

deSignis | 38
Crítica del arte
contemporáneo
Contemporary's art criticism



COMITÉ PATROCINANTE

ARGENTINA: Tomás Maldonado† (Politécnico de Milán MIP), Eliseo Verón† (Universidad de San Andrés UDESA); BÉLGICA: Jean-Marie Klinkenberg (Universidad de Lieja ULIEJ); ESPAÑA: Román Gubern (Universidad Autónoma de Barcelona UAB); FINLANDIA: Eero Tarasti (Universidad de Helsinki HY/HU); ITALIA: Umberto Eco† (Universidad de Bolonia UNIBO), Paolo Fabbrì† (CCIS-Universidad de Urbino UNIURB); PERÚ: Desiderio Blanco (Universidad de Lima ULIMA) †.

COMITÉ DE REDACCIÓN

ARGENTINA: Gastón Cingolani (Universidad Nacional de las Artes), María Teresa Dalmaso (Universidad Nacional de Córdoba UNC), Lucrecia Escudero Chauvel (Universidad Nacional de Rosario UNR), Claudio Guerri (Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo Universidad de Buenos Aires UBA), Guillermo Olivera (Universidad de Stirling, Reino Unido), Oscar Steimberg (Universidad Nacional de las Artes UNA); BRASIL: Clotilde Pérez (Universidad de San Pablo USP), Mónica Rector (Universidad North Carolina UNC), María Lucía Santaella (Pontificia Universidad Católica de Sao Paulo PUCSP); COLOMBIA: Armando Silva (Universidad del Externado UE); CHILE: Rafael del Villar (Universidad de Chile UC), Elizabeth Parra (Universidad de Concepción UDEC); ESPAÑA: Charo Lacalle (Universidad Autónoma de Barcelona UAB), Cristina Peñarín (Universidad Complutense de Madrid UCM), José María Paz Gago (Universidad de La Coruña ULC), Carlos Scolari (Universidad Pompeu Fabra UPF), Teresa Velázquez García-Talavera (Universidad Autónoma de Barcelona UAB); MÉXICO: Alfredo Tenoch Cid Jurado (Universidad Autónoma de México- Xochimilco), Lydia Elizalde (Universidad Autónoma del Estado de Morelos UAEM); PUERTO RICO: Eliseo Colón Zayas (Universidad de Puerto Rico UPR); REPÚBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY: Fernando Andacht (Universidad de la República, UR); REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA: José Enrique Finol (Universidad del Zulia LUZ), Rocco Mangieri (Universidad de Los Andes ULA)

COMITÉ CIENTÍFICO

Winfried Nöth (Universidad de Kassel UK, Alemania), Herman Parret (Universidad Católica de Lovaina KULeuven, Bélgica), Yong Xiang Wang (Chinese Semiotics Studies, China), Carmen Bobes (Universidad de Oviedo UNIOVI, España), José Romera Castillo (UNED, España), Manuel Ángel Vázquez Medel (Universidad de Sevilla US, España), Anne Henault (Université de Paris Sorbonne, Francia), Jacques Fontanille (Université de Limoges UNILIM, Francia), Erik Landowski (Centre National de la Recherche Scientifique CNRS, Francia), Patricia Violi (Universidad de Bolonia UNIBO, Italia), Oscar Quezada Macchiavello (Universidad de Lima UL, Perú), Paul Colby (Middlesex University MDX, Reino Unido), Bernard McGuirk (Universidad de Nottingham NTU, Reino Unido), Greg Philo (Universidad de Glasgow UG, Reino Unido).

