionalista y más lanzado a esa condición periférica que lo vuelve un verdadero ciudadano del mundo o un escritor, sin las ataduras del gentilicio.

se gestan, reproducen, envejecen y mueren o reencarnan en otras nuevas, pero que no se filian a partir los soportes que replican sino de las *performances* que re-actúan.

W.J.T. Mitchell propone que, ante las imágenes, más que preguntarnos qué significan, debemos ver qué nuevos vocabularios despliegan, qué cuerpos desean, qué familias visuales gestan, qué materiales ponen en contacto. Consideremos *Lección de anatomía del doctor Nicola Constantino*, una imagen que trabaja sobre el cuadro de Rembrandt *La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp*. La escena de la representación se replica y se altera: ya no estamos en un espacio que vincula la anatomía y los claustros universitarios; el lugar se satura ahora con los materiales de la ciencia y la tecnología contemporánea. La situación además se feminiza y la masculinidad queda solo en el título como resto y como humorada: en el título no se menciona a la doctora Nicola sino al doctor Nicola, en una despistada lealtad con el original. Hay en la imagen muchas Nicolas, siete exactamente, como los asistentes a la lección de anatomía que presenta el óleo de Rembrandt. Todas tienen diferentes peinados para remarcar su peculiaridad, todas tienen la misma ropa que las homogeniza. La foto replica el cuadro, pero con su deslizamiento genérico y espacial, desautomatiza el momento de reproducción y naturalización de la representación y el saber como campos masculinizados.

Reproducción y género y corporalidad, autorretrato e identidad femenina son los materiales con los cuales Constantino que vuelve a poner en escena las escenas del canon visual. ¿Cuál es la politicidad que propone la serie de Constantino? La más evidente es, por supuesto, una reescritura de la visualidad universal desde una doble subalternidad: desde el sur global y desde lo femenino. Pero, sobre todo, una puesta en imagen de la tesis central de Judith Butler en *Gender Trouble*: el género –así como toda identificación identitaria– no es una esencia, sino un repertorio de lugares vacantes, a ser ocupados por cualquiera. Es también una *performance*, una puesta en acto de gestos y posturas, ropas y que también funciona como los performativos verbales: sustancian aquello que enuncian. Por supuesto, algo de la tradición que viene del *happening*, de la ambientación y luego de la *performance*, desemboca aquí, con su subrayado de la experiencia estética por sobre el objeto estético. Sin embargo, las imágenes avanzan sobre la *performance* para instalarse más exactamente en el *reenactment*, con su doble estructura tal como la conceptualiza Rebeca Schneider. Se trata de una *performance* que nunca es primera, que ya nace como copia desaturada y que convoca, simultáneamente, al *as if* (como si) y al *what if* (que tal si). Aquí la cámara hace *como si* estuviéramos otra vez frente a *La lección de anatomía* de Rembrandt,

pero esta nueva puesta está necesariamente interferida por el *what if*. ¿Qué tal si montamos nuevamente la lección de anatomía?, dice la imagen. Será distinta, no solo porque habrá mujeres, sino porque los cuerpos serán otros. Esa carne sobre la que hurgan las técnicas quirúrgicas y el saber médico es ahora también un cuerpo híbrido, que se hace con los dictados de la moda, la publicidad y los discursos sobre la identidad de género. Por eso, el *punctum* de la imagen es, sin dudas, el cadáver. Aquello que en la lengua pierde el género (la palabra cadáver no deja saber si se trata de una mujer o de un varón), en la representación pictórica apunta a la universalidad tomada históricamente por lo masculino y es el cadáver de un hombre. En la foto de Constantino, en cambio, ese lugar se disputa de manera aún más radical: es una mujer, pero no es exactamente un cadáver porque no un cuerpo orgánico. Es una máquina, otra artefacta que, a su vez, remite a la historia de la visualidad y al lazo entre trabajo y máquina en la imaginación futurista de Fritz Lang.

La mujer máquina infecta el teatro –o el quirófano– de la representación y el saber sobre el cuerpo. Contrabandea así otro vocabulario: aquel que hace del *cyborg* una herramienta política que con su hibridez transgrede una serie de fronteras: fronteras entre mujeres y varones, entre humanos, animales y máquinas, entre materia orgánica e inorgánica, entre lo natural y lo artificial, entre el arte y la vida. Se trata de una serie de fronteras que el capitalismo patriarcal busca reforzar como tales, como fronteras que fundamentan su legitimidad, tal como lo advierte Donna Haraway en su célebre *Cyborg Manifesto*.

La imagen de Constantino presenta ese nuevo régimen de visibilidad que impone la fotografía como matriz visual del siglo XXI. Se trata de un tipo particular de experiencia del tiempo y de la repetición (o del tiempo de la repetición). Una experiencia que ha transformado radicalmente el estatuto del artista, que ya no es un manipulador de un dispositivo o conocedor de una técnica, sino un productor de “espectáculos de realidad” –para retomar la formulación de Reinaldo Laddaga–, de experiencias de visión, más que de objetos. En la época del autor como curador –o de la concepción de la autoría en términos curatoriales como lo conceptualiza Boris Groys–, Valansi aparece en la reactuación de *Las Meninas* para confirmar que está fuera de la imagen y es un puro ejecutor de una técnica al servicio de una artista (conceptual) que domina la escena y comisiona las fotos.

La serie muestra la mirada: exhibe el modo en que se mira o se lee la tradición visual, reflexiona con los materiales de la fotografía, sobre el modo en que viven y se reproducen las imágenes, pero también las condiciones en que se gestan, el tipo de experiencia que suscitan. Género y enciclopedia, reproductibilidad y

reproducción, vida e imagen arrancan la imagen de la zona de la reproductibilidad y el imperio del entrecomillado y la cita, para llevarla al universo de la puesta en acto. Con ese *reenactment* frente a la cámara, Constantino opera una feminización de las políticas de representación e interviene los vocabularios de la fotografía moderna (ligados a la reproductibilidad, el original y la copia) para traer otros que vienen de lo femenino como posición estética y biopolítica. Ofrece una experiencia visual marcada por otras palabras –corporalidad, gestación, afectividad– en las que palpita lo viviente.

3. ESPACIO DE (S)OBRA

En 2007, Santiago Porter comenzó un proyecto que culminaría, diez años más tarde, con la publicación de *Bruma*. El libro de Porter reúne una primera serie dedicada a la monumental (y vacía) arquitectura del Estado –el hospital, el ministerio, la sede del poder judicial–; y una segunda, hecha de objetos con destellos de ironía *kitsch* –un adefesio que combina un tanque y una estatua de la virgencita de Luján, una garita de una cárcel que no fue, una autopista trunca–. Actúa como un arqueólogo que va en busca de vestigios de la historia nacional. Junta monumentos y restos que se leen como escombros de la pervivencia del pasado en el presente y subrayan una historia fallida. La tercera y última serie del libro exhibe una serie de “paisajes”⁴³.

43. Con un marco teórico muy distinto y con otro foco de análisis, abordé *Bruma* en un ensayo de 2017. Ahora me detengo especialmente en la tercera serie del libro, que el fotógrafo inició en 2012 y que continúa elaborando en la actualidad, para problematizar la noción de “paisaje”.

Ese género pictórico llamado paisaje y surgido en Europa durante el siglo XVII nos ha enseñado a contemplar el paisaje como un asunto que atañe a la percepción y a la representación: un modo de ver y leer el territorio, para dar sentido a sus elementos dispersos (cielo + mar + arena = paisaje marino) e incluso narrarlo con palabras o imágenes. Podríamos decir que la obra de Porter subraya, en cambio, la dimensión pragmática del paisaje. Efecto del urbanismo y el planeamiento o de la espontaneidad, el hábito y el uso o desuso cotidiano, siempre *construimos paisaje*, nos dicen las imágenes de Porter, al accionar de cierta manera sobre un lugar. *Hacemos paisaje* al arrojar desperdicios a la orilla de un río y volverlo un basurreo; hacemos paisaje con nuestro cuerpo y nuestras acciones sobre un espacio. Entre los “paisajes” de Porter, hay un bosque de Ushuaia que parece un paisaje bucólico, con sus troncos bellamente esparcidos y sus espejos de agua. En su exquisitez compositiva, el díptico no muestra y, por lo tanto, vuelve más ominoso, al gran protagonista de la escena: la humanidad. Lo que vemos es un espacio

inundado como efecto de los diques que hacen los castores, una especie traída al país desde Canadá, hace más de treinta años, resultado de los caprichos de un marino (parece que el señor no calculó que, a falta de sus depredadores naturales –y canadienses–, el animalito y sus diques iban a proliferar hasta anegarlo todo).

El díptico anuda una serie de problemas estéticos y políticos que atañen al presente, indicando el carácter indisoluble de ese anudamiento. Antes que nada, es el acta de defunción del paisaje: señala el fin de un modo de percepción y experimentación del mundo, regido por los protocolos del paisaje: “objetivación del mundo, espiritualización del sujeto observador y eliminación del trabajo que media entre ambos”, lo sintetiza Jens Andermann (426). Por eso, lo que vemos es precisamente, el fin del paisaje. Se trata de una imagen que evidencia la incapacidad del repertorio paisajístico de dar cuenta de lo real de un modo que no sea objetivándolo y dotándolo de natural (es decir, fetichizada) armonía y distancia. Si el paisaje tiende a despolitizar la naturaleza, el fin del paisaje no es un final sino un tránsito hacia aquello que el mismo Anderman llama el Real despaisado. La imagen muestra este real despaisado: lo que queda luego de la trituración de la distancia que separa al ojo del territorio, lo que sigue al ocaso del marco armónico de una Naturaleza ajena y prístina, lo que resta luego de des-espiritualización del observador, que se revela hoy más que nunca como fuerza geológica responsable del descalabro planetario.

El ojo fotográfico se detiene en lo que parece una orilla saturada de espuma marina. Pero no es un paisaje, sino lo que sigue: una estampa del Real despaisado, un ensamblaje postnatural, un amontonamiento de desechos que, antes, fueron bolsas de nylon y hoy solo son materia sin forma, entregada al viento. Un océano de desidia que, en su cruel encogerse de hombros, amenaza con hacer del planeta entero una gran tierra baldía. Como el fósil, la ruina o los escombros, la basura conecta dos tiempos, trae vestigios de otra época que sobreviven en el presente y anticipan su obsolescencia. Sin embargo, a diferencia de ellos, la basura no convoca ni a la nostalgia, ni a las fantasías de recomposición. En una era signada por la catástrofe ecológica, la basura es ideología en forma de objeto. Miente y nos dice que algo siempre sobra y, en ese mentir, dice la verdad y revela una lógica que rige el mundo, una lógica de consumo que tiene como condición necesaria, la producción de desechos y la conversión de mercancías y sujetos en desechos. La basura es además una certificación absoluta de la intrascendencia: nos dice que no hay más allá. Hubo un momento en que creímos posible tirar algo más allá, en algún otro lado. Pero no, comprobamos constantemente que los desechos no se esfuman sino que se quedan acá, como la violencia extractivista que no es

44. En un cuento que se llama "Fotos", incluido en *Los oficios terrestres*, Rodolfo Walsh narra la historia de dos jóvenes: uno, un abogado de familia terrateniente y, en sus tiempos libres, poeta; y otro, más plebeyo, cuya vida se deja tomar por la fotografía, hasta el retrato final (que replica la gran última obra de Alberto Greco). Este ensayo también intenta dar cuenta de ese diálogo que, a veces es una disputa, a veces una conversación intimista, entre literatura y fotografía. Aunque la literatura ocupa aquí las notas al pie, no la imagino un pie de foto, ni tampoco, siguiendo la fe estructuralista, el gran logos que vigila y traduce todo código. Más bien ensayé un campo de resonancias, capturas y retroceso de dos materiales que, creo, comparten un régimen similar de significación en los que el sentido se aviene sin entregarse por completo, se anuncia pero no se presentifica. Como proponía Kafka para la literatura, la fotografía es también una relación desajustada con el tiempo, un reloj que siempre adelanta o atrasa.

violencia sobre otra cosa, eso que antes llamamos Naturaleza o paisaje, es violencia que se nos vuelve crónica de nuestra propia muerte anunciada.⁴⁴

La imagen visibiliza los restos del paisaje, es ella misma, el dispositivo con el que contemplar el fin de la Naturaleza, es decir, el fin de la Naturaleza como el gran otro del sujeto moderno. Porque esa absoluta otredad ha sido la gran coartada de todas las formas del extractivismo: una naturaleza que está allá, que no somos nosotros, que podemos representar, habitar, transformar y destruir sin remordimientos. La foto funciona, en cambio, emplazándonos en el eterno acá y ahora del basurero, que lejos de contemplar a distancia, como el caminante ante el mar de nieblas o el visitante de un museo, nos involucra como productores directos y convivientes con la residualidad y sus efectos.

Estas fotografías de Porter son salvajemente contemporáneas. Nos hablan de esta época que el pensamiento crítico –y el activismo– llaman el antropoceno, la época del fin del mundo (de ese mundo en el que había paisaje y Naturaleza, es decir, algo dado y ajeno). O la era de los hiperobjetos, como la llama Timothy Morton. Son fotos que no nos piden que evitemos un futuro que podría llegar a ser como el de *La Jetée*, un futuro en el que la superficie del planeta se volverá irrespirable como resultado del ecocidio, un futuro en el que la humanidad vivirá atrapada como los animales, sin posibilidad de recordar un pasado o de anticipar un porvenir. Nos hablan del presente y nos urgen a habitarlo política y estéticamente. Nos proponen vi-

vir un ahora en el que el centro del "mundo" no sea la humanidad; nos llaman a respirar un presente en el que el centro del tiempo no sea el de la minúscula temporalidad humana. Actuar estética y políticamente nuestro presente, nos dicen estas fotografías, requiera quizás, borrar de una vez por todas el rostro del hombre moderno. Quizás haya que velar el retrato de esa racionalidad extractivista y utilitaria –ese universal masculinista– para que, ese espacio, otra imagen pueda sobreimprimirse. Tal vez solo así sea posible que otra imagen –quizás un retrato de otra subjetividad y otra temporalidad que incluyan a lo humano pero también lo excedan– emerja de la oscuridad.

BIBLIOGRAFÍA

Andermann, Jens. *Tierras en transe. Arte y naturaleza después del paisaje.* Santiago: Metales pesados, 2018.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía.* Buenos Aires: Paidós, 2004. Benjamin, Walter. "Pequeña historia de la fotografía". *Discursos interrumpidos I.* Buenos Aires: Taurus, 1989.

Borges, Jorge Luis. "El escritor argentino y la tradición". *Discusión. Obras completas 1.* Buenos Aires: Emecé, 1989.

Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity.* New York: Routledge, 1990.

Cortes Rocca, Paola. "Vestigios del futuro." En Santiago Porter, *Bruma.* Madrid: Larivière, 2017.

Crary, Jonathan. *24/7. El capitalismo tardío y el fin del sueño.* Paola Cortes Rocca (trad.). Buenos Aires: Paidós, 2015.

Groys, Boris. "Política de la instalación". *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea.* Paola Cortes Rocca (trad.). Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

_____. "Sobre el activismo en el arte". *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente.* Paola Cortes Rocca (trad.). Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

Haraway, Donna. *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature.* New York: Routledge, 1991.

Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad.* Rosario: Beatriz Viterbo, 2007. Marker, Chris. *La jetée.* Argos Film, 1962.

Mitchell, W.J.T. "What do pictures want? The lives and loves of images." Chicago: Chicago UP, 2005.

Morton, Timothy. *Hiperobjetos. Filosofía y ecología después del fin del mundo.* Paola Cortes Rocca (trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2018.

Piglia, Ricardo. *Respiración artificial.* Buenos Aires: Pomaire, 1980.

Rancière, Jacques. *El espectador emancipado.* Ariel Dillon (trad.). Buenos Aires: Manantial, 2010.

Saer, Juan José. *Nadie nada nunca.* Buenos Aires: Siglo XXI, 1980.

Schneider, Rebecca. *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment.* New York: Routledge, 2011.

Walsh, Rodolfo. *Operación masacre.* Buenos Aires: Sigla, 1957.

_____. *Los oficios terrestres.* Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1965.

ESCRITOS EN LA PARED. ENSAYO SOBRE UN ENSAYO

Prof. **Raquel Minetti**

Estudiantes: **Marcia Baigorria, Paola Chiappella, Paula Barbero**

Escuela de Artes Visuales "Prof. Roberto López Carnelli".

FHAyCS. UADER

RESUMEN

El siguiente ensayo presenta una detención sobre la experiencia titulada *La Pared - galería de arte*, espacio creado en el Taller de Investigación y Producción IV de Artes Visuales de la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales de la UADER. La idea original, que propone la exploración de las distintas dimensiones del arte contemporáneo, desde ensayos de producción, curaduría, gestión, escritura, con la intención de producir ciertos trastocamientos en la escena estratificada en el ámbito académico, va mutando ante las circunstancias externas a la cátedra o la institución. Cada situación deviene un pretexto para ampliar lo pensable: la crisis de la educación pública, la pandemia, la quema de los humedales del litoral, movilizan los intereses configurando redes de aprendizaje y afectos que habilitan otros modos de construir saberes. Estas son algunas de las inquietudes que se intentan reunir la presente escritura.

