



María Elena Lucero
(coordinadora)

IMÁGENES EN TRÁNSITO

ACCIONES
Y
PROCESOS

Imágenes en tránsito.

Acciones y procesos

Lucero, María Elena

Imágenes en tránsito . Acciones y procesos / María Elena Lucero ; contribuciones de María Cecilia Olivari ; Alejandra Panozzo Zenere. – 1a ed. – Rosario : UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2019.

320 p. ; 24 x 17 cm.

ISBN 978-987-702-350-3

I. Artes Visuales. I. Olivari , María Cecilia, colab. II. Panozzo Zenere, Alejandra, colab. III. Título.

CDD 792.02908

Diseño editorial y diseño de tapa: María Cecilia Olivari.

Imagen de referencia: Fotograma de *Sculpture Park, bajan corriendo* (2018) de Margarita Bali. Cortesía de la artista

© Margarita Bali, Buenos Aires, Argentina

Comité académico de evaluación:

Carlos Aguirre Aguirre

Paula Bertúa

Gisela Kaczan

María Elena Lucero

María Rita Moreno

Alejandra Panozzo Zenere

Carolina Rolle

María Claudia Villarreal

Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos / Instituto de Estudios Críticos en Humanidades / Facultad de Humanidades y Artes / Universidad Nacional de Rosario–CONICET / Argentina / cevilat@gmail.com

Red de Estudios Visuales Latinoamericanos / Organización internacional sin fines de lucro / redevlat@gmail.com

MARÍA ELENA LUCERO
(coordinadora)

Imágenes en tránsito. Acciones y procesos

Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos / Instituto de Estudios
Críticos en Humanidades / Facultad de Humanidades y Artes /
Universidad Nacional de Rosario-CONICET / Argentina



| UNR



ÍNDICE

Introducción

El tránsito como condición de la visualidad, por María Elena Lucero _____ 11

I. TIEMPOS DE CINE

Apuntes para una morfología del sueño en Glauber Rocha, por Carlos Aguirre Aguirre _____ 19

Representaciones en “Machuca” de la vida cotidiana del periodo de la Unidad Popular, por Natacha Scherbovsky _____ 26

Ficciones visuales y temporalidades en disputa: Orfeu negro (1959) de Marcel Camus, por María Elena Lucero _____ 34

II. DINÁMICAS COMUNICATIVAS

Gestos iconoclastas. Regulación del orden visual de las infancias: el caso de Zamba, por Greta Winckler _____ 43

Arte acción, una inauguración como acción de arte (1979), por Leslie Fernández Barrera _____ 51

Prácticas artísticas en territorio: exploraciones de la agrupación Mesa8, por Natascha De Cortillas Diego _____ 59

III. PAISAJES, SUJETOS Y REGISTROS

- Pistas para leer la identidad visual de un museo de arte contemporáneo*, por Alejandra Panozzo Zenere _____ 67
- Entre cemento y engrudo: el paste up la heterogeneidad visual en Bogotá como prácticas connotadas*, por Laura Paola Fajardo Leal _____ 75
- Pintar y pegar: intervenciones visuales de agitación urbana en Bogotá*, por Laura Jimena Riveros Cuervo y Diana Carolina Rojas Salazar _____ 81

IV. PROCESOS FOTOGRÁFICOS Y AUDIOVISUALES

- Intersecciones: la materialidad de la imagen y la crítica de la violencia*, por Jesús Antuña _____ 89
- Esteban Pastorino: Variaciones sobre la distancia*, por Paula Bertúa _____ 96
- Sur, paredón y después. La representación de las barreras y los límites en el film Sur, a través del diseño fotográfico*, por Franco Cerana _____ 103

V. CUESTIONES DE GÉNERO

- Imaginar, delinear, componer cuerpos sexuados en el espacio de la playa*, por Gisela Kaczan _____ 113
- Imagen y archivo: las vanguardias de Hilda Mundy*, por Luciana Irene Sastre _____ 121

VI. CIRCUITOS PERIFÉRICOS

- Mutaciones documentales: de la desclasificación digital a la obra deriva. Transacciones visuales en la obra de Voluspa Jarpa*, por María Cecilia Olivari _____ 131
- Um museu no metrô: política e estética em espaços circundantes*, por Rita Luciana Berti Bredariolli _____ 139

VII. OBJETOS TRANSVISUALES

- Soportes. La instalación Arco (12-12-2017) de Luciana Sastre y Sebastián Huber*, por Luz Rodríguez Carranza _____ 149
- Las Jornadas del Color y de la Forma: una mirada desde los estudios de performance*, por Lucía Cañada _____ 156
- Los puntos tejidos transvisuales: imantaciones posibles en las artes de Yayoi Kusama a Oskar Fischinger*, por Ornela Barisone _____ 166

VIII. ALTERIDADES

- Pueblos indígenas, estrategias de producción audiovisual y apropiaciones comunitarias de la cámara*, por María Claudia Villarreal _____ 177
- Prácticas interconectadas. Desplazamientos de visualidades, artefactos y dispositivos en viajes al Gran Chaco. Siglos XIX–XXI*, por Mariana Giordano _____ 184
- Conflictividad y representación en “Ahora te vamos a llamar hermano”: esquivarlas de una película ruiciana*, por María Rita Moreno _____ 193

IX. DISPOSITIVOS MEDIALES

- Imágenes en la red. Violencia y nuevos regímenes escópicos*, por María Elena Ferreyra _____ 203
- El rostro como dispositivo. De la antropometría a la imagen biométrica*, por Marina Gutiérrez De Angelis _____ 216
- Situaciones disruptivas. En el margen de la configuración*, por Susana Pérez Tort _____ 225

X. ESPACIOS Y TERRITORIOS

- Vistas urbanas en los salones y vistas ópticas. Un cruce medial en la conformación de la cultura visual en Buenos Aires (1852–1861)*, por Paula Bruno _____ 235
- De Mnemosyne a Blade Runner: las imágenes dialécticas benjamíneas y el sentido del arte contemporáneo*, por Irma Sousa _____ 243
- Imagen dialéctica: Una actualización del sentido de la historia por W. B.*, por Ignacio Chávez _____ 251

Conferencia

- Los Estudios Visuales y la crítica de la razón latinoamericana*, por Danusa Depes Portas _____ 259

Introducción

El tránsito como condición de la visualidad

María Elena Lucero
Directora del
Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos
Instituto de Estudios Críticos en Humanidades
Universidad Nacional de Rosario

En el ámbito de los Estudios Visuales y en el análisis cultural, las imágenes que organizan nuestras prácticas se modifican y nos modifican. Ese cambio permanente, constante y vertiginoso nos lleva a indagar y desentrañar cuáles son los móviles que provocan esas transformaciones. La potencia de las imágenes y su correlato social ha sido un punto esencial en el pensamiento de Walter Benjamin, un autor a menudo citado en este campo y estudiado con profundidad por Susan Buck–Morss (2001). En su investigación sobre la dialéctica de la mirada la autora explora el conocido *Passagen–Werk*, iniciado en 1927, donde se describen distintas escenas correspondientes a las vistas urbanas. Al revisar los escritos filosóficos que relataban sus vivencias en los pasajes parisinos, Buck–Morss examina el universo de Walter Benjamin articulando la mirada del pensador con figuras evocadoras, con las transiciones de un sitio a otro, con las mercancías, los puestos callejeros, los gabinetes, las fuentes, las estatuas de mármol, las ruinas, los escaparates, la indumentaria, los fotomontajes surrealistas, las caricaturas populares, la publicidad y las arquitecturas vernáculas. Estos viajes perceptivos/sensoriales suponen acciones y movimientos que ensamblan espacios cercanos y distantes mediante las realidades experimentadas, posibilitando que las situaciones histórico–temporales cobren materialidad poética desde esas impresiones visuales. En los *Passagen–Werk* las cuatro ciudades que fueron determinantes para el proyecto benjaminiano, París, Moscú, Nápoles y Berlín, constituyen fuentes de símbolos metropolitanos, capaces de despertar numerosas significaciones y entrecruzamientos semánticos. Esa cantidad de figuras y documentos iconográficos quedaría sin decodificar hasta después de su muerte. Los treinta y seis legajos o *Konvoluts* que contenían ese enorme y rico material

anticiparon la complejidad de la relación entre arte y tecnología, por el impacto de la fotografía en la esfera artística y por la incidencia de la ingeniería en la arquitectura y la comunicación periodística sobre la actividad literaria. Articular la imagen con el plano tecnológico constituye la base para el tránsito y la circulación de información visual.

El movimiento y el tránsito también emergen en aquellos procesos que conectan íconos o configuraciones gráficas. Las representaciones visuales se recuperan y reseman-tizan. En su ensayo acerca de las figuras icónicas sobre meninas, espejos e hilanderas, Ricardo Sanmartín Arce (2005) menciona los mecanismos imbricados en la práctica pictórica y en su traducción cultural, detectando constantes de elementos que permiten tejer una filiación estética en las citas visuales que se reiteran a lo largo del tiempo. De este modo, el tránsito acontece como un hilo conductor que enhebra sentidos de un período a otro, de una etapa histórica a otra distante. Para Sanmartín Arce las manifestaciones visuales se insertan en un fenómeno cultural complejo que incluye obras, artistas, agentes culturales, tradiciones, creencias, símbolos, memorias y tecnologías, y su lectura depende de la percepción, del estado afectivo y de la mirada del observador. En esa dirección, la iconicidad, la focalización y la mirada constituyen categorías primordiales aludidas por Mieke Bal (2006) como “conceptos viajeros”. Bal afirma que los conceptos no son fijos sino más bien nómadas y cambian con el tiempo, se mueven de lugar y se deslocalizan según el contexto. La mirada es un aspecto clave de los Estudios Visuales y de todas las disciplinas humanísticas que se interesen en el campo de las imágenes y sus efectos sociales. Aunque a veces se la emplea como contrapartida al “ver” (el mirar *versus* el ver), la mirada es la que nos permite el acceso a los objetos y a la comprensión de las visualidades que nos rodean. Opera como un elemento de la crítica social y funciona en movimiento, mirar es buscar, escudriñar, interpretar e investigar.

Los Estudios Visuales incluyen perspectivas transdisciplinares sobre las imágenes a partir de la conjunción de diferentes ámbitos de la cultura visual. José Luis Brea (2010) advierte la impureza de la imagen en relación a los momentos, los sitios y los tiempos en los que la continuidad óptica se desdibuja. Una imagen reúne movimiento y espacio, abre diferentes posibilidades de inscripción en el campo visual. Quizás el caso más claro es el del cine, donde las imágenes–sucesos o imágenes–acontecimientos serán parte de las memorias de las experiencias colectivas. Los medios audiovisuales nos permiten evidenciar no solo los gestos subjetivos sino las distintas temporalidades que surgen desde sus movimientos, sus composiciones cromáticas o las tensiones corporales. La potencia del tiempo se introduce a partir de la imagen fílmica, imagen que tiene existencia en una superficie mínima, con un grosor minúsculo, ocupando un *lugar–entre*. Como dice el propio Brea, la imagen es prome-

sa de impermanencia y pasajeridad, de tránsito, de acciones que demandan al aparato ocular respuestas rápidas y mecánicas para poder articular la sumatoria de fotogramas que componen un *film* completo. Antes, Benjamin se refería a un inconsciente óptico que organiza las imágenes en una pantalla. El impacto visual y el rol de las imágenes en el uso de tecnologías confluyen en una narrativa compleja que requiere de análisis específicos.

En este volumen reflexionamos acerca de aquellos procesos que interactúan en la conformación y circulación de las imágenes, vinculados a los recorridos urbanos, los registros de acciones, la transición de figuras en las artes plásticas, la fotografía, la literatura, las temporalidades audiovisuales, la comunicación visual, los espacios museográficos, los archivos, el género, la *performance* o las alteridades culturales. En el primer núcleo, direccionado hacia los tiempos del cine, Carlos Aguirre Aguirre indaga sobre la morfología del sueño en la prolífica cinematografía de Glauber Rocha, examinando además los manifiestos escritos del director brasileño. También dentro del contexto geográfico brasileño, *Orfeu Negro* de 1956 es analizado por quien escribe, en pos de enfatizar y subrayar aquellas visualidades que se generan a lo largo del mencionado *film* y las temporalidades que se superponen y conflictúan. Natacha Scherbovsky se refiere a las tensiones vividas en Chile durante el período 1970–1973 a partir de la película *Machuca* realizada en 2004, la cual retrata el clima cotidiano y político de aquel entonces.

Bajo el tema de las dinámicas comunicativas, encontramos algunos casos de estudio. Greta Winckler se refiere a la destrucción de las imágenes como símbolo de derrota política, un tipo de comunicación negativizada que conlleva la disolución de las identidades colectivas, la profanación y la degradación. Leslie Fernández Barrera cita *Arte acción* y *audiovisión*, dos acciones grupales de 1979 desarrolladas en plena dictadura chilena que intentaron interpelar, transmitir y comunicar el clima de la censura implantada en aquel momento bajo el régimen militar de Pinochet. Y Natasha de Cortillas puntualiza las actividades que el colectivo *Mesa8* realiza desde 2010 en la ciudad de Concepción de Chile, agrupación que manifiesta un fuerte compromiso local con la comunidad articulando producción visual, práctica colaborativa, comunicación y labor social.

Los paisajes, sujetos y registros hacen hincapié en las dinámicas espaciales, tanto museísticas como urbanas. En el contexto institucional, Alejandra Panozzo Zenere describe las formas de identidades visuales implícitas en el proyecto museográfico del MACRO, museo rosarino dedicado al arte contemporáneo local y nacional. Laura Paola Fajardo Leal nos relata escenas donde el *paste-up*, la conocida pegatina callejera, invade las calles de la

ciudad de Bogotá determinando nuevos modos de visualidad urbana. En esa misma ciudad, el trabajo de Laura Jimena Riveros Cuervo y Diana Carolina Rojas Salazar indaga sobre las intervenciones visuales que se observan en el ámbito público.

Los procesos fotográficos conforman una zona importante de la producción visual reciente. Jesús Antuña propone un rastreo del concepto benjaminiano de la crítica de la violencia en la producción fotográfica de Oscar Muñoz, recalcando el uso performático de las imágenes. En relación a la obra de Esteban Pastorino, Paula Bertúa investiga la distancia en sus paisajes (alargados, extendidos), devenidos en atractivas panorámicas que narran vistas nocturnas o escenarios fantasmales con una impecable precisión técnica. Sobre la película *Sur* de 1988 dirigida por Pino Solanas, Franco Cerana destaca en algunos fotogramas los espacios, tiempos y dinámicas temporales que exceden la lógica visual convencional.

La cuestión de género en espacios públicos se vislumbra en la ponencia de Gisela Kaczan, quien desde hace años y como parte de su proyecto de investigación trabaja sobre las representaciones gráficas femeninas (en este caso del dibujante Divito entre 1940 y 1950) para sintetizar las formas de sexualización visibles en las revistas de circulación popular. Luciana Sastre explora la escritura vanguardista de Hilda Mundy a partir de su álbum fotográfico y su archivo epistolar, donde aparecen fotos, cartas, recortes y documentos varios. En el cruce de estos materiales se gesta un acervo visual que nos permite conocer la posición crítica e intelectual de Mundy, en una etapa de predominio masculino en el campo cultural.

Bajo la denominación de circuitos periféricos, los trabajos de María Cecilia Olivari y Rita Luciana Berti Bredariolli abordan tópicos diferentes. Olivari explora archivos desclasificados exhibidos entre 1999 y 2000 que la artista Voluspa Jarpa retrabaja en sus enormes instalaciones, como parte de un arsenal gráfico que le permite repensar la noción de archivo en las prácticas artísticas contemporáneas. En cambio Berti Bredariolli recupera las imágenes pertenecientes tanto al Museo de la Diversidad Sexual que irrumpieron en el metro de la ciudad de São Paulo, como las que integraron *Queermuseu* en Porto Alegre, exposición censurada de inmediato tal como lo manifestó su curador Gaudêncio Fidelis. En ambos casos los itinerarios visuales subalternos se sostienen mediante lenguajes gráficos y expositivos que suscitan controversias y polémicas.

En torno a lo que denominamos “objetos transvisuales”, el texto de Luz Rodríguez Carranza se detiene en la instalación *Arco* de 2017 realizada por Luciana Sastre y Sebastián Huber. *Arco* reúne diversos medios materiales, como objetos, vestimentas, muñecas, sonidos y gemidos, acentuando el fuerte protagonismo del cuerpo, eje de la *performance*

y principal foco de tensión entre la vida y la muerte. Por su parte Lucía Cañada interpreta la dimensión corporal de las Jornadas de Color y de la Forma, organizadas por la artista Mirta Dermisache entre 1975 y 1981. El potente valor de las experiencias artísticas actúa como un modo de resistir la censura impuesta por el gobierno de facto, y rescata el sentido reparador de la tarea colectiva que, en definitiva, era una celebración performática. En las confluencias de tejidos y puntos, Ornela Barisone encuentra redes de sentidos transvisuales que bosquejan las envolventes obras de Yayoi Kusama, de Peter Reynolds, David Carter y de Oskar Fischinger. Ese conjunto de herramientas crea una suerte de imantación en la lectura de formas, figuras y colores.

En las dimensiones visuales de la alteridad, encontramos el exiguo análisis de María Claudia Villarreal sobre el uso de la cámara en los registros de la vida en las comunidades *wichi*. Estas funciones tienden a articular dimensiones antropológicas y etnográficas en la comunicación audiovisual. Dentro de la geografía chaqueña, Mariana Giordano analiza artefactos, escenarios y objetos a partir del estudio de los viajes a la región, desplazamientos que generan diferentes visualidades sobre la alteridad indígena. María Rita Moreno explora la alteridad desde la cinematografía de Raúl Ruiz, haciendo hincapié en la incidencia del pensamiento benjaminiano en los diálogos, las palabras y los rostros que se trasuntan en el *film* elegido.

Los dispositivos mediales cobran visibilidad en el trabajo de María Elena Ferreyra, quien se detiene en la turbulencia de imágenes que circulan por la red, el almacenamiento indiscriminado, la robotización y el control, aspectos que colaboran con una visualidad ubicua que fiscaliza lugares, espacios públicos y privados a partir de las cámaras de seguridad. Mariana Gutiérrez De Angelis rastrea la medición biométrica que se ejerce en los dispositivos que supervisan y modelan los usos de las imágenes digitales, especialmente de los rostros. El uso taxonómico de la fotografía revela la violencia incentivada por la medición exacerbada y cosificadora. En otro orden, Susana Pérez Tort examina la interactividad en los soportes digitales como una práctica social que habilita comunicaciones intersubjetivas mediante la producción en redes y plataformas visuales que cobran cada vez mayores dimensiones sociales y culturales.

En el último apartado, dedicado al estudio de imágenes, espacios y territorios, Paula Bruno estudia las vistas ópticas y las panorámicas en la ciudad de Buenos Aires a mediados del siglo XIX, aspectos que demarcaron la cultura visual de entonces. Irma Sousa elabora un tejido de configuraciones que incluye desde el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg hasta

la emblemática película *Blade Runner* de 1982, subrayando el funcionamiento dialéctico de las imágenes. También en relación a la imagen dialéctica, Ignacio Chávez nos recuerda la operatoria visual y filosófica tanto del *Passagen-Werk* como del *Angelus Novus* de Walter Benjamin, autor presente en varias de las presentaciones del Simposio.

Finalmente Danusa Deves Portas, en “Los Estudios Visuales y la crítica de la razón latinoamericana”, destaca la importancia de determinar las maneras de ver, la crítica al ocularcentrismo y las formas en que la colonialidad del ver (recuperando la noción de colonialidad de Anibal Quijano) afecta nuestras prácticas visuales al establecer modelos que atraviesan la vida social. Estas premisas se enmarcan en su proyecto de investigación, direccionado hacia la relación entre el arte y la literatura en su fase pos-crítica.

La imagen de tapa corresponde a la obra de la artista Margarita Bali y constituye un fotograma de *Escaleras sin fin*, producción de videodanza de su autoría realizada en Nueva York durante 2018. La coreografía se basa en los dibujos de escaleras de Maurits Cornelis Escher y muestra escenas de danza contemporánea con movimientos rápidos y frenéticos a través de una esmerada composición. Es una captura visual que resume y sintetiza la noción de tránsito desplegada a lo largo de estos textos críticos.

Referencias bibliográficas

- Bal, Mieke. “Conceptos viajeros en las humanidades”, en *Estudios Visuales* #3, CENDEAC, pp. 28–77, 2006.
- Brea, José Luis. *Las tres eras de la imagen. Imagen–materia, film, e–image*. Madrid: Akal, 2010.
- Buck–Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2010.
- Sanmartín Arce, Ricardo. *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos en antropología del arte*. Madrid: Trotta, 2005.

I.

Tiempos de cine

Apuntes para una morfología del *sueño* en Glauber Rocha

Carlos Aguirre Aguirre
Instituto de Filosofía
Universidad Nacional de San Juan
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Argentina
aguirreaguirrecarlos@gmail.com

I

En una de sus últimas entrevistas, el realizador carioca Glauber Rocha (1938–1981) apunta que el proceso creativo de su etapa filmica que cierra con *A idade da terra* (1980) consiste en un ejercicio donde la construcción y la destrucción van de la mano. Una suerte de “dialéctica enrarecida” como aquella definida por Silviano Santiago cuando señala que el intelectual latinoamericano es explicado y destruido. “[S]omos constituidos, pero ya no explicados”, dice el escritor brasileño (Santiago, 2012: 102). La creación de imágenes filmicas, por lo tanto, supone para Rocha un antiformalismo orientado en develar un flujo interior de sueños culturales que han evitado asumir a la historia europea como la suya. “Yo llamaría –dice Rocha– mi última fase anarco–constructivista, o trans–realista” (2011: 308). La relación con una historia que se ha autodenominado universal –con su estética dominante, su régimen escópico y sus disciplinas del saber– no es la de una adaptación pasiva ni mucho menos la de una imitación “periférica” si seguimos el derrotero rochiano. Por el contrario, consiste en sacar a flote una modernidad poblada de impurezas, de relaciones violentas y de repulsiones coloniales hacia la fuerza subversiva de lo iletrado. Entonces, nos hacemos las siguientes preguntas: ¿En qué consiste la cuestión del sueño en el pensamiento de Rocha?, y, a partir de ésta interrogante, ¿de qué manera la fuerza iconoclasta de lo onírico altera las obsesiones del conjunto de las estéticas comprometidas por una nación latinoamericana?

Partamos pensando en su cortometraje *Di Cavalcanti* (1977) donde el director brasileño erige una suerte de manifiesto acerca de su relación personal con al artista plástico

Emiliano Di Cavalcanti. En esta pieza documental, Rocha relata *en off* sus distintos encuentros con el pintor carioca a la vez que yuxtapone entre sí imágenes de sus pinturas, recortes de periódicos y registros de su funeral con una velocidad que desafía la narrativa informativa del documentalismo político clásico. Aquí, pensamos, Rocha se arriesga a desplomar la integridad de un mundo cultural que parece empantanado en la beatificación del fallecido. Nos referimos a cómo la “ausencia” del pintor es aprovechada de manera crítica y estratégica, en función, no sólo de levantar un balance de la fecunda amistad entre Rocha y Di Cavalcanti, sino también, de desdoblarse una destrucción anárquica de toda identidad estable, de todo prurito de un pueblo homogéneo. Recordemos que el realizador en el prefacio de su libro *Revolución del cinema novo* dice que el “internacionalismo épico & didáctico & transcunstructivista” del cinema novo, “es la síntesis neobarroca del Tercer Modelo, o Antymodelo–Ynvencción Polytyka de la scyedad brazylera” (2011: 28). Siguiendo esto último, entonces, Rocha intenta labrar una lectura “neobarroca¹” que desesencializa a la sociedad brasileña y, por extensión, a Latinoamérica. Visión, en consecuencia, transcultural que se ve potenciada por un flujo de imágenes en el que tiene lugar una experimentación de foras y sentidos donde la unificación pacífica de las fronteras y de los pliegues labrados por la modernidad colonial es imposible.

Ya no se trata, como lo cree la estética cinematográfica anti-imperialista de los años 60 y 70, de pensar una Latinoamérica homogénea que avanza ranqueante hacia la modernidad en su lucha por la liberación nacional. Para Rocha, este “autoengaño” no es otra cosa que la defensa ciega por una estética racional que ha devenido en colonial.

La razón de izquierda –dice Rocha en su manifiesto *Eztetyka del sueño*– se revela heredera de la razón revolucionaria burguesa europea. En ese nivel, la colonización imposibilita una ideología revolucionaria integral que tendría en el arte su expresión mayor” (2011: 138).

¹ Leer “neobarroca” en vez de “neobarroca”, “Eztetyka” en vez de “estética”, o Y, K, y Z escritas a mano sobre palabras donde va I, C y S al momento de visitar los manuscritos de Rocha, parece responder a la voluntad que tiene el autor de impregnarle cierta violencia gramatical a las palabras. Un proceso, podemos añadir, que las vuelve irreconocibles y que busca encontrarles formulaciones nuevas, haciendo patente la necesidad cultural de revisitar sonoridades aparentemente obsoletas. El investigador argentino David Oubiña hace una observación que nos parece interesante sobre esto: “Cuando Rocha recupera grafías y sonoridades que han caído en desuso, está historizando el proceso por el cual un lenguaje se constituye en sistema para reprimir las posibles variaciones de la regla” (2014: 106). Con esto, el realizador brasileño pareciera rescatar la K y la Y que en la lengua portuguesa sólo se conservan para palabras extranjeras. Pero en este desmantelamiento de la fluidez prefigurada de la palabra también convive un gesto que se encuentra movilizado no por rastrear el origen de la lengua (una especie de determinismo del origen), sino, por el contrario, por volver extrañas a las palabras e “idear” una sintaxis entrecortada que funda nuevas configuraciones lingüísticas capaces de desmantelar la parálisis de la lengua que Occidente instituyó sobre su periferia como una de sus más elaboradas estrategias de dominación colonial.

Como se ve en *Di Cavalcanti* y en *A idade da terra*, pero también en sus largometrajes *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) y *Antonio das Mortes* (1969), Rocha entiende que el envés “arcaico” de la violencia colonial es también la violencia del lenguaje, de la imagen, de la mirada. En consecuencia, a diferencia de la estética militante, el imaginario de la lucha de clases retorna en su propuesta visual, pero a la manera de una lucha por el espacio de lo sensible en un terreno cultural donde la épica realista–documental que busca convertirse en un aparato de veridicción de masas se muestra retórica y estéticamente modernizadora, teleológica y dúctil. Aquel espacio cultural es el terreno del genocidio latinoamericano², donde no había lugar para la diferencia colonial más que el de su silencio. En relación a esto, después de las violentas guerras anticoloniales, dice Eduardo Grüner, “el metafórico silencio empezó a ser desgarrado por muy reales gritos” (2017: 135). Gritos, pensamos, que no sólo permiten el ascenso de las miradas subalternas. También ponen en entredicho las administraciones racionales de la mirada hegemónica.

Por eso, la imagen en Rocha abre un hiato temporal y simbólico en el que se trazan los conflictos y la dinámica interna de las fuerzas antagónicas que componen la historia cultural de Latinoamérica. Es, en otras palabras, un ejercicio estético político que abre un entre–lugar³ por medio de la alambicada construcción de la imagen como producto anti–social y anti–colonial de la sociedad (2017: 156), donde la vida se enfrenta con una modernidad tecnocolonial que insistentemente atenta contra toda polisemia cultural. Resulta provechoso pensar este ejercicio de la imagen rochiana en vínculo con ese momento de lo que Theodor W. Adorno cavila como una *dialéctica negativa*, donde, al decir de Grüner, la obra de arte, posterior a su autonomización, es reintegrada, “a la sociedad pero profundizando su negatividad ‘como producto anti–social de la sociedad’” (2017: 156). Instante donde la imagen despliega su energía crítica desde lo espurio de la cultura moderna; cuestión que, a su vez, significa la búsqueda en las memorias hambreadas, iletradas, y heterogéneas de la modernidad colonial de un código onírico de impropiedad que degrada y arruina la normalización occidental de la mirada que se ha experimentado a sí misma como origen de una mirada universal.

² Tomamos esta idea de Fernández Muriano, Nicolás. (2017).

³ La cuestión del “entre–lugar” o de los “espacios entre–medios” en el terreno de la cultura latinoamericana la hemos trabajado desde una perspectiva poscolonial en trabajos anteriores. Recomendamos ver: “Pensamiento del entre–Lugar y pensamiento fronterizo: (des)articulaciones y emergencias en el espacio latinoamericano”, *Revista Intersticios de la política y la cultura. Intervenciones latinoamericanas*, 11 (2017): 69–93, y “La apuesta del entre lugar: Discusiones y (re)apropiaciones latinoamericanas”, *Revista Lingua&Literatura*, v.20, n. 36 (2018): 62–81.

II

Carlos Ossa tiene razón al sugerir que, en Rocha, “la realidad carece de una revelación única, dogmática, definitiva, más bien circula e interrumpe con gestos, espasmos y ruidos” (2013: 137). Esto reafirma la idea de pensar que la cuestión del “pueblo” al interior de las reflexiones del director brasileño se vincula con el problema de la imposibilidad de representar homogéneamente esa materia cultural “reprimida” por las representaciones oficiales. La idea del “pueblo” en Rocha se relaciona, entonces, fuertemente con la necesidad de erigir una imagen que se rehúse a retornar a lo idéntico; ejercicio que en más de un sentido es contrario a las edificaciones de una identidad nacional sostenida por una retórica estética comprometida que apela a una preexistencia de lo propio, de lo telúrico, del supuesto “Ser americano”.

De allí que, por ejemplo, si representar al “pueblo” hace a la construcción de los sin-nombre y a organizar esa “tradición de los oprimidos” de la que habla Walter Benjamin, para Rocha la cuestión se torna más compleja en el terreno de la modernidad latinoamericana, pues la idea de “pueblo”, siguiendo sus reflexiones, se ha convertido en la estrategia de un lenguaje instrumental que ontológicamente dictamina, en nombre de la lucha contra el subdesarrollo, una identidad estable del imaginario popular. Es así que como apunta en su trabajo *El cinema novo y la aventura de la creación*, “el pueblo no es simple. Enfermo, hambriento y analfabeto, el pueblo es complejo” (Rocha, 2011: 91). Se puede constatar, así, que en Rocha es desde lo heteróclito y lo discontinuo que parece emerger el espesor crítico es los vestigios culturales ocluidos por la geoestética de la modernidad.

El problema del cine para Rocha no consiste, entonces, en reabrir interrogantes como las que se hace André Bazin en 1953 con su texto *¿Qué es el cine?* o indagar en cuestiones relacionadas con ver si el cine puede, o no, “montar” un flujo físico de la vida como lo medita años después Siegfried Kracauer. Si nos remontamos a su ensayo *Eztétyka del hambre* de mediados de los 60, lo que se logra constatar es una estética política donde para Rocha el hambre no es un escenario más del subdesarrollo cinematográfico, sino el nervio de una enunciación filmica que busca enfrentar la endogamia cultural brutal de la modernidad. Como nervio, el hambre trasmite los impulsos sensoriales y corporales que configuran la sinapsis vibrante y subalterna de una imagen que se escapa de los códigos arcaizantes de un pueblo homogéneo, ubicándose, por el contrario, en las correlaciones de poder, en las secuencialidades intersticiales y en los movimientos furtivos concebidos en lo agonístico y lo trágico de la periferia; lugar donde la estética filmica del cinema novo da sus primeras

puntadas estéticas. Múltiples pueblos, como dice el brasileño, que balbucean un, “alfabeto brutal que significa trágicamente ‘civilización subdesarrollada’”, y en el que los cineastas, “*aprenden de cuanto hacen*” (2011: 93).

Creemos que salirse de las ordenaciones convencionales del discurso estético se traduce, para Rocha, en cavilar al “pueblo” desde una política de los restos. Esto se comprende más profundamente cuando vemos cómo el director idea en su película *Terra em transe* (1967) una multitud conflictivamente heterogénea, que pierde su fuerza pedagógica cuando es la misma imagen la que niega toda estabilidad cultural antes de caer en el peligro estetizador de un pueblo unificado. La política de los restos esbozada en este film plantea a Latinoamérica en los términos de un cruce étnico, donde advienen múltiples tradiciones culturales, deparando, asimismo, una clave característica del ejercicio de Rocha que se relaciona con una crítica a las concepciones instrumentales de la imagen y de la estética hilvanadas por el protocolo cultural binario del pensamiento occidental.

A su vez, la elaboración de una diégesis en *Terra em transe*, que mueve una temporalidad híbrida en la que tiene lugar un acoplamiento de órganos, imágenes, música, recursos fílmicos, cuerpos, etc., anticipa la crítica de Rocha a lo que más adelante le llama “Estética do absurdo” para identificar a un arte latinoamericano y burgués que busca consagrar a la alteridad en los marcos de la ideología colonialista del “populismo demagógico” (1997: 304). De esta forma, que en *Eztétyka del sueño* Rocha arriba la conclusión de que, “[e]l Pueblo es el mito de la burguesía” (2011: 138). Pensamos que aquella afirmación, no sólo pone en cuestión si en Latinoamérica existe ese “pueblo que falta” del que habla Gilles Deleuze cuando reflexiona el trabajo del brasileño⁴, sino también, posibilita hacer de la estética un campo de interrogación y de desafiliación del colonialismo donde los enunciados puedan descansar en una zona de alta incertidumbre.

⁴ No nos parece menor que en su *Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* Deleuze consigue advertir en Rocha aquellos elementos que, aunque no los mencione explícitamente, no sembraban una preocupación para los principales autores del cine moderno occidental. Sin embargo, nos atrevemos a pensar que en su idea de “un pueblo que falta” termina operando una forma subsumir a la escritura, tanto fílmica como ensayística, del brasileño en dependencia con la suya, fundamentalmente en un contexto europeo donde la reflexión sobre la geopolítica del cine latinoamericano, pero también sobre el devenir colonial de la modernidad en Latinoamérica, no formaba parte de la agenda política, cultural y ni si quiera estético-fílmica. Como hemos advertido, a lo largo de las elaboraciones de Rocha la idea de “pueblo” va perdiendo valor “revolucionario”, pues lo que se privilegia son saldos de la realidad que escenifican una multitud diaspóricas, transcultural, etc., donde el “pueblo”, en todos sus sentidos, sólo hace referencia a algo por desbaratar, ya que éste en el contexto latinoamericano responde a esa pulsión colonizadora e instrumental que cree posible confeccionar un pueblo para educar multitudes. Esto, insistimos, no les resta valor crítico a los planteamientos del filósofo francés sobre Rocha, ya que entendemos que, pese a sus limitaciones, es indudable que sus reflexiones representan uno de los registros más persistentes sobre la idea de *trance* que es fundamental en el pensamiento rochiano.

Es en la idea una multitud viscosa, como la de *Terra em transe*, donde entran en crisis los enunciados con los que hasta entonces se ha pensado la acción cultural revolucionaria en Latinoamérica.

III

Por lo anterior, se puede entender cómo Rocha piensa a la fuerza subversiva del surrealismo dentro de la cultura latinoamericana, a la manera un impulso artístico que no puede ser formulado con los códigos culturales europeos/coloniales. “El surrealismo para los pueblos latinoamericanos es el tropicalismo”, dice el brasileño. Poner en crisis a las identidades modernas consiste, entonces, en empujar a los esfuerzos críticos del surrealismo en la dirección de una violencia antropofágica neo-surrealista que aglomere, “las relaciones –dice Rocha– entre hambre y misticismo. El nuestro no es el surrealismo del sueño, sino de la realidad. Buñuel es un surrealista y sus películas mexicanas son las primeras películas del tropicalismo y la antropofagia”. Más adelante agrega en su trabajo *Tropicalismo, antropofagia, mito, ideograma*:

La función histórica del surrealismo en el mundo hispanoamericano oprimido fue la de ser un instrumento para el pensamiento orientado hacia una liberación anárquica, la única posible. Un instrumento utilizado hoy dialécticamente, en un sentido profundamente político, en dirección de esclarecimiento y agitación (2011: 130).

Como se puede notar, la interpretación antropofágica que hace Rocha del trabajo filmico de Buñuel, no se dirige hacia una sobrevaloración de su astucia fílmica, sino en pensar de qué manera una estrategia estética dirigida en escrudñar el universo subterráneo del orden racional puede ser útil para dismantelar las identidades que ordena el discurso civilizatorio de la modernidad. Como si en dicho gesto el *sueño* activara una ruta donde las imágenes, las representaciones y la lengua colonial ingresan en un estado de ambigüedad anárquica. Es el surrealista Buñuel, según Rocha, quien ha mostrado cómo, “el surrealista de ayer es al anarquista de hoy: sirve a la revolución en la medida que ataca a las instituciones del capitalismo”, por eso que, “[e]n la izquierda eterna, contrario al orden establecido, Buñuel siempre será un hombre condenado” (2011: 178).

Es a partir de esto que el sueño parece inscribir ese suelo estético y cultural donde el cineasta latinoamericano se desprende de las certezas epistemológicas de la modernidad colonial, encontrándose con significados desconocidos, algunos aún por inventar, ya que, si la vigilia ha soportado el peso de todo lo que representa la colonialidad del poder y de

su civilización, siguiendo a *Eztétyka del sueño*, el ímpetu revolucionario de los elementos culturales afroindios alimentan una violencia iconoclasta que sospecha si la vigilia de la colonialidad es la única realidad posible y sobre si es el surrealismo europeo el único vector de una realidad nueva. Así, el sueño, más que ser el incontaminado espacio de lo inconsciente, es lo que potencia “lo imprevisto dentro de la razón dominadora” (Rocha, 2011: 139), y se convierte en una maquinaria que permite ese ejercicio de destrucción y construcción del que habla Rocha, protagonizado por las identidades iletradas e impuras que se han visto clausuradas por el sistema militar–cartográfico del régimen ocularcéntrico de la modernidad.

Referencias bibliográficas

- Fernández Muriano, Nicolás. “El Cristo Tercermundista de Glauber Rocha”. En Kohen, Hector *et. al* (comp.) *Los condenados: Pier Paolo Pasolini en América Latina*. Buenos Aires: Nulú Bonsai Editora (2017): pp. 183–222.
- Grüner, Eduardo. *Iconografías malditas, imágenes desencantadas*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2017.
- Rocha, Glauber. *Cartas ao mundo*. Bentes, I. (org.). Sao Paulo: Companhia das letras, 1997.
- _____. *La revolución es una estétyka*. Buenos Aires: Caja Negra, 2011.
- Santiago, Silvano. “A pesar de dependiente, universal” En *Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silvano Santiago*. Santiago: Escaparate Ediciones (2012): pp. 97–110.
- Oubiña, David. “Prometeo furioso. Canibalismo y demolición en Glauber Rocha” En *Glauber Rocha: del hambre al sueño. Obra, política y pensamiento*. Buenos Aires: Malba – Colección Constantini (2014): pp. 104 –107.
- Ossa, Carlos. *El ojo mecánico. Cine político y comunidad en América Latina*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2013.

Representaciones en “Machuca” de la vida cotidiana del periodo de la Unidad Popular

Natacha Scherbovsky
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional de Rosario
Argentina
natachascherbovsky@gmail.com

Introducción

Este trabajo es un primer acercamiento al análisis de las representaciones que realiza el cine contemporáneo chileno sobre la vida cotidiana del periodo de gobierno de la Unidad Popular (1970–1973). Tomando en cuenta la periodización que realiza la investigadora Claudia Bossay Pisano (2010) focalizamos en el periodo 2000–2010 que, según la autora, es el menos estudiado pero el de mayor producción cinematográfica y analizamos la película de ficción “Machuca” (Andres Wood, 2004). Seleccionamos este film cuyo relato se centra en la cotidianidad social (trabajo, relaciones familiares, afectivas, recreación, papel de la mujer, vestimenta, poética del cuerpo) de principio de los ’70 en Chile y enuncia la ruptura de esta cotidianidad.

El interés por abordar lo más cotidiano de este proceso histórico/político/social está relacionado con la experiencia que realicé hace unos años mientras llevaba a cabo mi tesis de Maestría en Antropología Visual y Documental Antropológico (FLACSO–Ecuador). En ese momento me detuve en el análisis de la representación del proceso revolucionario de “la vía chilena al socialismo” en “La Batalla de Chile” (Patricio Guzmán– 1975/1976/1979) enfatizando en la “lucha de clases” y “el pueblo” como dos elementos centrales en la construcción de “lo real”.

Sin embargo, en el mismo proceso de trabajo de campo, comencé a observar el impacto que habían tenido las transformaciones de ese proceso político en la vida cotidiana de

los sujetos. Tanto en las entrevistas realizadas a cineastas como a militantes políticos y en las observaciones de la trilogía documental vislumbré que los modos de relacionarse entre los sujetos, las formas de hablar, las experiencias de trabajo que emergieron, las formas de sentir/vivir esa experiencia particular, se ponían cada vez más de manifiesto como elementos centrales del análisis si se trataba de comprenderlo en su complejidad.

En este sentido, considero que empezar a analizar cómo las transformaciones (políticas, sociales, culturales) producidas durante el periodo de la Unidad Popular fueron abordadas por el cine contemporáneo, puede aportar a profundizar la reflexión existente sobre el modo en que ese pasado reciente se configura en el presente a través de imágenes y discursos filmicos.

Las imágenes en el ojo de la historia

El cine, tanto de ficción como documental (para usar la distinción clásica) interpreta el pasado desde las imágenes no desde los textos escritos (Bossay, 2010). Sin embargo, las imágenes no son neutras, ni universales, siempre son construidas y leídas desde diferentes miradas. Por eso, existen distintas historias que se pueden narrar sobre el pasado, lo que Cartmell, Hunter e Imelda Whelehan llaman retrovisiones (Bossay, 2010). Este concepto, como señala Bossay, permite reflexionar sobre el pasado y el presente de manera dialéctica. Contrasta la relación pasado–presente: el pasado siempre será mirado desde el presente. En este sentido, como señala Berger al “mirar una imagen, miramos una forma de mirar y nuestra relación con la mirada” (Ardèvol y Muntañola, 2004: 18). Es decir, miramos una imagen construida con ojos contemporáneos. Por lo tanto, como reflexiona Bossay, “las distintas posibles retrovisiones producen interpretaciones historiofólicas del pasado” (2010: 1663).

La posibilidad de construir imágenes e historias sobre el pasado reciente en Chile se enmarcó en determinadas relaciones de poder, ya que, durante la dictadura militar y el proceso de transición democrática, se intentó controlar las imágenes lo cual “implicaba ocultar y esconder lo que no se quería mostrar” (Antezana Barrios, 2015: 12). Así, como señala Didi–Huberman, “la imagen es aquí el ojo de la historia, por su tenaz vocación de hacer visible. Pero también (...) está en el ojo de la historia: en una zona muy local de suspense visual, como se dice del ojo de un ciclón” (2004: 67).

En este sentido, la elaboración de imágenes sobre lo vivido durante el periodo de la Unidad Popular, sobre la cotidianeidad de ese proceso, se vuelve fundamental y necesario. Ya que durante años no fue “oportuno” recordar sino que se insistía sobre el olvido. Pero

como el pasado no es algo inmóvil ni fijo, es posible, a través de las imágenes, volver a recordarlo, construir otras significaciones sobre ese momento histórico y de este modo disputar la memoria.

Cotidianeidad e historia

Kosik, desde la perspectiva de la totalidad concreta, plantea que la cotidianeidad social es sólo un aspecto de la realidad social pero no la realidad misma. Hace referencia a que la “organización, día tras día, de la vida individual de los hombres (...) es la división del tiempo y del ritmo en que se desenvuelve la historia individual de cada cual” (1967: 92). Para el autor, cotidianeidad e Historia se compenetran y de este modo son parte del mismo fenómeno: la historia altera la cotidianidad, pero lo cotidiano sujeta a la Historia (1967). Esta complementariedad entre historia y vida cotidiana también es analizada por Ágnes Heller, ya que la autora afirma que la vida cotidiana tiene una historia, en el sentido de que no sólo las revoluciones sociales cambian la cotidianidad, sino que muchas veces los cambios en el modo de producción se expresan en ella antes de que se lleve a cabo la revolución social. A su vez, Heller enfatiza que en toda sociedad existe una vida cotidiana y todo hombre, más allá del lugar que ocupa en la división social del trabajo, posee una. Para la autora, lo que se modifica en cada sociedad y en los distintos sujetos es el contenido y la estructura de la vida cotidiana (1977).

Lo cotidiano en “Machuca”

Siguiendo la línea teórica esbozada, durante el proceso revolucionario de la “vía chilena a socialismo” se construyó cierta cotidianeidad que configuraba la vida diaria de los sujetos: definía los tiempos, las actividades, las prácticas, estructuraba una forma particular los días y las noches. Es esta configuración la que nos interesa analizar cómo se repone, se representa en el film “Machuca”.

La película cuyos intertítulos nos ubican en “Santiago de Chile de 1973” comienza con la imagen de un niño, vistiéndose, poniéndose el uniforme escolar, donde distinguimos el nombre del colegio “Saint Patrick”. Luego, vemos al niño tomando desayuno en la cocina, las manos de una mujer que está cortando un pan y que se dirige a él: “Gonzalito se lo come todo” (en referencia a un sándwich que le ha preparado), así como también a una chica adolescente que está leyendo la revista “Onda” y fumando un cigarrillo. Antes de partir, donde vemos al padre de Gonzalo cruzando la puerta, el niño corre hacia la pieza de su madre a despedirse, ella está acostada y lo saluda desde allí. Ya desde el inicio la narración nos

ubica en un espacio familiar, cotidiano, donde las acciones y los tiempos están definidos de acuerdo al ritmo de vida que caracteriza a los Infante, una familia burguesa. La división de tareas está marcada de acuerdo a su condición de clase y género. El padre trabaja y lleva los hijos a la escuela, la madre descansa por la mañana, mientras la nana se ocupa de realizar las actividades domésticas.

Inmediatamente después la acción cambia de escenario y se desarrolla en el colegio Saint Patrick “*an english school for boys*”, donde las inscripciones de género y clase siguen evidenciándose y poniéndose en primer plano.

Sin embargo, con la llegada de nuevos compañeros, que viven en las poblaciones y pertenecen a otra clase social, la película se enfoca en las relaciones entre clases que se configuran durante este periodo y que se expresan, sobre todo, en la relación de amistad que construyen Gonzalo y Pedro Machuca.

En este sentido entonces, y retomando a Heller, podemos plantear que en el film se va configurando una cotidianeidad de época y a su vez una cotidianeidad de acuerdo a la clase social que se represente.

La vida cotidiana durante la UP

En el film se representan diferentes aspectos que caracterizaron la vida cotidiana durante los años de gobierno de la Unidad Popular. Se presenta una sociedad dividida donde la contienda política forma parte de esta cotidianeidad, la cual se expresa en las calles, en las manifestaciones a favor y en contra del gobierno, así como también en las relaciones familiares, afectivas, en el ámbito escolar, en el lenguaje utilizado, en los murales y en la prensa. Con respecto a esta última, se observan diarios y revistas de la época (Clarín, Chile Hoy, La Segunda) donde los titulares dan cuenta de esta confrontación. En una de las tapas del Clarín se expresa: “¡arranquen momios, vienen los rootos! El pueblo, en guerra contra momios y fascistas”. Aquí no sólo se pone de manifiesto esta disputa política sino también se recuperan las formas de hablar de la época: la expresión “momios” se utilizó para referirse a los sujetos políticos vinculados a la derecha y “rotos” para referirse a los sujetos de las clases populares. Estas expresiones también van a ser usadas por los diferentes personajes a lo largo del film cuyo momento de mayor tensión se produce en la escena donde la mamá de Gonzalo junto con otras mujeres de derecha que se encuentran en la calle manifestándose en contra del gobierno de Allende se enfrentan con Silvana, niña y amiga de Gonzalo y Machuca. Mientras las mujeres ejercen su poder desde un lugar de privilegio e insultan a

la niña diciéndole “ándate a tu población, rota de mierda” la niña les contesta gritándoles: “momias culiadas” “momias de mierda”. Las palabras son utilizadas, entonces, como insultos y expresan el odio de clase.

En la representación de esta sociedad movilizadora, en disputa, se repone una cotidianeidad de los cuerpos, como cuerpos sociales, políticos, que se expresan colectivamente. En las calles, en las marchas, vemos trabajadores y jóvenes que luchan y se oponen a mujeres amas de casa, jóvenes del partido “Patria y Libertad”. En la escuela a grupos de padres enfrentados. Estos cuerpos colectivos se mueven, cantan, discuten al compás de la contienda.

Si bien la sociedad que se representa está movilizadora, en disputa permanente, diferentes actividades que realizan los niños como jugar, ir al cine, pasar tiempo leyendo, etc. no se interrumpen y forma parte, también, de sus días cotidianos. Es decir, se recupera desde la mirada de los niños una cotidianeidad donde la participación y manifestación política, el trabajo, las actividades recreativas, configuran la época de la “vía chilena al socialismo”.

La cotidianeidad de clase

Como señala Agnes Heller el contenido de la vida cotidiana cambia de acuerdo a la clase social a la que pertenecen los sujetos. Por eso, aunque la misma situación social atravesase a las clases sociales, sus acciones y posibilidades de respuestas son diferentes. De este modo, entonces, en “Machuca”, se configuran dos cotidianeidades distintas.

En el film se representa como parte de la cotidianeidad de época las compras en el mercado negro. Sin embargo, en las imágenes podemos ver que las diferentes clases no tenían acceso de la misma manera. Mientras que Gonzalo, el padre y la madre, pueden acceder fácilmente a las mercaderías, les abren las persianas para que entren y puedan abastecerse, los sujetos de las clases populares tienen que hacer cola, esperar, y en muchas ocasiones no llegan a comprar los productos necesarios. Se establece así una diferencia en el acceso, y en todo caso en la organización del tiempo cotidiano que emplean los diferentes sujetos sociales para conseguir los alimentos.

A su vez, los diferentes sujetos realizan actividades que estructuran su cotidianeidad de distinta manera. Cuando la narración hace foco en la familia de Gonzalo, sus actividades cotidianas se distinguen de la siguiente manera: el padre trabaja, la madre pasa sus tardes entre las visitas al sastre y los encuentros con su amante. En ocasiones toda la familia sale a comer a restaurantes, los padres asisten a reuniones de amigos. La hermana realiza una fiesta de cumpleaños donde se escucha música de la época. Cuando el relato se centra en

la familia de Machuca, vemos a la madre trabajando en la población junto a sus vecinos, realizando tareas domésticas, sirviéndole la merienda a los niños y cuidando a su hijo pequeño. El padre está ausente, sólo lo vemos en una escena donde llega a la casa borracho, discute con la madre de Machuca quien termina echándolo. En síntesis, en la familia de Gonzalo, la recreación, el placer, las fiestas, forman parte de la cotidianidad mientras que en la de Machuca, el trabajo fuera y dentro del hogar como las tareas de cuidado, caracterizan la vida cotidiana.

Respecto a las relaciones familiares y de género, podemos señalar que, en el mundo de Gonzalo, las relaciones entre los miembros de su familia son difíciles y complejas. Gonzalo establece con su madre una relación de amor que lo constriñe a guardar secretos, aunque lo lastimen. Los padres de Gonzalo se encuentran en crisis como pareja, discuten, se los muestra alejados y distantes. Mientras que en el mundo de Machuca la relación que mantiene con su madre es de amor y a diferencia con su padre que está caracterizada por el miedo y el rechazo. Los padres de Machuca no sólo discuten, sino que se agreden físicamente. A su vez en el seno de cada familia se configuran diferentes relaciones de género: En la familia Infante sólo el padre trabaja; la madre realiza actividades vinculadas al ocio; mientras que en el mundo de Machuca su madre trabaja, así como también su vecina. Es decir, las mujeres de los sectores populares, se representan como trabajadoras a diferencia de las mujeres burguesas a quienes se las representa disfrutando de sus lugares de privilegio, ociosas. A pesar de sus distinciones de clase, las mujeres durante el periodo de la “vía chilena al socialismo” se las representa en el film, activas en la vida política del país, participando en manifestaciones, en las calles, así como también en las asambleas escolares. Se las reconstruye como sujetas políticas que se posicionan, toman la palabra, discuten, ponen el cuerpo en la contienda política.

La historia quebrantada, las rupturas de la cotidianidad

El Golpe cívico–militar encabezado por el general Augusto Pinochet termina la mañana del 11 de septiembre de 1973 con el gobierno de Salvador Allende y el proyecto de la “vía chilena al socialismo”. La historia se quebranta, se interrumpe violentamente y con ella se resquebraja la cotidianidad de la época. En las últimas escenas de la película vamos viendo cómo se va destruyendo y de qué manera se empieza a configurar una nueva vida cotidiana. Aparecen los militares, que con su fuerza y violencia se imponen en diferentes esferas de la vida social: en la escuela, en la calle, en las poblaciones y “reordenan” los espacios. Sin embargo, las acciones de los militares no van a ser vividos de la misma manera

por los diferentes sujetos sociales. Así, la película nos muestra cómo los compañeros y amigos de Gonzalo que viven en las poblaciones, sufrirán la represión, detención y muerte (como el caso de Silvana), mientras que para Gonzalo y su familia su pertenencia de clase los mantendrá a salvo.

Se modifican los espacios de vida, ya que Gonzalo se muda a una nueva casa, con nuevos objetos, donde se configurarán nuevas relaciones con el esposo de la madre, mientras que la población donde vivía Machuca desaparece, no es más que un espacio vacío.

En esta nueva cotidianeidad no hay imágenes de manifestaciones políticas/públicas, los murales con consignas políticas son pintados de blanco. Las relaciones también se modifican: Machuca y Gonzalo ya no vuelven a verse, la relación de amistad se termina. En las últimas escenas lo vemos a Gonzalo serio, solo, sin casi hablar, volviendo a los lugares donde vivió momentos de alegría junto a Machuca y Silvana. Sin embargo, los sujetos ya no están, las relaciones se perdieron, los espacios se destruyeron, la historia se quebró y la cotidianeidad de la época se terminó.

Reflexiones finales

Entendemos que, en el contexto de producción del film elegido, el periodo 2000–2010, fue posible resquebrajar con mayor fuerza ciertos mecanismos hegemónicos. Y desde nuevas miradas empezar a construir retrovisiones que, por un lado, permitieran visibilizar, construir imágenes sobre el periodo de la UP, reponer diferentes elementos de la vida cotidiana de la sociedad y de las clases sociales de ese momento, y por el otro, abordar los quiebres de este periodo, visibilizar los rostros de los militares y representar los nuevos modos de actuar de los órganos represivos en dictadura. Imágenes que permitieran disputar la memoria, de la lucha por reconstruir un pasado que reafirme y reproduzca las relaciones sociales vigentes, o de un pasado que contribuya a cuestionarlo y a producir prácticas políticas alternativas y transformadoras.

Referencias bibliográficas

Antezana Barrios, Lorena. *Las imágenes de la discordia: la dictadura chilena en producciones televisivas de ficción*. 1ª. Ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO. Libro digital, PDF (Becas de investigación). Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/20151203025950/imagenes.pdf>. (Consultado el 24/04/2018), 2015.

- Ardévol, Elisenda; Muntañola, Nora. “Visualidad y Mirada. El análisis cultural de la imagen”. En *Representación y Cultura Audiovisual en la Sociedad Contemporánea*. Barcelona: UOC, 2004, pp. 17–46.
- Bossay, Claudia. “Representaciones de pasados conflictivos: Aspectos teóricos de la Memoria e Historiofotía en filmes chilenos que representan la Unidad Popular y la Dictadura Militar (1970. 1988) a fines de los gobiernos de la Concertación en el cambio de Siglo”. *XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles: congreso internacional*, Eduardo Rey Tristán; Patricia Calvo González. Septiembre, Santiago de Compostela, España. Universidad de Santiago de Compostela. Centro Interdisciplinario de Estudios Americanistas Gumersindo Busto; Consejo Español de Estudios Iberoamericanos, Cursos e Congresos, 196, 2010, pp. 1653–1673.
- Didi–Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- Heller, Agnes. “Sobre el concepto abstracto de ‘vida cotidiana’”. En *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona: Península, 1977.
- Kosik, Karel. *Dialéctica de lo concreto (estudio sobre los problemas del hombre y el mundo)*. Ciudad de México: Grijalbo, 1967.

Filmografía

- Machuca*. Dir. Andres Wood. Chile, España, Inglaterra, Francia, 2004.

Ficciones visuales y temporalidades en disputa: *Orfeu negro* (1959) de Marcel Camus

María Elena Lucero
Instituto de Estudios Críticos en Humanidades
Universidad Nacional de Rosario
Argentina
lucero@iech-conicet.gob.ar

Breviario sobre el cine en Brasil

Previo al análisis de la película *Orfeu negro*, es necesario mencionar algunos aspectos históricos y culturales del surgimiento del cine en el territorio brasileño. El crítico Emilio Paulo Gomes Salles (1986) marcó como inicio de la cinematografía brasileña el año 1895. Al comienzo se abrieron salas de proyección en Rio de Janeiro y en São Paulo, donde se exhibían cortometrajes de actualidades. Los técnicos eran extranjeros hasta que se formaron profesionales del país, en su mayoría fotógrafos de revistas, los actores y actrices provenían de grupos teatrales extranjeros relacionados con la dramaturgia. Gomes Salles estableció cinco etapas para analizar el trayecto del cine brasileño desde 1896 a 1966.

En la primera época (que se extendió desde fines del siglo XIX hasta 1912) arribó al país la primera máquina de proyectar, denominada *omniógrafo*. En 1898 Afonso Segreto filmó algunas vistas de la Bahía de Guanabara, origen de las experiencias cinematográficas en la región. Entre 1908 y 1911 creció el género de ficción y se filmó *Os Estranguladores* de Antonio Leal, caracterizado por una narrativa criminalística. Surgieron los melodramas, las temáticas patrióticas y religiosas. A partir de 1912 y hasta 1922 se desplegó la segunda época. En 1914, tras el inicio de la Primera Guerra mundial, las actividades de filmación disminuyeron. Se efectuaron rodajes sobre textos de la literatura nacional (como *O Guarani* o *Iracema* de José Alencar) o sobre la guerra (*Pátria e Bandeira*, *Pátria Brasileira*, *O Grito do Ipiranga*). La tercera etapa abarca de 1923 a 1933, momento en el cual comenzaron a circular dos revistas sobre la cinematografía brasileña, *Paratodos* y *Selecta*. Entre 1923

y 1933 se realizaron ciento veinte *films*, el doble del número de la década previa. Nació la compañía Cinédia como extensión de la revista *Cinearte*. Entre 1933 y 1949, la cuarta época, predominó la producción cinematográfica carioca. A comienzos de la década del treinta y en medio de un clima sacudido por episodios políticos relevantes, Humberto Mauro armó su productora propia, Brasil Vita Film, donde se realizaron películas como *A Inconfidência Mineira*, *Favela dos meus amores*, *Os Bandeirantes*. El género denominado *chanchada* (comedias de tono picaresco y lenguaje popular) atrajo a un numeroso público. De 1950 a 1966 se inició entonces la quinta época. El director Lima Barreto filma *O Cangaceiro* y siguieron películas como *Rio 40 Graus*, *O Sobrado*, *Ossô*, *Amor* y *Papagayos*, destacándose el trabajo de Nelson Pereira dos Santos y Walter Hugo Khouri. En los primeros sesenta cobraría fuerza el cine bahiano con la figura de Glauber Rocha quien en 1961 produjo *Barravento*, y en 1964 dirigió, de acuerdo a Gomes Salles, “esse poderoso Deus e o diabo na terra do Sol” (1986: 78). La irrupción del *cinema novo* generó espacios para el propio Rocha, para Paulo César Sarraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, Leon Hirszman, Carlos Diegues, Walter Lima Junior y otros cineastas de la época.

Orfeu, la periferia y el carnaval

Basada en la obra teatral *Orfeu da Conceição* de 1956 del músico Vinícius de Moraes, en *Orfeu negro* (1959) se superponen tres planos temporales que funcionan de manera simultánea. Por un lado, la manifestación del vínculo amoroso entre los dos protagonistas con similitudes y diferencias con la historia griega, luego la referencia al Brasil favelado y por último el carnaval como expresión de resistencia. Respecto a la conocida leyenda griega, Orfeo se enamora de la ninfa Eurídice, quien muere al ser picada por una serpiente venenosa en el bosque. Desesperado, Orfeo decide bajar al inframundo para convencer a los dioses que le devuelvan la vida a su amada. Con su música armoniosa los convence, pero antes debería cumplir con una condición: hasta que no abandonaran completamente las tinieblas, él no podía mirar el rostro de Eurídice. Cuando están casi por cruzar a una zona de completa luz, Orfeo se tienta y voltea para observarla, en ese instante la joven se convierte en humo y regresa a los bajos fondos, lo cual desencadena la pena eterna de Orfeo. De acuerdo a otras versiones, las Ménades o Bacantes se sintieron rechazadas por Orfeo (otrora amante de ellas) y lo matan, desmembrándolo. En el *film* de Marcel Camus la historia se modifica. Eurídice, una joven humilde que viaja desde el interior, llega a Rio de Janeiro en un barco. Al descender se dirige a la *favela* Babilonia para encontrarse con su prima Serafina y sube a un tranvía conducido por Orfeu. Aparece en escena su novia Mira, quien rápidamente sen-

tirá celos de Eurídice. Orfeu también vive en Babilonia, en una casilla muy humilde cerca de Serafina. En la festividad de carnaval, Eurídice se disfraza y se encuentra con Orfeu, quien se enamora de ella profundamente. En medio de la celebración, Eurídice es perseguida por un hombre que simboliza a la muerte (vestido con ropas negras) y en la huida muere electrocutada. Sumergido en el dolor, Orfeu trata de comunicarse a través de una *médium* con Eurídice, quien le transmite que no mire hacia atrás porque nunca más la volverá a ver. Desesperado, se dirige hacia las rocas portando el cadáver de la joven, y allí Mira le arroja una piedra, la que provoca su caída y posterior muerte. En esta adaptación de Marcel Camus los episodios reescriben la leyenda griega, como la pasión que Eurídice despierta en Orfeo, su muerte, y el mandato férreo de no mirar atrás que, en este *film* ocurre con el cuerpo de Eurídice sin vida.

En segundo lugar, consideremos la presencia (y protagonismo) de la *favela* como escenario local. En diferentes escenas el director destaca la alegría más allá de la indigencia que caracteriza la vida en la periferia. Orfeu llega a su vivienda precaria de madera y toma su guitarra, canta siempre con alegría, entre gallinas y los niños que lo acompañan. La *favela* es un enclave de carencias, rechazado y discriminado por la sociedad burguesa. El tono festivo que se avista en algunas zonas de la película neutraliza la realidad de miseria y de falta de recursos económicos. El capitalismo ha promovido a lo largo de la historia zonas de exclusión social que con el tiempo han crecido notablemente. En Brasil las *favelas* ocupan espacios extensos. Las disputas internas por el territorio, la extrema cercanía entre los habitantes, la falta de privacidad y los conflictos identifican esa geoestética, generando una cultura visual específica¹. Camus, de origen francés, plantea una mirada peculiar sobre la cartografía local: la estética *favelada* que pone en juego parece más una exotización del sitio que la representación genuina del contexto carioca y de sus peculiaridades.

Tercero, nos detendremos en el peso cultural del carnaval en el *film*. En su libro *Carnavales, malandros y héroes* de 2003, Roberto Da Matta indagó aspectos básicos del carnaval y estableció un estudio de la cotidianeidad brasileña, de sus rituales y de sus modelos de acción. Diferenció la idiosincrasia norteamericana de la brasileña, del “diferentes pero juntos” de Brasil en contraposición al “iguales pero separados” de Estados Unidos². Las celebraciones populares y los rituales se han apoyado en aspectos de la identidad cul-

¹ Se ha mencionado la estética de las favelas por ejemplo en algunas manifestaciones del tropicalismo carioca de 1968.

² En la sociedad estadounidense no hay planos sociales intermedios mientras que en Brasil existen gradaciones con jerarquías encarnadas en el blanco, el mulato, el negro, el indio, el mameluco, el cafuso.

tural. Sean religiosos como las celebraciones eclesiásticas, o profanos y orgiásticos como el carnaval, los rituales han permanecido a lo largo del tiempo a modo de referentes de la dinámica popular y del sentir nacional. Pese a las transformaciones políticas o económicas, garantizaron la continuidad social más allá de la división de clases y constituyen un fundamento identitario en todos los niveles, individual y colectivo, público y doméstico, local y nacional. El carnaval promueve vínculos y relaciones, en la convivencia de reglas y deseos, en las necesidades básicas y la socialización. El mecanismo relacional imprime un matiz social y político, y lo convierte en el momento más fuerte de una síntesis del sistema que el mundo del trabajo no deja percibir (Da Matta, 1981: 23). Esta temporalidad se caracteriza por una abertura multidireccional hacia la realidad mezclada con lo grotesco. En la película el desborde sensorial y la danza frenética se intersecta con hilos conductores de la película: el festejo popular del carnaval, la alegría ingenua de Orfeu, la persecución de Eurídice por el personaje que encarna a la muerte y los celos nocivos de Mira.

Visualidades

Orfeu negro anticipa un repertorio de imágenes característico de la cultura visual de los años sesenta. Cuerpos en movimiento, mímicas exageradas, episodios que narran las costumbres populares, colores saturados y brillos desmesurados en las vestimentas y la presencia de personajes que, dentro del ámbito cinematográfico, no son actores profesionales sino que proceden de la comunidad que se pretende retratar. Estas configuraciones visuales y los rasgos estéticos que las caracterizan integran el conjunto de escenas general. De acuerdo a José Luis Brea (2010) la imagen–movimiento implica un desplazamiento en el espacio. En un *film* la imagen espacializa su diferencia, el cambio, la transformación, acontece como imagen–movimiento antes que como imagen–tiempo, y lo realiza a la medida del sujeto humano. Esto implica que el espacio óptico también se constituya como espacio háptico, tangible, y que los sucesos se registren bajo una “unidad de experiencia” que es el mismo sujeto espectador. El cine concebido como un dispositivo visual exhibe y reconstruye la historia (en tanto secuencia lineal de tiempos–escenario), observada por un sujeto que la experimenta. Por eso es que la imagen “fílmica registra el paso del tiempo necesariamente y siempre bajo la perspectiva de la historia” (2010: 46). Los tiempos generales están pautados con el fin de representar el tiempo de cada imagen, un mecanismo resultante del funcionamiento simultáneo de los dispositivos de captura y proyección. De todos modos en el cine existe una temporalidad general que depende de una conducta humana, y que le imprime una determinada lógica secuencial.

En *Orfeu negro* la fuerte atracción entre los dos protagonistas principales acontece de manera tal que se instituyen referencias simultáneas y análogos al mito occidental de Orfeo. Sin detenernos en detalles exhaustivos sobre la leyenda en sí, advertimos que esa relación toma otro rumbo y que el trágico relato es consumado con distintas variables. Ambas figuras son protagonizadas por pobladores humildes y de ascendencia afroamericana que se encuentran por primera vez en un barrio periférico y modesto. Esta operatoria se refuerza en el título de la película, donde el Orfeo griego de piel blanca y cabellos rubios pasa a ser *Orfeu negro*. Eurídice sucumbe ante los encantos de Orfeu cuando éste ejecuta melodías populares que se refieren al amor y a la pasión con su guitarra, en vez de la clásica lira griega. Si en la historia europea las vigorosas Ménades o Bacantes se desquitan con Orfeo tras sentirse despechadas y lo asesinan, en la narrativa brasileña ese rol es asumido por Mira, su novia oficial, quien, además de destilar envidia hacia Eurídice hasta desearle la muerte, se enoja con Orfeu y le arroja una piedra. La *favela* Babilonia de Rio de Janeiro constituye un ámbito geoestético donde se desarrolla el relato cinematográfico y le imprime a la película de Camus un perfil coincidente con ciertas propuestas que se ampliarán en la década de los sesenta como el movimiento tropicalista, esto es, la intención de remarcar el rol social de las manifestaciones culturales que nacen en los márgenes de la urbe. En esos episodios y en las historias interpersonales que se van describiendo la negritud cobra una nueva dimensión en tanto componente racial fundamental de la sociedad brasileña.

La alusión al carnaval como una manifestación pública de la resistencia cultural constituye un fenómeno en donde las diferencias sociales se difuminan en pos de un festejo colectivo que atraviesa los estratos que conforman la comunidad total. El impacto de los sonidos, colores y texturas que afloran en las instancias previas y durante el carnaval reorganizan un imaginario cultural que traza rasgos y describe actitudes corporales propias del contexto local. Respecto a la indumentaria del carnaval y tomando como referencia la película de Camus, José Gatti (2004) ha señalado que hasta entrados los años sesenta, los desfiles de Escuelas de Samba mostraban cientos de *performers*, mayormente protagonistas negros, que portaban un estilo de vestimenta que identificaron las agrupaciones participantes. Esta modalidad prosiguió por varios años, aunque en la actualidad muchas Escuelas exhiben diferentes vestimentas de acuerdo al argumento que representarán. En *Orfeu negro* observamos la diversidad de trajes, la heterogeneidad de elecciones (que en general obedecían a las posibilidades de cada uno de los danzantes) y la libertad con que cada individuo se disfrazaba sin importar demasiado la temática que congregaba al evento. Las materialidades que componen la indumentaria presente en estas escenas (telas, pelucas, postizos,

pinturas corporales, etc.) reflejan una vez más el estrecho nivel de acceso económico de los habitantes de la *favela*, artefactos y objetos de bajo costo o fabricados por ellos mismos. No obstante en el conjunto general sobresale la exaltación del festejo, los cuerpos, la música y los movimientos que por un lapso de tiempo provocan a los moradores una sensación exultante de alegría y goce corporal. Según Daniel Arrieta Domínguez en su análisis sobre *Orfeu*, los habitantes “de una *favela* pobre en un morro carioca se convierten en reyes durante los días de carnaval: es la expresión de un deseo contenido que aflora y se desborda, y que contrasta con las tensiones sociales del día a día en una sociedad con una péfida distribución de la riqueza” (2014: 139). Tanto la alusión al carnaval como a la periferia es un modo de quebrar las jerarquías.