COMITÉ ASESOR

ALEMANIA: Stephanie Averbeck-Lietz (Universidad de Bremen UB) ; AUSTRIA: Jörg Türschmann (Universidad de Viena UNIVIE); ARGENTINA: Betty Amman (Universidad Nacional de Córdoba UNC), Mario Carlón (Universidad de Buenos Aires UBA), Olga Corna (Universidad Nacional de Rosario UNR), José Luis Fernández (Universidad de Buenos Aires UBA), Susana Frutos (Universidad Nacional de Rosario UNR), María Ledesma (Universidad de Buenos Aires UBA), Isabel Molinas (Universidad Nacional del Litoral UNL), Gabriela Simón (Universidad Nacional de San Juan UNSJ), Marita Soto (UNA), Sandra Valdetaro (Universidad Nacional de Rosario UNR); BOLIVIA: Víctor Quelca (Universidad Autónoma Gabriel René Moreno UAGRM); BRASIL: Ana Claudia Alves de Oliveira (Pontificia Universidad Católica de São Paulo PUCSP PUC SP), Luiz Carlos Assis lasbeck (Universidad Católica de Brasília UCB), Beth Brait (Pontificia Universidad Católica de São Paulo PUCSP), Heloisa Duarte Valente (Universidad de São Paulo), Yvana Fehine (Pontificia Universidad Católica de São Paulo PUCSP), Irene Machado (Universidad de São Paulo SP), Eufasio Prates (Universidad de Brasília UB), Darcilia Simeoos (Universidad Estadual de Rio de Janeiro UERJ); BULGARIA: Christian Bankov (Universidad de Sofía US); COLOMBIA: María Cristina Asqueta (Uniminuto), Gladys Lucía Acosta Valencia (Universidad de Medellín UDEM), Andrea Echeverri (Universidad de los Andes UA), Douglas Nino (Universidad Jorge Tadeo Lozano UJTL), Claudia Maya (Universidad de Medellín UDEM), Eduardo Serrano (Universidad del Valle UNIVALLE), Álvaro Góngora (Universidad Javeriana UJ); CHILE: Rubén Ditrus (Universidad Central de Chile UCC), María José Contreras (Pontificia Universidad Católica de Chile PUC), Paulina Gómez Lorenzini (Pontificia Universidad Católica de Chile PUCU), Jaime Otazo (Universidad de La Frontera UFRO), Héctor Ponce de la Fuente (Universidad de La Frontera UFRO), Claudio Cortés (Universidad de Chile UC), Carlos del Valle (Universidad de La Frontera UFRO); ECUADOR: Jorge Andrés Díaz (CORDICOM), Alberto Pereira Valarezo (Universidad Central del Ecuador UCE); ESPAÑA: Eva Aladro (Universidad Complutense de Madrid UCM), Ricardo Carniel Buggs (Universidad Autónoma de Barcelona UAB), Pilar Couto (Universidad de La Coruña ULC), Héctor Fouce (Universidad Complutense de Madrid UCM), Rayco González (Universidad de Burgos UBU), Asunción López Varela (Universidad Complutense de Madrid UCM), Miguel Martín (GESC, Madrid), José María Nadal (Universidad del País Vasco UPV), José Manuel Pérez Tornero (Universidad Autónoma de Barcelona UAB), Félix Ríos (Universidad de La Laguna ULL), Raúl Rodríguez (Universidad de Alicante UA), Vanessa Sainz (Universidad Complutense de Madrid UCM), Marcello Serra (GESC, Madrid), Santos Zunzunegui (Universidad del País Vasco UPV); FRANCIA: Luca Acquarelli (Universidad de Lille), Juan Alonso (SciencesPo), Claude Chabrol (Universidad Sorbonne Nouvelle), Patrick Charaudeau (Universidad de Paris XIII), François Jost (Universidad Sorbonne Nouvelle), Guy Lochard (Universidad de Paris VIII), Marta Severo (Universidad de Nanterre); REINO UNIDO: Alexandra Campos (Universidad de Nottingham UN); ITALIA: Paolo Bertetti (Universidad de Siena UNISI), Patrizia Calefato (Universidad de Bari UNIBA), Massimo Leone (Universidad de Torino UNITO, Universidad de Shanghai SHU), Anna María Lorusso (Universidad de Bolonia UNIBO), Giovanni Manetti (Universidad de Siena UNISI), Gianfranco Marrone (Universidad de Palermo UNIPA), Roberto Pellerey (Universidad de Génova UNIGE), María Pia Pozzato (Universidad de Bolonia UNIBO); MÉXICO: Jacob Bañuelos (Instituto Tecnológico de Monterrey Campus Ciudad de México ITM CCM), Alberto Betancourt (Universidad Nacional Autónoma de México UNAM), Carmen de la Peza (Universidad Autónoma Metropolitana UAM – X), Roberto Flores (Instituto Nacional de Antropología e Historia INAH), Tanius Karam (Universidad Autónoma de la Ciudad de México, UACM), Raymundo Mier (Universidad Autónoma Metropolitana UAM X), María Eugenia Olavarría (Universidad Autónoma Metropolitana UAM – A), Marta Rizo García (Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Silvia Tabachnik (Universidad Autónoma de México UAM); PERÚ: José David García Conto (Universidad de Lima UNILIMA), Celia Rubina Vargas (Pontificia Universidad Católica de Perú PUCP); PUERTO RICO: Silvia Álvarez Curbelo (Universidad de Puerto Rico UPR); REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA: Luis Javier Hernández (Universidad de Los Andes ULA), Alexander Mosquera (Universidad del Zulia LUZ), Dobrila de Nery (Universidad del Zulia LUZ) RUSIA: Inna Merkoulouva (Universidad Estatal Académica de Humanidades, Moscú).

DIRECCIÓN: Lucrecia Escudero Chauvel (Universidad Nacional de Rosario UNR, Argentina)

SUBDIRECCIÓN: Teresa Velázquez García-Talavera (Universidad Autónoma de Barcelona, UAB, LAPREC, España)

DIRECTOR EJECUTIVO: Gastón Cingolani (Universidad de las Artes, UNA, Argentina); Pablo Porto López (Universidad de Buenos Aires, UBA; Asistente tecnico pabloportolopez@gmail.com

COMITÉ de EDICIÓN: María Teresa Dalmaso (Universidad Nacional de Córdoba UNC – CEA, Argentina), directora

Cristina Voto (Universidad degli Studi di Torino, Italia), vice directora

SECRETARÍA DE REDACCIÓN: Cristina Peñarín (Universidad Complutense de Madrid, UCM, España), Guillermo Olivera

SECRETARÍA: Sebastián Gastaldi (Universidad Nacional de Córdoba UNC – CEA, Argentina), comiteeditorialdesignis@gmail.com

SECRETARÍA FINANCIERA: Israel V. Márquez (Universidad Complutense de Madrid, UCM, España,) isravemarquez@gmail.com

SECCIÓN PERSPECTIVAS: Mariano Dagatti (CONICET – Universidad de San Andrés, Argentina), onairamdagatti@gmail.com

SECCIÓN LECTURAS: Miguel Martín (GESC Universidad Complutense de Madrid, UCM, España), kmiguelmartink@gmail.com

deSignis

38

Crítica del arte
contemporáneo

Contemporary's art criticism

Coordinación / Edited by *Lydia Elizalde*
(UAEM/Facultad de Artes) y *María Ledesma*
(UBA/FADU). Con la colaboración /
Collaboration of *Mónica Caballero* (UNLP /
Facultad de Bellas Artes; UNA)

deSignis Serie Intersecciones

deSignis Intersections Series

DIRECTOR DE MEDIOS DIGITALES: Sebastián Moreno Barreneche (Universidad ORTL, Uruguay), director, Sebamoreno87@outlook.com
ASISTENTE TÉCNICO: André Peruzzo (Universidad de Sao Paulo USP, Brasil)
NEWSLETTER: Mariana Maestri (Universidad Nacional de Rosario UNR, Argentina) info@designisfels.net
WEBMASTER: Iria Caballero Ullate www.designisfels.net
RELACIONES EDITORIALES: SandraValdettaro (Universidad Nacional de Rosario UNR, Argentina),sandra.valdettaro@gmail.com
RELACIONES INSTITUCIONALES: Eliseo Colon (Universidad de Puerto Rico, UPR, Puerto Rico);eliseo.colon@upr.edu; Rafael del Villar (Universidad de Chile, UC, Chile)rdvillar@gmail.com
TRADUCCIONES: Carolina Casali (CEA Universidad Nacional de Córdoba UNC, Argentina) coordinadora carocasali84@gmail.com



DISEÑO GRÁFICO Y PRODUCCIÓN
Iria Caballero Ullate. Sobre un concepto de Horacio Wainhaus.
Editado con la colaboración del Doctorado en Comunicación de la Universidad Nacional de Rosario (Argentina)

ISSN 1578-4223
ISSN DIGITAL 2462 – 7259
Impreso en Argentina – UNREdiciones Urquiza 2050, Rosario 2000. Argentina. info-editora@unr.edu.ar
2023 (enero-junio)

Dirección legal: 12 rue de Pontoise – París 75005 - Francia
deSignis es una publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica, asociación Ley 1901 de la República Francesa, con número de registro 1405367K (J.O RF 24/01/2001 n° 1335). Repositorio Centre ISSN BNF Quai François Mauriac 75706 Paris Cedex FR. Repositorio digital Universidad Autónoma de Barcelona <https://ddd.uab.cat/record/204665>

Depósito Legal Barcelona B.17342-2001.