ESCRITOS EN LA PARED. ENSAYO SOBRE UN ENSAYO.

La experiencia, la posibilidad de que algo nos pase, o nos acontezca, o nos llegue, requiere un gesto de interrupción, un gesto que es casi imposible en los tiempos que corren: requiere pararse a pensar, pararse a mirar, pararse a escuchar, pensar más despacio, mirar más despacio y escuchar más despacio, pararse a sentir, sentir más despacio, demorarse en los detalles, suspender la opinión, suspender el juicio, suspender la voluntad, suspender el automatismo de la acción, cultivar la atención y la delicadeza, abrir los ojos y los oídos, charlar sobre lo que nos pasa, aprender la lentitud, escuchar a los demás, cultivar el arte del encuentro, callar mucho, tener paciencia, darse tiempo y espacio.

Jorge Larrosa

Abordar desde la escritura una reflexión centrada en los ejes que articulan la crítica, la curaduría y la educación nos convoca como una nueva reverberación de *La Pared - galería de arte*.

45. Jorge Larrosa retoma a Adorno “la más íntima ley formal del ensayo es la herejía. Por violencia contra la ortodoxia del pensamiento se hace visible en la cosa aquello que la ortodoxia quiere mantener oculto, aquello cuya ocultación es el fin objetivo y secreto de la ortodoxia”; Jorge Larrosa: “El Ensayo y la Escritura Académica”.

Este espacio, que es en sí mismo un ensayo, propone un nuevo campo de trabajo, desafiando las estructuras, modos de hacer y poniendo en crisis conceptos arraigados; una herejía en una facultad de prácticas ortodoxas,⁴⁵ donde las apropiaciones disciplinares remiten a un concepto de la modernidad europea.

Es necesario entonces revisar la trayectoria de este espacio, que denominamos “galería de arte” con intención de provocar, de plantear hipótesis, de reflexionar sobre las dinámicas del arte actual, desde sus dimensiones política y social, sobre las nuevas poéticas y la intención del arte en relación a la comunidad.

El arte como construcción de conocimiento, como un hacer que deviene un modo de estar junto con otros, un modo de habitar la “plaza pública” y de “renovar el mundo común”, al decir de Hannah Arendt; que se emociona frente a relatos no hegemónicos y conmociona frente a las situaciones donde el poder y la violencia ahogan las prácticas democráticas, donde se alteran las condiciones de los trabajadores y denuncia los abusos de poder. Desde ese lugar donde se recupera con emoción lo cotidiano, los afectos y la posibilidad de explorar todos los modos posibles de hacer arte y compartirlo; desde un espacio de aprendizaje, donde los ejes en su transversalidad, atraviesan lo particular, lo colectivo, lo social, lo político; desde lo artístico y académico. Así se concibe el espacio *La Pared - galería de arte*, creado en la cátedra de Investigación y Producción IV de la Escuela de Artes Visuales Roberto López Carnelli de la Facultad de Humanidades Artes y Ciencias Sociales de la UADER, de Paraná.

Tal como lo expresa Giorgio Agamben: “lo contemporáneo no es solo aquello que, percibiendo la oscuridad del presente, agarra una luz que nunca puede llegar a su destino; es también aquello que, dividiendo e interpolando el tiempo, es capaz de transformarlo y ponerlo en relación con otros tiempos”. Es así que esta nueva contemporaneidad nos interpela como espacio académico para poner en diálogo nuevamente un formato del “aprender” en situación.

Esta cuarentena interminable, que va circulando de fase en fase, nos aísla a cada uno en sus contextos de origen pero mantiene una fluida comunicación, no solo desde lo educativo sino desde lo afectivo. Cada integrante de *La Pared*, desde su

pueblo, desde su barrio, repiensa el hacer artístico desde sus múltiples funciones y va redistribuyendo el conocimiento y el deseo de continuar dando sentido a la existencia; esta existencia que también entra en crisis y deja en el terreno de la fantasía la idea de la igualdad, poniendo en evidencia las carencias y las urgencias de cada quien.

RESEÑA DE UN ESTADO DE ABURRIMIENTO

Año 2018. La cátedra de Taller de Investigación y Producción IV es una cátedra nómada. No tiene espacio físico; comparte el aula taller con 2do y 3er año de Licenciatura y con las cátedras de Pintura, de las carreras de Tecnicatura y Profesorado. Esta cátedra, desde principio de año, recibe a los estudiantes que se han especializado en los talleres tradicionales: pintura, escultura, cerámica, grabado.

Un recorrido inicial de una formación académica formal, disciplinar, donde las consignas definen las tareas a realizar y encuadran los espacios de producción decanta en el cuarto año de la carrera donde se encuentran los estudiantes, tratando las problemáticas del arte en la actualidad. ¿De qué se trata esto de producir obra? ¿Dónde se pone el deseo? ¿Qué nos moviliza? ¿Cuáles son los obstáculos? ¿Cómo explorar los procesos de producción de cada uno? ¿Qué formas de accionar son posibles en, con y sobre el arte? Se trata de descubrir que la obra sale de ese hacer cotidiano, chiquito, sin pretensiones, que va construyendo el mundo de cada uno. Y que se vuelca al mundo así, como una acción simbólica del habitar. Además de “qué hacer”, pensar “cómo hacer, por qué hacer, para quién hacer” lleva a otras derivas.

Vuelta a clases luego del receso de invierno. Sentados en ronda, calentando los cuerpos con el sol de agosto en el pequeño rectángulo del patio, le ponemos palabras a una sensación que se puede palpar: estamos aburridos.

Ante la frase que se derrama en esa siesta cuadrada de la escuela de artes, surgen distintas propuestas y una estalla desde la voz de la profesora: “hagamos una galería de arte”. ¿Cómo? ¿Dónde? ¿Cuándo? Preguntas que dan lugar a explorar qué implica una galería de arte en una Escuela de Artes Visuales que hace sus derivas en la Facultad Provincial de Entre Ríos.

La pared de ingreso al taller de pintura, en la planta alta del edificio, es la elegida. Un espacio cuyo piso y techo son de malla de metal desplegado, la pared es de dos metros de ancho y no tiene resguardo. Una galería que físicamente no es galería, que tampoco se piensa comercialmente, que exige obras que van a estar a la intemperie, obras que pueden degradarse o transfor-

marse por la lluvia, viento, sol, o porque pasa alguien y las atraviesa o las marca con un gesto. Un espacio en una facultad en crisis, que pone de relevancia la falta de recursos, seguridad, y básicamente la ausencia de un pensamiento crítico que solo lo desarrollan algunas cátedras aisladas. Pone en crisis varias situaciones del arte ni siquiera estrenadas por los jóvenes comprometidos en la aventura.

Así surge *La Pared - galería de arte*. Un espacio para pensar en amplitud el campo del arte. Un espacio de ensayos donde los estudiantes interpretan distintos papeles: artistas, gestores, curadores, activando además como montajistas, escribientes y planeando modos de circulación de las propuestas. No es la intención mostrar obras acabadas, sino que vayan transformándose en el gesto de habitar la intemperie y en el convivir con gente que atraviesa o descansa en ese lugar que a veces es obra en sí mismo (es lugar de paso y de sentadas de recreo), donde esas preguntas que se hacen en el momento de la producción de la obra: qué, para qué, para quién y cómo, se amplían a: qué pensar, qué decir y cómo decirlo (Larrosa, 2006). Se ponen en conversación o en crisis conceptos como el de galería, pero además el de materialidad, permanencia, autoría, circulación, arte de salones, coleccionismo. Todo se habla desde el hacer. La galería *La Pared* es una anti-galería. No hay empiria de un lado y teoría del otro. Lo que hay es un modo de percepción de la experiencia a partir de la cual se construye conocimiento. Un cierto modo de pensamiento, de escritura, en donde las transformaciones del pensamiento son siempre transformaciones de lo pensable.

“En cierta medida, lo que ocurre en el nivel de las experiencias que describo también es lo que sucede en el nivel de mi escritura”

(Rancière, [2010] 2014: 157-158)

Lo que se sostiene es el tiempo de indagación, de reflexión, de construcción conceptual, poética, técnica, que propone el diálogo, la duda, la discusión con otros. El proyecto va tomando su propio rumbo, de acuerdo a las situaciones de la facultad y a las particularidades de los integrantes. *La pared* se proclama como espacio de hacer arte es una acción política. Donde es posible pensar nuevos modos de apropiación del conocimiento, descubriendo otras formas de posicionamiento en el espacio educativo, proponiendo alternativas a las maneras tradicionales a partir de un espacio colectivo. Una toma de posición sobre la producción de arte. Un ejercicio de pensamiento. Un espacio de resistencia.

DETENCIÓN SOBRE UNA EXPERIENCIA

En el primer año de ensayo dejamos registros de nuestros propósitos. Surge la necesidad de escribir para fundamentar la propuesta. Hans Ulrich Obrist, en su texto *Manifiestos para el futuro*, recupera la idea de que “Sin una especie de manifiesto, no podemos escribir alternativas que son más que utopías vagas; sin un manifiesto no podemos concebir el futuro”.

Se plantea entonces, en forma de escritura colectiva, un texto abierto a nuevas interpretaciones y reescrituras. El manifiesto pensado como declaración de principios y a modo de presentación, definiendo la identidad, y desde allí posicionándose dentro del escenario artístico y académico en el que se encuentra.

Reunir en un escrito la trama de palabras, voces, escuchas, silencios, vivencias de estos años de ensayo continuo desde un espacio que creamos al andar, nos permite narrar nuestra experiencia, viendo en la narración otra manera de resistencia a dispositivos de control del lenguaje, apropiándonos de las palabras y proponiendo otros sentidos.

La Pared va creciendo como un espacio político, crítico y poético, solicitando más, desde acciones en la calle hasta la gestión de convocatorias para hacer visibles las problemáticas de la institución. Se transforma en un espacio desde donde se plantea la lucha por los derechos de los estudiantes y docentes, en una Facultad donde se manifiesta el desinterés por las necesidades de Artes Visuales. “La obra relata, desde la poética de sus trazos, lo que se vive y sobrevive en comunidad, entre pares, frente a la inoperancia y desinterés de quienes tienen el peso para cambiar las líneas, y solo pesan, inertes, sobre esa red que resiste, que persiste”. Este párrafo que escribe la estudiante Paula Barbero⁴⁶ como ensayo curatorial, sintetiza lo que se va instituyendo en el grupo.

46. Fragmento del texto curatorial escrito por Paula Barbero para la muestra *En-Tensión*, de Lía Grimaldi, realizada en Galería de Arte *La Pared* (2018). https://www.instagram.com/p/Bpnp1P1hdha/?utm_source=ig_web_copy_link

Se inicia la acción política de resistencia con la convocatoria *Interferencias*, la cual propone realizar intervenciones artísticas y señalamientos, sobre lo que altera, trastorna o perturba el desarrollo de la función institucional. Tal como lo afirma Kaminsky: “no solo interesa conocer qué son las instituciones, sino también aquello que creen que son. Este plano de las creencias forma parte de sus dimensiones junto a sus muros, sus fines, sus producciones y circulaciones”. En esta oportunidad, el

Grupo Flotante⁴⁷ realiza una acción de protesta instalando en la escalera de acceso a La Pared, las notas enviadas a las autoridades de la universidad, nunca atendidas ni respondidas.

47. Colectivo artístico paranaense integrado por Gabriel Domínguez y Pamela Barrios, que realiza proyectos con un fuerte carácter crítico y político, basados en intervenciones para modificar algunas actitudes preestablecidas sin ser cuestionadas.

Con la participación en “Encuentro del 4to tipo”, evento cultural que convoca a distintas disciplinas artísticas a manifestarse periódicamente en el Parque Urquiza de la ciudad de Paraná, *La Pared* comienza a expandir sus posibilidades, muta, y sale del ámbito académico para acercarse a la comunidad.

48. El artista Juan Carlos Romero (1931 - 2017), referente del Arte Político en Argentina, construyó gran parte de su obra a través afiches tipográficos, al estilo de los que usualmente vemos en la calle. Realizaba acciones de pegatinas públicas visibilizando distintas problemáticas, buscaba en ellas la participación y compromiso del receptor.

La siguiente acción, junto al centro de estudiantes, denuncia y solicita condiciones dignas de cursado y CONCURSOS docentes. Esta palabra, al modo del artista Juan Carlos Romero,⁴⁸ quien se toma como referente, fue no solo empapelando los muros sino también, en forma de estenciles, cubriendo las calles, acción complementada con clases públicas.⁴⁹ Ya conformados los concursos, que se llevaron a cabo con grandes irregularidades, *La pared* vuelve a accionar. Bajo el lema ¡CONCURSOS YA! les estudiantes escriben:

49. La Pared y el Taller de Investigación y Producción IV estuvieron coparticipando del corte de calle que se realizó en mayo del 2019 ante la puerta de la Escuela de Artes Visuales “Profesor Roberto López Carnelli”, donde funciona la Facultad. Acompañando los reclamos de los estudiantes y docentes se organizaron clases públicas desde distintas cátedras, ocupando la esquina de Laprida y Córdoba, luchando para visibilizar algunos de los tantos problemas que afectan el funcionamiento de las carreras de dicha institución. https://www.instagram.com/p/BxLsvAHnpg7/?utm_source=ig_web_copy_link

Pasaron 100 años de la Reforma Universitaria. En su manifiesto se sostenía que el demos universitario, la soberanía, el derecho a darse el gobierno propio radica principalmente en los estudiantes. Entonces, ¿quién nos gobierna...? Llegamos a preguntarnos en *La Pared* cuando observamos acciones que avasallan los principios democráticos de nuestra Facultad; y nos seguimos preguntando, ¿realmente nos están representando o son una simple hegemonía?

Quando el poder en cualquiera de sus formas recurre a medidas expeditivas que simplemente refuerzan su poder material y sistema de control;

Quando la solidaridad es arbitraria;

Quando se olvidan de los intereses de los grupos destinatarios de sus acciones, estamos frente a una Hegemonía.

El artista Juan Carlos Romero decía que su misión era mostrar y denunciar los sistemas en los que estamos inmersos. Inspirados en su obra, y en la búsqueda –y lu-

cha- por este ideal permanentemente inacabado que es la democracia, recurrimos a las intervenciones gráficas situacionales para exigir TRANSPARENCIA.

Esa cualidad de los pigmentos que tanto estudiamos como una propiedad óptica de la materia que deja pasar la luz, hoy se observa en las letras que reclaman, en la obra que DENUNCIA SU AUSENCIA. TRANSPARENCIA: Actitud o actuación pública que muestra, sin ocultar o silenciar, la realidad de los hechos.⁵⁰

Mientras esto sucede, las muestras de los estudiantes siguen su curso y van tomando otros formatos: trabajos en proceso, *performances*, instalaciones, acciones digitales con proyecciones.

Cada vez más alejados de la Facultad, llegamos a Puerto Sánchez, a orillas del río Paraná; barrio de pescadores donde se comen las mejores empanadas; barrio “para ser visitado” pero olvidado en sus derechos. Los pescadores quieren nombrar sus canoas como lo hacían sus abuelos, quieren que la prefectura ya no les controle preguntando su identidad, sueñan con imágenes y nombres y junto a los artistas convocados por *La Pared* y el Zaguán,⁵¹ otro grupo con el que se comparten deseos, pintan. En una jornada de sol, calor, pescado, vino y olor a aguarrás y sintético se empieza a nombrar cada canoa y a ponerle una figura que la identifica. Con la intención de “intensificar procesos abiertos de conversación (de improvisación) que involucren a no artistas durante tiempos largos, en espacios definidos, donde la producción estética se asocie al despliegue de organizaciones destinadas a modificar estados de cosas en tal o cual espacio, y que apunten a la constitución de ‘formas artificiales de vida social’” (Ladagga, 2006), comienza un vínculo que dará continuidad una de las estudiantes como gestora, generando una red de afectos y tramitando su validación cultural.

50. Texto escrito por los estudiantes de 4to año de la Licenciatura en Artes Visuales que acompañó la obra colectiva *Transparencia*, realizada en *La Pared* y que además circuló durante la acción en volantes y en redes (2019).

51. Colectivo cultural interdisciplinar que investiga y visibiliza problemáticas urbanas para generar acciones artísticas y revalorizar el patrimonio cultural de la ciudad de Paraná.

LA PARED VIRAL - LA PARED VIRTUAL

Año 2020. Ya en la cuarentena del COVID-19, *La Pared* se desmaterializa, se transforma en *La Pared Virtual*, un modo de accionar para poder tolerar el encierro y la falta de encuentros de cuerpos, mates y charlas al sol.