Desde otro ángulo, consideremos las reflexiones de Simón Marchán Fiz (2015) sobre la cultura visual y sobre todo el extenso arco que engloba tanto a las expresiones de la *elite* como a las manifestaciones populares. Bajo ese abanico de posibilidades el cine ocupa un papel central. Situándonos en las antípodas del pensamiento benjaminiano que incorpora el sentido de reproductibilidad como un aspecto destacado de la vanguardia artística, las producciones cinematográficas se entroncan con lo que Marchán Fiz denomina Comunicación visual, la cual promueve “un proceso crítico a la inmanencia estética inherente a las imágenes artísticas, recluidas por lo general en la Historia del arte, en beneficio de la relevancia social de las imágenes en las sociedades mediáticas” (2015: 81). La genealogía que el autor propone para desentrañar una suerte de prehistoria de este campo disciplinar desemboca en los problemas actuales implicados en los Estudios visuales y donde los más diversos medios que involucran el uso de las imágenes aparecen en la mesa de discusión. Se trata de dilucidar la pertinencia de términos como Comunicación visual o Cultura visual en relación a los ejemplos que forman parte de nuestras investigaciones y pasan a ser objetos de estudio académico. Las imágenes operan como estímulos que interactúan con el espectador (en el caso de un *film* dentro de la sala de proyecciones) y que en esa interacción interviene lo visual, lo mecánico o artefactual, el contexto y lo corporal.

Orfeu negro comienza con una conocida melodía de fondo, “Orfeu da concepção” de Vinícius de Moraes. Los habitantes de la *favela* bailan, sonrientes a pesar de las condiciones de extrema pobreza, antesala de un despliegue cinematográfico que activará temporalidades de manera casi simultánea. Como documento visual *Orfeu negro* conduce a dos instancias interpretativas. En primera instancia, nos acerca numerosos paisajes de colores, texturas y movimientos que componen el costado más vulnerable de la sociedad carioca de los años cincuenta. Y además entabla un desafío cultural a la herencia europea, reinscribiendo la historia en un nuevo territorio de modo tal que se originan otras posibilidades de lectura.

Referencias bibliográficas

- Arrieta Domínguez, Daniel. “Palimpsesto y carnavalización: El Orfeu negro de Marcel Camus”. En *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 2014, 34, núm. 1 131–142. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.5209/rev_CFCL.2014.v34.n1.44892>. (Consultado el 23 de mayo de 2018).
- Brea, José Luis. *Las tres eras de la imagen. Imagen–materia, film, e–image*. Madrid: Akal, 2010.
- Marchán Fiz, Simón. “Las artes ante la cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra”. En Brea, José Luis (ed.). *La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2015, pp. 75–90.
- Mitchell, W. J. T. “No existen los medios visuales”. En *Op. Cit.*, pp. 17–25.
- Da Matta, Roberto. *Universo do Carnaval: imagens e reflexões*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothke, 1981.
- Gatti, José. “Der Glauber Have Sept Cabeças”. En Mosquera, Gerardo; Jean Fischer (edited by). *Over Here. International Perspectives on Art and Culture*. Cambridge: The MIT Press, 2004, pp. 364–382.
- Gomes Salles, Emilio Paulo. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1986.

Filmografía

- Camus, Marcel (director). *Orfeu negro* (100 minutos), 1959.

II.

Dinámicas comunicativas

Gestos iconoclastas.

Regulación del orden visual de las infancias: el caso de Zamba.

Greta Winckler
Área de Antropología Visual
Universidad de Buenos Aires
Argentina
gretawinckler@gmail.com

Introducción

¿Por qué se destruyen las imágenes? Esta pregunta orientadora del trabajo del historiador del arte David Freedberg sobre iconoclasia es también orientadora del presente escrito dado que su disparador se relaciona con un gesto iconoclasta. A partir del cambio de signo político del gobierno nacional argentino en noviembre de 2015 se tomaron diversas medidas para distanciarse del proyecto de gobernación previo. Dentro de estas medidas, se encuentra la que elaboraremos a continuación, relacionada con el manejo de ciertos canales de televisión estatales. Centraré mi atención en el caso de *Paka-Paka*, el canal infantil (para niños/as de 2 a 12 años) de la Televisión Digital Abierta argentina, creado en 2010, y los cambios acontecidos fundamentalmente en uno de sus personajes principales: *Zamba*.

Zamba

Zamba es el personaje principal del programa de televisión *La asombrosa excursión al mundo de Zamba*, estrenado en 2010. Zamba es un niño inquieto que nació en Clorinda, una ciudad de la provincia de Formosa, que viaja en el tiempo hacia episodios históricos de nuestro país, desde los tiempos de la Revolución de Mayo, llegando a situaciones contemporáneas como la última dictadura cívico-militar. Zamba se encuentra acompañado por personajes que son chicos/as como él, como ser una niña esclava de la época colonial, o un niño estudioso que, al igual que el protagonista, siempre lleva el guardapolvo blanco puesto. Pero también forman parte de sus aventuras los próceres de la historia nacional y su relato,

como ser Manuel Belgrano, José de San Martín, Juana Azurduy, entre otros, y personajes de los episodios concretos a los que viaja –por ejemplo, un piloto joven de la Guerra de Malvinas. La serie cuenta con capítulos de media hora, transmitidos en horario fijo por el canal *Paka Paka* o incluso por el canal de la *TV Pública*. El material fue y es aún hoy utilizado en escuelas públicas como material didáctico dado que se encuentra disponible en los portales del Ministerio de Educación¹ (<https://www.educ.ar/>) y del propio canal (<http://www.pakapaka.gob.ar/minisitios>). Pero posteriormente al estreno y la rápida aceptación², se amplió la oferta relacionada al personaje, incluyendo micro videos con temas específicos (por ejemplo, el atentado a la AMIA), espectáculos en vivo (sobre todo en el parque temático de ciencia Tecnópolis, Buenos Aires, donde se hacía el musical), muñecos de los personajes y juegos online en los portales web gubernamentales. Ya desde su inicio, el programa fue receptor de críticas positivas –en relación a su capacidad de acercar la historia argentina a los chicos y chicas y desacralizarla³– o negativas –en tanto se pensó como un programa de “adoctrinamiento político”⁴–. Estas últimas críticas serán claves para pensar el devenir del personaje (y el canal) a partir del cambio político de 2015.

Iconologías pedagógicas: una gestión de la mirada

Álvaro Fernández Bravo se pregunta cómo se construye la autoimagen de la identidad colectiva, es decir, el cuerpo de una nación (2000: 15). ¿Quién es el sujeto colectivo deseado? Esta pregunta es interesante si pensamos quiénes son los modelos (ya sea personajes en la tele, en los manuales de texto o juguetes) que rodean a niños y niñas. En el caso de la televisión, un estudio de la Universidad de Lomas de Zamora y el Comité Federal de Radiodifusión de 2008 (previamente a que existiera tanto *Paka Paka* como el personaje de Zamba) muestra que en las diversas regiones del país no solo la producción de contenidos infantiles era menor a otro tipo de programas sino que entre el 50 y el 75% de esas producciones eran de origen estadounidense⁵. La creación de *Paka Paka* se presenta entonces como un *síntoma* (en tanto que es sensible a su

¹ Hoy Secretaría de Educación.

² Además de haber sido reconocido internacionalmente <http://www.eldiaonline.com/el-asombroso-mundo-de-zamba-nominado-los-premios-emmy-kids/> (Diario El Día, s/f, visitado 10/06/2019)

³ Ver <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/ClioyAsociados/article/view/6049> (Gabriela Gomes, Biblioteca Virtual UNL, visitado 10/06/2019)

⁴ Ver en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6528/pr.6528.pdf, pp. 33–35 (Cecilia Linar y Virginia Cuesta, Memoria Académica UNLP, visitado 10/06/2019)

⁵ Ver http://www.cienciared.com.ar/ra/usr/3/871/hologramatica_n11v2pp121_166.pdf (Informe Contenidos de la Televisión Argentina, Comfer, visitado 10/06/2019)

época y también se adelanta a ella) no solo de la televisión argentina sino de las políticas de estado respecto a la creación de un relato sobre la historia nacional y su memoria. En este sentido, teniendo en cuenta que Zamba es un programa considerado educativo (y cuya creación estuvo bajo la órbita en gran medida del Ministerio de Educación), podemos pensar en lo que A. K. Runge Peña propone a partir manual del *Orbis Sensualium Pictus* del pedagogo checo Comenius (siglo XVII). En este caso, el mundo, a partir de imágenes, se volvía una construcción pedagógica, esto es, se *pedagogizaba* el mundo. Propongo pensar que en el caso de Zamba la historia argentina se vuelve una construcción pedagógica y lúdica, donde la imagen, al decir de Runge Peña, despierta la curiosidad pero también aporta y orienta un orden mostrado. Esta construcción del campo de lo imaginario nos remite a lo que fue el slogan del canal hasta 2016: “el poder de la imaginación”. Por otro lado, el uso de las imágenes está relacionado con la formación de los sujetos para que ellos puedan “ver por sí mismos” (autopsia) y no con ojos ajenos: a través de los ojos de un chico argentino, es posible re–apropiarse de la historia argentina y crear una iconología nacional propia respecto de los próceres (que además ahora serán muñecos, personajes de videoclips, avatares en videojuegos). El caso de Zamba pone en juego (y juega con) el lugar del niño/de la niña y su relación con el saber, la historia y la política, así como con los/as adultos/as (que en el caso del programa dejan de ser el único principio ordenador –de hecho, a la “señorita” de Zamba no la vemos, tan solo la oímos y en general durante breves instantes antes de que el protagonista parta a la aventura que es el “aprendizaje real”)–. Esta tradición pedagógica que se puede vincular al uso de las imágenes se incluye en nuestro país dentro su propio itinerario visual, sobre todo en relación al peronismo. Isabella Cosse en su libro *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden familiar 1946–1955* (2006) da cuenta no solo de la sensibilidad de las políticas peronistas respecto de la infancia sino de cómo muchas de las medidas dirigidas a ese sector social fueron aunadas dentro de intentos despectivamente designados como de “peronización” de la sociedad, comparándolas con referencias totalitaristas. Dentro de las mismas, se encuentran las asociadas a las publicaciones dirigidas a los niños en edad escolar, como ser las incluidas en la Biblioteca Infantil “General Perón”. De esta biblioteca, quisiera rescatar la edición de *Aventuras de dos niños peronistas* de Adolfo Diez Gómez (1948), que contaba la historia de dos chicos de la clase obrera (Mariquita y Héctor) cuya vida se ve radicalmente modificada –para bien– con la asunción de J. D. Perón como presidente. Si bien las historias de estos personajes se viven en el tiempo que ellos mismos habitan, las referencias a una reconstrucción de la historia y el rescate de ciertas figuras mantiene una conexión con los aprendizajes de Zamba, así como el hecho de que los niños tienen siempre una opinión que van formando a base de preguntas a los mayores y de estar presentes en los eventos históricos a los cuales se hacen referencia ya sea en el programa de televisión (a partir del viaje en el tiempo) como en el libro (a partir de la participación en los eventos históricos que

vivían los adultos –por ejemplo, el 17 de octubre de 1945, al cual Héctor quiere asistir junto a su familia porque “yo también soy peronista”). Abordar a estos personajes nos permite pensar a la imagen como un actor en escena que establece una relación con su referente, generando acciones simbólicas hacia ella por parte tanto de sus adeptos como sus detractores ya que estos personajes (Zamba y sus compañeros, así como Mariquita y Héctor en su momento) son cuerpos que irrumpen y desestabilizan el imaginario social, proponiendo personajes de producción local, cuya proximidad cultural genera una resonancia y una identificación personal con sus espectadores, pero también genera una inducción afectiva hacia un determinado mundo simbólico (por ejemplo, el interior del país, las comidas típicas⁶ y la escuela pública). Estos elementos nos permiten pensar un determinado régimen de visibilidad, en términos de R. Reguillo, que configura lo visible/lo invisible (2008: 17). Dichos regímenes se articulan, de acuerdo con la autora, con formaciones históricas particulares (en este caso, cómo se piensa América Latina, la instalación de la idea de “Patria Grande” y su historia común), con instituciones socializadoras (particularmente a destacar la televisión y los medios pero también la escuela que toma la serie de Zamba para trabajar dentro del aula) y las lógicas del poder político que deviene poder cognitivo (una gestión de la mirada). El programa de Zamba nos propone pensar qué es aquello enunciable del mundo, en particular, de la historia argentina, en consonancia con otras medidas gubernamentales que van más allá de las políticas de infancia (como ser, crear el billete de cien pesos con la imagen de Eva Perón [2012] o la creación del Instituto Nacional de Revisionismo Histórico Argentino e Iberoamericano Manuel Dorrego [2011]⁷). Vemos entonces que la televisión es una constructora de la identidad nacional, aunque no lo haga en soledad.

Ahora bien, el hecho de que los receptores de estos programas sean niños y niñas presenta una preocupación particular, que M. S. Serra (2012: 234) ya halla presente en los 50 y 60 cuando el cine comenzó a tener un uso educativo en las escuelas: la capacidad de manipular a los jóvenes a partir de imágenes que puedan “imponer formas”, es decir, una pregunta por los efectos que las configuraciones visuales tienen y además una idea de los jóvenes como “maleables” y por lo tanto vulnerables. Tanto durante los gobiernos de J. D. Perón como los de Néstor y Cristina Kirchner la postulación del riesgo del “adoctrinamiento” político se hizo oír. Los sujetos mediatizados por las imágenes hacen que se materialice una relación entre los regímenes de visibilidad y los regímenes de creencia, remitiéndonos esto a dos ideas. Por un lado, una idea de un receptor pasivo que puede ser controlado por los contenidos estatales emitidos a través de los medios de comunicación bajo su órbita (la idea de “seducción”, que en

⁶ La comida favorita de Zamba es el chipá

⁷ Cerrado a menos de un mes de asumir Mauricio Macri como presidente, en diciembre de 2015.

el caso de J. D. Perón se materializó además en denuncias de que el mandatario seducía a las jóvenes estudiantes secundarias); y por otro lado, la que propone W. J. Mitchell (2003: 19) de que además de una construcción social de la mirada existe una construcción visual del campo social. Estas concepciones son importantes para entender las acciones que se realizarán en torno a estas imágenes infantiles a partir del cambio de gobierno en 2015.

Gesto iconoclasta

La iconoclastia siempre ha sido la manifestación de una disputa en torno al poder. Nuestras imágenes lo tienen, las del otro simplemente pretenden tenerlo de un modo ilegítimo. [...] Así se entiende que el iconoclasta cumple una función en la delimitación y en la gestión del espacio público; regula distancias, autoriza presencias (Otero, 2013).

El fenómeno de la iconoclasia refiere a conductas violentas y aberrantes (no solo de destrucción) hacia las imágenes. Como propone M. Gutiérrez de Angelis en el prólogo a *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes* de D. Freedberg (2017), las personas a lo largo de la historia han destrozado imágenes por motivos estéticos, religiosos, políticos. La autora refiere: “En los últimos diez años, los conflictos políticos se han librado en buena parte como una guerra de las imágenes expansiva, en las que las redes sociales han sido protagonistas de la circulación, difusión y los intentos de censura más variopintos” (2017: 9). Es posible pensar gestos locales, como ser, la polémica que implicó reemplazar la estatua de Cristóbal Colón en la Casa Rosada por la de Juana Azurduy, que hoy en día fue nuevamente relocalizada⁸; descolgar cuadros de diferentes figuras políticas (como fue el caso en 2004 cuando el presidente Néstor Kirchner hizo desmontar la figura de los dictadores Rafael Videla y Reynaldo Bignone del Colegio Militar, así como en 2016 el presidente Mauricio Macri hizo descolgar de la Galería de Patriotas de Casa Rosada imágenes de Ernesto Guevara o Hugo Chávez); o murales que aparecen dañados, como ocurrió en Avellaneda (Buenos Aires) con el mural en homenaje a las Madres de Plaza de Mayo en 2017⁹. La conducta hacia estas imágenes además refiere una relación entre la imagen y su referente: como sostiene Freedberg, no se ataca a la imagen en sí sino a la cosa simbolizada, indiferenciada del soporte que la corporeiza en una imagen (1992: 29). Al intentar destruirla, vandalizarla o relocalizarla se intenta regular el orden imaginario de una colectividad, es decir, establecer un régimen visual.

⁸ Ver <https://www.infobae.com/sociedad/2017/09/17/trasladaron-el-monumento-de-juana-azurduy-a-la-plaza-del-correo/> (Infobae, s/f, visitado 10/06/2019)

⁹ Ver <https://www.infobae.com/sociedad/2017/04/17/vandalizaron-un-mural-sobre-las-madres-de-plaza-de-mayo/> (Fernando Soriano, Infobae, visitado 10/06/2019)

En el caso de Zamba, se pueden pensar dos procesos. Por un lado, el cambio que según las autoridades actuales iban a establecerse en el programa en cuanto a su contenido¹⁰ (dentro del marco de otros cambios ocurridos con el canal, desde el logo, hasta el slogan, que actualmente es “Estamos todos”); por otro, la aparición de los muñecos que había de Zamba y los demás personajes en el Parque Temático de Ciencia Tecnópolis tirados y rotos en 2016¹¹, y una nueva aparición de los mismos en condiciones paupérrimas en las oficinas administrativas de Educ.ar, dentro del predio de la ex ESMA (Buenos Aires) en 2017¹².

Hay dos elementos a tener en cuenta. Primeramente, tanto la programación del canal como el dibujito en sí mismo no fue cancelada de inmediato al asumir el nuevo gobierno, sino que los cambios se fueron dando de manera gradual. Las imágenes, al ser degradadas y profanadas lentamente (en vez de eliminadas o en el caso de un programa, censurado o cancelado), quedan expuestas en su impotencia. Es decir, y aquí se une al segundo elemento, ante una imagen considerada poderosa (eficaz), es necesario recordar a los espectadores que no es más que eso: una imagen sin vida. “Se trata de obras que no pueden aspirar a la vida y, si se perciben como una amenaza, debe demostrarse que están muertas” (Freedberg, 2017: 81). La modificación del personaje y del canal, así como su deslocalización de los espacios públicos, responden a una revalidación del cambio electoral ocurrido a fines de 2015. Podría pensarse desde el concepto de “conquista ritual” que A. Nielsen y W. Walker proponen para las conquistas inter-étnicas. Es decir, la destrucción y reemplazo de artefactos, monumentos y prácticas de determinados grupos pensados en términos antagónicos permite coartar a la reproducción social de aquellos, siendo tan eficaz para la sumisión y el control como lo es el dominio de la infraestructura económica (1999:153). En el gesto iconoclasta de destruir las imágenes de Zamba, se las está instituyendo como poderosas, en tanto símbolo de la gobernación previa, “derrotada” en las urnas. Y a su vez, al conferirles dicho poder y eficacia, se vuelve necesaria su destitución que expone su impotencia, desautorizando su presencia. Asimismo, la lenta degradación hace que sea posible pensar el gesto iconoclasta desde la idea de “violencia positiva” del filósofo Byung-Chul Han en *Topología de la violencia* (2016): una violencia que antes que excluir, incluye y aprisiona dentro del nuevo sistema

¹⁰ Ver <https://www.infobae.com/teleshov/infoshov/2016/07/07/zamba-vuelve-a-la-television-sin-sobreinterpretacion/> (Infobae, s/f, visitado 10/06/2019)

¹¹ Ver https://www.diarioregistrado.com/sociedad-/asi-estan-hoy-los-munecos-de_a57227ad10474f7b715141f95 (Diario Registrado, s/f, visitado 10/06/2019)

¹² Ver <https://www.tiempoar.com.ar/articulo/view/66448/rompieron-y-tiraron-mua-ecos-de-zamba-en-el-predio-de-la-ex-esma> (Tiempo Argentino, s/f, visitado 10/06/2019)

que impone (íntegra). Los mecanismos de la misma escapan a la visibilidad (al menos la de la mayoría) y hace que las víctimas entonces no se den cuenta de la relación de dominación implantada, en lo que reside su eficacia: se vuelve una dominación discreta. Vemos aquí una diferencia con lo que fue la proscripción del peronismo luego del golpe de 1955.

Es importante recalcar entonces que la imagen de Zamba no solo excedió la pantalla televisiva sino que además logró interpelar al mundo adulto (y no solo al infantil, que era su receptor original). Es decir, la creación del canal, pero en particular la aparición de este programa en concreto se relaciona e identifica con una oferta comunicacional y educativa de un gobierno y comienza a circular en tanto contenido no solo en la esfera doméstica sino en la pugna por la cultura visual infantil en el espacio público y en la escuela.

A modo de cierre

La reacción a la figura de Zamba fue el disparador, en tanto fenómeno iconoclasta, de este trabajo. A lo largo del mismo, además de reponer quién es el personaje o los diferentes medios en los que se corporeizó su imagen (en la televisión, la computadora, los videojuegos o muñecos); se intentó inscribir a Zamba dentro de una trayectoria visual gubernamental que a su vez propone una manera de aproximarse a la infancia desde la política. Asimismo, se refirió la crítica a su contenido por parte de ciertos sectores sociales y del funcionariado, que no se refería solamente a una “línea partidaria” sino a la politización misma de la infancia: los chicos y las chicas tienen una ciudadanía incompleta, ya que la política no entra dentro de la esfera de la niñez. Esta idea de “adoctrinamiento” corre también para los adolescentes que toman las escuelas (como da cuenta el protocolo que se intenta instaurar en la Ciudad de Buenos Aires¹³) así como para los contenidos dentro del aula (como fue el caso de la línea 0800 para que los padres denunciaran a los docentes que abordaban temas “políticos” como ser el caso de Santiago Maldonado, medida que en la Ciudad ya se había instaurado desde 2012 contra la “intromisión política en la escuela”¹⁴). Lo que acontece con *Paka Paka*, por tanto, se inserta en una lógica general de gobierno y gestión y una concepción sobre la infancia y su mirada. Volver a las imágenes que se asocian a la infancia (y en gran medida a la escuela) nos permite entender no solo el poder de aquéllas, sino cómo dichas configuraciones visuales también construyen un campo social –en este caso de la infancia– de la misma manera en que la gestión y la educación de la mirada buscan distanciar a la política de la niñez, al menos en el periodo actual. Las imágenes en tanto medios educativos y formativos respecto de la infancia, como propone Runge Peña, nos permiten entender los entornos en los que los niños se mueven de hecho y los que a su vez los adultos prescriben.

¹³ <https://www.infobae.com/educacion/2018/02/14/el-gobierno-porteno-implementara-un-nuevo-protocolo-para-evitar-las-tomas-de-los-colegios/> (Maximiliano Fernández, Infobae, visitado 10/06/2019)

¹⁴ <http://ute.org.ar/los-docentes-portenos-duros-contra-el-0800-de-bullrich/> (UTE, s/f, visitado 10/06/2019)

Finalmente, la pregunta por el gesto iconoclasta (en este caso de parte del poder político nacional) es también una pregunta por el poder de las imágenes, su eficacia a la hora de convocar y provocar, y las respuestas que las personas tenemos hacia ellas. En definitiva, una pregunta por la agencia de las imágenes, para entender cómo crean sentido y qué hacemos nosotros ante eso.

Referencias bibliográficas

- Cosse, Isabella. *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden familiar 1946–1955*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Fernández Bravo, Álvaro. *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial, 2000.
- Freedberg, David. *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Freedberg, David. *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2017.
- Han, Byung–Chul. *Topología de la violencia*. Barcelona: Herder, 2016.
- Mitchell, William. “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual”. *Estudios Visuales* #1, (2003): 17–40.
- Nielsen, Alex y Walker, William. “Conquista ritual y dominación política en el Tawantinsuyu. El caso de los Amarillos (Jujuy, Argentina)”. En *Sed non satiata. Teoría social en la arqueología latinoamericana contemporánea*. Zarankin, A. y Acuto F. (editores). Buenos Aires: Ediciones del Tridente, 1999.
- Otero, Carlos. “La imagen como paradoja”. En *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*. Otero, C. (editor). Madrid: La Oficina, 2013.
- Reguillo, Rossana. “Saber y poder de representación: la(s) disputa(s) por el espacio interpretativo”. *Comunicación y sociedad*, N°9 (2008): 11–33.
- Runge Peña, Klaus. “Relaciones del saber sobre la educación y la formación (pedagogía) y del saber sobre lo humano (antropología) en Comenio, Rousseau y Kant: Aportes de la antropología pedagógica”. *Pedagogía y Saberes* N°43 (2015): 9–28.
- Serra, María Silvia. “Atrápame si puedes: el cine como objeto de la escena pedagógica”. *Educação*. V. 35, N°2 (2012): 233–240.

Arte acción, una inauguración como acción de arte (1979)

Leslie Fernández Barrera
Universidad de Concepción
Chile
lesliefernandez@udec.cl

Para el gobierno del socialista Salvador Allende (1970–1973) la cultura en su sentido más amplio, era un aspecto prioritario a desarrollar en el programa de educación popular, reconociendo su importancia ya que que permitiría formar individuos más completos e integrales. Una prueba de ello fue la participación gubernamental en la creación de la editorial Quimantú y en las propuestas musicales como la Nueva Canción Chilena. Sin embargo, este proyecto se vio abruptamente interrumpido por el Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 y la dictadura cívico militar que se impuso en Chile por 17 años. Gran cantidad de artistas de las diferentes áreas se encontraban alineados ideológicamente con el gobierno de la Unidad Popular¹ y se proyectaban con él, debido a la importancia que se daba a la enseñanza artística, considerando además que esta debía llegar sin exclusión a todas las clases sociales y sobre todo a aquellas que se encontraban en mayor desventaja educacional.

A partir de la irrupción del gobierno dictatorial liderado por Augusto Pinochet Ugarte, se produjo una intervención en todos los ámbitos de la vida de los chilenos y chilenas. Sin embargo, la sistematización del control y vigilancia sobre el arte y la cultura impuesta por la Junta Militar se hizo oficial por medio del decreto N° 19 del Ministerio de Educación de Chile, firmado el 14 de enero de 1976, lo cual era planteado en los siguientes términos:

¹ Coalición electoral de partidos políticos de izquierda que llevó a la Presidencia de la República en 1970 al socialista Salvador Allende.

Todas las iniciativas tanto de origen público como privado que digan relación con asuntos culturales, deben ser sometidas en primer término a estudio y revisión por la comisión asesora del Ministerio de Educación y el Asesor Cultural de la Junta de Gobierno (Brunner, 1977: 85)

Sumado a este decreto debemos recordar las intervenciones realizadas al interior de la mayoría de las Instituciones de educación superior de Chile, por medio de las llamadas “reestructuraciones” que comenzaron recién ocurrido el Golpe de Estado, lo que se vio reflejado en el cierre de carreras, principalmente aquellas pertenecientes al área humanista y de las ciencias sociales. Pero también se realizaron modificaciones a las mallas de estudios, además de normalizar la persecución política a los docentes y estudiantes que no comulgaban con el Gobierno de la Junta Militar, que en muchos casos terminaron con su expulsión de los centros educativos a los que estaban vinculados.

Pese al impacto que significó la dictadura para el desarrollo de las artes, sobre todo en sus primeros años, artistas de distintas disciplinas comenzaron a replantear su forma de trabajo, tanto en lo relativo a los lenguajes, los lugares o espacios de exhibición y circulación, como también las orientaciones temáticas de sus obras. De esta manera la práctica del arte acción surge a partir de cuestionamientos frente a un arte tradicional y su restricción formal para canalizar ideas, debido que se comenzaba a comprender la importancia de reflexionar sobre los procesos que se estaban viviendo, yendo más allá de la producción de un objeto u obra. Se asumía un compromiso por acercar arte y vida, estrechar sus límites, introduciendo el factor temporal y lo efímero.

A fines de década de los setentas y sobre todo durante los ochentas, muchos de los artistas que trabajaban de manera individual comenzaron a agruparse para manifestarse frente a la institucionalidad sistémica de la dictadura. Se buscaba con esto ir más allá de la simple lógica de resistir, para reivindicar el lugar del arte por medio de acciones y hechos concretos, que simbolizaban en la mayoría de los casos, estados referidos a la situación urgente que vivía el país, pero era necesario hacerlo mediante estrategias que apelaran hacia lo sugerente y no a lo literal. La intervención estatal estaba influyendo directamente en la vida cotidiana de los chilenos y chilenas como también en la puesta en práctica de sus libertades, era necesario entonces actuar aprovechando las fisuras que dejaba la imposición del poder. En este escenario surgen por ejemplo en 1979 en la ciudad de Santiago el grupo de acciones CADA² y Alfredo Jaar comenzaba a realizar en las calles de la capital chilena sus acciones llamadas *Estudios sobre la Felicidad*³.

² Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3342.html/> (Consultado el 10 marzo de 2019).

³ Disponible en <http://www.alfredojaar.net/> (Consultado el 10 marzo de 2019).

Pese a que la intervención se realiza en todas las universidades chilenas, en la Universidad de Concepción ocurre de manera muy radical, debido a que era reconocida como un reducto de extrema izquierda, en cuyas aulas se habían formado los líderes del Movimiento de Izquierda Revolucionaria MIR, al cual además adherían gran cantidad de estudiantes.

Es así como la censura de exposiciones en los espacios universitarios y otros donde la Universidad tenía injerencia directa, se repitió en más de una oportunidad, lo que provocó que los artistas comenzaran a recurrir a lugares ajenos a los circuitos tradicionales con el fin de poder trabajar con un grado mayor de libertad dentro de lo que permitía un proyecto artístico en ese momento. Sin, embargo, pese a lo adverso del contexto, nunca hubo una paralización total de la actividad artística. Debido a la restricción que existía para reunirse, algunos espacios que se encontraban en el centro de Concepción se fueron constituyendo como puntos de encuentro que formaban parte de un recorrido que convocaba a artistas de distintas disciplinas. Algunos de ellos eran públicos, bares o restaurantes como: El Castillo, El Lord, El Nuria a los cuales se llegaba bajo la excusa de encontrar alimento y dispersión. Otros lugares de acceso más limitado eran la Parroquia Universitaria y la Sociedad de Carpinteros y Ebanistas⁴, que también funcionaron como centros de acogida para la organización de diferentes actividades artístico-culturales, pero donde también había que mantener resguardo sobre lo que se hacía y conversaba. Fueron estos espacios, entre otros, en donde más adelante se organizarían exposiciones y proyectos, que irían tramando la colectividad artística de Concepción.

Arte acción y Audiovisión, dos acciones artísticas colectivas contra la censura en Concepción

Nos dijimos hagamos una inauguración de nada por ejemplo. No sabíamos como se llamaba en ese momento ese lenguaje, solo lo hacíamos. Si no permiten exponer, hagamos algo en donde no haya nada, una Inauguración de nada⁵.

En el contexto del control ejercido por el estado en las universidades, una de las primeras exposiciones censuradas en Concepción fue *ArteAcción* (1979), organizada por Pilar Hernández y Manuel Fuentes (Munael), ambos estudiantes de los últimos años de la

⁴ La Sociedad de Carpinteros y Ebanistas fue uno de los enclaves fundamentales de resistencia en dictadura en Concepción. Convocaba a artistas de distintas disciplinas artísticas, sobre todo del área de la Música y las Artes Plásticas.

⁵ Entrevista a Manuel Fuentes, artista y gestor exposición, 10 enero de 2016.

Licenciatura en Arte de la Universidad de Concepción. En ella participaron estudiantes de distintas generaciones que más adelante conformarían el Colectivo Arte80. Para su realización se había gestionado la Sala Universitaria, un espacio administrado por la Dirección de Extensión, contando con una autorización oficial, incluso con un afiche impreso que había sido timbrado y que anunciaba su inauguración para el 3 de diciembre. Sin embargo, muy cerca del día y sin mediar una justificación formal la exposición fue suspendida. Pilar Hernández, quien era parte del equipo organizador, relató este episodio de la siguiente manera:

Entonces me conseguí la Sala Universitaria para nuestra acción de arte, primero fue autorizada por Extensión de la Universidad de Concepción. Nosotros, con Manuel, llevamos nuestros afiches a Extensión, que en sí era nuestra acción de arte. De repente me llaman y me dicen que ya no estaba autorizado. No sé cómo se movían las cosas para desautorizar⁶.

Si bien, la desautorización significó en un primer momento un freno a su realización, Hernández y Fuentes gestionaron rápidamente la multisala del Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, un espacio que los acogió sin mayor problema. La muestra se realizó finalmente el lunes 10 de diciembre de 1979, una semana después de la fecha original y debido a la censura que había sido objeto, aún siendo una exposición en donde no habría “nada”, se generaron muchas expectativas sobre todo para el circuito artístico universitario, lo que significó contar con una gran cantidad de asistentes. La exposición propiamente tal, consistió en una sala vacía, en donde los propios “espectadores” eran parte de la obra: la presencia de sus cuerpos, sus movimientos, diálogos y todo lo que acontecía en el lugar. A partir de registros fotográficos tomados durante la inauguración, se puede constatar que lo único colgado en los muros de la sala fue un par de carteles en donde aparecían textos que señalaban lo siguiente:

Este acto se manifiesta por medio de gestos, movimientos, agrupación o dispersión de sujetos dentro de la sala. también mediante la situación discursiva.

Intención: plantear el hecho no como la formulación de mensajes adicionales a esta sala de exposición, sino como la experiencia de mensajes que se desarrollan y evolucionan en un espacio y tiempo determinado.

Sus organizadores afirmaron que por medio de esta acción buscaban hacer un trabajo de carácter sociológico, ya que les permitiría estudiar y registrar lo que sucedía a partir de la reunión de este amplio grupo de personas, que habían sido convocadas en una exposición

⁶ Entrevista a Pilar Hernández, artista y gestora exposición, 15 diciembre 2015.

de “nada”, en la cual resultaba imposible olvidar el clima socio–político que se vivía y también la prohibición de reunirse. Sin duda, existía un dejo de incertidumbre e inquietud entre quienes participaban, pero otros entendían muy bien a qué apuntaba. Mientras transcurría la inauguración, fueron entregados a los asistentes volantes que operaban como un manifiesto. Luego se recogieron sus testimonios por medio de la grabación de audios y además se hicieron fotografías de lo que allí estaba aconteciendo.

Arteacción fue anunciada en su afiche como arte conceptual, lo cual se distanciaba de la formación académica de la Escuela de Arte de la Universidad de Concepción, que además se encontraba bajo la estricta mirada de las autoridades designadas. Sin embargo, existía una clara conexión con la visión del artista y docente Pedro Millar, quien consideraba que la enseñanza artística debía ir más allá del manejo técnico o de la ejecución de una disciplina, donde el tema planteado era fundamental para manifestar una postura, un punto de vista que permitiera al artista situarse políticamente. La llegada de Millar como docente a la UdeC en 1975⁷, generó un cambio importante en una generación de estudiantes, debido a que complementaba su labor docente con lecturas que apelaban al uso del lenguaje escrito y a pensar la imagen con una herramienta de comunicación teniendo como referentes a autores como: Ferdinand de Saussure, Marshall McLuhan y Roland Barthes, buscando además integrar temáticas que surgieran de distintas fuentes y de la interdisciplina.

Los organizadores de *arte acción*, más un grupo importante de estudiantes de generaciones que tuvieron contacto con Millar, reconocieron que la enseñanza de este docente fue un estímulo fundamental para el desarrollo de sus proyectos, en los que de a poco fueron integrando su visión frente a la represión que estaba viviendo en el país. La cercanía que Millar estableció con sus estudiantes, tanto dentro y como fuera del aula, los llevó a desarrollar más adelante acciones colectivas, que tomaron como referencia el acontecer social y político, el vínculo con lo cotidiano, para utilizar el arte como una herramienta de comunicación y también pensar el trabajo artístico desde lo grupal. En una entrevista en relación a *Arte acción* Millar señalaba: Pienso que esto se justifica entre otras razones, por el hecho de que así como se puede tomar como referencia el paisaje, las relaciones humanas o la tragedia humana, también se puede tomar como referencia un hecho sociológico, antropológico o la ecología para hacer con ella una acción de arte o un objeto de acción de arte (Millar, 1979: 2).

⁷ Pedro Millar (San Rosendo 1930– Santiago 2014). Tuvo sus primeros acercamientos al arte en la Academia de Bellas Artes de Concepción, antes de emigrar a estudiar y trabajar a la capital. Permaneció trabajando en la Universidad de Concepción desde 1975 hasta 1980, cuando fue expulsado por razones políticas. Ese mismo año retorna a trabajar a Santiago.

Los asistentes a esta acción de arte fueron mayoritariamente estudiantes de arte y de carreras afines, con una mínima presencia de profesores. Iván Cárdenas⁸, estudiante en esos años y uno de los encargados de hacer los registro fotográficos, afirma que quienes organizaron la muestra y su círculo más cercano estaban absolutamente identificados por las autoridades de la Universitarias y además eran considerados por la dirección del Departamento como un grupo conflictivo.

Esta *acción* surge como una ironía frente al control que buscaba ejercer el régimen militar sobre el arte. Una reacción en contra de cómo se estaban orientando el manejo de los temas sobre lo que se podía o no exponer. Era también una manera de provocar frente a las restringidas posibilidades de hacer, reunirse y exponer.

La segunda parte de *Arte acción* también tuvo lugar en el Instituto Chileno Norteamericano y fue realizada el 14 de enero de 1980. Sus organizadores la llamaron *Audiovisión, retrospectiva de una exposición* y en ella fueron exhibidas las fotografías y dispuestos los audios que habían sido registrados en la jornada del 10 de diciembre.

Ambas exposiciones fueron cubiertas en prensa por la periodista Ana María Maack en un artículo que apareció publicado en el suplemento Gaceta del Diario El Sur, bajo el título de *arte acción o arte vivo*, donde se señalaban como un arte de vanguardia que manifestaba nuevos códigos para el arte penquista:

Por primera vez el público formó parte de la motivación misma, o sea, del proceso inicial de la creación artística. En una segunda etapa, ese público podrá ver el producto está motivación y situación que dio margen para los documentos (Maack, 1979: 2).

En este artículo Maack entrevista a los organizadores y algunos asistentes de *arte acción*, con lo cual hizo un esfuerzo importante por difundir en un periódico conservador, una exposición con una orientación conceptual, algo muy ajeno a lo que se hacía en Concepción, durante esos años. Sin embargo, el artículo no hace mención de la censura que había sido objeto en su primer intento, tampoco señala las verdaderas motivaciones que habían dado lugar a la muestra.

⁸ Entrevista Iván Cárdenas, artista, 15 enero 2016.

Arte acción y *Audiovisión* fueron dos ejemplos fundamentales dentro de lo que podemos llamar la resistencia desde las Artes Visuales en Concepción, ya que surgieron como reacciones frente al control y la pérdida de libertades que habían sido impuestas por el Gobierno Militar y su radical intervención en las universidades chilenas. Ambas tienen un valor especial porque fueron realizadas antes de que comenzaran las manifestaciones masivas en el medio universitario y en las calles penquistas⁹. Incorporar la ironía y conectarse a partir del acto simbólico de exponer una sala vacía, fue importante no solo para sus organizadores y colaboradores, sino para todos quienes fueron partícipes de ello.

Podemos ver en ambas exposiciones una provocación, una ironía frente al control y a la limpieza que buscaba el gobierno militar, por medio de ese “saneamiento” frente a vestigios que podían remitir a la Unidad popular y al gobierno de Allende. Una forma de responder frente a las limitaciones del hacer, reunirse y exponer. Sin que haya sido su objetivo, se transformaron en el comienzo del Colectivo Arte80 que a partir de la década de los ochentas comenzaría a realizar diversas acciones y exposiciones grupales que fueron bastante transgresoras para la escena artística de Concepción, muchas de las cuales lamentablemente no fueron registradas, pero forman parte de la memoria de quienes fueron sus protagonistas, colaboradores y espectadores.

De esta manera *Arte acción* y *Audiovisión* se presentan como dos hechos aún muy poco difundidos que forman parte de una escena particular, de una ciudad que estaba viviendo sus propios procesos sociales, políticos y artísticos, a partir de los acontecimientos que marcaron la vida en Chile a partir de 1973, a lo que sumamos la reciente implementación de la enseñanza de las Artes Plásticas en la academia universitaria en 1972. Vistos a la distancia, estos hechos pueden ser leídos como hitos en relación al tiempo que se estaba viviendo, lo que hoy aparece como absolutamente necesario de rememorar y citar.

Para cerrar este artículo, cuyo contenido forma parte de una investigación más amplia sobre las artes visuales desarrolladas en Concepción durante la dictadura, es importante señalar que la mayoría de la bibliografía existente en Chile sobre este periodo hace referencia casi exclusivamente a lo que sucedió en Santiago, sin incluir aquello ocurrido en las provincias. Se hace necesario entonces reunir y articular estos microrrelatos a partir de entrevistas, archivos y de la revisión de los pocos documentos existentes, de manera que sea posible respaldar las historias locales en pos de construir un relato propio.

⁹ Gentilicio para referirse a lo originario, relativo a, o propio de la ciudad de Concepción.

Referencias Bibliográficas

- Brunner, José Joaquín. “La miseria de la educación y la cultura en una sociedad disciplinaria”; *Revista Nueva Sociedad*, N° 33 (1977), s/p.
- Maack A.M. “Experiencia artística de Arte acción o arte vivo”, *El Sur, La Gaceta* (1980) pp. 2–3. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3342.html/>. (Consultado 15 marzo de 2019).
- Sagredo Astudillo, Juan Francisco. “Identidad y proscripción: Espacios musicales como formas de resistencia cultural al interior de la Universidad de Concepción, 1973–1983”. Facultad de Educación y Humanidades, Magister en Historia de Occidente, Universidad del Bío–Bío, 2013.

Prácticas artísticas en territorio: exploraciones de la agrupación *Mesa8*¹

Natascha De Cortillas Diego
Universidad de Concepción
Chile
ndecortillas@udec.cl

Antecedentes

¿La dimensión artística y el compromiso social?

Entre los años 2008 y 2010 el contexto de la escena artística local en la Ciudad de Concepción–Chile, se vislumbró con una producción que evidenciaban la desmaterialización de las formas del arte², así como también el uso de espacios alternativos, informales y urbanos. En ese contexto, la agrupación *Mesa8*³ tuvo un trabajo exploratorio y colaborativo

¹ Todas las ideas desarrolladas en este texto responden a un ejercicio colectivo de discusión y conversación que se da como un ejercicio contante entre los integrantes de la agrupación.

² “La desmaterialización obedece a diferentes premisas estilísticas, operacionales y epistemológicas, aunque tengan como horizonte la misma ‘totalidad social’”(Fiz, 1990: 10).

³ En el marco de un “seminario de asociatividad” organizado el año 2007 por el Consejo Regional de la Cultura y las Artes (Biobío), se convocó a representantes de las diferentes áreas de producción artística regional (danza, teatro, artes visuales, fotografía) con la finalidad elaborar un diagnóstico de cada una de las disciplinas a través de mesas de trabajo integradas por los propios agentes, lo cual conduciría al levantamiento de propuestas y demandas que serían acogidas dentro de la política cultural impulsada por el Consejo Regional de Cultura. El grupo de artistas visuales que acudió a aquella convocatoria, sostuvo una serie de diálogos con la institución y promovió la participación de otros agentes del área, con el objetivo de materializar una organización de base amplia, que permitiera dar una respuesta efectiva al espacio de asociatividad que se abría en ese momento. De este modo se conforma la “Octava Mesa de Artes Visuales”, que si bien emerge en una coyuntura determinada por el diálogo con la institucionalidad cultural, se encuentra estrechamente vinculada a un proceso previo de articulación entre los agente artísticos. A partir del año 2010, la agrupación se vuelve más compacta en su número de integrantes y pasa a denominarse “*Mesa8*”, nombre que conserva en la actualidad. El eje que ha determinado el trabajo de “*Mesa8*” desde sus inicios, ha sido la relación entre “arte contemporáneo y comunidad”, en tanto espacio de acción y reflexión que tensiona las nociones convencionales de lo artístico, abriendo renovadas condiciones de posibilidad para la producción {on artística contemporánea. A partir de tal fundamento, “*Mesa8*” ha realizado una serie de iniciativas cuyas características más acentuadas son el aspecto colectivo y colaborativo, la importancia de los procesos

en diferentes sectores de Concepción donde la participación de las(os) artistas, los vecinos(as) y las organizaciones sociales y/o Centros culturales eran parte imprescindibles de trabajo. Así, vemos el caso de Balmaceda Arte Joven⁴ que promovían ejercicios colectivos con la población Tucapel Bajo o como la Población Agüita de La Perdiz o el Valle la Piedra, en Chiguayante. Así, desde sus inicios Mesa8 sostuvo una relación crítica entre el arte contemporáneo y comunidad, donde los vínculos territoriales se volvieron tanto más relevantes que la misma producción artística.

Luego del terremoto⁵ del 27 de febrero de 2010 se desarrollaron una serie de ejercicios de mediación, activados por varios talleres artísticos en la Escuela Las Vegas de la Bahía Coliumo en Tomé, para asistir a la difícil experiencia vivida en el maremoto y terremoto, revelándose nuevas formas y procedimientos de trabajo que permitieron reorientar el proceso y la labor de la agrupación. A partir de allí, y como consecuencia del vínculo que se construyó durante el año 2010 con la comunidad de Coliumo y Tomé, se concibió un programa de residencias, donde se invitaron a dos⁶ artistas latinoamericanos que mantenían un trabajo significativo con comunidades. Ambos artistas generaron encuentros que propiciaron y profundizaron los lazos con la comuna de Tomé y que hoy se percibe a través de un trabajo relacional junto a otras organizaciones artísticas, ciudadanas y activistas del lugar, permitiendo sostener los vínculos que se habían levantado el 2010.

Actualmente, Mesa8 mantiene un trabajo sostenido en la ciudad de Tomé ligado a organizaciones sociales, culturales y activistas en el proceso de levantamiento y defensa de su patrimonio y territorio.

Problema

¿Qué implica el trabajo entre arte y las comunidades? ¿Cómo definimos las comunidades? ¿Cuál es el rol del arte y el artista en el contexto actual de movilizaciones sociales y territoriales? Estas interrogantes⁷ se comprendieron como un ejercicio dialéctico donde el diá-

(por sobre la producción de “obra”), y el intercambio como dinámica de trabajo entre pares y agente sociales.

⁴ Centro Cultural Balmaceda Arte Joven es una institución Chilena dedicada a las artes, actualmente de derecho privado y que cuenta con sede en Santiago, Puerto Montt, Concepción, Valparaíso y Antofagasta.

⁵ El 27 de febrero del 2010 Chile tuvo un sismo que alcanzó la magnitud de 8,8 MW, con epicentro en el mar frente a la costa de la Región del Biobío, donde el terremoto afectó a las regiones _ que equivalen a cerca del 80 % de la población del país.

⁶ Leonardo Herrera de Colombia y Christian Luna de Perú.

⁷ El trabajo reflexivo, la discusión y los enfoques de trabajo se desarrollan de manera colectiva al interior de Mesa8. Así, la Coyuntura de del año 2016 _ con el levantamiento de la Mesa Ciudadana por el Patrimonio de Tomé en defensa de la Fábrica de Paños Bellavista frente al interés de económico de demolerla para construir un proyecto

logo, la reciprocidad y las relaciones horizontales eran una premisa básica entre las personas, colectivos y agrupaciones que conforman una Comunidad, alimentando el trabajo crítico del colectivo en torno a la participación de los procesos ciudadanos de la Ciudad de Tomé.

Reflexiones en torno a la experiencia de trabajo. Marco de referencia

El reconocimiento que hacemos de la comunidad, se inicia desde una posición que comprende el trabajo artístico como un campo entrelazado con las problemáticas particulares del contexto social, político y cultural. En este marco, se comprende el arte como un ámbito de acción crítica que establece una relación específica en la construcción de *lo común*, entendido como “el espacio de interacción e intercambio significativo, de encuentro de lo diferente, puerto de llegada de lo otro que invita a *alterizarse*” (Delgado, 2008: s/p.), ya que tanto las nociones de arte como el de comunidad están articuladas y entrelazados en límites difusos de superficie donde ambos conceptos se discuten y cuestionan.

Si bien, es cierto, se reconocen relaciones preconcebidas en esta dinámica relacional de arte y comunidad, también se observan prácticas artísticas que se definen —en su carácter colectivo— por dar visibilidad a una contingencia social y local, comprometida en una experiencia compartida. Intentado cobijar este espacio y dar respuestas a estas micro comunidades de resistencias es que el ejercicio común de *persistencias locales* se

alimentan del disenso, de la discrepancia, que crecen a partir de sus diferencias, que no comparten sino un objetivo claro de resistencia? (...) ¿Puede hoy día ser pensado un espacio público en el que se encuentre la alteridad, confrontada a sí misma, y puede entenderse ese paso en camino hacia un modelo democrático de gestión de lo colectivo? (Delgado, 2008: s/p.)

Por lo tanto, toda propuesta que se construya en y desde un vínculo con las tensiones y contradicciones propias de la esfera social, implica que debe asumir una especificidad que, eventualmente supone una visión redentora del trabajo, desconociendo toda conflictividad latente en la producción simbólica de las comunidades. Ránciele señala, que caer en idealismos que borren la diferencia y esquiven el conflicto tácito en toda producción de comunidad le otorga al arte un espacio de privilegios y consensos (Rancièrè, 2008).

De este modo, desligándose de las ideas paternalistas e insistiendo en la diferencia y la incertidumbre de las acciones localizadas, es que se asume la fragilidad y fortaleza de un vínculo que se construye colectivamente.

inmobiliario_ permito robustecer una mirada respecto del trabajo que se venia haciendo en la Zona.

Sobre nuestro contexto de acción — operaciones de trabajo

El contexto local de mesa⁸, no es más que la consecuencia brutal —del modelo neoliberal— donde las con acciones productivistas en torno a la competencia y al éxito han generado comunidades empobrecidas “esa feroz competencia de producción de mercancías y acumulación constante de capital [...] afectando también poblaciones y culturas sin ninguna consideración” (Mota y Sandoval, 2016: 96), donde la perspectiva cultural se comprende desde el crecimiento económico, la lógica del mercado y la explotación de los recursos naturales.

En este contexto la demanda por *cultura* —como herramienta de desarrollo— se remite a espacios de reducción y dominación que por muchos años ha evidenciado una crisis sobre la producción cultural. El enfoque modernidad/colonialidad advierte la hegemonía del Primer Mundo en el desarrollo de pensamiento crítico, praxis política, económica y cultural, donde las diferencias con el Tercer Mundo no son más que invenciones, ya que no hay países desarrollados y subdesarrollados, sino que ambos constituyen ejercicios de modernidad, solo que en roles diferentes, “donde la modernidad no es un proceso que supere a la colonialidad, sino que la modernidad, necesita y reproduce la colonialidad, es ‘su cara oculta’” (Mota y Sandoval, 2016: 97).

Estos conflictos que por una parte configuran espacios desoladores de humanidad como se ven en las realidades locales de Tomé, Lota, Penco, San Pedro de la Paz etc. (región del Biobío) al mismo tiempo realzan el reconocimiento de un contexto/comunidad que esta dado por el carácter del vínculo con el que se establecen tales relaciones. Así entonces, aunque es difícil definir *comunidad*, el término se esboza como un campo de relaciones horizontales que se dan en un contexto geopolítico, histórico, territorial y por ende cultural.

Así, como la esfera de la cultura trabaja en y desde la comunidad, el quehacer de Mesa⁸, se relaciona con organizaciones sociales y culturales (Balmaceda Arte Joven, CECUM, Consejo Comunal para el Patrimonio Tomé⁸, entre otros), o con agentes políticos y culturales (di-

⁸ Tomé, es una ciudad ubicada en la provincia de Concepción, VIII Región del Biobío – Chile, posee una historia ligado al desarrollo industrial, textil, portuario, pesquero y triguero que se desarrolló desde mediados del siglo XIX. Aún quedan residuos de un pasado glorioso, los cuales le otorgan a la ciudad un sello particular que los diferencia de otras localidades del país; sin embargo, estos vestigios carecen de protección legal primando, por sobre todo, el derecho de la propiedad privada y pasando a ser meras infraestructuras inmuebles sin nada que rememorar, susceptibles al deterioro y a la tan temida desaparición producto de un proceso de modernización que vive la ciudad en búsqueda del desarrollo turístico que no se ha diversificado más allá de lo que ofrece la propia geografía del lugar, olvidando al patrimonio histórico y cultural como un recurso. En ese contexto y frente al cierre de la Fabrica Bellavista Tomé, así como su posible privatización, la comunidad de Tomé decide organizarse y comenzar un proceso orgánico-ciudadano en defensa de su patrimonio cultural y desde el 2010 abordar el concepto de “patrimonio” como un objetivo de lucha donde muchas agrupaciones se han autoimpuesto el objetivo de la valoración, conservación y difusión del patrimonio. Así, surge la organización Consejo Comunal Para el Patrimonio, como un espacio colectivo que de visibilidad nacional a este proceso comunitario, develado la fragilidad de los

rigentes, artistas, vecinos), que conforman un proceso de observación y reflexión para operar sobre problemáticas o fisuras que permite visibilizar o resignificar hechos de tensión social.

Resultados

Han sido diversas las activaciones y operaciones que se han desarrollado como colectivo y que son consecuencias de los nudos de arte y comunidad:

1.– Las residencias que desarrolló Mesa8 en Tomé el 2011, permitieron por una parte, levantar el *Encuentro para la Memoria Viva de Tomé* del artista colombiano Leonardo Herrera, como un espacio de provocación para compartir recuerdos, objetos, relatos y materiales de archivo sobre la historia textil de Tomé, relevando el **patrimonio local**⁹ de esta comunidad. Esta experiencia marco la ruta de contingencias territoriales como espacio investigativo de Mesa8, enfocándose en los procesos de desindustrialización y manifestación social.

2.– Lectura Pública: [RE] NACIONALIZACIÓN fue una acción colectiva realizada el 2017, como resultado de una revisión emotiva y política sobre el trabajo de la Mesa Ciudadana de Tomé y la historia de la Fábrica de Bellavista. Así, con lecturas en la Radio Amistad, pegatinas de la historia textil de Tomé, y acciones colectivas¹⁰ de ex trabajadores textiles, escritores, artis-

bienes culturales en particular, los sucesos vinculados al término de la actividad textil. Gonzalo Ortega en su Tesis del magister en Arte y Patrimonio de la Universidad de Concepción, plantea que: “El análisis de la experiencia del trabajo desarrollado por el Consejo Comunal Para el Patrimonio de Tomé a partir del año 2010, en el marco de la valorización y socialización de la identidad y los espacios culturales de su localidad; contribuirá a la valoración de la gestión del patrimonio cultural a partir de las comunidades, vinculándose al desarrollo y toma de decisiones en conjunto a los gobiernos/administraciones comunales/municipales” (Ortega, 2016: 42).

La experiencia de la Gestión del Patrimonio llevada a cabo por el Consejo Comunal Para el Patrimonio de Tomé a partir de un contexto de desvalorización y pérdida de los bienes culturales se definen esencialmente desde varios momentos (Ortega, 2016) generando cambios en la gestión del patrimonio cultural de la comuna de Tomé. En primera instancia el Quiebre de la Textil Bellavista, marca un antes y después en la cosmovisión y preocupaciones de la comunidad, desde el ámbito económico hasta culturales, con respecto al destino del patrimonio que de un momento a otro dejó de formar parte de una práctica cotidiana. En segundo lugar, es importante resaltar el rol del Terremoto del 27 de febrero de 2010, que significa un segundo golpe a la comunidad, si bien no en lo económico, un golpe en su infraestructura urbana de carácter patrimonial, puesto que una cantidad importante de inmuebles sufrió daños considerables que desembocaron en posteriores demoliciones y, en definitiva, pérdidas emblemáticas y evidenciando la prácticamente la nula protección de los inmuebles y gestión del patrimonio en la comunidad. Así, en un tercer momento surge el Consejo Comunal Para el Patrimonio quién decide asumir un rol dentro de la comunidad en la gestión de su patrimonio y de la identidad tomecina.

Esta problematización, pone en diálogo dos posibles lecturas de un proceso de patrimonialización; la institucional y la comunitaria. A partir de esta tensión, se pondrá de manifiesto una serie de dificultades y desafíos suscitados a la hora de proyectar una práctica cotidiana como patrimonio, asumiendo en este ejercicio la complejidad de la valorización de las estrategias de gestión patrimonial que han llevado a cabo las organizaciones comunitarias, siendo fundamental el análisis y la experiencia institucional del Consejo para el Patrimonio.

⁹ El patrimonio local “esta compuesto por todos aquellos objetos, lugares y manifestaciones locales que, en cada caso, guardan una relación metonímica con la externalidad cultural” (Prats, 2005:23).

¹⁰ Se clamo con megáfono en mano el Artículo 12 de la Ley 17.288 de Monumentos Nacionales.

tas locales e integrantes de la Mesa Ciudadana, se visibilizo la noción de patrimonio como acción de reivindicación ciudadana, y el conflicto permanente entre comunidad e intereses económicos, conectando desde lo simbólico y colaborativo con otras comunidades en resistencia.

3.– Atlas: [RE] NACIONALIZACIÓN es un libro objeto que contiene cinco láminas desplegadas con imágenes de material bibliográfico, prensa y archivos personales. Este trabajo busca nuevas formas de construcción de la historia y propone pensar las conexiones entre diversas imágenes y textos como un modo de re-leer el pasado, para encontrar un sustrato significativo en las formas de pensar nuestro presente, es decir, “estar en la historia es, también, estar atravesado por una memoria” (Didi–Huberman, 2013:162).

Como vemos, hablar de arte y comunidad no deja de ser una relación conflictiva, donde la concepción del arte como una herramienta de mejoramiento social, implica un riesgo asistencialista, ya que borra la conflictividad inherente a este vínculo. En contraste, las prácticas artísticas que toman a la comunidad como un mero objeto de experimentación para alimentar exhibiciones, bienales, etc. muestran que el equilibrio de estos polos es siempre problemático y conflictivo, ya que todas las acciones necesarias para conservar un vínculo dialógico son escasos.

Así, a partir de las experiencias desarrolladas esencialmente en Tomé, mesa8 advierte la necesidad de realizar un trabajo de mayor profundidad con una comunidad que se presenta activa, donde la reconstrucción del tejido social cobra sentido bajo la premisa de lazos afectivos y efectivos, que no se sustentan solo en la reparación de la ruina material, sino en la capacidad de organizarse en espacios de integración ciudadana y de activación de un territorio y espacio común.

Referencias Bibliográficas

Didi–Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Editorial Machado, 2013.

Delgado, Manuel. Medialab_prado, programa de cultura digital del Ayuntamiento de Madrid, España, 2008. Disponible en: <http://mediacion.medialab-prado.es/2008/02/01/manuel-delgado-lo-comun-y-lo-colectivo/>. (Consultado 24 mayo 2019).

Mota, L. y Sandoval, E. *Iberoamérica Social: Revista-red de estudios sociales*, 2016. Disponible en: <https://iberoamericasocial.com/la-falacia-del-desarrollo-sustentable-analisis-desde-la-teoria-decolonial>. (Consultado 24 mayo 2019).

Muñoz, C. y Romero, D. *La puesta aprueba de lo común: una aproximación a los discontinuos trazos de la dimensión colectiva en el arte contemporáneo penquista*. Concepción, 2014.

Rancière, Jacques. *El viraje ético de la política y la estética*. Santiago: Ediciones Palinodia, 2005.

III.

Paisajes, sujetos y registros

Pistas para leer la identidad visual de un museo de arte contemporáneo

Alejandra Panozzo Zenere
CONICET-CEVILAT, UNR
Argentina
panozzozenere.alejandra@gmail.com

Breve introducción

Algunos museos de arte contemporáneo nacieron bajo los parámetros de edificios grandilocuentes y espectaculares, mientras que otros, se reapropiaron de espacios urbanos en desuso; ambos casos se identifican como estrategias de lo arquitectónico de las que se vale este tipo de institución cultural para ser identificada y dejar una huella dentro del entramado urbanístico. Esta condición, no es particular de este momento histórico, pero ha cobrado una magnitud mayor, a tal punto que nos permite leer aspectos de la identidad visual que proyectan los museos en la contemporaneidad.

Este recorrido explora, e intenta profundizar, algunos indicios que se desprenden de las conclusiones de mi investigación doctoral (Panozzo, 2017)¹, y vincularlos con los aportes de saberes provenientes los enfoques teóricos críticos aplicados a la museología y los Estudios Visuales, con la intención de brindar una lectura de algunas condiciones generales que dan cuenta de las transformaciones sucedidas en este tipo de entidad patrimonial. Al mismo tiempo, que construimos algunas premisas particulares que se desprenden del tratamiento de la arquitectura del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, al construir su identidad en los últimos diez años.

¹ En dicha investigación analizamos las prácticas comunicacionales del Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca (Buenos Aires) y del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (Santa Fe), durante el período 2004–2014, con el objetivo de dar cuenta de los modos de comunicar sus colecciones, a través de las exposiciones, piezas editoriales y plataformas digitales.

La identidad de los museos de arte contemporáneo desde sus arquitecturas

En las últimas décadas, los museos tienen un requisito ineludible; construir una identidad que los dote de especificidad y, al mismo tiempo, los configure como nudos de la trama urbana. Esta condición suele traducirse en cualidades tales como simplicidad, atracción y recordabilidad –atributos propios de una marca comercial–. Se espera que, cumplida dicha condición, la entidad funcione, en efecto, como una marca, y que ello opere como incentivo para que las personas acudan a visitarlo y experimentarlo. Bajo las lógicas globales, la arquitectura es un elemento que puede ejecutar de una manera óptima esa dirección (Guasch y Zulaica, 2007; Laseca, 2016).

Desde fines del siglo XX, y más marcadamente desde los inicios del nuevo milenio, los museos de arte contemporáneo no solo deben preocuparse por una colección atrayente; a la par, deben atender el diseño del contenedor, que pierde cualquier rastro de neutralidad. En esta línea, se distinguen dos grandes opciones; o bien se apela a una construcción nueva de carácter majestuoso –que responde a la idea de museo como espectáculo², o bien a la reutilización de edificios simbólicos de las ciudades –es decir, el museo como reciclaje– (Casamor, 2010). Aun cuando el edificio del establecimiento tiene como objetivo declarado responder a intereses culturales, artísticos, educativos, y de exhibición y preservación de las obras, las nuevas construcciones, o aquellas que revalorizan el capital arquitectónico urbano preexistente, tienden a convertirse ellas mismas en objetos dignos de contemplación. En tal sentido, el carácter que adquieren algunas de estas arquitecturas trasciende su funcionalidad para resignificarse visualmente.

Una de las posibles lecturas que habilita ese carácter visual de la sede museal invita a interpretarla en términos de un objeto polisémico, lleno de sentido; es decir, a la manera de una *obra*. Desde este punto de vista, la pieza arquitectónica puede insertarse dentro de lo que Rosalind Krauss (1985) supo describir como campo expandido del arte. La autora señalaba, al respecto, los posibles vínculos que se establecen entre ciertas esculturas y un paisaje urbano determinado. Se trata de un fenómeno que puede relacionarse, a nuestro juicio, con el modo en que son leídas algunas de las estructuras que acogen a los museos en la contemporaneidad; casos en los que la frontera entre arquitectura y escultura se torna difusa. En

² Dentro de esta condición, Casamor (2010) construye la siguiente clasificación: el *museo estuche*, basado en el Kanno Museum (Japón); el *museo escenario*, ejemplificado en el Ozeaneum, German Oceanographic Museum (Alemania); el *museo promoción*, cuyo modelo es el Porsche Museum (Alemania); el *museo paisaje*, representado por el Musée des Landes de Gascogne (Francia); el *museo obra*, reflejado en el Liaunig Museum (Austria); y el *museo neutro*, cuya principal manifestación es el Centro de Arte Contemporánea de Bragança (Portugal).

este punto, cabe recordar las palabras del arquitecto Frank Gehry en referencia al símbolo que instaló el modélico Museo Guggenheim de Bilbao: “No sé dónde está el límite entre arquitectura y escultura [...]. Para mí es lo mismo. Los edificios y las esculturas son objetos tridimensionales” (en Milroy, 2004: 5). En efecto, desde su perspectiva, tales construcciones pueden ser consideradas *esculquitecturas*.

En consonancia con esta lectura, consideramos que algunos edificios de museos de arte contemporáneo se erigen como una obra de arte en sí mismos; rasgo que los diferencia y los autoconstruye de manera distintiva en cuanto al resto de las piezas arquitectónicas que forman parte de la urbe. La idea de marca se complementa con la lógica de generar una “experiencia de modelar, experimentar y jugar [...], cimientos del proyecto del Guggenheim de Bilbao” (Welchan, 2007: 264). De esta manera, se produce una retroalimentación estética entre la arquitectura y el mensaje que la sede museal busca proyectar a partir de la colección de arte contemporáneo; ya no solo se trata de la producción que guarda en su interior, sino también de lo que ofrece visualmente en su exterior. Se abona, así, la concepción del arte contemporáneo como un juego de niños, en contraste con la idea de *arte serio*.

José Luis Brea, a partir de la propuesta de Krauss sobre la escultura en el espacio público, ha señalado que esta

se pone al servicio de la producción o reproducción de un imaginario colectivo en el que fija un ordenamiento simbólico [...] Configura [así] el orden urbanístico; estructura y organiza los mundos de vida en tanto inscriptos en el tejido mismo de la ciudad [...]. [También] expresa una función simbólica [y] mantiene una relación explícita con el orden de los signos e ideas que organizan la concepción de una colectividad dada (Brea, 1996: 33).

No ignoramos que el autor está pensado allí en la categoría de monumento, pero consideramos que las obras producto de las edificaciones de los museos de arte contemporáneo también pueden tensar este tipo de relación entre naturaleza y cultura. Estas construcciones, en cierta manera, refundan el simbolismo de los espacios en que son emplazadas y construyen otros; producen un nuevo lugar de memoria que reafirma la lectura sobre los usos y la función simbólica del museo de arte en la contemporaneidad. Así, podemos discurrir que la condición visual de la arquitectura, presente en su carácter de obra, predomina sobre aquellas funciones que tienen que ver con su papel de “contenedor espacial [...], [ya que se ofrece como] respuesta al contexto; [y contribuye a la] afirmación de la interdependencia de la estructura con el lugar donde se ubica y con las historias locales” (Welchan, 2007: 249). Los rasgos constructivos de la entidad legitimadora apelan tanto a una especificidad

material y situacional como a la emoción y la espiritualidad, en sintonía con las obras que guarda, su misión institucional y los ideales que la ciudad busca encarnar para ser señalada como referente de la cultura.

En cuanto a lo que implica una segunda manera de pensar visualmente la arquitectura de un museo de arte contemporáneo, ello supone, ante todo, atender qué *imágenes* proporcionan esas construcciones que habitan el espacio urbano. Estas se posicionan dentro de la urbe en tanto signos y símbolos del sentido que la ciudad quiere dar a este tipo de institución cultural. Al respecto, las reflexiones de William Mitchell (1996) nos invitan a preguntarnos: ¿qué es lo que las imágenes de estas arquitecturas quieren transmitir dentro del contexto global? Algunas de ellas, para atraer nuevos visitantes y fidelizar a los públicos asiduos, adoptan una estrategia de seducción que consiste en destacar su condición novedosa y performática. La imagen visual que se proponen estos museos se substraen de las condiciones particulares para cobrar un carácter efímero, estrechamente vinculado con la idea de constante renovación. Este y otros rasgos otorgan a la sede museal cierto poder de persuasión que le permite ser elegida y consumida. Son estos aspectos los que abonan la idea de la instrumentalidad de este tipo de institución cultural (Bennett, 1996; Guasch y Zulaika, 2007), pues sus recursos y sus relatos retroalimentan el discurso de la cultura del consumo propia del sistema capitalista actual.

Lo cierto es que las edificaciones de los museos de arte contemporáneo, ya se las conciba como obras en sí mismas o como imágenes–marca, constituyen “un espacio en el cual podemos leer en parte o en su totalidad la identidad de los que lo ocupan, las relaciones que mantienen y la historia que comparten” (Augé, 2007: 110). Sin lugar a dudas, estamos en presencia de un espacio habitado, que bascula continuamente entre las lógicas del capitalismo y las del sistema artístico. Se trata, también, de un espacio fragmentado en una diversidad de opciones de tiempo y de lugar, orientadas a ampliar el consumo, y al cual los individuos siguen identificando, no obstante, con la posibilidad de aprender y de experimentar lo artístico.

Identidad visual del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (MACRo)

A fines del siglo XX, la dirección del Museo de Bellas Artes Juan B. Castagnino, de la ciudad de Rosario, decidió abrir un nuevo espacio de exhibición en los ex silos Davis, a orillas del río Paraná, con el propósito principal de mostrar la colección contemporánea³.

³ Dice, en el catálogo inaugural Farina, Echen y Rojas, “la pregunta acerca del arte contemporáneo comprendió

Fue así como, en el año 2004, se concretó la construcción del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (MACRo).