Publicación indexada en Emerging Sources Citation Index (ESCI); Dialnet, DOAJ Open Access Journal Directory; Latindex www.latindex.com; <http://dgb.unam.mx/clase.html>; Redalyc-AmeliCA.
En proceso de evaluación SCOPUS
Integra la Red de Revistas FLACSO



deSignis Serie Intersecciones
deSignis Intersections Series

Presentación. Lo contemporáneo, la ambigüedad de una categoría. En recuerdo de Rosa María Ravera. Preface. *The contemporary, the ambiguity of a category. In Memory of Rosa María Ravera.*

Lucrecia Escudero Chauvel

I. ESCENARIOS/SCENERY

Coordinación / Edited by *Lydia Elizalde (UAEM/Facultad de Artes) y María Ledesma (UBA/FADU)*
Con la colaboración de: / Collaboration of: *Mónica Caballero (UNLP / Facultad de Bellas Artes; UNA)*

17 | *Lydia Elizalde y María Ledesma, coordinadoras*
Teorías y prácticas en la crítica del arte contemporáneo. Theoretical and pragmatic revisions in the criticism of contemporary art

APROXIMACIONES TEÓRICAS A LA CRÍTICA DEL ARTE / THEORETICAL APPROACHES TO ART CRITICISM

21 | *Alfredo Cid Jurado*
Hacia un lenguaje semiótico del arte: La semiología del arte de Omar Calabrese. Towards a semiotic language of art: Semiology of art by Omar Calabrese

31 | *Marita Soto y Oscar Steimberg*
Sobre inclusiones de la semiótica en la formación para la crítica artística. On the inclusion of semiotics in artistic criticism education

AUTORÍAS / AUTHORIES

39 | *Lydia Elizalde*
Anacronismo intertextual en la pintura neomanierista. Intertextual anachronism in neomanierist painting

49 | *Fabián Giménez Gatto*
Cuerpos dóciles, desnudeces indómitas. Docile bodies, untamed nudities

59 | *Rosana Costa Ramalho De Castro*
Iconismo nas pinturas da Série "Pardo é Papel" de Maxwell Alexandre. Iconism in the paintings of the Series "Pardo é Papel" by Maxwell Alexandre

ACTIVISMO / ACTIVISM

71 | *Laura A. Iribarren*
Activismo artístico: cuerpos, trayectos y figuraciones en el caso de Línea Peluda. Artistic activism: bodies, trajectories and figurations in the case of Línea Peluda

81 | *Jorge Eduardo Uruña López*
La creación artística como un fenómeno para (re)significar el dolor. Artistic creation as a phenomenon for (re)signifying pain

CIENCIA / SCIENCE

91 | *Juan Carlos Bermúdez*
Complejidad, pragmática y crítica de arte para el sistema tierra. Complexity, pragmatics and art criticism for the earth system

99 | *Lucía Stubrin y María Juliana Cattaneo*
Biosemiótica y las explosiones de sentido del bioarte. Biosemiotics and explosions of meaning in bioart.

CURADURÍA / CURATORSHIP

109 | *Rocco Mangieri*
Atlas Spielraum: a partir del site-specific como espacio de maniobras personales. Atlas-Spielraum: from the site-specific as a space for personal maneuvers

119 | *Jacob Bañuelos Capistrán*
Crítica del arte fotográfico: fundamentos semióticos y análisis de Kinderwunsch. Critique of photographic art: semiotic foundations and analysis of Kinderwunsch

129 | *Rocío Sosa*
Desmarque global y emergencia local en el arte contemporáneo. Global unpinning and local emergency in contemporary art

GRÁFICA / GRAPH

141 | *María Ledesma y Nidia Maidana*
Hibridaciones del arte y el diseño. Hybridizations of art and design

151 | *Rubén Ángel Hitz*
Crítica de arte en publicaciones periódicas argentinas. Art criticism in Argentine periodic publications

II. PUNTO DE VISTA / POINT OF VIEW

165 | *Nicola Dusi entrevista a Rocco Mangieri*
Experimentación y análisis de la contemporaneidad del arte en el Laboratorio de Semiótica y socioantropología de las Artes (LABSEMA). Experimentation and analysis of the contemporaneity of art in the Laboratory of Semiotics and socioanthropology of the Arts (LABSEMA)

III. DISCUSIÓN / DISCUSSION

173 | *Armando Silva*
Arte del vacío en América Latina. The art of emptiness in Latin America

IV. PERSPECTIVAS / PERSPECTIVES

185 | *Sergio Ramos*
Obras artísticas y discursos intermediarios. Art works and intermediary discourses.

193 | *Ixchel Martínez Rodas*
Simbología y visualidad en "La religión del trabajo" de Maruja Mallo. Symbology and visuality in Maruja Mallo's "The religion of work"

201 | *David R. Herrera Castrillón*
Estética psicodélica en portadas de la literatura drogada. Psychedelic aesthetics on covers of drug literature

211 | *Tiziana Miliogre*
Método y textualidad. Construcciones analíticas y modos del hacer. Metodo e testualità. Costruzioni analitiche e modi di fare

V. PERFILES / PROFILES

227 | *Bruno Latour (1947-2022)*
Re-presentar a Latour. Un obituario

Lo contemporáneo, la ambigüedad de una categoría. En recuerdo de Rosa María Ravera.

The contemporary, the ambiguity of a category. In Memory of Rosa María Ravera.