Nos situamos en estas nuevas fronteras definidas por la circulación virósica. Ensayamos nuevas estrategias para ampliar

la audiencia, para conectarnos con otras realidades. “Se exigen comienzos, continuidad y finales, pero hay un tiempo, independiente de nuestras necesidades. El mundo simbólico, con un in-

52. Fragmento de las reflexiones escritas por Josefina Sinópolis sobre la obra creada por Angel Mallarino, *Bitácora de los susurros*, expuesta en *La Pared - galería de arte* (2018). <https://practicaseñeelspacio.blogspot.com/2018/09/bitacora-de-los-susurros.html>

consciente lleno de intenciones, se torna cíclico. Es la vida, son los cambios, los movimientos, las formas: es el viaje creativo. Es nuestro equipaje poético”, escribe Josefina Sinópolis⁵² para una muestra en un texto anticipatorio que predice la necesidad de pensar un nuevo ciclo de *La Pared*. Las propuestas de cátedra se amplían al infinito, se plantea la necesidad de dar respuesta a otras demandas y necesidades que se vislumbran, que se advierten como necesarias. Cuando se empieza a extender la cuarentena surge la necesidad de

activar el espacio. Comienza entonces a funcionar *La Pared Viral* con convocatorias virtuales que motivan la producción artística, la producción de pensamiento, la gestión y el aprendizaje a partir de este hacer desde la virtualidad.

La galería ya no es solo un espacio donde se visibiliza la producción que se realiza en el espacio real, sino que funciona como una entidad en sí misma, como un espacio simbólico. Como dice la estudiante Marcia Baigorria: “en cualquier lugar, cualquier pared es La Pared”. La virtualidad posibilita la exposición y circulación de producciones de artistas visuales tanto paranaenses como de otros lugares del mundo, charlar sobre las problemáticas actuales, expandirse hasta donde se le ocurra a cada participante.

Atendiendo al concepto de que el arte es anticipatorio y acompañados de la voz de Ticio Escobar, al afirmar que el arte no responde directamente las preguntas que lanza su presente, sino que las hace resonar en otros espacios, recuperamos el texto escrito por Paola Chiappella:

Techo Infinito: un límite es un encuentro

La paradoja del Límite

Existen límites que nos atraviesan.

Límites que sanan, y protegen.

Otros avasallan individualidades. Corroen libertades.

Algunos nos definen. Y nos construyen.

Hay límites naturales, como el encuentro de la playa y el mar.

Límites artificiales, cartografías creadas por el Hombre para separar Culturas en Estados.

Muros que separan familias.

**Un límite puede ser encuentro o puede poner distancias.
Traer paz o causar enfrentamientos.
¿Hasta qué punto los límites nos dividen?
¿Cómo podemos profanarlos, traspasarlos y resignificarlos?
¿Cuál es el límite de un límite?⁵³**

Así, *La Pared* va transitando distintas prácticas. Cada situación deviene un pretexto para ampliar lo pensable: las condiciones en las que se inscriben las prácticas universitarias tamizadas por una crisis que se profundiza, las que impone la pandemia, la quema de los humedales del litoral, exige moverse de los lugares y de las formas de transitar lo público, lo que es de todes, configurando redes de aprendizaje y afectos que habilitan también otros modos de construir saberes.

Las preguntas que nos resuenan ahora: ¿cuál es el límite de La Pared? ¿Desde qué lugar se construirán los futuros relatos y significaciones? ¿Qué elementos definirán las nuevas poéticas?

53. Texto de Paola Chiappella que formó parte de la obra colectiva “*El límite es un encuentro*”, realizada en *La Pared - galería de arte*. Año 2019.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio. “¿Qué es lo contemporáneo?” En: *¿Qué es lo contemporáneo?*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

Farina, Fernando. “Graciela Sacco. Señalamientos, interferencias y otras revelaciones”, junio 2016. En: *Graciela Sacco. Señalamientos, interferencias y otras revelaciones*.

Ulrich Obrist, Hans. “Manifiesto para el futuro”, Texto tomado de *e-flux Journal* No. 12, enero de 2010, Artishock. Revista de arte contemporáneo. En: *Manifiestos para el Futuro*.

Ranciere, Jacques. “El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual”, 2 Edición revisada, Editorial Sedición, 2010.

Larrosa, Jorge. “El ensayo y la escritura académica”, Publicado en *Revista Propuesta Educativa*, Año 12, N° 26, FLACSO, julio 2003. ____: “Experiencia y pasión”, Espacio devenir, septiembre 2011. En: *Experiencia y pasión*.

Ladagga, Reinaldo. *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

La Pared somos los estudiantes Agustina Flores,
Angel Mallarino, Antonio Michou, Carla Botto,
Claudio Rochi, Erika Haller, Ezequiel Camurri,
Giovanni Giusti, Gladis Ortiz, Josefina Sinópolis,
Julieta Terenzio, Laura Claus, Lía Grimaldi,
Maga Ledesma, Marcia Baigorria, Marlene Zuriaga,
Pamela Barrios, Paola Chiappella, Paula Barbero,
Pola Ortiz, Rosa Gereniere, Rosana Sánchez,
Sofía Fernández, Solange Mel Lacombe
y la profesora Raquel Minetti.

MODOS OTROS DE IMAGINAR LA COMUNIDAD POLÍTICA EN BRASIL: REPRESENTACIÓN, RELACIÓN, ARCHIVO EN LA OBRA ARTÍSTICA DE NUNO RAMOS Y ROSÂNGELA RENNÓ

por Marina Lucía Molina

RESUMEN

Frente a la progresiva reducción del espacio de participación política de grupos históricamente marginados, el presente trabajo pretende explorar maneras otras de imaginar la comunidad política en un Brasil en el que las grietas sociales se profundizan con la violencia y las políticas de derecha. En esta línea, estudiaremos uno de los espacios en los que puede sobrevivir el discurso de estos grupos: el cruce entre estética y política propio del campo artístico contemporáneo latinoamericano. El trabajo de Nuno Ramos y Rosângela Rennó representa, en este paradigma, una invitación a completar el sentido final de la obra mediante diversas estrategias archivísticas de participación estética que pretenden reelaborar el sentido de lo comunitario y dar lugar a discursos *otros* en el espacio de la exhibición, entre ellos, la geografía olvidada de Río de Janeiro y las víctimas de la violencia estatal en Brasil.

1. REDES DE CREACIÓN E INTEGRACIÓN: APERTURA, INCOMPLETITUD, NUEVOS PARADIGMAS ESTÉTICOS

Superposiciones de imágenes que cuentan una historia marginal, precaria y alternativa a la de la gran metrópolis contemporánea; reproducciones vocales de nombres que rememoran un incidente que dejó profundas marcas en el tejido social brasileño. ¿Cómo clasificar estéticamente a obras de arte que no se dejan atrapar fácilmente por ninguna categoría? Nos encontramos frente a prácticas que atestiguan una crisis en la especificidad del medio⁵⁴ (Garramuño, 2015), dispositivos artísticos impropios en los que lo narrativo ingresa en las artes visuales, donde la fotografía y la arquitectura se vuelven herramientas de construcción de un archivo artístico. En su interior, lo colaborativo permite incorporar “el afuera” a la obra de arte.

54. Nos referimos a figuras caracterizadas por la yuxtaposición multimedial, que entrecruzan fronteras literarias y artísticas. Ver “Frutos Impropios” en *Mundos en Común. Ensayos sobre la Inespecificidad en el Arte* (pp.19-41).

1.1 #RIOUTÓPICO [EM CONSTRUÇÃO] (2017)

Concebido por la artista Rosângela Rennó, Rioutópico fue un proyecto colaborativo consistente en un mapeo fotográfico de localidades de Río de Janeiro cuyos nombres sugiriesen situaciones utópicas, tales como *Vila Paraiso*, *Morro dos Prazeres*, *Vila Esperança*, *Sossego-Alegria*, *Ilha Pura*, *Suíça Carioca*, *Final Feliz* y otros, en un total de 50 lugares. En diciembre de 2017, la exhibición fue abierta con un poco menos de 350 fotos tomadas por un grupo de cinco jóvenes artistas que visitaron diferentes comunidades, distritos, favelas y lugares con “nombres utópicos”. Su tarea fue conocer y fotografiar a las personas que habitaban estos lugares por un periodo de tres meses.

Gracias a esta tarea y a la colaboración de decenas de otros contribuidores mediante Facebook, Instagram y WhatsApp, la cantidad de imágenes presentes en la muestra aumentó a alrededor de 1000. El resultado de este proyecto fue la transformación completa de la sala de exhibición del Instituto Moreira Salles en un enorme mapa fotográfico, afectivo y humano de Río de Janeiro. De esta manera, los visitantes se encontraban con un mapa de la ciudad que se desplegaba sobre el piso de la galería y trepaba, de manera literal, sus paredes, permitiendo visualizar un Río de Janeiro diferente, desde los márgenes, precario y diverso. Una versión alternativa al Río mítico y turístico de las fotografías de postales.

Tal cual afirma Thyago Nogueira (2017), curador de la exposición, estamos acostumbrados a un Río de Janeiro pródigamente fotografiado, pero cuyas imágenes representan apenas un bello *showroom* de la zona centro-sur, un área que corresponde meramente al 10% del territorio total de la ciudad. Esta imagen seductora de la ciudad impide vislumbrar otros puntos de vistas, subestima historias o realidades diferentes en torno a la construcción de un Río de Janeiro mítico. ¿Qué clase de estrategias emplea *Rioutópico* para proponer una contracara de este relato monopólico de la ciudad y ofrecer, en cambio, un paisaje con múltiples autores y múltiples voces a modo de una composición caleidoscópica?

Thyago Nogueira caracteriza esta construcción estética como una gran cartografía afectiva de Río de Janeiro. Es afectiva en el sentido de que estas vistas (las perspectivas y los planos desde donde se toman estas fotografías) y estos personajes ofrecen un mapa sentimental de la ciudad, que valora la perspectiva del individuo, retrata la convivencia urbana y muestra, quizás, una nueva manera de acercarnos al concepto de utopía urbanística: ya no desde la lente monopólica de la

postal fotográfica, sino desde una perspectiva mucho más amplia, enriquecedora y local. Este dispositivo impropio, no sujeto exclusivamente a las narrativas fotográficas, incorporando dentro de sus mecanismos lo histórico, lo sociológico y lo literario, nos revela el procedimiento que Rosângela activa al concebir a *Rioutópico*: un discurso artístico inespecífico que, por lo tanto, tiene la capacidad de incorporar la “mirada desde adentro” de aquellos que tienen la experiencia de un espacio para poder retratarlo adecuadamente.

1.2 111, A VIGÍLIA (2016)

111, realizada en 1992 por Nuno Ramos, consiste en una conmemoración al incidente carcelario de Carandiru, una masacre llevada a cabo por la policía militar dentro de la *Casa de detenção Carandiru*, en la que fallecieron 111 presos. Como afirma Rufinoni (2016), a diferencia de la cobertura mediática del incidente, en la que proliferaron imágenes y relatos funestos que rozaban el borde de lo grotesco, Ramos escogió elaborar un trabajo monumental, con un tono arcaico y rústico, a partir de materiales diversos como brea, vaselina, piedra y oro. El carácter sobrio, minimal y solemne de la instalación recordaba, como afirma Vecchi (2017), más bien un sitio funerario. La intercalación de distintos materiales, así como la disposición de los elementos de la obra nos están hablando ya de la impropiedad y la variabilidad del medio que van a caracterizar a la obra de Nuno Ramos.

Sin embargo, en este trabajo nos abocaremos a analizar la reelaboración que el artista realizó de *111* en 2016, cuya propuesta se aleja de una estética visual para darle predominancia a la repetición del nombre como herramienta de protesta y memoria. Al mismo tiempo, esta reelaboración nos interesa estéticamente por su carácter participativo y comunitario, pues las lecturas en vivo solo completan su propósito a través de las voces de los lectores y la recepción de los oyentes.

111, A Vigília surge como respuesta a la suspensión de las penas de los responsables de la masacre de 1992. El artista decide utilizar el mismo procedimiento que en la lectura radial de 2012: una lectura continua, por 24 horas ininterrumpidas, de los nombres de los presos desde las 2:00 p.m. del viernes 17 de abril hasta las 2:00 p.m. del sábado 28 de abril de 2016. De este ciclo ritual de repeticiones de los fallecidos formaron parte artistas, maestros, músicos, periodistas, abogados y activistas. ¿Qué clase de implicaciones tiene una propuesta estética de esta índole?

1.3 APERTURA Y CAOS EN ROSÂNGELA RENNO Y NUNO RAMOS

Umberto Eco (1989) utiliza la noción de completitud para referirse a aquellos trabajos que son ofrecidos por sus autores como productos finales, es decir, composiciones que deben ser apreciadas y recibidas bajo los parámetros y formas que fueron construidas. En contraposición, el autor define como *opera aperta* a una obra de arte en movimiento, cuya mutabilidad está sujeta a la interpretación y la *performance* de cada individuo que la observa, pues en cada recepción la obra gana una perspectiva nueva, reactualizándose.

Resulta útil considerar a *Rioutópico* y *111* dentro de estas unidades estéticas no planeadas o físicamente incompletas. Es esta incompletitud la que va a dar lugar a la participación estética comunitaria en la que queremos enfocarnos en este trabajo. En el caso de *Rioutópico*, la dimensión del mapa y los objetivos de representación de una verdadera geografía afectiva de la ciudad carioca solo se lograron mediante la colaboración de los fotógrafos locales, que salieron a retratar fielmente sus hogares y espacios cotidianos para aumentar el número de imágenes de 350 a 1000.

Por su parte, en *111*, Nuno Ramos, a modo de guionista, simplemente ofreció a los lectores el listado de nombres de los fallecidos en el incidente. Fueron ellos quienes luego prestaron su voz, con sus diferentes tonos y énfasis para realizar una verdadera reelaboración del significado de la tragedia. A su vez, la obra se completaba solo con la recepción del espectáculo por parte de miles de personas que dejaron sus comentarios en vivo, infundiéndoles nuevos significados a cada una de las pronunciasiones del nombre. El nombre se vuelve aquí entonces una herramienta estética sumamente maleable, como lo fue antes la fotografía en *Rioutópico*.

En conclusión, estas *operas apertas* se caracterizan por la invitación para hacer el trabajo junto al autor. Aun estando orgánicamente completas, están abiertas a una continua generación de relaciones internas que el receptor debe descifrar y seleccionar en su acto de percibir todos los estímulos que la obra de arte le genera. Entendemos así que Eco afirme que la situación del arte se ha convertido en un proceso de desarrollo, en un trabajo en progreso.

La segunda característica de estas producciones artísticas tiene que ver con la actividad de ruptura social que genera una obra de arte contemporáneo y con ella, la posibilidad de la reinención subjetiva del participante. Con esto nos referimos

a modos *otros* de habitar y convivir en la esfera social. Para Guattari (1995), la estética puede presentar un nuevo modo de comportamiento ético y subjetivo, una alternativa a la racionalidad capitalista. En este sentido, el arte resultaría inseparable de sus esferas sociales de producción. De esta manera, el dilema de cada artista sería mantener el *status quo* o bien renovar las prácticas artísticas. Esta renovación, propiamente dicha, se da a través de un impulso al caos, en el que el dispositivo artístico se abre a los discursos críticos que dan cuenta de las actuales problemáticas sociales: Rioutópico presenta una fuerte crítica de la marginalidad territorial en Río de Janeiro; 111 rememora una tragedia imprimiéndole nuevas perspectivas críticas que realizan un cruce con el activismo en cada reelaboración estética.

Son modos *otros*, en ocasiones caóticos, de conversar sobre temáticas políticas, de los que surge una aspiración individual y colectiva por reapropiarse de los medios de definición de la subjetividad, para dar lugar a la concepción de universos de valor y territorios antes inexplorados o desvalorizados: los márgenes de una ciudad, el mundo natural conectado al social, el activismo que reclama justicia por las víctimas de un Estado que abusa del monopolio de la fuerza. De esta manera, como afirma Guattari (1995: 1-33), nos encontramos frente a nuevos dispositivos existenciales, que ofrecen estéticas alternativas para enmarcar al territorio y a los individuos.

Estas reterritorializaciones y regularizaciones, proponemos, se dan gracias a los marcos maleables de este arte contextual. Estos dispositivos artísticos son capaces de incorporar discursos extrínsecos al arte, entre ellos la ecología, la política, la arquitectura y la antropología. De esta manera, como afirma Weibel (1994), los artistas se vuelven agentes independientes de los procesos de cambio social, partisanos de lo real. Artistas como Rosângela y Nuno interactúan con la esfera social. A través de la apertura al afuera y al caos, logran interrelacionar el contexto artístico con el contexto extra artístico. La obra de arte se transformaría entonces, en palabras de Weibel, en arte contextual, un arte cuyo objetivo es que la participación estética en la obra se traduzca en participación estética en la estructura social de la realidad. La estética se vuelve entonces, en términos de Guattari, un paradigma alternativo para comprender el mundo. O, en términos de Rancière (2010), el dispositivo impropio tendría la capacidad de proponer nuevas divisiones de lo sensible a causa de su aparato democratizador, del que todos pueden formar parte. Presenciamos, entonces, la generación de redes de creación, elaboración e integración de múltiples significados al interior de estos dispositivos artísticos impropios.