Los silos portuarios del embarcadero Davis –destinados al acopio de granos y emplazados en un área que, por décadas, estuvo asignada con exclusividad al sistema productivo de la ciudad– fueron construidos en los años treinta. La decisión de ocupar con un museo esas estructuras que habían quedado abandonadas fue parte de una política de recuperación de los espacios ribereños de la ciudad propuesta por el gobierno socialista, según los lineamientos del *Plan Estratégico Rosario* (1996–2006) y del *Plan Rosario Metropolitana* (2008–2018). La instalación del MACRo tenía el objetivo de reforzar el inédito atractivo turístico que mostraba el frente costero y que se tradujo en la reconversión estética de la ciudad. Este proceso implicaba, junto con un gran desarrollo arquitectónico, la ampliación del espacio público, el fomento de emprendimientos privados y una determinada construcción de ciudadanía, además de favorecer nuevas dinámicas de esparcimiento en áreas confinadas y degradadas tras su desafectación de las industrias ferroporcuarias.

El MACRo puede encuadrarse, por lo tanto, en lo que se ha llamado un museo reciclaje; a su arquitectura ferroporcuaria, se le anexó una torre vertical construida a partir de los antiguos cuartos de herramientas. La estructura cuenta con diez pisos, de los cuales solo siete se utilizan como salas de exhibición para la producción artística; los restantes están destinados a las oficinas del personal. Todas las salas poseen dimensiones relativamente pequeñas, lo cual les otorga cierto carácter íntimo; salvo en el caso de la sala del piso siete, emplazada a lo largo de la estructura de los silos. Las paredes y techos de las distintas salas, totalmente blancos, se funden con el gris del piso; mientras una amplia puerta de ingreso y egreso comunica con las escaleras y el elevador exterior.

La imagen edilicia del MACRo construida en hormigón, metal y vidrio se destaca en el predio en virtud de sus elementos arquitectónicos; las imponentes dimensiones de los silos unidas a la transformación del edificio para adecuarlo al museo reúnen, asimismo, pasado y presente. El parque público en el que se halla instalado se ubica en la zona costera de la ciudad y, sin perder esa impronta netamente pública, cuenta con una serie de emprendimientos gastronómicos distribuidos a lo largo de todo el paseo ribereño. Claramente,

un análisis acerca de lo actual, en un momento donde se vuelven a evidenciar absurdos prejuicios acerca de producciones recientes. En ese sentido, la colección es crítica respecto de la insostenible clasificación por décadas con el consiguiente estigma para los artistas. Aun así era necesario hacer un corte que cronológicamente se fijó en los 60, años en los que se produjeron rupturas tanto artísticas como políticas y sociales, pero igualmente esto se tomó con cierta flexibilidad” (2004: 2).

el emplazamiento permite acoplar a este establecimiento dentro de las posibles ofertas de recreación del sector ribereño y vincularla con los grandes emprendimientos inmobiliarios que redefinieron la zona de manera característica. El conjunto puede leerse como el rasgo de una política que tiende a diluir los límites entre lo cultural y lo económico, en línea con las búsquedas que impone el sistema capitalista para las ciudades globales, intentando, al mismo tiempo, preservar otros matices en referencia a un Estado presente.

La condición de lo contemporáneo en estos museos no se limita, por tanto, solo a la colección y exhibición de arte contemporáneo o a los atributos de su emplazamiento, sino que se ve reforzada por su programación. En ella se conjugan actividades, conciertos, artes escénicas, a lo cual se suma la oferta de servicios al visitante –espacios verdes, zona de juegos, restaurant, biblioteca–; todo ello contribuye a plasmar una propuesta acorde a las lógicas del ser museal contemporáneo.

Resulta pertinente destacar, entre los aspectos que hacen visible la dinámica de constante transformación del MACRo, el carácter mutable y cambiante que ostenta la imagen del edificio a partir de las modificaciones periódicas que se introducen en su fachada; y que afectan, en particular, a los silos. Se trata de una propuesta cuya meta es renovar visualmente el diseño del edificio; aproximadamente, cada cuatro años, se aplica una variante compositiva a los ocho cilindros que conforman gran parte de la estructura, con el apoyo de una empresa privada –es uno de los modos en que los actores privados ingresan al ámbito del museo como socios estratégicos– que dona la pintura para la ejecución. Este tipo de registro efímero resalta el carácter performático que ha sido una peculiaridad de esta sede museal a lo largo de los años, a la vez que guarda relación con una posible lectura del arte que se exhibe en sus interiores. Asimismo, esta condición es parte del conjunto de aspectos que le permiten al MACRo ser reconocido dentro del entramado urbano y ofrecerse como icono cultural dentro del sistema del arte argentino, al tiempo que lo convierten en un símbolo visual para Rosario, en su búsqueda por instalarse internacionalmente como referente cultural.

Sin embargo, esta última condición visual también ayuda a identificar particularidades de lo institucional. Es decir, cada nueva imagen que adquiere la fachada señala el inicio de otra gestión de los museos de arte rosarinos y, por tanto, de una nueva política con respecto a la dinámica que toma el MACRo en relación con el MMBAJBC. Es de este modo, entonces, que los distintos períodos se identifican a partir de las diferentes elecciones de diseño. En la primera gestión, cuando ambos museos fueron dirigidos diferenciadamente por

el licenciado Fernando Farina (1999–2008)⁴, los silos lucieron colores pastel –a manera de una caja de crayones–; los colores estridentes fundidos con finas franjas grises anunciaron el comienzo de un segundo momento en que ambas sedes fueron coordinadas de manera vinculada por la licenciada Marcela Römer (2010–2016); y, finalmente, en una tercera etapa, gestionada por el arquitecto Raúl D’Amelio (2017 hasta la actualidad), el rasgo distintivo adoptado ha consistido en producir una distinción de planos geométricos que combinan diversas gamas de gris y algunos colores. Este tipo de actores –nos referimos a los directores en este caso, pero también hay otros, como los curadores, críticos, etcétera– se vuelven, por lo tanto, fundamentales para leer las dinámicas que adquieren estos establecimientos al proponer metas de organización que se hallan impregnadas por igual de peculiaridades personales y de influencias provenientes del contexto social y político local y global. Tales condiciones devuelven una visión sobre la entidad que no escapa a un síntoma de época, asociable con la idea de un *museo de autor*.

Volviendo al origen de nuestra problemática, en el MACRo se reconoce una identidad que, según hemos analizado, puede ser leída desde su arquitectura. En su edificación, se enlazan aspectos que hacen a su función de museo y edificación, así como lo local y lo global y la combinación de recursos privados y estatales –con predominio de los segundos–; pero, como intentamos trazar a lo largo de este recorrido, todo ello confluye en una serie de rasgos que pueden leerse en tanto identidad visual. De alguna manera, la imagen del MACRo habla y actúa; demarca una visualidad que se encuentra impregnada de la tipología de institución cultural en la cual se encuadra y, al mismo tiempo, explicita aquello que, se supone, debe ser un museo de arte en la contemporaneidad.

Comentarios finales

En este texto, intentamos buscar un equilibrio que permitiera leer, igualmente, condiciones de un orden general de lo teórico vinculadas con aspectos particulares de una realidad local. La lectura sobre lo visual que intentamos dejar plasmada aquí se basa en la arquitectura como indicador de la confluencia entre la ciudad, sus habitantes y el arte. Es posible que las condiciones visuales señaladas no sean las únicas, pero buscan brindar una visión acotada sobre este rasgo específico de la identidad de los museos de arte contemporáneo.

⁴ Es de señalar que se establece en la dirección de ambos museos, por un año, al artista Carlos Herrera al abandonar Fernando Farina, tras su renuncia, por un año las sedes no tendrán directivo hasta que se abrió concurso en 2010. Durante este periodo no se ofrecieron cambios en la fachada.

La identidad distinguible en lo edilicio, que en este trabajo se busca poner de relieve, puede ser identificada a manera de una obra de arte o de una imagen–marca; en ambos casos, su condición implica la unión de musas y masas, a partir de las lógicas que le imponen el sistema capitalista y el artístico. Las sedes museales se trasforman, de este modo, en espacios que oscilan entre convertirse en un simple escaparate o afirmarse como un vehículo de reflexión. Tal vez, adquieran una de esas condiciones, ambas o ninguna. La presencia que adquiere el museo de arte frente a esta nueva dialéctica nos desafía a abandonar la ingenuidad y a reflexionar críticamente acerca de su ser y hacer contemporáneos.

Referencias bibliográficas

- Augé, Marc. “Sobremodernidad. Del Mundo de hoy al mundo de mañana”. *Contrastes: Revista cultural*, N° 47 (2007): pp. 101–107.
- Bennett, Tony. “The exhibitionary complex”. En Bruce Ferguson y Reesa Greenberg (Ed.). *Thinking about Exhibitions*. London: Routledge, 1996, pp. 69–92.
- Bishop, Claire. *Museología radical. O ¿qué es “contemporáneo” en los museos de arte contemporáneo?* Buenos Aires: Libretto, 2018.
- Brea, José Luis. “Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90”. *Arte, proyectos y ideas*. Año IV, N° 4 (1996).
- Casamor, Toni. “La arquitectura de los museos”. *her&mus* 4, N°2 (2010): pp. 28–35.
- Guasch, Ana María y Zulaika, Joseba. *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid: Akal, 2007.
- Krauss, Rosalind. “La escultura como campo expandido”. En Jürgen Haberman, Jean Baudillard, Edward Said y otros (coord.) *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairos, 1985, pp. 59–74.
- Laseca, Roc. *El museo imparable: sobre institucionalidad genuina y blanda*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2016.
- Mitchell, W.J.T. “¿Que quieren realmente las imágenes?”. *October*, 77 (1996): pp. 71–82.
- Milroy, Sarah. “The Bilbao Effect, Art versus Architecture: Which Will Win Out?”. *Toronto Global and Mail*, (2004): 5.
- Welchman, John. “Arquitectura: Escultura”. En Ana María Guasch y Joseba Zulaika (Ed.) *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid: Akal, 2007, pp. 245–271.

Entre cemento y engrudo: el *paste up* la heterogeneidad visual en Bogotá como prácticas connotadas

Laura Paola Fajardo Leal
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Colombia
arualeal1800@gmail.com

Introducción

La ciudad de Bogotá es un territorio de afluencia constante de símbolos y representaciones visuales que se pierden entre las voces y miradas de los transeúntes. De esta manera, mientras una esquina puede convertirse en un espacio generador de empleo para vendedores informales, en otro lugar no muy distante a ella, se vislumbra un edificio abandonado, un semáforo o una pared cualquiera cubierta de pegatinas de diversos colores y formas que, en suma, permite repensar una serie de lógicas diferenciales e hibridaciones propias de un proceder contemporáneo.

Así las cosas, Bogotá es apropiada a partir de experiencias urbanas diversas que conforman no solo una variable identidad de lugar resultante de las representaciones que integran el espacio geográfico, sino resignifican el lenguaje de las mismas construyendo imaginarios comunes que transforman el panorama visual.

De este modo, las prácticas artísticas, culturales y de visualidad inmersas en los modos de habitar los espacios urbanos, poseen una carga enunciativa y emotiva particular que determina cómo se piensa la ciudad más allá de las ideas de desarrollo urbano y planeación territorial. Convivir en una ciudad tan polisémica como Bogotá, es enfrentarse a la premura del movimiento y al desafío del caos; es decir, atreverse a vivir experiencias de inmersión en una ciudad que, como diría Careri (2013) es un líquido amniótico donde todo crece y se transforma espontáneamente.

Considerando lo anterior, en las páginas siguientes me ocuparé de posibilitar una lectura de lo urbano como territorio de convergencia *signica* y *locus* de enunciación de múltiples soportes visuales adheridos a espacios no convencionales, intentando descifrar los modos de comprender el habitar como una experiencia sensible que, mediada por la recepción, consumo e interiorización de estos códigos comunicativos visuales, reconfigura el sentido y la significación de la urbe como lugar político por excelencia.

Luchas y resistencias: Bogotá profana, Bogotá sin relato

Cuando hablo de sociedad sin relato me refiero a la condición histórica en la que ningún relato organiza la diversidad en un mundo cuya interdependencia hace desear a muchos que exista (García Canclini, 2010: 18–19).

El hábito de movimiento en la ciudad, confiere a la misma una función laberíntica en la que circulan sentidos en todas las direcciones buscando una salida, un vehículo para exteriorizar lo que es objeto de polémica y transgresión. El centro de la ciudad donde casi siempre se concentra la saturación visual significativa, es el epicentro de tensiones intersubjetivas que invitan a convivir con aquello estigmatizado, inaceptable o, incluso, desconocido. Es así como las identidades entran en conflicto por la defensa de su sentido de lugar y recurren a generar mecanismos de visibilización de sus luchas políticas contra las lógicas dominantes, lo que permite la presencia de otras formas de comunicación y, desde luego, una renovación del espacio público donde ya no existe una narrativa unitaria sino una inestabilidad plena, una serie de discursos fragmentados que exigen *salir del clóset*¹.

Al respecto, García Canclini (2001), acuña el término *hibridación cultural* para referirse a esta convergencia de la discontinuidad en la cultura y el poder; es decir la existencia de manifestaciones dispersas en el escenario común. Así pues, nacen unas disputas radicales por una nueva cultura visual en el espacio urbano; algo que, permite repensar la función de las prácticas artísticas frente a las posibilidades de redefinición del discurso progresista del urbanismo mediante la puesta en circulación de sentidos visuales y su competencia por la territorialidad.

¹ En este contexto, surge el *paste up* como posibilidad creativa disruptiva que a través de la intervención de espacios con variedad de pegatinas agrupadas (*collage*, *sticker*, cartelismo, entre otras), plasma acciones contestatarias desde la experiencia sensible del emisor–productor–artista–sujeto creador con una intencionalidad específica: denuncia, resistencia, crítica, estética, política, ideológica o simplemente por afición.

A modo personal, estas interpretaciones respecto a la ciudad, se encuentran determinadas por dos aspectos fundamentales: en primera medida, aparecen las condiciones de jerarquía social determinadas por un *capital cultural*² (Bourdieu, 2001), que establecen dispositivos de resistencia y quebrantan las fronteras epistémicas impuestas por la colonialidad a los grupos identitarios y victimizados históricamente.

Lo anterior suscita un segundo aspecto: la experiencia habitable de la ciudad a través del recorrido; pues las tensiones entre las nuevas tramas visuales, demandan del caminante nuevas formas de “desentrañar” el ecosistema urbano. En este sentido, la propuesta de Carreri, con relación al andar como posibilidad estética, plantea cómo las “prácticas rituales” del trasegar a lo largo de nuestra historia, han convertido ahora las capitales como espacios nómadas en los cuales el acto de caminar actúa como “un instrumento estético capaz de describir y de modificar aquellos espacios metropolitanos que, a menudo, presentan una naturaleza que debería comprenderse y *llenarse de significados*, más que proyectarse y *llenarse de cosas*” (2013: 20).

Estos dos componentes, conforman territorios indefinidos que desplazan los signos tradicionales que también asisten a la batalla de las fuerzas enunciativas donde las experiencias sensibles son diversas y cruzadas y, en consecuencia, la práctica visual también empieza a ubicarse en la esfera de lo incierto; en palabras concretas, tanto las visualidades como la ciudad misma, se enfrentan a una crisis simbólica donde la existencia de paradigmas de representación es totalmente irreal; es decir, desafían una ausencia continua de relato.

A razón de lo anterior, me atreveré a mencionar que esta ausencia narrativa conlleva a una reinterpretación de la percepción visual, pues ante una ciudad discontinua, no queda más que pensar en un “más allá” de la mera opticalidad. Según Mitchell, “los medios no son *solamente* extensiones de los sentidos, calibraciones de las proporciones sensoriales. Son también operadores simbólicos o semióticos, complejas *funciones de signos...*” (2005: 21). Esto mismo sucede con el paisaje bogotano que ante el devenir de la globalización, sitúa todos sus atributos simbólicos frente al consumidor visual que se balancea entre dos opciones: explorar críticamente la reconfiguración de los espacios a través del caminar o, en su defecto, mantener oculta una posibilidad gráfica de resistencia y re-existencia a través de la aprobación de un “canon” de comprensión de la realidad.

² Comprendiendo esta categoría conceptual como aquel potencial humano determinado por la cultura intelectual y los contextos sociales que, siguiendo a Bourdieu (2001), puede instaurarse a partir de tres formas: en *estado incorporado* o disposiciones durables del organismo, en *estado objetivado*, como bienes culturales, y por último en *estado institucionalizado* u objetivación bajo la forma de títulos otorgados al sujeto social.

De la connotación y la visualidad: *paste up*, irreverencia y apropiacionismo.

La cultura visual no se alimenta solo de la «interpretación de las imágenes», sino de la descripción del campo social de la «mirada» (Guasch, 2005: 65).

Para nadie es un secreto que nos encontramos en un momento de furia emancipadora donde las calles adquieren cada día una responsabilidad más grande como espacios de referencia y subjetividad. En esta medida, si los discursos no son iguales, mucho menos lo son sus mecanismos de representación.

En todo este asunto hay una sola cuestión segura: si Walter Benjamin paseara por las calles bogotanas, estaría completamente trastornado. La realidad es que el aura de la obra de arte que Benjamin (2003) denominó como: “un entretejido muy especial de espacio y tiempo” (47), ahora se ha transformado radical y simultáneamente gracias a los contextos de producción. La obra de arte única y exclusiva para ciertos grupos sociales y que escapa del cubo blanco, se inserta en la esfera de lo público en forma de práctica artística y cultural, replanteando su aura, un aura contradictoriamente masiva, un aura que se alimenta de la creación y la diversificación; en otras palabras, un aura que ya no teme a la reproductibilidad.

No obstante, Benjamin plantea esta posible “desintegración” de la aclamada “*obra de arte*” advirtiendo que:

Si el criterio de autenticidad llega a fallar ante la producción artística, es que la función social del arte en su conjunto se ha trastornado. En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política (2003: 51).

Por lo tanto, la máxima de “*l’art pour l’art*”, no es el interés de un productor gráfico que empapela las calles bogotanas, su interés radica en la apropiación del espacio público a través del artefacto político. Este personaje tiene muy claro que no se encuentra en Francia en pleno siglo XVII donde la prohibición de la puesta de carteles en los muros públicos era penalizada; este sujeto sabe con certeza que, ante la emergencia de disidencias políticas en la ciudad, se hace necesario “avivar el fuego”; es decir, ingresar al campo de batalla comunicativa que, desde luego, anula por completo la riqueza de la ciudad como centro de acopio visual y cultural.

Estas construcciones gráficas son portadoras de una fuerza semiótica y enunciativa que les confiere la calidad de elementos disidentes que, sin ningún tipo de injerencia, contagian las prácticas visuales de un “malestar lingüístico” plenamente necesario. No sobra mencionar que:

La enorme importancia de estos *actos de ver* y de la visualidad así considerada como práctica connotada política y culturalmente, depende justamente de la *fuerza performativa* que conllevan, de su magnificado poder de *producción de la realidad*, con base al gran potencial de generación de efectos de subjetivación y socialización que los procesos de identificación / diferenciación con los imaginarios circulantes—hegemónicos minoritarios, contra hegemónicos conllevan (Brea, 2005: 9).

De tal forma, este malestar que trastoca lo cotidiano, interviene en la alteración de las identidades contemporáneas que se integran a este nuevo ejercicio de ritualidad y de retórica encontrando en las serigrafías y las “calcas”, un rincón de producción artística que, en cierto sentido, plantea un nuevo dilema: el posicionamiento del “artista” y de la “obra” en el terreno de lo popular donde nada pertenece a nadie; el capitalismo cultural entra en una etapa de transición de la utopía a la acción directa frente al conocimiento situado; las prácticas artísticas no comprendan privilegios y van a la calle conforme a sus convicciones y la producción artística no se mida por su unicidad y su filiación con lo estilístico y lo canónico. En otras palabras, donde:

Las culturas visuales, ordenadas por colecciones y trofeos en el tiempo del colonialismo, jerarquizadas por la autenticidad de los objetos en cierta etapa de la antropología y de los orgullos nacionalistas, puedan ser ahora un lugar donde la comunicación y las disputas interculturales ensayen modos de traducirse. ¿Qué podemos comprender de los otros y cómo convivir con lo que no entendemos o aceptamos? (García Canclini, 2010: 111).

Conclusiones y posibilidades

Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque, como explican todos los libros de historia de la economía, pero estos trueques no lo son sólo de mercancías, son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos (Calvino, 2008: 7).

La ciudad es el caos, la ciudad es el miedo y la premura, la ciudad es el humo perturbador de los vehículos, la mirada perdida del otro, la sonrisa del desconocido, el lugar de los encuentros, del asalto, del silencio, del grito. La ciudad entre calles es el escenario vivo de la resistencia.

Es por esto y más que me atreveré a concluir estas breves apreciaciones con una cierta instigación a pensar las prácticas estéticas negadas como representaciones narrativas de la visualidad que, ante la mirada ausente, subsisten ante la contienda simbólica del caos.

El *paste up*, la iconografía callejera y la gráfica popular, no son impropias frente a la reelaboración de las experiencias del habitar, del observar, de la afectación y, por ende, de pertenecer a una ciudad alterada y hacedora de mitos, identidades, *spots* y símbolos ordinarios. De allí que resulte importante cuestionarse frente a las posibilidades de emergencia de ritualidades—otras que pueden revelarse entre muros de cemento en un escenario con tan poca indagación como es la ciudad que, después de todo, no es más que un territorio de lo efímero donde muy posiblemente “*lo esencial es invisible a los ojos*”.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Ítaca, 2003.
- Bourdieu, Pierre. *Las estrategias de reproducción social*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2001.
- Brea, José. Preámbulo: los estudios visuales, por una epistemología política de la visualidad. En Brea, J. (Ed). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Ediciones Akal, 2005.
- Calvino, Ítalo. *Las ciudades invisibles*. Madrid: Ediciones Siruela, 2008.
- Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- Canclini, Néstor. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores, 2010.
- Careri, Francisco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2013.
- Guacsh, Ana. Doce reglas para una nueva academia: la «nueva historia del arte» y los estudios audiovisuales. En Brea, J. (Ed). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. pp. 27–37. Madrid: Ediciones Akal, 2005.
- Mitchell, William. No existen medios visuales. En Brea, J. (Ed). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. pp. 17–25. Madrid: Ediciones Akal, 2005.

Pintar y pegar: intervenciones visuales de agitación urbana en Bogotá

Laura Jimena Riveros Cuervo
Universidad Nacional de Colombia
Colombia
laurariveros0220@gmail.com

Diana Carolina Rojas Salazar
Universidad Nacional de Colombia
Colombia
diana.caro.rojas.13@gmail.com

La percepción de lo común en una ciudad como Bogotá, vincula a las prácticas artísticas que en el terreno de lo colectivo construyen ejercicios de memoria y dan cabida a procesos identitarios de la sociedad. Dichas prácticas, aunque ajenas para algunos, fortalecen los procesos de reconstrucción y comunicación de la memoria en otros, quienes a través de las narrativas urbanas y los relatos colectivos señalan escenarios de la cotidianidad enmarcados en la denuncia, la crítica o la manifestación de pensamientos.

En esta vía y como lo afirma Armando Silva, Bogotá como las demás metrópolis, es una ciudad compuesta por una red simbólica en permanente construcción y expansión (Silva, 1997), en la que las expresiones estéticas configuran una multiplicidad de miradas sobre el espacio y la representación de las narrativas cotidianas se convierte en una ficción de lo habitual. La apropiación del espacio público se convierte en un ejercicio colectivo que comienza a cuestionar a la cultura cuando el artista se convierte en narrador definiendo el lugar de su discurso y el espacio de su desarrollo (De Certeau, 1979), lugares que pueden variar entre las avenidas más concurridas y las señales de tránsito de un barrio deprimido, logrando democratizar el espacio y la acción visual con intervenciones situadas en lugares que incomodan e invitan al transeúnte, a una reflexión de su contexto y que a la vez ponen en riesgo la integridad del artista.

Es así, que de manera injustificada el 19 de agosto del año 2011, es asesinado el joven grafitero Diego Felipe Becerra (El Espectador, 19/05/2017) en manos de un patrullero de la Policía Nacional quien le arrebató la vida a causa de la práctica del graffiti debajo de un puente vehicular en Bogotá, maquillando el hecho al culpar al joven de haber sacado un

arma y haber robado un bus urbano. Debido a hechos como el anterior, a partir de junio de 2012 se creó la Mesa Distrital de Graffiti para discutir temas de reglamentación y fomento de esta práctica (Diagnóstico Graffiti Bogotá, 2012), impulsando espacios de participación para los jóvenes y artistas del graffiti. En dichos escenarios se posibilitaron las prácticas artísticas relacionadas con la esfera de lo público incluyendo el *street art* y el muralismo, regulando su práctica a través de estímulos distritales concertados por el Instituto Distrital de las Artes IDARTES. A partir de esto, se vive un auge de producción visual callejera legítima que trae consigo a nuevos y viejos representantes de la escena, que han venido transformando rápidamente la imagen de la ciudad.

Con el interés de indagar sobre la técnica del papelón cuyo eje fundamental se encuentra en la intervención a bajo costo, su bajo impacto ambiental y su cercanía con el cartel en cuanto a forma y discurso, nos es preciso reconocerla como una técnica de intervención urbana inscrita en las prácticas artísticas de denuncia y crítica que también conllevan a un riesgo latente para sus creadores.

Para un análisis crítico frente a la situación actual de la intervención en el espacio público en Bogotá, por parte de artistas urbanos que usan la técnica del papelón, hablaremos de tres casos que han tomado ésta y otras técnicas para el desarrollo de su propuesta. El primero de ellos es el colectivo *Puro Veneno*, el cual ha venido trabajando diferentes temáticas alrededor de la situación política del país, con una postura crítica y directa sobre la realidad colombiana. A través de técnicas como el papelón y la gráfica han logrado comunicar su mensaje de una manera contundente, la calle se ha convertido en ese espacio de enunciación, de denuncia y de reflexión. Uno de sus trabajos más difundidos fue realizado en la fachada de la Universidad Pedagógica Nacional en Bogotá, en donde aparece el rostro del expresidente hoy senador Álvaro Uribe Vélez, acompañado de la palabra *peligro* y la cifra 3'374.281 haciendo referencia al número de víctimas durante su gobierno. El conflicto armado se ha perpetuado en Colombia durante 50 años aproximadamente, y el expresidente Uribe a través de campañas bélicas como la llamada eufemísticamente “seguridad democrática”, avaló y realizó masacres a campesinos inocentes que no tenían que ver con el conflicto, lo cual ha generado problemáticas sociales como el desplazamiento y el enriquecimiento de multinacionales que se apoderan de los territorios.

La imagen de Uribe Vélez es utilizada de manera reiterada por los artistas, junto a la del actual presidente Iván Duque como una alegoría a la perpetuación del poder en manos de los mismos con las mismas. Hoy en día el partido político Centro Democrático cuenta con el 70% de las curules en el congreso, promulgando un discurso armamentista y bélico para contrarrestar a los grupos guerrilleros colombianos. Su lema de campaña “mano firme, corazón

grande”, junto a la silueta de un hombre, una calavera y un corazón, son usados por los artistas para dar vida a *Puro Veneno*. Debido a la censura constante el colectivo *Puro Veneno* ya ha recibido amenazas, sin embargo, en su búsqueda por pluralizar esta campaña, ha posibilitado herramientas de reproducción en la que la imagen puede ser descargada e impresa para ser pegada en cualquier lugar, brindando las herramientas al espectador para que se haga participe de este mensaje que se hace tan necesario en la compleja realidad colombiana.

El colectivo *Puro Veneno* ha sobresalido en el año 2018 a través de las redes sociales y su intervención en el espacio público, puesto que además de su crítica a la situación social y política del contexto colombiano, se ha preocupado por descentralizar la imagen callejera de los sitios exclusivos o históricamente construidos socialmente para la representación de la rebeldía y el activismo visual. Adicionalmente, el colectivo ha priorizado la coyuntura nacional para realizar intervenciones en toda la ciudad de Bogotá, sus imágenes “Cuidado, su voto puede estar en el lugar equivocado” o “Duque no nos representa” se articulan a los eventos electorales ocurridos en junio de 2018. Por otro lado, “# nos están matando, hoy Colombia perdió 7 jugadores en el Cauca a manos de paramilitares” o “Vuelve el veneno glifosato” son una clara denuncia contra la situación política actual de Colombia, en donde ser un líder social es un delito y el despojo del territorio aumenta con el tiempo.

Por otro lado, el colectivo *Orfanato* creado en 2016, quienes han venido trabajando desde el 2009 con otros colectivos y artistas de la escena como el colectivo *Excusado*, surge de un grupo de estudiantes inconformes con la rigidez de la academia quienes no querían adoptar la consigna de la *Bauhaus* (menos es más), para ellos “menos es aburrido” explica Vogel, artista urbano de 38 años y uno de los miembros de *Excusado*, que ahora pertenece a *Orfanato* junto a Leela. Su línea de trabajo ha sido abiertamente política, y uno de sus murales realizados en la calle 26 en Bogotá, fue apoyado por la ONG Acción Técnica Social (ATS), y enuncia el mensaje “Coca regulada. Paz Garantizada”, con el que buscan poner sobre la mesa el debate de la regulación del mercado de la cocaína. Además, critican como a través de la institucionalización de los murales los temas se han censurado de una u otra forma. Me parece que desde hace un tiempo se quiere ver al graffiti como parte de la ambientación de la ciudad, pero es más interesante que sea chocante (Cartel Urbano, 2017), expresa Vogel.

Una exposición de gran relevancia para el contexto político colombiano fue “De voto”, presentada en el Centro Colombo Americano en donde el colectivo Orfanato presenta una muestra de graffiti que plantea una parodia entre lo religioso y la contienda electoral. En la entrada de la muestra los espectadores se encuentran con una urna en la que pueden

votar por su candidato de preferencia, por ejemplo, un tamal (comida típica colombiana), un mercado, una teja, etc; allí, se ve reflejado como durante años las campañas políticas están infestadas de todo tipo de estrategias para persuadir a los votantes, en muchos casos la compra de votos está asociada a un poco de comida.

Adicional a esto, salen a flote temas como la movilización ciudadana, la manipulación de los políticos de turno, el rol de la mujer en la política y la democracia. Esta exposición contó con varios artistas que, dentro de sus trabajos, abordan de una u otra manera estos temas y problemáticas. Esta exposición se convierte en un llamado a la toma de conciencia sobre el papel de la democracia y la importancia de cada voto a la hora de escoger nuestros líderes; lastimosamente, muchos candidatos asumen el papel de líderes mesiánicos, tomando un papel cuasi religioso al realizar promesas que sólo se quedan en temas de campaña electoral, es así como Orfanato se burla de la falta de postura política, de la ignorancia generalizada y la queja con fundamento y si acción.

Finalmente, la artista *Extinta* integrante del colectivo *Tinta Rosa*, centra su línea de trabajo con un enfoque ambientalista, antiespecista y vegano a través de la técnica del papelón y el mural. Su temática se ha desarrollado alrededor de la preocupación por el impacto negativo de la humanidad en la extinción y riesgo de la flora y fauna originaria, es por esta razón que adopta su nombre.

La artista ha decidido plasmar en algunas de sus intervenciones retratos de animales endémicos colombianos en vía de extinción. Uno de sus trabajos está relacionado con el pez Bagre del Magdalena, el cual se comercializa desde el pacífico colombiano y debido a la pesca indiscriminada incluyendo crías de muy poco desarrollo, se ha comenzado a ver en peligro de extinción. A pesar de que se ha prohibido su venta se sigue comercializando. Otra de sus intervenciones en mural fue el caimán llanero, el cual a la segunda mitad del siglo veinte fue cazado debido a que su piel era muy apetecida para la realización de zapatos, chaquetas y prendas en general, por esta razón su población empezó a disminuir drásticamente hasta convertirse en una especie en vía de extinción.

Dichas intervenciones que han sido dispuestas en el espacio público, han calado en las dinámicas de lo urbano en donde la noche, los recorridos de los transeúntes y la apropiación del territorio juegan un papel importante en la duración de sus papelones. Como ella misma lo expresa, ha tenido que retomar el trabajo de algunas de sus intervenciones, debido a las dinámicas de ego y territorialización que se viven en la lucha por la identidad a través de la intervención en el espacio público. La pelea por los espacios del común parte de la generación de nuevos contenidos que evidencian técnica, discurso o propiedad sobre el territorio.

A través de un análisis sobre los tres casos mencionados y guiándonos por unas preguntas transversales, entendemos que las dinámicas en la realización de un papelón están mediadas por la dimensión de lo público en un escenario tanto ilegal como legal en el caso de la institucionalización de las imágenes. En el primer caso, es necesaria la pericia para lograr el alcance en la realización de un papelón, destacando su bajo impacto en la huella ambiental y la difusión de mensajes contraculturales.

Extinta, considera que todo acto de intervención artística en el espacio público tiene un carácter político puesto que es contestatario, en su caso, tiene un enfoque directamente relacionado con el activismo sobre la liberación animal, la soberanía alimentaria y el respeto a la naturaleza, explorando los límites del papel y el engrudo sobre las diferentes superficies y su resistencia en el tiempo y el ambiente.

La importancia en el acto político de la fijación de una imagen en cualquiera que sea su técnica, en el contexto cotidiano de una ciudad como Bogotá, se convierte en una herramienta práctica para la producción de contenidos nuevos, libres y contestatarios que se enmarcan en la reproducción visual de las ideas generando un ambiente reflexivo en el contexto urbano.

Estos artistas y colectivos hacen parte de una gran manifestación de expresiones artísticas que día a día se gestan y desarrollan en una calle más de Bogotá, una calle que hace parte del entramado urbano, dejando en evidencia la necesidad de expresar y comunicar lo que muchas veces no se ve, debido precisamente a la centralización de Bogotá frente al resto del país, revelando un mensaje que nos hace reflexionar sobre nuestro devenir histórico, poniendo en discusión la visión parcializada que los medios de comunicación representan y que es necesario señalar en el espacio público.

Los artistas urbanos, a través de la intervención en el espacio público, cuestionan el poder hegemónico que construye imaginarios sobre la sociedad y la ciudad, proponiendo prácticas de resistencia a través de la memoria y una mirada sobre la identidad individual y colectiva que muta al mismo tiempo que el entorno. El producto de la intervención, resulta convertirse en un espacio de lo político, pues se inserta en el espacio urbano que difunde las luchas por la memoria y por el reconocimiento del cuerpo en el espacio público. Estas estéticas, cuestionan la manera en que los artistas han entendido la ciudad teniendo la posibilidad de moldear, transformar y aparecer en la ciudad (Herrera y Olaya, 2011), propiciando un discurso atravesado por las prácticas sociales y el incremento de las prácticas artísticas que se materializan en el espacio público. Así mismo, y de manera implícita se ve inmerso el espectador en su ejercicio de observador y caminante de las calles en Bogotá, logrando establecer sus propios recorridos, así como sus propias reflexiones.

El arte callejero pertenece al consumo de imágenes perecedero que alberga lo urbano, unas imágenes son consumidas por otras, y cada imagen deja una huella, es vista por los transeúntes (espectadores) que en algunos casos observan, en otros, solamente miran, sin embargo, esa es la apuesta, crear espacios de enunciación en lo público y dejar un mensaje de una forma democrática. Sin quererlo, el transeúnte empieza a hacer parte del significado de la intervención cada vez que significa los espacios y los habita, y es allí donde la memoria individual y colectiva se conjugan. El pasado, presente y futuro también lo hacen y este tejido espacio-temporal entre intervención, artista y transeúnte, se convierte en un diálogo constante entre los tres actores, en este sentido las obras, en tanto conformación política, devienen de una dación de sentido de lo vivido, de lo recordado, del presente, inaugurando horizontes de sentido en donde se construye una gramática y en su visibilización se inventa lo pensable (Herrera y Olaya, 2011). La memoria que se inserta en muchas de estas expresiones, entendida como cimientó emocional y de sentido, se activa en cada espectador de manera singular, aunque no podemos negar nuestros pasados compartidos que en muchos casos se empiezan a hacer evidentes a través de estas manifestaciones visuales.

Referencias bibliográficas

- Castro, Santiago Raúl. Fundación Arteria y Gerencia de Artes Plásticas y Visuales. 2012. *Diagnóstico graffiti Bogotá*, 2012. Disponible en <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/sites/default/files/finaldiagcorto.pdf>
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, 1979.
- Guzmán Díaz, Laura. El Tiempo. *El arte callejero, más allá de los muros y el espacio público*, 2018. Disponible en <https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/exposiciones-gratuitas-de-arte-urbano-en-bogota-195708>
- Herrera, Martha Cecilia y Olaya, Vladimir. *Ciudades tatuadas: Arte callejero, política y memorias visuales*, 2011. Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105122653007>
- N/a. *Cartel Urbano. Un recorrido por la historia de Orfanato: De rayar el centro de Bogotá a consolidar el street art en la ciudad*, 2017. Disponible en <http://cartelurbano.com/arte/orfanato-la-consolidacion-de-bogota-en-el-street-art>
- N/a. El espectador. *Caso grafitero: muerte de diego Felipe Becerra “no fue un accidente”*, 2017. Disponible en <https://www.elespectador.com/noticias/judicial/caso-grafitero-muerte-de-diego-felipe-becerra-no-fue-un-articulo-675441Z>
- Silva, Armando. *Imaginario urbanos*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1997.

VI.

Procesos fotográficos y audiovisuales

Intersecciones: la materialidad de la imagen y la crítica de la violencia

Jesús Antuña
Universidad Nacional de Rosario
Argentina
jesuantunia@gmail.com

En el documental *Revuelta(s)*, dirigido por Fredi Casco y Renate Costa Perdomo para la Fondation Cartier pour l'art contemporain¹, el artista colombiano Óscar Muñoz cita como punto de partida de su producción, la concepción de la memoria postulada por Walter Benjamin. En el documental, Muñoz parafrasea la V de las *Tesis de filosofía de la historia* del filósofo alemán, donde este señala: “La verdadera imagen del pasado transcurre rápidamente. Al pasado sólo puede retenérsele en cuanto imagen que relampaguea, para nunca más ser vista, en el instante de su cognoscibilidad.” (Benjamin, 1989: 180). Esta concepción de la memoria repercute no sólo en el entorno visible de la imagen, sino que también postula una serie de materiales y de procedimientos –todos ellos inestables– que el artista utiliza en sus obras.

En muchas de sus series, Muñoz realiza un uso performativo de los materiales, que hace a la impronta efímera de la imagen, y que lo obliga –como a Sísifo– a recomenzar una y otra vez con su tarea. Así, en *Re-trato*, un video muestra al artista en el frustrado plan de dibujar su rostro con agua sobre el cemento. El agua se evapora antes de que el artista logre completar el retrato, por lo que debe volver una y otra vez a comenzar. La fugacidad de la imagen contrasta con la insistencia por parte del artista, quien intenta una y otra vez lograr un rostro perfecto que, sin embargo, se esfuerza por desaparecer.

¹ *Revuelta(s)* es un documental dirigido por Fredi Casco y Costa Perdomo por encargo de la Fondation Cartier pour l'art contemporain. En el documental, producido en 2013, los directores recorren varias ciudades de América Latina para entrevistar a algunos de los fotógrafos más destacados del continente, quienes reflexionan sobre su trabajo.

En otra de las series, *Aliento*, sin dudas una de sus obras más impactantes, tanto la concepción de la imagen—memoria como el carácter performativo vuelve a tener lugar, pero en este caso se encuentra a la espera de la activación por parte del espectador. Mediante una serie de espejos colocados sobre las paredes a la altura de la vista, una vez que quien se acerque a ellos respire, verá emerger desde los cristales la imagen del rostro de una persona, que volverá a desaparecer en cuestión de segundos, una vez que se evapore el aliento. Más allá de la anacronía mediante la cual se vinculan durante un breve segundo el rostro del espectador junto a aquél que emerge desde el espejo, lo que me interesa señalar es la operación mediante la cual es el aliento de la persona viva quien restituye la memoria del ausente. La operación que realiza el espectador es lo que hace emerger la memoria latente que se esconde en el espejo.

Si bien es cierto que los procesos utilizados por Muñoz, así como también su concepción de la memoria, están vinculados a la pregunta por la especificidad del medio fotográfico, no es menos cierto que desliza lugares por los que entendemos que puede pasar una crítica de la violencia. Estos dos espacios de reflexión, el de la pregunta por la especificidad de un arte y aquél que lo vincula con una esfera política, no son espacios excluyentes y, de hecho, tienen más en común de lo que podría parecer a primera vista. Por un lado, la problemática sobre la especificidad del medio en la obra del colombiano fue señalada por Paola Cortés Rocca, quien señala que “su obra se pregunta qué es la fotografía, qué hace de una fotografía una fotografía y qué dice esa marca o rasgo definitorio sobre los modos de la visualidad” (Cortés Rocca, 2015: 150). Lejos de postular estos ámbitos como separados, en el caso de Muñoz el carácter fugaz de la imagen se conecta directamente con un interés por la identidad, la muerte y la memoria. Esto se hace notorio en su serie *Lacrimario*, donde el artista realiza un dispositivo mediante el cual, a partir de una fotografía colocada dentro de una caja de vidrio llena de agua, la imagen se distorsiona a partir de las gotas de agua que caen sobre ella.

El carácter novedoso de esta serie es que se hace patente el vínculo entre la especificidad del medio y la apertura hacia una crítica de la violencia. La fotografía que Muñoz coloca dentro de la caja de vidrio es la de una mujer asesinada. “Muñoz creó esta obra como homenaje a una estudiante conocida por él, asesinada en el puerto de Buenaventura, en la costa del Pacífico colombiano.” (Malagón–Kurka, 2010: 128) Podemos pensar que la elección de la fotografía se debe a una suerte de homenaje que el artista realiza a la memoria de una persona conocida, lo que no sería nada raro debido a los espacios creativos por donde transita su obra, pero también podemos preguntarnos si la aparición de una muerte violenta encuentra ecos en el resto de su producción.

Como vimos en varias de las series, no es sólo la concepción de la imagen la que vehiculiza los espacios de lectura para sus obras, sino que son los procedimientos mismos quienes abren canales de interpretación. La técnica y los materiales utilizados son tan importantes como el concepto que las articula. Me gustaría hacer aquí un paréntesis, ya que estos procedimientos también están presentes en la obra de Doris Salcedo, artista colombiana de la misma generación que Muñoz. En el marco de su proyecto llamado *Palimpsesto*, exhibido durante octubre del 2017 y abril del 2018 en el Palacio de Cristal, perteneciente al museo Reina Sofía de Madrid, Salcedo hace brotar desde el suelo del palacio los nombres de inmigrantes que murieron en el mar en su intento por llegar a Europa. De manera similar a las estrategias utilizadas por Muñoz, los nombres que emergen desde el suelo del museo están escritos con agua, por lo que se evaporan luego de algunos segundos. Ambos artistas comparten tanto los procedimientos y materiales, como la concepción de la memoria, pero además ponen en relación con esta última con ciertos rituales religiosos. En el caso de Salcedo, hace del espacio de exhibición un espacio de memoria, ofreciéndolo a aquellos que no han podido llorar correctamente a sus muertos, mientras que Muñoz señala con respecto a *Lacrimario*: “Para mí esto parecen imágenes religiosas también de las cosas que a mí me impactaba ver, del Cristo, del sufrimiento, el dolor, cargadas de una cosa como mística” (Malagón–Kurka, 2010: 123).

Es cierto que, si bien en el caso de Salcedo la conexión entre memoria como ritual y los acontecimientos políticos es obvia, mientras que en Muñoz esta conexión es indirecta, ambos presentan indicios de una relación posible entre estética y política, que se hace manifiesta en toda una generación de artistas colombianos que reflexionaron sobre la violencia de su país.

El entorno sociopolítico en el que los artistas colombianos desarrollaron sus obras adquirió nuevas características hacia finales de la década de los ochenta, entre ellas, la generalización del conflicto armado, su deterioro y la banalización de la violencia (Malagón–Kurka, 2010: 6–7).

En el caso de Muñoz, la posición con respecto a la violencia que recorre Colombia aparece con fuerza en *Tiznados*, una obra de principios de los noventa. El nombre de la serie remite a crímenes cometidos por un grupo paramilitar en la ciudad de Cali, donde reside el artista. Para la construcción de la serie, el artista utiliza fotografías de cadáveres, específicamente de personas fallecidas durante distintos sucesos violentos. El carácter pasajero de las imágenes de muertos que copan las páginas de los periódicos colombianos durante el momento de recrudescimiento de la violencia se contrapone a la función ritual

de la obra de Muñoz. El carácter efímero de las imágenes está presente tanto en el periódico como en la obra de Muñoz, pero si en un caso la transitoriedad culmina en banalidad, en el otro dispara hacia la dimensión ritual. Además, la construcción visual de la obra de Muñoz, la degradación de la imagen del cuerpo humano, la fragmentación y la pérdida, remite a la violencia, al horror.

El horror, presente en la obra del artista colombiano cuando éste carga de negros sus imágenes, cuando somete un rostro humano a la desfiguración, conecta su obra con la del artista paraguayo Fredi Casco, y podría darnos la pauta de cierto régimen de visualidad de la violencia en América Latina. Podemos pensar que la obra de Fredi Casco es el reverso de la obra de Muñoz. Si en este último la problemática principal gira en torno a la especificidad del medio, para tratar la violencia de su país de manera indirecta, en el caso de Casco la problemática central de su obra es netamente política y el uso del material fotográfico responde a esto. Las obras que analizaremos a continuación están realizadas a partir de una serie de fotografías producidas durante la dictadura de Stroessner, que el artista compra en distintos mercados de pulgas de Asunción. Las fotografías, que muestran escenas diplomáticas llevadas a cabo por la dictadura de su país, fueron vendidas en mercados populares debido a que quienes las vendieron seguramente hayan considerado que carecían de valor. A partir de esto, Casco lleva a cabo distintas formas de montaje y de ficcionalización, que torna visible aquello que la imagen oculta.

En *El Retorno de los brujos volumen I: Los desastres de la guerra fría*, el artista interviene digitalmente las fotografías adquiridas en el mercado de pulgas. Mientras que en algunos casos la intervención se concentra en los detalles no detectables a primera vista, como cuando desfigura ciertos rostros y desdobra los personajes, en otras ocasiones la operación es más notoria, como cuando coloca máscaras de gas sobre los sujetos fotografiados. De esta manera, las fotografías que servían para mostrar la forma en que el Paraguay de la dictadura llevaba a cabo importantes relaciones internacionales, se transforman en imágenes extrañas, con personajes que parecieran salidos de una película de ciencia ficción. “La ficción sería entonces el método que permite hacer hablar lo que los documentos callan, o lo que permite sustituir los documentos cuando estos se revelan carentes o lacunarios” (Quirós & Imhoff, 2014: 117).

En *Foto Zombie*, Casco vuelve a recurrir al archivo fotográfico producido durante la dictadura militar. En este caso, sobre el reverso de las fotografías, el artista dibuja las siluetas de las personas que aparecen en la imagen. Mientras que algunos fantasmas se muestran brindando con trajes que aparentan ser de gala, otros estrechan sus manos de manera tal que nos hace pensar que han cerrado un pacto político. La memoria que se dibuja sobre el

reverso de la imagen no es la memoria de los cuerpos desaparecidos, tal como sucede en la obra de Muñoz y en buena parte de la producción artística argentina de post–dictadura, sino de sus desaparecedores.

Los fantasmas de esta era oscura aparecen en el revés como formas espectrales, muertos vivientes que sobreviven al paso del tiempo. Reflejo del panorama político actual del Paraguay, estos fantasmas del pasado surgen como figuras aterradoras que amenazan con un perpetuo retorno (Quirós & Imhoff, 2014: 112).

Las siluetas de *Foto Zombie* llevan la carga visual y simbólica del siluetazo. Pero si en este último la silueta es una fuga hacia la ausencia del cuerpo desaparecido, en el caso de Casco apuntan más bien a redoblar la presencia de los cuerpos de los dictadores. Así, pareciera ser notorio el hecho de que “ausencia y presencia, memoria y olvido, no son términos absolutos: son objetos de una estrategia.” (Grüner, 2008: 295) En este caso, la estrategia utilizada por el artista paraguayo carga con la historia visual que las siluetas tienen como operación simbólica de restitución de los cuerpos ausentes, desaparecidos durante las dictaduras latinoamericanas, por eso produce extrañamiento el hecho de que la silueta no refuerce la ausencia del cuerpo desaparecido sino que refuerce la presencia de sus desaparecedores. Si como ha señalado Grüner, la operación simbólica del siluetazo es expresión de “un universal singular: cada figura abstracta de silueta, formalmente equivalente a todas las otras, representa a un desaparecido y a todos los desaparecidos” (Grüner, 2008: 297), en el caso de las siluetas de *Foto Zombie* lo que reconocemos en el refuerzo –ahora espectral– de la presencia efectiva de los cuerpos individuales. El artista no oculta la fotografía original, que perdura como testimonio efectivo de las relaciones internacionales llevadas a cabo por la dictadura paraguaya, sino que redobla la imagen, asumiendo una presencia espectral sobre el reverso de las fotografías. De hecho, el fotógrafo lleva a cabo un montaje mediante el cual tenemos acceso a ambos lados de la imagen, una apuesta que hace de la imagen tanto un documento–objeto como un espacio donde conviven todos los fantasmas.

Si bien es cierto que la silueta despoja la individualidad del rostro de la persona, en este caso el despojo actúa como el fantasma aún presente de las dictaduras latinoamericanas. Los cuerpos individuales, que se muestran festivos y aparentan encontrarse en situaciones banales, en verdad ocultan una estrategia internacional planificada para sostener y para llevar a cabo las dictaduras latinoamericanas. Detrás de esos cuerpos cuidadosamente remarcados se esconde nada menos que el plan cóndor, plan que acumuló en base a exterminio y hambre, escombros sobre escombros en el suelo latinoamericano.

Me gustaría señalar un último punto, para hacer así más precisa la conexión entre las obras de Muñoz y Casco. Ambos utilizan tanto imágenes de archivo como diferentes formas de montaje, para de esta manera operar sobre la situación sociopolítica de sus respectivos países. Si en el caso de Casco esta inscripción es más notoria ya que las obras que analizamos remiten directamente al contexto específico de la dictadura de Stroessner, en el caso de Muñoz la dimensión sociopolítica se inscribe en un tratamiento estético que hace mella en toda una generación de artistas colombianos como denuncia de la violencia presente en la sociedad. En ambos, la violencia hace manifiesta el horror.

Una clave de lectura similar ha sido señalada por Silvia Schwarzböck para referirse a la post-dictadura argentina en su libro *Los Espantos*. La filósofa sostiene que a la post-dictadura argentina –pero podríamos hacer extensivo esto al resto de las dictaduras y a los sucesos violentos latinoamericanos– debemos introducirnos a través de la estética, debido a que el género, propio del terror, así lo exige: “Si hay que introducirse a los espantos por la estética, no es para desocultarlos como algo que está oculto (...) sino para detenerse en la apariencia, como haría una cámara, para ver qué hay cuando nadie mira” (Schwarzböck, 2015: 28). Si a una humanidad redimida le correspondería la desaparición de estos espantos, la victoria de la dictadura en el plano económico – así lo lee la autora, que señala el hecho de que ningún empresario fue juzgado por los crímenes cometidos – hace que los espantos sigan existiendo luego de la restauración democrática.

Según nuestra lectura, la obra de ambos artistas cuenta con una potencia desarticuladora, que implica una fuerte crítica de la violencia que signa el siglo XX latinoamericano pero que continúa presente en el contexto actual. La banalización del mal en el caso de las imágenes de Casco, la crítica hacia la rapidez –en línea directa con la masividad – de los retratos de muertos que recorren los periódicos en Colombia y que Muñoz toma para producir su obra, implican distintas estrategias de montaje que culminan en un proyecto crítico sobre las imágenes de la violencia. Como sabemos “para criticar la violencia, uno tiene que describirla (lo que implica que uno tiene que ser capaz de mirar). Para describirla, uno tiene que dismantelar sus artefactos” (Didi-Huberman, 2015: 34).

Detrás de la banalidad de las imágenes de los encuentros diplomáticos de la dictadura paraguaya, el montaje llevado a cabo por Casco pretende desnudar esa historia de violencia que ha cruzado buena parte del último siglo de Paraguay. La foto de Videla firmando un documento nos remite hacia un afuera de la imagen, afuera en donde es-

tán presente tanto la historia de la violencia de la última dictadura argentina, como la memoria de los desaparecidos, imagen en buena medida construida por el siluetazo. La operación de Casco devuelve en imagen la carga visual histórica que la excedía.

La historia de la violencia y de las dictaduras del siglo XX relaciona la producción de imágenes entre sí, excediendo la imagen misma para conformar una historia visual de la violencia. Como señala Georges Didi–Huberman, lo que se pone en imagen es “la memoria inconsciente, la que se deja menos contar que interpretar en sus síntomas– de la que sólo un montaje podía evocar la profundidad” (Didi–Huberman, 2013: 4). Según entendemos, tanto la obra de Muñoz como la de Casco se vinculan con determinados procesos específicos y vehiculizan su producción en un contexto de aparición que les es propio. Es en ese punto, en la intersección entre una crítica de la imagen y el contexto latinoamericano, donde entendemos que existe una potencia desarticuladora en la obra de estos artistas.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- Casco, Fredi. *La Fascination des sirènes*. Maison de l'Amérique Latine: París, 2014.
- Cortes Rocca, Paola. “La imagen dentro de sí. Sobre tres obras de Oscar Muñoz”. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)* 7, 2do. 2015, pp 149–155.
- Didi Huberman, Georges. *Cuando las imágenes tocan lo real*. www.macba.cat. Museo de arte contemporáneo de Barcelona. Disponible en: https://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf. (Consultado el 28/03/2019).
- Didi–Huberman, Georges. *Cómo abrir los ojos*. En H. Farocki, *Desconfiar de las imágenes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2015.
- Grüner, Eduardo. La invisibilidad estratégica, o la redención política de los vivos. En *Longoni, Ana & Bruzzone, Gustavo. El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.
- Malagón–Kurka, María Margarita. *Arte como presencia indexica*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2010.
- Schwarzböck, Silvia. *Los espantos – Estética y postdictadura*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos, 2015.

Esteban Pastorino: Variaciones sobre la distancia

Paula Bertúa
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad de Buenos Aires
paula.bertua@gmail.com

Me gusta pensar que mis fotografías son como piezas de un gran rompecabezas al cual le falta la mayoría de ellas. Las piezas disponibles se convierten en las claves que necesita el observador para completar los espacios vacíos del rompecabezas (Esteban Pastorino, 2009).

Si bien hacia finales de los años 90 emerge en el campo de la fotografía una evidente tendencia hacia la experimentación técnica, pocos fotógrafos de la escena contemporánea argentina han hecho de la exploración de las acciones y los procesos una marca tan idiosincrática y sostenida en el trabajo con las imágenes como Esteban Pastorino. Con su formación como técnico mecánico y un recorrido inacabado por la carrera de Ingeniería, base de su capital teórico y práctico, Pastorino se ha dedicado de manera paciente y metódica a la investigación científica y a la realización material de dispositivos e imágenes fotográficas en los que el proceso es indisociable del producto visual y donde el registro objetivo convive con la apertura a diversas derivas de lo ficcional. Múltiples han sido las técnicas, materialidades y procedimientos que, en las dos décadas de su trayectoria, este fotógrafo ha investigado y desarrollado: registros en blanco y negro, panorámicas, fotografías aéreas, vistas nocturnas, imágenes tomadas desde un automóvil en marcha, estereoscopias. Como sea, todos sus proyectos parecen estar motivados por una voluntad de desmontar y volver a montar los mecanismos de las máquinas y de los programas involucrados en la generación de la imagen técnica. Podríamos afirmar, sin temor a caer en excesos, que Pastorino es uno de los fotógrafos argentinos activos que con mayor fervor ha asumido el imperativo que el teórico Vilém Flusser reclamara a todo artista contempo-

ráneo que se precie de trabajar con la tecnología de forma creativa y crítica: intervenir en la “Caja Negra”, poder escribir en su interior, reprogramarla o recodificarla, no conformarse con el rol de ser un simple operario (1990).

En su obra fotográfica, Pastorino ha privilegiado como motivo de experimentación el paisaje, un tema que, según afirma: “(...) por su tradición histórica no representa ninguna importancia para los artistas contemporáneos. Y yo quise ver hasta dónde podía llegar con este género” (Pastorino en Urquiza, 2009: 34). Las palabras de Pastorino asumen, en sintonía con el ejercicio de su práctica, el desafío de cuestionar cierta posición crítica que lee en la fotografía argentina sobre el paisaje urbano de las últimas décadas la consolidación de una mirada neutral y desafectada, una actualización del legado de las posvanguardias que se plasmaría, por ejemplo, en la representación despojada y en clave objetiva y formal del territorio y de la arquitectura. Pastorino, en cambio no solo propone vías novedosas de recorrer, representar e intervenir en distintos espacios, al diseñar sus propios itinerarios y dejar su impronta en ese transitar, sino que también ejercita la constante redefinición de los medios técnicos con los cuales elabora las imágenes. Quisiera detenerme, entonces, en ciertas zonas y procesos de su obra fotográfica donde, mediante estrategias de acercamiento y alejamiento hacia los escenarios que registra, este fotógrafo/inventor promueve puntos de vista no habituales sobre paisajes habituales, y juega así en el orden de las variaciones físicas, perceptivas e intelectivas de aquello que creemos tener la certeza de conocer.

La serie *Salamone*: topografía de una escenografía fantasmal

En 1936, como parte de la reactivación económica de un país azotado por la crisis del 29, el gobernador de Buenos Aires, Manuel Fresco, un conservador filofascista, impulsó un ambicioso plan de edificaciones en los municipios del sudoeste de la provincia. El proyecto estuvo a cargo del ingeniero y arquitecto de origen siciliano Francisco Salamone, quien ganó todos los concursos y licitaciones para la construcción de instalaciones monumentales que sellaban la firme presencia del Estado en la fisonomía de la pampa bonaerense. En el lapso de tan solo cuatro años Salamone diseñó, dirigió, supervisó y construyó alrededor de unas sesenta edificaciones de estilo ecléctico e inclasificable hechas en hormigón –principalmente mataderos, cementerios y palacios municipales– que se erigen como moles longitudinales sobre la planicie ocupada por humildes asentamientos, sucesores de los fortines levantados hacia fines del siglo XIX para la defensa frente al indio. Probablemente ese sincretismo inasimilable– que mixtura elementos de art decó, cubismo checo, expresionismo y constructivismo ruso– sumado a las sospechas sobre la orientación ideológica del arquitecto hayan incidido en la valoración marcadamente tardía de su obra, 60 años después de haber

sido construida. Alberto Belluci, uno de los pioneros en estudiar su trabajo dice: “(...) todavía nos sentimos demasiado cerca de los significados autoritarios que se le asocian como para intentar un análisis desapasionado de sus cualidades arquitectónicas y plásticas” (1993: 27). Como si tal disección fuese posible: de un lado la forma, del otro el contenido; de un lado el atractivo visual, del otro las connotaciones e implicancias sociales y políticas. La historia y las encrucijadas estéticas del siglo XX nos han demostrado que tal separación es consumable tan solo como ficción teórica o temible abstracción. Tal como lo expresa Georges Didi –Huberman, para saber, comprender, situarse en una configuración histórica se debe practicar un enfoque que supone exigencias formales indisociables de las tomas de posición política (2008). Probablemente el interés que llevó al fotógrafo Esteban Pastorino a cartografiar, entre 1998 y el 2000, la obra del arquitecto descansa en el nudo dialéctico que irradia esa geometría futurista y el conflicto del que es cifra. Porque según nos previene Pastorino, el ambicioso programa urbanístico concretado por Salamone como arquitecto oficial durante la década infame “(...)puso en evidencia, una vez más, el fracaso de la utopía de la Argentina agroganadera rica y poderosa. Y el fracaso abre la grieta entre la ficción en la que todavía creemos y la realidad que no nos decidimos a aceptar” (2005 – 2010). Retengamos estas dos series: ficción y realidad. En la arquitectura salomoniana hay algo oscuro que no lo explica la hibridación de estilos; un movimiento irresuelto entre monumento y movimiento, entre los volúmenes contundentes y los quiebres facetados, una descoyuntura, si se quiere, entre significado y significante: ningún edificio se parece a otro y sus formas no guardan relación con la funcionalidad. Dardo Arbide encontró una frase para describir el fenómeno: en Salamone “la masa se espiritualiza” (2003: 106). Me interesa esta idea de que aquello que es concreto, presente, y hasta de naturaleza háptica transmute hacia una existencia más ligera, conquiste una superficie espectral, fantasmagórica. En *Salamone*, así llama a su serie de fotografías, Pastorino trabaja en el registro de esa indeterminación. Al emplear la goma bicromatada, una técnica decimonónica que permitía alterar tonos y borrar detalles para producir efectos plásticos, expande las posibilidades del medio fotográfico con imágenes formadas por una gama infinita de pigmentos, sustrato material que espesa los tiempos convocados por la fotografía: un pasado aún abierto late en el presente desde sus ruinas. Una arquitectura fantasmal que años más tarde será el espacio ideal para las *Historias Extraordinarias*, de Mariano Llinás, que viene a habitar con sus personajes extravagantes los escenarios vacíos de Pastorino.

Es interesante, por otro lado, el giro que da el fotógrafo, con su exploración de procesos, a una de las líneas de interpretación de la fotografía en el terreno del arte contemporáneo. En “De l’image –trace a l’image fiction”, Philippe Dubois realiza un balance de las

teorías que marcaron el pensamiento sobre la fotografía desde la década del 80, momento de auge de la perspectiva referencialista e indexalizante hasta el escenario contemporáneo, que caracteriza como un campo más denso y complejo, a la vez que menos definido y diversificado. Los cambios fundamentales en el período analizado se refieren tanto a la ontología como a los usos de la imagen. Desde que, con la llegada de la técnica digital, la fotografía no se define como una captación de lo real sino como una representación que puede corresponder o no a lo real, afirma Dubois, la imagen contemporánea puede ser pensada como algo que está allí no en tanto una huella, sino como un universo de ficción que exhibe paralelamente el mundo referencial. Dubois llega así a su hipótesis teórica de la imagen fotográfica contemporánea, asimilada a la posfotográfica, como la expresión de mundos posibles. Con el empleo de esta categoría conceptual, su propuesta se reconoce explícitamente deudora de los modelos que –en el terreno de la lógica, la filosofía analítica y la semántica– desde hace tres décadas vienen tratando el problema de los regímenes de verdad en la ficción, los verosímiles e imaginarios que las obras literarias y artísticas crean y también hacen estallar. Con *Salamone*, su serie de fotografías, Pastorino toca un punto sensible de esta cuestión y desarma el presupuesto que sostiene lo que podría considerarse una nueva ontologización que desplaza la sobredeterminación de lo real sobre la traza de luz a la relación entre un mapa de bits con el mundo heterogéneo pero no menos determinante de la ficción. Lo sugestivo es que en la propuesta de Pastorino el pasaje a ese universo de ficción que los escenarios vacíos de las construcciones salamónicas sugieren es habilitado por un procedimiento que viene de los comienzos de la fotografía; es decir el fotógrafo no busca recursos, en este caso, en el repertorio multimedial del presente, sino que va hacia el pasado a encontrarlos. Y este anacronismo nos lleva a poner a prueba la hipótesis de Dubois también en un sentido retrospectivo: ¿o acaso en los experimentos de Hippolyte Baraduc con el aura o de Nadar con los espectros, por citar unos ejemplos, no existía la idea o el deseo de un universo de ficciones por explorar?

Derivas de la línea, políticas del desenfoque: entre las anamorfosis y las miniaturas urbanas

En un artículo sobre Oliverio Girondo –y su colocación en las vanguardias literarias latinoamericanas– Tamara Kamenszain interpreta el particularísimo estilo del poeta en términos de lo que podríamos considerar una especie de barroco sureño (1983: 21). Porque frente al bloque compacto de la poesía caribeña de Lezama Lima, por ejemplo, donde el ensamble de metáforas se acumulan en un tejido que se va engordando y, así, solidifica el cuerpo del poema, Girondo, en cambio, alterna superposiciones acumulativas que adelgazan el verso y lo estiran

en la línea del horizonte. Me interesa tomar como metáfora de pensamiento esta figura, tan paradigmática de la forma novedosa de representar el territorio por parte la vanguardia, para observar las series fotográficas que Esteban Pastorino dedica a distintos escenarios: urbanos, suburbanos, rurales, fabriles y comerciales. Tomadas con una cámara *slit* que se traslada frente a la línea de fachadas (a veces el desplazamiento de un vehículo donde se monta la cámara se suma al correr de la película en el interior del dispositivo; otras, el movimiento de la película se sincroniza con la velocidad de los objetos de la ciudad), las fotografías de las series *Panorámicas – Pueblos rurales* (1999 – 2001) y *Panorámicas – Tránsito* (2001–2010) crean una alteración en la percepción del espacio tridimensional: ya no hay puntos de fuga sino una planimetría que desacomoda la forma habitual que el ojo tiene de decodificar la profundidad del espacio que, como sabemos, halla su fundamento en la perspectiva renacentista. Esos paisajes, a diferencia de la serie *Salamone*, se despliegan en un eje transversal, proponen un recorrido que: “Al incorporar en la toma el movimiento de la mirada, logra[n] definir al espacio como una función del tiempo” (González, 2004: s/n).

Notoria subversión, entonces, de uno de los dispositivos que instaura la temporalidad moderna: la perspectiva (Déotte, 2013: 276). Es decir, esas imágenes deformadas perturban la idea del instante como tiempo homogéneo y mensurable, y abren la posibilidad de que se filtren otras temporalidades, de que se insinúen dinámicas narrativas y, por lo tanto, de que, como sostiene Santiago García Navarro, se exprese una “voluntad de ficción” (2003). En definitiva, esa apertura de las coordenadas de la visión, habilitada por un trastocamiento de las leyes que rigen la visualidad de lo fotográfico (que derivan de la pintura), apunta a un rechazo de cualquier interpretación de la mirada que pueda consumarse en la conciencia del sujeto. Y remite a aquello que Jacques Lacan postulaba con su famosa reformulación del esquema perceptivo que saca al observador del lugar soberano, con dominio sobre lo que mira, para colocarlo en un punto de cruce, donde no solo mira sino que, a su vez, es mirado por el objeto (1964). Las fotografías de Pastorino vuelven patente esa ubicación inestable, esa vacilación, no por el hecho de que recurra a técnicas digitales (él mismo relativiza la alianza entre fotografía y veracidad desde los orígenes de la disciplina), sino porque precisamente su propuesta de “explorar el carácter no objetivo” de las cosas tanto más se refuerza cuanto más intenta escudriñar lo que “no se puede ver” (Pastorino, 2009: 57). O, dicho de otro modo, cuando procura penetrar en lo Real desmontando las entrañas del dispositivo. No de otra forma podríamos interpretar su última serie de panorámicas urbanas $y=t$ (2014–2015), tomadas en sitios emblemáticos de algunas metrópolis modernas –la plaza Cibeles, el Arco del Triunfo o la torre Eiffel, por ejemplo–, donde las figuras humanas, por el pliegue del movimiento y la perspectiva, desafían lo dado a ver al ojo, a través de anamorfosis que capturan la mirada en la cicatriz que conforman sus manchas.

Por otra parte, hay algunas series de fotografías aéreas (*Aéreas/Anaglifos*, 2006–2007) que fueron tomadas con una cámara (de cartón de 4 x 5” ó con otra provista de motor de arrastre, para lograr efectos 3D), montada a un barrilete japonés de combate, el Rökkaku, que se inscriben en la tradición del KAP (Kite Aerial Photography), un género desarrollado en Francia hacia fines del siglo XIX. Estas fotografías urbanas, cuyas imágenes parecen capturar juguetes, miniaturas, maquetas o modelos arquitectónicos, dialogan de forma elocuente con el modo de percepción de la ciudad expresado por la literatura modernista: desde la constelación de fragmentos en Benjamin o la mirada sobre la ornamentación en Kracauer hasta las formas de prosa breve en Rilke. Todos ellos, recordemos, trabajaban la escritura como imágenes (*Bilder*), imágenes–texto que, traspassando los límites entre poesía, ficción y filosofía, complejizaban el problema de la representación (Huysen, 2010: 121).¹ Pero si esa preocupación por lo minúsculo en el modernismo se expresaba mediante un pronunciado acercamiento a las cosas, en Pastorino se manifiesta a través una modulación calculada del efecto de distancia, en un juego con las variables de espacio y tiempo que da como resultado una mirada a “vuelo de pájaro”. Así, mientras el fotógrafo comparte con los modernistas un tipo de sensibilidad frente a la crisis en la percepción del espacio urbano, modificado por el caos, la exuberancia y la concentración, sus tentativas de reescribir la ciudad –que tanto puede ser Yokohama o Lisse, Shanghai o Buenos Aires– desde perspectivas inusuales enlaza con lo que el posmodernismo, en un contexto social saturado por el consumismo y la cultura de masas, retoma del siglo XIX pero en clave posagónica: el interés por las formas menores, las derivas rizomáticas y la cultura del espectáculo.

En suma, en su práctica fotográfica Pastorino recurre al dispositivo técnico como un aparato productor de una nueva aprehensión del espacio y del tiempo que habilita ya el remontaje de formas perdidas, ya la insinuación de formas novedosas de experiencia visual y sensible. Porque penetra en el interior del dispositivo técnico, re programa sus configuraciones, logrando con ello una doble descomposición: de la dimensión temporal del narrar y del aspecto espacial de experimentar. Ya sea a contrapelo de la remanida idea de objetividad fotográfica o contra su artimaña discursiva contemporánea que, en un mundo que es pura imagen y en nombre de la neutralidad de los medios, imputa a la fotografía actual la borradura total de las huellas, la obra de Pastorino insiste, con vehemencia, en dejar testimonio de los trayectos y rastros en el paisaje. Mezcla de maqueta, juego infantil y escenografías fantásticas, sus fotografías hacen de la distancia un elemento crucial en la relación entre documento y ficción, realidad y alucinación.