LUCRECIA ESCUDERO CHAUVEL

(pág 9 - pág 14)

Categoría esencialmente temporal, lo contemporáneo recubre diferentes modalidades del Tiempo. El diccionario lo define genéricamente como *lo que vive o acontece en la misma época*. Así podemos hablar sin duda de arte contemporáneo, en oposición por ejemplo a arte moderno, o de autor contemporáneo en referencia a una historia de la literatura, o se aplica también el cine, si consideramos la aparición del sonido como un hito decisivo, un antes y un después en el cine, o a la fotografía con sus diferentes técnicas, la cámara en el estudio y la foto de exteriores. No le cabe a la moda, porque se supone que es de por sí contemporánea, sino no sería moda, aunque no este exenta de periodicidad, como lo muestran los estilos específicos de cada época, lo que habilita a los sucesivos revival y vintages.

Un concepto no se define si no hay un contra- concepto y en este caso es el rasgo distintivo temporal, que opone lo *anacrónico* a lo *actual* lo que marcaría a esta categoría. Sin duda la mediatización es el gran dispositivo técnico-discursivo de producción de actualidad característico y fundador de lo contemporáneo, puesto que presenta simultaneidad de presentes. Y es en esta acepción de *simultaneo* que puede leerse a Giorgio Agamben y su disparadora pregunta “de quien somos contemporáneos”? Para Friedrich Nietzsche (1844-1900) lo contemporáneo era el paso de una sociedad sacralizada a una secular, y es el arte de fines del siglo XIX y principios del XX - particularmente la Secesión vienesa- el que muestra este hiato temporal y la aparición de las vanguardias. Exit la pintura de atelier, el género histórico y el religioso, los artistas, termómetros privilegiados del mundo empiezan a mirar otra cosa.

Efectivamente Nietzsche, nacido en pleno realismo romántico, ve pasar bajo sus ojos el humo del tren que pinta Monet en la estación de Saint Lazare, los fenómenos eléctricos y ópticos que fijan la fotografía, que sustituirá a la pintura en su rol de retratista de lo social, y el desarrollo de la crítica de arte¹ en los Salones de París que “cubre” ahora Charles Baudelaire desde 1857 con la primera muestra de fotografía. La fotografía y el cinematógrafo (1895) dos técnicas específicas de la modernidad, producen una ruptura mayor porque acaban con la idea de representación tal como se la concebía desde el Renacimiento para interrogarse sobre las condiciones de la representación (deSignis n°28 2018). “*Il faut absolument etre moderne*”² decía Arthur Rimbaud.

Si la irrupción del arte moderno es una ruptura contra el historicismo del s .XIX , lo contemporáneo rompe con la causalidad de la idea del progreso positivista e introduce simultáneamente una nueva crítica, es decir, una diferente forma de mirar y de juzgar, una

nueva gestación de públicos y galeristas, un nuevo circuito de y para la producción artística, en síntesis, un entero proceso de mediaciones. Dos rasgos semánticos para tener en cuenta: lo *disruptivo* (*suddenly*) y lo *simultáneo*, lo que habilita comprender las *instalaciones*: en el mismo tiempo y en un espacio diferente, distópico, a tópico, utópico.

Porque en realidad el Crítico es aquel que pone el nombre al fenómeno artístico. Clemente Greenberg (1909-1994) en el casi siglo con el que ocupa la crítica americana, propone con un criterio formal y autónomo de la obra de arte, uno de los ejes mayores de la crítica contemporánea y con esta operación funda simultáneamente un campo teórico y un nuevo público. Me refiero al concepto de “modernismo”. La obra de Miro, Matisse o Picasso no se explican solamente por sus biografías sino por las dimensiones y tensiones internas a un cuadro o a una escultura, que era la especialidad de Greenberg. Forma, formato y color son las dinámicas para explorar, que desarrolla en su extensa participación en la revista *Art&Culture*. Greenberg es uno de los que inventa el término “modernismo” para marcar ese momento artístico que abarca el arte luego de la Primera Guerra y que llega obviamente a América Latina de la mano de Diego de Ribera y tantos otros hasta el sur de Antonio Berni, y cuya esencia es una tendencia *autocrítica*, una revisión de la propia pintura, “asesinar a la pintura” según la expresión del catalán Joan Miro en 1929. La esencia del modernismo reside -dirá en *Modern Painting* (1960) - en el uso de métodos característicos de una disciplina para criticar a la propia disciplina y ancla su teoría en la pintura emergente americana, el *expresionismo abstracto* que considera la primera contribución genuina y original de los artistas de EEUU. Con Harold Rosenberg (1906-1978), crítico de arte del *New Yorker*, juntos van a imponer a William de Kooning, Mark Rothko, Barnett Neuman.

Rosenberg crea el término *action painting* para describir la acción pictórica de Jackson Pollock y con Peggy Guggenheim, su galerista, van a sostener su ascensión en la historia del arte contemporáneo. En *The Tradition of the New* (1959) desplaza el centro artístico de París a Nueva York. Galeristas como Leo Castelli contribuyen a la sólida constitución de un circuito de arte, junto a críticos y artistas, ya que no hay arte sin un mercado de arte. Diego Ribera y Frida Kahlo lo habían entendido perfectamente. En sus artículos del *New Yorker* habla de un sistema del arte del cual este no puede separarse porque es el horizonte discursivo en el que la obra o la performance artística va a inscribirse. No porque antes no hubiera habido un circuito de mercado - pensemos en la aparición del mercado de los impresionistas en Estados Unidos (Assouline 2002; Cohen Solal 2000) sino porque ahora hay especulación, el arte como “valor refugio”. El poder del Crítico va afianzándose desde la época de Baudelaire y la exposición es el espacio de legitimación, es arte todo lo que el artista llama arte, había dicho Duchamps.

La particularidad de lo contemporáneo en el arte es que artista y críticos comparten el mismo horizonte temporal y se complementan. Arthur Danto viendo en 1964 la muestra *Brillo* de Andy Warhol afirmara que el Pop marca el final de la fase “histórica” del arte en Occidente - y del ready-made - porque hay una colusión entre arte y producción industrial. El Pop más que cualquier otro fenómeno artístico necesita de la mediatización de las sociedades contemporáneas como operación de máxima visibilidad y de transfiguración de lo banal y cotidiano en un arte de la ambigüedad del objeto y de su fetichismo.