2. POLÍTICAS DEL LUGAR EN *RIOUTÓPICO* Y 111: ARCHIVO, EXPLORACIÓN Y MÁRGENES

Para elaborar una definición de políticas del lugar en las obras de Rennó y Ramos, las definiremos en principio como sitios funcionales, es decir, conjuntos de operaciones que no necesariamente incorporan un lugar físico, sino que representan un mapeo de las relaciones institucionales y textuales de los cuerpos que se mueven al interior de ellas (Meyer, 1995). Es así como nos encontramos ante sitios informacionales y alegóricos: un palimpsesto de textos, fotografías, grabaciones de video y lugares físicos. En este sentido, estas obras de arte configuran objetos atemporales, en constante movimiento, donde se entrelazan diferentes historias y sentidos cuya naturaleza no parece ser la de durar.

Este conflicto en la temporalidad nos conduce a analizar una de las mayores dificultades a la hora de intentar historizar un conjunto de imágenes o producciones audiovisuales: constituir un archivo. Didi Huberman (2007) nos recuerda que no puede hacerse una verdadera historia de las imágenes siguiendo simplemente el modo de la crónica lineal, pues una sola imagen reúne en sí misma varios tiempos heterogéneos. De esta manera, un archivo no puede organizarse simplemente como un puro y simple relato. Si lo que nos interesa del archivo no es, entonces, historizar, ¿qué es lo que podemos obtener de él? Didi Huberman nos sugiere prestar atención a la configuración de un mecanismo diferente contenido al interior del archivo, un *antiarchivo*, un dispositivo caracterizado por lagunas y agujeros. Lo importante del archivo pasa a ser entonces precisamente lo que falta en él. En este sentido son los mecanismos de creación y lectura del archivo, es decir, su montaje interpretativo (Didi Huberman, 2014: 6), los que van a resultar fundamentales a la hora de elaborar sus significados.

¿Cómo se construye un archivo en *Rioutópico*? Antes de responder a esta pregunta, debemos prestar atención al análisis de la herramienta que caracteriza a la configuración general de la obra: la labor cartográfica. *Rioutópico* consiste, como ya mencionamos, en un enorme mapa afectivo que pretende recuperar la geografía perdida u olvidada del Río de Janeiro mítico. Recordemos, en primer lugar, que los mapas consisten en representaciones ideológicas: decodifican regiones, clasifican recursos naturales, identifican características poblacionales. Agrupan, dividen y estigmatizan territorios de acuerdo a los discursos provenientes de instituciones políticas y sociales, de los medios de comunicación y de toda otra intervención que modele la opinión

pública. Refuerzan creencias naturalizadas y mandatos sociales. Como afirma Harley (2009), la cartografía es configurada como un discurso manipulado socialmente a través del cual se establecen relaciones de poder y conocimiento. La clave de este poder, sostiene el autor, puede encontrarse en el proceso cartográfico, en la serie de reglas y actores que seleccionan, configuran y generalizan al mapa. En este sentido, Parker (2006) nos presenta un tipo de elaboración cartográfica múltiple y comunitaria, que contiene dentro de sí el potencial de contestar a aquellas representaciones hegemónicas del mapa. Es dentro de estas alternativas, de esta contracultura cartográfica, que queremos considerar a la obra de Rennó.

El mapeo comunitario en *Rioutópico* apunta a generar instancias de intercambio colectivo capaces de elaborar narraciones y representaciones que disputen aquellas instaladas de manera hegemónica. El mapeo es, en este sentido, una acción de reflexión que facilita la problematización de territorios geográficos, pero también subjetivos y sociales. ¿Qué caracteriza a estos territorios? Los diferentes encuadres, la urbanidad, los espacios baldíos, las callejuelas que se entrecruzan con vistas aéreas y se conectan con las grandes avenidas, elaboran una concepción que da cuenta de un territorio dinámico y en permanente cambio. En él, tanto las fronteras reales como las simbólicas se ven desbordadas por el accionar de cuerpos y subjetividades, por los rostros de las familias y los niños. La construcción del mapa constituye así una manera de elaborar relatos colectivos en torno a lo común. Pero, ¿qué es aquello que permite gestar lo común? Harley (1988) sostiene que es posible buscarlo en los silencios, en aquellas omisiones o faltas cartográficas. ¿Quiénes son los protagonistas de las imágenes? ¿Cuál es la historia a elaborar? ¿Puede ofrecerse una interpretación única? Este elemento de falta define, como sostuvimos, a la caracterización del archivo como aquello que aún no está del todo representado o descubierto, aquello que caracteriza también a un pueblo que está, en términos de Didi Huberman en peligro de desaparecer (p.15).

¿Cómo son las comunidades que están en peligro de desaparecer en el mapa de *Rioutópico*? Sus habitantes están al mismo tiempo subexpuestos y sobreexpuestos. Por un lado, sus pertenencias, lugares de convivencia y relaciones están privados de los medios de representación hegemónicas: sus paisajes no parecen dignos de incluirse en una postal fotográfica de la gran metrópolis. Por otro lado, en casos como *Cidade de Deus*, las comunidades se encuentran expuestas a la reiteración estereotipada en imágenes del pueblo humilde que desaparece en los cubos de basura del espectáculo (p.19). Las imágenes, en

este sentido, constituyen campos de conflicto en los cuales artistas y proyectos como el de Rosângela Rennó asumen responsabilidades políticas.

Didi-Huberman caracteriza a la práctica del archivo con la particularidad de investir nuestra mirada con una responsabilidad política elemental: no dejar languidecer el lugar de lo común en cuanto cuestión abierta (p.99). En ese sentido, el impulso archivista y coleccionador tiende a construir un conjunto de imágenes-archivo que recuperan espacios, objetos y sujetos que han sido expulsados del espacio de lo común. *Rioutópico* expone a estos pueblos para que figuren otra vez en el mapa social de Brasil.

Exponer a los pueblos implica, entonces, proceder a establecer vínculos entre los aspectos singulares y la búsqueda de lo común. Retornamos entonces a la figura del archivo como configuración de lo común a partir de la falta. ¿Cómo llenamos esa falta? ¿Cómo elaboramos el montaje interpretativo de estas imágenes? En primer lugar, tenemos al gesto documental de Rennó como artista: la exploración, búsqueda y encuentro de estas comunidades; su inquietud documental, su modestia frente a lo real, su voluntad inagotable de conocimiento del otro. Exponerse a los pueblos supone, en palabras de Didi Huberman, exponerse a la alteridad (p.196). Esto implica una voluntad de reconocimiento del otro, de lo diferente. La capacidad de entender aquello que se encuentra en frente mío pero es diferente a mí, y, sobre todo, de utilizar sus propios modos de relacionarse para retratarlos. Los fotógrafos y sus cámaras se desplazan hacia estos pueblos, conviven con ellos, confrontan sus diferentes maneras de tomar figura, se implican en sus modos de tomar la palabra y de enfrentarse en la vida. En segundo lugar, nos encontramos ante un gesto de legar la cámara para que estos pueblos se retraten a sí mismos. Mediante la construcción colaborativa del archivo fotográfico con las imágenes compartidas por redes sociales, la artista “compromete” a las comunidades de *Rioutópico* a figurar en el lugar del rodaje.

Finalmente, lo común termina de construirse con el poder de nuestra mirada. El fin no es otro que exponer a dichos pueblos, volverlos parte de la esfera pública, del objeto de nuestra mirada. El mapa de *Rioutópico* se constituye por esta razón a la altura de los ojos, en contraposición a la vista aérea de la postal fotográfica. Es nuestra función ahora completar las faltas, los agujeros, los interrogantes del archivo fotográfico con el reconocimiento del otro, con la obligación política como espectadores de hacer de las imágenes algo de lo común. Y al mismo tiempo, nuestra responsabilidad es reconocer que por la misma carac-

terización del archivo como algo carente, no somos capaces de erigirnos como espectadores completos, sino como *expectadores* (p.218): como sujetos capaces de esperar pacientemente, de no caer en la interpretación hegemónica, de aprehender aquello que la imagen se encarga de anticipar, de construir, de captar. Ser capaces de reconocer las faltas en *Rioutópico* posiblemente nos eduque en la capacidad de reconocer las faltas en la postal del Río de Janeiro mítico, en no olvidar a los pueblos sin nombre, en tener en cuenta las implicancias políticas del mapa a través de lo que no se atreve a mostrar en su cartografía hegemónica. Todas estas redes de creación, elaboración y lectura que caracterizan al montaje interpretativo del archivo fotográfico terminan por reintroducirnos en el concepto de participación estética elaborado por el dispositivo impropio. Es gracias a sus características que comenzamos a explorar la falta, los márgenes, el camino hacia lo común a partir de lo carente.

Intentemos analizar ahora el impulso archivístico que puede contener un proyecto de las características de 111. Se puede caracterizar a la lectura del nombre de las víctimas de Carandiru dentro de lo que Deller (2002) denomina *reenactments*: recreaciones estéticas de eventos o hechos que significaron primeramente una situación de caos. A través de la voz y la repetición, 111 está configurando un dispositivo que se define por su estética social (Larsen, 2001): piezas capaces de producir, interpretar y presentar el arte de manera que se relacione con los eventos cotidianos, que produzcan un diálogo en el aquí y ahora. 111 presenta, entonces, una recopilación y un intercambio de memorias colectivas entre aquellos que vivieron la tragedia y aquellos que la cuentan. El papel del testigo vocal, de aquel que cuenta la historia, se vuelve, por lo tanto, esencial porque nos recuerda la imposibilidad, tal como afirma Agamben (1999), de que los testigos reales presten testimonio en la práctica archivística: los presos de la masacre de Carandiru se insertan en esta estética social pues su representación en el mundo no puede existir de manera individual, si no por medio del acto de la voz de aquel que lee su nombre.

En este sentido, resulta pertinente considerar a 111 dentro de una práctica archivística audiovisual, pero centrada en el mensaje, en aquello que no gira alrededor del material de producción (recordemos esta característica esencial del dispositivo impropio), si no de la actividad de producir un mensaje a través de la repetición del nombre. El arte se vuelve entonces un dispositivo conceptual, un software que permite configurar una serie de condiciones a través de las cuales un hecho determinado puede ser representado y por lo tanto recreado, pero de una manera

totalmente distinta y desarraigada de lo visual, de lo grotesco, de lo ominoso de la masacre; pero no por ello menos crítica.

Ahora bien, si en *Rioutópico* éramos capaces de analizar el gesto archivístico a partir de la problematización de lugares reales, de locaciones geográficas de Río de Janeiro, ¿podemos proceder de la misma manera con *111*? Recordemos que nuestra definición de sitio funcional implicaba una no literalidad de la configuración de lugar. ¿Qué podría constituir entonces un lugar en internet? ¿Cómo podríamos caracterizar a ese archivo al que podemos volver una y otra vez, pero que se configuró socialmente por la interacción de las voces de los lectores con los comentarios de los usuarios? Al respecto, Berry (2002) afirma:

¿What could be said to constitute a place on the internet? As with place, we know what we have to do to get there, as with place, we can compare the experience of having been there with others, as with place our knowledge of it is always existential, dynamized by our passage across it, inflected by our intentions towards it, coloured by our encounters with it (p.146).

Hay una posibilidad, entonces, a pesar de la no literalidad del espacio, de encuentro, de observación, de reconocimiento y construcción de lo común. ¿Qué es lo común? Recordemos que lo definimos como aquello que falta en el archivo, aquellas rupturas o lagunas que permiten dar cuenta de lo que pasamos por alto en las imágenes, las narrativas y las palabras. La construcción de *111* se enfrenta a múltiples imposibilidades: armar un sentido de identidad alrededor de un sitio de internet, pertenecer a él, elaborar narrativas de lo común en su interior. Sin embargo, esto no disminuye el efecto de exposición definido por Didi Huberman: las personas que formaron parte de la masacre de Carandiru no pueden ya presentarse frente a nosotros, pero tampoco nos es permitido olvidar que ya no están allí. Los sin nombre se reinser-tan paradójicamente en el tejido social a través de una construcción estética del nombre que queda archivada en la red.

La práctica archivística en *Rioutópico* y *111* se centra en buscar aquello que falta en el presente, en reconocer la necesidad imperante de esa búsqueda en la construcción de cualquier tipo de archivo. El acto de reconocer aquellos defectos o fallas en el espacio público mediante el arte genera entonces una expansión en la visión del tejido social: aquello que reaparece se relaciona con aquello que no conocíamos o, mejor dicho, que nos negábamos a reconocer. Se pone en marcha una estética de los pueblos expuestos, una política del lugar a través de la cual las

ideas de comunidad, población, región e individuo son reevaluadas bajo la óptica del artista y sus colaboradores (que como vimos son variados e incluyen incluso a las mismas comunidades sobre las que se elabora esa política del lugar).

De esta manera, a través de estos signos radicales, de esta práctica artística que subvierte las categorías de lugar y pertenencia, el artista/ciudadano definido por Kapur (2007) reclama memoria e historia. El autor se refiere a un tipo particular de artista preocupado por su relación con el mundo, por su condición de ciudadano global y, por lo tanto, por la capacidad transformativa y crítica del arte para intervenir en el contexto social. En este sentido, Rennó y Ramos son artistas que no solo reclaman memoria e historia, sino que, como vimos, las reapropian y las reconstruyen mediante un dispositivo-archivo estéticamente comunitario, atemporal, en donde lo común se elabora a partir de la falta o la falla que se encuentra en los márgenes, en lo carente, en el reconocimiento del otro que no estaba allí.

3. MODOS OTROS DE IMAGINAR LA COMUNIDAD POLÍTICA

Con modos *otros* nos referimos a dispositivos relacionales estéticos en los que puede ser explorada la idea de comunidad, una elaboración de comunidad a partir de la fragilidad, la falta, lo carente. Antes de proceder a ampliar la dimensión comunitaria que encierran estas obras, es necesario indagar acerca de estos dispositivos relacionales y su construcción de politicidad. En *On democracy*, Group Material (1990) nos recuerda que toda relación social y/o cultural es también una relación política, pues cada situación cultural sirve a determinados fines y condiciones, está hecha por y para alguien. El dispositivo relacional del arte, es entonces, un tipo de foro en el que múltiples puntos de vistas pueden ser representados con una variedad de estilos y métodos.

En el caso particular de las obras de Rosângela Rennó y Nuno Ramos, queremos enfocarnos en formas de relacionarse que implican políticas de inclusión que no repliquen, como afirma Hooks (1994), las estructuras opresivas de la cultura. *Rioutópico* y *111* deberían apuntar, entonces, a la construcción de espacios de intercambio, que incorporen discursos y modos de relacionarse que antes se encontraban excluidos del espacio de exhibición. ¿Cómo llevar al arte a intervenir otros espacios, o como, en todo caso, perforar la estructura del museo con discursos *otros*? Consideraremos a estos espacios de exhibición como intersticios relacionales: lugares en los que se elaboran pausas, lógicas diferentes a las de las que regulan la vida cotidiana. Es-

tos lugares determinan grietas para insertar nuevos discursos culturales: la geografía oculta de Brasil, el activismo que rememora vidas desterradas al olvido. Estas obras se insertan, como sostendría Bourriaud (2002), dentro de un proyecto político que convierte al arte en un dispositivo relacional mediante la problematización de los discursos de la esfera social. *Rioutópico* y *111* son, de esta manera, espacios en los que pueden elaborarse comunidades nuevas, modos alternativos de sociabilidad, no jerárquicos o bien, más democráticos.

3.1. DISPOSITIVOS CRÍTICOS, DISPOSITIVOS PÚBLICOS

De acuerdo a Rancière (2010: 53-85), la dimensión crítica del arte apunta a transformar al espectador en un agente consciente de la esfera social. En este sentido, la estética tendría su propia política, es decir, sus propias maneras de conjugar diferentes dispositivos de disenso en una exposición. De esta manera, el arte puede presentar su politicidad mediante 3 estrategias: fundiendo arte con vida, engendrando formas de resistencia y generando espacios de intercambio entre el mundo artístico y el mundo social. Es en este último proyecto estético en donde queremos ubicar a las obras de Ramos y Rennó. Frente a la reducción del espacio público de discusión en Brasil, frente a la marginación de los grupos representados en estas muestras, estos artistas ponen de manifiesto nuevas maneras de recolectar identidades y formas de vida, nuevos modos de relacionarse, en un intento de recomponer estos espacios políticos con la función comunitaria de la que carecen.