¹ Véase, en especial, el capítulo “Las miniaturas modernistas: instantáneas literarias de espacios urbanos”, pp. 115–140.

Referencias bibliográficas y materiales consultados

- Arbide, Dardo. “Una arquitectura de los márgenes. Reconsideración de la obra de Francisco Salamone”. *Summa* ⁺. Número 63 (2003);, pp. 104–109.
- Belluci, Alberto. “Salamone, entre la escultura y el urbanismo”. *Revista del Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo*. N° 1 (1993): pp. 21–27.
- Déotte, Jean–Louis. *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.
- Didi–Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*. Madrid: Machado Libros, 2008.
- Dubois, Philippe. “De l’image–trace à l’image–fiction”. *Études photographiques*. Número 34 (2016): 1–11, Disponible en: <<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3593>>. (Consultado el 3 de marzo de 2019).
- Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas/SIGMA, 1990.
- García Navarro, Santiago. *La ficción técnica* (catálogo de exposición). Buenos Aires: Museo de Arte Moderno, 2003.
- González, Valeria. “*Esteban Pastorino. Fotografías* (catálogo de exposición, galería KBK. México, 2004)”. *Esteban Pastorino Díaz– Oficial Web Site*. Disponible en: <<https://www.estebanpastorinodiaz.com/estebanpastorinodiazpueblosruralestexto.html>>. (Consultado el 15 de marzo de 2019).
- Huysen, Andreas. *Modernismo después de la posmodernidad*. Buenos Aires: Gedisa, 2010.
- Kamenzain, Tamara. *El texto silencioso*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- Lacan, Jacques (1964). *El seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1986.
- Pastorino, Esteban. *Esteban Pastorino*. Buenos Aires: Larivière, 2009.
- _____. “Aéreas, 2005/2010”. *Esteban Pastorino Díaz– Oficial Web Site*. Disponible en: <<https://www.estebanpastorinodiaz.com/estebanpastorinodiazaereastexto.html>>. (Consultado el 22 de marzo de 2019).
- Urquiza, Mercedes. “Las profundidades del paisaje”. *Diario Perfil* (17 de mayo de 2009), p. 34.

Sur, paredón y después. La representación de las barreras y los límites en el film *Sur*, a través del diseño fotográfico.

Franco Cerana
Facultad de Bellas Artes,
Universidad Nacional de La Plata
Argentina
ceranafranco@gmail.com

El siguiente trabajo tiene como objetivo hacer un análisis del film *Sur* (1988) de Fernando “Pino” Solanas, poniendo la lupa en la relación entre el diseño de la fotografía de la obra con el concepto de barreras ontológicas, que introduce Marta Zátanyi, entendiéndolo como uno de los temas de la estética. Para esto, y abriendo un paréntesis, se debe aclarar qué se entiende como diseño fotográfico. La Dirección de Fotografía Cinematográfica, aunque también podríamos decir Audiovisual, consiste en el diseño y la producción –recorriendo las tres fases de la realización audiovisual: preproducción, producción y postproducción– de la imagen de dos dimensiones a la que se enfrenta el público. Para llegar a buen puerto, la persona encargada de la dirección de fotografía deberá trabajar en conjunto con quien dirija y con quien se encargue de la dirección de arte, con un objetivo claro y compartido. En el caso de *Sur*, el encargado del arte y los decorados fue el propio director y la dirección de fotografía estuvo a cargo de Félix Monti, reconocido por su trabajo en películas como *La historia oficial* (1985), *La niña santa* (2004), *El secreto de sus ojos* (2009), entre otras. Con todo esto, se entenderá que lo que se analiza a continuación es el resultado del trabajo compartido de estos dos artistas. No nos detendremos en cuestiones anecdóticas sobre el proceso de trabajo ni en la autoría de tal o cual idea, sino el resultado global de las decisiones estilísticas.

En palabras del propio Solanas, en una carta a los espectadores:

Sur nos cuenta una historia de amor. Es el amor de la pareja y es también una historia de amor por un país. Es la historia de un regreso. (...) *Sur* nos habla del reencuentro y de la amistad. Es el triunfo de la vida sobre la muerte, del amor sobre el rencor, de la libertad sobre la opresión, del deseo sobre el temor. Por eso es la historia de un regreso (Solanas, 1988).

Una noche de 1983, año en que se recupera la democracia en Argentina, Floreal (Miguel Ángel Solá) es liberado de la cárcel a la que había sido trasladado tras haber sido detenido–desaparecido por su relación sindical en un paro organizado en el frigorífico en el que trabajaba. Rosi (Susú Pecoraro), su compañera, anhela su regreso hace cinco largos años. Pero Floreal encuentra que esa Buenos Aires que dejó, ya no es la misma, durante su reclusión han ocurrido numerosos sucesos que pueden haber transformado su universo y a sus afectos. El film recorre lo que sucede a lo largo de aquella noche, en la que camino al encuentro con su pareja, el protagonista se topa con el fantasma de El Negro (Lito Cruz), un compañero de trabajo que, en el devenir del relato nos enteraremos junto a Floreal, fue asesinado por un grupo paramilitar años antes.

A la manera de la “Divina Comedia” (*Divina Commedia*, 1304–1321) de Dante Alighieri o “Cuento de Navidad” (*A Christmas Carol*, 1843) de Charles Dickens, El Negro se convierte en el guía de Floreal, quien repasará lo que sucedió durante esos cinco años de ausencia y descubrirá, junto al espectador, cómo llegaron a ser lo que son en el presente y qué ocurrió con sus seres queridos. Regresar implica reconocer que aquello que se dejó ha cambiado, pero también que uno mismo ya es otro. Del mismo modo que Virgilio o los Fantasmas de Navidad, El Negro ayudará a Floreal a atravesar las barreras del ser, los límites de la vida, de la cordura y las lógicas espacio–temporales de la cultura occidental para adquirir los poderes del chamán, del sacerdote, del artista (Zátonyi, 2011: 24–27) e iluminar ese período oscuro.

Para Marta Zátonyi, en el inicio del proceso de hominización, la criatura humana construye las vallas que le permiten “constituirse y sostenerse como ser, para dar sentido a su vida, no precipitarse en la nada o hundirse en la organicidad animal” (2011: 25). Estas barreras ontológicas, están constituidas por cuatro regiones básicas: la religión, la ciencia, la filosofía y, nuestro objeto principal, el arte. En este último, el artista es quien encarna al ente bicéfalo que articula entre lo que existe y lo que no es. Pero también, podríamos agregar, quien nos permite, tomándonos de la mano, acercarnos al acantilado del abismo.

“La magia es otro progenitor del arte” afirma Zátonyi (2011: 29), porque permite el diálogo entre el mundo sobrenatural y el cotidiano. Ese movimiento pendular que quizás sea una de las características esenciales de buena parte de la narrativa latinoamericana del siglo XX. Por su parte, Arturo Uslar Pietri propone que lo que caracteriza al cuento venezolano es “la consideración del hombre como misterio en medio de datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podrá llamarse un realismo mágico” (Pietri, 1974). El arte parte de lo dado, de la realidad para interpretarla y luego ampliarla y para ello se vale de dos vertientes una más figurativa que trabaja la mimesis y otra más abstracta y sensorial. Lo cierto, sin embargo, es que la realidad no es más

que una interpretación del mundo, una construcción convalidada por una convención, un “tratado de paz” entre los hombres según Nietzsche, “el tiempo y el espacio, como matrices de realidad, son definiciones culturales, pues en el universo no hay tiempo ni espacio, sólo una eternidad infinita” (Zátonyi, 2011: 32).

Desde el argumento, e incluso desde el tema del film, se encuentra la necesidad de trabajar con las barreras ontológicas: pensar cómo se construyen y cómo hacer para atravesarlas, cómo representar un lado y otro, cómo hacer del protagonista un ente que pueda articular ambos mundos. Analizaremos, entonces, de qué manera opera el diseño fotográfico en este sentido.

Para llevar a cabo tal operación deben entenderse cuáles son los límites –reales y simbólicos– y cuáles los recursos y posibilidades formales del audiovisual para atravesarlos. Los ejercicios de Julio Cortázar en cuentos como “El Perseguidor”, “Las babas del diablo”, “La noche boca arriba”, entre muchos otros, son un buen ejemplo del uso de los recursos literarios con este fin. La manera pareciera ser romper la relación espacio–temporal que nos hace ver el mundo de una manera lineal. Y para esto, a su vez, hay que identificar cuáles son las herramientas formales y de lenguaje audiovisual que construyen límites espacio–temporales, cuáles son estas barreras y cuándo y dónde conviene evidenciarlas o disolverlas.

Solanas apuesta por un cine de “atmósfera poética” donde lo que se evoca moviliza al espectador más que lo que provocaría la representación lineal y objetiva de los sucesos (Solanas, 1989). Su producción de los ochentas consiste en un díptico sobre el exilio conformado por *Tangos, el exilio de Gardel* (1985) y *Sur*, dos películas que dialogan entre sí y se complementan en varios niveles. La primera con su relato coral y su desarrollo en el tiempo con las estaciones que pasan, mientras la segunda se centra en un claro protagonista y a lo largo de una única noche. Una desde París hablando sobre el exilio y la distancia y la otra en Buenos Aires sobre la vuelta. Pero un estilo particular las une, la nostalgia y la fantasía, la constante alusión al pasado y a la memoria, los fantasmas, las ausencias, la bruma, el tango, los papeles en el viento.

El diseño fotográfico tiene a la luz y a su contrapartida, la sombra, como materias primas, con ellas no sólo se manipula la exposición del material sensible y se reproduce la imagen frente al espectador, sino que además permiten develar u ocultar información. En otras palabras, la luz construye un discurso, una narración. En *Sur*, lo iluminado y lo no iluminado funcionan como elemento narrativo, hay una clara intención de ocultar en la oscuridad de la noche espacios, gestos, personajes, para generar intriga, suspenso, deseo de conocer por parte del espectador. Pero además funciona, muchas veces, como barrera que separa un mundo de otro.

La película, dividida en cuatro actos, comienza con un prólogo (timecode: 00:00:00 – 00:04:04) cuyo primer plano consiste en un largo travelling que nos interna lentamente en el verosímil de la obra. Vemos en primer plano de profundidad un puente, que remite a la secuencia inicial de Tangos... con la pareja bailando sobre y bajo los puentes de París. La obra de ingeniería funciona entonces como la clara representación de una vía para unir dos espacios, dos mundos, y quizás también dos películas. Es de noche y bajo el puente reina una profunda oscuridad. Más atrás, en fuga, llega a verse una esquina de barrio porteña iluminada por una luz azul tan saturada que ya no remite a la convención de la fría luz de la luna, sino que funciona como un recurso para generar un clima onírico o, al menos, no del todo naturalista. Tras unos segundos de quietud, cuatro personajes aparecen en la oscuridad debajo del puente, vemos sus siluetas recortadas por el fondo iluminado. Caminan hacia la esquina y la cámara comienza lentamente a moverse, siguiéndolos. Los cuatro personajes salen de la oscuridad y entran al sector iluminado, pasando por el umbral que forma el puente, del cual cuelgan una larga bandera argentina y pancartas que reclaman el fin de la dictadura. Al llegar a la esquina, y a la luz, vemos que llevan instrumentos con los que comienzan a interpretar el tango Sur de Aníbal Troilo y Homero Manzi. El suelo de la calle está revestido de papeles, como panfletos dejados por una multitud que pasó durante el día. Ellos y las pancartas caídas hacen que el escenario adquiera, en contraste, un clima todavía más calmo que el habitual de la noche, como las imágenes de las ciudades solitarias devastadas por la guerra, como Hiroshima, o las arrasadas por fenómenos naturales, como Pompeya. De esta manera, los cuatro personajes atraviesan la oscuridad del terror de la dictadura, para llegar a otro mundo, un mundo con luz y música, un país que vuelve a la vida. Pero la letra del tango que interpretan habla con nostalgia del barrio, de los amores que cambian y de los sueños que mueren.

En otros momentos del film, los límites se vuelven mucho más explícitos. Cuando, como espectadores, conocemos la intimidad de Rosi, la secuencia comienza fragmentada, tanto desde el montaje como desde la composición interna del plano (timecode 00:07:15 – 00:16:02). La vemos atravesar puertas, mirar a través de ventanas, salir de cuadro y permanecer en él gracias a su reflejo en espejos. Esta introducción dará lugar a que, en cierto momento, ocurra algo extraño. Su repentina mirada fuera de cuadro habilita una imagen algo siniestra. A través de los vidrios de una puerta en silueta, totalmente oscura, vemos un patio donde unas sábanas blancas colgadas en un tendal se agitan con el viento de la noche azul. Segundos antes, en la misma secuencia la vimos a Rosi descolgando la ropa del tendal, la lógica temporal comienza a quebrarse. De entre las sábanas flameando aparece un Floreal fantasmal, con otra ropa, quizás más joven, que camina hacia la puerta. Rosi también se acerca. Entonces comienza una serie de planos y contraplanos, a modo de juego sensual,

a través de la puerta, como barrera entre un presente/real, iluminado de manera cálida, y un pasado/recuerdo, de luz fría. La secuencia se resuelve con Rosi traspasando la puerta e internándose en el pasado para poder unirse finalmente a Floreal.

El paso del presente al pasado sucede en un mismo plano sin cortes de montaje, algo que comienza a aparecer como recurso narrativo. La puerta/ventana, como contorno negro y a la vez translúcido, que nos permite reencuadrar y ver en profundidad, funciona no sólo como divisora espacial, función lógica y habitual de las puertas, sino también como separadora de tiempos, quizás de dimensiones, porque nunca sabremos si lo que vemos a través de la puerta es pasado o es imaginación, sueño, anhelo. La composición en profundidad, con dos escenas que se separan por un límite oscuro en el que los personajes se recortan, recuerda quizás a la Venus de Urbino de Tiziano. El límite que recorta, que separa, permite identificar las formas y el lugar que cada uno ocupa en la escena, presente-pasado, ama-criadas.

Otro recurso, definitivamente más utilizado en la historia del cine, que permite borrar fronteras es el empleo de transparencias. Durante su caminata nocturna, Floreal se cruza con diversos espectros que reconocemos gracias al uso de sobreimpresiones. Quizás no sean siempre fantasmas, pero definitivamente no son personajes que correspondan a la lógica espacio-temporal de esa noche, son apariciones que informan al protagonista sobre los hechos acaecidos hasta el momento. Los vemos por primera vez apenas Floreal llega a su barrio en colectivo (timecode 00:06:18 – 00:07:41). En un contexto de pintadas que gritan pidiendo democracia y reclaman por los desaparecidos, a Floreal algo le llama la atención. El plano siguiente, que funciona como representación de la mirada del personaje, muestra dos espacios iluminados puntualmente y separados por la oscuridad de la noche. El más cercano es el del personaje –ahora devenido en espectador– y en el lejano aparecen por fundido unos niños escolares cantando, saltando y esparciendo papeles. Otra vez, la oscuridad del centro del plano funciona como frontera entre un mundo y otro, separando, pero a la vez uniendo en profundidad y en temporalidad.

Del mismo modo, apareciendo desde la oscuridad absoluta de la noche hacia un punto de luz fría, se presenta frente a Floreal el fantasma de El Negro (timecode 00:18:07 – 00:22:09). Toda aquella introducción de mundos oníricos, pasados, extraños, conviviendo con el presente, permiten que el espectador entienda perfectamente y evalúe verosímil la entrada de un fantasma como coprotagonista de la narración. Es en esta secuencia, donde se pone en juego un tercer recurso visual que vale la pena analizar. El Negro, ansioso y extasiado por el encuentro, le cuenta a Floreal cómo fue su muerte.

El racconto se inicia en un largo plano secuencia que no posee cortes de montaje, pero sí un cambiante ritmo en su interior. El Negro camina por la calle anunciando que así

fue lo que sucedió cuando, de nuevo desde esa oscuridad que nos comunica con otras dimensiones, llega un Falcon verde y comienza lo que describiríamos como un flashback. Sin embargo, en medio de la acción en pasado, El Negro vuelve a dirigirse a Floreal, activando nuevamente el presente de la narración. El flashback continúa hasta que los hombres que llegaron en el vehículo asesinan contra un paredón a El Negro. En ese mismo plano, en que lo vemos caer muerto, ingresa Floreal, habilitando otra vez el presente, y comienza a hablarle al cuerpo desfallecido, que despierta sobresaltado para continuar su narración. Así como Johnny Carter en “El Perseguidor” de Cortázar con su icónica frase: “esto lo estoy tocando mañana”, le demuestra al lector que hay otros modos posibles de entender y enfrentarse al mundo; El Negro termina de romper la lógica espacio-temporal –o de construir otra distinta– por medio de la convivencia de presente y pasado en el mismo plano.

Como en un sueño en el que no existe la lógica temporal ni espacial con la que interpretamos el mundo, donde no hay necesariamente vivos ni muertos, donde un espacio y una persona pueden ser uno y varios a la vez; *Sur* nos presenta la posibilidad de entender lo que sucedió durante esos cinco años de ausencia. Floreal vuelve al barrio, a sus amores, pero los encuentra cambiados y la única manera de entenderlo todo en una noche es descender a las tinieblas, recorrer el pasado de la mano de un fantasma y conocer el mundo del modo en que sólo un espectro podría hacerlo: atravesando los límites del ser.

“Quiero olvidar, no se puede vivir sabiéndolo todo. No me interesa nada, no quiero nada, no deseo nada, lo sé todo. Estoy acabado. Como esta película. Estoy muerto.” Solloza El Negro en el epílogo del film. Al traspasar la barrera del ser, posiblemente haya accedido a la infinita eternidad, ya no hay misterio para él. Lo vio todo, lo conoce todo y perdió el deseo, verdadero motor de cambio.

El Negro se vuelve entonces un alterego de Pino Solanas –y también de Félix Monti–, que, según Zátanyi, como artistas y al igual que los científicos, los chamanes y los filósofos ayudan a los sujetos a vislumbrar qué hay más allá de las barreras que contienen y amparan a la humanidad. De este modo la película cumple una de las funciones que la investigadora le atribuye al arte, nos permite conocer aquello a lo que no podemos acceder, desplaza simbólicamente el deseo de acercarnos a las fronteras del ser. Al finalizar el film, El Negro relata: “y así nos despedimos esa noche, él volvía a la vida y yo a la muerte”, develando así que todo lo que presenciamos hasta allí fue un constante ir y venir en los límites del abismo.

Referencias Bibliográficas

Arnheim, Rudolph. *Arte y percepción visual*. Psicología del ojo creador. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

- Aumont, Jacques. *La Imagen*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Cortázar, Julio. *Las Armas Secretas*. Buenos Aires: Alfaguara, 2005.
- Cortázar, Julio. *Final del Juego*. Buenos Aires: Alfaguara, 2005.
- Minghetti, Claudio D. *Cine argentino de colección*. Buenos Aires: INCAA, 2013.
- Pietri, Arturo Usler. “El cuento venezolano” en *Letras y hombres de Venezuela*. Madrid: Editorial Mediterráneo, 1974.
- Rizzi, Paola y Teysse, María Inés. *Catálogo ADF*. Buenos Aires: ADF, 2008.
- Solanas, Fernando. *Carta a los espectadores*. 1988. Disponible en: <http://www.pinosolanas.com/sur_info.htm>. (Consultado el 25/08/16).
- Solanas, Fernando. *La mirada: reflexiones sobre cine y cultura*. Buenos Aires: Puntosur, 1989.
- Tabarozzi, Marcos. *Representaciones de lo identitario e ideología estética en el cine de Leonardo Favio, Fernando Solanas, Leopoldo Torre Nilsson y Alejandro Agresti*. 2007. Disponible en: <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39370>>. (Consultado el 01/07/18).
- Zátonyi, Marta. *Arte y Creación. Los caminos de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.
- Zátonyi, Marta. *Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido*. Buenos Aires: Nobuko, 2002.

Obras

- El Kadri, E; Sigler, S; Solanas, F (Prod.). Solanas, F. (Dir.). Monti, F. (DF). *Tangos, el exilio de Gardel* [Film]. Argentina & Francia: Tercine, Cinesur, Ministère de la Culture, CNC, INCAA, 1985.
- El Kadri, E; Novat, P; Sigler, S; Solanas, F (Prod.). Solanas, F. (Dir.). Monti, F. (DF). *Sur* [Film]. Argentina & Francia: Canal+, Cinesur, Productions Pacific, 1988.
- Tiziano. *Venere di Urbino* [Óleo sobre lienzo]. Florencia: Galleria degli Uffizi, 1538.

V.

Cuestiones de género

Imaginar, delinear, componer cuerpos sexuados en el espacio de la playa

Gisela Kaczan
Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología
Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño
Universidad Nacional de Mar del Plata
Argentina
gisela.kaczan@gmail.com

Introducción

Este artículo se abre a la búsqueda de hallar relaciones entre espacio, género y cuerpo a través de representaciones visuales femeninas en ilustraciones.

La inquietud es reflexionar acerca de cómo, por medio de la materia visible, se rescata la influencia del espacio sobre el género 1989. y viceversa 1989. así como se conforman significados socialmente construidos o, al contrario se transgreden o se interponen nuevos, dando lugar no sólo a las formas de sexualización de los espacios sino, también, a las composiciones de estereotipos de mujer.

Para ello, se profundiza en el espacio de costa y playa en el contexto de Argentina y se toman ilustraciones del dibujante Guillermo Divito, hacia las décadas de 1940 y 1950. Es un lugar común afirmar que desde el humor las imágenes adquieren un impacto diferente. Las particularidades que podrían ser blanco del ridículo, la humillación o el conflicto en otro medio gráfico son aquí recursos lícitos del sistema de representación.

El trabajo se organiza en diferentes bloques temáticos. Se introduce un breve apartado teórico que reflexiona sobre el espacio como construcción social y sus relaciones con la perspectiva del género, en forma seguida se abordan algunas de las características particulares del espacio de la playa para, finalmente, adentrarse al desciframiento del corpus visual y a la exposición de los principales resultados.

Si bien se ha hallado una frondosa literatura sobre la historieta en Argentina y sobre el valor de la cultura visual y de las producciones de los ilustradores o humoristas, este

trabajo busca aportar una mirada novedosa sobre la interpretación de las imágenes de mujeres en código de comicidad, para el estudio de las influencias recíprocas entre sociedad y cultura, espacio y género, cuerpo e imagen.

Algunos aspectos metodológicos

Para realizar la propuesta, desde lo metodológico se parte de un corpus de imágenes con el fin de reconocer que las prácticas de observación y análisis configuran una alternativa para la interpretación de los distintos procesos culturales. Se propone una aproximación desligada del modelo de interpretación semiótica, reparando en lo que no puede ser leído, en lo que desafía la convención (Moxey, 2009: 9) y, con ello, se genera una perspectiva crítica que resulta ser la base de los Estudios Visuales. Se pone especial énfasis en el lado social de la visualidad, sin reducirla exclusivamente a las lecturas canónicas. De allí que en este trabajo se estudien ilustraciones humorísticas, como se anticipó, dibujos creados por el ilustrador Guillermo Divito, en particular a las conocidas “chicas Divito”, un personaje femenino difundido en el marco de la revista ilustrada Rico Tipo.

Guillermo Divito (1914–1969)¹ fue dibujante en las revistas Sintonía, El Hogar y Patoruzú, de la cual se retiró en busca de un estilo moderno y más osado de humor. El éxito de su carrera se dio en simultáneo con la denominada “etapa de oro” de la historieta en Argentina en el transcurso de las décadas de 1940 y 1950 (Masotta, 1970), cuando decide crear su propia revista llamada Rico Tipo (1944–1972). Reunió un amplio repertorio de colaboradores para lograr un producto exitoso que alcanzaría grandes tiradas desde su aparición. Fue publicada de forma ininterrumpida durante casi tres décadas.

Según sus seguidores, supo dilucidar la sensibilidad de los argentinos y lo manifestó mediante un humor sociológico, corporizado en el diseño de personajes arquetípicos que reflejaron diferentes aristas de la sociedad de ese tiempo, en especial de la cultura porteña.

Si bien competía con los semanarios contemporáneos, como Patoruzú y se dirigía a un público lector similar, se diferenciaba de ellos por su estilo más suelto y menos previsible que rompía las versiones convencionales y tradicionales de la urbana Buenos Aires.

Sus dibujos se presentaban en el formato de historieta o tira de humor autoconclusiva, secuencia de tres o cuatro pequeños cuadros consecutivos que delineaban una historia.

¹ Las fuentes consultadas señalan que respondía a la imagen de playboy, de bon vivant al que le gustaba viajar, andar en autos deportivos, rodearse de buenas mujeres y vivir la nocturnidad.

En otros casos, trabajó con piezas unitarias, algunas empleadas para las portadas de la revista y otras conformaban chistes para páginas interiores, en cuadros o viñetas que en sí mismas constituían la escena de un acontecimiento.

La sección “Chicas de Divito” fue una de las marcas más fuertes para los lectores que mayor popularidad le dieron a la revista y con la inclusión de un sentido del erotismo que no había sido exteriorizado.

Espacio y género. Interpretación y reflexiones

El espacio es entendido en término de “complejidad de relaciones” dado que el mundo se construye en relación y estableciendo relaciones. Massey propone que “la *especificidad* de cada lugar es el resultado de la mezcla distinta de todas las relaciones, prácticas, intercambios que se entrelazan dentro de este nodo y es producto también de lo que se desarrolle como resultado de este entrelazamiento” (Massey, 2004:79). De allí que lo que define el lugar sean las prácticas socio–espaciales integradas que incluyen los imaginarios y las representaciones, las imágenes y los discursos, las relaciones de poder y dominación, los hábitos de exclusión–emulación, las relaciones interpersonales y de género y los aspectos simbólicos que emergen de todos ellos.

El espacio y el lugar, así como los sentidos que se tienen de ellos, se estructuran recurrentemente sobre la base del género, esto refleja las maneras como éste se construye y se entiende en las sociedades y los efectos que tiene sobre ella (Massey, 2004).

La noción de género se concierta en la construcción sociocultural de las diferencias entre lo femenino y masculino y, como correlato, los usos, las prácticas y las apropiaciones del espacio se dan en consecuencia, se producen y reproducen junto a todo aquello que une simbólicamente al sujeto con su lugar. La sexualización de los lugares tiene una historia trazada por los discursos dominantes sobre los comportamientos particulares entre mujeres y varones de acuerdo a las subjetividades que le vendrían dadas por sus características biológicas. Estas preocupaciones legitimaron la construcción de espacios físicos separados para controlar mejor a las personas–cuerpos que los ocupaban. Los lugares se habitan y se utilizan de manera distinta por los hombres y las mujeres y estas vivencias producen y reproducen las diferencias del género (Navarrete, James, 2004: 13). Es así que en palabras de Mc Dowel, (2000) se entiende que tanto las personas como los espacios tienen un género y que las relaciones sociales y espaciales se crean mutuamente, en función de unas ideas y unos comportamientos, unas imágenes y unos símbolos. Por tanto, el género se ligó indisolublemente a las formas de vivir, experimentar y percibir

los espacios de manera diferenciada. De alguna manera, la clasificación se mantiene vigente, se puede decir que los espacios y los lugares tienen memoria de las exclusiones e inclusiones que los precedieron, pero la ventaja es que esto no es ni inmutable ni perpetuo.

Una cuestión particular se dio en el espacio de la playa y de la costa de mar. La playa en particular resulta un espacio provocador a las normativas de la urbanidad, conforma lugares para el descubrimiento y la inauguración de experiencias culturales que atraviesan las condiciones originales del paisaje y del espacio². Es especialmente interesante para las experiencias de mujeres. Desde los inicios del siglo, aproximarse al sitio era una ocasión de evadir los espacios frecuentados y aventurarse a un comportamiento excéntrico, desde el hecho de mudarse de una ciudad a otra para vacacionar frente al mar, hasta adoptar una apariencia y un lenguaje corporal diferente en contacto con el medio natural. Esto incorporaría imágenes en la identificación de los géneros, renovarían hábitos corporales e inspiraría modos desconocidos de exhibirse y ocultarse. Y se implicarían múltiples reacciones de los otros, sobre todo, de los varones.

¿Cómo se siguen estos procesos en las imágenes? Dada la extensión requerida para este trabajo se dirá, sucintamente, que en los inicios son las pinturas las que dan el encuadre del espacio natural más o menos culturalizado por los usos balnearios. Se representa un espacio eminentemente femenino, tal como anticipan las crónicas, mujeres en grupos, dando idea de lazos familiares o amicales, mujeres y niños, reforzando la imagen de maternidad, se apropian del paisaje para la delectación, las conversaciones, las caminatas, el juego y el aprovechamiento de las virtudes curativas de la costa.

A medida que se avanza en el tiempo y que las revistas ilustradas ganan terreno en las formas de comunicación en la sociedad argentina, las bañistas se vuelven un motivo central del verano. Serán los dibujantes y artistas plásticos quienes se aventuren a dar respuesta visual al cuerpo en la playa.

Uno de ellos fue Guillermo Divito, ¿cuál era la particularidad de las chicas Divito?

En el nivel descriptivo se trata de caricaturas de muchachas jóvenes con un gran manejo de la anatomía, perfiladas con irreales condiciones físicas de cuerpos delgados y esbeltos pero voluptuosos: busto prominente, cintura pequeña, cadera redondeada y saliente. Vale recordar que la caricatura hace uso del pensamiento crítico pero está ineludiblemente asociado a provocar risa (Salinas, 2014) y se permite denunciar y satirizar diferentes as-

² La conquista de la playa tiene una larga historia que puede comenzar a recorrerse Corbin (1993).

pectos de la sociedad con un discurso insicivo que puede articular texto e imagen. Si bien la caricatura puede tender al grotesco o la degradación, en estos dibujos, en algún sentido, Divito no las ridiculiza. Se infiere que llevan una vida mundana, se muestran desinhibidas rindiendo culto a una apariencia encantadora que lucen con trajes de baño reducidos y muy adelantados a su tiempo.

Siempre hay un componente epocal en el diseño de los cuerpos. Es, visualmente, el cuerpo caricaturizado y exagerado del modelo de mujer de la segunda posguerra.

Este tipo de gráfica, en Estados Unidos podría tener su correspondencia con las *pin up*, George Petty (1894–1975) es uno de los artistas clave en su desarrollo. Se trata de figuras que resaltan los rasgos externos de sexualidad mediante cuerpos semidesnudos, en posturas exageradas y provocativas, muchas veces censurada por sus connotaciones eróticas.

El dibujante exalta el protagonismo de las mujeres por la preponderancia de su presencia, dada el tamaño y las características de sus figuras, así también, trata con cierto desprecio a los hombres que las acompañan, exceptuando aquellos que actúan como sus pretendientes. En la playa, se trata de los bañeros, jóvenes musculosos y esbeltos, que ostentan sus virtudes para convencerlas de su atractivo y llamar la atención. Se da lugar a escenas de cortejo y galanteo. Ellos eran el objeto de seducción de las chicas, el resto de los varones, eran dibujados en posiciones menos destacadas, resultan objetos irónicos y para ello se recurre a expresiones gestuales y estrategias de hipérboles en partes anatómicas, con deformaciones o grotescos. Notoriamente más pequeños, quedan disminuidos simbólicamente.

No es trivial que se acentúe el dimorfismo sexual resaltando, estratégicamente, zonas y atributos que identifiquen, con naturalidad, las identidades contrastadas. Marca una tácita desigualdad en la importancia dada a los géneros. En este sentido, el dibujante crea un estereotipo con todos los condimentos del lenguaje corporal que forma parte de las fantasías masculinas en una relación carnal heterosexual. Vale recordar que el estereotipo es una construcción social que determina y otorga características y atributos asociados a un grupo, en el marco de un acuerdo básico. Entre las funciones más importantes está su valor funcional y adaptativo, dado que ayudan a comprender el mundo de manera simplificada, ordenada, coherente, e incluso facilitan datos para predecir un acontecimiento (Tajfel, 1984). Así, si se reconocen las características de un integrante de un grupo, entonces, se le aplica el conocimiento previo del que se dispone sobre dicho grupo para hacer inferencias sobre la identidad social, las categorías y pertenencias. Y se imprimen los juicios de valor y los preconceptos.

Uno de los estereotipos que a lo largo de la historia se ha mantenido es el del género. Esto implica las características psicosociales que se consideran prototípicas de las dos categorías excluyentes, la femenina y la masculina. Los estereotipos están afianzados en los múltiples aspectos de funcionamiento de la sociedad y en los sistemas de comunicación de que esa sociedad se vale, e implican desde las cuestiones más académicas hasta las creencias más ordinarias. Esto conlleva un conjunto de tipificaciones subjetivas de la realidad social que se dan en muchos planos y que tienden a generalizar a todos los que integran un grupo con determinadas características y valores (Pérez Monfort, 2003).

Se puede decir que el artista explora un estereotipo de mujer fatal, superflua y coqueta. En las sociedades occidentales, las mujeres han sido relacionadas tradicionalmente con las trivialidades de la moda, el exhibicionismo y el gusto por el parecer, como si el hecho de arreglarse y embellecerse fuera un interés compartido de su condición genérica. Las chicas Divito hacen alarde de su feminidad no sólo con las características anatómicas sino, también con el lenguaje corporal y las formas del arreglo, con el uso de accesorios, joyas y maquillaje para seducir, incluso suelen permanecer con zapatos de altos tacones sobre la arena. Es decir, construye un estereotipo particular de mujer, que poco tenía que ver con las normas de moralidad y buen gusto de mujer respetada hacia la década de 1940, distante al de ama de casa, madre ocupada y esposa ejemplar. A pesar de esto, como se verá en líneas seguidas, su repercusión fue muy alta.

Desde este marco, ¿cómo se dan las relaciones entre espacio, género y cuerpo en las imágenes de las chicas Divito?

Espacio y cuerpo parecieran fundirse en un lenguaje común, ambos se retroalimentan en signos de sensualidad, dado, por ejemplo, en los tipos elegidos para representar elementos de la naturaleza. Hay una estetización del paisaje, las olas se construyen a partir de curvas y contracurvas, poco naturales pero muy efectivas para redundar sobre las voluptuosas siluetas.

El cuerpo individual, solitario o en grupo de pares gana protagonismo. Por momentos la arena es una pasarela que permite el traslado, las chicas se pavonean balanceando exageradamente las caderas con pasos deliberados. En otras escenas la arena es lugar de permanencia donde se dialogan frivolidades, se critica a los otros o se responde con sarcasmo, sin pasar por alto la búsqueda de lucimiento y hedonismo.

En la playa predominan las promesas de placer altamente transitorias, las mujeres se vuelven mercancía apetecible para el varón y exhalan emblemas de feminidad instalados.

como las formas del arreglo. Es decir que no hay un contacto espontáneo con el medio, hay un desapego físico y simbólico que prioriza la función de adulación y vanidad.

Las prácticas de ocio son más bien una excusa. La actitud es de conquista del espacio y de apropiación pero, para el lucimiento, para la estancia entre pares, no con un fin salúfero o distintivo. Se tiene la percepción de la construcción de un “nosotras” en y con el lugar (Relph, 1976) que ocupan. También esto era novedoso, se trataba de mujeres relacionándose con mujeres. En general, los chistes participaban de conversaciones maliciosas, irónicas y picarescas, y señalaban la ambición o la frivolidad de sus pensamientos y emociones.

Por otro lado, en estas ilustraciones, la playa reivindica la liberación sexual, es un lugar para exhibir una belleza que exhala signos de erotismo rotundo. Se coloca en el centro el argumento de cuerpos que transgreden patrones de la vida convencional pero que, en el marco del humor, no desestabilizan órdenes sociales. Al contrario, con estas imágenes el dibujante logra un juego no común en la ilustración artística porque anticipa situaciones, provoca novedad (Sasturain, 2018).

En este punto, las chicas de Divito no seguían el mismo humor costumbrista que el resto de los personajes de Rico Tipo. Según de Santis (1994), si el costumbrismo es más bien un espejo, acá sería un espejo idealizado, un espejo a futuro, más que reflejar las mujeres reales, se aspiraba a que las mujeres reales quisieran ser las mujeres de Divito. Es así que si bien esos cuerpos estaban en un plano incomparable al cuerpo de las lectoras de carne y hueso, el impacto fue tan alto que estas imágenes tuvieron una extendida repercusión en lo social y en lo cultural.

En un sentido positivo el estereotipo corporal influyó en las decisiones estéticas contemporáneas y, como correlato, en el mercado del vestir creando una moda particular³. Las chicas Divito protagonizaron avisos publicitarios justamente para inspirar, desde el mundo de la fantasía, nuevos referentes con los cuales las lectoras podían identificarse. Se empleó su figurín para vender trajes de baño, anteojos y se diseñó un modelador de cintura creado por el mismo dibujante con la promesa de realzar, modelar y perfilar la cintura y la cadera⁴. De acuerdo con el historiador Boldar, el divitismo era una moda pensada para el consumo

³ También originó el lanzamiento de un curso de dibujo que se difundía en las revistas ilustradas. En ochenta lecciones se revelaban todos los secretos de las técnicas empleadas por Divito, incluso se trazaban los esquemas compositivos de sus chicas.

⁴ Puede verse, por ejemplo, la ilustración del aviso de mallas Mistinguett o el aviso del Modelador Combinado, creación del dibujante Divito en Rico Tipo, núm 57, año 2, 13 de diciembre 1945. Buenos Aires.

chistoso de la clase media pero que fue incorporada o apropiada por los sectores populares.⁵ Las chicas que vestían esta moda eran de barrio, morochas, tenían caderas anchas y pechos prominentes y se marcaban las cinturas con fajas apretadas. Como las chicas de las revistas, se pintaban los labios, usaban taco aguja y una amplia variedad de ornamentos. La esperanza de parecerse a la imagen era ambiciosa, ciertamente, era un modelo que anticipaba pretensiones.

Referencias bibliográficas

- Corbin, Alain. *El territorio del vacío. Occidente y la invención de la playa (1750– 1840)*. París: Biblioteca Mondadori, 1993.
- De Santis, Pablo. *Rico Tipo y las Chicas de Divito*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1994.
- Massey Doreen. “Lugar, identidad y geografías de la responsabilidad en un mundo en proceso de globalización” *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*. N° 57. (2004): pp. 77–84.
- Mc Dowel, Linda. *Género, identidad y lugar: un estudio de las geografías feministas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
- Moxey, Keith. “Los estudios visuales y el giro icónico.” *Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*. N° 6. (2009): pp. 8–27.
- Navarrete, Ana, James, William. *The Gendered city: espacio urbano y construcción de género*. España: Ediciones de la Universidad de Castilla.
- Relph, Edward. *Place and Placelessness*. London: Pion, (1976) 2004.
- Tajfel, Henri. *Human groups and social categories*. Cambridge: CambridgeUniversity Press (Versión española Tajfel, H. [1984]. *Gruposhumanos y categorías Sociales*. Barcelona: Herder, 1981.
- Salinas Maximiliano. *Las caricaturas y el humor en la historia*, <http://tramas.flacso.org.ar/entrevistas/las-caricaturas-y-el-humor-en-la-historia> 2004. (Consultado el 24 de mayo 2014).
- Sasturain Juan (2018). *Plop, caete de risa*, Canal Encuentro, 6 de febrero.
- Masotta Oscar. *La historieta en el mundo moderno*. Ediciones Paidós: Barcelona. Segunda edición, (1970) 1982.

⁵ Esta frase es citada en el programa Plop, caete de risa, conducido por Juan Sasturain en Canal Encuentro, 6 de febrero de 2018.

Imagen y archivo: las vanguardias de Hilda Mundy

Luciana Irene Sastre
Universidad Nacional de Córdoba
Argentina
luchisastre@hotmail.com

Después de que Edmundo Paz Soldán afirmó que Bolivia “tuvo a Hilda Mundy (1912–1982) como su única escritora de vanguardias (de hecho, una de las pocas mujeres vanguardistas en el continente)”, la precisión de la obra cronística de la autora se dio en la disputa por un archivo que enlaza la escritura periodística y la poética.

En 2017, La Mariposa Mundial publica en La Paz (Bolivia), la segunda edición de *Bambolla Bambolla [cartas fotografías escritos]*. Se trata de un exhaustivo trabajo de archivo que procura exhibir los documentos fotográficos y escritos, y ordenar una producción dispersa en distintos medios de los años 30 principalmente, pero también cartas, apuntes y “vanguardias”, como los llamaba la autora. Ahora bien, el editor declara en las primeras líneas de su “Liminar [En el reino oscuro de las maquinarias]”, que “quisiera imaginar que el título que surge de la confección de este libro tendrá algún día el encanto de una imagen transmisible”. Luego, llama la atención que, en ese texto introductorio, nada diga de la colección fotográfica. Propongo en este trabajo un breve ensayo sobre el lugar de esa colección en el libro–archivo de Hilda Mundy.

Acerca del álbum fotográfico y el archivo epistolar de Hilda Mundy

Dos aperturas del archivo conforman dos ediciones que, en 2016, hicieron retornar a Hilda Mundy después de un largo silencio y, si bien, en la perspectiva de Georges Didi–Huberman, en *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (2014), las exhumaciones, entendiendo

por ello aquí una soberanía de la cultura, alcanzan a la “dignidad humana” (Bataille en Didi–Huberman, 2014: 97), hay una operación de poder que no deja de inquietarme y que enfocaré desde la teoría del archivo.

En 2016, la Biblioteca del Bicentenario de Bolivia y la editorial La Mariposa Mundial reunieron una extensa colección de textos dispersos de la escritora boliviana conocida principalmente por su heterónimo Hilda Mundy¹. Aunque su producción fue particularmente profusa en los años '30, su recepción crítica es un fenómeno reciente vinculado a reflexiones sobre la literatura nacional y, en un contexto mayor, de apertura o de constitución de archivos. En esta perspectiva, la obra de Mundy reaparece en el debate acerca de la modernidad y la vanguardia como un proceso interrumpido por la Guerra del Chaco, pero repuesto hoy en virtud de las actuales operaciones críticas y editoriales en lo que concierne, además, al lugar de las mujeres en las literaturas nacionales. En los últimos años, la escritora se ha vuelto tensor de debates en torno a la constitución de un canon literario, con la fuerza relativa del artificio que generan las efemérides –los doscientos años de la fundación de Bolivia– y un archivo –el del rescate de Hilda Mundy 1989–.

El énfasis en el archivo del canon queda organizado en la Biblioteca del Bicentenario de Bolivia (en adelante, BBB); del fervor de archivo da cuenta Rodolfo Ortiz para la editora paceña La Mariposa Mundial. Aquí se cruzan dos impulsos archivísticos que se sitúan entre la literatura nacional y la factura del libro con síntomas de coleccionista. Con una diferencia de un mes entre ambas publicaciones en 2016, *Hilda Mundy. Obra reunida* de la BBB y *Bambolla Bambolla [cartas fotografías escritos]* de La Mariposa Mundial no sólo abren el archivo literario, sino que también exhiben los males que rodean su puesta en orden e interpretación.

En *Hilda Mundy: obra reunida* se encuentran *Pirotecnia: ensayo miedoso de literatura ultraísta* (1936), *Cosas de fondo. Impresiones de la Guerra del Chaco* (1989) y textos dispersos, con un estudio introductorio de Rocío Zavala Virreira, que comienza diciendo que “hablar de Hilda Mundy es salir del camino, cambiar de dirección, ensayar” (Mundy, 2016: 13). Esto en cuanto a la labor del crítico. En cuanto al archivo, el mismo primer párrafo lo cataloga del siguiente modo:

¹ Hilda Mundy es uno de los heterónimos con que firmó sus textos Laura Villanueva Rocabado (1912–1982) además de Raspadilla, Retna Ludmila, María Daguileff, Madame Adrienne, Jeanette, Pimpette, Dina Merluza, Michelin, Mademoiselle Touchet, Dora Kolomday, Ana Massina.

Es buscar, más que en libros, en periódicos. Más que en colecciones, en recortes o en colecciones siempre incompletas. Es hablar, más que de fuego, de fuego artificial. Más que de guerra, de balas fragmentadas. Más que de un panorama, de impresiones. Más que de corriente, de un corto circuito. Más que de alcohol, de un brandy cocktail (Mundy, 2016: 13).

Según se define el proyecto de la BBB, se trata de un esfuerzo editorial sin precedentes en el país, a cargo del Centro de Investigaciones Sociales (CIS) de la Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia. Su objetivo es, ante la constatada dificultad para dar con materiales bibliográficos en contextos educativos tanto de nivel medio como universitario, la publicación de doscientos títulos que permitirá “a los bolivianos verse a sí mismos”², y que concluirá en 2025. Seguidamente, el proyecto declara una intención de reeditar obras agotadas o de tiradas muy breves cuya injerencia en sus condiciones de producción las hace fundamentales para la constitución de una biblioteca nacional, a doscientos años de la fundación del país. En la “Presentación” del volumen, el vicepresidente de Bolivia, Álvaro García Linera es enfático en cuanto a la necesidad de difundir el acervo de lecturas necesario para la formación de la juventud. Con este plan, asegura haber convocado a los mejores investigadores del país para formar el comité encargado de elaborar la selección que dará por resultado “un material de calidad y decisivo para la comprensión de la formación de la sociedad, el Estado, la economía y la estructura social boliviana” (Mundy, 2016: 11).

El otro proyecto mencionado es el de *La Mariposa Mundial*, que incluye “la revista, pero también la editorial que tiene tres colecciones: Papeles de antaño, Papeles de Ogaño y Papeles de Argolla. La primera dedicada al rescate de textos, la segunda dedicada a los textos contemporáneos y la tercera dedicada a la traducción” (Ayllón, 2018). Virginia Ayllón, una de las críticas más asiduas de la obra de Mundy, es explícita en cuanto al trabajo de archivo que caracteriza los propósitos de esta revista que, desde 2009, lleva adelante un constante rescate de papeles, recortes, fotografías de escritores bolivianos, como en una filigrana crítica que juega entre lo dicho y lo no dicho, entre los relieves y fondos, entre la joyería y lo nimio. Del mismo modo opera la editorial, cuyos títulos amplían lo anunciado en la revista, mostrando una exhaustividad que esta no puede alojar en toda su magnitud, pero el libro sí.

“De ahora en más resultaba claro que, para tratar de decir algo de ella, solo podíamos hacerlo por elección, es decir, una vez más, por la imaginación” dice Didi-Huberman (14) de la realidad y así la rescata de la condena de lo inimaginable, pero yo me atrevo a

² Al respecto, véase la presentación del proyecto en la página oficial <http://www.bbb.gob.bo/acerca-del-proyecto/>

pensar, usando la frase como fórmula o como lente crítico, en la realidad a partir de la imagen de Hilda Mundy que, mediante estas dos ediciones, se construye para la historia de la literatura en Bolivia.

El libro tiene una organización visual que se afirma en nuestra confianza en el documento, documento que vemos reproducido, primero en la fotografía del texto hallado y luego por la transcripción del manuscrito. Con la dinámica del bilingüismo, se nos ofrece una imagen filtrada para una más rápida lectura – ya que difícilmente dedicaremos el tiempo necesario a descifrar el manuscrito, es apenas una lectura constatativa y hasta curiosa de la tipografía–. Es este el espacio íntimo de la amistad de Laura Villanueva, nombre civil de Mundy, y Jorge Fajardo, pero también de las reglas epistolares de una época y un lugar. Apelando a un enfoque biográfico, estas dos series –cartas y fotografías de las cartas– parecen cumplir una función de “prueba” que se antepone a los escritos reunidos por la reedición pero que son en realidad el resultado de un enorme trabajo de recuperación del archivo que estuvo guardado en una valija que fue robada,³ y de la disputa entre la BBB, La Mariposa Mundial y la familia de la escritora, pues se trata de una obra que se anuncia y realiza como dispersión. En esta perspectiva, el revés que opera el archivo funciona como “aval del porvenir” como dice Derrida (1997: 24) pues la tarea está inconclusa y su conclusión, posiblemente, nunca se alcance, al menos será inconstatable.

La dispersión tiene dos fundamentos: el primero remite a que la mayor parte de la obra de Mundy está compuesta por lo que ella misma llamó “vanguardias” (Mundy, 2017: 144) y caracterizó como escrituras “risueñas y jocosas” pero que hoy llamaríamos con comodidad teórico–crítica “crónicas”. No obstante, como en los géneros biográficos –que el archivo en imágenes avala– y todas las teorías de sus matices, se da en torno a la crónica esa tensión entre atrevimientos y permisos, entre regulaciones e infracciones, entre narratividad y brevedad, u otras dicotomías, en las que este género sin género navega, no tanto afectado de obediencia o rebeldía sino de lo que quiere decir sin palabras. En este sentido, es un género que se explora a sí mismo mientras se desenvuelve como proceso de pensamiento y escritura respecto de la experiencia. Esta condición híbrida –en el buen sentido del término–, se realiza, como decía antes, en la escritura misma; una escritura performática podría decir, enfocando el análisis hacia la presentación del acto de escribir o la actuación de la escritura.

³ Acerca de los datos del robo del archivo, véase http://la-razon.com/index.php?url=/suplementos/tendencias/obra-tendencias_0_2630736932.html

Pues bien, esto para argumentar a favor de que las cartas y las fotografías se anteponen a los escritos para atestiguar la rigurosidad del archivo más allá de la obra literaria, aunque incluya una discusión sobre las pertenencias y aunque sea una constrictión crítica dar a la apertura del archivo su lugar en el pasado.

Quizás sea oportuno, ahora, hacer girar esta exhibición disfórica del espacio íntimo que primero he planteado en términos de legitimación del “arconte” que, Derrida mediante, produce desconfianza e incomodidad, y dirigir mi planteo hacia las apropiaciones activistas de Didi–Huberman para dar un revés a la censura. Aunque sea imposible decidir cuál es el punto preciso entre exposición, subexposición y sobreexposición, porque respecto de la historia crítica boliviana esta exposición es fundamental pero respecto de la intimidad de Mundy resulta un exceso, es evidente que no haberlo expuesto sería una continuación de las operaciones de censura y desaparición. El tema aquí es que la obra tenía para Mundy un sentido efímero, pirotécnico usando su metáfora, pero también que fue exiliada de Oruro, su ciudad natal, y que por la posición política de su padre⁴ pudo radicarse en La Paz, centro en pleno auge en aquellos años 30, pues su destino en otras condiciones hubiera sido implacable.

El álbum de fotografías que sigue a la colección de cartas pertenece al archivo privado de sus sobrinos Carmen y Francisco Bedregal Villanueva, pero tomando como álbum todas las imágenes incluidas a lo largo de toda la publicación, no sólo hay retratos de Mundy, como no sólo hubo sus cartas sino también las de su amigo. Siguiendo las fechas, las fotos de juventud están atravesadas por escenas de soldados, que son familiares y amigos, vecinos o conocidos. Incrustadas entre los textos, como por ejemplo en “Impresiones de la Guerra del Chaco”, estas imágenes podrían ser de cualquier otro lugar. Lo singular es que poco comprendemos de esa guerra. Y aquí vuelvo a pensar con Didi–Huberman, en los pueblos expuestos a desaparecer, y si todo comenzó porque leer a Mundy es deslumbrante, que llevó en Oruro una vida literaria irreverente con apenas veintitantos años y que luego siguió su escritura, aunque la crítica dijo por décadas lo contrario, inclusive radicalizando sus rasgos rupturistas, se abren paulatinamente los vacíos latinoamericanos. Si hay una condición de

⁴ Emilio Villanueva (1882–1970): arquitecto urbanista y teórico de la arquitectura, Rector de la Universidad Mayor de San Andrés y Ministro de Instrucción Pública entre 1926 y 1930. En ejercicio de sus funciones, fundó la Facultad de Ingeniería y la Escuela de Arquitectura y tuvo un rol fundamental en proyectos de alfabetización de los indígenas. Como arquitecto, entre otras obras fundamentales, diseñó el edificio de la universidad en la que se articulan el art decó y ornamentaciones inspiradas en el Tiwanaku.

pobreza en el sentido benjaminiano en todo esto, se percibe en relación a la pobreza de la experiencia latinoamericana. En este sentido, la imagen de Mundy no es de fácil asimilación, un recorrido por el álbum no facilita la aparición de las palabras que lo narren, lo ordenen, lo consignen. De hecho, si comenzamos por pensar en la modernidad en Oruro, ya se nos plantea un incómodo silencio.

La escritura crónica

“Un simple trastorno en la crónica visible”, dice Didi–Huberman (2014: 124), y esa expresión que define la aparición de una fotografía enlaza con el poder imaginístico de la crónica en el contexto latinoamericano, primer género que nos dice desde fuera, género que la historia de la literatura aceptó tan tardíamente. Y nuevamente se produce la incertidumbre por la mención de una cronista orureña que la operación de archivo, por una literatura boliviana, pone en el lugar preponderante de la vanguardia, es más, constituye en torno a ella su vanguardia. No obstante, no es precisamente a propósito de las crónicas que se define la colocación en el canon sino respecto del único libro que publicó en vida, titulado *Pirotecnia (ensayo miedoso de literatura ultraísta)*. Desde el título ya suelta sus anclas en aguas turbias. De aquí que, si falta una lectura del archivo, es la que atraviese las crónicas mundyanas, imágenes corrosivas en la voz y la firma de una mujer, con recursos expresivos vanguardistas y una lengua que anacroniza muchas teorías actuales.

Frente a quienes parten al campo de batalla, en “[Partida del primer contingente]” (Mundy, 2017: 138–139), enumera: “a mis compañeros de aula, a mis camaradas de doctrina, a mis amigos de alegría, a mis... (aquí una parálisis instantánea me impide escribir...)”. Un brevísimo análisis permite proponer que: posiblemente sea a sus hermanos a quienes no puede nombrar; la aclaración del sentido de los puntos suspensivos será una clave poética fundamental para la comprensión del silencio y la nada como declaraciones de independencia respecto de la verbosidad insensible de una época en clara infracción respecto de la pausa silenciosa que presuponen (Ayllón, 2004); la parálisis es la real dimensión del acto de escribir radicado en el cuerpo y su tragedia: la escritura que es un decir otro, una silenciosa sustituta del decir cuando los sucesos políticos son sordos al horror de la guerra. Ahora bien, todos estos juegos entre lo dicho y lo oculto indican una revelación constante de lo concerniente al acto mismo, a lo que acontece durante el escribir como la dimensión real del índice que es la escritura.

Así, Mundy explora la palabra cronisticopoética como sobrevivencia y como lengua desviada, torcida, sin género, como una precursora de las políticas del género como performatividad textual y como acto. Textos breves, con giros maliciosos y angustia de adivina. Bien sabía quiénes leían los periódicos que la publicaban, los conocía, les contestaba y todo el texto saltaba hacia fuera de sí. La condensación de una época se lee en la respuesta que da a Arsenio Minaya, quien había escrito un poema imitándola burlescamente en diciembre de 1934: “En el gusto vamos en sentido divergente. Mientras Ud. Prefiere la suavidad del camarote, la belleza sin complicaciones de los demás compartimentos, yo me he propuesto visitar el reino oscuro de las maquinarias” (Mundy, 2017: 174). La metáfora del “vapor” al que se suben, bautizado *La mañana* como el periódico en que publican y contienen en esa oportunidad, hace lugar a las autodefiniciones que revelan una posición ante la modernidad de la que se tiene noticia y cine⁵: “alta ingeniería”, “andamiaje mecánico”, ofrecen tempranamente un vocabulario para esa inmensidad lejana, insinuante, que la guerra no hará más que confirmar en su aplicación a las vidas.

A pesar de los párrafos furiosos por las señoritas quietas para cuidar su peinado y su dicción, y de las descargas contra los dominantes hombres, en la guerra todo es despojo. Atenta en ello a los cuerpos de los jóvenes que se despiden quebrando la unidad familiar, la tertulia, el intercambio e incluso su postura varonil que tanto irrita a Mundy; y los de las mujeres perplejas ante una circunstancia que las excede y que las desampara después de haberlas constreñido a la espera del matrimonio: “Abrazos últimos. Lágrimas. Mujeres deshechas. Hombres. Ex-hombres extrayendo de la debilidad mismo un poco de fuerza para el ADIÓS” (Mundy, 2017: 139. Mayúsculas en el original).

Conclusiones

A simple vista, la BBB y La Mariposa Mundial manifiestan el ímpetu constructivo del relato del pasado con la obstinación que sólo un mensaje cifrado puede provocar. El archivo parece contener en un lugar y bajo cierta ley, aquello que disperso se sospecha perdido. La reunión de materiales nos acerca a la obra, pero es extenso el pensamiento teórico que nos advierte sobre los olvidos de la “consignación” (Derrida, 1997: 11). Si la “reunión de signos” es posible, se debe a que previamente se ha dado una residencia al resguardo de

⁵ Son repetidas las ocasiones en que se encuentran referencias al cine en las cartas de Laura Villanueva y en las crónicas de Hilda Mundy. A propósito, Hilda Mundy fue la voz femenina de unas grabaciones conocidas como *Scenes of domestic bliss* por el sello Rex, realizadas en 1932 y 1934, también en radio y teatro.

autoridades. Más aún, en la historia del vocablo “archivo” retorna la idea de que es “en su casa”, la de estas autoridades o “arcontes”, que la “domiciliación” asegura el reservorio físico y el cumplimiento de un orden, que opera sobre la performatividad, evidentemente. Allí radica la encrucijada entre privado y público que vertebra el concepto y se manifiesta en “privilegio” en la administración de lo visible y lo invisible, la “puesta en escena” o la ocultación. Sabemos con Didi–Huberman que la cámara puede excavar en el terreno de la historia, y como decía Benjamin, que extraer desde ese ocultamiento que la tierra metaforiza es un acto presente, es traer al presente un resto del pasado alterado constitutivamente por los efectos químicos del tiempo, expresión de las actas/actos de Derrida que aquí se formularon en términos de vida y escritura. Efectivamente, las vanguardias de Mundy desarchivan una comprensión de la literatura nacional, la exposición de un álbum cuestiona los procedimientos del archivo, la traición editorial a un proyecto performático –que se dice chispa y que se encripta en el desorden– altera las pertenencias genéricas y escandaliza las actuaciones de género. En todo caso, por todo resguardo, apelo nuevamente a Derrida: “no se vive de la misma manera lo que ya no se archiva de la misma manera” (26).

Referencias bibliográficas

- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta, 1997.
- Didi–Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. CABA: Manantial, 2014.
- Mundy, Hilda. *Pirotecnia (ensayo miedoso de literatura ultraísta)*. Santiago de Chile: Los libros de la mujer rota, 2015.
- Mundy, Hilda. *Hilda Mundy: obra reunida*. La Paz: Biblioteca del Bicentenario de Bolivia, 2016.
- Mundy, Hilda. *Bambolla bambolla [cartas fotografías escritos]*. La Paz: La Mariposa Mundial, 2017.
- Paz Soldán, Edmundo. *Hilda Mundy, la vanguardista*. Babelia. Papeles perdidos. Disponible en: <http://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2013/03/hilda-mundy-la-vanguardista.html>. (Consultado el 1 de marzo de 2019).

VI.

Circuitos periféricos

Mutaciones documentales: de la desclasificación digital a la obra deriva. Transacciones visuales en la obra de Voluspa Jarpa

María Cecilia Olivari
 Instituto de Estudios Críticos en Humanidades
 Universidad Nacional de Rosario
 Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
 Argentina
 mceciliaolivari@gmail.com

Introducción

El trabajo que se presenta a continuación indaga en la obra de la artista visual Voluspa Jarpa, atendiendo a los procesos de mutación documental que sufrieron los archivos sobre los que desarrolla su poética hace más de 15 años. Las propuestas de Jarpa recuperan los archivos desclasificados que los servicios secretos norteamericanos hicieron públicos entre 1999 y 2000 mediante un proyecto del *National Security Archive* (NSA) llamado “*Chile Documentation Project*”. Las condiciones de la apertura documental estuvieron ceñidas por la digitalización. Los documentos ligados a los derechos humanos y a las dictaduras latinoamericanas, así desclasificados, encarnan una paradoja tecnoética que se tensa entre la disponibilidad –como valor en sí mismo– y la indisposición de los archivos ennegrecidos. Rescatar este espacio de la paradoja para habitarlo, nos permite analizar el conjunto de las mutaciones documentales que intervienen en el proceso de la artista, para aproximarnos a los archivos desde el lenguaje visual y plástico. Esquematizaremos este trabajo a partir de dos momentos: el primero ligado a la desclasificación digital por parte del gobierno de los EE. UU.; y el segundo vinculado con la apropiación de los documentos en la labor de Voluspa Jarpa que es, simultáneamente, arcontica y artística. A partir de este proceso, esquematizaremos tres mutaciones documentales: el *devenir–archivo* de los documentos; al mismo tiempo que un *devenir–imagen*; y finalmente un *devenir–obra* en la práctica específica de Voluspa Jarpa.

La desclasificación digital y sus mutaciones

No se vive de la misma manera lo que ya no se archiva de la misma manera. El sentido archivable se deja asimismo, y por adelantado, co-determinar por la estructura archivante. Comienza en la impresora (Derrida, 1997: 26).

El proceso de desclasificación digital de los documentos sobre derechos humanos ligados a la dictadura chilena se inicia en 1998 luego de que la ley internacional apresara a Augusto Pinochet en Londres. El proyecto documentación Chile ha sido entendido como la apertura de la caja de Pandora de la Historia chilena, y posee características específicas vinculadas a la mediatización y la digitalización de los documentos.

La apertura documental destituye el secreto histórico, pero mantiene la hegemonía administrativa de los Estados Unidos como primer archivero. En consecuencia, conviene no separar la herencia ominosa de los desclasificados enlazada con la desaparición –de personas, de informaciones, de huellas del delito, entre otras– como ejercicio de poder y control del saber. De la misma manera, que otrora las máquinas tutelares produjeron los acontecimientos del pasado a partir del registro documental, hoy producen el archivo en su propagación perpetuando la incautación historiográfica norteamericana.

Como señalamos anteriormente hemos ordenado las transformaciones de los acervos en dos momentos. En este apartado focalizaremos digitalización como condición de posibilidad de dos procesos de mutación documental: el devenir–archivo a partir de la reorganización de las colecciones, por un lado, y el devenir–imagen producto de las intervenciones *postfacto* de las fojas, por otro.

Siguiendo las conceptualizaciones clásicas sobre los archivos –principalmente aquellas ligadas al pensamiento postestructuralista– determinaremos que el archivo es la ley que rige los enunciados a partir de una positividad (Foucault, 2015), y que, esta coordinación, responde a principios toponomológicos ligados a las nociones de origen, espacio y mandato (Derrida, 1997). En este sentido, podríamos pensar que el hecho de volverse públicos, hace–ser a estas fojas documentales un archivo en el sentido pleno del concepto. El conjunto es coordinado a partir de un nuevo principio de consignación, diferente al que regula a los archivos clasificados al interior de las agencias de inteligencia norteamericanas. En este devenir–archivos se readministran las coordinaciones y jerarquizaciones en las colecciones, pero también se las emplaza en un nuevo espacio, el digital, que encauza y determina la distribución y recepción, y que demarca otras políticas de archivo ligadas con criterios

diferentes. Además, debemos señalar que lo que se hizo público con la desclasificación es sólo una parte de los documentos, ordenados a partir de una narrativa ligada a la transnacionalización del discurso sobre la memoria y los derechos humanos.

En esta puesta en archivo ligada a la mediación digital y la accesibilidad, los documentos debieron incorporar necesariamente las marcas que perpetúan el secreto. Todo archivo posee en su imposibilidad de ser total y completo un punto ciego, es decir, ciertas disposiciones que administran lo enunciable/visible, y que mantienen en la oscuridad lo no-enunciable/invisible. A este punto ciego debemos sumarle otro punto de vista deliberadamente *cegado*, que se muestra en las borraduras, tachones y obturaciones de la información que infestan y contaminan las páginas documentales. En otras palabras, a la administración visual que supone la tensión clasificado/desclasificado, se superpone otra operación a partir del par obturación/develamiento que aparece como inscripción (incisión) realizada *post-facto*. De esta manera, a la violencia inherente al archivo –la violencia archivadora– se le suma una nueva violencia a partir de este punto cegado: la que perpetúa el carácter secreto de la clasificación. Es por ello que, si el proyecto del NSA venía a saldar una deuda con la historia de los chilenos, sólo pudo colmar las expectativas de manera parcial. Esto se debe a que, aunque por un lado se hicieron visibles las máquinas de información y administración archivística de los acontecimientos políticos, por otro, también se hizo evidente el tutelaje epistemológico que se perpetúa en las grandes zonas oscuras que impregnan los documentos. Lo que caracteriza a esta primera mutación es la desclasificación de un artefacto documental producido y administrado en su aparición, vehiculando una escritura que “tienden a encarar (y perpetuar) un rol vicario sobre los derechos de acceso, montaje y circulación de las bases de datos localizadas hacia la conformación de un capital simbólico multihistórico” (Gómez–Moya, 2012: 82).

La segunda mutación documental ligada a la desclasificación digital funciona en simultáneo con el devenir–archivo. De la misma manera que los acontecimientos devinieron documentos, a partir del mismo proceso, los archivos impugnados por el secreto devienen imagen: en primer lugar, como producto de la digitalización, allí dónde la copia se vuelve original gracias a su reinscripción en un contexto nuevo (Groys, 2012), los archivos abandonados de las represiones militares “se han vuelto imágenes circulantes de validez global por medio del auge de nuevos protocolos, derechos, convenios y licencias de autor, cuyos avatares inciden en las memorias de la alteridad” (Gómez–Moya, 2012: 63); y en segundo lugar, debido a la intervención que tutela y administra la información accesible y plaga estas hojas de las huellas que la delatan. Por todos lados, entonces, el dispositivo burocrático insiste

en entender los documentos en su estatuto probatorio, pero lo que prima es una economía visual de los archivos digitales que logra invisibilizarlos al convertirlos en visualidad pura. Los marcos de la compilación, la accesibilidad, y la mantención de la tutela son los que generan una fuerza cognitiva altamente ideológica en las formas que se recortan con máximo contraste entre figura –cuadrado negro– y fondo –hoja blanca–.

La característica sobresaliente de los desclasificados es la insistente aparición de las tachas como punto cegado. Así las manchas de los archivos que relegan la información textual hacen aparecer una “mirada negadora”, que está “atrapada en la materia y desbordada por ella” (Jarpa, 2012: 10). Las hojas aparecen aunadas por su régimen de aparición, constituyéndose como conjunto bajo la impronta que deja la acción sistemática de intervenir y contaminar para perpetuar el secreto. En este proceso de devenir–imagen se atrofia la función documental de las fojas, es decir, las condiciones historiográficas de su aparición constituyen a los documentos, ya no como texto aséptico, sino en términos de escritura infesta. Es por ello que, dadas las condiciones de lectura de estos documentos cargadas de interrupciones, cada uno de ellos muestra el costado ominoso de la accesibilidad y la violencia conservadora, allí donde el arconte continúa ejerciendo su soberanía.

En el sentido de evidente pérdida de información alfabética, estos archivos muestran un relato accidentado, en el que gran parte del texto es negado propiciando un tipo de lectura transdisciplinar que convoca al lenguaje visual. Aunque la estructura burocrática remita al documento, una vez puestas en funcionamiento estas transacciones visuales infecciosas que imponen las manchas, se superponen dos tipos de regímenes: el de la letra escrita y el de la imagen. Desde esta perspectiva, Voluspa Jarpa comienza a pensar la entelequia de los documentos desclasificados en un espacio liminar que los convierte en artefactos para ser leídos bajo el régimen de las imágenes. Como señala Jarpa,

¿Qué son estos documentos como material de obra para las artes visuales y que están regidos bajo los parámetros de la visualidad? Podría especular que en un comienzo son textos (documentos), allá en el origen de su producción; sin embargo, podría pensar que ocurrida su desclasificación (tachas) y reproducción, han caído, tal vez bajo el régimen de la imagen, o por lo menos, han quedado en una zona intermedia entre ambos. Uno ve un texto fragmentado y la borradura de este, pero la borradura es al mismo tiempo figura negra y abstracta (Jarpa, 2012: 10).

Obra deriva y subversión de las disposiciones visuales

Cristián Gómez–Moya (2012) señala que la desclasificación de los archivos, y fundamentalmente su propagación, funciona como prueba indiciaria de las maquinarias de información y visualidad en la que se enmarcan los documentos del NSA (2012: 61). La evidencia de la adulteración que las máquinas de archivo ejercen en su propia producción documental instala, a su vez, “el germen de nuevas máquinas que producen obra–derivada de su misma historia suprimida” (2012: 75). En este sentido, el entramado de las afecciones que desata la liberación de los archivos no sólo pertenece a una doctrina sobre los derechos humanos, sino que también abre líneas de fuga creativas en lo que el autor denomina “obra–deriva” (2012: 81) y donde enmarcamos las piezas de Jarpa.

El devenir simultáneo de los documentos en archivo–imagen configura un esquema de disposiciones visuales ligados a la administración de los EE. UU. como autor/autoridad sobre la gestión del pasado en los archivos. Sobre esta base es que se delinea la tercera mutación: el devenir–obra de los documentos. En el abordaje de esta monumental cantidad de fojas, la artista comienza a elaborar un repertorio de operaciones visuales y discursivas que le posibilitan dispersar sus interrogantes acerca del contenido distópico de estos acervos. Las operaciones estratégicas que se ponen a funcionar en sus obras son gestos latentes en los tachados de las hojas y que laten en la visualidad de estos documentos; es decir, se desprenden de las manipulaciones *postfacto* que el archivero originario ha oficiado para su circulación pública y adscriben a sus pactos escópicos para desarticularlos. Las piezas de Voluspa Jarpa, se componen de gestos sobre el material documental que desplazan sus significaciones; su “tema central ha sido el análisis, visibilización y construcción de estrategias de diseminación utilizando como material de arte los documentos desclasificados” (Jarpa, 2014: 14). Para ello la artista apela a una paleta de operaciones estratégicas que germinan en la visualidad de los documentos y que son a la vez: conceptuales, narrativas y materiales. Para dar cuenta de estas retomaremos tres proyectos: *La NO–Historia*, presentada en la Bial del Mercosur en 2012; *Litempo*, México 2013; y *Translation sessions*, un video multi-canal en cinco pantallas, presentada como epílogo de la exposición *Nuestra pequeña región de por acá* presentada en MALBA en 2016.