Danto es un crítico que, como afirma Laura Bordonaba, su traductora al francés vuelve siempre sobre este concepto a lo largo de todos sus ensayos: interrogarse sobre la

obra en un horizonte histórico *datado*, posición que lo aleja de Kant y el juicio universal frente a lo particular (Tercera Crítica). Si bien la etapa histórica se termina en el momento en que el arte se vuelve sobre sí mismo (Conceptual), lo interesante desde una perspectiva de la socio semiótica, es que no hay más un *relato*, no se cuenta más una historia, el arte no narrará nada más que sí mismo, lo que Danto llama *insignificancia posnarrativa*. Artistas como Jeffrey Koons o Andy Warhol nos autorizan a interrogarnos con Danto si el Crítico de arte tiene el poder de insertar una obra en un metadiscurso -el crítico- de legitimación, y cuál es el objeto de la crítica contemporánea?Cuál es su verdadero poder?

Completando esta galería de críticos europeos y americanos, la célebre revista *Octubre*, tribuna de innovaciones y prácticas artísticas contemporáneas es dirigida desde 1976 por Rosalind Krauss. Profesora de la Universidad de Columbia, escribe para diferenciarse de Greenberg y Danto e introduce por primera vez, a partir de su estudio sobre lo fotográfico, la teoría del signo de Charles S. Peirce. En el corazón del cambio de paradigma entre el arte moderno y el contemporáneo y la irrupción de las teorías del discurso que lee y comparte (Barthes, Kristeva, Foucault) Krauss dirá que la obra es antes que nada, un *objeto problemático*. Junto a la relevante crítica alemana Juliane Rebentish ambas consideran a Umberto Eco como el autor que más ha influido en la estética contemporánea. El concepto de *obra abierta* se ha generalizado tanto que es el título de uno de los capítulos de la trascendente *Teorías del Arte Contemporáneo* (2022) de Rebentish. Según esta académica, Umberto Eco es el pionero del “giro teórico” hacia la experiencia artística en la estética filosófica (2022:29) por varios motivos: la creación de la subcategoría de obra en movimiento, obra *inconclusa* completada en la fruición del espectador; el concepto de *interactividad* que ya tiene en germen el concepto de interpretante; la *inagotabilidad semántica* de la obra es decir que las obras contemporáneas no son transparentes sino opacas, producen extrañeza, tienen siempre un carácter enigmático. Así la obra abierta se vuelve una condición para toda recepción artística, no solo porque es aleatoria, es decir, abierta a múltiples lecturas, como son aleatorios los móviles de Calder, sino porque establece una relación recíproca e intransferible con el espectador. Lo que se entiende por obra -dirá Rebentish- es un proceso intersubjetivo *entre* el objeto y el sujeto que se relaciona con el (2002:53). Y ese sentimiento de incompleto, es la condición misma de lo contemporáneo.

Por último, otra vuelta de tuerca al problema de la temporalidad, que pareciera que la reflexión sobre el arte no puede desligarse. Según Rebentish no es posible prescindir de esta dimensión, hay un límite histórico en la recepción de la obra. No es lo mismo el espectador que veía por primera vez en el Salón des Refusés de 1863 *Le Déjeuner sur l'herbe* de Édouard Manet que el espectador que lo mira hoy en el Museo d'Orsay³. Eliseo Veron hablaría de desfasaje entre la gramática de producción (Manet) y la(s) gramática(s) de reconocimiento (1863 y hoy).

El número 38 de *deSignis*, uno de los últimos de la larga Serie Intersecciones, es una síntesis de estos problemas en los artículos de reconocidos semiólogos, especialistas y críticos de arte en América Latina y en la edición de Lydia Elizalde y María Ledesma, con la colaboración de Mónica Caballero. Vasto panorama que ha tenido pioneros en nuestro continente, como la colombiana Marta Traba (1930-1983), el uruguayo Ángel Rama (1926-1983), el argentino Rafael Squirru (1925- 2016), el cubano José Gómez Sicre (1916-1991), el mexicano Carlos Monsiváis (1938-2010) o el primer crítico de arte argentino Julio Payró (1899-1971). El peruano mexicano Juan Acha (1916-1995)

está considerado el principal teórico del arte latinoamericano en el siglo XX con su libro *Despertar Revolucionario* (1970) sobre las vanguardias latinoamericanas. Publicado originariamente en la revista peruana *Oiga* – que cumplió la misma función que la revista uruguaya *Marcha* – el texto del crítico se volvió un verdadero manifiesto generacional simultáneo al boom de la novela latinoamericana y el realismo mágico.

Cuando en 1993 Rosa María Ravera organiza el primer Coloquio Latinoamericano de Estética y Crítica afirmaba ya que el ámbito del arte era el desborde continuo, donde la obra de arte es un disparador, una dialéctica entre el orden, la armonía y la regularidad frente al caos, la irregularidad y la contingencia, la obra se concibe ya con un valor heurístico, lo que aún no está descubierto. Lo contemporáneo no solamente rompe la causalidad – de la historia, de la representación – sino que también habilita una multitud de formas y materiales fuera de la práctica artística: el borramiento de un adentro y un afuera, la porosidad del *limes*.

El gran salto del arte abstracto dirá Ravera en el número 11 de *deSignis* (2007) que coordina, es que el artista se independiza completamente de la autoridad para interrogarse no sobre la representación -objeto histórico de la pintura – sino sobre su propia práctica. El caso de Antonio Berni es paradigmático. Al reflexionar con los artistas, *entre* ellos, Roux, Espina, de la Vega, Noe o Kuitca, le permite evacuar dos obsesiones de la estética tradicional, la belleza y la representación y captar la “atmósfera de nuestro tiempo” en un plurilingüismo que no es ya vanguardia -en el sentido histórico de la sucesión de los momentos artísticos – porque “la era artística de la ficción representativa toca su fin”.

Porque Peirce? Porque precisamente es el filósofo que nos permite repensar la función icónica como un momento de producción de sentido y despejando la incertidumbre del arte “figurativo” contrapuesto al arte abstracto y conceptual: “el icono ilumina la emergencia del sentido en su carácter estético e inventivo” dirá. Y el Crítico como demiurgo de una verdadera semiosis ilimitada. Ravera consideraba a Heidegger y *El origen de la obra de Arte* (1935) y a Umberto Eco con *Opera Aperta* (1962) donde la obra es una metáfora epistemológica abierta al mundo y cuya interpretación se completa en el circuito de la recepción, como las referencias estéticas más importantes del S.XX.