Es esencial que estas exhibiciones logren habitar el espacio público. Nos referimos al sentido *arendtiano* de lo público, es decir, aquello que es común a todos, que nos ata unos a otros en ese espacio. En un mundo que, como afirma Arendt (1989: 50-58), ha perdido la capacidad de mantenernos juntos, quizás el arte como campo de batalla de posiciones ideológicas se presente como una alternativa constructora de discursos de disenso. Pensemos en el proyecto político de Ramos que yace por detrás de una rememoración trágica de una masacre a manos del Estado, del intercambio político y democrático de las voces de activistas que recrean una situación olvidada o archivada. Tomemos nota del proyecto comunitario de Rennó que implica la elaboración de un mapa colectivo, con rostros, cuerpos y lugares precarios que contesten al discurso hegemónico de una metrópolis global. Podríamos considerar a estos dispositivos artísticos dentro de lo que Latour y Weibel (2005) consideran como “otras atmósferas de democracia”, es decir, lugares capaces de conjugar lo público, de generar espacios de disputa comunitarios,

diferentes a los de la política profesional. Si estos dispositivos críticos y públicos son capaces entonces de generar espacios de comunidad política, exploremos a continuación qué implica este proyecto comunitario.

3.2. COMUNIDAD Y LO IMPROPIO

En las lenguas latinas, común, *commun*, *comune*, *common*, *kommun* hace referencia a todo aquello que no es propio, es decir, aquello que empieza donde lo propio termina. En este sentido, para Esposito (2003), *communitas* es el conjunto de personas a las que une no una propiedad, sino justamente un deber o una deuda, una falta, un límite o una modalidad carencial (p.30). La comunidad no es entonces un modo de ser o de hacer del sujeto individual, no es su proliferación o multiplicación, sino su exposición al exterior, la irrupción de esa clausura, la falla que perfora lo social. En este sentido, las estrategias utilizadas en los dispositivos elaborados por Nuno Ramos y Rosângela Rennó dan cuenta de lo impropio como lugar para construir comunidad, dan cuenta de una falta. El montaje fotográfico de *Rioutópico* se elabora a partir de la falla. Es en la exploración de esa falta que los artistas llevan a cabo el inventario social del Río de Janeiro olvidado, retratando lugares precarizados y rostros olvidados. A ese gesto exploratorio derivado de la pregunta por la carente se le suma la propia voluntad de autorretratarse de los individuos que habitan aquellas comunidades.

En el caso de Nuno Ramos, lo comunitario se elabora a partir de una imposibilidad: que el muerto preste testimonio de la tragedia ocurrida. La muerte es, después de todo, como sostiene Esposito, nuestra común imposibilidad de ser aquello que nos esforzamos por seguir siendo: individuos aislados. Es mediante la elaboración de una comunidad virtual, caracterizada por una triple exposición —la del muerto, la de aquel que sirve de testigo y la de aquel que interactúa con la lectura— que un proyecto estético impropio como *111* es capaz de dar cuenta de esa falla que perfora lo social y nos impulsa a no olvidarlo.

Estos espacios comunitarios, este cuerpo colectivo impropio nos enfrenta a la imposibilidad de elaborar una comunidad sin abrazar el encuentro con el otro: lo que me pone fuera de mí es, al fin y al cabo, la entrega al otro. Comunidad es entonces la interrupción de las singularidades, como propone Nancy (2006: 44-57), y su politicidad se deriva justamente de la experiencia compartida, de la exposición al otro. Es necesario explorar, a continuación, los límites y posibilidades de esta coexistencia.

3.3. COEXISTENCIA, PRECARIEDAD Y MÁRGENES

Para Nancy (2006: 57-62), la existencia es siempre coexistencia. En otras palabras, el humano es un existente entre otros. Es en ese existir y coexistir, en esa exterioridad que ya exploramos en Esposito, que el ser humano es algo. Queremos proponer, en esta línea, que las obras de Rennó y Ramos configuran espacialidades que implican un *ser con otros*, o bien, *un ser entre otros*.

La elaboración cartográfica colectiva, el testimonio de la masacre no pueden ser aprehendidos sin la dimensión colectiva de la participación estética. Son las relaciones, las distancias, los vacíos entre el tu-yo los que protagonizan el espacio de exhibición. El sentido mismo es la participación del ser, no hay sentido si este sentido no se comparte. En *Rioutópico* y *111* somos con otros, para otros y por otros. Esta coexistencia se refuerza con la inserción de discursos externos al espacio de exhibición que exploran la idea de comunidad política. Queremos detenernos en analizar la precariedad en Nuno Ramos y Rosângela Rennó.

¿Qué clase de comunidades políticas se retratan en las propuestas de Rosângela Rennó y Nuno Ramos? Como ya vimos, ambas propuestas constituyen archivos elaborados a partir de la falta: una geografía olvidada; una tragedia caracterizada por la imposibilidad de las víctimas de prestar testimonio. Las propuestas colectivas de representación elaboradas por estos artistas tienen el objetivo de visibilizar lo vulnerable, lo precario. Según Judith Butler, cada persona se constituye políticamente en virtud de la vulnerabilidad social de su cuerpo. En palabras de Butler, “la pérdida y la vulnerabilidad parecen ser la consecuencia de nuestros cuerpos socialmente constituidos” (2006: 56). Por lo tanto, reconocer que nuestra vida es esencialmente precaria, significa entender que nuestros cuerpos están constantemente expuestos a la violencia y que estamos sujetos a los otros; nuestra vida es, así, relacional. Sin embargo, a pesar de esta precariedad compartida, las vidas están sujetas a una distribución política diferencial: hay vidas que deciden no protegerse y abandonarse a un estado de precariedad, en el que las vulnerabilidades se acentúan aún más. Son vidas políticamente marginadas por condiciones económicas y sociales cuya pérdida no se lamenta. Aquí entra en juego el concepto de *grievability*: si el valor de una vida está determinado por la magnitud de su duelo, aquellas vidas que no caen en la categoría de lo *grievable*, son aquellas que nunca fueron consideradas como vida, más bien estuvieron siempre condenadas a la desrealización (Butler, 2011).

Si desde un principio se considera al otro como un espectro, como un ser que no está vivo ni muerto, entonces no hay lugar para el duelo ante la inminente eliminación de esa vida desde siempre ya perdida. ¿Cómo recoger aquellos cuerpos que fueron desterrados de la arena política? En el caso de *Rioutópico* presentando una contranarrativa a uno de los elementos culturales más poderosos en la maquinaria capitalista global: el mapa. La cartografía colectiva se convierte en la herramienta de visibilización de las vulnerabilidades, de lo que estaba oculto, de lo que parecía no considerarse vida. Como si los habitantes de los lugares utópicos de la exhibición afirmasen: “Aquí estamos, nuestros cuerpos, nuestros lugares, nuestras historias también son vida”.

En el caso de Nuno Ramos, la obra presenta una combinación entre estética y activismo para dar lugar a una recreación de los hechos de la tragedia, a través de la herramienta del nombre. La repetición es incesante, recoge y materializa a aquellos cuerpos que la esfera política ha desterrado. Les devuelve su condición de *grievable*. Recordemos, en este sentido, que el arte contemporáneo ha hecho del dispositivo del recuerdo un campo extenso de indagación, creando obras e instalaciones en las que se insertan cuerpos, personas e identidades sumidas en la ausencia de la desaparición. De acuerdo a Andrea Giunta, “la representación de la ausencia es uno de los topoi del arte contemporáneo” (Giunta, 2014: 43). *Rioutópico* y *111* parecen proporcionar las herramientas para recoger y resignificar cuerpos que fueron totalmente abandonados por la esfera política. Parecen darnos también la oportunidad de volver a reconocer la vulnerabilidad de los cuerpos, la profunda relación de dependencia y, por lo tanto, la responsabilidad ética que tenemos con los otros. El duelo nos permite elaborar en forma compleja un nuevo sentido de comunidad política, un política del cuidado de la vida.

4. REFLEXIONES FINALES

La actualidad brasileña nos presenta un panorama en el que el fuerte sesgo desarrollista y neoliberal conduce a la implementación de políticas que, como afirma Viveiros de Castro (2019: 21), menosprecian las formas de vida incompatibles con el evangelio de la modernización. Una política de devastación de los recursos naturales, de negligencia con las comunidades abandonadas en las periferias geográficas, de ataque a las minorías. Una política que se presenta como sumamente resistente a la filtración de discursos otros. Cuando los canales tradicionales de la política pública nos fallan, ¿a dónde iremos a buscar, entonces, nuestra comunidad política *otra*, nueva, abarcativa?

Todo parece sugerirnos que una de las respuestas puede encontrarse en la condición postmedial del arte, en la capacidad de estas obras para conjugar lo impropio dentro de su creación estética. Al no estar atadas a un medio, una técnica o un concepto en particular, están abiertas a la participación estética. Construyen archivos de memoria, inventarios de lugares, recreaciones de tragedias, espacios de convivialidad nutridos de la creación colectiva, abiertos a cosmovisiones *otras*. Políticas del lugar que no permiten el olvido de los más vulnerables. Lo impropio como el lugar de discusión para construir la comunidad política, como el espacio que da cuenta de la falta esencial en el ser común, en el ser humano. La capacidad de tender lazos transregionales entre comunidades diversas. La dimensión colectiva de la participación estética, la entrada a la muestra que parece decirnos desde el primer momento en que pisamos la sala: “Enfrentémoslo. Los otros nos desintegran. Y si no fuera así, algo nos falta” (Butler, 2006: 50).

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G.** (2009). Remnants of Auschwitz: The witness and the archive (1999). Extracts in *Situation*, Doherty, C. (ed.)
-
- Areas, V.** (2012). *As metamorfoses de Nuno Ramos. A multiplicidade das linguagens híbridas na ficção de Nuno Ramos*. São Paulo: Arte & Ciência, 185- 197.
-
- Arendt, H.** (1989). *The Human Condition*. University of Chicago Press.
-
- Berry Slater, J** (2009). "The Thematics of Site Specific Art on the Net" (2002). Extracts in *Situation*, Doherty, C. (ed.)
-
- Bishop, C.** (2006). *Participation*. London: Whitechapel.
-
- Bourriaud, N., Pleasance, S., Woods, F., & Copeland, M.** (2002). *Relational aesthetics* (p. 44). Dijon: Les presses du réel.
-
- Butler, J.** (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Trad. Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Editorial Paidós.
-
- Butler, J.** (2011). "Marcos de guerra. Las vidas lloradas". *Política y Sociedad*, 48(3), 625.
-
- Danowski, D., & Viveiros de Castro, E.** (2014). *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Cultura e Barbárie Editora.
-
- de Freitas, G. P.** (2016). *A poética da catástrofe na obra de Rosângela Rennó: entre real e imaginário*. *Revista Crítica Cultural*, 11(1), 57-68.
-
- Deleuze, G.** (1990). *¿Qué es un dispositivo? Michel Foucault, filósofo*, 155-163.
-
- Deller, J.** (2006) Extract from "The Battle of Orgreave". En *Participation*, Bishop, C.(ed.)
-
- Didi-Huberman, G.** (2007). "Un conocimiento por el montaje". entrevistado por *Pedro Romero*. Recuperado de: < [http://www. ddooss.org/articulos/entrevistas/Didi-Huberman. htm](http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Didi-Huberman.htm).
-
- Didi-Huberman, G.** (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
-
- Eco, U.** (1962). *The Poetics of the Open Work. The Open Work*, 251.
-
- Esposito, R.** (2003). *Communitas: the Origin and Destiny of Community*.
-
- Foster, H.** (1995). *The artist as ethnographer. The traffic in culture: refiguring art and anthropology*, 302-309.
-
- Foster, H.** (2006). "Chat Rooms" (2004). Extracts in *Participation*, Bishop, C. (ed)
-
- Garramuño, F.** (2015). *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Fondo de Cultura Económica.
-
- Giunta, A.** (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación ArteBA.
-

Goldfeder, A. (2018) "Sob o sol noturno: a voz de quem morre em 111, de Nuno Ramos". Recuperado de http://www.bivipsi.org/wp-content/uploads/Caliba_n_Vol15_N%C2%BA2_2017_Por_p114-119.pdf. pdf

Group Material (2009) "On Democracy"(1990). Extracts in *Participation*, Bishop, c. (ed)

Harley, J. B. (1988). Silences and secrecy: the hidden agenda of cartography in early modern Europe. *Imago mundi*, 40(1), 57-76.

Harley, J. B. (2009). Maps, knowledge, and power. *Geographic thought: a praxis perspective*, 129-148.

Hirschhorn (2009). "24hs Foucault" (2004). Extracts in *Situation*, Doherty, C. (ed.)

Hooks, B. (2014). *Teaching to transgress*. Routledge.

Kapur, G. (2009). "subTerrain: Artworks in the Cityfold" (2007). Extracts in *Situation*, Doherty, C. (ed.)

Kath, F. (2013). Bridging Modernities in Brazil: Progress and Violence in the Work of Rosangela Renno.

Meyer, J. (2009) Extract from "The Functional Site, or, The Transformation of Site Specificity (1995) en *Situation*, Doherty, C. (ed.)

Molina, M. (2020). *Modos otros de imaginar la comunidad política en Brasil: representación, relación, participación en la obra artística de Nuno Ramos, Rosângela Rennó y Ernesto Neto* (tesis de grado, inédita). Universidad de San Andrés

Nancy, J. L. (2006). *Ser singular plural*. Arena Libros.

NIELSEN, P. (2001). Social Aesthetics: What is it? In *Close Dialogue with Lars Bang Larsen*. Recuperado de <https://books.ub.uni-heidelberg.de/arthistoricum/reader/download/49/49-17-264-1-10-20151214.pdf>

Parker, B. (2006). Constructing Community through Maps? Power and Praxis in Community Mapping. *The Professional Geographer*, 58(4), 470-484.

Quijano, A. (2014). *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder: antología esencial*. Buenos Aires: Clacso.

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

Rancière, J. (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Rufinoni, P. R. (2016). Ritual and Violence-vigil by the 111, by Nuno Ramos. *ARS (São Paulo)*, 14(28), 298-311.

Tassinari, A. (1994). A Poetics of Tragedy: Nuno ramos' installation 111. *Third Text*, 8 (26), 49-60.

Utman, J. S. (2018). *The Media Commons and Social Movements: Grassroots Mediations Against Neoliberal Politics*. Routledge.

Weibel, P. (1994). Kontextkunst. Zur sozialen Konstruktion von Kunst. *Ders.: Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre*. Köln, 168.

Weibel, P., & Latour, B. (2005). *Making things public: atmospheres of democracy*.

Wisnik, G. (2009) *Estado crítico: à deriva nas cidades*. São Paulo: Publifolha

Zibechi, R. (2003). "Los movimientos sociales latinoamericanos: tendencias y desafíos". *Osal*, 9, 185-188.

Sitios web

<https://ims.com.br/exposicao/rio-utopico/>

<https://www.facebook.com/pg/111UmaVigilia/about/>

DESPUÉS DEL POP Y LOS MEDIOS, NOSOTROS MATERIALIZAMOS LA MODA

por **Silvia Noemí Suárez**

RESUMEN

Este ensayo, acerca de “materializar la moda” en el campo artístico, propone una vuelta al origen, a partir de la re-agrupación y el análisis, de una serie de obras de los años sesenta que se apropiaron de la visualidad y los objetos del sistema de la moda. Instalada en el cruce específico arte-moda, la relectura procura problematizar los abordajes que se hicieron de ellas como *arte pop* y el arte de los medios. De esta manera también, se intenta configurar un relato alternativo que posibilite la emergencia del cruce en el campo del arte, y rescate de los márgenes la especificidad y riqueza de las poéticas artísticas relacionadas con la moda.

INTRODUCCIÓN

El cuadro, escriba quien escriba, no existe sino en el relato que se hace de él; es más: en la suma y organización de las lecturas que de él pueden hacerse: un cuadro nunca es otra cosa que su propia descripción plural.

Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*

En el campo del arte argentino, cuando se piensa en la década del sesenta, no se duda en adscribir una obra como el famoso zapato *Dalila doble plataforma* a la “estética pop”, cuestión por demás estudiada. De igual manera, podría hablarse de “arte de los medios” acerca de *Yiyish*, la revista que Delia Cancela y Pablo Mesejean editaron y vendieron al público en el Instituto Di Tella durante la realización de la “Experiencia ‘66”. Como se ve, desde el momento en que estas producciones fueron elaboradas, quedaron subsumidas bajo los términos de los movimientos artísticos del período.

La década del sesenta produjo un “corte radical y divergente” con las experiencias modernas, a la vez que las nuevas obras de arte no solo abarcaban un cambio de materialidad y producción, sino también de legitimación, circuito y consumo

(Pacheco, 2004: 19). La actuación de la moda estableció una amplia red de relaciones, cooperando con movimientos artísticos como el pop y el arte de los medios, surgidos en la novedosa lógica contemporánea del arte.

Teniendo presente este contexto, seleccionamos un corpus de obras que trabajaban con la visualidad y los objetos de la moda en la época mencionada, para proponer una “vuelta al origen”, es decir, un giro hacia el lenguaje específico que las convocaba. Entendiendo el cruce entre el arte y la moda como una apropiación artística sobre el sistema de la moda, este ensayo procura establecer nuevas relaciones de sentido, ampliando las fronteras teóricas que la historia del arte ofrece en los análisis precedentes, a través de una relectura que incluya la joven teoría de la moda.