En *La No–Historia* [2012] Voluspa dispone para la 8va Bial del Mercosur un volumen de “mil libros generados a partir de la revisión de archivos desclasificados por el gobierno de Estados Unidos sobre los países del Cono Sur: Argentina, Brasil, Chile, Paraguay y Uruguay” (Jarpa, 2012: 104). En esta pieza podemos ver cómo se va

delineando una noción de región a partir de la transnacionalización de las políticas del horror en la Operación Cóndor. La estrategia más evidente es la elaboración editorial de los documentos en el formato libro, además del proceso de selección que se oficia teniendo en cuenta las cualidades visuales e informacionales de los archivos incluidos, lo que supone la edición de un montaje que articula el relato del libro a partir de principios de consignación visuales.

Litempo [2013] es una obra que espacializa la documentación sobre la Masacre de Tlatelolco, que tuvo lugar en la Plaza de las Tres Culturas en la Ciudad de México en el año 1968. En esta instalación Jarpa disecciona los archivos separando figura–negra y fondo–blanco y organiza un arco de pasajes de valores, es decir un arco de intensificación de la censura. Desde el blanco más aséptico hasta el negro más profundo, los pasajes se suceden de manera progresiva y regular hasta que, en su valor más bajo, el arco colapsa espacialmente rompiendo la linealidad que estructuraba la narrativa.

Translation sessions [2012–2016] es una instalación de video multicanal de cinco pantallas que compila el registro de las clases de inglés que la artista chilena tomó con el escritor chileno Nicolás Poblete. En estas clases Jarpa decide que, como artista, la forma idónea de aprender inglés –y poder sortear sus resistencias lingüísticas– es inscribir este aprendizaje en el marco de sus obras; por ello decide utilizar el material de los documentos desclasificados como recurso didáctico. Siguiendo esta lógica, el gesto de la artista en estas lecciones colma de funcionalidad a los desclasificados al mismo tiempo que los llena de ideología al mostrar lo accidentado de la lectura por las tachas, la frialdad del tono en que se escriben, la burocratización cotidiana en el registro de los acontecimientos, y de nuevo los grandes manchones negros.

Precisiones finales

El análisis de las mutaciones documentales nos permite desandar las particularidades del espacio de la paradoja tecnoética para trascender la indisposición de los documentos. De esta manera, podemos relevar algunas de las negociaciones visuales que Voluspa Jarpa pone en funcionamiento en sus piezas y que subvierten las disposiciones de lo visible en los documentos digitales ligados a las dictaduras y las violaciones de derechos humanos en América Latina. A continuación, enumeraremos una serie de ideas que dan cuenta de este proceso que colman de sentido ideológico las tachas que marcaron la puesta en común de los desclasificados, aunque no destituyan el secreto.

En primero lugar, debemos precisar que la disponibilidad como premisa democratizadora por excelencia, encuentra sus limitaciones de manera casi obscena en los archivos del NSA, dejando al descubierto que la accesibilidad no es equivalente por sí misma a una desclasificación de las políticas de conocimiento. En estos documentos, que hemos conceptualizado *devenidos archivo–imagen*, el problema fundacional inherente a todo archivo se desplaza, ya no se localiza en la positividad enunciativa que los inscribe –o no– como válidos; en cambio, la cuestión que da entidad a estos documentos radica en la posibilidad de la destitución de su secreto, es decir, lo que los define no es la “ley de lo que puede ser dicho”, sino una ley, particularizada, que regula lo que puede ser visto en función de la perpetuación del poder hegemónico que les da fundamento. Por otro lado, la obra de Jarpa supone la elaboración de una nueva gramática de aparición de los desclasificados, que opera como archivo–dispositivo–subversivo en oposición a las positividades inherentes a los regímenes visuales de las colecciones documentales del NSA conceptualizadas en tanto archivo–dispositivo–oficial. Como hemos señalado, las estrategias que se ponen en funcionamiento en sus piezas son acciones subsidiarias de las tachaduras realizadas *postfacto*, de la mano del archivero que largamente ha vicarizado el derecho a la historia de los pueblos latinoamericanos. Las estrategias documentales de Voluspa Jarpa se inscriben en el campo artístico a partir de una ardua reflexión sobre el estatuto de los documentos desclasificados. Sus estrategias documentales pujan, insistentemente, por desnudar el poder instituido que habita en los desclasificados, y, por diseminar derivas subversivas de la memoria histórica latinoamericana en un contexto que tiende, otra vez, a incautar la palabra que se pronuncia en nombre de la alteridad.

Finalmente, si pensamos la práctica artística inseparable de la archivística, las piezas de arte que se proponen trabajar con archivos –tal es el caso de Jarpa– pueden conceptualizarse en términos de *desclasificación artística*. Fundamentalmente porque, las piezas suponen una recontextualización y reelaboración de lo visible que aborda el régimen lumínico del archivo–como–dispositivo, y propone un nuevo ordenamiento documental, es decir redistribuye los derechos de mirada. En este sentido, las mutaciones documentales oficiadas por Voluspa Jarpa a lo largo de su carrera artística se proponen habitar un espacio incómodo donde el secreto sobreaunda para desnudar el poder que lo sostiene.

Referencias bibliográficas

Derrida, Jacques. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Paco Vidarte (trad.). Madrid: Trotta, 1997.

- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2015.
- Gómez-Moya, Cristián. *Derechos de mirada. Arte y visualidad en los archivos desclasificados*. Santiago de Chile: Palinodia, 2012.
- Groys, Boris. “De la imagen al archivo de imagen –y vuelta: el arte en la era de la digitalización”. En *Arte, archivo y tecnología*. Santiago de Chile: Universidad Finis Terrae, 2012, pp. 11–27.
- Jarpa, Voluspa. “Historia, archivo e imagen: sobre la necesidad de simbolizar la historia”. *A Contra corriente. Revista de historia social y literatura de América Latina*. Vol. 12 (Fall 2014): pp. 14–29.
- _____. (ed.) *Historia histeria. Obras 2005 – 2012*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y la Artes del Gobierno de Chile, 2012.

Um museu no metrô: política e estética em espaços circundantes

Rita Luciana Berti Bredariolli
Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista
Julio de Mesquita Filho
Brasil
rluciana@uol.com.br

No início de novembro de 2017, entre os dias 7 e 9, aconteceu na cidade de São Paulo, o seminário internacional “Os Fins da Democracia: estratégias populistas, ceticismo sobre a democracia e a busca por soberania popular”. O evento foi organizado pela Universidade da Califórnia, Berkeley e Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo e contou com a presença, dentre outras, de Judith Butler. Presença essa que gerou uma concentração de manifestantes na entrada do local onde seria realizado esse seminário. Os manifestantes estavam divididos entre dois extremos opostos, os contrários e os favoráveis à presença dessa fundamental referência sobre os estudos de gênero. Nenhuma menção a estudos de gênero no programa desse evento. Em seu anúncio, lia-se que o “aumento dos movimentos populistas” engendram “questões sobre os desafios para a democracia liberal e suas formas institucionais básicas”. Quais seriam, nessas condições, “os fins” da democracia, tanto no sentido de sua finalidade, quanto de seu declínio até o seu colapso. “Qual significado, se houver, pode ser dado à soberania popular durante este período, e como isto se relaciona com as ideias predominantes de populismo?”. No programa, a democracia, “entre avanços e retrocessos ao longo de sua história”, foi apresentada menos como uma forma de governo e mais como um modo de convivência “entre indivíduos dotados dos mesmos direitos civis, políticos, culturais e sociais; e quanto mais efetivo for o reconhecimento mútuo desses direitos maior será a possibilidade do exercício democrático” (Os fins da Democracia, 2017). As intenções do seminário e as preocupações que o moviam estavam em realização pela reação que se configurou em torno da presença de Butler. Mais que a autonomia de cidadãos cômicos da mutualidade de direitos, essa

manifestação revelava a debilidade do reconhecimento do exercício democrático, que não deixa de reverberar uma forma de governo arruinada por uma sobreposição de golpes. Era evidenciada nesse acontecimento a democracia deturpada em populismo.

Os protestos contrários se apresentavam como insultos verbais e visuais. Butler, representada como uma bruxa, foi queimada. Uma oração cristã era entoada e *slogans* sobre educação, assumidos de discursos disseminados pela direita e extrema-direita, apareciam reproduzidos em cartazes, como “Não à doutrinação”, frase-clichê, estrategicamente associada a uma condução educacional que considera a prática pedagógica como prática política. Uma mulher com um laço cor-de-rosa envolvendo seus cabelos loiros e cacheados segurava um cartaz também cor-de-rosa com a imagem de duas crianças, um menino e uma menina, reproduzidos em roupas trocadas como representação da mudança de gênero, esse seria o “sonho” de Judith Butler, “destruir a identidade sexual de seus filhos”.

Além da falta de reconhecimento do exercício democrático, manifestava-se nesse protesto a sujeição intelectual e estética que caracterizam a visualidade, em aproximação ao sentido definido por Mirzoeff, “um termo do início do século XIX que faz referência à visualização da história” e não à “totalidade de todas as imagens e dispositivos visuais”. Trata-se de uma prática “imaginária ao invés de perceptual”, pois “o que está sendo visualizado é criado a partir de informações, imagens e ideias”. O termo teria sido cunhado por Thomas Carlyle em 1840. Mirzoeff a identifica como masculina e a associa à figura do herói, sendo suas origens identificadas nos sistemas de vigilâncias escravagistas das *plantations* (Mirzoeff, 2016: 747). A visualidade, para Mirzoeff é um processo “formado por um conjunto de relações que combinam informação, imaginação e introspecção em uma interpretação do espaço físico e psíquico”. Trata-se de uma “prática discursiva para representar e regular o real que tem efeitos materiais, como o panóptico de Michel Foucault, o olhar, ou a perspectiva”. Algumas operações estariam implicadas em sua constituição, dessas Mirzoeff destacou três que promoveriam o que Foucault conceituou como “a nomeação do visível”, cuja fundação encontra-se na “prática da *plantation*”, determinada pelo mapeamento do espaço, identificação de técnicas de cultivo e a “precisa divisão do trabalho necessária para sustentá-las”. A segregação dos grupos impedia “que estes ganhassem coesão como sujeitos políticos, como trabalhadores, povo ou nação (descolonizada)”. Essa separação deve parecer correta, podemos dizer, natural, pela repetição, gerando como “afirmou Frantz Fanon”, uma “estética de respeito pelo *status quo*”. Uma “estética do adequado, do dever, do que é sentido para ser correto e, portanto, agradável e, em última instância, até mesmo belo”. Um

complexo de visualidade, segundo Mirzoeff, é constituído, portanto, pela articulação da classificação, separação e estetização. Sua realização depende de uma “classe servil”, da sujeição de subjetividades a uma autoridade (2016: 748).

O campo de batalha simbólico e ideológico delimitado em frente aos “Fins da Democracia” era a manifestação de uma visualidade inventada, visualizada e implantada ao longo de muito tempo e mais recentemente amplificada pela força de meios de comunicação massivos, nossa mídia *mater* revelada em canais de televisão e redes sociais. Esse campo revelava uma população cindida pelo ódio, enclausurada em armaduras de clichês sustentados pela ignorância e medo. Reprodução de um discurso de feitiço perverso, habilmente implantado pela repetição e fragmentação, impermeável a argumentos, pois impresso nos corpos pela via dos afetos, do sensível. Nesse campo, podíamos identificar os domínios da visualidade também no controle da tensão entre antagonistas, justamente por fomentá-la como antagonismo pela afirmação estética da segregação e classificação. À visualidade, ou à autoridade que visualiza pelo objetivo do jugo, não convém a reunião do diverso, mas a reafirmação da diferença pela classificação, pela ordenação e julgamento, provocando a separação ao invés de uma “partilha do sensível” que define simultaneamente um “comum partilhado e partes exclusivas” (Rancière, 2005: 15).

No campo de batalha de “Os Fins da Democracia”, os grupos em extremo opostos eram mantidos atados pela segregação, situação paradoxal conveniente à visualidade. Não escapavam de seus domínios. Diferente é quando o “direito a olhar” é reivindicado, engendrando contravisualidades, que não necessariamente são visuais, mas “são e foram visualizadas como metas, estratégias e formas imaginadas de singularidade e coletividade”. Caracterizadas pela autonomia e recusa à segregação, agem em oposição à autoridade que sutura sua “interpretação do sensível para fins de dominação, primeiro como lei e, em seguida, como estética” (Mirzoeff, 2016: 749). As contravisualidades podem não parecer realistas, mas “esta é a medida do sucesso da visualidade que converteu *visão e liderança* em sinônimos”. Na tensão entre visualidade e contravisualidade, os sentidos de real, realista, e “realismo(s)” estão em jogo.

O “realismo” da contravisualidade é o meio pelo qual se tenta dar sentido à irrealidade criada pela autoridade da visualidade enquanto, ao mesmo tempo, propõe uma alternativa real. Não se trata de modo algum de uma representação simples ou mimética da experiência vivida, mas de retratar realidades existentes e as contrapõe com um realismo diferente (Mirzoeff, 2016: 756–757).

O direito a olhar, segundo Mirzoeff, é o direito ao real, não estaria circunscrito a uma demanda de visão, mas de intersubjetividade. O direito a olhar começaria em um nível pessoal pela vinculação estabelecida ao adentrarmos nos olhos de alguém. Esse olhar deve ter a reciprocidade como característica, deve constituir a reinvenção de cada uma das subjetividades implicadas nesse jogo de olhares, caso contrário não se realiza. O direito a olhar não é referente ao individualismo ou *voyeurismo*. A autonomia é sua reivindicação. O direito a olhar requer uma “subjetividade e coletividade políticas”, para que sejam estabelecidos e preservados espaços de reinvenção dessas subjetividades e coletividades.

Estética e política não são dissociadas e em mutualidade são determinantes das experiências sensíveis–inteligíveis cotidianas. Para Rancière, a estética estaria na base da política, porém não como sua estetização, “própria à ‘era das massas’, de que fala Benjamin”. Não devemos entender essa estética, fundamental, como captura perversa da política em formatação sensível de domínio, opressão e manipulação. Essa estética como base da política seria um “recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (Rancière, 2005: 16). Dela emergem práticas estéticas referentes ao comum, articulando uma atividade política afeita ao sentido de rearranjo de corpos e lugares, fazendo “ver o que não cabia ser visto”, ouvir o que “só era ouvido como ruído”. Essa forma de realização política é antagônica aos processos “pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e os sistemas de legitimação dessa distribuição” (2018: 42). Descrição comumente associada a regimes políticos, representativos ou não, mas sempre sustentados por uma relação desigual sustentada pela opressão e impedimento da emancipação e efetivo agenciamento de todos os que são envolvidos por esses regimes. A essa forma de regência, Rancière atribui o termo “polícia”. O outro entendimento –ou “desentendimento”– da política, proposto por Rancière, não seria em primeiro lugar a maneira como indivíduos e grupos em geral combinam seus interesses e sentimentos. É antes um modo de ser da comunidade que se opõe a outro modo de ser, um recorte do mundo sensível que se opõe a outro recorte do mundo sensível. Nesse jogo, subentende–se e valoriza–se a atuação emancipada e emancipatória de cada subjetividade política como agência disruptiva das forças de coerção e domínio, definindo um efetivo movimento do “*demos*”, essa “parte que se identifica ao todo exatamente em nome da injustiça que lhe é feita pela ‘outra’ parte: por aqueles que são alguma coisa, que têm propriedades, títulos para governar” (Rancière, 1999: 371). Determinando uma ação efetivamente *demoscrática*.

Desses sentidos de “política” e “polícia” podemos derivar os sentidos de visualidade e contravisualidade. A primeira estaria para o consenso de uma ordem normatizadora, mantenedora da partilha do sensível, da distribuição dos corpos, da gestão das funções dos sujeitos, o que poderia ser entendido como “polícia” no sentido atribuído por Rancière. Enquanto que a segunda estaria para a “ordem” do dissenso, das atividades que vêm perturbar a ordem da polícia, desestabilizar o visível, o dizível, o contável, a qual poderia ser nomeada como a política que se opõe à polícia.

No âmbito da “polícia” de estado, em sua visualidade, foi engendrado como aparelho “político” em 2012 o Museu da Diversidade Sexual. O Decreto 58.075, de 25 de maio de 2012, assinado pelo então secretário de cultura do estado de São Paulo Marcelo Mattos Araujo. Hoje, esse que é apresentado como o primeiro museu do hemisfério sul se mantém instalado como potência disruptiva em presença silenciosamente eloquente e sutil nas passagens de uma das estações de metrô mais movimentadas da cidade de São Paulo, a Estação República.

O metrô de São Paulo é operado pela empresa de capital misto Companhia do Metropolitan de São Paulo. Sua insuficiência é expressa visualmente, especialmente nas horas de maior trânsito da população, pelo contingente de pessoas que se afunilam nas portas de entrada do reduzido número de trens, criando uma única massa de pessoas que se espremem, muitas vezes impedindo a passagem de outras para garantir um lugar no assento. Uma visualidade esmagadora imprimindo a violência nos corpos, e definindo outros campos de batalha, fruto de um sistema envolvido em corrupções, definindo, mais vezes e mais, a falta de compromisso político com uma população. Desse sistema, faz parte a Estação República que integra duas linhas de metrô, a “vermelha” e “amarela”, criando ligações entre o centro e os extremos da cidade de São Paulo e para além dela, ao possibilitar acesso a linhas de trem e terminais rodoviários. Por ela também circula uma enorme quantidade de passantes.

O Museu da Diversidade Sexual, embora localizada em uma das passagens subterrâneas do metrô, fica um pouco mais afastado da circulação do maior contingente de pessoas que passam diariamente na Estação República. Fica situado em um trecho da passagem para a saída e entrada ao Largo do Arouche, região conhecida como um dos polos da comunidade LGBT de São Paulo. Assim, pode-se dizer que esse equipamento cultural e político –mesmo que vinculado à “polícia”–, no sentido expresso por Rancière, funciona como presença dissensual tanto como ruptura de uma ordenação normatizadora, ruptura de uma

visualidade, como também forma de afirmação, identificação, “valorização e visibilidade da diversidade sexual, contribuindo para a educação e promoção da cidadania plena e de uma cultura em direitos humanos” (Museu da Diversidade Sexual, 2018).

Além das ações realizadas em seu espaço no metrô, como as exposições e eventos outros como projeção de filmes e debates, o Museu tem um “Programa de Itinerância”, levando seu conteúdo para outros locais de passagem de outras cidades do interior e do litoral do estado de São Paulo. É destacada como uma das principais realizações do Museu, movida pelo principal objetivo de colaborar para a “construção de uma sociedade mais inclusiva, justa e solidaria, levando o conhecimento dos conceitos sobre a diversidade sexual e direitos humanos” (Museu da Diversidade Sexual, 2018).

Nesse final de setembro de 2018, ao acessarmos o Museu por seu site, encontramos logo em seu início uma imagem referente à exposição da fotógrafa Camila Fontenele, intitulada “Todos podem ser Frida”. Essa imagem era um *link* para uma nota de esclarecimento sobre a censura a esse trabalho por parte da prefeitura da cidade sede do FLIV (Festival Literário de Votuporanga). Votuporanga é o nome de uma cidade do interior paulista. Não sabemos ao certo o motivo desse impedimento, mas podemos vinculá-lo a um movimento de recrudescimento de um conservadorismo violento tornado visualidade em nosso país. Movimento apoiado, inclusive, e, sobretudo, por discursos de ódio proferidos no âmbito da política representativa, que ganham projeção em tempos de campanha para eleições, estratégicos para a conformação de uma população cindida em polarizações e a disseminação de preconceitos e ódio banalizados em perigosos clichês. O reativo conservadorismo da direita e extrema-direita vem ganhando espaços em nosso sistema político-partidário, reverberando em ações impeditivas nos âmbitos da cultura, arte e educação. Uma exposição de trabalhos artísticos sob o tema da diversidade sexual, a “Queermuseu”, realizada no banco Santander em Porto Alegre em agosto de 2017, foi cancelada por pressão de simpatizantes de um movimento político e grupos religiosos. Em novembro do mesmo ano, instalava-se o campo de batalhas em torno da presença de Judith Butler no evento “Os Fins da Democracia”. Essas duas situações podem ser relevadas como a materialização dessa “prática discursiva” que representa e regula o real, a visualidade (Mirzoeff, 2016: 748).

Imóvel, o Museu da Diversidade Sexual se expõe como provável disruptura sensível, uma contravisualidade compondo a subterrânea passagem da estação República do Metrô com uma visualidade materializada em lojas divididas em pequenos espaços retilíneos, delimitadas por vitrines que apresentam produtos de uma economia gerada pela

exploração de mão de obra de pessoas que também circulam por essas passagens. Essa passagem não é constituída por “galerias cobertas de vidro e com paredes revestidas de mármore”, mas não deixa de ser o legado desse “tipo de especulação” (Benjamin, 2009: 77). Assim como as ruas, essa passagem é “morada do coletivo [...] um ser eternamente inquieto, eternamente agitado que vivencia, experimenta, conhece e inventa tantas coisas” nesse trânsito, quanto os “indivíduos no abrigo de suas quatro paredes. Mais do que em qualquer outro lugar, nas passagens “a rua se apresenta como o interior mobiliado e habitado pelas massas” (Benjamin, 2009: 468). As passagens subterrâneas da Estação República do metrô, por constituírem-se nesse espaço de habitação de uma coletividade, guarda a probabilidade de uma “pedagogia materialista”, cujo cerne são as “imagens dialéticas” que promovem curto-circuitos em aparatos de opressão (Buck–Morss, 2002: 345). As passagens da estação de metrô são lugares de forja do sensível, seu controle e domínio, pela preservação de uma visualidade, mas são também lugares da potência de sua partilha, a cisão do sensível em duplo sentido: como ruptura e como distribuição. O Museu da Diversidade Sexual representa o potencial dessa partilha, possibilitando a reinvenção de subjetividades e coletividades pela reivindicação de um “direito a olhar”, e diríamos, de ser olhado.

Referências Bibliográficas

- Benjamin, Walter. *Passagens*. 2ª. reimp. Trad. Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- Buck–Morss, Susan. *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Chapecó: Ed. Universitária Argos, 2002.
- Mirzoeff, Nicholas. “O direito a olhar”. In *ETD – Educação Temática Digital* v. 18, nº. 4, Novembro. Campinas, p. 745–768, 2016. Disponível em: <<http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472>>. (Consultado el 5 outubro 2018.).
- Museu da Diversidade Sexual*. Museu da Diversidade Sexual. Disponível em: <<http://www.mds.org.br>>. (Consultado el 5 outubro 2018).
- Os fins da Democracia: estratégias populistas, ceticismo sobre a democracia e a busca por soberania popular*, 2017. SESC São Paulo. Disponível em: <<https://www.sescsp.org.br/files/artigo/4a5b867f/8285/452a/96da/3a0a9950bd1.pdf>>. (Consultado el 5 outubro 2018).

Rancière, Jacques. *A Partilha do Sensível*. Trad. Monica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. *O desentendimento: política e filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34. (Coleção Trans), 2018.

_____. “O dissenso”. In Novaes, Adauto (Org.). *A crise da razão*. São Paulo: Cia das Letras; Brasília, DF: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: fundação Nacional de Arte, 1999.

VII.

Objetos transvisuales

Soportes. La instalación *Arco* (12–12–2017) de Luciana Sastre y Sebastián Huber

Luz Rodríguez Carranza
Universiteit Leiden
Países Bajos
Universidade Federal de Santa Catarina
Brasil
Lrodriguezcarranza2@gmail.com

La instalación *Arco* fue y es un espacio de conocimiento. Como lo expresó Carolina Romano, esos espacios son lugares que impugnan la separación de práctica y teoría: el arte y la investigación académica intervienen, conjuntamente, en los modos de circulación social y cultural que les dan sentido (2016). Así, los instaladores tienen trayectorias diferentes. Luciana Irene Sastre es doctora en humanidades y profesora asistente en la cátedra de Literatura Latinoamericana II de la Universidad Nacional de Córdoba, e investiga la relación entre literatura y performance; coordina también el Cooperatorio Fluente, grupo de investigación y práctica del arte del performance. Sebastián Huber es dramaturgo y director ya de una quincena de obras teatrales. Su obra *Espécie* (2014a) se publicó en edición bilingüe en Brasil y ha sido estrenado en España y en México. Obtuvo entre otros el premio Teatro del Mundo del Centro Cultural Ricardo Rojas en 2014; mención en el I° Concurso Nacional de Micromonólogos en 2012; tercer premio en el concurso literario “Contos no Mediterráneo” en Barcelona en 2011, segundo premio en el Concurso Autores Tandilenses 2007– Dramaturgia.

Desde 2014 Huber y Sastre trabajan en proyectos conjuntos, re–instalaciones de las imágenes que van apareciendo en cada una de ellas en otros soportes y espacios. Así, en 2015 Sastre hizo un collage de citas de un libro anterior de Huber, organizando fragmentos en una lectura propia, que ella llama crítica silenciosa (Sastre y Huber, 2015: 52); en la publicación de *Ni una menos, Proyecto NUM*, de 2017, titulada *Recuperemos la imaginación para cambiar la historia* (Arnés et al., 2017), participan con dos dípticos que unen una foto de una videoperformance de Huber, *Cuerpos perforados 3* (Huber 2014b) –que forma parte

también de *Arco*– y algunos versos de *Vertiente*. En *Efimerodramas*, de 2017–18, del Centro de Producción e Investigación en Artes (Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba) se desplazan en el espacio escénico tres performers. Hay un orden en los movimientos, una lógica, un tiempo. Alrededor, en el lugar de los espectadores, hay más o menos quince personas. Cada uno mira, registra. Los registros se pusieron en común: una notación musical, un diagrama del espacio con puntos naranjas unidos por líneas, un texto breve anotado al margen de una hoja. De diversas maneras, los asistentes al seminario transportaron a otro soporte eso que sucedía en la escena (Oliva, 2017).

Todas estas instalaciones son momentos de procesos de producción artística –como los llama también Romano (2016)– que ocuparon en *Arco* un espacio, el de la muestra permanente de Derechos Humanos del Centro Cultural España Córdoba, y un tiempo: el 12 de diciembre de 2017. La memoria y los derechos humanos fueron el marco de lectura ineludible de la instalación en su momento, como lo expresa un conversatorio entre artistas y académicos que tuvo lugar a las dos horas de la apertura de la instalación y que también está en youtube, otro soporte y otra traducción (Centro Cultural España Córdoba, 2017). La presentación de la instalación en la prensa, sin embargo, tuvo otro marco de referencia, política y dinero:

El martes 12 de diciembre, a las 19, el centro cultural invita a una muestra que expone un registro de trabajadoras sexuales de Tandil junto con elementos que remiten a la política y el dinero (Redacción La Nueva Mañana, 2017)

Trabajadoras sexuales: uno de los objetos de la instalación, es un fichero en el que está el registro biométrico de Isabel Martínez, en 1924, en el Registro General de prostitutas de Tandil. Se indica que tiene 25 años, que es de “color morocha”, argentina, soltera y corta de vista como seña particular. Está la huella dactilar –el dedo es pequeño– y la fotografía, con dos detalles singulares que se reiteran en otros soportes de la instalación: un vestido blanco y una muñeca.

Esta ficha fue escogida por Huber (2014a) para la performance, *Cuerpo perforado 3*, el 12 de octubre de 2014. Convertida a posteriori en videoperformance, es un eje de energía en *Arco*, donde hay un efecto muñecas rusas. *Cuerpo perforado 3* es proyectada al fondo de la instalación, y en la pared del fondo del video se proyecta, a su vez, la ficha de Isabel Martínez. Una performer con vestido blanco se interpone en el video delante del proyector de la fotografía que se refleja en su espalda. Emite un gemido ininterrumpido que pasa por

registros de goce y dolor: mmmm, maaaa ahh, ahh, mmmm, mamá, aaaay, mmm, ayyy, y yy ay, ay, ayay ahí aaa sssss sí, mmmmm nooooo, nnnn ooo aaa oo nno ayyy termina siendo un llanto de bebé. Al desplazarse la performer hacia la izquierda, se ve una silla de la cual ha tomado una muñeca. A partir de allí, se reproduce una secuencia tres veces, pero con variaciones. A la izquierda, de frente o de perfil, manipula la muñeca –la primera vez parece introducirla en su vagina– y emite una declaración: el cuerpo es un instrumento de trabajo. La primera vez lo dice en tono declamatorio, luego el cuerpo es *nuestro* instrumento de trabajo, en tono desafiante y suavemente la tercera vez. Se sienta luego con la muñeca en brazos en el lugar y posición de la fotografía de la ficha biométrica que oculta, se oye y ve un flash de cámara. La performer se pone de pie y, a espaldas a la derecha de la escena, gime. La primera vez parece un jadeo sexual, la segunda los gritos de dolor de un parto, en la tercera gime orgásmicamente de manera casi paródica, seductora, diciendo ay, sí sí, nooo, se da vuelta casi bailando, y se dirige al centro de la escena delante de a silla mientras sigue gimiendo casi cómicamente con la cara en sombras, se saca un billete del escote y lo mete en el cuello de la muñeca sin dejar de gemir. Se detiene bruscamente y se dirige al público con un dedo admonitorio: “A ver, que levante la mano la que nunca fingió”. “La que nunca fingió”, repite sonriente. “Ah, o sea que todas, todas... fingiste... todas fingieron. Y por ahí, que levante la mano el que nunca pagó...dos, tres... cuatro. Bien. Cuatro que nunca pagaron...el resto...” (Huber, 2014b). Deja la muñeca y sale de escena.

Trabajo y política: frente a la pantalla está el monitor que la transmite en loop y dos reproductores de sonido con auriculares: en uno se oye la banda de la videoperformance, en el segundo la voz de otra Isabel Martínez (de Perón), presidenta de la nación argentina del 1 de julio de 1974 al 24 de marzo de 1976, fecha en que fue derrocada por el golpe militar liderado por Jorge Rafael Videla. Es un discurso del 1 de mayo de 1975, el día del trabajo:

Vamos progresando paulatinamente, cada vez más. Pero para que eso sea una realidad, necesitamos, como dije otras veces, y cada día, trabajar un poco más, para producir un poco más y llevar al país a donde corresponde. Y a aquellos (golpe sobre el estrado) antipatrias (golpe) que se opongan (golpe) les daré (golpe) con el látigo! (Martínez de Perón, 1975: 12.44’–13.42’)

Dinero: en el video está explícito el pago, en el billete que la performer se saca del escote y mete en el cuello de la muñeca, y en la interpelación al público, “levante la mano el que nunca pagó”. Entre la pared del fondo sobre la que se proyecta la videoperformance y las dos sillas en las que los espectadores pueden escuchar los audios, hay billetes de 100 pesos pegados en el suelo que llevan el rostro de Isabel Martínez de Perón en lugar del de Eva.

Contra la misma pared del fondo hay tres cosas que parecen salidas de la pantalla: una silla, una muñeca antigua y un vestido blanco. Una instalación “une visualmente una serie de objetos paradójicos que forman un todo inesperado”, dice Ilya Kabalov en una entrevista con Boris Groys, y agrega “creo que de cierta manera una instalación funciona, no de acuerdo con el principio de analogía, porque el mundo está hoy desprovisto de analogías, sino de acuerdo con el principio de adición, substracción y compensación” (1990: 8). Es una materialidad, y el espectador no sabe si está confrontado a una imagen o una cosa, un signo o la realidad, objeto etnográfico –como los *readymade*– o collage brechtiano con moraleja, o sistema semiótico que nos lleva a lo formal y a la composición. La tensión entre las dos posibilidades –la crítica de las dos posibilidades– es lo que me parece distintivo de la performance, porque implica la ambigüedad entre una subjetivación que responde a interpelaciones –simbólicas o formales– y una total ausencia de objeto y de significado, con la imposibilidad correlativa de que el espectador sea sujeto.

Arco, el nombre de la instalación de Huber y Sastre, significa *Biós* en griego, precisamente “tensión”. Hay una homonimia particularmente interesante con *Bios*, que lleva acento tónico en la *í* y significa vida politizada (Foucault, 1976: 174–211), pero la diferencia sólo se oye en la pronunciación. Heráclito juega con esa homonimia, así como Huber y Sastre jugaron con el nombre de Isabel Martínez entre la muchacha de 1924 y la presidenta de 1975. El fragmento 48 de Heráclito dice lo siguiente: “El nombre del Arco es vida, pero su acción es muerte” (Bernabé, 2008: 133). El fragmento 51 agrega: “no comprenden cómo lo divergente converge consigo mismo; ensamblaje de tensiones opuestas, como la del arco, y la lira” (Bernabé, 2008: 132)¹.

La ficha de Isabel Martínez es un cliché perfecto de la biopolítica foucaultiana, la que va de *Vigilar y Castigar* a la *Voluntad de saber*. Pero los detalles singulares de la foto son *el punctum* que el proceso tiende en un ensamblaje divergente, como el Arco, desde el archivo de prostitutas de Tandil de 1924 hasta la muestra permanente de Derechos Humanos en 2017. La tensión entre *Bios* y *Thanatos*, el Arco, es una tercera acepción de la vida que no registró Agamben en *Homo Sacer I* (1998: 9–23). El cuerpo no es sólo sede de la muerte entre la *Bios* que lo inscribe y la *Zoé* que lo desecha. Es sede del sexo, en su doble vertiente –nombre del libro de 2014 de Sastre y Huber– de goce y poder. La muñeca, el vestido y el nombre son puestos en tensión junto con la prostitución misma. Todo es soporte parcial para

¹ Bernabé (2008) enumera de otra manera los fragmentos, pero cita el orden general entre paréntesis. Así, el 48 es su 39, y el 51 su 27.

una imagen, todo es cuerpo que gime, goza, aúlla, finge, parodia, se ríe y desafía en la performance: un sujeto que no puede medirse ni espacializarse ni controlarse, repartido entre los sustitutos del goce, relación del sujeto femenino empoderado con las pequeñas partes del ser y no con los demás –el Otro– a los que denuncia y usa.

Ahora bien, el cuerpo de la performance está despedazado: nombre, video, muñeca, vestido, ficha, sonido, billetes. Para Groys las instalaciones tienen un efecto pesimista, contemporáneo, el de la finitud y la solubilidad. Cuanto mucho, recuerda el carácter sagrado de la basura, por un lado porque se tira sacrificialmente y por otro porque reúne las cosas más diversas. Es el caso de las investigaciones etnográficas del surrealismo temprano, o *Impresiones de Africa* de Roussel –raíces del *readymade*– que describía el uso mágico o totémico de objetos domésticos europeos en Africa. El nombre del Espacio Permanente de Reflexión sobre los derechos humanos preside la instalación, y estas cosas son leídas ineludiblemente como restos de una desaparición. También Gabriel Giorgi (2014) lee de esta manera la búsqueda de las mujeres de Calama en el documental *Nostalgia de la luz* (2011), de Patricio Guzmán. Ellas buscan los huesos de los familiares desaparecidos, lo único que les queda. Para Giorgi, lo que ha hecho la dictadura es borrar el cadáver, impedir el rito funerario: la simbolización es imposible y el resto orgánico se vuelve el signo de su propia ausencia (2014: 204). Las mujeres seguirán buscando siempre, el luto es imposible y de hecho no lo aceptan: Berrio lo dice claramente en el documental, yo no quiero un pedazo, lo quiero entero.

Ahora bien, Giorgi, como Agamben, nos habla de *bios* –su imposibilidad, aquí– y de los restos de una *zoé*. Entre los dos, sólo un fantasma, un espectro, un zombie, cuanto mucho. Melancolía. Como lo vio Elfie Beijering (2015), sin embargo, lo que muestra el documental no es el cuerpo –ausente– de los desaparecidos sino el de las mujeres que los buscan y ocupan el espacio. “Somos un problema, por eso seguimos la búsqueda” (Beijering, 2015), declaran. Se presentan a sí mismas, no a los fantasmas, no hay ninguna melancolía. Lo mismo hacen, a mi juicio, las Madres de plaza de mayo, pero las Abuelas van más lejos: ellas son el soporte del *adn*, el arco, los cuerpos que derrotaron a la dictadura. Por eso cada nieto es un triunfo no sólo simbólico, sino material.

En una instalación no sabemos, dice Kabalov, si estamos frente a cosas o a signos, aunque los signos son también cosas (2008: 9–10). Yo prefiero hablar de soportes y de imágenes. El soporte no es *tabula rasa*: Averroes habla de la recepción como forma particular de pasión que no implica una transformación pero que deja huellas (Coccia, 2010: 31). Ese soporte es el público, que está en la instalación, espacio tridimensional como los

panoramas, que las incluye. Son los videos de youtube, los integrantes del conversatorio, todos aquellos que de una u otra manera son fieles a ella. Los soportes, como el *adn*, triunfan en su materialidad. La muñeca, el vestido y el nombre de Isabel Martínez son elegidos, como César Vallejo eligió una cuchara como *punctum*, y el “Viban los compañeros” de Pedro Rojas que firma en el aire:

Solía escribir con su dedo grande en el aire:
«¡Viban los compañeros! Pedro Rojas»,
...

Registrándole, muerto, sorprendieronle
en su cuerpo un gran cuerpo, para
el alma del mundo,
y en la chaqueta una cuchara muerta...

Pedro también solía comer
entre las criaturas de su carne, asear, pintar
la mesa y vivir dulcemente
en representación de todo el mundo.
Y esta cuchara anduvo en su chaqueta,
despierto o bien cuando dormía, siempre,
cuchara muerta viva, ella y sus símbolos.
¡Abisa a todos compañeros pronto!
¡Viban los compañeros al pie de esta cuchara para siempre! (Vallejo, 1967: 38–240)

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida I*. Trad. Antonio Gimeño. Valencia: Pre-textos, 1998.
- Arnés, Laura A.; et al. (eds.). *Recuperemos la imaginación para cambiar la historia: Proyecto Num 2015 – 2017*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Madresalva, 2017.
- Beijering, Elfie. “Nostalgia de la Luz: presencia de la ausencia en la búsqueda interminable al pasado”. Trabajo final para el seminario de maestría ‘El lugar de lo político’. Prof. Dr. Luz Rodríguez Carranza, Leiden University. Marzo 2015. Manuscrito.
- Bernabé, Alberto (Introducción, traducción y notas). *Fragmentos presocráticos de Tales a Demócrito*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- Centro Cultural España Córdoba. *Youtube*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=xNZrinhq_Zs&t=8s>. (Consultado el 15/1/2019).
- Coccia, Emmanuele. *A Vida Sensível*. Trad. Diego Cervelin. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie, 2010.

- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. París: NRF/Gallimard, 1976.
- O'Giorgi, Gabriel. *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014.
- Huber, Sebastian. *Espécie*. Vitória: Editora Cousa, 2014.
- Huber, Sebastián. *Youtube*. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=tpR7Zb-Jzzro&t=17s>>. (Consultado el 16/11/2018).
- Kabalov, Ilya; Boris Groys. “De las instalaciones. Un diálogo entre Ilya Kabakov y Boris Groys. Otoño 1990”. Traducción Bernardo Ortiz. *Cuartillas* 5, 04–2008 (2008). Disponible en: <<http://www.lugaradudas.org/archivo/pdf/cuartilla5.pdf>>.
- Martínez de Perón, Isabel. *Youtube*. Archivo Histórico RTA S.E. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=57pPbz-qH3I>>. (Consultado el 16/11/2018).
- Oliva, Eloísa. *UNCiencia*. Universidad Nacional de Córdoba. Disponible en: <<http://www.unciencia.unc.edu.ar/2017/diciembre/efimerodramas-entre-la-performance-la-literatura-y-el-arte-de-accion>>. (Consultado el 10/11/2018).
- Redacción La Nueva Mañana. “El CCEC presenta ARCO, una performance sobre ‘historia y memoria’”. *La Nueva Mañana* N. 94 Año II. (Consultado el 1/11/2018).
- Roussel, Raymond. *Impressions d'Afrique*. Présenté par Jean-Philippe Guichon. París: Pauvert, 1977.
- Romano, Carolina. *UNCiencia*. Universidad Nacional de Córdoba. Disponible en: <<http://www.unciencia.unc.edu.ar/2016/junio/201cproyecto-expedicion201d-en-los-limites-del-arte-y-la-ciencia/201ctenemos-que-desplazar-el-foco-de-interes-de-la-obra-a-los-procesos-de-produccion-artistica201d>>. (Consultado el 15/11/2018).
- Sastre, Luciana; Sebastián Huber. *Vertientes*. Córdoba: Borde Perdido Editora, 2015.
- Vallejo, César. *Poemas Humanos / España aparta de mí este cáliz*. Edición, introducción y notas de Francisco Martínez-García. Madrid: Clásicos Castalia, 1967.

Las Jornadas del Color y de la Forma: una mirada desde los estudios de performance

Lucía Cañada
Instituto de Investigaciones Gino Germani
Universidad de Buenos Aires
Argentina
canadalucia@gmail.com

Introducción

Entre 1975 y 1981 la artista visual argentina Mirtha Dermisache realizó en Buenos Aires seis ediciones de las *Jornadas del Color y de la Forma*, una serie de experiencias artísticas colectivas en las cuales se invitaba al público a accionar con distintas técnicas plásticas. Cada día, de cada edición, los organizadores transformaban el museo en taller, disponían allí sillas, mesas y materiales. Una serie de coordinadores explicaban cómo utilizar las herramientas y dejaban a los participantes hacer sin más indicaciones. Al finalizar el día la acción cesaba, los trabajos se retiraban, tiraban o deshacían y el taller que se había montado volvía a ser museo. Al día (o a la edición) siguiente la acción volvía a comenzar tal como había sucedido con anterioridad.

En sus trabajos sobre performance, Richard Schechner (2000) distingue entre lo que es performance (aquello que una cultura dice que lo es) y lo que se puede estudiar como tal (vinculado a una perspectiva de análisis). Según este autor, los estudios de performance abordan géneros estéticos como la danza, el teatro y la música pero también ritos ceremoniales tanto seculares como sagrados, performances de la vida cotidiana, roles sociales, entre otros. El investigador afirma que las performances son:

Actividades humanas –sucesos, conductas– que tienen la cualidad de lo que llamo ‘conducta restaurada’, o ‘conducta practicada dos veces’; actividades que no se realizan por primera vez sino por segunda vez y ad infinitum. Ese proceso de repetición, de construcción (ausencia de ‘origi-

nalidad' o 'espontaneidad') es la marca distintiva de la performance, sea en las artes, en la vida cotidiana, la ceremonia, el ritual o el juego. (...) Es paradoja fundamental de la performance que cada instancia sea diferente de las otras, mientras que teóricamente la idea misma de performance se basa en la repetición y la restauración. Pero ninguna repetición es exactamente lo que copia, los sistemas están en flujo constante (Schechner, 2000: 13)

En esta ponencia nos proponemos analizar a las *Jornadas* como performance, en el sentido señalado por Schechner. Su utilización como perspectiva metodológica nos permitirá reflexionar sobre aquellas secuencias de acciones que insisten y se repiten de manera casi ritual configurando modos de hacer particulares.

Para ello observaremos y caracterizaremos el proceso a largo plazo (antes, durante y después de la acción) que supone la realización de una experiencia de tal magnitud a través de los aportes de Schechner (2000). Este señala la existencia de hasta siete fases consecutivas en el desarrollo de una performance: entrenamiento, taller, ensayo, calentamiento, performance, enfriamiento y consecuencias. Sin embargo, al analizar los casos, no trabaja siempre con esas siete, sino con tres grandes momentos que estructuran la experiencia como un todo: uno de preparación tanto inmediata como a mediano/largo plazo (que incluiría a las primeras cuatro fases), uno de reunión (en la que se desarrolla la performance en sí) y un último de dispersión (correspondiente a las últimas dos fases). Trabajaremos entonces con esos tres grandes momentos.

Schechner (2000) plantea además que en toda performance participan cuatro sujetos: autores, directores, actores y espectadores. Partiendo de esa idea nos interesa identificar a dichos sujetos en el caso por nosotros analizado, así como reflexionar sobre el rol que desempeñaron. Ello nos permitirá a su vez explorar los límites y las libertades, los guiones seguidos y/o impuestos y las posibilidades de acción de cada uno.

Actores, público y directora: los protagonistas

En las *Jornadas del Color y de la Forma* identificamos tres sujetos centrales: el público (espectadores), los coordinadores (actores) y los organizadores, cuya referente principal es Mirtha Dermisache (autora y directora). Analizaremos brevemente las características de cada uno de ellos.

Las *Jornadas del Color y de la Forma* tuvieron su origen en una propuesta que desde la Galería Carmen Waugh le realizaron a Mirtha Dermisache: organizar una muestra de fin

de año con los trabajos de los alumnos de su taller, el taller de Acciones Creativas (o tAC). Frente a su negativa (dado que los trabajos terminados carecían de relevancia para ella), surgió la idea de reproducir la dinámica del taller en la galería, ello sucedió en diciembre de 1974. La propuesta fue perfeccionada luego por Dermisache, quien la llevó a distintos museos y la reprodujo en el tiempo.

En los afiches de la primera edición (tAC, 1975) el rol de la artista aparece como *coordinación general*, sin embargo a partir de la segunda, y hasta la última edición, pasó a ocuparse del *Proyecto y dirección* (tAC, 1976). Resulta interesante reflexionar sobre ambas nociones. El primer término remite a la idea, a la concepción de lo que sucederá, a su planteo original, a la autoría, a lo permanente. La dirección se asocia, en cambio, a dirigir y ello implica un rumbo, un hacia donde, un marcar la dirección. Quien dirige, como en una orquesta, marca el ritmo, el tiempo, el movimiento, el silencio. *Proyecto y dirección* entonces suponía controlar, ser responsable del origen y del destino, de la idea y de su desarrollo, de lo permanente y de lo que fluye. Dermisache no solo era la autora, era también (o en tanto tal) quien controlaba su devenir, su ritmo, su rumbo. Eso significaba que se encargaba de proyectar, organizar, coordinar y controlar que todo ocurriera de acuerdo a lo que había ideado.

Además, para reproducir la dinámica del tAC en el museo, fue necesaria la participación de los alumnos del taller. En tanto coordinadores, eran ellos quienes le explicaban al público qué podía hacer y cómo. Diana Taylor señala que las performances precisan muchas veces de colaboradores, actores, o facilitadores que trabajan junto al artista, conocen el guión y buscan llevarlo a cabo con la mayor eficacia posible (Taylor, 2012). Ese era el rol de los coordinadores.

Los coordinadores participaban de reuniones previas en las que se establecían las pautas sobre qué había que hacer y cómo. Se les daban entonces directivas específicas sobre cómo manejarse y qué decir frente a diferentes situaciones. Tanto las acciones como los diálogos (sugerencias, explicaciones, indicaciones) de los coordinadores estaban guionados, preparados, pautados, homogeneizados. A su vez, cada coordinador tenía asignadas tareas, días y horarios que debían cumplir. Estaban allí de forma voluntaria y gratuita.

Por último, el protagonista de las *Jornadas* era el público, el espacio había sido dispuesto y pensado para él y solo cobraba sentido gracias a su accionar. Estaba *vacío* hasta que este lo habitaba, lo ocupaba, lo transformaba. Quienes asistían eran invitados a accionar, a intervenir en una experiencia creativa y lúdica a través de la experimentación con distintas técnicas plásticas que los organizadores ponían a su disposición. La intención era que quie-

nes se acercaban (adultos con o sin formación en el área) jugaran con los colores, las formas y los materiales. Para lo cual era preciso que pusieran el cuerpo, se dispusieran a pintar, dibujar, calar, tallar, modelar.

A través del juego con los colores y las formas los organizadores pretendían facilitar la conexión del público con su *mundo interior*. Para ello invitaban a los participantes a realizar actividades muy sencillas. Por ejemplo a pintar con las manos utilizando una mezcla de tempera con cola o a probar con tintas sobre una hoja mojada jugando con el efecto de dispersión al encontrarse con el agua o a dibujar con crayones, luego cubrir la hoja con una esponja cargada con pintura negra y ver como reaparece el color sobre el fondo negro al retirar la tinta.

Una serie de *consignas* interpelaban al público desde carteles que colgaban en las paredes¹. En ellas podía leerse:

Con nosotros no van a aprender ni a dibujar, ni a pintar, ni historia del arte, ni sistema de composición y análisis de obra. Solo les explicaremos técnicas.

¿Todos los que somos adultos hemos tenido acceso a una libre expresión gráfica durante nuestra infancia?

¿Por qué cuando el adulto tiene ganas de expresarse gráficamente debe recurrir a un aprendizaje racional y sistematizado?

Rescatemos el mundo de formas que tenemos encerrado dentro nuestro y reconozcámonos en ellas.

Para nosotros no hay trabajos buenos o malos, lindos o feos, hay diferentes formas de expresarte.

Prolonguemos nuestro gesto interno en la herramienta de trabajo. No importa lo que pasa en la hoja de papel: lo importante es lo que pasa dentro nuestro. (tAC, 1981A)

Estas *consignas* –en tanto indicaciones– nos permiten analizar aquello que se le proponía al público². Éstas señalaban aquello que los espectadores no podían esperar de ese

¹ Desde la primera edición estas ideas aparecían colgadas en carteles y a partir de la cuarta recibieron el nombre de *consignas*. Estaban presentes en los afiches y eran repetidas por los organizadores en las entrevistas.

² Las consignas funcionaban también como un programa de acción (en tanto conjunto de lemas) o manifiesto dado que plantean la toma de posición de la que partían los organizadores. En primer lugar, declaran que en ese momento histórico los adultos no tenían acceso al aprendizaje de técnicas plásticas por fuera de la enseñanza formal (es decir aprendiendo composición e historia del arte). En segundo lugar, que el desarrollo de dichas técnicas era fundamental para exteriorizar un mundo de formas o lo que pasa adentro nuestro. En tercero, que esa expresión/exteriorización es fundamental para todos los adultos. Finalmente, se proponen como espacio para saldar esa carencia a través de la organización de las actividades consideradas fundamentales, de forma gratuita. No son entonces solo indicaciones para el público sino también una especie de manifiesto, de declaración programática y de principios.

espacio (por ejemplo *aprender a dibujar*), lo que sí iban a poder hacer (*rescatar el mundo de formas y reconocerse en ellas*) y cómo (*prolongando el gesto interno a través de técnicas*).

La puesta en escena

En un informe realizado por el tAC en julio de 1981 se postula: “La concreción de las Jornadas del Color y de la Forma, implica un trabajo previo, durante y a posterior de las mismas. Esto requiere de un estudiado cronograma de tareas y tiempos, dividido en las tres etapas mencionadas” (tAc, 1981B: 4). A estos tres momentos los organizadores llamaban: pre-jornadas, jornadas y pos jornadas. Tomaremos dichas categorías para analizar los tres momentos de la performance planteados por Schechner.

Pre-Jornadas: la preparación

El primer momento corresponde a la preparación, es entonces cuando la conducta o acción es transmitida de *maestro a aprendiz* (Schechner, 2000). En el mediano y/o largo plazo –dependiendo del caso– quienes van a tomar parte de la performance se entrenan y ensayan aquello que van a efectuar. En este momento es el director quien juega un rol central indicando qué hacer y cómo. Es también el momento en que se elige el espacio, se prepara el vestuario, la escenografía y los materiales necesarios para el momento de la reunión.

En el corto plazo, el día de la acción, se realiza el calentamiento. Entonces los actores/performers se caracterizan, maquillan, ponen el cuerpo en movimiento y organizan el espacio. Este momento –previo al inicio de la acción– se realiza en el espacio que ésta va a tomar lugar.

Las *Jornadas* comenzaban mucho antes del día y horario en que los afiches anunciaban su apertura. Su organización requería de mucho tiempo y del esfuerzo de una gran cantidad de personas. Según los organizadores, en esta etapa era necesario resolver aspectos vinculados al lugar, los materiales, los recursos humanos, la difusión y los recursos económicos (tAC, 1981B: 5). Durante meses Dermisache y el equipo del tAC pensaban técnicas simples de realizar, acordaban cómo tratar a los asistentes, qué comentarios hacer, qué herramientas y cuánto material debía haber en las mesas y cómo organizar el espacio. También dedicaban un enorme esfuerzo a conseguir los materiales que serían ofrecidos en gran cantidad y de forma gratuita a los asistentes.

Durante los meses previos se realizaban reuniones en donde se explicaba qué se iba a hacer y cómo, se tomaban decisiones en cuanto a quién se iba a ocupar de coordinar cada

técnica, en qué día y horario. Los coordinadores recibían indicaciones precisas sobre cómo debían manejarse dado que el correcto desarrollo de la performance se debía en parte a que éstos cumplieren correctamente con su papel. Recibían instrucciones tales como:

Cuando hay mucho público:
 Cola detrás de cada silla.
 No intervenir en caso de problemas (...)
 Canalizar a través del trabajo toda posible agresión.
 En cada mesa exclusivamente su técnica. (...)
 No sugerir nada más allá de la técnica.
 Evitar el uso de la palabra dibujar. Insistir en la idea de juego.
 No hacer ningún tipo de señalamiento estético.
 Una vez terminado el trabajo no valorarlo por sí mismo. (...)
 Recordemos que el trabajo de coordinar una mesa debe ocupar nuestra atención en todo momento, eso significa no abandonar bajo ningún punto de vista sin ser reemplazado y evitar que la visita de parientes o amigos interfiera nuestro trabajo (tAC, 1981C).

El coordinador se limitaba entonces a explicar cómo se usaban las herramientas y de qué modo llevar adelante la técnica. Asimismo, era fundamental respetar los tiempos de cada sujeto, ofrecerle los recursos y dejarlo hacer, saber escuchar y sostener la pregunta durante la experimentación.

Dermisache jugaba un rol central en el momento de preparación. Como directora y gestora del proyecto se ocupaba de transmitir el método de trabajo, pero también de coordinar todo lo que se hacía. Era ella quien había diseñado y conocía con mayor profundidad el método de enseñanza–aprendizaje llevado a las *Jornadas*.

Comisiones de *difusión y propaganda* o de *suministro*, coordinadores de áreas, entre otros se ocupaban de ayudar en el proceso de preparación dado que en el mediano plazo también era necesario resolver cuestiones de orden práctico. La difusión ocupaba un lugar de especial importancia ya que el evento solo era posible con la participación del público. Para ello se imprimían afiches de promoción, se daban entrevistas y se enviaban gacetillas a diversos medios de comunicación.

Como la actividad era gratuita, los organizadores debían conseguir los materiales, para ello se enviaban cartas solicitando donaciones a distintas empresas. Entre lo requerido se hallaban: papel escenografía, tinta china, tintas de dibujo, lápices de cera, tinta de xilografía, anilinas, arcilla, bencina, hisopos, lavandina, cola *de carpintero*, talco, ladrillos aislantes, entre muchos otros (tAC, 1981B: 9–10).

En el corto plazo, antes de dar inicio a la reunión, el espacio se disponía para la acción. Se preparaban las mesas con sus materiales y se controlaba que todo estuviese en su lugar. La realización del ritual precisaba de una escenografía cuidadosamente prevista. El museo se transformaba por unas horas en taller mientras cada quien ocupaba su lugar en la escena.

Las Jornadas: la reunión o performance

La reunión o performance propiamente dicha da inicio al segundo momento. Para ello es necesaria no solo la presencia de los performers, sino también del público (sea este una o muchas personas). Es entonces cuando la acción ocupa el centro de la escena.

Con el ingreso del público a las salas del museo el espacio comenzaba a cobrar movimiento, se daba inicio entonces al segundo momento. Coordinadores y público protagonizaban la escena. Quienes habían sido entrenados seguían el guión con la mayor rigurosidad posible.

Cuando el público ingresaba al museo el espacio estaba trastocado. Los paneles de exhibición se hallaban horizontales, adaptados para ser mesas de trabajo. Hombres y mujeres, jóvenes y adultos se sentaban en donde encontraban una silla libre para comenzar a trabajar. Según Dermisache allí “el material mismo ‘es’ la motivación. El público elige en qué mesa se quiere sentar y la coordinadora de esa mesa le explica cómo se desarrolla esa técnica” (Arce, 1979: 6). En cada mesa se podía desarrollar solo una técnica, por lo tanto para rotarla había que cambiar de sitio.

Los coordinadores –siguiendo el guión– explicaban cómo usar los materiales sin hacer observaciones sobre lo que cada uno producía, simplemente invitaban a los participantes a jugar y a despreocuparse por el trabajo terminado. El público, según Martín Müller, “sólo recibe asesoramiento y orientación sobre la técnica que está empleando. Nadie lo apura ni le sugiere lo que tiene que pintar” (1976: 58).

La acción ocupaba el centro de la escena. Los participantes se dedicaban a experimentar, grabar, probar, cortar, pegar, dibujar, pintar. “Una mujer de más de 60 años elegía cuidadosamente los lápices de cera con los que garabateaba el papel en blanco” se narra en *Expreso Imaginario* (Gumier Maier, 1979: 19).

Al principio, allí no había nada que ver. Luego, las paredes, pisos y rincones se iban cargando de trabajos terminados que se secaban desordenadamente. Al finalizar estos podían ser retirados por quien los había realizado dado que: “(...) no se exponen, ni se premian;

no hay competencia. Es solamente crear un taller con las condiciones para que la gente pueda expresarse. Llega, trabaja, pero sin ninguna interferencia nuestra” (Dermisache en Arce, 1979: 7).

Mientras la performance propiamente dicha tenía lugar, Dermisache estaba presente, pero no ocupaba un rol central. Era ella –junto a algunos co–organizadores– quien conocía el funcionamiento –y las partes– de toda la estructura. Silvia Vollaro narra: “Ella andaba por ahí, no intervenía. Era la cabeza de la organización” (comunicación personal, junio de 2017).

Pos jornadas: el cierre

El tercer momento es el de dispersión o cierre. Este no se produce de modo inmediato tras la finalización de la reunión, sino que hay un momento de enfriamiento y otro de consecuencias. Es el cierre de una acción que volverá a repetirse al otro día, al mes siguiente o dentro de muchos años con las mismas características, o similares.

Al finalizar el día el espacio se encontraba transformado, más sucio y desordenado, con los rastros de su ocupación transitoria. Sin embargo, finalizada la acción, todo se volvía a acomodar, los trabajos que quedaban se guardaban o tiraban, se limpiaban las mesas, se renovaban los materiales. Al otro día (o a la edición siguiente) todo estaba dispuesto como al inicio, cada persona ocupaba su lugar en la escena para dar nuevamente inicio al ritual. Finalizados los días dispuestos para la edición los materiales se retiraban, la puesta en escena cesaba y el museo volvía a su formato habitual.

En relación al momento de cierre, los organizadores narran: “El cumplimiento de esta etapa es de vital importancia para el ‘tAC’, en función de la evaluación de las Jornadas y como base para el desarrollo de posteriores” (tAC, 1981B: 17). Entre las tareas de este momento se menciona el envío de cartas de agradecimiento, la compilación de las notas salidas en diarios y revistas, archivo de fotos y filmaciones, entre otros.

Además, quienes participaban de la organización se reunían luego para evaluar lo acontecido. En algunas ediciones, cada coordinador hacía una evaluación personal en la cual narraba cómo se había sentido, qué consideraba que había que mejorar, entre otros. El trabajo de las comisiones también era evaluado *a posteriori*. Incluso en las últimas ediciones en las que se realizaron encuestas a los participantes, ese material era procesado y tabulado, dando como resultado un informe sobre lo acontecido. Dicho balance se utilizaba para organizar el encuentro siguiente, para que la acción vuelva a comenzar, del mismo modo pero distinta.

Conclusiones

Pensar las *Jornadas del Color y de la Forma* desde los estudios de performance nos ha permitido identificar una serie de sujetos, acciones y procesos que insisten y se repiten con el correr de los días y las ediciones. Entre 1975 y 1981 se efectuaron seis ediciones de una experiencia que con mínimas variantes entre sí se propuso transformar (por unos días) el museo en taller y otorgarle a los adultos herramientas para expresarse.

Esta perspectiva nos permitió analizar las características de los distintos sujetos (público, actores y directora), sus límites y posibilidades, pero sobre todo el modo en que interactuaron, el momento en que entraron en acción y el rol que cada uno cumplió. Asimismo, analizar a las *Jornadas* como performance nos permitió encontrar momentos y acciones que se repiten, pensar el movimiento, analizar el devenir.

En 1982, después de seis ediciones, la experiencia cesó. El esfuerzo que requería su puesta en escena hizo insostenible su continuidad. El ritual continuó en otros sitios, en el taller que Dermisache siguió dando hasta su muerte y en el resto de su obra, que –de un modo renovado– invitaba al público a poner el cuerpo.

Referencias bibliográficas

- Arce, Haydé. “Quintas Jornadas del Color y de la Forma”. *La actualidad en el arte*, Año III. N° 16 (1979): pp. 6–7.
- Gumier Maier, Jorge. “Gran festival de la libertad creativa”. *Expreso Imaginario*, Año 4. N° 40 (1979): pp. 18.
- Müller Martín. “Conócete a ti mismo”. *La Opinión*. Año 1. N° 13 (1976): pp. 58.
- Taller de Acciones Creativas. *Afiche Jornada del Color y de la Forma* (1975). Disponible en archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- _____. *Afiche 2das Jornadas del Color y de la Forma* (1976). Disponible en archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- _____. *Afiche 6das Jornadas del Color y de la Forma* (1981A). Disponible en archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- _____. *Jornadas del Color y de la Forma, Informe sobre sus características, organización y necesidades* (1981B). Inédito. Disponible en Archivo Mirtha Dermisache.

____. *Puntos a tratar en la reunión general con los coordinadores (1981C)*. Manuscrito inédito. Disponible en Archivo Mirtha Dermisache.

Schechner, Richard. *Performance. Teoría y prácticas culturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.

Taylor, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2012.

Los puntos tejidos transvisuales: imantaciones posibles en las artes de Yayoi Kusama a Oskar Fischinger

Ornela Barisone
Universidad Católica de Santa Fe
Universidad Autónoma de Entre Ríos
Argentina
ornelabarisone@ucsf.edu.ar
ornelabarisone@gmail.com

El libro es ahora una tela donde el lector se va a enredar en los hilos que unen las propuestas creando lo que yo llamo ‘espacio imantado’, una especie de voluntad interna, impulso de un deseo que huye de la pura irracionalidad y transfiere a los sentidos las pulsaciones de la trampa. Tienes en las manos ahora una imantación (Lygia Pape en *A Chave do Livro*, 1980).

El arte y el hombre son indisociables. No hay arte sin hombre, pero quizá tampoco hombre sin arte. Por él, el mundo se hace más inteligible y accesible, más familiar. Es el medio de un perpetuo intercambio con lo que nos rodea, una especie de respiración del alma, bastante parecida a la física, sin la que no puede pasar nuestro cuerpo. El ser aislado o la civilización que no llegan al arte están amenazados por una secreta asfixia espiritual, por una turbación moral (Huyghe, en Alderoqui et al., 1995: 5; en Terigi, 1998).

En la presente comunicación, expondré una red *transvisual* tejida a través de la utilización del punto que no pretende agotarse aquí. Siguiendo las palabras de Lygia Pape, me propongo crear una *imantación*. Presentaré al punto metafórico y literal, al dibujado y aludido mediante la circularidad y la repetición connotadas por él. Exploraré las redes de significados construidas y su inclusión en diversas prácticas culturales: desde el libro-álbum (Peter Reynolds, David Carter), pasando por el *abstract short-film* (Oskar Fischinger), hasta las instalaciones de Yayoi Kusama¹. Además de funcionar como “ensambles de espacios

¹ En esta oportunidad y dadas las restricciones de espacio, se explorará el uso del punto en Yayoi Kusama y en Oskar Fischinger. Continúan la red transvisual los ejes: el libro como dispositivo para estimular la creatividad (en David Carter y Hervé Tullet) y el lenguaje corporal en el arte como dispositivo creativo (en la brasileña Lygia Pape). Todos ellos serán detallados en otra comunicación.

cercanos y distantes mediante las realidades experimentadas” (CEVILAT, 2018) que activan el *intertexto lector* (Mendoza Fillola, 2008) del participante, son tejidos potentes (efectos de lectura) para la enseñanza en distintos niveles educativos e instituciones culturales.

El punto en matemáticas indica una posición en el espacio inabarcable, infinito, en geometría es la intersección de dos líneas. Por su parte, el punto en lengua finaliza un enunciado, culmina una oración y clausura la ambigüedad. Asimismo, los signos de puntuación pretenden disminuir al máximo la ambigüedad del intercambio comunicativo. Sin embargo, podríamos pensar en otros puntos: *otros puntos de vista*; los que aportan las artes al curriculum (Terigi, 1998²). En este orden de ideas, quisiera presentarles algunos ejemplos vinculados al uso de puntos: es posible tejer cada práctica cultural como efecto intertextual de lectura y permite potenciar la creatividad de los alumnos. Entiendo con Mattusek que “no existe una definición unitaria de creatividad. Pero esto no significa que no se dé un común denominador de los distintos conceptos de esta cualidad. Ese común denominador acentúa la idea de algo nuevo, independientemente de lo nuevo que pueda ser” (1984: 11).

Asimismo, cabe destacar que el concepto ha sido trabajado recién en el siglo XX a partir de los aportes de la Psicopedagogía y la Psicología y que responde a una capacidad netamente humana. Dice Hernández:

El conjunto de aptitudes vinculadas a la personalidad del ser humano que le permiten, a partir de una información previa, y mediante una serie de procesos internos (cognitivos), en los cuales se transforma dicha información, la solución de problemas con originalidad y eficacia (1999: 67).

Con claridad, se observa que de diversas perspectivas sobre la creatividad³ esta capacidad de producción de algo nuevo tendría, al menos, dos enfoques (el del sujeto y el del objeto producido). La segunda perspectiva no es la que nos interesa aquí (más utilizada en el ámbito empresarial). Entendemos que esta capacidad puede potenciarse en el ámbito de la enseñanza; además de incluir las condiciones/características descritas usualmente que

² Elliot Eisner, impulsor del movimiento DBAE, *Discipline Based Art Education*, con gran influencia en Estados Unidos entre los 70–90, luchó por la inclusión del arte en el currículo escolar. Gracias a Eisner comenzó a brindarse atención al desarrollo de la educación artística como una disciplina más. También, reconoció que la formación de una actitud artística a través de la educación tiene contribuciones únicas en el aprendizaje de los niños. Por su parte, Eisner se preocupaba por la estética, la crítica en la educación artística y la exploración de la historia en su contexto.

³ Se han distinguido tipos de pensamiento (lineal y lateral/ convergente divergente) en Edward de Bono (1998) y en J. P. Guilford (en Martín, 2013). Lo cierto es que durante mucho tiempo se han pensado estas modalidades taxonómicamente. La práctica revela que el desarrollo de ambos tipos de pensamiento son necesarios y complementarios.

propiciarían la creatividad, tales como: plaza/ lugar creativo, producto creativo, persona creativa y proceso creativo.

Yayoi Kusama, el punto obsesivo

Esta prolífica artista japonesa nació en Matsumoto, en 1929. Ha transitado intensamente por diversos géneros y modalidades artísticas: desde pintura, escultura, dibujo, collage, hasta instalaciones inmersivas realizadas a gran escala.

A comienzos de los años 40 trabajó con papel en obras abstractas. En contacto con diversos artistas conceptuales, minimalistas y abstractos estadounidenses y durante los 50⁴, crea la serie *Red infinita* [Infinity Net], utilizando como patrón rítmico pequeños arcos o manchas de pintura acumuladas sobre amplias superficies. Como señalan Applin et Al. (2011) las redes y los puntos que se observan entre los semicírculos pintados serán motivos persistentes y personales (“un vocabulario personal de imágenes”) a lo largo de su trayectoria.

Su obra no ha estado exenta de su biografía (palmaria muestra de que lo biográfico puede contribuir a comprender y complejizar los horizontes posibles de análisis del hecho artístico): Kusama ha luchado con sus alucinaciones desde niña y ha sido diagnosticada con “neurosis obsesiva”⁵. No obstante, ha generado una compleja trama artística que supera su biografía para explicitar y encarnar la potencia del arte como superación de un trauma.

Dado que la obra de Kusama suele estar acompañada de algunos de sus poemas libres, no es posible escindirlos de las connotaciones que adquieren sus producciones. En el poema denominado *La eternidad de la eternidad eterna*, el yo lírico subraya:

Me enfrento cada día con el miedo a la muerte,/con toda mi energía lo supero y me calmo/ y **lo que encuentro es mi pasión por el arte**./La sensación de haber nacido en este mundo/ regeneró mi vida con una **tormenta de creación nueva**./Los profundos susurros místicos de la tierra/ salvan mi vida miserable propensa al suicidio/ y disipan mi miedo y anhelo de muerte/ y siempre me han despertado al resplandor glorioso de la vida.
[El destacado es mío].

⁴ En 1957 Kusama se traslada a Nueva York donde conoció a Donald Judd, Andy Warhol, Claes Oldenburg y Joseph Cornell.

⁵ En 1973, Kusama volvió a Japón y, en 1977, se instaló voluntariamente en una clínica psiquiátrica en la que reside desde entonces.

Kusama describió sus *Redes infinitas* como pinturas “sin comienzo, fin o centro. El lienzo completo puede ser ocupado por una red monocromática. Esta repetición interminable causó una sensación de mareo, de vacío, de hipnosis” (en Applin et al, 2011).