Rosa María trajo a Rosario a Umberto Eco antes que fuera Eco, con una intuición certera. El maestro la reconoció con la fidelidad del que ambos eran capaces. Eco mantenía con ella una relación de amistad estrecha y se encontraban siempre en los congresos de la AIS/IASS. Precisamente en 1984 en Palermo, el sugirió su nombre como representante de Argentina ante la Asociación, cargo que mantuvo hasta su muerte, defendiendo siempre las posiciones latinoamericanas. El 1 de enero del 2016 estábamos celebrando el Año Nuevo en la casa de Eco en Montecerignone, como tantos años anteriores, y en la sobremesa cuando el me pregunto “¿Qué es de la vida de Rosa María?” le conté que estábamos planeando un homenaje pero sobre todo un gran agradecimiento a todo lo que nos había dado, porque Rosa María sabía crear *ocasiones* como en el poema de Eugenio Montale, momentos que suscitan el recuerdo en seminarios que luego se multiplicaban en conferencias y libros, comentarios y sobremesas. “En mi teoría de cómo hacer un buen homenaje -dijo – el requisito prioritario es que el homenajeado esté todavía en buena salud, así no siente que lo están matando”. Un filósofo del lenguaje que estaba con nosotros pregunto “¿Quién es Rosa María?” y Eco “Es un caso raro, no sé cómo había estudiado con mi maestro, Luigi Pareyson y daba sus cursos a partir de su teoría estética, una formación solidísima,

amiga de Emilio Garroni, de Gianni Vattimo, una sensibilidad artística, una gran amiga, la referencia de la estética en Argentina”. Entonces se sintió mal, se disculpó y se fue a su dormitorio. “Dale mis recuerdos cuando la veas”. Fue la última vez que lo vi, murió un mes después dejándonos atorados en la desolación del recuerdo. Valga este número como un extenso recordatorio de todo lo que ambos nos dieron. Pero sobre todo la forma en que Rosa María nos enseñó que el arte afecta a la vida de un modo tal que nos permite ver y entender al mundo desde otra perspectiva.

NOTAS

¹ Aunque Giorgio Vasari (1511-1574) pintor, arquitecto, urbanista, escritor, genio polivalente, se lo considera el fundador de la historia del arte y de la crítica, existe un amplio consenso en determinar que fue Denis Diderot quien inauguró la práctica de la crítica artística con sus crónicas de los Salones de la Academia de París a partir de 1759. El enciclopedista, pionero en el oficio de crítico o guía en la interpretación y evaluación de las obras de arte en los salones parisinos y entre los artistas de su tiempo, considera que la crítica de arte se emparenta con la estética, en el sentido de la construcción de discursos sobre las artes y como sistema de evaluación.

² Hay que ser absolutamente modernos. TdA.

³ Édouard Manet está considerado por Charles Baudelaire y Clement Greenberg el inventor del arte moderno. Expone en la Galería Martinet su *Olympia* (1863) y provoca un escándalo no solo porque el modelo estaba desnuda, sino por la mirada franca con la que interpela al espectador, mirada que repite el mismo modelo de *Le déjéneur sur l'herbe* del mismo año. Cambia de sujeto en la pintura monumental -hasta entonces reservada al género histórico o religioso- para mostrar una prostituta iluminada por una luz central en la tela. Claude Monet en respuesta y también el mismo año de 1863 pinta su *Déjéneur sur l'herbe* con mujeres vestidas y con sombrero. Ambos cuadros monumentales están expuestos uno frente al otro en el Museo d'Orsay en París.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- ARNASON, HJORVARDUR HJARVARD [1963] (1986) *History of Modern Art. Painting. Sculpture. Architecture. Photography*. New York: Harry N. Abrams. Tercera Edición.
- AGAMBEN, G. (2008) “*Qui'est-ce que le contemporain?* ». Lección inaugural del Curso de Filosofía 2005-2006 IUAV Venecia. Editado por Rivages Poche. Paris: Editions Payot. Traducción al francés de Maxime Rovere.
- BAUDELAIRE, CH. (1863) *Le peintre de la vie moderne*. <http://www.Littérature.com>. PDF
- BLAZWICK, I, WILSON, S (eds) (2000) *Tate Modern. The handbook*. London: Tate Publishing.
- BORDONABA, L. (2016) « La critique d'art après la fin de l'art ». *Cahiers Philosophiques* 2016/1 (N°1). p.95-101
- CALABRESE, O. (1989) *La era neobarroca* (3.ª ed. español). Madrid: Cátedra.
- (1999b) *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra.
- COEN SOLAL, A. (2000) « *Un jour, ils auront des peintres* ». *L'avènement des peintres américains* (Paris 1867-1948). Paris : Gallimard. Folio Histoire.
- CORRAIN, L. (2004) *Semiotica del visivo*. Roma: Meltemi.
- DANTO, A. C. (1984) “The end of art”. En B. Lang (ed) *The Death of Art*. New York: Columbia University Press.
- (1996) *After the end of Art*. Princeton: Princeton University Pres. Traducción al español *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós. 1997