Analizar estas producciones bajo la intersección arte-moda contribuye también a rescatar del discurso marginal al que fue desplazada la moda, bajo la justificación de una supuesta inferioridad con respecto a las bellas artes.

Sin duda, volver a pensar estas producciones bajo la nueva agrupación arte-moda desde el presente, impone contrastar relatos establecidos y construir otros alternativos que desentrañen nuevas nociones.

En definitiva, “materializar” la moda en el discurso del arte visualiza la emergencia de nuevos sentidos para una producción artística *de moda* que, como buen objeto de arte, nunca pasa de moda.

ÉRAMOS TAN JÓVENES

*Me gustaría ayudar a abrir los ojos, no a desatar las lenguas.
Hablar diestramente acerca del arte no es muy difícil,
porque las palabras que emplean los críticos han sido usadas en tantos
sentidos que ya han perdido toda precisión. Pero mirar un cuadro con
ojos limpios y aventurarse en un viaje de descubierta, es una tarea
mucho más difícil, pero también mucho mejor recompensada. Es difícil
precisar cuánto podemos traer con nosotros al regreso.*

Ernst Gombrich, *Historia del arte*

55. El *prêt-à-porter* se describe como una moda confeccionada industrialmente con materiales baratos, que por eso mismo se vuelve accesible a todas las clases sociales (*Moda para principiantes*, pág. 57).

En los sesenta, el sistema de la moda sufrió un cambio definitivo: la democratización del vestido (Saulquin, 1997), es decir, la pérdida del carácter elitista que hasta ese momento había ostentado. Con el avance de los productos manufacturados y el establecimiento del *prêt-à-porter*⁵⁵ como modalidad de producción y consumo masivos, la moda se convirtió en un “fenómeno de

masas” (Pinto, 2004). Si bien las grandes casas de Alta Costura francesa seguían funcionando con su clientela privada y la incorporación de ventas bajo licencia, el centro de gravitación se movió hacia Londres.

El denominado *swinging London* lideró la década *sixty*, bajo la informalidad y el desprejuicio de sus propuestas juveniles. Creativas como Mary Quant, o modelos entre las que se destacaron Twiggy, Verushcka y Jean Shrimpton, fueron las nuevas impulsoras de tendencias y estereotipos. Asimismo, esta innovadora participación juvenil se alimentó de dos cambios afianzados en la década anterior: por un lado, la popularización de la *tee-shirt* y el *blue jean* desde las pantallas del cine; por el otro, el descubrimiento del cuerpo femenino con la creación de la bikini a poco de terminada la Segunda Guerra Mundial.

En 1965, una joven Dalila Puzzovio (Buenos Aires, 1942) presentaba al Premio del Instituto Torcuato Di Tella [ITDT] tres corsés gigantes con estructuras de hierro y yeso de 202 x 250 cm. cada uno. La instalación *Se dan clases de tejido a mano y a máquina, Jean Shrimpton, la plus belle fille du monde, La capsula del tiempo*⁵⁶ contaba con la ambientación musical de Miguel Ángel Rondano e invitaba al público a entrar y recorrer el espacio interior de las estructuras.

56. El nombre corresponde al catálogo publicado por el ITDT y consultado en la Biblioteca Di Tella.

El uso del corsé se remonta a las civilizaciones antiguas, pero su utilización se generalizó en el Renacimiento y duró hasta principios del siglo XX. Esta prenda de ropa interior era utilizada mayoritariamente por las mujeres para sujetar el cuerpo desde el tórax al abdomen. La estructura fue cambiando “de forma y construcción, tanto por las innovaciones técnicas como por la introducción de nuevas costumbres” (Steele, 2017: 82). La forma evolucionó del cono, en el siglo XVI, a la de “S”, en la *Belle Epoque*, pasando por el formato del “reloj de arena”, el cual constituye hasta hoy el más evocado en el inconsciente colectivo. Esta última silueta fue la recreada por Dalila. Si bien el corsé connota una “multiplicidad de significados” (Steele, 2017: 158), la maximización de Puzzovio manifestaba una alusión a esa forma “idealizada y estilizada” de la silueta femenina, que comporta “cintura angosta y curvas sexualmente dimorfos” (ibídem, 155).

En el primer corsé *Se dan clases de tejido a mano y a máquina...*, Dalila reponía la acción doméstica y femenina de tejer, apelando a ese imaginario patriarcal, en donde el espacio de pertenencia y desarrollo de la mujer correspondía al ámbito hogareño. Asimismo, la enunciación “tejido a mano y a máquina” daba cuenta de la tensión contemporánea entre la producción artesanal y la producción mecánica. Con el avance de los productos manu-

facturados, tanto artistas como modistos pasaban de ser productores de obras a diseñadores de ideas que otros ejecutaban.

El corsé *La esfera del tiempo* contenía en su interior obras de la trayectoria de Puzzovio: cuerpos ausentes armados a partir de restos de yesos ortopédicos obtenidos en los hospitales, que habían sido presentados en la exposición *Cáscaras* (Galería Lirolay, 1963) y coronas fúnebres realizadas con pedazos de yesos, gasas, vendas, pelotas de polietileno negro y bandas mortuorias con su nombre en letras doradas para la muestra *La muerte* (Galería Lirolay, 1964). En la ocupación de este “cuerpo vacío”, yesos y coronas remitían tanto a la vida como a la muerte, una suerte de diálogo entre lo ausente y lo presente del cuerpo en el tiempo. En los años sesenta, las “cápsulas del tiempo” referían a cajas o dispositivos con objetos y materiales de la cultura vigente que se enterraban o escondían para testimonio de las futuras generaciones. Paradójicamente, esta obra se destruyó con posterioridad a su exhibición.

El corsé titulado *Jean Shrimpton, la plus belle fille du monde* estaba decorado con flores al crochet y un tejido que la propia Puzzovio había realizado en la máquina Knitax, el cual lo transformaba en una especie de *soutien* gigantesco (Pinto, 2003). Así presentado, el corsé referenciaba la vestimenta liminar “entre el desnudo y el vestido” que constituye la lencería de tipo dura, aquella que cumplía la “función de proveer una base estructurada” a la vestimenta exterior femenina (Steele, 2017: 154). Para el título la artista utilizó el nombre de la modelo y *celebrity* inglesa Jean Shrimpton (1942) considerada una de las primeras “supermodelos” de todos los tiempos (Berry, 2012). “The Shrimp” (langostino, apodada así por su figura esquelética), en el año 65, se encontraba en lo más alto de su carrera realizando tapas y producciones de moda para *Vogue*, *Harpers Bazaar*, *Vanity Fair*, así como editoriales y entrevistas para *Newsweek*, *Time* o *Esquire*. Es ella quien había impuesto la minifalda, y tanto su cara como su cuerpo dominaban el nuevo *star system* de la década: la estética juvenil.

El nombre propio de la modelo Shrimpton también fue el elegido por Delia Cancela (Buenos Aires, 1940) y Pablo Mesejean (Buenos Aires, 1937–París, 1991) para su obra *Jeanne Shrimpton y nube* (1966). Esta pintura ensamble, que ganó el Segundo Premio Braque a la Pintura en 1966, estaba realizada con pomos de pintura acrílica industrial. En ella se apreciaba el retrato en blanco y negro de “La Shrimp” con la sobreposición de otra pintura con forma de nube pintada en rosa. En el caso de los Cancela-Mesejean, el rostro de la modelo ya había sido incorporado en las astronautas que cubrían las paredes de la instalación *Love and Life*, con la cual el dúo artístico se había presentado al premio Di Tella 1964. A su vez, la pintura formaba parte de una serie con la misma

estética de simplicidad y esquematismo figurativo, que incluía a personajes de la música (Sonny y Cher), del cine (Rita Tushingham) y del mundo de la moda (como el nombre del diseñador Yves Saint Laurent en la pintura *Modelo de Yves Saint Laurent y paisaje* [1966], hoy en el MNBA).

En el manifiesto “Nosotros amamos”, que Delia y Pablo presentaron para el Premio ITDT 1966, afirmaban:

Nosotros amamos los días de sol, las plantas, los Rolling Stones, las medias blancas, rosas y plateadas, a Sony and Cher, a Rita Tushingham y a Bob Dylan. Las pieles, Saint Laurent y el young savage look –las canciones de moda, el campo, el celeste y el rosa– las camisas con flores, las camisas con rayas, que nos saquen fotos, los pelos, Alicia en el país de las maravillas, los cuerpos tostados, las gorras de color, las caras blancas y los finales felices, el mar; bailar, las revistas, el cine, la cebellina. Ringo y Antoine, las nubes, el negro, las ropas brillantes, las baby-girls; las girl-girl, las boy-girl, los girl-boy y los boy-boy.⁵⁷

57. Texto incluido en el Catálogo Premio ITDT 1966.

Los Cancela-Mesejean hablaban, entre otras cosas, de cine, música, naturaleza, medios de comunicación, libertad sexual y, por supuesto, de moda, pero sin distinciones ni jerarquías. Las nuevas generaciones, al decir de Mary Gordon (1998), impugnaban los valores morales adultos, desafiándolos con nuevas ideas acerca del conocimiento, el sexo, el poder y el futuro. Como lo plantea María José Herrera, “arte y moda se entrecruzaban en gestos y obras que ensalzaban la juventud como estado ideal del hombre” (1997: 73).

LA MODA ¿NO INCOMODA?

¿Cuál fue —y es— el problema de la moda? ¿Frivolidad percibida? Codependencia (...) ¿Su asociación con lo femenino y el consiguiente desdiseño por parte de los poderes mayoritariamente patriarcales que se encuentran en los museos, en la academia y prácticamente en todas partes? ¿Su lenta absorción por parte de las principales instituciones de bellas artes, incluso cuando los artistas —desde Louise Bourgeois y Joseph Beuys hasta Andrea Zittel y Yinka Shonibare— han reconocido y desplegado el considerable poder de expresión de la ropa?

¿O tal vez su digestibilidad inmediata por parte del mercado popular y su comercialismo excesivo, que contribuyen a la mancha de “vulgaridad” a menudo citada para apoyar una separación artificial entre el diseño y las bellas artes (que se sabe despojar de valor comercial)?

Paola Antonelli, *Who is Afraid of Fashion?*

58. En el catálogo la obra figura sin mención a título alguno.

Las tranquilizadoras categorías del arte, que habían regido la escena argentina hasta los años cincuenta, se veían problematizadas frente a obras como la que Delia y Pablo presentaron a las Experiencias Visuales 67 del ITDT. La producción consistía en el diseño y la confección de vestidos de loneta azul⁵⁸ para doce empleadas del Instituto, mostrados por las propias usuarias. El día de la inauguración los artistas acompañaron la *performance* con la exposición de “doce cartones pintados al *gouache*” (López Anaya, 1997: 293) con las siluetas y el vestuario de las mujeres en el espacio de trabajo, aunque sin rostro. ¿Era arte, moda o las dos cosas? Con estos uniformes, el diseño de indumentaria se introducía en el corazón de la “manzana loca” de la calle Florida, como una “empresa artística expandida”.

Raúl Escari, en el texto del catálogo, proponía pasos para la comprensión de la obra:

1. Partiendo de una situación determinada –el Instituto Torcuato Di Tella–, lo que se intenta señalar acá es esta situación misma en que el espectador se halla incluido, (...) 2. El modo de realizar este planteo supuso una doble elección: a) el nivel a que es señalada la institución (las personas que trabajan allí; b) la señal utilizada (ropa de loneta azul). 3. Los esquemas con el nombre, cargo, ubicación y color de ropa de las personas indicadas cumplen una función de metaseñal (...) 4. De este modo, lo que se ha puesto en marcha es un verdadero sistema de señales, en el interior del cual se constituye el sentido de la obra.

El señalamiento al que Escari hacía referencia en el catálogo consistía en la apropiación que los artistas habían hecho del lenguaje de la moda para señalar la “institucionalización de una institución” (Lopez Anaya, 1997: 293), es decir, para indicar, mediante la semiosis de la moda, el papel destacado que el ITDT desempeñaba en la movida cultural del momento.

Ya en los años cincuenta, bajo el denominado “proyecto desarrollista”, las Industrias Siam Di Tella habían fundado el Instituto con “el propósito fundamental de promover el estudio y la investigación de alto nivel, en cuanto atañe al desarrollo científico y artístico del país sin perder de vista el contexto latinoamericano en que la Argentina está ubicada” (Catálogo Premio 65). En dicha institución, el área del Arte comprendía el Centro de Artes Visuales [CAV], el Centro de Experimentación Audiovisual y el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales. El CAV, comandado desde 1963 por

Jorge Romero Brest⁵⁹, figura central de la gestión artística de esa fase, tuvo una actuación privilegiada como lugar de “legitimación de la vanguardia” (Pacheco, 2004). Por su espacio circulaban importantes teóricos, críticos, curadores y otros agentes del arte internacional. Los jóvenes artistas del momento buscaban ser convocados a los premios, ya que solo se accedía a ellos por invitación.

En cuanto a los accesorios de moda, la vigencia de *Dalila Doble Plataforma* (1967) constituye la referencia ineludible de esos años.

Pensada por Dalila Puzzovio como obra de arte y objeto de consumo, fue presentada en el Premio Internacional 67 del ITDT, ganando el segundo lugar. La producción consistía en un escaparate de acero/acrílico iluminado, de 3 por 3 por 0,30 metros con veinticinco pares de zapatos de plataforma, confeccionados en diferentes combinaciones de cueros fluorescentes. Las plataformas estaban realizadas por la firma Grimoldi y eran exhibidas tanto en la sala del ITDT como en las vidrieras de la marca, por lo cual, el jurado y el público debían movilizarse para apreciar el envío de una obra de “arte de uso” (Battistozzi, 1998).

La presentación de la obra en el catálogo se alejaba de la canónica interpretación artística, para abrir paso a la informal textualidad de una revista de moda. El texto se titulaba “Vogue’s eye view” y decía:

¿Cómo deletrear viaje? Grandes lugares soleados. Nuevas modas para sol.

¿O cómo tomar la actitud del viajero sin ni siquiera ir a ningún lado?

Piense color.

Naranjas solares. Verdes marinos. Fucsia Florescentes.

Este verano aspecto de piernas largas

con culottes-shorts-túnicas.

Atención, viajeras. Zapatos doble plataforma.

En el contexto de la moda de los años sesenta, cuando el diseño de zapatos en Argentina se caracterizaba por propuestas austeras y colores sobrios (negro, gris o marrón), *Dalila doble plataforma* se presentaba como un estallido de desparpajo y vitalidad.

Frente a esta obra, Jorge Romero Brest hablaba de “arte

59. Jorge Romero Brest (Buenos Aires, 1905-1989) fue un crítico de arte que fundó y dirigió la revista *Ver y Estimar* (1948-1953 y 1954-1955). Fue miembro Asociado del MoMA en Nueva York, Vicepresidente del Bureau de la Association Internationale des Critiques d’Art en París, profesor de Estética (UBA) y de Historia del Arte (UNLP), Director del Museo Nacional de Bellas Artes (1955-1963) y del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella (1963-1969). Publicó gran cantidad de libros y ensayos.

60. Pierre Restany (Amélieles-Bains-Palalda, Francia, 1930 - París, 2003) fue un crítico de arte reconocido internacionalmente como fundador del movimiento artístico llamado *Nouveau Réalisme*.

para consumir” (Herrera, 1997: 84) y, según Pierre Restany⁶⁰ (1998), había nacido “un diseño híbrido entre el objeto de arte y el objeto utilitario” (p. 5). Señalando un objeto de consumo seriado y banal como obra de arte, y ampliando el contexto de exposición del Di Tella al negocio, Dalila conseguía con sus zapatos franquear las barreras que separaban la baja y la alta cultura, enmarcándose en lo que Danto consideró el fin de “las grandes narrativas de la historia del arte” (Oliveras, 2004).

Si bien el modisto Salvatore Ferragamo había presentado en 1938 las plataformas llamadas “el zapato de los sueños” (Pinto, 2004:51), el giro de Dalila consistía en introducir este moderno accesorio desde el propio campo artístico y como obra de arte y consumo al mismo tiempo, algo que superaba las *Brillo Box* de Andy Warhol (Oliveras, 2004). Por lo tanto, la incomodidad no estaba dada solo en que fuera un zapato, sino que esa obra de arte fuera re-introducida en el circuito de la moda como pieza de consumo y uso. ¿Dónde terminaba el arte y empezaba la moda? ¿Cuál era la diferencia entre arte y diseño? Dalila borraba los límites entre las disciplinas del arte, la moda y el diseño con un escandaloso “zapatazo”.