Posteriormente, incursionó en las esculturas blandas conocidas como *Acumulaciones* [*Accumulations*] y luego a performances en vivo y happenings. Algunas de estas propuestas se pueden apreciar en el film de Laundry, dirigido por Martín Rietti. Este corto fue realizado en Tokio en mayo de 2013 en ocasión de la exposición *Yayoi Kusama. Obsesión infinita* (Philip Larratt–Smith y Frances Morris, Curs.), primera muestra retrospectiva en América Latina de la mayor artista japonesa viva.

La instalación de Yayoi Kusama, titulada *Obliteration Room* (2012; MALBA, Buenos Aires, 2013), permitió la colaboración del público visitante con stickers y gran cantidad de niños fueron a la muestra. Este uso del punto, replicado en *Love is Calling* (2013), *All The Eternal Love I Have for the Pumpkins*, (2016), *Infinity Mirrored Room – The Souls of Millions of Light Years Away*”, entre otros y bajo diversos materiales y experimentaciones visuales, puede potenciar el uso creativo y la enseñanza del arte en diversos niveles educativos.

Pienso, al respecto, en un fragmento, disponible en You Tube de *Kids Critique* “Yayoi Kusama’s ‘Give me Love’”(2015) (disponible en inglés)⁶, donde un grupo de niños realizan una excursión para ver la obra de la icónica artista japonesa en David Zwirner Gallery (New York). Los niños entrevistados advierten que es “abstract”, que “it takes me [them] a lot of time” entender cómo se ve la obra. Una niña menciona: “me gusta poder utilizar estos stickers sin que nadie me rete por ello”. Sobre *My Eternal Soul Series*, otro pequeño dice: “se ve muy bien y extraña”; “tengo la sensación de que tienen vida en mis sueños” [señala aludiendo a una de las figuras de los cuadros]. Un niño afirma: “vi un caimán, parecen monstruos en la oscuridad”; por lo que el entrevistador le pregunta “¿Da miedo?” y el pequeño contesta que “no, porque los monstruos ya no me asustan... además no son reales”.

Diversas cuestiones sobre la crítica de arte y sobre la teoría de las artes (como la ficción y lo real, las posibilidades del arte de imaginar, los efectos de la obra de Kusama en los pequeños se podrían pensar a partir de esta visita. Otra cuestión relevante es cómo se trabaja luego, a nivel de producción en el aula, con el contenido el punto.

⁶ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=yQxgztdovF4>. (Consultado el 15/12/18)

Abstract short-film: el poema óptico de Oskar Fischinger

El uso del punto aquí conforma una secuencia mediada por la emergencia del género *short-film*. Fischinger decide denominarlo “poema óptico” (*An Optical Poem*, 1937), aludiendo a la posibilidad sinestésica y a la presencia de diversos códigos. Así, señala al comienzo de la animación: “Para la mayoría de nosotros la música sugiere formas y colores definidos en la mente. Este cortometraje que estás a punto de ver es un novedoso experimento científico, cuyo objeto es transformar estas imágenes mentales en formas visuales.” El cortometraje se instala como dispositivo creativo, incorporando la experimentación abstracto-cinética⁷.

El cortometraje propone un correlato visual vinculado a la música; en especial la *Rapsodia húngara N. 2* (1847) de Franz Liszt (popularmente difundida en el inolvidable episodio de *Tom & Jerry* “The Cat Concerto”⁸). Cuando la música se repite, las figuras también lo hacen (hay una repetición del primer tema). Fischinger elige un fondo azul klein, monocromo, exaltando la posibilidad de interrelación artística de migración (Cristiá, 2012) desde un elemento sonoro exterior, la expresión del artista y lo que revelan las imágenes que se generan en su mente al escuchar la pieza. De este modo, puede usar el blanco y el negro como moduladores visuales (Cook, 1998).

Las primeras animaciones bidimensionales de Fischinger si bien tienen una gran sencillez formal, gozan de una gran complejidad conceptual. A su vez, se vinculan al nacimiento del arte abstracto y la defensa de la autonomía del arte⁹. Pues, el uso del punto está ligado a la abstracción como modo de posicionamiento político bajo el régimen Nazi. Ejemplo de ello es la precedente *Composition in Blau* (1935), en la cual Fischinger utiliza animación con modelos tridimensionales. La elección por modalidades abstractas en cine, si

⁷ Otra pieza de Oskar Fischinger, *Circles* (1933), fue el primer film en color hecho por el artista. Allí las formas y el movimiento se sincronizan con el *Venusberg Ballet* de la ópera Tanhauser de Wagner.

⁸ “The Cat Concerto”, *Tom and Jerry – Hungarian Rhapsody No.2*, Franz Liszt. Interpretado por Yannie Tan en 2017.

⁹ Ejemplo de ello son dos fragmentos de Worringer y Van de Velde: “Una línea es una fuerza que actúa como todas las fuerzas elementales: varias líneas relacionadas pero opuestas, tienen el mismo efecto que varias fuerzas elementales antagónicas (...) El artista consciente de estas leyes y de la interacción de las líneas pierde la ingenuidad. En el momento en que traza una curva, la que se opone a ella ya no puede librarse del concepto que encierra cada parte de la primera; a su vez la segunda actúa sobre ésta y ésta se transforma en relación a una tercera y a todas las demás (Henry van de Velde en *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, 1902).

William Worringer, en su tesis doctoral *Abstraktion und Einfühlung* (1908), escribe en relación con la creación pictórica autónoma de la mimesis aristotélica a la que ha estado anclada la pintura: “Las banales teorías de la imitación, que dominan nuestra estética gracias a la dependencia absoluta de los conceptos aristotélicos en la que se halla nuestra cultura, nos han vuelto ciegos a los valores psíquicos que son punto de partida y meta de toda producción artística”.

bien prohibidas en los años treinta, exhibían el contexto donde el audiovisual había devenido el instrumento de propaganda por excelencia del gobierno de Adolf Hitler. Respecto del uso de la línea, afirma Fischinger:

It seemed to me that, after all, a line is actually something in and on itself (...) When I think of how this line, **which is so nicely round and delicate, and fine, can suddenly change into something pointed, angry, jagged and nervous, thorny, steep and violent** (...) and made an absolute cinema (s/d. El destacado es mío).

Asimismo, el punto coloreado en *An optical Poem* (1937) se trabaja a nivel maquínico: experimentando. Se trata de una animación experimental realizada con una máquina de cera para efectos visuales. Fue Walter Ruttmann (Frankfurt, 1887–1941) quien había desarrollado este aparato: un inédito mecanismo para generar imágenes abstractas, generando composiciones de color cuadro a cuadro. Desde atrás se cargaba la cera de colores y se iba empujando hacia la salida o “pantalla” donde cada cuadro era fotografiado por una cámara de 35mm. Este invento fue solicitado por Oskar Fischinger¹⁰ y Lotte Riniger para incorporarlo a sus propias películas.

Fischinger defendió la animación como un “arte verdadero” (era más real que la pintura figurativa–mimética si incluía a las formas básicas como punto, línea) en relación con su capacidad sinestésica de crear lo que él denominaría “poesía óptica”, “ojomúsica” o “danza ornamental”. En el *short-film* propuesto confluyen todas las artes: pintura, música y el movimiento cinético que posibilita el cinematógrafo a fin de materializar las emociones.

Consideraciones finales: la necesidad del arte y la creatividad

La investigadora Flavia Terigi ha abordado en “Reflexiones sobre el lugar de las artes en el curriculum escolar” (1998, 2002) las preguntas y respuestas vinculadas a la relación entre artes y currículum. La autora hace referencia a la política respecto del arte y se pregunta “cuál es el horizonte de experiencias estéticas y de consumos culturales al que puede acceder cualquiera de nosotros”. La propuesta de construcción de un tejido transvisual vinculado al punto, permitiría hacer circular obras y autores escasamente difundidos en el contexto escolar (en particular en el nivel inicial). Además de la potenciación en el

¹⁰ Fischinger había estudiado ingeniería después de la I Guerra Mundial y fabricó el *lumigraph* con principios parecidos a los del clavecín ocular de Louis Bertrand Castel (1688–1757). Castel, matemático también dedicado a la física, era un erudito respetado que había escrito varios tratados científicos. El más famoso en su época sería el que dedicó a la melodía de los colores: *Optique des couleurs* (1740).

desarrollo de la creatividad que estas modalidades tendrían, es necesario pensarlas como un derecho: al acceso, al juego y a la intervención. La escuela tiene como misión también fomentar la creación de conciencia acerca del derecho que a todos nos asiste de entrar en contacto con el arte y aun de producirlo.

En esta línea, las artes en el currículum ¿son un lujo, un saber inútil?, se interroga Terigi:

la escuela debe brindar a los alumnos oportunidades para tomar contacto, comprender y producir arte a través de los diferentes lenguajes y productos artísticos, improvisando jugando, y comunicando a otros sus ideas y sentimientos a través de producciones que se valgan de una gama importante de recursos expresivos (Eisner, 1995 en Terigi, 2002: 16–7).

El desarrollo de la creatividad, y con ello el derecho al arte, es una necesidad –como dijera Pescetti–, no es un lujo. La creatividad va más allá de pintar árboles perfectos como lo haría el personaje de *Ish* (2005), de Peter Reynolds. Las preguntas que organizaron el estudio de la creatividad y sobre las que, aún, hoy muchos dudan son: ¿Nacemos creativos o nos hacemos creativos? ¿Todos somos creativos? ¿Qué implicancias tiene el desarrollo de la creatividad en la educación? ¿Qué aportan las artes?

Pescetti aporta claves interesantes para desplazar el tema de la creatividad ligada “al acento puesto en producir”. Por el contrario, piensa que es necesaria una perspectiva ligada al sujeto, al enriquecimiento de su mundo imaginario porque:

Es algo que responde al deseo de libertad y al impulso, inherente a todo lo que está vivo, de desarrollar sus potencialidades con la mayor plenitud posible (...) Es trabajar ese imaginario individual y colectivo de manera de volverlo favorable (...) Nadie busca lo que no concibe. Por eso es esencial que ‘lo posible’ crezca, se ensanche, conquiste nuevos territorios (1996: s/p).

El docente posibilita o limita el ensanchamiento de este imaginario; es quien ofrecerá a los niños, en función de su *horizonte de experiencias artísticas y consumos culturales*, un trazado no lineal, transvisual, una *imantación*. El cuento *El punto*, de Peter Reynolds, narrado oralmente en alguna ocasión por Pescetti es metáfora de esta situación de enseñanza (de participación, intervención, conocimiento y disfrute) construida con tejidos abiertos, flexibles.

Yo espero que estas páginas puedan ser igualmente útiles a quien cree en la necesidad de que la imaginación ocupe un lugar en la educación; a quien tiene confianza en la creatividad infantil; a quien conoce el valor de liberación que puede tener la palabra. ‘El uso total de la palabra para todos’ me parece un buen lema, de bello sonido democrático. **No para que todos sean artistas, sino para que nadie sea esclavo** (Rodari, 2008. El destacado es mío).

Referencias bibliográficas

- Applin, Jo *et al.* *Yayoi Kusama*. Cat. Exp. Londres/Madrid: Tate Publishing/ TF Editores / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.
- Cook, Nicholas. *Analyzing Musical Multimedia*. Oxford: University Press, 1998.
- De Bono, Edward. *El pensamiento lateral. Manual de creatividad*. México: Paidós, 1998.
- Cristiá, Cintia. “On the Interrelationship between Music and Visual Art in the Twentieth and Twenty–first Centuries: A Possible Typology Derived from Cases Originated in Argentinean Artistic Field”. *Trans. Revista transcultural de Música*. 16 (2012): pp. 1–44 .
- Fischinger, Oskar (s/d). Excerpt from unpublished typescript, n.d. Center for Visual Music. Disponible en: <http://www.centerforvisualmusic.org/Fischinger/OFFilmnotes.html>. (Consultado el 5/11/18).
- Hernández, Caridad. *Manual de creatividad publicitaria*. Madrid: Síntesis, 1999.
- Martín Calle, Alejandro. *Créate. Da vida a tu capacidad creativa*. Bloomington: Palibrio, 2013.
- Matussek, Paul. *La creatividad desde una perspectiva psicodinámica*. Barcelona: Herder, 1984.
- Mendoza Fillola, Antonio. *La educación literaria. Bases para la formación de la competencia lecto–literaria*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.
- Terigi, Flavia. “Reflexiones sobre el lugar de las artes en el curriculum escolar” en Terigi, Flavia et al. *Artes y escuela: aspectos curriculares y didácticos de la educación artística*, 1998, pp. 13–92
- . “Reflexiones sobre el lugar de las artes en el curriculum escolar” en Terigi, Flavia et al. *Artes y escuela: aspectos curriculares y didácticos de la educación artística*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Pape, Lygia. *A Chave do Livro*, Abril 7, 1980 en *Lygia Pape: Magnetized Space*. Cat. Exp. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Serpentine Gallery, Londres; Pinacoteca do Estado, San Pablo, 2011, pp. 209–210.
- Pescetti, Luis. “Creatividad y fantasía ¿Lujo o necesidad?” En: *Taller de animación musical y juegos*. México: Libros del Rincón, 1996, s/p. Disponible en: https://luispescetti.com/wp-content/ensayos/Luis-Pescetti_creatividad-fantasia.pdf. (Consultado el 11/11/18).
- Rodari, Gianni. *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*. Buenos Aires: Colihue, 2008.

Van de Velde, Henry: *Kunstgewerbliche Laienpredigten [1902]*. Berlin: Mann, 1999.

Worringer, Wilhelm. *Abstraktion und Einfühlung, Ein Beitrag zur Stilpsychologie [1908]*. Amsterdam: Verlag der Kunst, 1996.

“Yayoi Kusama’s ‘Give me Love’”, en *Kids Critique*, 2015. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=yQxgztdovF4>. (Consultado el 15/12/18).

Recursos visuales, audiovisuales, sonoros y textuales

Fischinger, Oskar. *An Optical Poem*, 1937.

———. *Circles*, 1933.

———. *Composition in Blau*, 1935.

Kusama, Yayoi. *Infinity Net [Red infinita]*, 1960

———. *Accumulations*, 1962.

———. *Obliteration Room*, 2012; MALBA, Buenos Aires, 2013.

———. *Love is Calling*, 2013,

———. *All The Eternal Love I Have for the Pumpkins*, 2016.

———. *Infinity Mirrored Room – The Souls of Millions of Light Years Away*, 2013.

Reynolds, Peter. *El punto*. Barcelona: Ediciones Serres, 2005.

———. *Ish*. London: UK Ed., 2005.

Riatti, Martín (Dir.). *Yayoi Kusama. Obsesión infinita*, 2013. Corto realizado a partir de la exposición organizada por Malba – Fundación Costantini, en colaboración con el estudio de la artista. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=J_Ppf-B9AuQ. (Consultado el 1/10/18).

Liszt, Franz. *Rapsodia húngara N° 2*, 1847.

Yannie Tan. “The Cat Concerto”, *Tom and Jerry – Hungarian Rhapsody No.2*, Franz Liszt, 2017. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=E1JKd1C7izQ>. (Consultado el 15/12/18).

VIII.

Alteridades

Pueblos indígenas, estrategias de producción audiovisual y apropiaciones comunitarias de la cámara

María Claudia Villarreal
Universidad Nacional de Rosario
Argentina
mmariaclaudiavillarreal@gmail.com

Introducción

En las últimas décadas el contexto sociopolítico internacional y local ha dado lugar a distintos procesos de visibilización étnica que posibilitaron cuestionar las tradicionales narrativas de desaparición de los pueblos indígenas, así como también desplegar diferentes estrategias de reclamos en torno a sus derechos que tienen como ejes principales la devolución de las tierras, la vivienda digna, la salud, el trabajo, el respeto hacia sus formas de organización sociopolíticas, sus cosmovisiones y la educación. Una de ellas se vincula al conjunto de usos innovadores por parte de los pueblos indígenas en Latinoamérica y el mundo de los medios “occidentales” (Schiwy, 2004). Por un lado, se vienen desarrollando experiencias de proyectos audiovisuales colaborativos en los que los antropólogos/documentalistas incorporan las voces, perspectivas y demandas de los pueblos indígenas y –por otro– se han ido generando procesos de apropiación de las herramientas de comunicación audiovisual que involucran al cine por parte de las propias comunidades.

Desde una mirada de la Antropología visual, esta presentación reflexiona acerca de la incursión en las nuevas tecnologías de comunicación por parte de propios pueblos a través del llamado “video indígena”¹. Se entiende que tales procesos constituyen formas de lucha

¹ En el texto se utilizarán indistintamente las expresiones “video indígena” (Wortham, 2013) y “medios indígenas” (Ginsburg, 1991), ya que no existe una denominación consensuada que refiera a tales procesos aunque se reconozca –siguiendo a Córdova (2011)– que la primera en el contexto latinoamericano se ha apropiado y resignificado como una posición política fundamental para las luchas indígenas por la autodeterminación.

etnopolítica, de comunicación interna y hacia la sociedad mayor para la autodeterminación y resistencia a la dominación cultural exterior (Ginsburg, 1991), generando materiales audiovisuales desde sus propias miradas y vínculos con diversas culturas latinoamericanas (Brisset, 2002; Bajas Irizar, 2008; Schiwy, 2004; Worth y Adair, 1970; 1972).

Del documental etnográfico al video indígena

El surgimiento de producciones audiovisuales indígenas tiene como antecedentes las nuevas formas de representación reflexivas que emergieron a partir de los 50' con realizadores como Jean Rouch, Tim Asch, David y Judith McDougall, John Marshall y Jorge Preloran, entre los más destacados. El video indígena se distancia del tradicional documental etnográfico en varios sentidos. Ciertamente, autores como Ginsburg (1991) y Turner (1996) consideran que existen notables diferencias entre ambos. En este sentido, el filme etnográfico está dirigido a la comunidad académica en el que el uso de la cámara forma parte de un método etnográfico cuyo objetivo es construir conocimiento acerca de una realidad lejana y desconocida. En cambio, el video indígena está orientado en primer lugar a la comunidad que lo produce para contribuir a sus luchas desde las cosmovisiones, creencias y narrativas propias. Si bien estas dos formas de producciones audiovisuales se inscriben en epistemologías y matrices socioculturales diferentes, es importante advertir que las relaciones entre ellas ha estado marcadas por un modelo colonial que afirma la separación entre cultura y naturaleza, la hegemonía del conocimiento científico moderno por sobre los saberes ancestrales, la producción académica y las prácticas comunitarias. Es por ello que la persistencia de tal racionalidad jerárquica suscita aún en el presente que ambos tipos de producciones tengan una legitimidad y prestigio diferentes.

El Video indígena

Constituye un conjunto de obras heterogéneas, espacialmente disperso, y vinculado fuertemente a procesos socio históricos situados (Córdova, 2011). No se inscribe en un género audiovisual propiamente dicho en el sentido en que no obedece a formatos establecidos de producción, no está dirigido al mercado y constituye un relato que juega libre y creativamente con los géneros cinematográficos y audiovisuales (Alvear y León, 2009:109). Se adhiere a lo que Ginsburg (1994) ha llamado “embedded aesthetics,” (estéticas incrustadas o enraizadas) ya que incorpora miradas, protocolos y estéticas propias de cada comunidad, documentando y transmitiendo a las nuevas generaciones los saberes ancestrales en sus propias lenguas. Junto a tales saberes, los medios indígenas están permitiendo la visibilización de las historias y acontecimientos dolorosos de la historia de los pueblos que han sido silen-

ciados por décadas y corrían el riesgo de ser olvidadas en sus propias comunidades: “memorias de pantalla”, en palabras de Ginsburg (2002). Fry y Willis por su parte, tomando el concepto de bricolage de Lévi-Strauss (1964), entienden que forma parte de una estrategia cultural “a través de un proceso de selección y montaje de las formas culturales combinadas y recombinadas y de la formación de una nueva que rechaza los modelos que pretendían imponerse” (1989: 160).

Al interior de las comunidades, la apropiación de los medios constituye un espacio de negociación hacia procesos de construcción de identidades donde el objetivo no es la recuperación y reconstrucción de un pasado congelado e idealizado, sino que interesa abarcar las dinámicas identitarias y las problemáticas del territorio, la historia de sus relaciones con los europeos y los estados nacionales, las luchas políticas actuales por el reconocimiento de sus derechos. En tanto proceso social, los medios indígenas representan las posiciones y roles sociales ocupados por integrantes de las comunidades. Es decir, muestran la estructura social de la comunidad (Ginsburg, 1994), permitiendo generar procesos de producción más horizontales, inclusivos, participativos y colectivos.

El modelo “Comunicación con identidad” en Argentina

Si bien el impacto del video en el desarrollo audiovisual latinoamericano alcanza un fuerte impulso en la experiencia argentina durante la década de los 90’, la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual en 2009² es considerada por los comunicadores indígenas chaqueños –precursores del cine indígena en el país– como el marco que les ha permitido desarrollar propuestas audiovisuales desde lo que denominan “Comunicación con identidad”, porque permite recuperar la palabra pública de los pueblos originarios como un ámbito de acción que legitima las nuevas prácticas y es el resultado de años de lucha de los pueblos en general y de los pueblos originarios. Para éstos, la comunicación radial y audiovisual es la que más se ajusta a las realidades de las comunidades y organizaciones por su tradición ágrafa; consideran que cobra una importancia gravitante en los procesos de los pueblos indígenas porque se constituyen en instrumentos educativos, informativos y de reflexión.

En este marco, en el año 2011 el equipo de comunicadores presentó a nivel nacional la Coordinadora de Comunicación Audiovisual Indígena de la Argentina (CCAIA). En palabras de Juan Chico³:

² Servicios de Comunicación Audiovisual, Ley 26.522. InfoLEG, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, Presidencia de la Nación. Disponible en: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/155000-159999/158649/norma.html>. (Consultado el 22 de setiembre de 2018).

³ Investigador y escritor del pueblo qom; director y productor de cortos audiovisuales, docente y conferencista en

Los pueblos indígenas poseemos modos propios y formas de comunicación que son una expresión de cosmovisiones diferentes a la occidental, y que tienen características singulares: son horizontales, no lucrativas, democráticas y explícitamente colectivas. Y esa comunicación se sustenta necesariamente en la identidad indígena, lo que la hace única e irrepetible (Chico, 2012:7)

La comunicación con identidad se enmarca en un contexto de desarrollo nuevas tecnologías de la comunicación e información y de revalorización de las identidades indígenas. Sostienen que los procesos de capacitación de hombres y mujeres en materia de la comunicación colaborarán en los procesos internos de desarrollo, fomentando el diálogo, reflexión y participación en sus organizaciones en la definición de su propia visión del desarrollo. A su vez, se fundamenta en un paradigma comunicacional en donde las prácticas basadas en la interculturalidad y la comunicación comunitaria se alejan de la reproducción y producción de prácticas paternalistas en detrimento y desconfianza de la capacidad indígena de construir sus propios modelos de desarrollo⁴.

Para los comunicadores, el desafío consiste en fortalecer células orgánicas (equipos de comunicación) que puedan desarrollar, gestionar y dirigir nuevas radios, televisoras, productoras, medios gráficos y digitales, entre otras, los cuales deberán trabajar de forma profesional y ser atractivos para el público en general, pero aclarando que con un contenido opuesto a la cultura dominante ya que serán una herramienta al servicio del pensamiento crítico y transformador de los pueblos.

La experiencia de Taller de Comunicación con identidad audiovisual

En este punto se comparten algunos extractos en torno a la experiencia que significó para un comunicador indígena su participación en talleres regionales de capacitación y formación en comunicación con identidad en el NOA – NEA y SUR⁵, entre los años 2010 y 2011:

cine indígena chaqueño.

⁴ En 2016, a partir del triunfo del actual gobierno nacional, por Decreto de Necesidad y Urgencia N° 243 se crea el Ente Nacional de Comunicaciones (Enacom), que absorbe las funciones de la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA) y de la Autoridad Federal de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (Aftic).

⁵ La región del NOA se ubica geográficamente en el sector noreste de Argentina. Abarca las provincias de Salta, Jujuy, Tucumán, Catamarca y Santiago del Estero; la NEA ocupa la región noreste del territorio argentino. Comprende las provincias de Formosa, Chaco, Misiones y Corrientes. Las provincias del sur (Patagonia) la integran las provincias de La Pampa, Neuquén, Río Negro, Chubut, Santa Cruz y Tierra del Fuego.

Nos sumergimos en el código audiovisual a través de charlas con un comienzo expositivo acerca de los diferentes ejes temáticos vinculados a la identidad: el cine y los pueblos indígenas, la oralidad, los idiomas originarios y el EIB, los pueblos originarios y la poesía, los pueblos originarios, la comunicación y la cultura en los diferentes escenarios regionales, los pueblos originarios desde la evangelización católica y protestante en el cine. Estos talleres permitieron que emergieran las líneas de trabajo colectivo de los diferentes equipos conformados. Los productos visibilizaron una diversidad cultural muy rica. En el Chaco siempre se mostró lo peor del Chaco, pero nunca se mostró lo positivo, el festival de cine de los pueblos indígenas, mostrar de nuestra manera los logros y avances (Chico, 2012: 104)

En relación a los “planos técnicos del audiovisual”, expresa:

Alguien planteó: si nosotros nos proponemos una comunicación con identidad, qué mostramos? Lo habitual cuando uno hace una entrevista con una cámara, se enfoca principalmente las manos, también lo que enfoca depende del discurso del hablante, el rostro, se hace un plano detalle en los labios, o en la vista, ya que sabemos todos, que a veces los gestos valen más que mil palabras, o que un buen discurso. Entonces la idea era, cuando se usó el tema de las manos, hacíamos, sin decirle al que se le iba a filmar, que exprese un pensamiento, y que ponga sus manos. Y eso fue interesante, porque los chicos, la gente grande, puso sus manos, y después decía lo primer o que se le venía. Y creo que fue una experiencia muy linda muy enriquecedora (Chico, 2012: 105)

Para Chico, tales experiencias revalorizaron el trabajo en territorio, aclarando que si bien había experiencias anteriores, éstas eran aisladas. De ahí la importancia de la organización y participación en festivales⁶.

En tal contexto, en la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe, se realizaron durante el 2012 talleres de cine animado en una de las comunidades qom⁷ a través del Programa Pueblos Indígenas de la Dirección Nacional de Promoción de los Derechos Culturales y Diversidad Cultural. En este marco, en setiembre del año 2013 se realizó el primer y hasta el presente único festival que incluyó una producción audiovisual fruto de procesos colaborativos en los que participaron pueblos indígenas. El “Festival de Cine Animado y Hip Hop” se realizó en la Comunidad Qadhuoqte (barrio conocido como “Los Pumitas”) y fue organizado por el Ministerio de Defensa y la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la

⁶ Para conocer sobre la formación de un espacio de cine indígena en la provincia del Chaco, consultar el texto de Carolina Soler (2017).

⁷ Los qom constituyen el grupo mayoritario en número en la ciudad de Rosario y en la provincia de Santa Fe.

Nación. En el marco del festival – entre otras actividades– se proyectó el corto animado “La Lección de Gerónimo”, en el que participaron ocho jóvenes de la comunidad quienes proporcionan narrativas innovadoras que los vincula con su historia e identidad. En este caso, es el estado quien interviene para estimular la formación de los pueblos indígenas en la tecnología de vídeo a través de los talleres de cine animado y apoyar la difusión de su trabajo. Más se subraya que los procesos que significaron el uso y paulatina apropiación de los medios indígenas hasta el presente son fundamentalmente el resultado de las luchas e iniciativas de los propios pueblos, del cuestionamiento de las políticas y de las disputas por el poder y el reconocimiento de sus derechos.

Referencias bibliográficas

- Alvear M., y León, C. *Ecuador Bajo Tierra: videografías en circulación paralela*. Quito: Ochoymedi, 2009.
- Bajas Irizar, M. P. “La Cámara en manos del otro. El estereotipo en el video indígena mapuche”. *Revista Chilena de Antropología Visual*. 12. Santiago, 2008, pp. 70–102.
- Brisset, D. “Una mirada al video indígena latinoamericano. *Revista Telos*. año 2002. Disp.: BRISSET, D. “Aportación visual al análisis cultural. Tradición y actualidad del audiovisual Etnográfico”, *Revista Telos*, 2002.
- Córdova, A. Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina. *Comunicación y medios* 24. (2011): pp. 81–107.
- Fry, T. y Willis A. M. *Development of contemporary Aboriginal art; success of Aboriginal art in the western art world; ethnocide; television*. Central Australian Aboriginal Media Association (CAAMA); Imparj, 1989.
- Ginsburg, F. *et al. Media Worlds: Anthropology on New Terrain*, Berkeley, University of California Press, 2002.
- _____. “Embedded Aesthetics: Creating a Discursive Space for Indigenous Media”. *Cultural Anthropology* N° 9 (3), (1994): pp. 365–82.
- _____. “Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village”. *Cultural Anthropology*, No 6, 1991, pp. 92–112.
- Chico, J. *et al. Aportes para la construcción del modelo de comunicación indígena en Argentina*. INAI y Equipo de Comunicadores de Pueblos Originarios., 2012.

- Lévi–Strauss, C. *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Schiwy, F. La otra mirada. Video indígena y descolonización. *Miradas, Revista del audiovisual*. Escuela Internacional de Cine y Televisión, 2004.
- Turner, T. El desafío de las imágenes. La apropiación Kayapó del video. F. Santos Granero (ed.), *Globalización y cambio en la Amazonía indígena*. Quito: Flacso 1996, pp. 387– 438.
- Soler, C. “Enfocar nuestra trinchera”. El surgimiento del cine indígena en la Provincia del Chaco (Argentina)”. *Folia histórica del Nordeste* N° 28. Enero–Abril 2017 IIGHI – IH– CONICET/UNNE, pp. 71–97.
- Worth, S. y Adair, J. *Through Navajo eyes; an exploration in film communication and anthropology*. Bloomington: Indiana University Press, 1972.
- _____. *Navajo Filmmakers*. *American Anthropologist*, 1970, pp. 9–34.
- Wortham, E. C. *Indigenous Media in Mexico: Culture, Community, and the State*. Londres: Duke University Press, 2013.

Producciones audiovisuales

- Cultura Nación. Taller de cine animado (2012) – La lección de Gerónimo (Rosario). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=6qfHBBG9Q_Fs. (Consultado el 25 de setiembre de 2018).

Prácticas interconectadas. Desplazamientos de visualidades, artefactos y dispositivos en viajes al Gran Chaco. Siglos XIX–XXI

Mariana Giordano
Instituto de Investigaciones Geohistóricas
Universidad Nacional del Nordeste
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Argentina
marianalgiordano@gmail.com

Introducción

El presente texto analiza las prácticas de viaje que, entre fines del siglo XIX y principios del XXI, produjeron imágenes, artefactos y dispositivos sobre el Gran Chaco. Para ello partimos de una de las últimas grandes expediciones, *Chaco Ra'angá. Un viaje científico y cultural al corazón de Sudamérica* (2015), que constituye el eje para la reflexión: es decir, desde las prácticas contemporáneas identificadas en ese viaje, se analiza el enlace/conexión con las preteritas.

La producción visual fue central tanto en las expediciones contemporáneas como en las históricas; el “dar a ver la experiencia” y la construcción de saberes a partir de la observación se entienden desde el carácter político de la visualidad y los “... procesos cotidianos de mirar a otros y ser mirados” (Mitchell, 2014:22). Es que, como plantea Barriendos (2008) al aludir a la “colonialidad del ver”, las imágenes contemporáneas se sedimentan sobre “imágenes–archivo” que se sustentan en un “saber etnográfico eurocentrado, el expansionismo trasatlántico de las culturas visuales imperiales, el ocularcentrismo militar–cartográfico y la génesis del sistema mercantil moderno–colonial.” Por otro lado, la construcción de artefactos y dispositivos de circulación de imágenes y saberes producidos en/por el viaje son centrales al análisis porque constituyen modos de posicionar los intereses científicos, artísticos, culturales e institucionales: no sólo nos interesa indagar qué es lo que se representa y cómo se construye conocimiento sobre la región a partir del viaje, sino también qué estrategias de circulación y mostración se utilizaron en el espesor histórico y en tensión con el carácter colonial/decolonial de las prácticas.

Chaco Ra'angá retomó la estructura del proyecto *Paraná Ra'angá* –considerado “...una inspiración y un punto de partida” por una de sus organizadoras (Vaello Marco, 2017:21) –, con igual financiación y acotando el área del recorrido, exploración y producción de conocimiento al Gran Chaco¹. El mismo título del proyecto enfatiza el rol del viaje como elemento fundante del conocimiento, a la vez que articula el componente “científico” y “cultural”. La Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), fuente del financiamiento del proyecto, había realizado una Convocatoria a científicos sociales y naturales, y artistas, que se presentó en los siguientes términos:

El proyecto fue concebido con el objetivo de visibilizar la riqueza cultural y ambiental del Gran Chaco, así como los desafíos a los que se enfrenta. La región –que se extiende entre Argentina, Paraguay y Bolivia y una pequeña porción de Brasil– es el área boscosa más extensa del continente americano (después del Amazonas), y cuenta con grandes reservas de agua, energía y tierras cultivables. Esa riqueza genera un debate crucial... (AECID, 2017: 14).

Estos presupuestos repiten, en gran medida, muchos de los viajes y expediciones de aventuras en el cruce con la ciencia de las primeras décadas del siglo XX². La mirada sobre un territorio lejano, con una riqueza natural inconmensurable, y la posibilidad de aportar a la discusión recuperan conceptos y propósitos de las expediciones pretéritas y pueden ser entendidos desde la “colonialidad del saber” (Quijano, 2000) que las metrópolis continúan sosteniendo como portadoras, constructoras y legitimadoras de saberes.

Atendiendo a los objetivos del viaje, numerosas presupuestos y prácticas interconectadas articulan las expediciones pretéritas y la llevada adelante por *Chaco Ra'anga*: fondos internacionales de financiamiento de la misma, la concepción eurocéntrica del viaje como instrumento de conocimiento, el itinerario que parte de la metrópoli (donde se encuentra el conocimiento) hacia el espacio vacío (de saberes), que es necesario completar con información legitimada por los actores de la expedición; la idea de “visibilizar la riqueza cultural y ambiental” reproduce discursos y estrategias colonialistas del siglo XIX y las primeras dos

¹ *Paraná Ra'anga (La figura del Paraná)* se había presentado en 2008 como “Una expedición multidisciplinaria, financiada por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) y organizada por los centros culturales de España en Rosario y Asunción” y que fue liderado por el Centro Cultural Parque de España de Rosario al que se sumaron como participantes el Centro Cultural de España en Buenos Aires, el Centro Cultural de España en Córdoba y el Centro Cultural de España en Asunción

² Al respecto, véase Giordano, 2018 a y b.

décadas del siglo XX, que se actualizan en el siglo XXI. Dada la extensión de este trabajo, sólo analizaremos tres prácticas interconectadas que encontramos en *Chaco Ra'angá* y que se sedimentan en prácticas pretéritas.

Práctica de enlace 1: la “entrada” y la etnografía exotista

A fines del siglo XIX, las expediciones se proyectaban a partir de los puntos en que comenzaban la navegabilidad de los ríos y/o las entradas a lomo de burro y caballos desde la punta de rieles. En estas experiencias expedicionarias la “entrada” o “avanzada” (concepto muy ligado al ámbito militar) al territorio retomaba concepciones y prácticas de la época colonial. Tanto los textos como las imágenes producidas naturalizaban la mirada de “asombro” a la vez que nostálgica de un mundo “primitivo”. En el siglo XXI *Chaco Ra'angá* reactualiza este concepto de “entrada”, donde los medios de transporte y los accesos terrestres también forman parte de la producción discursiva y visual, el desplazamiento y los itinerarios se incluyen en mapas, en el documental producido por la entidad financiadora, en el diario de viaje que condensa discursos institucionales y de viajeros y en distintos materiales contruidos tanto por los organizadores del viaje como por los viajeros.

El carácter presencial–testimonial es otro aspecto que, junto a los medios de acceso al terreno, caracteriza esas “entradas”: tanto en las expediciones de principios del siglo XX como en *Chaco ra'angá* el viajero–expedicionario se presenta reiteradamente en imágenes construidas en el contexto natural, en distintas instancias de relaciones con los “otros”, y en la experiencia de tránsito a través de embarcaciones, caminatas y automóviles (en el pasado también el ferrocarril, caballos y carretas). Si a fines del siglo XIX y principios del XX el “baqueano” era un sujeto que se incorporaba en los relatos textuales y visuales como un agente importante en la introducción y desplazamiento, en el viaje contemporáneo es el “guía” quien se presenta junto a los viajeros en el terreno.

La experiencia del viaje implicó no solo esa entrada a un territorio que se repite desde el discurso institucional de la AECID³ como “impenetrable”, sino que también el “dar a ver” la experiencia articula y resignifica elementos románticos de esa entrada en un contexto contemporáneo: un romanticismo teñido de exotismo, que replica imaginarios tanto de los viajeros itinerantes de los siglos XIX y XX, como también de aquellos

³ En adelante, al referirnos a “discurso institucional” hacemos alusión a aquel que procede de diferentes agentes que en distintas instancias del proyecto Chaco Ra'angá participaron como representantes de la AECID, entidad promotora y financiadora del viaje.

que habían emprendido un viaje científico, como fue el caso de Erland Nordenskiöld, considerado uno de los pioneros de la antropología del Gran Chaco, quien al referirse a su viaje de 1901 expresaba: “Naturalmente pretendemos visitar indios «salvajes». Si eso no formase parte de nuestro programa, no les invitaría a acompañarnos imaginariamente en nuestro viaje. Queremos cabalgar por altas montañas, abrirnos paso por la selva y navegar en canoa...” (Nordenskiöld, 2001: 18).

Tanto en los viajes de aventuras como en los científicos, el carácter exosista y eurocentrado precedía la misma experiencia de viaje y se acentuaba en los relatos producidos en el campo, aspectos que se resignifican en *Chaco Ra'anga*. En el mismo proyecto de la AECID se advierten percepciones idealizadas y retóricas primitivistas, donde naturaleza e indígena vuelven constituir índices indisociables de exotismo: “...Un Chaco que tradicionalmente han habitado diversos pueblos indígenas, a los que, a través de diferentes proyectos y actividades del Centro Cultural Juan de Salazar, hemos ido conociendo y admirando, como ejemplo de resistencia y cultura” (Vaello Marco, 2017: 21). El fundamento institucional en esta necesidad de “entrar” al Chaco, y las imágenes que preceden a esta entrada responden una mirada metropolitana, que no sólo remite a un carácter eurocentrado (o español-centrado en este caso), sino que se sustentan también en imaginarios presentes en las metrópolis sudamericanas donde la AECID tiene los Centros que participaron del proyecto.

Práctica de enlace 2: Llenar el “varío” con imágenes y saberes

El Chaco como espacio vacío es una página en blanco que hay que llenar, porque no se conoce y necesita ser “documentado”, “recolectando información”, visibilizando sus problemas. Tales son los conceptos que preceden el viaje, que fundamentan el mismo y que orientan la producción de discursos e imágenes. El hecho de considerarse legítimos generadores de conocimiento (la institución generadora a través de su proyecto, y los viajeros como sujetos productores), se puede entender, entre otros, en dos aspectos: por un lado, en la firme suposición de que el viaje es un dispositivo de construcción de saberes. Por otro lado, en una jerarquización de los saberes, que relega/desjerarquiza a los sujetos que habitan el Chaco y las mismas instituciones académicas de la región, quienes asumen un rol pasivo de estos “espacios representacionales”, ya que no pueden producir conocimientos ni visibilizar sus problemáticas. En tal sentido se reproduce un sistema jerárquico de un sujeto que observa, administra y construye objetos y saberes que responde a un “racismo epistémico” como “gesto colonial” (Segato, 2015: 48), donde la retórica colonialista se presenta como neutral y externa al espacio representacional. Así, ambos aspectos –que los exponemos

sintéticamente—revelan una escasa actitud crítica respecto de las matrices coloniales en que los discursos se construyen, resignifican y circulan en circuitos coloniales, postcoloniales o neocoloniales.

El “vacío” es completado, en parte, a través de la construcción de visualidades que conformarán los archivos visuales para el futuro, por lo que importa señalar qué “formas” asumen esos saberes visuales que se (re)construyen. Atendiendo a la mirada exotista que fundamenta la “entrada” antes analizada, los saberes sobre el territorio y el indígena fueron dos ejes sobre los que se centraron los discursos como también las prácticas expositivas que analizaremos más adelante. El paisaje chaqueño sigue siendo un espacio edénico: las imágenes iniciales de difusión de la convocatoria de *Chaco ra'angá* (flora y aves), como las producidas durante el viaje enfatizan en ese imaginario que también lo encontrábamos un siglo antes, parecieran sustentarse en las que refiere la pluma de von Eckstein quien acompañó al general ruso Belaieff en una de sus expediciones al Chaco paraguayo como parte de la avanzada territorial del estado paraguayo en la década de 1920: “En los hermosos paisajes que íbamos dejando atrás, observábamos paradisíacas aves de todos los colores y exóticas especies: el parsimonioso y elegante volar de las garzas rosadas y blancas, el graznido de los patos y otros que llamaban poderosamente nuestra atención” (von Eckstein, 1986).

Una distinción en este imaginario comparativo entre imágenes pretéritas y contemporáneas son las que aluden a la destrucción de los recursos naturales que se presenta como un tópico emergente del siglo XXI.

La mirada sobre el “otro” no se separa del territorio que lo habita. En *Chaco Ra'an-ga. El documental*⁴ explícitamente se manifiesta el interés en “visibilizar la riqueza y desafíos del Gran Chaco”: mapa, territorio, agua, bosque, otredades (indígena, “mestizo” que en ocasiones se denomina “criollo” y menonitas), “vida tradicional”, imágenes de los viajeros “con” los otros, son tópicos visuales que se convierten en imágenes archivo, en tanto se sedimentan sobre representaciones pretéritas de los indígenas chaqueños y de los mismos viajeros de los siglos XIX y XX (Giordano, 2018). Los primeros planos de rostros indígenas, la pose y montaje de escenas étnicas constituyen recursos recurrentes en la representación del “otro”, donde las danzas indígenas, las puestas en escena que se derivan de estrategias pretéritas en la relación con el “otro” y la ornamentación plumaria construyen la diferencia. En este universo étnico aparece un “nuevo–otro” en *Chaco Ra'angá* que

⁴ El documental fue realizado en 2016 con material obtenido durante el viaje, con guion y dirección de Marta Ruffini y Luis Vecino Rubio. Ruffini fue también quien manejó la cámara en terreno.

es el menonita⁵ sobre quien hay que construir saberes y representaciones: la distinción discursiva y visual respecto de ese “otro” se encuentra tanto en el diario de viaje como en el documental como un aspecto distintivo, que reproduce una matriz de construcción de visualidades sobre esos “otros” con quienes también (el viajero) se performatiza interculturalmente. No asumen igual carácter en la construcción visual los criollos, menos aún otros sujetos del campo socio-étnico del Gran Chaco. Solamente aquellos que, en la espectacularización del mundo contemporáneo se exhiben performáticamente en función de una mirada esencialista-primitivista.

La marginalización de los saberes locales se complementa, entonces, con la producción de saberes visuales sobre un territorio y una otredad exotizada.

Práctica de enlace 3: Circulación/expansión de la experiencia de viaje

La circulación y las estrategias expositivas del viaje también forman parte de prácticas interconectadas entre las experiencias pasadas y las contemporáneas. La experiencia y los saberes deben circular y expandirse. En tal sentido, desde una primera evaluación del viaje los organizadores indicaban:

Chaco Ra'anga es un viaje expandido. Un viaje que es, a la vez, experiencia, escritura, imagen, y que parte de la mirada de doce viajeros, que realizaron un recorrido por El Gran Chaco Americano en mayo de 2015, y cuyo resultado llega finalmente el 23 de noviembre a Casa América de Madrid en forma de exposición y simposio⁶.

El “dar a ver la experiencia”, la afirmación de la presencia en el campo como estrategia legitimadora de saberes y el “contacto con el otro” son elementos compartidos: el sujeto-viajero se muestra, se exhibe en imágenes junto a los “otros” o en el territorio que construye. Pero también hacen que esa experiencia circule: los viajeros de fines del XIX y principios del XX, dieron a conocer su experiencia a través de diarios de viaje, álbumes fotográficos, informes técnicos (en ocasiones publicados), libros (algunos con mapas), cartografía, artículos periodísticos, postales, fotografías y producciones cinematográficas” (Giordano, 2018a). En los viajes contemporáneos, esa experiencia se da a ver de igual modo: los libros, artículos periodísticos, fotografías y documentales comparten dispositivos de

⁵ La primera colonia menonita en el Chaco paraguayo, Colonia Menno, comenzó a hacia 1926.

⁶ <http://www.chacoraanga.org/blog/chaco-raanga/> Consulta 18/11/18.

circulación con las experiencias pretéritas. Además, los itinerarios se publican en la web y se van actualizando, como los relatos y las visualidades se socializan a través de internet, y hasta en tiempo real, a través de la publicación diaria en el blog de la expedición y en redes sociales. Otro dispositivo que se agrega, y que “expande” el viaje en términos de la AECID, es la exposición, en los diversos montajes que transitaron América y Europa: al igual que la exposición resultante del proyecto previo, *Paraná Ra'angá*, en esta ocasión la exposición que se denominó *Chaco Ra'anga. Territorio acotado/expandido*⁷ itineró por varias ciudades de la Argentina y contenía tanto la muestra colectiva de artistas que participaron del viaje como la proyección del documental al que ya nos referimos.

La producción y circulación de las imágenes comportan, histórica y contemporáneamente, prácticas de publicación, mostración/exposición y de archivación, en ámbitos siempre lejanos –espacial y culturalmente– de donde fueron obtenidas. En tal sentido, la socialización que internet realiza de las imágenes de las producciones contemporáneas es un punto de distinción, aún cuando las prácticas se repiten, los nuevos dispositivos asumen otra forma de circulación, que hace aún más potente el carácter colonizador de la imagen, y atendiendo a que las mismas asumen carácter de “propiedad” a partir de quien las produce, dejan abierto un amplio campo ético, legal y cultural sobre el derecho de los representados.

El libro–catálogo *Chaco Ra'anga* es otro medio de circulación de los saberes: éste recupera textos reflexivos de los viajeros a la vez que publica el diario de viaje de la expedición y de los invitados a las conferencias de la “expansión” del viaje. A modo comparativo aludimos a la Expedición sueca proyectada por Emil Haeger realizada en 1920 por el río Pilcomayo (Gustavsson y Giordano, 2013), que había surgido de intereses diversos: producción de cartografía, realización de un film, la caza de animales y aves, la obtención de datos sobre de las condiciones climáticas y del suelo, la realización de cálculos sobre la rentabilidad de diferentes proyectos productivos en la zona (cultivo de algodón y ganadería), la adquisición de artefactos indígenas y de especímenes faunísticos en especial entomológicos. Con diferentes estrategias y contextos, ambas expediciones, una histórica y otra contemporánea, buscan poner en práctica una experiencia de viaje en lugares “lejanos”, entendiendo esa lejanía no sólo desde lo geográfico sino también desde lo cultural. Asimismo, producir saberes sobre esos espacios y su población (fílmicos,

⁷ Con igual título Lía Colombino, integrante de la expedición y curadora de la exposición realiza un texto en el libro–catálogo editado sobre el Viaje (Colombino, 2017: 30–41).

fotográficos, diario de viaje, etc) y difundirlos y “expandirlos”, recurriendo en el caso de la expedición sueca a periódicos suecos y de Buenos Aires, a la difusión del film editado en 1922 primero en Estocolmo y luego en diferentes capitales europeas –considerado el primer film etnográfico del Gran Chaco–, la publicación de artículos de divulgación científica (Munthe, 1942), entre otros. De tal modo, ambas expediciones a las que las separa casi un siglo, dan cuenta de prácticas y gestos coloniales que conciben el viaje como una herramienta de construcción jerarquizada de saberes y la experiencia de viaje como un elemento de legitimidad de los mismos. A la vez que el Chaco continúa siendo un espacio a “ser llenado”.

Referencias bibliográficas

- AECID. *Chaco Ra'angá. Un viaje científico y cultural al corazón de Sudamérica*. Asunción: AECID, 2017.
- Barriandos, Joaquin. “Apetitos extremos. La colonialidad del ver y las imágenes–archivo sobre el canibalismo de Indias”. En: EIPCO, *Transversal texts*, European Institut for progressive cultural policies, 2008. Disponible en <<http://eipcp.net/transversal/0708/barriandos/es>>. (Consultado el 22 de agosto de 2018).
- Colombino, Lía. “Territorio acotado/expandido”. En AECID. *Chaco Ra'angá. Un viaje científico y cultural al corazón de Sudamérica*. Asunción: AECID, 2017, pp. 30–41.
- Giordano, Mariana. “Experiencias de viaje y exotización en expediciones al Gran Chaco (1900–1930)”. En Giordano, Mariana (coord.). *De lo visual a lo afectivo. Prácticas artísticas y científicas en torno a visualidades, desplazamientos y artefactos*. Buenos Aires: Biblos, 2018a, pp. 199–225.
- Gustavsson, Anne y Mariana Giordano. “The Pilaga of the Argentine Chaco through an exoticizing and ethnographic lens: The Swedish documentary film *Following Indian trails by the Pilcomayo River*”. En *Journal of Aesthetics & Culture*, Vol. 5 (2013). Disponible en <<http://dx.doi.org/10.3402/jac.v5i0.21562>>. (Consultado el 15 de agosto de 2015).
- Mitchell, W.J.T. *¿Qué quieren realmente las imágenes?* México: COCOM, 2014.
- Munthe, Curt (ed.). *Chacofarare berättta*. Göteborg: Hugo Gerbers Förlag, 1943.
- Nordenskiöld, Erland. *Exploraciones y aventuras en Sudamérica* [Forskningar och Äventyr I Sydamerika, Sttockholm, Albert Bonniers Förlag, 1915]. La Paz: APCOB, 2001

- Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En Lander, Edgardo (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO/UNESCO, 2000, pp. 201–246.
- Eckstein, Alexander von. 1986. “Pitiantuta. La chispa que encendió la hoguera en el Chaco Paraguayo. Expedición del Gral Belaieff”. Asunción, Dirección de Publicaciones, Fuerzas Armadas. En Richard, Nicolas. “Otra Guerra del Chaco”, Disponible en: <<https://otraguerradelchaco.huma-num.fr/items/show/129>>. (Consultado el 29 de agosto de 2017).
- Segato, Rita. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo, 2015.
- Vaello Marco, Eloísa. “Nadie regresa del Chaco”. En AECID. *Chaco Ra'angá. Un viaje científico y cultural al corazón de Sudamérica*. Asunción: AECID, 2017, pp. 17–27.

Conflictividad y representación en “Ahora te vamos a llamar hermano”: esquirolas de una película ruiciana

María Rita Moreno
 Incihusa CCT
 Mendoza
 Argentina
 xrmkmx@gmail.com

1. En 1927 Walter Benjamin publicó en *Die literarische Welt* un brevísimo escrito llamado *Réplica a Oskar A. H. Schmitz* como respuesta a *Potemkinfilm und Tendenzkunst*, artículo elaborado por el mismo Schmitz cuyo contenido apuntaba a fundamentar que la película *El acorazado Potemkin* no contenía los elementos necesarios que permitieran elevarla al estatus de «obra de arte». Lo detectado por el filósofo en la evaluación de Schmitz es cierto desfase entre una reflexión *de* lo sensible erigida desde la potencia de un sujeto trascendental y las demandas devenidas *en* lo sensible a partir del decurso histórico que se patentiza en las primeras décadas del siglo XX.

Benjamin no objeta la distancia denunciada por Schmitz entre lo que se considera propio de una obra de arte y lo contenido en la película de Séguei Eisenstein. Por el contrario, asume esta distancia en su carácter histórico y proyecta pensarla a la luz de las implicancias contenidas en las revoluciones técnicas. Estas revoluciones, afirma el filósofo, “son los puntos de fractura del desarrollo del arte” (Benjamin, 2015: 148). Entre los diversos puntos de fractura de las formaciones artísticas el cine constituye uno de los más potentes en la medida en que en él “surge una nueva región de la conciencia” (*Ibid.*: 148).

De allí que, según lo propuesto por Benjamin, el caudal novedoso implicado en la película soviética deba ser evaluado conforme al uso específico que ella hace de las propiedades técnicas de la imagen en movimiento. Este uso cristaliza con ejemplaridad en el hecho de que, en cuanto el reverso dialéctico de la técnica desatada ridículamente

(esto es, el cine norteamericano como el paradigma de la imagen en tanto soporte de la industria hollywoodense), el filme de Eisenstein patentiza como actor principal no ya una *star*, sino, contrariamente, la escuadra de una flota.

Walter Benjamin hace foco, entonces, en el modo en que Eisenstein exprime la necesidad técnica del montaje hasta su metamorfosis cualitativa, pues consigue hacer saltar desde la dinámica de la misma imagen su nuevo protagonista: en *Potemkin* “por primera vez, el movimiento de masas tiene ese carácter por completo arquitectónico pero no tan monumental que demuestra el derecho al registro fílmico de ese movimiento” (*Ibid.*: 149). En otras palabras, la potencia de la imagen inaugurada por el filme soviético anida en la presentación del movimiento de un colectivo y no ya del imperio de un protagonista. La exhibición de un grupo en cuanto matriz arquitectónica y, no obstante, carente del carácter aurático de la subjetividad monumental constituye la formulación política más fecunda de *El acorazado Potemkin*.

2. ¿Qué supone esa diferenciación entre lo arquitectónico y lo monumental? ¿Y cómo conviene ello con los modos de exhibición de un colectivo? Resulta pertinente recordar a este respecto el clásico desplazamiento señalado por Benjamin del valor cultural hacia la preponderancia del valor exhibitivo. Él liga no sólo con el también canónico debilitamiento del aura, sino aún más con la fundamental emergencia del nuevo actor social que tanto inquieta al filósofo. Esta nueva figura social, nombrada prototípicamente en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* como «masa», ha de devenir la nueva protagonista en la medida que es ella quien consigue tejer nuevos modos de comportamiento en función de ese deslizamiento. Lo cardinal, entonces, es la posibilidad de la masa de revelarse como un colectivo informe y desbordante no debido a su irracionalidad sino a causa de su potencia de poner al descubierto la racionalidad operante en las categorías bajo las cuales se pretende subsumirla.

Es decir, la masa no ha de fungir meramente el rol del nuevo espectador de las obras cinemáticas –incorporando en la historia nuevos modos de vincularse con la imagen–, sino que ha de subvertir las lógicas de producción de las imágenes al tornarse la actriz predilecta de las mismas. Desde el punto de vista de Benjamin, se trata siempre de las posibilidades contenidas en los medios de producción y no en quienes los manipulan: que sea el colectivo quien asume la centralidad de la imagen en detrimento de la subjetividad estelar encuentra su fundamento en el hecho de que son los medios de producción técnica de la obra de arte los que incrementan la capacidad exhibitiva de una imagen hasta el punto de dotarla de funciones completamente nuevas.

Ello se pone de manifiesto por entero en la afectación de los modos de interpretar. El hecho de que la producción de imágenes cinematográfica precise como un momento de sí el montaje conlleva una diferencia específica: mientras el actor de escenario teatral se desempeña ante un público, el intérprete de cine actúa frente a un gremio de especialistas (directores de producción, directores de escena, camarógrafos, ingenieros de sonido, etc.), quienes están en posición de intervenir en cualquier momento en pos de indicarle al actor o a la actriz la manera de actuar. Esta característica aparentemente anecdótica es, empero, “de suma importancia en términos sociales” (Benjamin, 2015: 46), pues el desempeño del intérprete de cine está sometido a una evaluación, la cual “consiste en la superación de una cierta barrera; aquella que mantiene dentro de unos límites estrechos el valor social de los rendimientos sometidos a prueba” (*Ibid.*: 47).

Así entonces, lo propio de la técnica cinematográfica no consiste tan sólo en la metamorfosis de las sensibilidades contemporáneas, sino que su caudal político encuentra fuerza revolucionaria al tornar la capacidad de exhibirse en una prueba. Es decir, el cine edifica su carácter disruptivo en tanto logra que el desempeño de quienes configuran el contenido de la imagen sometido a prueba se torne exhibible.

Benjamin insiste no sólo en la cualidad transportable de la imagen en cuanto exhibible, sino que enfatiza aún más el devenir transportable de la imagen ante la masa. Pues ella, el sujeto estético-político del siglo XX por antonomasia, supervisa al intérprete y a todos los demás participantes en la producción de la imagen. Esta cuestión merece ser resaltada todo lo que se pueda porque en ella se encuentra ya problematizada la transformación implicada en las nuevas formas de producción de las imágenes y la correspondiente alteración de los circuitos de circulación y consumo.

Aunque resulte impreciso analizar estos procesos desde la lógica unidireccional de la causa-consecuencia, sirve a los fines inmediatos expresar que el impacto en las lógicas comunitarias es una de las derivaciones necesarias de estas alteraciones: al afectarse los modos de representación se afectan los modos de representación política también. La invisibilidad de la masa en el proceso de supervisión (es decir, el hecho de que no esté físicamente presente a la hora de elaborar la imagen, pero sí espectralmente en cuanto el sujeto certificador de su validez) sólo incrementa la autoridad política de esa supervisión y hace emerger “el interés originario y justificado de las masas en el cine: un interés en el autoconocimiento y así también en el conocimiento de su clase” (*Ibid.*: 55).

La reproductibilidad técnica del universo imaginativo avanza hacia la transformación de los espacios sociales y las dinámicas políticas, pues a la vez que pone en crisis la barrera entre los protagonistas hacedores de la imagen y sus receptores hace tambalear los límites entre las imágenes y los conceptos.

Como ha observado Vilém Flusser, las imágenes técnicas –tal como él llama a las imágenes producidas y reproducidas técnicamente– han conseguido subvertir la relación previa que mantenían con los conceptos. Mientras que en las épocas premodernas la escritura disolvía las imágenes en conceptos, los nuevos códigos técnicos con los que se elaboran las imágenes de la modernidad –esto es, fotografía, cine, imágenes digitales– permiten, a la inversa, armar conceptos con imágenes. Así entonces, lo sediciosamente nuevo en las imágenes técnicas anida en su carácter modélico; su ser «modelos» indica un significar conceptos. Dicho de otro modo, “el hombre premoderno vivía en un mundo de imágenes, que significaba ‘el mundo’. Nosotros vivimos en un mundo de imágenes, que busca significar teorías acerca del mundo. Esto es lo revolucionario de nuestra situación” (Flusser, 2016: 103).

Lo que subyace a la famosa aseveración benjaminiana que sostiene que “todo hombre de hoy tiene derecho a ser filmado” (Benjamin, 2015: 52) no alude, en consecuencia, tan sólo a la pérdida de significación de la diferenciación entre público y autor, sino principalmente al señalamiento de la intrincada e innovadora dinámica supuesta en la vinculación entre la cuestión de la representatividad y la exhibición de las masas.

3. Lo propio de la técnica cinematográfica en cuanto punto de fractura es su capacidad de triangular la relación fundamental de la masa y su caudal exhibitivo con la imagen. La vehemencia de las imágenes técnicas consiste, por lo tanto, en la explicitación del derecho a la imagen asumida por un colectivo politizado en sus modos de poner en cuestión los modos clásicos de la representación.

En *Ahora te vamos a llamar hermano*, un corto dirigido por Raúl Ruiz en 1971, encontramos una concreción ejemplar de esta particular arista política del cine discernida por Benjamin. Esta película se erige como testigo del encuentro entre Salvador Allende y el campesinado mapuche de Temuco el 28 de marzo de ese mismo año en ocasión de la firma del Proyecto de Ley que creaba la Corporación de Desarrollo Indígena y modificaba la Ley 14511 (ley que venía siendo sometida a discusión por los mapuches desde hacía dos años).

En esta construcción audiovisual el cineasta chileno aborda la compleja problemática supuesta en la exhibición de las masas y los sistemas de representación: si bien el

mapuche debería estar en ese contexto mejor y más representado que nunca está, no obstante, expuesto a la amenaza de desaparecer a causa de su propia representación política y estética. Dicho de otro modo, en el sistema de representación política mediante el cual se ampara la heterogeneidad de lo nacional, lo que se juega, lo que pelagra en terminología benjaminiana, es la presentación de la particular diferencia en la estereotipación reiterada de sus imágenes. De allí que Didi–Huberman enuncie la pertinencia de juzgar las democracias modernas conforme al criterio de su capacidad de exposición de los sujetos políticos (Didi–Huberman, 2014: 28).

Cuando el corto irrumpe ante nosotros con el plano horizontal interceptado desde la izquierda con las voces rotundas de los mapuche (1'25''), a la mirada parece no quedarle otra posibilidad más que la de acercar o alejar el plano. No somos quienes miramos los que nos adentramos exploratoriamente en un terreno inquietante en cuanto exótico, sino que, a la inversa, son los otros quienes intervienen la linealidad visual de manera tal que exigen la calibración del ojo. Ruiz indaga el caudal exhibitivo del mapuche en una coyuntura altamente exhibible y, sin embargo, no explica quiénes ni cómo son los mapuches: la dubitación constante de los planos configura desde el inicio el problema de la imagen de un otro político.

El vértigo de las voces protagonistas se multiplica en la coreografía auditiva que construye la pareja de ancianos hablando a la par (2'44''), casi como si se tratara de un mantra que pone de manifiesto que la lengua no es una sola y que el *λόγος* se dice de muchas maneras, incluso –sino aún más– en formas no articuladas. Eso explica el gesto ruiciano de colar imágenes de la ciudad temuquense (2'59''). En cada una de ellas se advierten las numerosas líneas y direcciones en que deviene esa otredad que ha logrado emerger del fondo para constituirse la figura protagonista de este corto.

Pues los numerosos primeros planos de la pareja de ancianos, de los músicos, de la caravana que se dirige al acto político, de los temuquenses en el mercado, incluso el primer plano del rostro del joven pronunciando el discurso evidentemente –occidentalmente– politizado (4'51''); todos ellos no están en función de retratar las subjetividades y su carácter particularmente dramático, sino más bien en pos de subvertir la jerarquía del líder político y el pueblo seguidor. La soberanía de los rostros no actúa como la última trinchera del aura, sino que eleva al centro aquello descartado por la historia progresiva: son los resabios de la modernidad en cuanto régimen político y estético los que copan la superficie de la imagen para recordarnos que “no hay encuadres estéticos sin cuadros políticos” (*Ibid.*:69).

De manera constante la irrupción de los otros determina cierta dubitación e insta sin respiro a ajustar nuestro acostumbrado modo de ver. No es nuestra mirada usual e identificadora la que pone la medida, sino que nuestro ver titubea ante la frontera de las voces y figuras que empiezan a aparecer. Pareciera como si cualquier ejercicio definitorio de la imagen se tornara injusto por premeditado. Ahora bien, el discurso del joven con sombrero deja en claro que el abordaje imaginativo de este corto no exotiza románticamente el sujeto que indaga, sino que exhibe su cabal alteridad en su radicalidad política. El rostro encarna, cual mónada, la conflictividad histórica de su irreductible colectivo cuando declara resueltamente que la explotación le pertenece al sujeto «nosotros»: “este Gobierno nos dará tierras a nosotros que trabajamos aquí en estas tierras” (5’28”).

Para despejar cualquier duda, su presunta madre refuerza el contenido específico de ese «nosotros» al separarlo enfáticamente del «ustedes»: “entraron a nuestros campos. Mucho daño nos hicieron, se aprovecharon” (5’48”). Quizás por eso el movimiento de la imagen vira de inmediato hacia la multitud dirigiéndose al acto público de Allende, pues la publicidad de ese espacio se encuentra, al menos, en disputa. La exhibición de los mapuche, la caravana musical, la espera en la banquina de las calles, los letreros en mapudungun, los carteles con iconografía comunista, el flameo de las banderas chilenas, el cultrún incansable; todo ello patentiza el devenir problema de las figuras de lo común.

“¿Conoce usted al presidente?”, cuestiona uno de los asistentes. La respuesta ruiciana es una serie de preguntas formulada en el primerísimo primer plano a la bandera chilena (7’21”): ¿qué es patria? ¿qué es Chile? En definitiva, ¿quién es su sujeto? La figura del líder político se revela con un contrapicado hacia su perfil derecho, sutil pero preciso (9’14”). La exploración minuciosa de su corporalidad comulga con un contrapicado más pronunciado que sugiere, en un gesto veloz, que el colectivo protagonista del acontecimiento político no está sobre el escenario dispuesto a tal fin ni tiene la forma del partido. En todo caso, ellos no son más que los figurantes de la escena según la lectura de Ruiz. En ese sentido, se comprende la yuxtaposición inmediata del tumulto informe. Esa deformidad caótica constituye la figura protagonista y se torna epicentro de su resistencia: se funden en la multitud para seguir labrando el devenir político de su memoria.

Ruiz concluye esta breve película reiterando la calibración constante de la mirada. Y en ello, hace de la imagen un lugar de lo común en sentido estricto: el rostro inconmensurable de los no representados devino fondo y figura, forma y contenido y la imagen audiovisual de los mapuche, la forma de un cristal en el que convergen los conflictos de un régimen político y epistemológico de lo exhibible.

Referencias bibliográficas:

- Benjamin, Walter. “Réplica a Oscar A. H. Schmitz”, en *Estética de la imagen: fotografía, cine y pintura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Marca editora, 2015.
- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Estética de la imagen: fotografía, cine y pintura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Marca editora, 2015.
- Didi– Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- Flusser, Vilém. “El mundo codificado”, en *Vilém Flusser y la Cultura de la Imagen. Textos escogidos*, Breno Onetto Muñoz (trad.). Valdivia, Chile: Universidad Austral de Chile, 2016.

IX.

Dispositivos mediales

Imágenes en la red. Violencia y nuevos regímenes escópicos*

María Elena Ferreyra
Universidad Nacional de Villa María
Universidad Nacional de Córdoba
Argentina
elena.ferreyra@yahoo.com.ar

El registro de imágenes con declarada finalidad de control se puede reconocer en diversas experiencias contemporáneas. Las cámaras instaladas en el espacio público, calles, edificios, aeropuertos, cajeros automáticos, ingreso a hospitales y colegios, colectivos, son innumerables en la actualidad. Cámaras en drones, en satélites, cámaras personales. Las imágenes registradas por estos dispositivos son almacenadas y –en algunos casos trad. vistas por vigías y controladores. En otros casos, nadie, nunca las verá. Registros robotizados. A estos dispositivos se suman los cientos de miles de grabaciones realizadas por teléfonos inteligentes y subidos a las redes sociales e Internet. Imágenes resultantes de episodios violentos, delictivos, peligrosos y complejos son puestos a la luz de la opinión pública, forman parte de lo enunciable, de lo visible. Un haz de luz se escande en estos registros y el delito es visibilizado, conocido, repudiado.

Este artículo trabaja puntualmente sobre un corpus constituido por imágenes registradas en espacios escolares en los que los estudiantes registran el comportamiento delictivo de los profesores. Entre la vigilancia de las cámaras de las escuelas y las filmaciones ocultas de los alumnos, se tensionan dos regímenes visivos diferenciados: la mirada como prevención y la observancia registrada como defensa.

* Este trabajo se desarrolla en el marco del Proyecto de Investigación “Estudios Visuales y nuevos medios. Regímenes escópicos y poéticas emergentes” dirigido por Dra. Ma. Elena Ferreyra con aval y subsidio económico del Instituto de Investigación, de la Universidad Nacional de Villa María.

Lo visual se instaura como dimensión prioritaria para comprender tanto la matriz generativa de las nuevas significaciones sociales, como la ejecución de un despliegue político de las miradas y de las tecno-miradas. Se piensan estos temas desde los aportes teóricos de los Estudios visuales en autores como W.J.T. Mitchell, José Luis Brea y Nicolás Mirzoeff, entre otros.

Acerca de la vigilancia visiva

La vigilancia visiva es un fenómeno que se replica en todo el mundo. En una ciudad china llamada Urumqi en la que viven 1, 6 millones de personas, el gobierno instaló 60.000 cámaras de seguridad. Desde 2016 sólo en una intersección de varias calles, 39 cámaras registran absolutamente todos los movimientos cotidianos. La medida se tomó luego de varios hechos de violencia interétnica entre los musulmanes uigures y chinos de no Han. En 2014 había 15 millones de cámaras de seguridad instaladas en toda China (Crespo, 2010). Otra ciudad con una fuerte presencia de cámaras de seguridad es el Distrito Federal mexicano, donde funcionan 15.000 cámaras en toda la ciudad (Jasso López, 2018).

La fiebre de la vigilancia surgida en Gran Bretaña, como forma de prevención contra los ataques terroristas del IRA, llevaron a que en la actualidad sea el país con más cámaras por habitantes en todo el mundo. En 2015, los registros indicaban una cámara de seguridad cada 11 personas, algo así como 6 millones de cámaras en el Reino Unido (Aitor de Arriba, 2015). En la ciudad de Córdoba, Argentina, la policía completó la instalación de 768 video cámaras de seguridad en 2017.

Actualmente, se venden 106 millones de cámaras de vigilancia al año en todo el mundo. Además es cada vez mayor el número de personas que portan cámaras personales ocultas en sus uniformes, desde policías hasta enfermeros. La videovigilancia es una industria en permanente desarrollo que incorpora de manera continua los avances de la tecnología. Los programas de reconocimiento facial permiten distinguir de forma nítida la identidad de la persona registrada. La denominada VideovigilanciaIP combina el CCTV (Circuito Cerrado de Televisión) con las redes de comunicación IP (Internet Protocol) y permiten el monitoreo de imágenes y audios. Se suman además las cámaras denominadas ANP, que permiten el reconocimiento automático de matrículas.