- DESIGNIS 11** (2007) *Estética y Semiotica. Bordes de la representación*. Numero coordinado por Rosa María Ravera y Lucrecia Escudero Chauvel con la colaboración de Emilio Garroni. Barcelona: Gedisa.
- DESIGNIS 18** (2018) *Lo fotográfico. Entre lo analógico y lo digital*. Numero coordinado por Jacobo Bolaños y Vicente Castellanos. Rosario: Ediciones Universidad Nacional de Rosario.
- ECO, U.** (1962) *Opera Aperta*. Milano: Bompiani.
- ESCUADERO CHAUVEL, L.** (2007) “Una mirada oblicua”. En *deSignis11 Estética y Semiotica. Bordes de la representación*. Barcelona: Gedisa.p.9-14.
- (2023) « Lo contemporaneo de Rosa María Ravera ». Congreso de la Asociación Argentina de Semiotica. Mesa Homenaje a Rosa María Ravera.
- GOODMAN, N.** (1990) “¿Cuándo hay arte?” En Nelson Goodman, *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Vistor. p. 87-102.
- GORGONI, G.** (1985) *Beyond the canvas*. New York: Rizzoli. Prologo de Leo Castelli.
- GREENBERG, C.** (2016) [1978] « La peinture moderniste ». *Art et médium 1 : Le médium de l'art*. <https://journals.openedition.org/doi.org/10.4000/appareil.2302> consultado 10/1/2023. Traducción al francés de Pascal Krajewski.
- KRAUBE, A.C** (1995) *Historia de la pintura*. Colonia: Konemann. Traducción del alemán LocTeam.
- Krauss, R.** (1991) *Le Photographique. Pour une Théorie des écarts*. Paris : Jean Kempf.
- (1993) L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes. Paris : Macula
- LYOTARD, F.** (1979) *La condition postmoderne*. Paris : Editions de Minuit.
- PINARDIS, S.** (2015) “Lo contemporáneo y sus definiciones”. *Trafico Visual . Plataforma virtual de difusión de arte en América Latina*. 11/05/2015.
- RAVERA, R.M** (2007) “Notas sobre Estética y Semiotica”. En *deSignis 11* p.17-27.
- (1998) *Estética y Critica. Los signos del arte*. Buenos Aires: Eudeba.
- REBENTISH, J.** (2003) *Aesthetik of instalation*. Berlin: Sternberg Press.
- (2017) *Theorien der Gegenwartskunsts zur Eiführung*. Berlín: Junius Verlag GmbH. *Teorías del Arte contemporaneo. Una introducción*. Valencia: PUV nº46 Estética & Critica. Traducción al español de Maximiliano Gonnet. 2021
- RODRÍGUEZ JIMENEZ, L.** (2013) “Lo contemporaneo y la crisis de la realidad empírica: confrontaciones teóricas”. *Revista Humanidades* Vol.3 1-24. Universidad de Costa Rica
- ROSENBER, H.** (1998) [1962][1959] *La tradition du nouveau*. Paris : Minuit. Col. Arguments 10.NRF.
- (1992) [1969-1972] *La re-définition de l'art*. Paris: Editions Jacqueline Chambon.
- SANTAELLA, L.** (2007) “ La estética semiótica de Charles S. Peirce”. En *deSignis 11* p.43-54.
- SCHAEFER, J.M.** (2015) *L'expérience esthétiqu*e. Paris : Gallimard. NRF Essais.
- VATTIMO, G.** (1998) *El fin de la modernidad. Nihilismo y Hermenéutica en la cultura postmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- VASARI, G.** (1929)[1550] *Sept vies d'artistes plus celle de l'auteur*. Paris : NRF Gallimard. Collection La Renaissance.



I. ESCENARIOS I.SCENERIES

Coordinación / Edited by *Lydia Elizalde* (UAEM/Facultad de Artes) y *María Ledesma* (UBA/FADU)
Con la colaboración / Collaboration of *Mónica Caballero* (UNLP / Facultad de Bellas Artes; UNA)



Teorías y prácticas en la crítica del arte contemporáneo.

Theoretical and pragmatic revisions in the criticism of contemporary art.

LYDIA ELIZALDE Y MARIA LEDESMA, COORDINADORAS

(pág 17 - pág 20)

La crítica del arte no solo describe, sino que propone modos para acercarse a formas expresivas. Lo que subyace a la experiencia estética son, en principio, su materialidad y hechura, los contenidos a los cuales se refiere, sus propuestas en la selección curatorial, el espacio exhibitivo donde se difunde y resguarda, e incluso su consumo y fruición. La formalización inicial de la crítica del arte se centra en la historia, en la descripción de los hechos en su contexto, y sus lecturas profundas se entrelazan con otras teorías que amplían y focalizan el valor de la producción artística.

El enfoque crítico expone el sentido del objeto estético. En la modernidad, los historiadores y los filósofos realizaban cuidadosas reflexiones sobre la producción artística, desde sus respectivas miradas disciplinares; en la contemporaneidad, la práctica del crítico empezó a entrelazarse con diferentes teorías (enomenológicas, iconográficas, con la psicología de la percepción) para ampliar y conceptualizar la producción del arte. A estos se sumaron los enfoques semióticos cercanos a las transformaciones sociales, tecnológicas y mediáticas desde el estudio minucioso del significado de la forma, del contenido y de las prácticas artísticas hasta las referencias contextuales. El antecedente que motivó a conformar este número especializado en la crítica del arte en Latinoamérica fue una revisión de los primeros acercamientos teóricos de arte producidos en esa parte del continente.

Con esta enunciación se empezó a cuestionar el enfoque crítico de las artes centrado solo en las valoraciones occidentales de Europa y de Norteamérica. De esta manera surgió la necesidad de redefinir los supuestos sólidamente aceptados durante la modernidad, sin desestimar las influencias de las tendencias americanas y europeas que continuaron algunos artistas de la región. Esta condición permitió enunciar nuevas interrogantes sobre la realidad artística y reagrupar, desde un enfoque teórico, las obras creadas en la vasta región latinoamericana. Los reagrupamientos de las tendencias del arte, a su vez, posibilitaron develar las huellas de las rupturas y de las continuidades, que se dieron en el continente, así como también de las reapropiaciones culturales. Pero no desde una historia del arte lineal o unidimensional, sino a partir de instrumentos de análisis semióticos y sociológicos que permitieron profundizar el estudio y la intención de sus propuestas.

A principios de la década del setenta, algunos críticos del arte contemporáneo — entre ellos Juan Acha (Perú/México), Aracy Amaral (Brasil) y Marta Traba (Colombia/Argentina)— aportaron una reflexión históricocrítica que ponía en evidencia el desarrollo de teorías provenientes de la sociología y la estética para estudiar los objetos creados por los artistas latinoamericanos. Era un periodo de efervescencia en el medio cultural de la región, que coincidía con los estridentes cambios políticosociales de finales de los sesenta

y de los setenta, como fueron los efectos culturales de la revolución cubana, la producción crítica de grupos de artistas visuales y las propuestas conceptuales y neoexpresionistas de artistas independientes.