DIME COMO TE VISTES Y TE DIRÉ CUÁN POP ERES

La denominación de imágenes manifiesto, comprendida como el poder inherente a la imagen de ser analizada como una toma de posición distinta de la palabra escrita, forma también parte del conjunto de conceptos que proponen desmarcar las obras de las cronologías y los estilos que establecen los límites del canon. Se propone así saltar, desde el destello que produce el arte, a campos de conocimientos nuevos, cuyas lógicas tendremos luego que discernir.
Andrea Giunta, *Contra el canon*

En sentido amplio, el *pop-art* se define como el movimiento nacido en los sesenta que interpretó imágenes y objetos de la cultura de masas a partir de un repertorio integrado por la publicidad, la televisión, el cine, la fotonovela, los *cómics*, etc. Los temas del pop no tenían la pretensión de contener efectos poéticos, simbólicos o metafóricos, sino llamar la atención sobre lo que estaba pasando en la cultura. A la vez, las obras pop mitigaron las diferencias entre la cultura artística superior (el arte elevado) y el arte popular. Pero en un sentido estrecho, el «arte pop» se definía como una poética que registraba la penetración de los modos industriales en la esfera del arte, expresando la su-

perfidialidad de las representaciones, significados y experiencias de su época de aparición (Sandler, 1988).

Sin embargo, desde una «perspectiva situada» en latinoamérica, como lo plantea Alonso (2012), era evidente que el «sentido de lo popular» implicado en la abreviación “pop” resonaba de una manera muy diferente en el sur del planeta. Dentro de las “vanguardias simultáneas” (Giunta, 2020), nuestro pop proyectó una singularidad que no exaltaba el consumo o las marcas comerciales, como sí lo hacía el *hard core* americano –Warhol, Lichtenstein y Oldenburg–. Nuestros artistas partían, en la mayoría de los casos, de realizaciones manuales o artesanales, y no se distanciaban del asunto en el que abrevaban.

En 1967, Oscar Masotta teorizó sobre el *arte pop*, pensando la estética como “desalienante”, ya que, a través de su comentario irónico, la sociedad podía despertar de la ignorancia de su propia realidad social (Longoni, 2004). En cuanto a lecturas internacionales del pop observado en las obras realizadas en Buenos Aires, el francés Pierre Restany lo calificaba de “lunfardo” y Lawrence Alloway⁶¹ lo veía “extravagante” (Herrera, 2010: 7). Lo cierto es que, insistimos, el pop argentino lograba distinguirse de sus pares norteamericanos porque “no repetía la iconografía consagrada de esos grandes centros” (López Anaya, 1997: 292), es decir, “no exaltaba el consumo o las marcas comerciales” de aquellos (Alonso, 2012), sino que expresaba el “folklore urbano a partir del repertorio de los medios de comunicación y la moda” propios (Herrera, 2010: 5-6).

En *Autorretrato* (1966), Dalila Puzzovio recreaba una estética mixturada por la moda y el cine. La imagen mostraba su rostro “empalmado en el cuerpo de la modelo Veruschka” (Sanchez, 2008) posando con biquini, recostado en la playa. La pintura gigante de siete metros de ancho realizada por un artesano de carteles de cine de la compañía Meca (la misma que había realizado el famoso póster-panel en 1965 *¿Por qué son tan geniales?*) se completaba con un marco de bombillas eléctricas amarillas que lo asemejaban al espejo de camarín de una estrella de cine hollywoodense. Alrededor de la pintura había grandes almohadones de plástico inflados al máximo que, según Herrera (2010), eran una innovación tecnológica de la época y contribuían al efecto moderno y lujoso que el retrato quería transmitir. Philips Argentina S.A. y Plavinil figuraban en el Catálogo del Premio Di Tella '66 por los materiales cedidos para la realización de la obra. En el mismo catálogo Dalila incorporaba un fragmento de texto de la *Vogue Magazine*, “Lo que se viene”, con frases como:

61. Lawrence Alloway (Londres, 1926-Nueva York, 1990), fue un crítico y curador de arte que, radicado en EE.UU. desde 1961, introdujo los términos *mass popular art* a mediados de los '60 y *pop-art* en los años sesenta.

Peinados geométricos Campanilla
Borlas lisas [...]
Lamparitas compradas
por razones de belleza
Gente más linda que nunca
a mi alrededor

Adscrito a la estética pop en los propios años de su consagración, el póster resultó ganador del segundo Premio Nacional Di Tella 66. Sin embargo, la recepción teórica del momento generó posiciones disímiles. El diario *La Nación* presentaba la obra como “espectacular autorretrato realizado con la técnica de los grandes ‘displays’ que cubren los frentes de los cinematógrafos ...” (“Rasgos de interés en una exposición”, 18 de octubre de 1966). Por el contrario, Córdova Iturburu para el diario *El Mundo*, se lamentaba que el premio fuera otorgado al *Autorretrato* porque solo era un “afiche publicitario” más grande, culpando a los jurados que premiaban el pop porque, según él, solo era la estética en boga, el “caramelo” predilecto de una realidad dulcificada para “niños traviosos” (“*Op-Art y Pop-Art en el Di Tella*”, domingo 9 de octubre de 1966). En la misma línea, Fermin Fèvre del diario *El cronista comercial*, veía en el Premio la inclinación pop del jurado (“Los premios Di Tella”, octubre 11 de 1966).

En relación a la incorporación de los temas de moda en las obras, la revista *Primera Plana*, que llegó a tener una tirada semanal de cien mil ejemplares (Pacheco, 2004: 18), consideraba que no era casual que los artistas pop se aproximaran a la moda, ni que se preocuparan por ella exaltándola, ya que la moda era una manera de concretar una metáfora, de hacerla viviente (23 de agosto de 1966, p.72). Herrera (1997: 85) afirma que el fenómeno arte-moda se relacionaba con el *Pop-Art*, desde una visión optimista de la cultura de masas, rescatando lo efímero y transgresor de los placeres de la sociedad urbana, como lo visual y lo táctil. En el marco de la industria cultural, la misma Herrera considera que la relación arte-moda era posible porque ambas disciplinas rescatan el “componente imaginativo” de la cultura (1997), pero mientras que la moda le aportaba desacralización el arte, el arte le agregaba un *plus* de significación a la moda, un valor mencionado también por Oliveras (2004).

En la larga tradición del retrato artístico, donde el mecanismo consistía básicamente en representar fidedignamente a un sujeto, el *Autorretrato* de Dalila escindía el rostro del cuerpo. La composición unía el arte y la moda para establecer un nuevo paradigma del artista.

El panel también evidenciaba el cambio operado en los estereotipos femeninos, donde las grandes estrellas del cine pasan a ser *demodé* frente a las jóvenes personalidades de la moda.

Por su parte, el texto del catálogo, respaldo textual para justificar la obra, ya no era un manifiesto de puño y letra, o el aporte escrito de un entendido en arte, sino la apropiación de una columna de la revista de modas *Vogue*, que dilatava la jerárquica posición de los autorizados discursos del arte.

EL MEDIO ES EL MENSAJE DE MODA

En 1967, Romero Brest aceptaba que nuestros jóvenes artistas, entre los que mencionaba a Puzzovio y los Cancela-Mesejean, rápidamente habían dejado de ser pop para encaminarse hacia las “experiencias visuales” y el “arte de los medios” (Alonso, 2012). En la misma época, Masotta escribía que si el pop permitía visualizar el impacto de los *mass media* sobre la producción artística, el arte de los medios intentaba “revertir la operación”, habiendo directamente esos medios, y operando justamente desde el interior, para trastocarlos y transgredirlos (Idem). De esto se desprende que la moda aparecía dentro del arte como parte del “repertorio” de los medios masivos de comunicación.

Durante toda la primera parte del siglo XX la revista de moda fue el medio privilegiado para la circulación de modas, modelos y tipologías del vestido, tanto como vidriera de la actuación de artistas del diseño de vestidos, la ilustración, los figurines, la fotografía y el diseño gráfico.

Apropiándose del medio y “reexaminando el concepto de lo seriado y lo múltiple” (Rizzo, 1998: 57), los Cancela-Mesejean realizaron para Experiencias '68, una revista de moda y estilo llamada *Yiyisch* (“lindo” en armenio) que se vendió al público en la exposición. Con una tirada de 500 ejemplares, la revista no tenía título y la foto de tapa (cuyo original era exhibido en un soporte) mostraba a los artistas vestidos con ropa hecha por ellos mismos (Rizzo, 1998: 80). Su interior contenía dibujos (sin textos) de mujeres en distintos roles. La revista *Primera Plana* N° 282 decía sobre la acción: “Delia Cancela y Pablo Mesejean ofrecen una revista confeccionada por ellos, y dan paso definitivo a la serialización de la obra de arte, un concepto más vasto que el de su fugacidad” (Rizzo, 1998: 80).

La apropiación material de la revista de moda operada por la dupla artística se enmarcaba dentro de la “vertiente experimental que los propios artistas y la crítica de la época denominó ‘arte de los medios’” (Herrera, 1997: 71). Pero *Yiyish*, antes que un producto de los medios, era una pieza de moda en diálogo con el arte.

Con la aparición de *Yiyish* en las sala del Di Tella, los Cancela-Mesejean jerarquizaban la práctica del dibujo, una disciplina tildada de menor dentro de las bellas artes, a la vez que posibilitaban el ingreso al arte de la ilustración de figurines, una actividad de la moda que constituyó la pieza artística clave de la cultura visual moderna.

REFLEXIONES FINALES: MATERIALIZANDO LA MODA EN EL ARTE

El título de este ensayo retoma las palabras de Oscar Masotta: en los sesenta, “después del pop, nosotros desmaterializamos el arte”, para proponer una nueva lectura sobre un corpus de obras que se apropiaron del lenguaje y los objetos de la moda. En este sentido, el reconocimiento del cruce arte-moda suma una capa más de conocimiento al complejo conjunto de abordajes realizados para obras del período.

La propiedad de la moda para cambiar y su aspiración a devenir norma –síntesis de su autorrenovación– constituye un mecanismo clave de la cultura (Lotman, 1971). Esta característica propició los análisis que hicieron de ella semiólogos, sociólogos y filósofos a comienzos del siglo XX. No obstante, todavía en los años sesenta, su abordaje continuaba siendo considerado de menor valía (Barthes, 1967; Bourdieu, 1984) y frívolo con respecto a otras prácticas (Saulquin, 1997). Así también lo vivenció una de las principales teóricas de la moda de hoy, Valerie Steele, cuando allá por 1978 se propuso estudiar el tema *Moda* para su posgrado en Yale (Steele, 2017). En la actualidad, esta tendencia se está revirtiendo gracias a la creciente aceptación de la importancia que la moda tiene en el tejido socio-cultural, cuestión que se empieza a reflejar en los numerosos trabajos teóricos y museísticos de estudiosos y curadores, en pos de otorgarle un lugar y una visibilidad dentro de los relatos de la cultura.

En la década del sesenta nuestro arte, de la mano de Dalila Puzzovio y la dupla Cancela-Mesejean encontraron en la moda un lenguaje capaz de mediar sus prácticas artísticas con la estética de lo cotidiano (zapatos, ropa de trabajo, revista de moda). Apropiándose de la moda mediante el “ensamblaje” (entendido desde una perspectiva procesual, como acoplamiento de ideas, materialidades y desarrollos diversos) elaboraron producciones-acciones artísticas que ampliaban la experiencia del espectador. Rebasando la apreciación de Herrera, cuando dice que la moda en relación con el arte “fue fantasía, imaginación y comunicación” (2010: 5), nosotros decimos que el arte en relación con la moda fue acción, experimentación y reflexión.

En el contexto actual, las obras analizadas se ven resignificadas, de manera que, desde las luchas feministas, los corsés de Puzzovio ahora podrían proponer una reflexión sobre las rigideces de los estereotipos corporales que todavía pesan sobre las mujeres. El zapato con plataforma, que sigue ejerciendo su hechizo vanguardista sobre las *fashionistas* locales, continúa problematizando los límites entre arte, moda y diseño, tal cual lo hizo en los sesenta. En tanto los uniformes de trabajo para empleadas que diseñaron los Cancela-Mesejean, frente al contexto actual marcado por la creciente desocupación y precarización laboral (agravado por la pandemia del Covid-19), discutiría con una economía capitalista, corporativa y totalitaria, que en los últimos años diezmo las fuentes laborales de toda una generación. A la vez, la edición impresa de la revista *Yiyish* materializaría la pregunta sobre el futuro de las revistas de moda en papel (y los medios periódicos impresos en general): ¿se los puede considerar extintos a manos de la Internet y sus nuevas modalidades de fragmentación de textos, visualidades y circulación?

Retomando las palabras de Hugo Parpagnoli en el catálogo de *Objetos 64* (Museo de Arte Moderno), podemos decir que estas obras tienen en común “el sello de una actitud explosiva” que todavía hoy, a pesar de los años transcurridos, no agotan su actuación artística. Sin dudas, volver a pensar estas producciones bajo la intersección arte-moda nos impone la necesidad de construir teorías y relatos alternativos que se animen a desentrañar otras nociones específicas. En definitiva, y retomando las palabras del comienzo, “materializar” la moda en el discurso del arte posibilita descubrir nuevos sentidos para una “producción artística *de moda*” que, como buen objeto de arte, nunca pasa de moda.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, R. (2012). "Arte de contradicciones" en Alonso, R. y Herkenhoff, P. (coords.), *Arte de contradicciones. Pop, realismos y política. Brasil-Argentina 1960*, Buenos Aires: Fundación Proa, 2012. Disponible en: <http://proa.org/esp/exhibition-pop-textos.php>. Último acceso 20/06/2019.

Antonelli, P. (2017). "Who is afraid of fashion?", en *Items: Is Fashion Modern?*, Nueva York: The Museum of Modern Art, 13-23.

Barthes, R. (1967). *Système de la Mode*, París: Éditions du Seuil; (tr. esp.: *Sistema de la moda*, Barcelona: Gustavo Gili, 1978).

Battistozzi, A. (1998). "Un arte hecho con objetos de consumo, despojos y ruinas", *Clarín*, sección Arte, sábado 4 de julio de 1998, 62.

Benavent, V. (2015). "Jean Shrimpton, la primera 'supermodelo'", *Harper's Bazaar*, 30 de diciembre de 2015. Disponible en <https://www.harpersbazaar.com/es/moda/noticias-moda/a219850/jean-shrimpton-swinging-london-supermodel/> Último acceso 28/08/2020.

Berry, A. (2012). "Jean Shrimpton", en *All-Time 100 Fashion Icons*. Disponible en http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2110513_2110628_2110671,00.html Último acceso 20/06/2019.

Bourdieu, P. 1984 "Algunas propiedades de los campos" y "Alta costura y alta cultura", en *Sociología y cultura*, México D.F.: Grijalbo, 1990, 135-139, 215-224.

Giunta, A. (2020). *Contra el canon*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Gordon, M. (1998). "La era de los inocentes. El culto a la infancia" en *El gran libro del Siglo*, Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.

Herrera, M. J. (1997). "En medio de los medios. La experimentación con los medios de comunicación en la Argentina de la década del '60", en *Arte argentino del siglo XX*, Buenos Aires: Premio Telefónica de Argentina a la investigación en Historia de las Artes Plásticas, 69-114.

_____. (2010). *Pop. La consagración de la primavera*, Buenos Aires: Catálogo Fundación Osde, marzo-mayo de 2010. Disponible en: <http://www.artefundacionosde.com.ar/BO/muestra.asp?muestralid=763> Último acceso: 16/08/2019.

_____. (2000). *Delia Cancela 2000*, Rosario: Catálogo.

Longoni, A. (2004). Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los sesenta, Ramona [en línea], 45: 23. Disponible en: <http://www.ramona.org.ar/files/r45.pdf> Último acceso: 01/10/2019.

López Anaya, J. (1997). "Del pop al arte político" en *Historia del arte argentino*, Buenos Aires: Emecé, 1997, 290-311.

Lotman, I. M.; Uspenski, B. A. (1971). "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura", en *La semiósfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, Madrid: Cátedra, 2000, 168-193.

Masotta, O. (2017). *Revolución en el arte*, Buenos Aires: Mansalva.

Oliveras, E. (2004). *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires: Emecé, 340- 347.

Pacheco, M. (2004). "De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958-1965", en Katzenstein, I., *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*, Buenos Aires: Fundación Espigas, 2007, 16-27.

Pinto, F. (2003). "Dalila Puzovio es decididamente 'arty'", *Debate*, 24 de octubre de 2003, 52.

_____. (2004). *Moda para principiantes*, Buenos Aires: Era Naciente.

Restany, P. (1998). "Dalila doble plataforma", *Intramuros*, Año IV N° 8, oct-nov-dic, 28.

_____. (2002). "La calidad de la vida en la punta de una doble plataforma" en *Dalila Puzovio*, Buenos Aires: Catálogo Fondo Nacional de las Artes.

Rizzo, P. (1998). *Instituto Di Tella- Experiencias 68*, Catálogo, Buenos Aires: Fundación Proa.

Sánchez, J. (2008). "Marca registrada", *La nación*, Suplemento Arte, sábado 19 de abril de 2008, pp. 32-33.