Sin embargo, la mayoría del material registrado por estas cámaras no puede ser visionado, ni chequeado jamás. Desde 2014 existe un sitio llamado Insecam que permite visionar más de 100 mil cámaras de seguridad en todo el mundo. Aparentemente, el sitio

fue creado para concientizar a los propios dueños de las cámaras de las deficiencias en las medidas de seguridad que se toman en su instalación y seguimiento al no modificar la codificación de administración y claves de seguridad. Cualquier persona, puede observar la cámara de seguridad de otras personas, en otros países en tiempo real, sin que sea quien haya pagado para tener este servicio. El trabajo de visionado de cámaras y registros (monitoreo) por personas que se inscriben voluntariamente fue promovido por la empresa Internet–Eyes que en 2007 aparece en la Web ofreciendo este servicio/juego: “Descubra un ilícito y gane dinero”. Un informe de la televisión alemana, da cuenta del fenómeno de manera detallada (Eichhorst, 2012). Si el monitreador era testigo de un crimen y alertaba a la policía, recibía una recompensa. Desde 2016, el sistema funciona también en Brasil. Un ejército de observadores rentados, están alertas a la información que emane de las cámaras de seguridad instaladas. Ya no más tantos “ojos–ciegos”.

Paul Virilio (1989) ya pronosticaba la presencia de máquinas de la visión y formas de registro de una cámara, incluso sin un sujeto humano que la opere, sólo una máquina robotizada.

Este solemne adiós al hombre de detrás de la cámara, esta desaparición total de la subjetividad visual en el seno de un efecto técnico ambiente, especie de pancinema permanente, convierte, aunque lo ignoremos, a nuestros actos más corrientes en actos de cine, y el nuevo material de visión, una materia prima de la visión, impávida e indiferenciada, es menos, lo hemos visto, el fin de un arte – y no solamente del de Klier o del vídeo–arte de los años 70, hijo ilegítimo de la televisión–, que el punto límite del inexorable avance de las tecnologías de representación, de su instrumentación militar, científica, policial, desde hace siglos. Con la intercepción de la mirada por el aparato de enfocar, asistimos a la emergencia de un mecanismo, no ya de simulación (como en las artes tradicionales), sino de substitución, que se convertirá en el último trucaje de la ilusión cinematográfica (1989:59).

Más adelante el urbanista y filósofo francés sostiene: “La ceguera se encuentra, pues, en el corazón del dispositivo de la próxima «máquina de visión», y la producción de una visión sin mirada ya no es en sí misma más que la reproducción de una intensa ceguera; ceguera que se convertirá en una nueva y última forma de industrialización: la industrialización de la no mirada” (1989: 90).

Un reciente artículo de la revista National Geographic firmado por Rober Draper, actualiza mucha información referida al uso de las imágenes proporcionadas por diversas cámaras en todo el mundo. La cantidad de cámaras satelitales que orbitan el planeta, resulta

abrumadora. La empresa Planet, radicada en Estados Unidos, comenzó en 2013 a realizar fotografías aéreas. Actualmente hace orbitar **200 satélites**, 150 de los cuales, aproximadamente, son los llamados Doves («palomas»). En un día de óptimas condiciones atmosféricas, la empresa puede fotografiar absolutamente toda la superficie de la Tierra en muy buena calidad. Las imágenes son adquiridas por aseguradoras, gobiernos, grandes empresas y entregadas sin costo a Organizaciones no Gubernamentales y Fundaciones con fines benéficos.

Miles de satélites observan y fotografían el planeta desde unos 500 kilómetros de distancia. Se suman los cientos de drones que circulan en los cielos a una altura de entre tres y diez mil metros de distancia, con GPS, cámaras de alta definición y estabilizadores que permiten registros de excelente calidad. Por su parte, muchos canales de televisión tienen su propia flota de drones, además de las fuerzas militares, de seguridad e innumerables empresas privadas.

Sus impulsores consideran que las múltiples miradas de estas cámaras, generan ciudades más seguras ya sea porque disuaden a los delincuentes de cometer delitos o bien porque permiten registrar e identificar a los culpables. Además, controlar al mundo en su crecimiento, evitar la deforestación, la pobreza mundial y otras formas del Apocalipsis.

Los opositores y organizaciones defensoras de los derechos civiles denuncian los riesgos de la videovigilancia. Temen que se convierta en un instrumento de control absoluto. Se yuxtaponen los regímenes panópticos de vigilancias invisibles con el presagio futurista de la ficción orweliana de *1984*. Este último entendido como el riesgo de que la vigilancia y el control conviertan al ciudadano en víctima concreta, a partir del registro de sus propias rutinas, hábitos y recorridos.

Las críticas por este exceso de miradas se hacen escuchar en varios espacios sociales. El activismo anti-miradas desplegado entre 2010 y 2015 en Francia, Alemania, España, Grecia y en menor medida el Reino Unido, son un ejemplo.

En Internet es posible encontrar instrucciones precisas para destruir cámaras de seguridad y las razones –ideológicas y políticas– para hacerlo. El sitio de Regeneración Libertaria, una ONG Española, constituye un ejemplo elocuente. Por otra parte, el género *surveillance camera cinema* (cine construido con las imágenes obtenidas de una cámara de vigilancia) se destaca como un género básicamente documental y de ensayo por naturaleza. El cineasta americano **Christopher Heron** es autor del film ensayo *Surveillance* en el que da cuenta, a su vez, de otros tres filmes que se construyen a

partir de las imágenes obtenidas de las cámaras de seguridad: *Der Riese* (1984) de Michael Klier, *Influenza* (2004) de Joon-ho Bong, y *Faceless* (2007) de Manu Luksch. Nuevo género, nueva estética y la certeza de que las cámaras de seguridad controlan, registran y configuran un dispositivo de las miradas inusitado y temible. Se suman las experiencias del denominado *Video-Sniffing*, una práctica mediante la cual se extraen las imágenes que están siendo emitidas por las redes de videovigilancia y son utilizadas luego para producir videoclips y materiales artísticos diversos².

La mirada vigila, controla, no deja que nada pase, sin ser mirado ni registrado. El mecanismo funciona indicando los momentos de tensión mayores y dando a conocer cuáles son los movimientos de los cuerpos humanos, de los autos, de los animales, de los incendios, del río y del mar³.

En este universo conflictivo de miradas, los teléfonos celulares, tienen su propio rol protagónico. La imagen del celular que vigila, ya no es ciega, tiene un sujeto vivo y activo que fotografía y graba. A ello se suma la difusión y los comentarios de esas imágenes en cientos de publicaciones en las diferentes plataformas de la Web. Un ojo que mira, ve, difunde y comenta.

Desde que en el año 2000 la empresa Sharp lanzara al mercado celulares con cámaras fotográficas, la producción de imágenes fotográficas y videos ha explotado y desde la presencia masiva de los *smartphones* que permiten una conexión con Internet, la realidad ya no es la misma. Actualmente, se difunden en Internet más de 2,5 billones de imágenes al año. Se estima que en 2020, 6.100 millones de personas tendrán un teléfono móvil con cámara. En 2017 el 57% de la población total del planeta tenía un Smartphone (Muñoz, 2018). Actualmente, sólo en Argentina, se registran 40 millones de usuarios únicos de teléfonos celulares, según datos relevados por la MMA, *Mobile Marketing Associations*.

Nicholas Mirzoeff reflexiona sobre las diferentes evidencias que producen las tecno-miradas y dice: “Las redes han distribuido y expandido el campo visual (...) no es sólo que las redes nos den acceso a las imágenes, es que la imagen se relaciona con nuestra vida en la red, ya sea que estemos conectados o desconectados, y con nuestras formas de pensar y experimentar las relaciones” (2016: 21) .

² Joan Foncuberta analiza estas producciones en “Imágenes de segunda mano (y de segundo ojo)” en *La Furia de las imágenes*, España: Galaxia Gutenberg, 2017, pp. 163-165.

³ Un completo análisis sobre los estudios de las tecnologías del control social y expansión de la video vigilancia se puede consultar en Lio, Vanesa, 2015.

La video vigilancia en las escuelas

La presencia de las cámaras de seguridad en las escuelas ha generado aún más controversia. En algunos países de la región se instalan y celebra su instalación y en otros, en cambio, están prohibidas. En Chile, Colombia y México, los artículos periodísticos desde 2007 y hasta la actualidad señalan los reclamos sociales para que la instalación de cámaras en las escuelas sea un hecho. En la comunidad de Antofagasta, Chile, por ejemplo, el 80 por ciento de las escuelas cuenta con cámaras de seguridad.

En Estados Unidos, en los cinco primeros meses de 2018 se registró un tiroteo por semana en las escuelas de este país. (Pardo, 2018). De allí que las medidas de seguridad tomadas en estas instituciones sean cada vez más contundentes: policías desarmados, cámaras de seguridad, edificios con control permanente, etc.

En Argentina, en 2011 el Municipio de Lomas de Zamora, exigió a las escuelas de su comunidad la instalación de estos dispositivos. Más aquí en el tiempo, en 2013 el juez Luis Federico Arias, de La Plata ordenó suspender la instalación y monitoreo de videocámaras en escuelas en esa ciudad al anular una resolución del Consejo Escolar local.

En otras ciudades del país, se han registrado casos similares. En Misiones, los alumnos de una escuela se negaron a ingresar luego de que la directora hubiera hecho instalar cámaras en las aulas y los patios del edificio escolar (Asakevich, 2017).

En agosto de 2017, el Colegio Nacional de Paraná, fue noticia debido a que los directivos instalaron cuatro cámaras en espacios de usos comunes, galerías y patios. Los docentes manifestaron su preocupación por la medida y elevaron las quejas y afirmaron que lejos de ser una iniciativa que propicie mayor seguridad, está más cerca del “control social y pedagógico”.

No es posible establecer cuántas escuelas en Argentina cuentan con cámaras de seguridad, ni en qué provincias están permitidas ni en cuáles están prohibidas ya que cada ciudad o distrito tiene su propia legislación. Sin embargo, las propias empresas de ventas de sistemas de video seguridad dan alguna pista. La compañía “Seguridad Viaip”, por ejemplo, indica que son proveedores de cámaras de seguridad del Instituto de Nuestra Señora de Luján, el Colegio Integral Caballito, la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA y el Jardincito Favaloro, entre otros centros educativos.

Algunas situaciones registradas por estudiantes

En este trabajo analizamos dos registros audiovisuales de hechos ocurridos durante el mes de junio de 2018 en dos escuelas argentinas. Uno de ellos transcurrió en una escuela pública de Rivadavia, provincia de Mendoza y el otro en una escuela pública de la localidad de Arrecifes en la provincia de Buenos Aires.

Caso 1: Situación protagonizada por el profesor Miguel Arena⁴. El hecho ocurrió en la Escuela Humberto Tolosa de la Localidad de Rivadavia, en Mendoza, el 25 de junio de 2018. Las imágenes difundidas muestran al docente de espaldas, primero y luego de perfil y de pie mientras insulta al alumno de 15 años, en el tercer año del secundario que está sentado en su pupitre. La acción registrada en el video dura 21 segundos y se ve al profesor Miguel Arenas, en plena clase, gritando totalmente exaltado: “Está claro que estoy loco, claro que estoy loco”. Se detiene frente al alumno y Arenas parece desafiarlo y lo toca en los brazos y en los hombros. El adolescente le dice que no lo toque y el profesor le grita: “¿Qué no te voy a tocar?, ¿qué?, ¿sos mantequita?”, mientras sigue tocándolo, hasta llegar a hacerlo en la zona genital. El video fue registrado por un compañero del alumno, quien lo compartió con sus familiares y luego llegó a las redes sociales y a los canales de televisión locales. Las imágenes se volvieron virales. El docente fue separado de su cargo e inhabilitado para ejercer por lo menos por un año, hasta que se expida la Justicia. Los padres del alumno hicieron una denuncia en la Fiscalía de turno. Se conocieron luego otros casos de maltrato y exabruptos ante los alumnos, por parte de este mismo profesor.

Caso 2: Situación protagonizada por el profesor Matías Rodríguez⁵. Los sucesos se produjeron en la Escuela de Educación Agraria, en la localidad de Arrecifes, provincia de Buenos Aires el 21 de junio de 2018. Varios alumnos de ese establecimiento advirtieron la falta de pertenencias y dinero de sus mochilas y camperas. A partir de esos acontecimientos los estudiantes, por su propia cuenta, decidieron colocar una cámara oculta en el aula para intentar descubrir quién les sustraía sus cosas durante el recreo. El resultado fue un video

⁴ Imágenes del hecho, subidas a la Web por en el Canal de Youtube de Radio Regional 106.9, San Martín, Mendoza, con el título: “Rivadavia: Un video muestra como un profesor “manosea” a un alumno” el 22/06/2018. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=OHQf7G473K0

⁵ Imágenes del hecho, difundidas en la Web por el Canal de Youtube de Primicias Arrecifes, con el título: “Profesor de gimnasia le roba a los alumnos”, Arrecifes, 19/06/2018. Disponible: https://www.youtube.com/watch?v=xAEf_-VSKFY

en el que se observa a un profesor revisando las mochilas y billeteras de los estudiantes. La toma fija muestra al salón de clases casi completo, desde un ángulo picado, y se observa con claridad el recorrido que hace el docente entre sillas y pupitres, revisando las pertenencias de los alumnos y tomando objetos. Luego de la difusión masiva de estas imágenes, las autoridades de la escuela citaron al profesor de gimnasia Matías Rodríguez, quien admitió ser el sujeto que aparece en el video y ofreció sus explicaciones. La institución separó del cargo al profesor.

Los elementos en común en ambas situaciones son el contexto de la escuela, las situaciones de abuso, o delito cometidas por docentes adultos y las imágenes como pruebas testigo de dichos delitos. En un caso, como único testigo. Estos dos casos son parte de un universo mayor de imágenes difundidas en las redes sociales, canales de Youtube y medios de comunicación en las que los alumnos han registrado a sus docentes gritando, intimidando, maltratando o amenazando a sus estudiantes en clases públicas o encuentros privados.

Sobre vigilancias y violencias

La difusión masiva de los delitos cometidos por los adultos en el ámbito específico de la escuela, pone en evidencia la vulnerabilidad de los jóvenes. La imagen, en estos casos, genera alianza con las víctimas. No evita el crimen, no intenta evitarlo tampoco, como lo hacen las cámaras de seguridad oficiales dispuestas en las escuelas y en diferentes lugares públicos, solamente, lo testimonia, lo registra. La imagen registra el delito y luego sirve –a los fines administrativos, al menos– para separar a los sujetos delincuentes.

Las cámaras de celulares o filmaciones organizadas y realizadas por los alumnos, obligan a repensar las instancias de sociedad de control. Esta hipervisión administrada hace necesario advertir las posibles diferencias en estos regímenes visivos específicos. Teniendo en claro además, que en esta nueva economía de las imágenes en la Web, las políticas del ver, son organizadas y reguladas de maneras disímiles. En alguna medida esta reorganización pone en ejecución una revisión de las prácticas de la mirada y de los mecanismos de identificación de aquellos que miran y quienes son mirados. Un tipo particular de reversión del dispositivo pareciera ponerse en ejecución. La caución de mirada, está, sigue estando en el control de la acción y del movimiento los sujetos.

Dice José Luis Brea:

Disponer algo o a alguien en el lugar del objeto visto o reservarse para sí la condición exclusiva de sujeto de la mirada (...) regular lo que accede a ser visible a o quién accede a poder verlo; determinar dónde se cortan o abren los flujos y las transferencias de imaginario en el espacio público, quién vigila o es vigilado, todo ello prefigura ciertamente movimientos, actividades y estructuras políticamente decisivos en su regulación de los actos de ver y de las arquitecturas –tanto técnicas– como sociales, de la visualidad y de ellos se siguen consecuencias directas para la propia cartografía política de nuestras *sociedades de control* – en las que la relación entre visualidad y poder reviste entonces la más alta importancia (2016: 122).

Resulta interesante atender a estas definiciones de Brea en relación a las tensiones que generan los dispositivos de mirada y control, en tanto que:

(...) Tal vez no sea necesario oponer, una resistencia frontal a las potencialidades de transparencia de la tecnología – como si la dinámica tipificada en la imagen del Big Brother fuera puesta por ella –. Buscando linealmente desarrollar de un modo mecánico estrategias de ocultación, o creando zonas de ceguera escópica. Muchas veces, al contrario, las estrategias de lucha contra esas vehementes y efectivas asociaciones del poder con las tecnologías del ver atraviesan su empleo táctico, justamente para conseguir visibilizar aquello que se quiere mantener oculto, sirviendo ello a la propia *redistribución de lo visible*, que es la que está en juego. (Brea, 2016: 122).

Lo que interesa poner en juego, entonces es esta redistribución de las miradas, esta anárquica producción y difusión de imágenes, una mirada que toma por sorpresa tanto a unos como a otros y en esa ecuación de visibilidades es donde cierto principio de la transparencia cognoscente pareciera ponerse en juego de manera contundente y clara.

En definitiva, sigue vigente la interrogación en torno a qué saben las imágenes (Mitchell) y qué permiten hacer saber. Es decir, qué episteme funciona particularmente en los regímenes visivos de ciertas e–imágenes que registran acontecimientos punibles y denigrantes.

Las imágenes tomadas por las víctimas, registradas por los estudiantes y puesta en circulación en las redes sociales y medios masivos redirige las miradas. La escuela, mirona, controladora, *voyeur*, es ahora mirada, controlada, espía. Los alumnos detentan –por momentos– el poder de la mirada. Las burlas, la humillación, el escarnio se redireccionan, como si se tratara de un reflejo general y genial. Como si el poder de las tecno–miradas fuera asumido, de manera horizontal por otros, por los otros. Nada más cercano a la concepción foucaultiana del poder. El carcelero es espejado, el

panóptico tecnológico postmoderno no se parece al panóptico medieval, y los efectos de la física son sustituidos por los de la electrónica.

Entonces, tal vez una nueva epistemología de la visualidad sea posible. Las cámaras controlan y seguirán controlando cada vez más pero la posición de redefinición sobre lo mirado y sobre quiénes miran se redefine.

Efecto de cognición, al fin, las cámaras y las redes visibilizan la violencia. Las techno-miradas vigilan el mundo, casi sin posibilidad de escapar de los cientos, miles de lentes y ojos que todo lo ven. Desde el espacio aéreo, desde las cámaras de las esquinas, desde los *smartphones*. Desde un remoto punto de la atmósfera hasta el interior cerrado y clausurado de un salón de clases, una serie de saberes es puesta en juego, las imágenes saben.

Estamos ante dos universos de imágenes-vigías. Por un lado, la vigilancia de las cámaras de seguridad instaladas en los diversos puntos de las pequeñas y grandes ciudades de todo el planeta, y por otro, las grabaciones realizadas de manera oculta mediante los dispositivos de registro de los *smatphones* y difundidas por los estudiantes ante la acción delictuosa de sus docentes. Entre estos dos polos se ponen en tensión dos regímenes vivos vinculados y asociados pero diferenciados a la vez: la mirada como forma de prevención y la observancia registrada como estrategia defensiva.

Este efecto de cognición es el que permite indagar sobre las posibilidades epistémicas de las imágenes electrónicas. En este caso particular, se trata del ejercicio de la violencia que queda registrado por la vigilancia –anárquica, anónima, pero precisa y provocadora– que tiene a los estudiantes como agentes de registro y como “dueños” de estas imágenes. A partir de esta práctica es posible saber, conocer, descubrir, develar al profesor ladrón y al profesor abusivo. Las imágenes ejercen un fuerte poder de denuncia, amparadas en su función testimonial (Schaeffer, 1990).

De esta manera, estas nuevas prácticas pueden incidir en otras formas cognitivas y performáticas. La regulación crítica de estas formas de acción –asociadas a la image– seguramente ponen en relevancia las diversas operaciones que modulan las nuevas formas de subjetividad. Las imágenes hacen ver y hacen hacer.

Comprender estas imágenes y entender de qué manera se moldea la sociedad contemporánea a partir de sus despliegues visivos, pareciera ser una tarea tan ardua como fascinante y que bien merece nuestro esfuerzo como estudiosos de los nuevos medios y de las subjetividades que surgen a partir de estas formas de lo visual. Imágenes, sujetos, miradas, saberes, poderes.

Referencias bibliográficas y/o materiales consultados

Aitor de Arriba, Coro. “Sonría, por favor, le están grabando”. Periódico *El Ibérico*, Londres, 30/07/2015. Disponible en: <https://www.eliberico.com/sonria-por-favor-le-estan-grabando/>. (Consultado 26/06/2019).

Asakevich, Ernesto. “Polémica en Misiones. Un colegio puso cámaras y micrófonos en las aulas y los alumnos se niegan a entrar”. Diario *Clarín*, Buenos Aires. 31/05/2017. Disponible en: https://www.clarin.com/sociedad/colegio-puso-camaras-microfonos-aulas-alumnos-niegan-entrar_0_Bk9MRHhbW.html. (Consultado 26/06/2019).

Brea, José Luis. *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Akal, 2016.

Crespo, María. “Las cámaras de seguridad se multiplican en todo el mundo”. Diario *El mundo*, Madrid. 04/08/2010. Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/08/04/internacional/1280938576.html>. (Consultado el 25/06/2019).

Draper, Robert. “Te están vigilando. Cámaras de seguridad en ciudades”. Revista *National Geographic*. Madrid. 12/09/ 2018. Disponible en: https://www.nationalgeographic.com.es/mundo-ng/grandes-reportajes/te-estan-vigilando-camaras-seguridad-ciudades_12335/1. (Consultado 26/06/2019).

Eichhorst, Dana. “Internet–Eyes: Vigilancia a través de redes sociales – Enlaces” Deutsche Welle. Berlín. 17/02/2012 Disponible en: <https://www.dw.com/es/internet-eyes-vigilancia-a-trav%C3%A9s-de-redes-sociales-enlaces/av-6711337>. (Consultado 26/06/2019).

Hero, Christopher. Film *Surveillance Camera Cinema: Faceless, Influenza, Der Riese*. Toronto. 2014. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?time_continue=219&v=132N4kMBUPk. (Consultado 26/06/2019).

Jasso López, Lucía Carmina. “Un millón de cámaras de vigilancia”. Periódico *El Universal*. Ciudad de México. México. 31/01/2018.. Disponible en: <http://www.eluniversal.com.mx/observatorio-nacional-ciudadano/un-millon-de-camaras-de-vigilancia>. (Consultado 26/06/2019).

Empresa de Video Vigilancia Insecam. Sitio Web de la empresa. Disponible en: <http://www.insecam.org/en/byrating/>. (Consultado 26/06/2019).

- Empresa Internet–Eyes. Sitio Web de la empresa. Disponible en: <https://www.linkedin.com/company/internet–eyes–ltd>. (Consultado 27/06/2019).
- Empresa de Seguridad Viaip. Sitio Web de la empresa. Disponible en: http://www.seguridadviaip.com.ar/Camaras_de_seguridad_en_Jardines_de_infantes.html. (Consultado 27/06/2019).
- Fontcuberta, Joan. *La furia de las imágenes. Notas sobre la Post fotografía*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2017.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI, 1993.
- “Nueve de cada 10 argentinos cuenta con un Smartphone”. Periódico *La mañana de Córdoba*. Córdoba. 26/05/2019. Disponible en: <https://lmdiaro.com.ar/noticia/151132/nueve–de–cada–diez–argentinos–cuenta–con–un–smartphone>. (Consultado 26/06/2019).
- Lee, Andre. Video publicitario de Internet–Eyes en Brasil. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=kELjJSIoQv4>. (Consultado 26/06/2019).
- Lio, Vanesa. “Ciudades, cámaras de seguridad y videovigilancia: Estado del arte y perspectivas de investigación”. Revista *Astrolabio*. Córdoba: Ciecs – UNC. 2015. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/9903/13441>. (Consultado 26/06/2019).
- Mitchell, W.J.T. *Qué quieren las imágenes?* Buenos Aires: Sans Soleil, 2017.
- Mirzoeff, Nicholas. *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*. Madrid: Paidós, 2016.
- Muñoz, Ramón. “El número de líneas móviles supera por primera vez a la población mundial”. Periódico *El país*. Madrid. 27/02/2018. Disponible en: https://elpais.com/tecnologia/2018/02/27/actualidad/1519725291_071783.html. (Consultado 26/06/2019).
- Organización Movable Marketing Associations. Sitio Web de la organización. Disponible en: <https://www.mmaglobal.com/>. (Consultado 27/06/2019).
- Pardo, Pablo, “Un tiroteo por semana en las escuelas de EEUU”, Diario *El Mundo*. Madrid. 16/02/2018. Disponible en: <https://www.elmundo.es/internacional/2018/02/16/5a85e-d39e5fdead37c8b45b8.html>. (Consultado 26/06/2019).

Schaeffer, Jean-Marie. *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Valencia: Cátedra, 1990.

Video: “Rivadavia: Un video muestra como un profesor “manosea” a un alumno” Canal de Youtube de Radio Regional 106.9. San Martín, Mendoza. 22/06/2018. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=OHQf7G473K0

Video: “Profesor de gimnasia le roba a los alumnos” Canal de Youtube de Primicias Arrecifes. Arrecifes. 19/06/02018. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=xAEf_VSKFY

Video: “Maestra golpea a un alumno de primaria de Texcoco”. México. Julio de 2014. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?time_continue=24&v=3nNnqopEXV4

Video: “Profesora insultó y amenazó a sus alumnos”. Mendoza. Junio de 2015. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=9YAYRN483aI>

Virilio, Paul. *La máquina de la visión*. Madrid: Cátedra, 1989.

El rostro como dispositivo. De la antropometría a la imagen biométrica

Marina Gutiérrez De Angelis
ICA-AAV-FFyL-UBA,
Argentina
marina@antropologiavisual.com.ar

Las técnicas de la imagen del Rostro

A finales del siglo XIX, Alphonse Bertillon, un empleado de la Prefectura de policía de París, inventó el *signalement anthropométrique*, un sistema de reconocimiento de personas fundado en la medición detallada de altura, pies, manos, narices, orejas así como fotografía de frente y de perfil. La combinación de esas medidas constituía una información única que permitía dar con la persona buscada entre millones. Extensos archivos de fotografías y registros permitían a la policía buscar, a través de las imágenes, a sus sospechosos. Las técnicas de Bertillon plantearon una verdadera transformación de la práctica forense. El medio fotográfico se convirtió en el privilegiado a la hora de analizar las escenas de crímenes y los perfiles de los acusados. El medio fotográfico también se convirtió en el campo científico en una herramienta fascinante. Por ejemplo, en 1872 el libro de Charles Darwin, *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales* presentaba un detallado estudio ilustrado a través de fotografías sobre el universo gestual humano. La novedosa cámara fotográfica podía congelar y recorrer con sumo cuidado los rostros y sus sutiles movimientos, demostrando que la imagen era un aliado incomparable para desplegar su impulso taxonómico. El propio Bertillon lo puso en práctica cuando comenzó a fotografiar de frente y perfil a los sospechosos y criminales cuyas imágenes pasaron a formar parte de extensos archivos. El desvío del uso de la fotografía para fines de identificación abrió paso a una historia del rostro marcada por la represión y la vigilancia. La fotografía fue la pieza maestra de la antropometría. Pero la llegada de la fotografía también abrió paso a la era de la democratización del rostro. “La explosión social de retrato fotográfico corresponde

a la conjunción de una técnica de uso cada vez más cómodo y el acceso de una población creciente a la conciencia de su singularidad” (Le Breton, 2010:42). A la par de ese proceso, los conflictos sociales durante el siglo XIX provocaron el creciente interés de los estados por controlar a una población que tomaba las calles. Así como la fotografía personalizó a los sujetos, también fue un vehículo para su control. Reconocer los rostros se convirtió en una tarea de estado y la fotografía fue su principal aliada.

En 1878, Alphonse Bertillon desarrolló un sistema antropométrico que se convirtió en la base de los actuales sistemas de control por reconocimiento facial. La idea de Bertillon era simple pero eficaz. Se creaba una ficha del detenido, se lo identificaba a partir de una serie de medidas de su cuerpo y se lo fotografiaba. La fotografía es la pieza clave de la antropometría.

Cuando en 1888 es encomendado en el servicio de fotografía judicial, establece una serie de parámetros básicos para las fotografías de los rostros de los detenidos: Recolección máxima de información –señas particulares, color del cabello, ojos, etc.– Ausencia de sentimientos –el individuo no puede sonreír ni demostrar ninguna emoción–. Se obtiene un “rictus fisonómico” –como señala el propio Bertillon– una contracción facial que caracteriza la individualidad mejor que cualquier otra expresión (Le Breton, 2010:47). En 1890 se publicó la obra de Bertillon, *La fotografía judicial*. Para ese entonces, disponía de noventa mil tomas fotografías de detenidos. Las medidas precisas tomadas a su cuerpo son evidencias indiscutidas. Imagen y palabra se combinan así en la técnica del retrato hablado, donde el testigo da cuenta de los rasgos típicos que sobresalen en el rostro de la persona. Pero si la imagen era un medio ideal para clasificar y medir, ordenar en taxonomías, también lo era para desvelar en los rostros las virtudes y los defectos morales. La fotografía es un medio de la imagen. Como tal se encuentra íntimamente ligado al desarrollo de las técnicas de producción de imágenes. El rostro del retrato pictórico ocultaba un rostro mortal con el que estamos obligados a establecer algún tipo de comunicación a través del medio. La mirada frontal fue un elemento clave puesto que daba forma a un “concepto de cuerpo verdadero” que transformó también el “concepto de imagen”(Belting, 2007:156). El retrato no es un documento sino un medio del cuerpo que exhorta al espectador a participar. Es un medio de activar la mirada puesto que es concebido como una exploración y descripción del sujeto. Más tarde, con la fotografía, la analogía entre imagen y cuerpo fue elevada a la categoría de índice del cuerpo, ya que se basaba en la confianza en que la imagen era capaz de representar al cuerpo humano real del ser humano. Las imágenes de rostros que abordaremos en este artículo no son retratos. Son imágenes producidas por nuevos medios y técnicas de la

imagen. Responden a los condicionamiento de nuevos dispositivos de la mirada, dispositivos que se han impuesto como articulaciones óptico espaciales, pero también epistémicas, políticas e ideológicas, capaces de asumir una concepción específica de la visión y de la posición del sujeto frente al mundo. En ese sentido, es sugerente la recuperación que hace Agamben del concepto griego de *oikonomia*, su traducción al latín como *dispositio* en los teólogos y la herencia de estos en los dispositivos que recorren la obra de Foucault, para dar cuenta de un vínculo que los reúne y es el de la remisión a una economía, es decir, “a un conjunto de praxis, de saberes, de medidas, de instituciones cuyo fin es el de gestionar, de gobernar, de controlar, de orientar, en un sentido que se pretende útil, los comportamientos, los gestos y los pensamientos de los hombres”(2014a: 8).

Dar rostro

En los últimos años la cantidad de técnicas que han permitido dar rostro a personas que habitaron en tiempos pasados es sin duda un ejemplo interesante de análisis en lo que respecta al uso de las imágenes, no sólo en el campo forense sino en el de las humanidades. La fascinación por dar un rostro es la fascinación por encontrar una mirada. La búsqueda de estos rostros oscila entre la práctica forense e indicial –basada en las nuevas técnicas de reconstrucción facial– y la evocación de una mirada producida por el medio pictórico. Tanto el retrato que propone una mirada que nos mira, como las obras en las que nos encontramos como *voyeurs* de una intimidad ajena, sin una mirada que se sienta mirada, “ambos tipos de escenificación prueban hasta que punto la cultura occidental de la imagen estaba fascinada por la mirada, fuese esta pública o privada” (Belting, 2007: 74). Estas técnicas no son exclusivas del mundo contemporáneo, diferentes procedimientos se han ido sucediendo en el proceso de reconstruir rostros, como es el caso de la calavera de Johann Sebastian Bach o el caso emblemático de la calavera de Mengele. Ese “esqueleto de alto voltaje” como lo denomina Ferrándiz, es un esqueleto que permitió ir más allá de la voz del testigo para encontrar la de los huesos. Este proceso dio lugar central a la/os especialistas que empiezan a ocupar un lugar central en el terreno de la verdad histórica. Estas técnicas, como plantean Keenan y Weizman (2015), no ofrecen verdades inmutables y han construido también una elaborada estética y un eficaz arte de persuasión.

La ciencia forense se encuentra también atravesada por una lógica del espectáculo. Como señala Ferrándiz, “Es sin duda la combinación de estos factores, junto a su nueva visibilidad mediática, la que explica en parte el éxito del relato forense de la realidad, que debe entenderse como “una nueva sensibilidad cultural” de indudable magnetismo en el

mundo contemporáneo” (Ferrándiz, 2015: 14) Estas técnicas involucran una serie procedimientos que a través de informaciones provistas por los restos óseos y datos genéticos permite reconstruir como evidencia las huellas de un pasado o hecho. La relación entre las imágenes y la evidencia es una relación basada en el concepto de huella y registro. Lo que implica, sin duda, la relación entre la imagen y el medio, que establece la relación entre lo real y la evidencia.

Imponer un rostro

Reflexionar sobre la cultura visual contemporánea supone comprender que la imagen se presenta en un contexto cultural específico y viene determinada por toda una serie de factores materiales, técnicos y espaciales. Estos factores son los que estructuran los medios de la imagen, sus soportes y los dispositivos donde se encarnan. Con el pasaje a lo digital la cuestión del soporte deviene decisivamente más compleja. Nuevos medios de la imagen nos enfrentan a la compleja relación que establecen entre ellos así como medios del pasado, como la fotografía o el cine. La fotografía como medio de la imagen se caracterizaba por un soporte basado en elementos fotosensibles y por las técnicas fotográficas que eran utilizadas para producir las imágenes, por ejemplo las de Bertillon. Las técnicas de reconocimiento facial y los sistemas basados en complejos algoritmos que operan a partir de colosales bases de datos de fotografías que circulan en las redes o son capturadas por cámaras de seguridad y vigilancia, introducen nuevos interrogantes en lo que se refiere a los medios de la imagen y las imágenes del cuerpo. Los actuales medios de la imagen del rostro se han convertido en dispositivos de alta complejidad. Es por eso que la historia de las imágenes y las miradas dirigidas a éstas también puede ser considerada como una historia de las técnicas de la mirada y de los dispositivos. Puesto que las imágenes, como señala W.J.T. Mitchell, no son meros ornamentos del discurso, sino analogías estructurantes que dan forma a epistemes enteras (Mitchell, 2009). Las tecnologías del ADN y los medios de la imagen han dado origen a una serie de técnicas de la imagen del rostro. El proyecto *Face Cages* de Zach Blas alude a la violencia de la medición biométrica a la que somos sometidos diariamente. En este proyecto, Blas convocó a cuatro artistas *queer* para generar diagramas biométricos de sus rostros que luego fueron construidos en 3D en metal, material que por sí mismo evoca las prisiones, objetos de tortura. El objetivo de esta obra es evidenciar el modo en que estas aparentemente infalibles tecnologías de medición, son en realidad cajas en las que se intenta reducir a los individuos. La violencia de hacer coincidir los datos biométricos con sujetos que no entran dentro de esos parámetros. Las máquinas de medición biométrica generalmente fallan a

la hora de reconocer rasgos no–normativos sobre los que entonces se ejerce violencia y criminalización. En la exposición *Visiones extrañas* de la artista Heather Dewey–Hagborg, asistimos a la impresión en 3D de rostros reconstruidos a partir del ADN dejado en chicles y cigarrillos en la calle. La experiencia busca reflexionar hasta qué punto se pueden definir características del rostro humano a partir de rastros genéticos y cuáles son los límites de la “vigilancia genética”. Estas tecnologías, como *Snapshot*, un sistema creado por la empresa *Parabons Nanolabs* que no necesita de testigos reales para producir una imagen del rostro de un sospechoso puesto que utiliza los rastros de su ADN. Dewey–Harborg señala que el análisis de los procedimientos aplicados por esta tecnología son algoritmos que demuestran un claro sesgo racista. Estas tecnologías son tecnologías de clasificación que se basan en discursos raciales y se articulan con dispositivos de la mirada que se definen por el principio de la vigilancia y el control. Lo que evidencia el modo en que determinados dispositivos se han impuesto como capaces de asumir una concepción específica de la visión y de la posición del sujeto frente al mundo.

Como mencionamos en el caso de *Face Cages*, Harborg también plantea el modo en que estas tecnologías utilizan algoritmos incapaces de abordar las diferencias en términos de género puesto que operan a partir del sexo de las personas y no de su género. Los dispositivos son un “instrumento de acción que se concreta en prácticas, las cuales a su vez disparan procesos de subjetivación– la producción de determinadas figuras del sujeto– que en la contemporaneidad tienden a alterarse y devenir en procesos de ‘des–subjetivación’, de reducción de la subjetividad a una posición abstracta en una sociedad que tiende a volverse cada vez más panóptica” (Agamben, 2014a:13). El procedimiento conocido como “montaje de fotos moleculares” es utilizado para reconstruir rostros de criminales a través de su ADN. En 2015, por ejemplo, la firma Ogilvy & Mather creó una campaña en Hong Kong denominada “*The Face of Litter*”. Utilizando la tecnología de *Sanpshot DNA* para reconstruir el rostro de los ciudadanos que arrojan basura en la vía pública a partir de los restos de su ADN en los residuos. Los modos de producción de imágenes dentro de la cultura visual 2.0 están atravesados por la lógica de la huella, la prueba y la evidencia. Estas tecnologías para el control en aeropuertos, empresas, instituciones son comercializadas por empresas como *NeoFace Watch* de NEC que permite el reconocimiento automático del rostro a través de fotos, imágenes de cámaras de seguridad, grabaciones de vídeo y *webcams*. Algo que habían comenzado a imaginar las cámaras fotográficas que reconocen rostros y sonrisas, así como las redes sociales donde es posible etiquetar los rostros que se identifican en la imagen como “humanos”. Son la culminación del proceso de individuación del rostro. Si la fotogra-

fía democratizó el rostro, los nuevos medios digitales parecen imponerlo, encarnando a la perfección los discursos propios de un “Estado de seguridad” donde todos los ciudadanos devienen potenciales sospechosos. Es por eso que el rostro puede ser comprendido como un dispositivo. Deviene imagen capaz de reducir y normativizar, reducir e identificar al individuo. Estas nuevas técnicas de producción de imágenes evocan la fotografía métrica de Bertillon así como la antropometría decimonónica. Pero –como sugiere Agamben– el dispositivo de Bertillon no permitía prevenir el crimen sino condenar a los culpables. En eso se basaba el concepto de seguridad de los fisiócratas, sólo cuando el crimen se ha realizado el Estado puede intervenir. Actualmente se plantea un control absoluto y sin límites de los datos biométricos de todos los ciudadanos. La directa relación que se establece entre determinante genético, imagen del rostro y personalidad es propia no solo de la idea de las dimensiones medibles y visibles, formales y estructurales del rostro humano sino de su directa conexión con determinantes del comportamiento, excluyendo por completo cualquier explicación social, cultural, histórica, religiosa o identitaria.

Las imágenes biométricas responden al campo de lo que W.J.T Mitchell denomina bio–imágenes, aquellas que forman parte del campo de la manipulación genética y cuestionan las viejas categorías de imagen y semejanza. Las imágenes ya no se reconocen dentro del dualismo de lo aparente y lo real, lo falso y lo verdadero. El concepto de dispositivo que propone Agamben puede aplicarse a estas tecnologías de la imagen del rostro, entendido dispositivo como “todo aquello que de una manera u otra posee la capacidad de capturar, de orientar, de determinar, de interpretar, de modelar, de controlar y asegurar gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos” (Agamben, 2014a: 8). El desarrollo de estas tecnologías de reconocimiento o biometría facial digital ha dado lugar a una amplia gama de sistemas que operan a partir de bases de datos –un archivo como el de Bertillon a fines del XIX pero de dimensiones colosales–. Los sistemas logran el reconocimiento de la identidad del sujeto a partir de algoritmos. Este tipo de tecnologías no son exclusivas del control estatal sobre espacios como aeropuertos y calles sino también que son de uso extendido en el ámbito privado. Se ofrecen servicios de reconocimiento facial para control de trabajadores en empresas. *Google* y *Facebook* se han lanzado a la competencia en este terreno. Por un lado *Google* ha lanzado *FaceNet*, sistema creado entrenando redes neuronales sobre una base de datos de 260 millones de imágenes. Según *Google*, el sistema es capaz de reconocer un rostro el 99,96% de las veces¹. El resultado se obtuvo probando un algoritmo

¹ Véase: <http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-3003053/Google-claims-FaceNet-perfected-recognising-human-faces-accurate-99-96-time.html>. (Consultado el 2/05/2017).

con una base de 13 mil rostros en internet, entre los que FaceNet tenía que encontrar aquellos que pertenecían a la misma persona. Por su parte Facebook presentó *DeepFace*, naturalizando para sus usuarios el desarrollo de una tecnología de reconocimiento facial, con un 97,25% de eficacia –frente al 97,5% de eficacia humana. Tanto *Facebook* como *Google*, *Apple* o *Microsoft* están desarrollando sistemas de uso privado y personal que involucran el reconocimiento facial. Un caso particular es el de la empresa israelí *Faception*, propone un sistema de reconocimiento facial que además de identificarnos por nuestro rostro busca descifrar los rasgos de nuestra personalidad y nuestro comportamiento posible. Según la empresa, este sistema utiliza algoritmos de aprendizaje para poder predecir el comportamiento del individuo. La mayoría de estas empresas evocan la fórmula ya enunciada por Lavater en el siglo XVIII, puesto que estas tecnologías de reconocimiento facial y control se presentan como técnicas para “favorecer el amor por la humanidad”. El comportamiento humano es reducido a las proyecciones de un algoritmo. Dar rostro al Otro es ficharlo dentro del archivo global visual. Como señala Agamben, “La multiplicación creciente de dispositivos de seguridad refleja un cambio de conceptualidad política, hasta el punto que se puede legítimamente preguntarse no solamente si las sociedades en las que vivimos pueden todavía ser calificadas de democráticas, sino también y ante todo si pueden todavía ser consideradas como sociedades políticas” (Agamben, 2014b).

Profanar el rostro

Frente a un software como el de *Faception*, que declara la relación directa entre el rostro y la criminalidad, el rostro y la personalidad, encontramos desde el campo del arte y los estudios visuales un proyecto como *Escaping the Face: Biometric Facial Recognition and the Facial Weaponization Suite* de Zach Blas se plantea como una crítica a los sistemas de reconocimiento facial biométricos, a partir de la construcción de máscaras colectivas. Tomando los datos biométricos de los participantes del *workshop*, el resultado que se obtiene es una máscara colectiva, que permite a los participantes utilizar los rostros de los demás. El concepto de máscara es sugestivo. Enmascararse puede ser a primera vista un gesto de ocultamiento. Pero ese ocultamiento es también una liberación de las exigencias de la identidad impuesta. La máscara es liberadora y también permite escapar a la mirada, a ser observados y escrutados. Perder el rostro también despierta la conciencia del cuerpo. El rostro, señala Blas, ha devenido un “mode of governance” y a su vez una fuerza opresiva. La máscara colectiva como sustracción del rostro identificado –como se identifica a un sospechoso– por las cámaras de seguridad,

no es la desaparición del individuo sino el señalamiento del rostro como un espacio de resistencia y lucha. Todo dispositivo implica un proceso de subjetivación sin el cual éste no podría funcionar –porque se reduciría a un simple ejercicio de violencia–. El dispositivo no es solamente una máquina de producir subjetivaciones sino una máquina de gobierno (Agamben, 2014a: 13).

Al rostro lo ligamos de un modo demasiado natural y familiar con las expresiones de nuestro yo y el de los otros. Pero como bien señala David Le Breton, las personas no han contemplado su rostro desde siempre ni bajo las mismas condiciones o los mismos temores. Las imágenes del rostro son inseparables de su propia existencia. La antropometría estableció una nueva relación entre el rostro y el Yo, una nueva medida de lo humano. La fotografía permitió explorar, medir y clasificar las imágenes del rostro y del ser humano. Estas imágenes se basaban en la observación, privilegiando criterios mensurables a los que se otorgaba una importancia central para establecer relaciones entre rasgos físicos y conducta. El imaginario decimonónico los dotó de la fuerza necesaria para desarrollar todos los prejuicios basados en la superioridad racial. Belleza, inteligencia, virtudes, son deducidas de mediciones corporales. Si la historia del retrato “da imagen” –en el sentido de Mitchell– a la historia del desarrollo del proceso de individuación del yo, la biometría genética lo disuelve por completo. El rostro se ha convertido en un dispositivo de vigilancia. La biometría busca reconocer individuos a través de rasgos físicos y de conducta. Cuando se articula con una técnica de la imagen y un medio específico, aplica técnicas matemáticas y estadísticas sobre los rasgos físicos o de conducta de un individuo para reconocer e identificar. A diferencia de la antropometría, la biometría no se propone solo la medición del ser humano sino el conocimiento biológico del individuo. Cómo deshacer ese rostro impuesto, estático, carente de ambivalencia y mirada. Agamben ha sugerido el provocador concepto de “profanación”, proveniente de la esfera del derecho y de la religión romanos. Según el derecho romano las cosas que pertenecían a los dioses eran sagradas. Como tales estaban sustraídas al uso libre. Sagrado designaba la salida de esas cosas de la esfera del derecho humano. Por el contrario, profanar significaba restituir las al libre uso de los hombres. La profanación del rostro, como dispositivo, deviene un asunto urgente. Restituirlo como espacio de soberanía, también.

Referencias bibliográficas

Agamben, Giorgio. *Que es un dispositivo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014a.

_____. “Cómo la obsesión por la seguridad hace mutar la democracia”. *Le Monde diplomatique*, enero, 2014b.

Pinotti, Andrea; Somaini, Antonio. *Cultura Visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 2016.

Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires:Katz Editores, 2007.

Ferrándiz, Francisco. “Prólogo”, En: Keenan, Thomas; Weizman, Eyal. *La calavera de Mengele. El advenimiento de una estética forense*. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2015, pp. 9–15.

Gutiérrez De Angelis, Marina. “De lo visible a lo invisible: Las imágenes y las emociones en la Edad Media”, *e–imagen Revista 2.0*, Sans Soleil Ediciones, Vitoria Gasteiz–Buenos Aires, nº2 (2016). Disponible en: <http://www.e–imagen.net/project/de–lo–visible–a–lo–invisible–las–imagenes–y–las–emociones–en–la–edad–media/>. (Consultado el 15/08/2018).

Keenan, Thomas; Weizman, Eyal. *La calavera de Mengele. El advenimiento de una estética forense*. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2015.

Le Breton, David. *Rostros: ensayo antropológico*. Buenos Aires:Letra Viva, 2010.

Mitchell, W. J. T. *Teoría de la imagen*. Ediciones AKAL, 2009.

Situaciones disruptivas. En el margen de la configuración

Susana Pérez Tort
 Escuela de Posgrado
 Universidad Nacional de Rosario
 Argentina
 callerelatores@intercom.com.ar

Una práctica social irrumpe en el panorama cultural de Latinoamérica y del mundo. El giro tecnológico operado por la emergencia de lo virtual da lugar a una transformación de la vida social y cultural de las sociedades permeadas por la reconversión tecnológica electrónica, como sistema sociotécnico contemporáneo. La interactividad como condición de los intercambios con mediación electrónica emerge como práctica cultural disruptiva y mediadora de intersubjetividad. La factibilidad del intercambio de palabras, sonidos, voces, imágenes –cifradas como dato binario, con la mediación de dispositivos móviles en entorno físico/virtuales– habilita el flujo comunicacional e intersubjetivo para dar lugar a una sociedad de hipermediaciones (Scolari, 2008) que agencian, combinan, multiplican lazos humanos en una nueva territorialidad no material. A cuarenta años del desarrollo de internet, el sujeto se apropia (Martín Barbero, 1987) de nuevos modos de relación interpersonal que, fácticos, permean la subjetividad en su pensar y actuar. La condición interactiva habilitada por internet da lugar a nuevas “vecindades” (Appadurai, 2001) que se encuentran cercanas en lo virtual y distantes en la territorialidad física. Paisaje sociocultural de regiones centrales y periféricas, donde la interacción con mediación tecnológica gestiona nuevas lógicas (Castells, 1997) en la permeabilidad de las conciencias.

La web 2.0 (2004) dio lugar al tejido de “redes sociales” que habilitaron el intercambio interpersonal mediado por datos en la forma de texto, sonido, imágenes, como nuevas lógicas de comunicación legitimadas como nuevos modelos de intersubjetividad: Facebook (2004), YouTube (2005), Twitter (2006), WhatsApp (2007), Instagram, Snapchat (2011) entre otras; apropiadas subjetiva e institucionalmente, comunican, vinculan, conectan per-

meando subjetividad e imaginarios. Proponemos que la condición que vertebra las redes y su capacidad de construir subjetividad es el estado interactivo en sí mismo, la condición de intercambio. Consideramos que tal condición interactiva gestiona en el sujeto hábitos que permean su modo de recibir–emitir y significar mensajes. En relación con la circulación de imágenes en la virtualidad de intercambios, entendemos que el factor interactivo actúa sobre los modos de reconocer y significar la imagen, condición que proponemos, es proyectada al sistema de reconocimiento, recepción y significación de las prácticas del arte en general y de las prácticas del arte interactivas en particular.

Cristalización, latencia

La imagen pictórica como la imagen gráfica o fotográfica impresa, son imagen–materia (Brea, 2010) que se ofrece al espectador como un todo cristalizado en la fisicidad de su presencia y asumen un modelo de recepción que requiere de un espectador pasivo. El conceptualismo puso en cuestión esta lógica y logró reformular los sistemas de reconocimiento y apropiación del arte, integrando al registro de lo normado por la tradición y la repetición, distintos tipos de deslizamientos, discontinuidades y/o rupturas, en la apertura a montajes, actos performativos, situaciones y demás reformulaciones del objeto de arte, habilitantes desde la década de 1960 de nuevos modos de relación entre los objetos y sus audiencias.

Con la emergencia de la interacción algorítmica asistimos a un tipo de intervención sobre la obra mediante la cual el espectador acciona interfaces que operan distintos tipos de procesos. Según sean las acciones del “usuario”, serán los modos de articularse las posibilidades algorítmicas y el modo de construirse la obra. Las narrativas interactivas –videoinstalación interactiva o multimedia interactiva– responden entonces a un programa que permanece latente y es ofrecido a la interacción dando lugar a una nueva lógica de intervención y modo de recepción que asume la condición de lo hipertextual.

Con la emergencia de lo virtual –imagen, fotografía y video digital–, sumado al contemporáneo desarrollo de ingenierías de portabilidad y conectividad, se gestiona un escenario en el cual un nuevo tipo de imágenes¹ circula por redes sociales; se trata de imágenes no autorales, dispuestas para ser guardadas, editadas, reeditadas, publicadas, multiplicadas, viralizadas con la mediación de procesos interactivos. La proliferación de estas imágenes produce –en relación con la recepción de imágenes–materia– un deslizamiento hacia nuevas lógicas de reconocimiento y significación de la entidad de la imagen que transitó de su condición analógica de átomos, a la de latente virtualidad (Negroponte, 1995).

¹ Las entendemos como imágenes “blandas” producidas con un fin comunicativo.

En su nuevo rol de productor/editor/emisor de imágenes, el sujeto interactuante captura, produce, edita y difunde fotografías, gráficas y videos concebidos para su circulación, ajenos a la condición rememorante que atribuimos a la imagen–materia. Proponemos que la práctica de interactividad naturalizada en los intercambios intersubjetivos con mediación de tecnologías digitales permea la subjetividad e imaginarios dando lugar a un reconocimiento y significación de las imágenes, que difiere de la articulación entre las audiencias y las imágenes, y/o las audiencias y los objetos de arte en su fisicidad analógica.

Nuevos debates se abren ante el borramiento de bordes entre lo público y lo privado; ante el “*broadcast yourself*”² propiciado por YouTube; ante la aparente vaciedad de sentido del contenido de los intercambios, etc. Advertimos, sin embargo, que en los intercambios mediados por redes sociales lo sustantivo resulta la condición interactiva en sí misma y el modo en el cual actúa un *habitus* (Bourdieu, 2012) constructor de imaginario. El contenido en tal caso no es qué fluye por las redes, sino la condición interactiva, la instantaneidad, la circularidad y el modo participativo e intersubjetivo de la interacción.

Dijimos que la deconstrucción de la lógica de objeto de arte estabilizados permitió asumir nuevas articulaciones entre los objetos del arte y sus audiencias. En ese marco de deslizamientos tiene emergencia la narrativa multimedial, ideada, producida y montada con mediación algorítmica para ser actuada por un usuario/espectador/sujeto interactuante, que activa las interfaces que despliegan un sistema interactivo. En el objeto de arte algorítmico la intervención del sujeto propone, como en la partida de ajedrez, el ritmo y condiciones del proceso que depende de las instancias que provea el jugador. Sin embargo, en el objeto de arte interactivo, la función última no es la jugabilidad sino el despliegue estético dispuesto para un espectador dispuesto a la intervención en función de la construcción del sentido.

Tres casos de mediación tecnológica intersubjetiva

Caso I. Juan Downey (Chile 1940–1993). Los estudios acerca de los procesos biológicos de interacción con el medio dieron lugar a la teoría cibernética de Norbert Wiener (1948) y los estudios llevados a cabo en Nueva York en las Conferencias Macy³ marco en el que se teorizó acerca de los intercambios del sujeto como entidad psicofísica con el medio, estudios que despertaron el interés del artista chileno radicado en Estados Unidos. Julieta González sostiene que “(...) La utopía cibernética de Downey planteaba una reformulación

² Referido al “*broadcast yourself*”, regístrese/edítese usted mismo que distingue a YouTube.

³ Conferencias organizadas por la *Macy Foundation* en Nueva York entre 1946 y 1953.

radical de las relaciones entre el hombre y la tecnología (...)” (2010: 9)⁴. Downey observaba la articulación entre el sujeto y el objeto de arte, asunto que propone como condición de sus esculturas interactivas realizadas entre 1967 y 1971 y en la instalación interactiva *Plato Now* (1973), obras vertebradas por su interés en el encuentro intersubjetivo. Entre 1977 y 1979 viaja por tierra hasta Amazonia donde se propone “(...) dismantlar la objetividad pretendida de la observación etnográfica (...)”⁵ al registrar en video a los indios Yanomami, en procura de observar los intercambios posibles entre la lógica del hombre moderno y la episteme indígena. Su estadía da lugar a imágenes videográficas donde los indios actúan como referentes y a su vez como destinatarios de las imágenes, mediante el registro y emisión en circuito cerrado. La experiencia de Downey – quien manifestó su deseo de ser comido por los Yanomami al morir⁶ – se integra a los intereses de su obra precedente, vertebrada por la observación de la circularidad de la energía vital, los procesos de homeostasis, cibernética, retroalimentación e interacción, en un acto de una pretendida interacción transcultural.

La electrónica, extendiendo inevitablemente el sistema nervioso humano, reconfigura la manera en que ocupamos el ambiente. Al expandir nuestra percepción, los circuitos electrónicos fortalecen la relación hombre–espacio (...) irónicamente, la brecha entre el hombre y la naturaleza sólo puede ser cerrada por la tecnología. El proceso de re–tejernos dentro de los patrones naturales de energía es Arquitectura Invisible, una actitud de total comunicación dentro de la cual las mentes ultra–desarrolladas serán telepáticamente celulares con un todo electromagnético (Downey, 1973).⁷

Caso II Clemencia Echeverri. Esta artista colombiana integra el coro de artistas latinoamericanos productores de narrativas algorítmicas en relación con procesos de intersubjetividad. En 2006 idea, produce y monta la instalación interactiva *Voz Resonancias de la Prisión* como un proyecto *site specific* montado en tres galerías del Museo Nacional de Colombia, cuyo edificio albergó la prisión de Cundinamarca. Nada hay tangible en el espacio vacío del montaje donde una videografía al fondo de las salas exhibe imágenes de los presos habitantes de la vieja cárcel. La obra consiste en la distribución de sensores ocultos en las columnas de la original arquitectura carcelaria, actuando como interfaces que se activan ante el movimiento del espectador y accionan la escucha de voces previamente registradas. Se trata de la voz de presos –alternadas femeninas y masculinas– grabadas por Echeverri

⁴ *El Ojo Pensante*. Fundación Telefónica 2010. Disponible en <https://monoskop.org/images/6/6b/Downey_Juan_El_ojo_pensante_The_Thinking_Eye.pdf>. (Consultado en abril 2019).

⁵ Ibidem.

⁶ La antropofagia integra la “arquitectura funeraria” de la comunidad indígena Yanomami.

⁷ Op. cit. *El ojo pensante*. Página 11.

en cárceles de Inglaterra y Colombia, consecuentes con entrevistas realizadas a prisioneros colombianos. El despliegue del sistema permite múltiples articulaciones de escuchas según el aleatorio recorrido del espectador. Arrancadas de su contexto original, en el espacio museológico las voces se oyen separadas de sus cuerpos, permitiendo un entramado semántico en el que se entretije la circularidad de espacios y de tiempos, ajenidades, ausencias, fantasmáticas presencias, márgenes sociales, condena y juicio, Latinoamérica, asimetrías y carencias. Software, interfaces, artefactos, actúan como un dispositivo signifiante multimedial que entendemos inscripto en la tradición crítica del arte visual latinoamericano, en este caso ideado, producido y montado por la mediación de tecnologías algorítmicas.

Caso III Rafael Lozano-Hemmer es un artista mexicano cuya obra está atravesada por la observación de la articulación entre obra y espectador en procesos de interacción. En el montaje de la narrativa interactiva *Zoom Pavillion* (2016)⁸ se asiste al desdoblamiento entre la audiencia y su imagen. Al ingresar a una sala vacía, la imagen del espectador es capturada por distintos tipos de cámaras robóticas y lentes integrados a un sistema que proyecta, según pautan sensores y algoritmos, secuencias de imágenes acromáticas del visitante. El espectador –sujeto y objeto de la obra– observado, seguido y registrado, deviene a la vez quien es visto y ve. *Zoom–Pavillion* se propone como un panóptico y juego de espejos a la vez, donde el sujeto queda preso de un sistema de control interactivo en una asamblea virtual. Como metáfora borgiana del uno y del otro, o acaso como un foucaultiano dispositivo de control, el espectador es el referente activo y pasivo de una anónima maquinaria en la que su imagen queda prisionera arbitrada por algoritmos.

Conclusiones

La circulación de imágenes que fluyen virtuales en los intercambios mediados por redes sociales actúa sobre la subjetividad y construye hábitos de reconocimiento, recepción y significación, condición que se proyecta a los modos de recepción de las imágenes en general. La lógica de reconocimiento, recepción y significación de los objetos del arte visual se ve así permeada por las prácticas interactivas procesadas en la virtualidad y habilitando, en el paisaje sociocultural contemporáneo, nuevos modelos de articulación entre el objeto de arte y el sujeto receptor necesariamente interactuante. La narrativa interactiva requiere de quien accione el programa previsto por su autor, activando el sistema de posibilidades potenciales que no son puestas en acto. En esta articulación entre obra y espectador se asume la

⁸ Montado en Art Basel 47, Suiza (2016), Museo Universitario de Arte Contemporáneo, México D.F. (2015) y Saatchi Gallery, Londres (2017).

bartheana apertura a la significación de un otro que interpreta, sumándose a esta condición de obra abierta la intervención del espectador como condición necesaria para la activación de las acciones que arbitran el programa latente en condición de acto, con la condición de posibilidad de lo virtual como “(...) lo que existe en potencia, pero no en acto” (...) (Levy 1999: 10). La obra interactiva se erige así como un sistema relacional (Bourriaud, 2008), un despliegue algorítmico tejido amorosamente uno a uno, para entregar la posibilidad de que –en la acción participativa de un usuario/espectador/sujeto interactuante– sea posible la construcción de un sentido. Las obras citadas coinciden en permitir, como uno de los sentidos posibles abiertos al espectador, la mengua de la distancia entre objeto de arte y su receptor en el encuentro intersubjetivo.

Referencias bibliográficas y/o materiales consultados

- Appadurai, Arjun. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós Comunicación, 1990.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica. Discursos Interrumpidos*. México D.F.: Itaca, 2003.
- Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2012.
- Bourriaud, Nicolás. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.
- Brea, José Luis. *Las tres eras de la imagen. Imagen–materia, film, e–image*. Madrid: Akal, 2010.
- Castells, Manuel. *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1997.
- Cuadra, Álvaro. “La Obra de Arte en la Época de su Hiperreproducibilidad Digital”. *Revista RE – Presentaciones Periodismo, Comunicación y Sociedad*– Escuela de Periodismo Universidad de Santiago Año 1, N°2, enero–julio (2007): pp. 31–46.
- Deleuze, Gilles. *La imagen tiempo. Estudios sobre cine*. Buenos Aires: Editorial Paidós SAICF, 1985.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2002.

Flusser, Vilem. “La sociedad alfanumérica” *Revista Austral de Ciencias Sociales*. N° 9 (2005): pp. 95–110.

Levy, Pierre. *Qué es lo virtual*. Barcelona: Editorial Paidós SAICF, 1999.

Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Buenos Aires: Gustavo Gilli S.A, 1987.

McLuhan, Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Buenos Aires: Editorial Paidós SAICF, 1996.

Negroponte, Nicolás. *Ser digital*. Buenos Aires: Editorial Atlántida, 1995.

Scolari, Carlos. *Hipermediaciones*. Barcelona: Gedisa S.A, 2008.

X.

Espacios y territorios

Vistas urbanas en los salones y vistas ópticas. Un cruce medial en la conformación de la cultura visual en Buenos Aires (1852–1861)

Paula Bruno
 Universidad de Buenos Aires
 Argentina
 paula90@gmail.com

El presente trabajo se propone indagar acerca de los encuentros en el consumo y circulación de vistas urbanas entre los ámbitos científicos y los eventos populares de vistas ópticas que tuvieron lugar en las décadas de 1850 y 1860 en Buenos Aires. La visualización del conocimiento territorial por parte de los exploradores en el marco de las sociedades científicas observa puntos de contacto con los dispositivos de consumo cultural en las principales ciudades bajo la órbita europea. Tomaremos como caso de análisis de estos últimos las vistas ópticas exhibidas en el Salón de Recreo, el Salón de las Delicias, el Museo Diorámico y el Gabinete Óptico, y las cruzaremos con las imágenes de vistas urbanas en los álbumes de grabados y fotografías, para indagar en los circuitos y en las modalidades de consumo. Para ello es necesario un corrimiento de las nociones de campo artístico así como del estudio de la iconografía de la imagen. Dicho estudio se enmarca entonces en las tradiciones alemanas de la ciencia de la imagen y los medios (*Medienbildwissenschaft*), especialmente tomando en consideración de propuesta de la Antropología de la imagen (*Bildantropologie*) de Hans Belting.

En la sección Diversiones públicas del diario *La Tribuna*, en enero de 1856, se presentó esta noticia:

MUSEO DIORÁMICO. La reina de Inglaterra en París. Se acaba de recibir la vista de las escenas actuales en que todo el universo se interesa, el público podrá tomar una idea de las fiestas y preparativos que hicieron en los Campos Eliseos para festejar a S. M. Británica por esta elegante colección que se exhibe en el: Museo Diorámico. Calle de Representantes, esquina de: Federación y Perú./Entre los diez y ocho cuadros que se ex-

hiben esta semana, se notará los siguientes: Entrada de S. M. la Reina de Inglaterra en París./ Entrevista de S. M. Napoleón III, y S. A. el Príncipe Alberto./ Palco Imperial del teatro de la ópera, donde figuran sus majestades la Reina de Inglaterra, el Emperador Napoleón III, la Emperatriz Eujenia y el Príncipe Alberto. / Grande fiesta en los Campos Elíseos./ Interior del Palacio de la Exposición Universal./ Grande y hermoso efecto de noche de Sebastopol incendiado por los Rusos, y su retirada hacia el Norte [...] (La Tribuna, 01/01/1856: 3).

Durante junio de 1861, también desde el diario *La Tribuna*, se informó el siguiente evento:

Mantels y Pffeifer. Estereoscopios y vistas estereoscópicas. Estereoscopios giratorios de varios tamaños conteniendo 24, 36, 50 y 72 vistas cada uno, adaptables para vistas en cartón o vidrio. En elegantes muebles de jacarandá para el salón. Vistas instantáneas con gente en movimiento. El Niágara en invierno y en verano. Calle Florida N° 48 (La Tribuna, 12/06/1861: 3).

Estos fragmentos son sólo una muestra de las numerosas noticias que se encuentran no sólo en *La Tribuna* sino también en otros diarios como *Los Debates*, *El Nacional* o *El Industrial*, sobre los espectáculos que comenzaron a presentarse y renovarse con frecuencia a partir de 1852 en la ciudad de Buenos Aires. ¿En qué consistían dichos eventos? ¿Qué repercusiones tenían y qué tipo de público asistía? ¿Cuál es la visualidad que se despliega en estos aparatos? ¿Qué relaciones con instrumentos e imágenes científicas están en juego? Los estudios sobre estos eventos suelen incluirlos bajo la categoría de *vistas ópticas*, como dispositivos técnicos de origen científico destinados al espectáculo. Dichos medios se difundieron por Europa y América hacia mediados del siglo XIX y presentaban en ocasiones imágenes de vistas de ciudades y escenas históricas o mitológicas. En estudios previos se han relevado la presencia de los salones de vistas a partir de 1852 en Buenos Aires (Gesualdo 1988) y se han establecido las temáticas figuradas en las imágenes de las vistas ópticas (Amigo & Telesca, 1996).

Para abordar este objeto de estudio no es operativo asignarle la categoría de “arte” así como tampoco de prácticas estéticas. A lo largo de las menciones en los diarios y publicaciones de la época, dicho término no es empleado para hablar de estos eventos, se informan como vistas o espectáculos de “diversiones públicas”. Para ajustarnos teórico–metodológicamente a este objeto de estudio, no asignaremos un concepto retrospectivamente ajeno, sino que partiremos del enfoque de la Cultura Visual como “el campo de estudio que se niega a dar por sentada la visión, que insiste en problematizar, teorizar, criticar e historizar el proceso visual en sí mismo” (Mitchell, 2005: 24). Jonathan Crary ya ha afirmado acer-

tadamente que “los dispositivos ópticos en cuestión, de manera significativa, son puntos de intersección en los que los discursos filosóficos, científicos y estéticos se solapan con técnicas mecánicas, requerimientos institucionales y fuerzas socioeconómicas” (2008: 24). De esta manera, realizaremos aquí un análisis de los dispositivos ópticos en la conformación de la cultura visual porteña de mediados del siglo XIX porque “ya no es posible reducir una historia del observador ni a los cambios en las prácticas técnicas y mecánicas, ni a los cambios producidos en las formas de las obras de arte y la representación visual” (Crary, 2008: 25). Entenderemos aquí el concepto de dispositivo desde la definición de Giorgio Agamben:

Generalizando ulteriormente la ya amplísima clase de los dispositivos foucaultianos, llamaré literalmente dispositivo cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes (2015: 257).

Buscaremos entonces avanzar en una arqueología de estos medios ópticos, para luego enmarcar las prácticas de producción y consumo de medios e imágenes de vistas en cruce con el ámbito científico militar decimonónico. El vínculo de las vistas ópticas con el ámbito científico es doble: se produce una importación para el consumo popular tanto de los instrumentos experimentales ópticos, como desde las vistas topográficas científico–militares.

Vistas ópticas en Buenos Aires

Luego de 1852, aparecen en la sección “Diversiones Públicas” de los diarios porteños anuncios de conciertos y obras de teatros, pero también eventos que tenían lugar en los establecimientos denominados Gabinete Óptico, Museo Diorámico, Teatro Mecánico, Salón de Recreo, Salón Artístico del Poliorama, Salón de las Delicias, entre otros. También se realizaban encuentros en instituciones no especialmente destinadas a tal fin, como es el caso del espectáculo de vistas disolventes que tuvo lugar en la escuela del templo escocés hacia 1856¹.

¹ Vistas espléndidas disolventes. Con grandes linternas fantasmagóricas, incluyendo vistas de la Tierra Santa y la Historia Natural, acompañadas por una lectura descriptiva de los varios animales, &a. Por el señor D. Jose Ashworth./ Esta será una atracción muy superior y la primera de su clase que se ha visto en este país– En noviembre pasado estaba en exhibición en Londres./ El Sr. Ashworth que recién [sic] acaba de llegar de Inglaterra, y estando en camino para Valparaíso y el Perú [sic], a la solicitud de muchos de sus paisanos y amigos les ha prometido algunas noches de entretenimiento antes de su salida./ Las vistas que pasaran delante de los ojos se harán disolver lindamente y casi imperceptiblemente trayendo a la memoria las ideas más [sic] gratas y agradables. La primera exhibición tendrá lugar en la escuela del templo escocés [sic], calle de las Piedras, el miércoles 13 del corriente mes, las puertas se abrirán a las 7 de la tarde y principiará la función a las 8./ Entrada 10 pesos. (La Tribuna, 9, 10, 11, 13, 14, 20 y

Se presentaban con cierta regularidad vistas de escenas urbanas, paisajes, batallas, escenas mitológicas y religiosas. En algunos de estos establecimientos las sesiones de vistas se acompañaban con musicalización: “El profesor Dalmiro Costa en compañía del joven Palasuelas, ejecutan con piano y organo escojidas [sic] piezas de música como igualmente una colección de polkas mazurkas compuestas por artistas del pais [sic]” (La Tribuna, 30/12/1856: 3). Seguiremos entonces a W.J.T. Mitchell para pensar estos objetos ya que no existen medios visuales: “Todos los medios son, desde el punto de vista de la modalidad sensorial, *medios mixtos*” (2005: 17). Hablar de “vistas” nos requiere entonces reconstruir de la manera más cabal posible todas las instancias de percepción sensorial que tenían lugar en estos eventos.