Sandler, I. (1988). "Pop Art" en *American Art of the 1960s*, New York: Harper and Row, 143-199.

Saulquin, S. (1997). *La moda en la Argentina*, Buenos Aires: Emecé editores.

Sowray, B. (2012). "Jean Shrimpton. Biography" en *Vogue UK*. Disponible en <https://www.vogue.co.uk/article/jean-shrimpton> Último acceso, 20/06/2019.

Steele, V. (2017). *Fashion Theory. Hacia una teoría cultural de la moda*, Buenos Aires: Ampersand.

***Se agradece el material facilitado por la Biblioteca Di Tella para la realización de este escrito.**

REFERENCIAS DE LAS OBRAS CITADAS

Esta publicación no contiene imágenes

Ensayo de Fernanda Mugica

Gradin, Carlos.

- ▶ *Peronismo (spam)*. 2010. Disponible en: https://www.researchgate.net/figure/Gradin-Carlos-Peronismo-spam-2010-https-webarhiveorg-web_fig2_334463745

Paloma González Santos

- ▶ *Secuencia final*, video-poema, 3' 25" Disponible en: <https://palomavioleta.com/Secuencia-Final-Final-Sequence>

Ensayo de Patricio Orellana

Oscar Bony

- ▶ *Submarino amarillo*, serie *Fuera de las formas del cine*, 1965, 16mm, mudo, blanco y negro. Versión digitalizada 2007. 7'55". Colección Carola Bony.
- ▶ *El paseo*, serie *Fuera de las formas del cine*, 1965/1966, 16mm, mudo, blanco y negro. Versión digitalizada 2007. 4'13". Colección Carola Bony.
- ▶ *Maquillaje*, serie *Fuera de las formas del cine*, 1965/1966, 16mm, mudo, blanco y negro. Versión digitalizada 2007. 12'34". Colección Carola Bony.

- ▶ *Sesenta metros cuadrados y su información o 60m2 de alambre tejido y su información*. 1976/1998/2007 (instalación). Alambre tejido, soporte de metal, proyector de 16mm, proyección película blanco y negro sinfin, panel y volante con texto del artista impreso sobre papel. 200x1000x600. Colección Carola Bony.
- ▶ *La familia obrera*, 1968/1999, Fotografía blanco y negro sobre papel, montada en marco de madera con placa de bronce grabada con información sobre la obra. 200x180. Colección Eduardo F. Constantini.
- ▶ *El juicio final - Suicidio I*, 1993/1996 (Serie: suicidios), Fotografía sepia sobre papel y vidrio baleados en marco de metal. 124x87x4. Colección Mauro y Luz Herlitzka.

Pier Paolo Pasolini

- ▶ *Accattone*, 1961, fotograma de la Pelea Callejera

Amalia Ulman

- ▶ *Excellences & Perfections*, 2014. Documentación de performance disponible en Rhizome: <https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/>.

Teddy Williams

- ▶ *Parsi* (digital, 23 min), 2018.

Ensayo de Clarisa Appendino

Alfredo Guido

- ▶ *Arando*, 1916, óleo, Colección Museo Castagnino-Macro, Rosario.

Grupo de Arte de Vanguardia

- ▶ *Tucumán Arde*, 1968, fotografía analógica, toma directa, 2a etapa: Viaje a Tucumán. Archivo Graciela Carnevale.

Nicolás Martella

- ▶ *Recolectores de papas*, 2005, fotografía analógica, toma directa.

Agnès Varda

- ▶ *Les glaneurs et la glaneuse (Los espigadores y la espigadora)*, 2000, documental, 82 min, Francia.

Patricio Guzmán

- ▶ *Nostalgia de la luz*, 2010, documental, 90 min., Chile.

José Luis García

- ▶ *Cándido López, los campos de batalla*, 2005, documental, 105 min., Argentina/Paraguay.

Ensayo de Paola Cortes Rocca

Bruno Dubner

- ▶ Sin título *Testimonio de un contacto*, c-print, medidas variables. Disponible en: https://www.bruno-dubner.com/obra.php?trabajo=testimonio&num_foto=1

Nicola Constantino

- ▶ *Nicola artefacta y Aquiles como Venus y Cupido, según Velázquez*, 2010, impresión Inkjet, 136 x 190 cm. Disponible en: <https://www.nicolacostantino.com.ar/obra-detalle.php?i=54>
- ▶ *La lección de anatomía del doctor Nicola Constantino*, 2015, impresión Inkjet, 190 x 135 cm. Disponible en: <https://www.nicolacostantino.com.ar/obra-detalle.php?i=62>

Porter, Santiago

- ▶ *Bosque* (díptico), *Bruma (tercera parte)*, 2012/, fotografía. Disponible en: <http://www.santiagoporter.com/home>
- ▶ *Paisaje IV*, 2012, *Bruma (tercera parte)*, fotografía. Disponible en: <http://www.santiagoporter.com/home>

Ensayo de Marina Lucía Molina

Rosângela Rennó

- ▶ *Rioutópico*, 2017, alrededor de 1.000 fotografías, mapas y textos montados sobre mdf y vinil, dimensiones variadas. Instituto Moreira Salles.

Ensayo de Raquel Minetti / Estudiantes: Marcia Baigorria, Paola Chiappella, Paula Barbero

- ▶ Manifiestos de *La Pared* - galería de arte

- ▶ *Baños* de Gladys Ortiz, curada por Marcia Baigorria. *La Pared* - galería de arte, 2018. Foto: Archivo fotográfico *La Pared* - galería de arte.
- ▶ Intervenciones en el corte de calle realizado en la Escuela de Artes Visuales Prof. López Carnelli- FHAYCS- UADER, 2019. Foto: Archivo fotográfico *La Pared* - galería de arte.

CANOEROS, Artistas y pescadores en Puerto Sánchez, 2019.

Foto: Magalí Ledesma. Archivo fotográfico *La Pared* - galería de arte.

- ▶ *La Pared virtual durante la cuarentena de COVID-19*, 2020. Foto: Archivo fotográfico *La Pared* - galería de arte.

Ensayo de Silvina Noemí Suárez

Dalila Puzzovio

- ▶ *Se dan clases de tejido a mano y a máquina*, Jean Shrimpton, *la plus belle fille du monde*, *La esfera del tiempo*, 1965, Instalación en tríptico de hierro, yeso, tela, lana, hule, 202 x 250 cm cada parte Fuente: <http://dalilapuzzovio.com/premio-instituto-di-tella-65-dalila.html>

- ▶ *Dalila Doble Plataforma*, 1967, Instalación de acero, acrílico, luces y zapatos de cuero fluorescente, 300 x 300 x 30 cm. Fotografía Sara Facio, 50x60 cm. Disponible en: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/11919/>
- ▶ *Autorretrato [Dalila]*, 1966, poster panel, con luces y plásticos inflables, 500 x 700 x 200 cm. Disponible en: <http://dalilapuzzovio.com/ii-premio-instituto-di-tella-dalila.html>

Delia Cancela y Pablo Mesejean

- ▶ *Jeanne Shrimpton y nube*, 1966, Ensamblado, acrílico sobre tela y madera, 260 x 300 cm.
- ▶ *Sin título, Diseño de ropa para empleados del ITDT*, 1967. Disponible en: http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/accion/3_histo_2.php

BIOGRAFÍAS

Clarisa Appendino (Pergamino, 1988)

Curadora, crítica de arte y docente. Licenciada y profesora en Bellas Artes en la Universidad Nacional de Rosario. Miembro de la Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACA). Entre 2018 y 2019 tuvo a su cargo la Subsecretaría de Industrias Culturales y Creativas de la Municipalidad de Rosario. Su trabajo focaliza el estudio y la investigación del arte contemporáneo. Ha realizado proyectos curatoriales en diferentes instituciones públicas y espacios de arte del país, entre los que se destacan: *El fin del mundo comenzó en 2001. Exageración poética o determinismo histórico* (Macro, 2018), *Otros hechos: sin novedad* (Museo de la Memoria, 2018), *Retrospectivas contemporáneas*, ciclo anual de exposiciones individuales (Fund. OSDE, 2017). En 2017 ganó el Concurso Nacional para Jóvenes Curadores organizado por la galería Gachi Prieto de Buenos Aires con el apoyo del Ministerio de Cultura de la Nación, a partir del cual realizó la exposición *Situación*. Escribe para diferentes publicaciones independientes y académicas, ediciones de museos y revistas de arte.

Paola Cortes-Rocca (Buenos Aires, 1970)

Doctora en Lenguas y Culturas Romances por Princeton University, se especializa en el cruce entre escritura y visualidad, especialmente en el campo latinoamericano. Es autora de "El tiempo de la máquina", libro acerca del impacto de la fotografía en el campo cultural latinoamericano de fin del siglo XIX y de varios ensayos sobre fantasmas e imaginación política, imagen y residualidad, estética y activismo, publicados en revistas como *October*, *Mosaic*, *Iberoamericana*, entre otras. Ha colaborado en diferentes medios y traducido a Boris Groys, Jonathan Crary y Timothy Morton, entre otros. Fue becaria de la Mellon Foundation con sede en Los Angeles y Jefe del Departamento de Lenguas Extranjeras de San Francisco State University. Actualmente vive en Argentina, es investigadora del CONICET y enseña en la Universidad Di Tella y la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Desde 2016 integra el colectivo de activistas "Ni Una Menos".

Espacio La Pared

Marcia Baigorria. Nació en Junín provincia de Buenos Aires. Residió en distintos lugares de Buenos Aires y Entre Ríos, actualmente vive en Paraná. En el año 2013 comienza sus estudios universitarios en Artes Visuales, en la Facultad de Humanidades Artes y Cs. Sociales - UADER. Se gradúa como Técnica

en cerámica (2018). Actualmente se encuentra finalizando el Profesorado y Licenciatura en Artes Visuales. Participó en encuentros de ceramistas, talleres y conferencias con distintos referentes de la cerámica en Argentina. Fue parte de muestras colectivas y salones de arte en la ciudad de Paraná. En la actualidad participa activamente de *La Pared* - galería de arte, espacio creado y gestionado desde la cátedra Taller de Producción e Investigación Visual IV de la Licenciatura en Artes Visuales de FHAYCS, coordinado por la Prof. Raquel Minetti. Se ha desempeñado como docente en talleres de barro y cerámica (educación no formal) para niños y adultos.

Paula Barbero. Nació en Paraná en 1985. Habiendo incursionado en talleres de artes de libre expresión desde la infancia y talleres de Cerámica en la juventud, en el año 2013 comenzó su formación en Artes Visuales, ingresando a la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales de UADER, Tecnicatura en Cerámica, finalizada, Profesorado y Licenciatura en Artes Visuales, en etapa final. Docente en talleres infantiles de barro y cerámica en diversos espacios. Ha participado en exposiciones colectivas dentro de la institución, como productora en “Explícito en el cuerpo” 2016, “Permanente e Inestable” 2018, “Las hijas de Lilith” 2019, y como curadora, en “Casi una serie de preguntas” 2018, *En Tensión* 2018 de la artista Lía Grimaldi, en el marco de las acciones realizadas desde Galería La Pared, espacio creado y gestionado por estudiantes de Taller de Producción e Investigación Visual 4, Licenciatura en Artes Visuales de FHAYCS, a cargo de Raquel Minetti.

Paola Chiappella. Realizó estudios en Relaciones Internacionales (UNR), participando de diferentes proyectos de cooperación internacional para la Asociación Civil Voluntarios Sin Fronteras y trabajando en el diseño y gestión de proyectos para la Consultora Asociativa (Ciudad de Buenos Aires). El año 2015 marcará un punto de inflexión con su mudanza a Paraná, donde comienza sus estudios en Técnica en Pintura y Licenciatura en Artes Visuales- FHAYCS- UADER. Durante el 2019 fue seleccionada e invitada a participar de diferentes muestras en la Ciudad de Buenos Aires. Actualmente integra *La Pared* - galería de arte, espacio del Taller de Producción e Investigación Visual IV de la Lic. en Artes Visuales; *El Zaguán. Colectivo Cultural* y la Asamblea Permanente de Trabajadoras del Arte - Paraná, realizando actividades de producción, gestión e investigación para los distintos colectivos.

Raquel Minetti. Reside en la ciudad de Santa Fe. Artista visual, curadora, gestora, dedicada a la enseñanza del arte, investiga procesos de producción en las artes visuales. Desarrolla proyectos artísticos individuales y colectivos en distintos formatos y soportes. Entre otros: *Colectivo El gorgojo*, *Intervenciones urbanas*, *Grupo 1050o- ceramistas*, *Detrás de la ropa*, *performance Inhalo-Exhalo*, *artistas visuales de Esperanza*. Actualmente, como profesora de la cátedra Investigación y Producción en Artes Visuales IV de Artes Visuales- FHAYCS- UADER, lleva adelante junto con los estudiantes, el proyecto *La pared*- galería de

arte, espacio de ensayos de producción, curaduría, gestión y pensamiento. Paralelamente desarrolla *Proyecto doméstico*, un plan de acompañamiento para artistas en formato presencial y virtual y junto a Victoria Ferreyra, coordina el *Proyecto Deatres*, producción colectiva de vecinos y artistas, obteniendo becas para proyectos grupales del FNA en 2015 y 2018.

Leandro Martínez Depietri (Buenos Aires, 1990)

Curador e investigador en artes. Le interesan los modos de vida anarquistas, el absurdo, la performance, las estéticas queer y los movimientos indígenas. Forma parte actualmente del Equipo Curatorial de BIENALSUR 2021 y trabaja como curador asistente en MUNTREF. Tiene una Maestría en Estudios Visuales y Críticos por la School of the Art Institute of Chicago, para la que recibió la beca New Artist Society, y es Diseñador de Imagen y Sonido por la UBA. Ha curado exposiciones como *Rep(úb)lica* en MARCo, Memorias Urgentes en el EAC de Montevideo y *Una estela en la Tierra* en MUNT. Trabajó en el Departamento de Fotografía del Art Institute of Chicago para cuya exposición *Material Meanings* contribuyó con una investigación sobre Lucio Fontana y tiene textos críticos publicados en diversos medios. Es autor del libro *Poner blanco sobre negro*, que integra la colección *Argentina Hoy*, y del primer libro sobre la obra de Alexis Minkiewicz.

Marina Lucia Molina (Tucumán, 1998)

Licenciada en Humanidades por la Universidad de San Andrés. Se desempeñó como asistente de investigación en la misma institución bajo la dirección de Florencia Garramuño y Eduardo Zimmermann en proyectos relacionados con la historia, la literatura, el arte y la crítica cultural latinoamericana contemporánea. Recibió la Beca Fulbright para cursar estudios de grado en “Mount Holyoke College” en programas de arte, cultura, performance y educación. Asimismo es becaria Erasmus por la Universidad de Edimburgo en sus programas de historia del arte y literatura moderna.

Fernanda Mugica (Mar del Plata, 1987)

Profesora en Letras y becaria de investigación en la Universidad Nacional de Mar del Plata con un proyecto sobre literatura electrónica. Publicó *Un billete de mil australes encontrado en un libro de Carl Sagan* (EMR, 2018), *El núcleo duro* (Goles Rosas, 2015) y *Alberta* (Honestá, 2014). Escribe en diversas revistas especializadas y ha participado en las siguientes antologías: *Archipiélagos* (UNLP, 2018), *Van llegando* (Mansalva, 2017), *Las olas y el viento* (Letra Sudaca, 2015). En 2016, recibió la Beca del Fondo Nacional de las Artes en

la categoría de Letras y Pensamiento. En 2017, participó en la Bienal de Arte Joven de Buenos Aires y obtuvo una mención en el Primer Concurso Nacional de Poesía de Rosario. En 2020, recibió la Beca de Excelencia del Gobierno de México para Extranjeros y la Beca de Movilidad de la AUIP.

Patricio Orellana (Buenos Aires, 1982)

Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires y Doctor por el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Nueva York. En 2021 publicará su primer libro basado en su tesis de doctorado sobre arte y literatura argentina de los sesenta. Entre 2018 y 2020, participó del Independent Study Program del Museo Whitney en estudios críticos y curatoriales. Para este último, recientemente co-curó la exhibición *After La vida nueva*, cuyo catálogo está disponible en <https://artistsspace.org/exhibitions/after-la-vida-nueva>.

Silvina Noemí Suárez (Buenos Aires, 1975)

Realizó diversas incursiones en la práctica artística, entre otras, estudió piano en el exConservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo” (hoy Universidad Nacional de las Artes) y escultura en el Instituto Municipal de Artes Plásticas de Avellaneda. En el 2007 completó la carrera de Diseño y Confec-ción de Vestimenta en el Centro de Estudios de Moda de Buenos Aires. Actualmente es estudiante avanzada en la Licenciatura y el Profesorado de Historia de las Artes Plásticas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Su proyecto de investigación focaliza en los diálogos que se establecieron entre el arte y el campo de la moda en el siglo XX. Actualmente vive y trabaja en Buenos Aires.

ISBN 978-987-25433-1-0



9 789872 543310