Las vistas ópticas eran presentadas en salones que hacia 1850 en Buenos Aires estaban en una creciente apertura hacia un público de segmentos sociales más amplios. La reducción en el valor de la entrada en ocasiones especiales, y la publicación de las novedades en la prensa de la época da cuenta que la misma gestión de estos salones buscaba dicha apertura. En la sección de Hechos Locales de La Tribuna la noticia sobre el Museo Diorámico exhibe esta situación:

Este establecimiento ha comprendido perfectamente el modo de atraerse concurrencia. Él no ha economizado gasto de ninguna especie para ganarse las simpatías [sic] de concurrentes. Además de las lindas vistas con que diariamente está engalanando, el Museo Diorámico no contento con su rico piano de Erard, hábilmente pulsado por el Sr. Espinosa, llevó allí un rico *armonium*, para formar una orquesta completa. Más tarde se colocó en su salón un telégrafo eléctrico, un pie de momia y algunas otras curiosidades (...) (La Tribuna, 03/03/1856: 3).

Y junto a las sesiones de vistas, en muchos de estos establecimientos también tenían lugar los espectáculos de autómatas² y panoramas vivientes:

Museo Diorámico. [...] El empresario de este establecimiento deseoso de complacer a los favorecedores de su sala, además de la hermosa colección de vistas que suele exhibir; tiene el placer de anunciar al público que acaba de contratar á el Sr. Matkevet profesor de las bellas artes y su compañía para representar el Panorama viviente. Imitando una infinidad

22 de febrero de 1856).

² “Teatro Mecánico. [...] Exhibición de autómatas y vistas ópticas cosmorámicas y poliorámicas” (La Tribuna, 13/01/1856: 3).

de grupos y estatuas de mármol, históricos y mitológicos que adornan los monumentos y edificios de las principales ciudades del universo (La Tribuna, 02/03/1856: 3).

Ofrecidos para el disfrute del público porteño, los espectáculos de estas características ofrecen un claro ejemplo de acto de imagen esquemático en los términos propuestos por Horst Bredekamp: “se produce mediante una animación de la imagen, directa o instrumental” (2017: 36), engloba las formas de vida que se le atribuyen a la imagen.

Las vistas ópticas (cosmoramas, polioramas, panoramas, o vistas estereoscópicas, entre otros) comparten con los espectáculos de autómatas no sólo el circuito de consumo sino también la tipología de acto de imagen esquemático como “la superposición del espacio de la imagen con el del observador”, de manera que se genere un efecto inmersivo (Bredekamp, 2017: 89).

Dentro de estos dispositivos distinguiremos aquellos que hacen énfasis en los artefactos de origen científico y la maravilla óptica, y los que destacan la variedad de las vistas presentadas, muchas de origen topográfico. La “Gran función de magia y física experimental” (El Nacional, 03/03/1855: 3), las funciones del “Microscopio solar” (El Nacional, 21/04/1855: 3) la “galería de retratos al electrotipo” (El Nacional, 18/05/1855: 3), así como los “Estereoscopios y vistas estereoscópicas” (La Tribuna, 12/06/1861: 3) funcionarían en esta primera categoría, donde se desarrolla una fascinación por el medio de la imagen (Belting 2007). Aquí el primer vínculo con el universo científico, se produce una importación con fines de diversión de los instrumentos experimentales ópticos del campo de la fisiología (Crary, 2008: 142–147), y así como la linterna mágica en los siglos XVII y XVIII fue consumida con fascinación por observadores no especializados, el 1800 conoció una expansión sin precedentes de estos aparatos.

Los viajes de ilusión

Los espectáculos de vistas que tenían lugar en el Gabinete óptico, el Museo Diorámico o el Salón de Recreo hacían énfasis no ya en la maravilla del medio sino en las imágenes presentadas. La variedad pintoresca de escenas de vistas urbanas, batallas y escenas mitológicas y religiosas tuvo un gran éxito entre el público porteño, como da cuenta la cantidad de establecimientos que surgieron con este fin, su permanencia, así como la frecuencia de renovación semanal de las imágenes.

Las vistas que se presentaban en el Museo Diorámico, el Gabinete Óptico y el Teatro Mecánico aparecían en sucesión, indistintamente vistas de ciudades europeas, imágenes de batallas y escenas europeas, escenas mitológicas y bíblicas, siempre detallada cada imagen y el orden en los anuncios de la prensa. En el caso de los dos primeros salones, se presentaba un número entre diez y veinte vistas en cada sesión, y las imágenes eran renovadas semanalmente. Esta velocidad de montaje y variedad también funciona como un signo de modernidad en los circuitos porteños.

Más de la mitad de las vistas anunciadas en los periódicos corresponden a ciudades europeas. Otra gran parte corresponde a imágenes de batallas y escenas históricas europeas, y un segmento más pequeño, a escenas bíblicas o mitológicas.

Retomando a Crary, la transformación de la visualidad en la modernidad responde a una ruptura en los modelos clásicos de la visión y una reorganización del conocimiento y de las prácticas sociales: el individuo observador se vuelve objeto de investigación y lugar de saber (2008: 34). La búsqueda de una neutralidad óptica por parte de las ciencias experimentales fue “tanto un objetivo de la experimentación artística de la segunda mitad del siglo XIX como un requisito para la formación de un observador capaz de consumir la gran cantidad de imagería visual e información que circulaban con intensidad creciente durante ese mismo período” (2008: 132). Y este volumen de imagería visual así como sus medios técnicos también llegó a la región del Río de la Plata.

Si bien en algunos casos se enfatiza la circulación de imágenes en el ámbito rioplatense con fines de “exaltación del sentimiento nacionalista” (Beretta García, 2009: 31), consideramos que su uso obedece a una necesidad de conocer el mundo mediante imágenes de las ciudades europeas y a una conformación del observador moderno a través de nuevos medios técnicos. Los títulos de las vistas y nombres de las ciudades nos permiten identificar de qué manera se fue configurando un mapa de las principales urbes del mundo como atractivo para el ciudadano moderno.

Los gabinetes ópticos, así como muchos otros que tuvieron lugar en la región rioplatense, funcionaban como espacios que permitían hacer viajes imaginarios a territorios lejanos. Se vincula así con la costumbre del Grand Tour, tan extendida en los países de Europa occidental. Viajes, álbumes, museos, colecciones y gabinetes ópticos construyen una constelación de dispositivos e imágenes que articulan la visualidad en las ciudades europeas y americanas hacia mediados del siglo XIX.

Las consideraciones de Walter Benjamin sobre el panorama rigen también para las vistas ópticas que estamos trabajando, la imagen de la vista urbana plantea una noción de verdad a este observador moderno:

El interés del panorama es ver la verdadera ciudad: la ciudad en la casa. Lo que está en la casa sin ventanas es lo verdadero. Por lo demás, el pasaje es también una casa sin ventanas. Las ventanas que dan a él son como palcos desde donde se puede mirar hacia dentro, pero no hacia afuera. (Lo verdadero no tiene ventanas; lo verdadero no mira en ningún sitio hacia fuera, al universo) (Benjamin, 2007: 546).

Siguiendo a Crary, “la forma con la que un público nuevo consumía imágenes de «realidad» ilusoria era isomorfa de los aparatos que se utilizaban para acumular conocimientos sobre el observador. [...] Es en este punto donde la oposición foucaultiana entre espectáculo y vigilancia se hace insostenible; sus dos modelos diferenciados se repliegan el uno sobre el otro” (2008: 150). La afirmación de este autor respecto de la imbricación entre ambos dispositivos, el espectacular y el de vigilancia, permite apuntalar líneas de contacto entre la esfera científica y la del entretenimiento. El observador moderno que se conforma en las ciudades europeas y americanas hacia mediados del siglo XIX, a partir de las experimentaciones en la fisiología y las teorías de la visión durante las décadas anteriores, se reconoce en estos dos ámbitos.

Las vistas de ciudades que se presentaban en estos espectáculos, así como las que se reproducían en álbumes, observan un origen científico–militar. Si bien en toda época coexisten prácticas de tradiciones antiguas con innovaciones, consideramos que en este caso funciona pensar la relación entre vistas topográficas y vistas ópticas en sucesión. Se trataría entonces de momentos iconográficos que cumplen los espacios figurados, en una primera instancia como imagen científico–militar, de circulación cerrada al ámbito especializado o gubernamental, y en una segunda instancia, el empleo de dicha imagen en dispositivos de divertimento para un público más extendido y no especializado. Acompaña esta distinción el álbum de vistas litográficas y fotográficas, que también tiene un uso en círculos de sociedades científicas y luego se extiende a la venta por suscripción en las publicaciones periódicas.

La ciudad de Buenos Aires tuvo su lugar así en la configuración de la visualidad cosmopolita no sólo desde los espacios de proyecciones de vistas urbanas y escenas que se desarrollaron allí sino también en la articulación de temas de viajes de ilusión en las imágenes proyectadas. Las imágenes y dispositivos de proyección observan muchas veces un origen científico–militar pero se destinaban al entretenimiento de un público extendido.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo?* Barcelona: Anagrama, 2015.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz, 2007.
- Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2007.
- Beretta García, Ernesto. “Antes del daguerrotipo: gabinetes ópticos, cosmoramas, máquinas para sacar vistas y experimentaciones con los efectos de luz en Montevideo durante el siglo XIX” en *Artículos de investigación sobre fotografía*. Montevideo: ediciones CMDF, 2009.
- Bredenkamp, Horst. *Teoría del acto icónico*. Madrid: Akal, 2017.
- Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador*. Murcia: Cendeac, 2008.
- Gesualdo, Vicente. “Los salones de vistas ópticas. Antepasados del cine en Buenos Aires y el interior”. *Todo es Historia*, N° 248, 1988.
- Mitchell, W.J.T. “No existen medios visuales”. En Brea, Jose Luis (ed.) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005.
- Oettermann, Stephan. *The Panorama: History of a Mass Medium*. New York: Zone Books, 1997.
- Telesca, Ana María; Roberto Amigo. “La curiosidad de los porteños. El público y los temas de las vistas ópticas en el Estado de Buenos Aires (1852–1862)” en *Actas del 5° Congreso de Historia de la Fotografía*, 1996.

Fuentes consultadas

- El Nacional (1854, 1855)
- El Industrial (1856)
- Los Debates (1858)
- La Tribuna (1856, 1861)

De Mnemosyne a Blade Runner. Las imágenes dialécticas benjaminianas y el sentido del arte contemporáneo

Irma Sousa
 Universidad Nacional de las Artes
 Argentina
 irmasousa@yahoo.com.ar

Desde fines del siglo XX, se han multiplicado los estudios sobre la obra de Aby Warburg, historiador de arte, que inició en la Alemania del siglo XIX, la disciplina iconológica, desarrollada más tarde restringidamente y revolucionó el concepto de la historia del arte, para proponerla como una historia sin texto, a través de la yuxtaposición de documentos tomados de todos los campos del saber en un procedimiento de montaje–colisión (en el sentido de Sergei Eisenstein)¹.

El gran proyecto al que Warburg dedicó los últimos años de su vida, recopilaba alrededor de dos mil imágenes articuladas en sesenta tablas en un magno atlas, llamado *Mnemosyne*², que quedó inconcluso, tras su muerte. El novedoso método de Warburg radicaba en la reunión de los documentos en constelaciones, considerando que las mismas contribuían a iluminar el problema filosófico e interpretativo, que la historia implicaba.

Su contemporáneo, el pensador también alemán, Walter Benjamin planteaba así–mismo, la transferencia dinámica entre presente y pasado cuando afirmaba, en su Tesis VI del *Libro de los Pasajes* (1940:186), “*Articular históricamente el pasado no significa conocerlo como verdaderamente ha sido, significa apoderarse de un re-*

¹ La noción del montaje de Eisenstein (director, montador y teórico cinematográfico soviético: 1898–1948), “*busca generar la reacción del espectador, por medio de la colisión de distintas imágenes que no necesariamente tienen una relación explícita entre sí, pero que, puestas una al lado de la otra, generan una idea más amplia y compleja*”. R.M.O. Singularidad Vertiginosa. Un ejemplo de montaje colisión. Disponible en <http://singularidadvertiginosa.blogspot.com/2009/11/un-ejemplo-del-montaje-de-colision-de.html>.(Consultado el 21–08–2018).

² En la mitología griega, *Mnemosyne* o Mnemosina era la personificación de la memoria, madre junto a Zeus, de las nueve musas, que residían en el museion, ámbito de la creación artística, el canto y la memoria.

cuerdo tal como este relampaguea en un instante de peligro". De esta manera, hacía referencia a lo que denominó "imágenes dialécticas"³.

Ambos intelectuales alemanes de fines del siglo XIX, consideraron una forma hasta entonces inaudita de pensar la Historia y su relación con el concepto de *Nachleben* (*after-life*), como pervivencia de productos culturales, que abriría una dimensión anacrónica de la misma. Las reflexiones filosóficas en el ámbito de la cultura alemana de la época, giraban en torno a la supervivencia, continuidad o pervivencia.

(...) el retorno de ciertos elementos luego de su aparente olvido o su circulación encubierta en forma de detalles en imágenes constituyen ejemplos de esta forma de expresión de esta temporalidad y forma de vida de algunos objetos y fuerzas presentes en la cultura (Vargas, 2014: 318).

De acuerdo a la investigadora Mariela Silvia Vargas, esta noción vinculó a Warburg y Benjamin en el desarrollo del concepto de historicidad.

Para Benjamin las citas y referencias tendrían una función similar, pues el mecanismo de la cita intercala algo ajeno en el cuerpo del texto, lo secciona e interrumpe. Aún en su función de ornamento, de embellecimiento de un texto, la cita trasciende de este modo la dimensión de la mera intertextualidad y pone en juego una "intertemporalidad" gracias a la que perviven los textos del pasado (Vargas, 2014: 318).

Según su investigación, la teoría evolucionista de Darwin, en el siglo XIX, y los descubrimientos posteriores en biología y filología, generaron gran interés sobre la temática de la vida que se volcó a las ciencias sociales y la filosofía. En razón de ello, varios términos propios de las ciencias naturales se utilizaron para pensar la historia, la cultura y la sociedad. El concepto de *Nachleben* se inscribía dentro de las "ciencias del espíritu" en el marco de un modelo no antropomórfico de la historia de la cultura y que no se orientaba según el ritmo propio de las edades humanas, ni se proyectaba en estadios o etapas de desarrollo, pero que, sin embargo, consideraba que los productos culturales estaban dotados de una vida y una vitalidad propias.

El pensamiento de Warburg y los paradigmas teóricos vigentes

La pervivencia de la antigüedad en las formas de la cultura en el presente, era ya una cuestión desarrollada por Otto Inmisch (1919), filólogo que utilizó la figura de Cristo para ejemplificar de qué modo la antigüedad no era un modelo pasado, tal como se consideraba tradicionalmente, sino que permanecía viva y actuando a través de transformaciones. De

³ Las imágenes dialécticas no son imágenes en el sentido de "ver", sino en el de interpretar: se las construye—encuentra en el lenguaje.

acuerdo a su pensamiento, los productos del “espíritu” eran “formas acuñadas que viviendo se desarrollan” (Inmisch, 1919: 16). Vargas advierte que esta concepción, no especifica si las formas viven y continúan por sí o bien los seres humanos las hacen “revivir”. De todas maneras, se trata de una energía activa, que permanece en las formas.

Otro modelo energético, estaba en desarrollo, también en Alemania, en el ámbito de la psicología y en los estudios de la memoria. Richard Semon (1858–1918), en los primeros años del siglo XX, definía la memoria como la función encargada de preservar y transmitir la energía en el tiempo y que permite reaccionar a distancia a un hecho del pasado: todo acontecimiento que afecta al ser viviente deposita una huella en la memoria que Semon llamó *engram* y que describía como la reproducción de un original. Sus estudios sobre *mne-mes* (por la diosa *Mnemea* o también *Mnemosyne*, la memoria) constituyeron una poderosa influencia sobre Aby Warburg.

Sigmund Freud (1856–1939), por su parte, también consideraba los afectos y el mundo psíquico como un sistema de energía, que puede cambiar de objeto sin disminuir. Así, por ejemplo, el deseo puede desistir de un objeto e invertir libidinalmente a otro.

(..) desde que hemos superado el error de creer que el olvido, habitual en nosotros, implica una destrucción de la huella mnémica, vale decir su aniquilamiento, nos inclinamos a suponer lo opuesto, a saber que en la vida anímica no puede sepultarse nada de lo que una vez se formó, que todo se conserva de algún modo y que puede ser traído a la luz de nuevo en circunstancias apropiadas (Freud 1992: 70).

Muy cercano a estos enfoques, Warburg desarrollaba su investigación rastreando en las imágenes del Renacimiento, las huellas mnémicas de la Antigüedad. Y si bien en principio indagó en el movimiento que el desdoblamiento de las figuras sugiere, porque este contiene y transporta la energía del pasado— a través de la imagen— en los estudios posteriores profundizó aún más en el desplazamiento de la energía entre pasado y presente buscando en la configuración del *Atlas Mnemosyne*, exteriorizar y re–desplegar a escala de lo cultural, el fenómeno reservado por Semon al funcionamiento de la psiquis, generando un procedimiento equiparable a los fotogramas (Michaud, 2017).

Warburg descubrió en la pintura de Botticelli, un sentido escénico, dramático, que evocaba en pleno Renacimiento, los ritos dionisiacos. Dos años más tarde, en 1895 publicó un estudio directamente volcado a las artes escénicas: *Los intermezzi*, creados en Florencia en 1589, encontrando allí los elementos que había detectado en la pintura renacentista. Estos espectáculos realizados en ocasión del casamiento del Gran Duque de Toscana y Cristina de Lorena, sobrina de Catalina de Medici, reunían decorados monumentales mezclados con

la arquitectura real, enfatizados por insólitas maquinarias y efectos especiales creados por el ingeniero Bernardo Buontalenti.

Se trataba de un espectáculo cosmológico que implicaba danza, música, actuaciones, profano y sagrado, aristocrático y popular, procesiones religiosas, mascaradas, combates de hombres, animales, bufonadas.

(...) el 8 se desarrolló una partida de caza en la Plaza de Santa Croce: se vieron leones desmembrando una mula, perros devorando a conejos y quince jinetes liquidando a varios toros, un oso y muchos otros animales. A esta pieza le siguió su contrapartida satírica: un combate entre perros y ratas en el que las ratas fueron vencedoras con las carcajadas de la muchedumbre. El 9, las reliquias de San Antonini fueron transferidas a una capilla de la iglesia de San Marco, tras haber sido paseadas a través de la ciudad (...) (Michaud, 2017: 125).

El componente trágico, en plena vigencia de la filosofía neoplatónica, demostraba no la armonía, sino un caos, cuyos elementos y sistemas constructivos pudo Warburg recabar, en los archivos y bibliotecas de Florencia. Este fenómeno de supervivencia, que pudo registrar a través de la documentación, lo llevo a comprobar “en vivo”, investigando en Nuevo México, las danzas indias. El sentido de su viaje era conocer pueblos que todavía conservaban su antiguo modo de vida. Allí, la asistencia a la danza del Antílope⁴, después de más de tres generaciones posteriores a la desaparición de los rebaños, le permitió comprobar la ausencia de finalidad práctica y el concepto de supervivencia.

El *Atlas Mnemosyne*, su último gran proyecto, fue concebido consignando imágenes supervivientes tomadas de diferentes estratos del pasado, donde los encuentros regulados por un juego de intervalos, despiertan significaciones transversales.

La dialéctica benjaminiana

En la concepción de Walter Benjamin, el concepto de *Nachleben* (pervivencia) estaba ligado en principio a la tarea de la comprensión histórica, entendiéndose que ésta debía tomarse, como “*vida póstuma de lo comprendido*”.

Contra una representación del tiempo como lineal y progresivo, Benjamín reivindicaba el carácter discontinuo de la historia y la potencia de lo efímero. Esta discontinuidad posibilitaba por un lado, “dar cita al pasado” y con ello la existencia de toda la tradición y por otro, era condición de posibilidad de esas constelaciones que llamó imágenes dialécticas:

⁴ Ceremonia de los indios Pueblo, grupo nativo americano de la zona de Nuevo México, en la que los danzantes apoyados sobre varas, como si fueran miembros anteriores, imitan el andar del antílope, identificándose con él.

No es que lo pasado arroje luz sobre el presente o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras, es la dialéctica en reposo (2005: frag. 2 al 3).

La imagen benjaminiana, ni material ni mental, se la encuentra en el lenguaje: se lee y se torna visible en el momento en el que alcanza legibilidad. En el encuentro con otros tiempos se produce el movimiento y la configuración que la hará legible.

Marcel Proust, a través de su novela “En busca del tiempo perdido”⁵, había formulado a principios del siglo XX, el concepto de memoria involuntaria, introduciendo el modelo de los diferentes tiempos que se encuentran, conjurados en una imagen–recuerdo. Benjamin retomó este entrecruzamiento que estaba además, en relación con un carácter infinito e incompleto del tiempo histórico, en cada una de sus instancias, susceptible de ser completado. Lo inacabado, bajo la forma de olvido, sufrimiento, injusticia y opresión, reclamaba derechos, como una fuerza mesiánica del pasado, que por otra parte, podía ser olvidado y desaparecer, en tanto el presente no lo revitalizara.

Según Benjamin, el origen, en tanto categoría histórica, no estaba en relación con la descripción de su surgimiento y desaparición, sino respecto de lo que “emerge”. Es decir, como la novedad que se conformaba en el encuentro de un fenómeno con su pre y su posthistoria. De allí el vínculo con el “remolino” en medio del río del devenir.

En sintonía con el concepto central de la reflexión alemana sobre la cultura, Benjamin también concibió las formas artísticas como poseedoras de vida, entendida ésta no en el marco de la lucha por la existencia, o de la supervivencia, sino más bien en la permanencia de un ciclo vital que se despliega sin luchar, por obra de energía y temporalidad propia.

Montaje, síntoma e imagen tiempo–movimiento: hacia los procedimientos compositivos del arte contemporáneo

En la concepción de ambos grandes pensadores, Warburg y Benjamin, el encuentro entre pasado y presente, revelaba no sólo el carácter discontinuo de la historia sino también la conformación de una lectura que sólo se hacía inteligible en la relación entre ambos términos.

⁵ *En busca del tiempo perdido* es una de las obras de la literatura francesa más influyentes en la literatura universal; compuesta de siete partes, escritas entre 1908 y 1922 y publicadas en forma sucesiva a lo largo de 14 años, tres de ellas luego de la muerte de su autor.

Benjamin, manifiesta que la imagen resultante se la encuentra en el lenguaje y que ese encuentro de tiempos, producía el movimiento y la configuración que las tornaba visibles. “(...) *sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes, y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje*” (2005: frag. nros.2 y 3).

Warburg, por su parte, ponía en práctica un montaje, a la manera de fotogramas, según Michaud, en busca de una historia visible de las *pathosformel*⁶. Un montaje cambiante, dinámico, ya que según sus colaboradores⁷, el historiador re-organizaba las constelaciones.

Para Phillippe Alain Michaud, historiador francés contemporáneo, Warburg estaba haciendo cine sin aparatos. Todo ocurre entre las imágenes, en los intervalos, en la puesta en relación de unas con otras. La imagen obtenida, es la dialéctica en suspenso, según la concepción de Benjamin.

Georges Didi-Huberman analizando los conceptos teóricos de Benjamin plantea los puntos de contacto con el pensamiento de Warburg. Ambos concibieron la imagen como síntoma con el mismo sentido que Freud analizó el caso de una paciente que “(...) *con una mano aprieta el vestido contra el vientre (en papel de mujer) y con la otra intenta arrancarlo (en papel de varón)*”. (Huberman, 2018: 179). Esta simultaneidad contradictoria hizo que Freud considerara el síntoma desde el ángulo de un cuerpo-montaje: gesto de mujer violada enlazado al gesto de hombre violador; y este montaje en conflicto, será la imagen dialéctica benjaminiana y la iconología del intervalo de Warburg, la línea de fractura, al decir de Huberman.

Pero además, ambos reivindicaron el montaje como método y forma de conocimiento tal como dan cuenta sus creaciones “*Mnemosyne*” (una historia del arte sin texto, como refiere Michaud) y “*El Libro de los Pasajes*”, sobre el que el mismo Benjamin diría: “*yo no tengo nada que decir. Sólo que mostrar*” (Huberman, 2018: 174). Tal mecanismo, es base conceptual de la imagen-tiempo y la imagen-movimiento, puntales de las modalidades contemporáneas y sus diversos dispositivos, incrementados por el avance de las tecnologías. Considerado como procedimiento artístico, el montaje de imágenes, implica una transgresión a la lógica del devenir que pone de manifiesto la manipulación que la hizo posible. Da cuenta de una intervención que, a su vez está ligada a las posibilidades técnicas. En el contexto de las reflexiones sobre el arte, desarrolladas desde principios del siglo XX, la

⁶ Figuras en movimiento patético.

⁷ “(...) aceptó consejos de colaboradores como Fritz Saxl, Gertrud Bing o Lothar Freund, cuyas sugerencias y objeciones tomó en consideración y le hicieron llevar a cabo continuas recomposiciones que fueron a su vez fotografiadas” pág.VI en Documentación del fondo de las imágenes. Advertencia editorial en Atlas Mnemosyne. Ediciones Akal, 2010. Madrid.

disponibilidad de los nuevos medios propicia la posibilidad de mayor experimentación y renueva la aspiración a dejar de ser reflejo de la realidad, para producir nuevas realidades. En este sentido, la imagen recompuesta por el montaje de fragmentos, no es una continuidad, más bien se propone como la imagen dialéctica concebida por Benjamin: una problemática de interacción a proyectar nuevos significados.

La imagen–movimiento considerada como resultado de una manera de percibir y concebir la realidad propio de la modernidad, puede entenderse como fragmentos de la misma pero para que su reunión tenga sentido, el/los sujetos deben apelar a la memoria. La memoria, siempre ha sido una constante reflexión y tema de estudio tratado por todas las disciplinas que se agrupan bajo el nombre de humanidades, pero a partir de los años 70 del siglo pasado, ha tomado un giro llegando a la consideración de la obra de arte como un lugar de memoria. Los estudios de la memoria desde la Historia del Arte o los Estudios Visuales revelan que el eje de las representaciones estaría situado, por una parte, en relación al trauma, la ausencia, el testigo, la identidad (cuestiones que admiten evocar la dimensión mesiánica del concepto de Benjamin sobre la historia) y por otra, en la concepción de la misma como un componente necesario para la constitución del conocimiento del individuo, del mundo y del arte.

Sino profética, la visión de los historiadores Warburg y Benjamin, resultó poderosamente innovadora en cuanto al carácter asignado a la imagen como portadora de memoria, que propone la relación entre tiempos heterogéneos y discontinuos que se conectan.

Cuarenta años después de la muerte de Benjamin, el arte cinematográfico produjo un film que en varios sentidos vincula el tema de la imagen, la memoria y la identidad. Al respecto, vale recordar la obra maestra de ciencia ficción y *neo-noir*⁸ que Ridley Scott llevó a la pantalla en 1982 titulada *Blade Runner*. Los “replicantes” androides, son imágenes del ser humano y están dotadas de una memoria injertada que justifica un pasado que nunca existió. La obra, en síntesis, da cuenta de la imagen portadora de la historia y el tiempo, cargada de saberes inaccesibles, que se escapa de su creador. “Los replicantes” coleccionan fotografías para construir su pasado. El ojo y la mirada, tienen la mayor importancia, ya que a través de ellos, incorporan la información, que se constituirá en recuerdo y proveerá de identidad. Las innovaciones técnicas, por su parte, permitieron el desarrollo de una estética de la cual tomarían más tarde otras grandes obras cinematográficas del género. Desde entonces, la tecnología continuó avanzando y brindando nuevas posibilidades de creación y percepción de imágenes, para las artes en general.

En su reflexión sobre la estética, Walter Benjamin había manifestado, en 1936, la importancia de la técnica en el proceso de elaboración y transmisión. En el presente, la

⁸ *Neo* (del griego: nuevo) y *noir* (del francés: negro) vinculado con el género de *film noir* o cine negro.

mirada sobre el panorama de las artes audiovisuales, digitales y multimedia revela que las innovaciones tecnológicas aplicadas al procedimiento de montaje han permitido ampliar las posibilidades expresivas y también modificar las modalidades perceptivas generando adaptación a las actuales configuraciones y nuevos procesos de significación.

Referencias bibliográficas y/o materiales consultados

Benjamin, Walter. *El Libro de los Pasajes 1927–1940*. Madrid: Akal, 2005.

_____. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Bolívar Echeverría (trad.), Itaca, 2008

Freud, Sigmund. “El malestar de la cultura” en S. Freud, *Obras completas. Vol. 21*. Buenos Aires: Ed. Amorrortu, 1992.

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora., 2018.

Immisch, Otto: “*Das Nachleben der Antike*”. Leipzig: Dieterich, 1919.

Michaud, Philippe-Alain. *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Buenos Aires: Libros UNA, Universidad Nacional de las Artes, 2017.

Semon, Richard *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*. Leipzig, Engelmann. (5ª ed. 1920; en ingl.: *The Mneme*. London: George Allen & Unwin, 1921), 1904.

_____. “Der Engrammschatz des Gedächtnisses”. En Uwe Fleckner (Hg.), *Schatzkammern der Mnemosyne*. Dresden: Ed. der Kuns, 1995, pp. 206–212

Vargas, Mariela Silvana: “La vida después de la vida. El concepto de nachleben en Benjamin y Warburg” en *THÉMATA. Revista de Filosofía* N°49, Enero–junio (2014): pp. 317–331

Warburg Aby: *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

Imagen dialéctica: Una actualización del sentido de la historia por W. B.

Ignacio Chávez
Universidad de Chile
Chile
ignaciochavezt@gmail.com

Acerca del pensador Benjamin: cuya dialéctica no pierde por ello nada en su envergadura, que elevándose desde la amenaza recurrente del horror a la soledad hacia la búsqueda de la comunión apocalíptica de la revolución, ilumina profundamente la vida que se destruye a sí misma. Gerschom Scholem (Walter Benjamin y su ángel).

1. Historia, imagen, catástrofe

Cuando el pensador alemán Walter Benjamin en los manuscritos y comentarios de su texto *Sobre el concepto de historia* (1942)¹ consigna la noción de imagen dialéctica como “la memoria involuntaria de la humanidad liberada” (2012: 397), o “humanidad redimida” en la traducción de P. Oyarzún (2009: 60), no solo restituye el valor ético-político de la historia de los vencidos en desmedro de la historia universal del progreso, sino que, también, evoca el problema del sentido de la interpretación histórica.

Para Benjamin, la congruencia entre el entendimiento del pasado y la proyección de futuro revela un modelo basado en imágenes y actualizado por los elementos inscritos en la misma “imagen” que se representa (*Darstellung*). Dicha imagen, a la vez, suspende (*Stindstall*), detiene la relación progresiva y universal que propone el historicismo en su interpretación fáctica de los hechos históricos, que en su reverso consigna un sentido

¹ Buscando mantener la referencia de Benjamin mantenemos el título *Sobre el concepto de historia*. Oyarzún comenta en su nota 1 acerca del apelativo de “Tesis” (agregado posteriormente por Adorno), sobre el carácter que éstas tienen dentro de una toma de posición política por sobre un status filosófico (Oyarzún, 2009: 7).

político de la historia comprometida con la causa de los oprimidos. Este movimiento actúa no como un retroceso, sino como un avanzar vuelto hacia el pasado, como lo explica Benjamin en la *tesis IX* del mismo texto, representado en el vuelo del ángel de la historia de Paul Klee, que tanto lo influencia:

Bien quisiera demorarse, despertar a los muertos y volver a juntar lo destrozado (...). Pero esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al que vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. La tempestad es lo que llamamos progreso” (2009: 44).

Es decir, hablamos de una apuesta que en primer lugar actúa como una referencia sobre cómo no leer la historia: el problema radica en un historicismo que mira hacia el futuro y que tira, arrastra, a ritmo de locomotora hacia el progreso a una comunidad desdichada, borrada, muchas veces vencida, que subsiste y resiste. En cambio, el *angelus novus* fija la vista hacia el pasado en las huellas de la catástrofe, que en su sentido dialéctico (distinto al hegeliano), en su postergación, deja vislumbrar una transformación de sentido y una “justicia”.

Para esclarecer los márgenes del problema que se plantea, la “imagen dialéctica” a la que refiero, constituye un concepto filosófico heterodoxo muy propio del trabajo de Benjamin, en tanto evoca la mística–judía, la crítica marxista, y el estudio de la estética. No obstante esta idea no se encuentra atada a una clausura conceptual o de “método” –clausura teleológica del conocimiento muy característico de los filósofos modernos– sino por el contrario, habilita una noción crítica que en su potencialidad (*dynamis*), no se agota, sino que persiste. Aún así, y ésta es la tesis de Michel Löwy, como la filosofía de Benjamin no ingresa en el pensamiento moderno “tradicional” (Habermas), ésta tampoco sería pensada como una filosofía posmoderna (Lyotard):

La concepción de la historia de Benjamin no es posmoderna, ante todo porque, lejos de estar «más allá de todos los relatos» (...) constituye una forma heterodoxa del relato de la emancipación: inspirada en fuentes mesiánicas y marxistas, utiliza la nostalgia del pasado como método revolucionario de crítica del presente. Su pensamiento por lo tanto no es “moderno” (...) ni “posmoderno” (...) y consiste, antes bien, en una *crítica moderna de la modernidad* (2012: 14).

Cabe agregar que la referencia a la imagen dialéctica como concepto tiene una primera aparición en el inconcluso proyecto *Libro de los pasajes*, cuya escritura comienza en 1927, y se extiende fuertemente en los escritos del exilio del filósofo, a saber, durante 1933 y el año de su salida de Berlín en 1940, un año después de ser enviado a un campo de trabajo, y su última estancia en París hasta su escape y posterior suicidio en Port–Bou. Nosotros

nos centraremos en lo expresado principalmente en el cúmulo de los *Fragmentos sobre la historia* (1939–40)². Lo particular de ésta idea es que no se halla explícita en el texto, ni en su apartado “Imagen dialéctica” (*Dialéktisches Bild*), pero aún así se deja ver y es realmente incidente en su obra no solo en la transformación del sentido de la interpretación histórica. Cabe recordar una pequeña nota en una de sus últimas cartas a Gretel Adorno que refiere: “No hace falta que te diga que no tengo intención de publicar estos apuntes (menos en la forma en que te los envío). Esto favorecería los malentendidos más entusiastas” (2001: 447). Entonces, una pregunta nos asalta: ¿Cómo entender “aquella” historia o sentido de la historia que se nos escapa y escabulle? ¿cómo representar el problema e intención de dicha escritura atravesada por la violencia y la emergencia? Pues, se vuelve imperioso indagar en los apuntes, detenernos en las notas de referencias y tachaduras, cartas y otros textos, o dicho de otro modo “rastrear las huellas”, por utilizar una noción benjaminiana.

De esta manera, anticipo parte de mi recorrido en esta presentación. Los movimientos y transiciones sobre la obra de Benjamin, se disponen con la finalidad de esclarecer el problema. En el punto 2 exploraré, con mayor detalle el carácter filosófico de la imagen dialéctica, su movimiento en tanto presentación, el tránsito que cursan las mismas imágenes en la “verdadera” historia; mientras, en el punto 3 me ocuparé del problema de lo político y su alcance, en particular bajo el problema de la *destinación*³. En resumen, y vuelvo a plantear este último punto ahora bajo el orden de la afinidad de este coloquio, a propósito de la transición de las imágenes y de la doble lectura propia del *ser* de la imagen como una imagen que transita, y esta es la pregunta que anexo sobre aquella imagen que transita y que está cargada con el sentido de la historia, ¿qué, quién, o cuál será el destinatario de este tránsito?

2. La dialéctica en cuestión: Una fulguración

Insisto en ello, este trabajo busca esclarecer la noción de “imagen dialéctica” y su funcionamiento –para la historia– como una actualización del sentido interpretativo por medio del funcionamiento de las imágenes (la dialéctica como principio de las imágenes), como *actualización* y no como autoridad hermenéutica, mas bien, como una presentación del sentido de la historia, la cual asume, a la vez, un compromiso con una “filosofía de la historia”; es necesario esclarecer dicha “actualización”.

² Refiriéndonos exclusivamente a este tratado y a sus excedentes.

³ Bajo el problema de la destinación de la escritura, en su errancia. Lorenz Jäger en su conceptualización sobre el *destino* en W.B. (en específico en *Metafísica de la juventud*) comenta: “El destino se constituye como la constelación del escritor, las cosas y el lector. (...) El destino es entendido como uno de los grandes temas que de la literatura y simultáneamente la escritura, el lugar ideal, en el que el destino puede ser tematizado como objeto de una profecía”. En *Conceptos de Walter Benjamin*. Opitz y Wizisla ed. Buenos Aires: Las cuarenta, 2014, pp. 344–345.

De tal forma, para Benjamin, existe un doble reconocimiento que testimonia el efecto de las imágenes, que hace que aquella condición sea un constante recordatorio del carácter trágico de la existencia, que nos moviliza, en un sentido mesiánico, en la espera, por una justicia de la memoria por sobre la disciplina histórica.

Primero, ¿qué es lo que entiende Benjamin cuando refiere a las “imágenes” de la historia, o en un plano epistémico por aquella imagen que se nos presenta en tanto forma de sentido? Al distanciarse de la práctica historicista y asumir la perspectiva del materialista dialéctico, aparece un “texto” del cual hay conocimiento a la manera del relámpago (*éclair*), pues, en la primera nota de sus *Fragmentos sobre teoría del conocimiento y teoría del progreso*, éste inicialmente enuncia que “el texto es el trueno que sigue retumbando largamente [N1, 1]” (Benjamin, 2009: 87).

Y éste prosigue (en *N 3, 1*), distinguiendo las imágenes de las “esencias” de la fenomenología y de paso contrariando a Heidegger la “historicidad” de éstas⁴, sin embargo, aquella distinción es concedida por su “índice histórico”. Y el pensador alemán continúa, para definir el tiempo histórico como el tiempo de la verdad:

El índice histórico de las imágenes no solo dice que pertenecen a un tiempo determinado; dice sobre todo que vienen a ser legibles en una época determinada. Y este advenir “a la legibilidad” es un determinado punto crítico del movimiento interior. Cada presente está determinado por las imágenes que son sincrónicas con él: cada ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad. En él, la verdad está cargada de tiempo a reventar”. (...)—Solo las imágenes dialécticas son genuinamente históricas, es decir: no arcaicas. La imagen leída vale decir, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, lleva en el grado más alto el sello del momento crítico, peligroso, que está en el fundamento de todo leer” (Benjamin, 2009: 95–96).

De esta manera, Benjamin no solo modela su concepción del sentido de la historia, sino también accede a su formalización a través de una teoría cognoscitiva por medio de un acceso a la lectura de las imágenes, de una disposición a la interpretación de la historia. Es en este gesto y esta disposición, donde se despliega la crítica.

Ahora, ¿bajo qué índole se vuelve práctica esta crítica? Refiriéndose a la expresión

⁴ Sobre la relación con Heidegger, Benjamin comenta en una carta a G. Scholem sus “dos formas –tan distintas– de mirar la historia” (en *Materiales para un autorretrato*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2017, p133.). Un estudio más acabo de los cruces y divergencias filosóficas se halla en *Walter Benjamin entre filósofos de Peter Fenves* (Santiago de Chile: Palinodia, 2017).

“ahistórica del mito” tras la historicidad de la crítica en la apuesta de Benjamin, Pablo Oyarzún refiere “es lo que hasta ahora la historia y como la *verdadera* historia, la dimensión que habría que llamar trascendental, y, para emplear el término que inevitablemente se asocia al punto de vista benjaminiano, mesiánica” (Oyarzún, 2017), pues Benjamin halla en el poder mesiánico la potencia que activa la crítica hasta tal punto que consigna su gran preocupación por la emancipación:

El poder mesiánico no solo es contemplativo: «la redención es una tarea sobre el pasado». También es activo: la redención es una tarea revolucionaria que se realiza en el presente. No se trata únicamente de memoria, sino, como lo recuerda la tesis I, de ganar la partida contra un adversario poderoso y peligroso. «Nos aguardaban en la tierra» para salvar del olvido a los vencidos, pero también para continuar y, de ser posible, consumir su combate emancipatorio” (Löwy, 2012: 61).

Segundo, ¿cómo funcionaría aquel proceder de la imagen? Ésta se basa en una presentación como forma de huella, es decir, la imagen que se presenta en un sentido dialéctico distinto de la dialéctica hegeliana –se reitera–, que no supera y no clausura la interpretación del pasado, sino que su interpretación consiste en su postergación interpretativa del presente –suspensión– de dicha interpretación, que a la vez, deja vislumbrar una transformación de sentido como forma de justicia, como un “hacerse cargo” de la historia⁵. O lo que en la *Tesis V* de los “fragmentos”, Benjamin expone, parafraseando un verso de Dante:

La verdadera imagen del pretérito pasa fugazmente. Solo como imagen que relampaguea en el instante de su cognoscibilidad para no ser vista ya más, puede el pretérito ser aferrado. (...) Pues una imagen irrecuperable del pasado que amenaza desaparecer con cada presente que no se reconozca aludido en ella” (2009, 41).

Y éste, en sus notas, esclarece:

No es así que lo pasado arroje su luz sobre lo presente o lo presente sobre lo pasado, sino que es imagen aquello en lo cual lo sido comparece con el ahora, a la manera del relámpago, en una constelación. (...) En otras palabras: la imagen es la dialéctica en suspenso. Pues mientras la relación del presente con el pasado es una puramente temporal, la de lo sido con el ahora es dialéctica: no de naturaleza temporal, sino imaginal (*bildlich*) (2009: 96).

⁵ Sobre la tensión sobre la “verdadera historia”, Benjamin comenta: “La verdadera imagen del pretérito pasa fugazmente, (Tesis V), pero “articular históricamente el pasado no significa conocerlo «como verdaderamente ha sido» (Tesis VI) [cita del historiador Leopold von Ranke].

Es decir, bajo aquella naturaleza “imaginal” se sostiene la congruencia en una imagen dialéctica de un antes y un presente, imposible en sentido temporal. Pero es, a propósito de la apariencia del rayo (*Schein*) que se desatan sus consecuencias de manera tal, cuando la suspensión dispone de una comprensión del pasado, este pasado se presenta para aquel que se vuelca hacia él. Pues, como refiere Benjamin en la *Tesis III*: “Solo a la humanidad redimida le concierne completamente a su pasado” (2009, 40).

3. Imagen crítica y resistencia: Tránsito, una destinación

Mientras la dialéctica se encarna en la imagen de la tragedia, más bien se reencarna en su doble presentación –el mejor ejemplo es el funcionamiento de la imagen fotográfica–, la *memoria involuntaria* asiste a la explicación de un procedimiento que movido por la razón política asociada al carácter mesiánico del proyecto benjaminiano, principia una justicia histórica para los oprimidos, aquellos seres anónimos de la historia. Esto desarrollaré en este último punto.

Por otra parte, y éste es el problema que quiero mantener a flote: Si en esta posibilidad de la filosofía de la historia, en su practicidad y sentido, dicha filosofía permite entrever cuál sería el destino de las imágenes y de la historia para un intérprete–lector, un ser–anónimo. Y si aquella imagen implicada en las transiciones de la “imagen dialéctica”, en su presentación, funciona de la misma manera en que una imagen técnica es doblemente *expuesta*: acontecimiento y presentación, registro y documento.

Me refiero a la imagen fotográfica de la que muy lúcidamente Benjamin fue un pionero en comprender sus efectos culturales y dar curso teórico. Recupero algunos pasajes de la interpretación de Eduardo Cadava sobre la obra de Benjamin en su *Trazos de Luz*: “La fotografía, un espacio donde lo fotografiado es, simultáneamente, «destruido y conservado» es en sí una ruina, «imagen de la inquietud petrificada»” (2014: 78–79), o “si la tarea del crítico como del fotógrafo consiste en «poner en foco», Benjamin nos dice que ella es (...) un acto de mortificación. [Así] la interpretación (...) queda involucrada en la producción de la muerte” (2014: 90). Dada esta relación con la muerte bajo el carácter de la finitud, es que –y citando nuevamente a Cadava– “la posibilidad de la historia está anudada a la supervivencia de trazos de lo que ha pasado y la capacidad de leer esos trazos como tales” (2014: 146).

Entonces, mientras existe una congruencia en la experiencia de la lectura de las imágenes, el pasado transitorio que carga con la muerte en el instante del presente extendido, dilatado en su sincronía con el pasado *reminiscente*, queda disponible a una reflexión crítica antes de extraviarse. Asimismo, como comenta Benjamin en su *Tesis XVI*:

El materialista histórico no puede renunciar al concepto de un presente que no es tránsito, sino en el cual está fijo y ha llegado a su detenimiento. Pues este concepto define precisamente ese presente en el cual escribe historia por cuenta propia” (2009: 50).

Dejando entrever su arduo compromiso ético–político, además de inscribir la intensidad con que se aventura hacia un quiebre del *continuum* de la historia.

En fin, aquella imagen dialéctica que a la vez es reconocida como *imagen auténtica* o *imagen crítica*, respondería a la pregunta que George Didi–Huberman en su *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, sostiene acerca de si la imagen es un *fenómeno originario de la presentación* (2011: 168). A lo que él mismo responde, a propósito de la poética referencia a la imagen dialéctica como un relámpago que “atravesía el horizonte entero de lo pretérito” (Benjamin, 2009: 60): “Ella dibuja al respecto un espacio que le es propio, un *Bildraum*⁶ que caracteriza su doble temporalidad de «actualidad integral» (*integraler Aktualitat*) y de apertura «de todos los lados» (*allseitiger*) del tiempo” (Didi–Huberman, 2011: 168).

Sin embargo, todavía habría que aclarar algo acerca del pasado en el estudio de Benjamin. Pues, siguiendo la lectura de Georges Didi–Huberman, veo necesario recuperar el trabajo Marc Bloch, en tanto este último argumenta dos puntos sobre la imprudencia de decir “la historia es la ciencia del pasado”:

Primero porque *no es exactamente el pasado* el que se constituye en el objeto de las disciplinas históricas, luego porque *no es exactamente una ciencia* la que practica el historiador. El primer punto nos ayuda a comprender algo que depende de una *memoria*, es decir, de una organización impura, de un montaje –no histórico– del tiempo. El segundo punto nos ayuda a comprender algo que depende de una poética, es decir, de una organización impura, de un montaje –no científico– del saber (2009: 58).

De ahí que “ese tiempo que *no es exactamente el pasado* tiene un nombre: es la *memoria*”, como comenta el pensador francés (Didi–Huberman, 2011: 60). Esto se reitera bajo orden del “giro copernicano de la imagen” desarrollado por Benjamin, una vez que la imagen del pasado disocia al presente como tal. Esto, comenta Cadava, “define un acontecimiento político que hace estallar nuestra comprensión general de lo político y nos dice que la política ya no puede ser pensada en términos del modelo de la visión. Ya no puede ser medida por el ojo” (2014: 157). Debe ser medida, entonces, por la presencia fantasmal en la memoria, en el recuerdo.

⁶ Como el lugar de convergencia de los rayos lumínicos en la cámara fotográfica.

Para finalizar, consignar que sobre el recuerdo en su estudio sobre Proust (1929), Benjamin se interpela: “¿No se halla la *mémoire involontaire* de Proust más cerca del olvido que de lo que se suele denominar «recuerdo»?” (2007: 317–318). De ahí que en la *Sección 4* de los *Escritos franceses* de Benjamin, éste reconoce entre la inscripción y la tachadura, tras la imposible tarea de la definición (indefinición ante la clausura), de lo enigmático de la presencia, del carácter fantasmal del retrato fotográfico, o cualquiera otra evocación del anonimato: “Es más difícil honrar la memoria de quienes no tienen nombre que de las personas reconocidas (...). A la memoria de los sin nombre está dedicada la construcción histórica” (Benjamin, 2012: 405).

Referencias bibliográficas

- Adorno, Gretel. *Correspondencia 1930–1940 / Gretel Adorno y Walter Benjamin*; adaptado por Mariana Dimópulos. Buenos Aires : Eterna Cadencia, 2011.
- Benjamin, Walter. *La dialéctica en suspenso*. Traducción y notas de Pablo Oyarzún. Santiago : LOM, 2009.
- _____. *Escritos franceses*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.
- Cadava, Eduardo. *Trazos de luz: Tesis sobre la fotografía de la historia*. Lanús: Palinodia, 2014.
- Didi–Huberman, George. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- Löwy, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de incendio: Una lectura de las tesis “Sobre el concepto de historia”*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.

Conferencia

Los Estudios Visuales y la crítica de la razón latinoamericana¹

Danusa Depes Portas
 PUC-Rio, FAPERJ
 Brasil
 danusadepes@yahoo.com.br

La relación del presente respecto del pasado es puramente continua, temporal, la de lo sido respecto del ahora es en cambio dialéctica: no es curso, es imagen, y se produce en discontinuidad (Walter Benjamin, *Pasajes*).



Imagen 1



Imagen 2

Vivimos en tiempos de preguntas fuertes y de respuestas débiles. Las preguntas se dirigen a nuestras raíces, a los fundamentos que crean horizontes de posibilidades entre los cuales es posible elegir. Por eso, son preguntas que generan perplejidad especial. Las respuestas débiles son las que no logran reducir esa complejidad sino, al contrario, pueden aumentarla. En este trabajo, busco identificar algunas vías para formular una respuesta fuerte a estas preguntas o, más bien, una respuesta consciente de su debilidad.

¹Este ensayo va acompañado de material visual accesado por tecnología QR Code, de suerte que es una especie de ensayo VJing en la escena de reconocimiento de la crítica. Descarga gratis en tu teléfono o tablet una app de lectura. La presencia de la *performance* audiovisual hoy viene siendo restablecida con el creciente empleo de las proyecciones de imagen en tiempo real. Al manipular imágenes en vivo con el uso de hardwares y software especializados para el tratamiento de imagen, las *performances* de los VJs traen al escenario algo que siempre existió desde la ancestralidad del cine vivo.

Mi práctica académica en las Humanidades ha sido dedicada a abordar el Arte|Literatura en su fase “pós-crítica”, desde la mirada trans-disciplinaria de los Estudios Visuales, en su inflexión latinoamericana y/o desde las epistemologías del sur. Ello implica, además, que en lugar de articular una crítica al imperialismo trabajando con el paradigma de la *alteridad*, de lo que se trata ahora es de mirar cómo los sujetos subalternos han ido canibalizando el discurso europeo, creando, *a partir de él*, un lugar propio de enunciación. Una crítica a los legados colonialistas de la Modernidad, pero articulada desde diversos horizontes hermenéuticos. Este espacio diferencial de enunciación –en estas zonas más de violencia que de contacto–, que el filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez (2010) llama “la crítica de la razón latinoamericana”.

En este sentido, mi reflexión parte de lo que se suele designar *picture turn* y de una hipótesis de W.J.T. Mitchell (1994), por ende, del carácter mixto de los medios representativos que *renderiza* imagen/texto² ya sea arte|literatura|crítica contemporánea. Uso como intercesor un experimento crítico difícil de ubicar en determinado campo disciplinario, en el horizonte de nuestra “cultura *sampler*” (Bourriaud, 2004), cuyos artefactos sirven de insignia a documentos de cultura y de barbarie, según el vaticinio de Walter Benjamin. El *giro visual* no es respuesta a nada. Es una nueva forma de re-plantear las preguntas.

Presento dos epígrafes visuales, dos imágenes sin autor, dos disparadores. En la Imagen 1 se ve Milena Santos, Miss Bumbum, esposa del ministro de turismo, del gobierno Dilma Rousseff, en un ensayo fotográfico en Brasilia. En la escena, Imagen 2, una prostituta desnuda, las fotos de un juez (Sérgio Moro) y de la ministra de la Corte Suprema (Cármén Lúcia) colgada en la fachada del Bahamas Hotel Club, prostíbulo de propiedad de Oscar Maroni, vestido de presidiario. En la platea, una masa de hombres conmemoran la prisión de un ex presidente, San Pablo, 2018, Brasil. Esto es una performance.

¿Cómo pensarlas desde el dispositivo? Uso como intercesor el *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, de Graciela Speranza, un experimento teórico, en texto-imagen. El *Atlas portátil* es un ensayo en la forma de cadenas de asociaciones, por resonancias, con nexos intempestivos. Un pensamiento visible –vistas parciales– que me gustaría llamar, siguiendo a Hal Foster (1996), de *posición paraláctica*, en que la obra intenta encuadrar aquel que encuadra mientras éste encuadra el otro. Y ello como exigencia de que la paralaje contribuya a la manera como pensamos la cuestión de la distancia crítica.

² Mitchell (1994) utiliza la convención tipográfica de la barra diagonal para designar imagen/texto como una hendidura, escisión o ruptura problemática en la representación. El término *imagen/texto* designa obras (o conceptos) compuestas, sintéticas, que combinan el texto y la imagen. *Imagen-texto*, con un trazo, designa relaciones entre lo visual y lo verbal.

Uno de los desafíos pendiente para los Estudios Visuales que se encuentran en desarrollo de América Latina es la construcción de un marco de enunciación a partir del cual situar histórica y geopolíticamente sus conocimientos. Los procesos de visualidad en nuestro subcontinente proponen singularidades históricas, culturales y epistémicas que no fueron abordadas en toda su complejidad, a lo sumo, en las gramáticas transculturales de la globalización y en los discursos interculturalistas de la poscolonialidad, tal como comenta justamente Cristian León (2012).

¿Qué consecuencias supone que la visualidad en América Latina sea pensada, enseñada y reproducida sin una lectura crítica de los procesos de racionalización de los sujetos y de las subjetividades como agentes políticos? *La colonialidad del ver* (Barriandos, 2011) es constitutiva de la Modernidad y, en consecuencia, opera como un modelo *heterárquico* de dominación determinante a todas las instancias de la vida contemporánea. Por lo tanto, a partir de ese interrogante, me parece estratégico problematizar y crear distinciones en la textura del tiempo.

La Modernidad es para muchos un fenómeno esencialmente o exclusivamente europeo. En estas lecturas, plantearé que la Modernidad es, en realidad, un fenómeno europeo, sí, aunque constituido en una relación dialéctica con una alteridad no europea que contiene en sus más remotos confines. La Modernidad aparece cuando Europa se afirma como el “centro” de la Historia Mundial que inaugura: la “periferia” que rodea este centro es entonces parte de esta definición auto-centrada. La oclusión de esta periferia (así como el papel de España y Portugal en la formación del mundo moderno desde el fin del siglo XV hasta la mitad del siglo XVII) lleva a los principales pensadores del “centro” a una falacia eurocéntrica en su comprensión de la Modernidad. Si su comprensión de la genealogía de la Modernidad es tan parcial y provincial, sus intentos de crítica o de defensa de la misma son así mismo unilaterales y, en parte, falsas. El asunto reside en encubrir el origen de lo que el argentino Enrique Dussel (2015) llama del “mito de la modernidad” en sí mismo. La Modernidad incluye un “concepto” racional de emancipación que reconocemos y subsumimos. Pero desarrolla al mismo tiempo un mito irracional, una justificación de la violencia genocida. Los postmodernistas critican la razón moderna como una razón del terror, nosotros criticamos la razón moderna por el mito irracional que ésta conlleva.

A partir de ello es posible mostrar, por un lado, que la operación y la exclusión tienen dimensiones que el pensamiento crítico emancipatorio de raíz eurocéntrica ignoró o desvalorizó, y, por otro, que una de esas dimensiones está más allá del pensamiento, en las condicio-

nes epistemológicas que hacen posible identificar lo que hacemos como pensamiento válido. La identificación de las condiciones epistemológicas permite mostrar la vastísima deconstrucción de conocimientos propios de los pueblos causada por el colonialismo europeo –lo que Boaventura de Sousa Santos (2015) llamó *epistemicidio*– y, por otro lado, el hecho de que el fin del colonialismo político no significó el fin del colonialismo en las mentalidades y subjetividades, en la cultura y en la epistemología y que por el contrario continuó reproduciéndose de modo endógeno. Me refiero a la dificultad para imaginar. Y propongo que para superarla hay que crear alguna distancia teórica y epistemológica con la tradición occidental.

La epistemología occidental dominante se construyó a partir de las necesidades de la dominación capitalista y colonial. El colonialismo epistémico de la ciencia occidental no es en absoluto gratuito. El modelo epistémico de la *hybris del punto cero* (Castro–Gómez, 2010) se forma, precisamente, en el momento en que Europa inicia su expansión colonial en los siglos XVI y XVII. Sin el concurso de la ciencia moderna no hubiera sido posible la expansión, porque ella no solo contribuyó a inaugurar la “época de la imagen del mundo” –como lo dijera Heidegger– sino también en generar una determinada representación sobre los pobladores de las colonias como parte de esa imagen. Ello se asienta en lo que Boaventura (2015) designó *pensamiento abismal*.

Este pensamiento opera por la definición unilateral de líneas radicales que dividen las experiencias, los actores y los saberes sociales entre los que son visibles, inteligibles o útiles (los que quedan del otro lado de la línea) y los que son invisibles, ininteligibles, olvidados o peligrosos (los que quedan de este lado de la línea). Así, la realidad social es dividida en dos universos, el universo de “este lado de la línea” y el universo del “otro lado de la línea”. La división es tal que “este lado de



Imagen 3

la línea” desaparece como realidad, se convierte en no existente, y de hecho es producida como no existente. El *pensamiento abismal* sigue vigente hoy en día, mucho tiempo después del fin del colonialismo político. Como lo propone la Imagen 3 de Adriana Varejão, *Contingente* (2000) que compone el *Atlas portátil* de Speranza.

Atlas portátil de América Latina se constituye como un dispositivo de lectura proliferante en relaciones, abierto y heterogéneo que designaría una *heterología de la representación*. Montaigne en *Des Cannibales* inventa lo que Michel de Certeau (1986) llamó de *heterología*, es decir, un discurso del *otro* que es al mismo tiempo discurso *sobre* el otro en

que el otro *habla*. El régimen representativo, pues, en nuestro subcontinente propone singularidades históricas, culturales, epistémicas que no fueron abordadas en su *trans-modernidad* (Dussel, 2015). Me gustaría sugerir que el llamado *giro decolonial* permite articular simultáneamente una serie de contribuciones conceptuales para entender la heterogeneidad histórica estructural del régimen de visibilidad y de enunciados en la región. La crítica decolonial articula el debate sobre las matrices de poder generadas por la colonización en los campos del conocimiento, de la cultura, de las representaciones, y su constante reestructuración a través de las diferentes olas de modernización y occidentalización por las que ha pasado América Latina. Así que el dispositivo del *Atlas* realiza una ensamblaje, por lo tanto una operación *responsiva* al tiempo y a la historia dentro de una *gramática de la decolonialidad* (Mignolo, 2014).

Nuestra América es un ensayo. El “Nuevo Mundo”, acontecimiento inédito en la Historia, encuentra su mejor expresión en un género fundado sobre la duda y la invención. Han sido escritos ensayos entre nosotros desde los primeros encuentros del hombre blanco con el indio (Imagen 4), en pleno siglo XVI, muchos años antes de que Montaigne naciera. Muchos de los famosos cronistas habían leído las *Vidas* de Plutarco, pero en lugar de concentrarse en un solo hombre, prefirieron hacer la historia



Imagen 4

de las conquistas de la Nueva España o de todas las Indias Occidentales. La razón de esta singularidad es obvia. América surge en el mundo, con su geografía y sus hombres, como un problema. América, en sí misma, ya es un problema, un ensayo del Nuevo Mundo, algo que aguza, provoca, desafía la inteligencia.

El hecho de que un continente inédito emerge de repente entre dos océanos, uno de ellos aún inexplorado y el otro desconocido, es lo suficientemente categórico para sacudir academias y la inteligencia occidental. De todos los personajes que entraron en escena en el teatro de las Ideas Universales, ninguno fue tan inesperado ni tan extraño como América, la simple expresión “Nuevo Mundo”, consagrada por Amerigo Vespucci, ya indica lo que iba a suceder en Europa con el surgimiento de América. No deben sorprendernos, entonces los debates famosísimos que fueron entablados, tanto de alcance religioso y espiritual como de orden práctico, sobre si los indios eran animales racionales o no, si podían o no recibir los sacramentos, si eran seres que podían ser vendidos como animales. Vespucci provocaba una querrela con los humanistas de Florencia sobre el color de los hombres en relación a los climas y sobre la posibilidad de que las tierras abajo de la Línea del Ecuador fueran habitadas por seres humanos. Estos fueron nuestros primeros ensayos de nuestra literatura.

El ensayo es un género hecho más para nosotros que para los extraños, porque la experiencia de América no era menos estimulante para aquellos que ahí vivían. Basta considerar el problema del mayor cruce de razas que la historia registra desde la aparición de los bárbaros en Europa. Sobre cada mestizo se pasa una sombra que nace del encuentro de un alma blanca con una de cobre, de un alma de Cristiano y otra Azteca o Inca, Mapuche, Guarani–Kayoá... y debajo de ella se amplía el horizonte hacia ese extraño nuevo ser humano que tiene por delante las más vastas dimensiones de asombro y duda. Para nosotros, en el siglo XVI, Inca Garcilaso de la Veja (Perú), que encarna el mestizaje ilustrado en dimensiones casi fabulosas, es un hombre–ensayo. Es el ensayo sobre el mestizo que se convirtió en *adelantado* de las *belles–lettres*.



Imagen 5

El ensayo entre nosotros no es una diversión literaria, sino una reflexión obligatoria ante los problemas que cada época nos impone. Hay críticas a las que se responde y aquellas a las que se replica: Imagen 5. Y esos *petit textes* de cabeza deformada, piernas torcidas y ojos turbios, que habitualmente son despreciados, entrarán en la danza y realizarán movimientos que no serán ni más ni menos respetables que los de los demás. No se procurará más responder a ellos o hacer callar sus algazaras, sino comprender la razón de sus deformidades, de sus claudicaciones, de sus ojos ciegos, de sus largas orejas, en el dispositivo *Atlas portátil*.

Cabe aclarar que, a partir de la lección de Foucault, recientemente renovada por Giorgio Agamben (2015), entiendo por *dispositivo* un conjunto ciertamente heterogéneo, donde encontramos no sólo discursos, sino también imágenes e instituciones, reglas y prácticas artísticas, normas en términos filosóficos o preceptos morales, en otras palabras, un conjunto variado de los *dichos*, pero también el conjunto de aquello *no dicho* por una cultura. En la versión más célebre *del entredicho*, hay una pipa dibujada con esmero y debajo una frase en francés, escrita a mano con letra regular: *Ceci n'est pas un pipe*. La paradoja inquieta al espectador desde 1929, pero fue el propio Magritte el primero en señalar que entre la imagen inconfundible de la pipa que pintó en la tela y la frase categórica que escribió al pie no hay a decir en verdad ninguna contradicción. En la obra, es cierto, la pipa real brilla por su ausencia: solo hay una figura que la representa y una serie de palabras que la nombran. Pero basta atender al “esto” que abre la frase, para descubrir un entrecruzamiento más

inquietante y más rico, un espacio nebuloso que separa *lo que se ve de lo que se enuncia* y al mismo tiempo los pone en relación. Entre la figura y el texto –concluyó Foucault en su Ensayo sobre Magritte–, hay que admitir toda una serie de entrecruzamientos [...] cataratas de imágenes en medio de las palabras, relámpagos verbales que jalonan los dibujos (1981: 39).

Setenta años más tarde, en la misma arena incierta del *entre dos*, el chileno Alfredo Jaar compuso una versión más insidiosa de la paradoja, reapropiada desde América Latina para interpelar al espectador con las tácticas de la comunicación de masas y las formas inmatriciales del arte contemporáneo. La figura luminosa y neta de un mapa de los EUA aparecía de pronto entre los avisos del letrero más célebre de *Times Square* en Manhattan, para vaciarse enseguida en una silueta y alojar una frase: *This is not America*. El anuncio se complicaba unos segundos más tarde con otra imagen, la bandera de los EUA, y otra frase, *This is not America's flag*. Pero una tercera figura venía muy pronto a zanjar el entredicho: la “R” de “América” se transmutaba en el mapa completo del continente americano, que giraba como un trompo en el centro del letrero hasta amalgamarse con el texto. Cada seis minutos, durante un mes *Un logo para América* (1987) –véase Imagen 6– sorprendió a los neoyorquinos que caminaban por Broadway para propinarles un sacudón análogo al del cuadro de Magritte, potenciado con una inesperada inflexión geopolítica. “*Los EUA de Norteamérica no son América*”, venía a decir Jaar en cuarenta y cinco segundos, “*América es el nombre de todo un continente*”.



Imagen 6

“El juego infinito de las semejanzas” que inspiró *Esto no es una pipa* y desveló a Foucault, se complicaba en la versión de Jaar con nuevas mediaciones y sutiles pliegues visuales, lingüísticos, culturales y políticos. La imagen, para empezar, no era una figura dibujada con esmero para acercarse de la cosa real, sino un mapa, la representación gráfica convencional de los Estados Unidos, doblemente distanciada del “original” en la simplificación grosera del cartel luminoso y, por lo tanto, “Esto no es América” parecía apuntar a primera vista a la naturaleza singular del mapa como doble abstracto del mundo. Salvo en el mapa fantástico borgiano de un imperio, la representación cartográfica es una abstracción irreductible a su referente geográfico y está claro que el mapa de los EUA no es los Estados Unidos. Jaar recurriera al espacio lábil del *entre dos*, arremolinando los signos en el centro mismo del nombre propio, con una nueva figura hecha de imágenes y palabras. Con la economía publicitaria de un logo (y, con suerte, sus efectos subliminales)

le robó una letra a la palabra para restituir la imagen completa del continente. Realizaba a su manera el sueño imposible de isomorfismo entre dos formas irreductibles y anticipaba una inesperada reconfiguración geopolítica.

La estrategia de desmontaje decolonial supone entender los regímenes coloniales visuales como regímenes coloniales de representación. El desmontaje urge como estrategia de intervención crítica que dé cuenta no solo del engranaje del régimen visual en la funcionalidad del capitalismo cultural, sino que permita ubicar matrices de percepción que hundan sus raíces en los procesos moderno–coloniales. Me refiero a la existencia de historias del arte o del cine en América Latina, que tienen un paradójico *status* de existencia a través del cual su inscripción histórica y discursiva tiene que remitirse a un lugar epistémico de enunciación expropiado. Todavía, el giro decolonial es más un horizonte epistémico que una estrategia de análisis.

Si la América colonial era un crisol de modernidad es porque fue un fabuloso laboratorio de imágenes –la imagen constituyó uno de los mecanismos fundamentales de occidentalización–. Es quizá la colonialidad de las imágenes, el poder que ellas desplegaron y la resistencia que permitieron, el precedente más importante para la construcción de una cultura visual global en América Latina. De ahí el pensamiento decolonial en el cual la crítica de la visualidad adquiere relieve. Es, en este momento, en que empezamos a descubrir que la colonialidad se engancha con lo visual. Como lo planteó en su momento Keith Moxey (2016), uno de los desafíos pendientes para los estudios de visualidad es la crítica del universalismo que subyace oculto tras la denominación “cultura visual” y que impide pensar las jerarquías de clase, género, raza y nación. La tesis central es que en América durante los siglos XV y XVI se experimentan y producen una serie de dispositivos de dominación articulados en red que alcanzarán su perfeccionamiento en la época clásica de ilustración durante el siglo XVII.

La misma noción de *imagen* requiere ser decolonizada ya que ésta es producto de la retícula óptica, la perspectiva renacentista, el concepto occidental de representación y el sujeto trascendental moderno. Uso el concepto de *colonialidad del ver* para designar el complejo entrelazamiento. El arte latinoamericano ha encontrado formas inestables capaces de multiplicar las conexiones y la variedad de las conexiones, disponiendo colecciones de *objets trouve* mínimamente dispares, tramando relaciones visibles entre objetos de órdenes y especies inconciliables, o creando archivos digitales de imágenes apropiadas; ha concebido heterotopías materiales y virtuales que funcionan como instancias visibles de convivencia de lo diverso, teatros sintéticos de las diferencias, prácticas portátiles que pueden arraigarse en cualquier parte. Son modelos heurísticos que revelan de manera urgente la experiencia de los condenados al aislamiento en esferas intransferibles a una conectividad narcótica de las redes de la cultura de la chatarra.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo? seguido de El amigo y de La Iglesia y el Reino*. Trad. Mercedes Ruvituso. Barcelona: Editorial Anagrama, 2015.
- Barriendos, Joaquín. “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”. *Nómadas*, Universidad Central, Bogotá, 35, 2011: pp. 13–29.
- Bourriaud, Nicolas. *Postproduction – La culture comme scénario: comment l’art reprogramme le monde contemporain*. Dijon: Les Presses du Réel, 2004.
- Castro–Gómez, Santiago. *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750–1816)*. 2ª Ed. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, 2010.
- Certeau, Michel de. *Heterology: Discourse on the Other*. Trad. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Dussel, Enrique. *Filosofías del sur. Descolonización y Transmodernidad*. Buenos Aires: Akal, 2015.
- Foucault, Michel. *Eso no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Editorial Anagrama, 1981.
- Foster, Hal. *The Return of the Real: The Avant–garde at the End of the Century*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996.
- León, Cristian. “Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales”. *AISTHESIS*, Pontificia Universidad Católica de Chile, 51 (2012): pp. 109–123.
- Mignolo, Walter. *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2014.
- _____. *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- Mitchell, W.J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: Chicago University Press, 1994.
- Moxey, Keith. *Visual Time: The Image in History*. Durham: Duke University Press, 2016.
- Santos, Boaventura de Sousa. *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2010.
- Speranza, Graciela. *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, Barcelona, Anagrama, 2012.