Así, los latinoamericanos empezaron a reconocer las características del arte producido por ellos; un tratamiento semejante a la valoración identitaria que se produjo con el *boom* literario en todo el continente, a partir de la afirmación de su identidad cultural y de la amplitud de su realidad política y vivencial.

Esta nueva perspectiva se difundió en exposiciones y en seminarios de arte. Y su divulgación se amplió por medio de crónicas y reseñas en publicaciones periódicas y en revistas especializadas en las artes visuales, que fueron editadas por instituciones culturales y fundaciones de la región con *la intención de reconocer sus características identitarias y traspasar sus fronteras*.

Los ensayos críticos del arte que se dieron a conocer tuvieron un enfoque teórico desde la semiótica, la estética y la sociología. Y esa partir de la década de los noventa cuando se formaliza la edición de la crítica del arte en publicaciones científicas de historia, estética, filosofía, lingüística y de semiótica, promovidas por los consorcios públicos de investigación de las universidades de la región o por asociaciones expertas. Ejemplo de esto es la revista *deSignis*, publicación bianual de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS), fundada en 1999. Dos números anteceden la temática de la presente publicación: el número 11, *Estética y semiótica: bordes de la representación*, coordinado por Rosa María Ravera con la colaboración de Emilio Garroni y Lucrecia Escudero Chauvel (2007), y el número 28, *Lo fotográfico: entre analógico y digital*, coordinado por Jacob Bañuelos Capistrán y Vicente Castellanos Cerda (2018). Sus reflexiones conocedoras, difundidas en la actualidad en versión digital, generan discusiones en seminarios de estudios del arte que se imparten en centros de investigación de reconocidas universidades, en museos y en fundaciones culturales.

SOBRE LAS COLABORACIONES

El enfoque del número 38, *Crítica del Arte Contemporáneo*, se centra en la producción crítica latinoamericana sin excluir la de otras latitudes. Los artículos que aquí se presentan resaltan las variantes axiológicas en la crítica contemporánea del arte sustentadas en la semiótica visual y que se entrelazan con otras disciplinas para proporcionar una mayor profundidad en el proceso de la reflexión de la complejidad del arte actual.

Para conformar este número, elegimos inicialmente aquellos ensayos teóricos centrados en la valoración de la semiótica visual; seguimos con los ensayos sobre la praxis artística tratados desde enfoques semióticos que se han extendido al campo de otras ciencias y también consideramos valiosas colaboraciones provenientes de la historia del arte, de la estética, de la hermenéutica y de la sociología que incluían algunas premisas sustantivas de la semiótica a partir de la semantización de su materialidad y contexto. Esto demuestra que la ampliación disciplinar fortalece la praxis semiótica, evidente en contenidos que se detallan a continuación:

En la sección *Aproximaciones teóricas a la crítica del arte* Alfredo Cid Jurado, Coordinador Cátedra mexicana de Estudios Semióticos Umberto Eco, presenta una cuidadosa disertación “Hacia un lenguaje semiótico del arte: *La semiología del arte* de Omar Calabrese” a partir de las obras originales del destacado semiólogo. Marita Soto y Oscar Steimberg profesores y teóricos de UNA disertan “Sobre inclusiones de la semiótica en la formación para la crítica artística” en diversas universidades Argentinas y asociaciones semióticas.

En la fundamental sección *Escenarios* se presentan doce sólidos capítulos que tratan diversos enfoques disciplinares para la crítica del arte diez de ellos sobre la amplia región latinoamericana.

Lydia Elizalde trata el “Anacronismo intertextual en la pintura neomanierista” del artista Luis Argudín, valorando los cánones estilísticos de la pintura. Fabián Giménez Gatto trata en “Cuerpos dóciles, desnudeces indómitas” imágenes manipuladas para exaltar su sórdida expresividad. Rosana Ramalho en “Iconismo nas pinturas da Série *Pardo é Papel* de Maxwell Alexandre” afirma las visualidades del racismo y consumo mediático en murales urbanos de Brasil. Laura A. Iribarren en “Activismo artístico: cuerpos, trayectos y figuraciones en *Línea Peluda*” hace una revisión contestataria de la gráfica feminista. Jorge Eduardo Urueña revisa los enfoques performáticos de “La creación artística como un fenómeno para (re)significar el dolor en Colombia”. Juan Carlos Bermúdez presenta una incisiva crítica de un experimento ecológico que trata la “Complejidad, pragmática y crítica de arte para el sistema tierra”. Lucía Stubrin y María Julia Cattaneo desde su práctica científica en la Universidad Nacional Entre Ríos presentan “Biosemiótica y las explosiones de sentido del bioart”. Rocco Mangieri retoma temas que ha desarrollado ampliamente en su práctica sociosemiótica en “*Atlas-Spielraum*: a partir del *site-specific* como espacio de maniobras personales”.

Jacob Bañuelos analiza la imagen fotográfica y el montaje ?? en “Crítica del arte fotográfico: fundamentos semióticos y análisis de *Kinderwunsch*” de la artista Ana Casas. Rocío Sosa, con una sólida argumentación sobre la exhibición museístico presenta el “Desmarque global y emergencia local en el arte contemporáneo. María Ledesma y Nidia Maidana, en un trabajo extensivo desde la FAD/UBA y la Universidad Nacional del Litoral, tratan las “Hibridaciones entre diseño y arte”. Ruben Ángel Hitz presenta la “Crítica del arte en publicaciones periódicas argentinas” desde la fundacional Facultad de Artes de la UNLP.

En la sección medular de la revista, *Discusión*, Armando Silva presenta una disertación filosófica y estética titulada “Arte del vacío en América Latina”.

Para la sección *Punto de vista*, enunciada por invitación de las coordinadoras, se presenta la entrevista que realiza el semiólogo italiano Nicola Dusi al venezolano Rocco Mangieri sobre las prácticas semióticas y estéticas en el Laboratorio LABSEMA en la Universidad de los Andes.

La revista cierra con la sección *Perspectivas*. En esta se presentan disertaciones de estudiosos de doctorado y maestría en semiótica, estética, historia del arte y artes visuales. Destaca el trabajo de Sergio Ramos que trata “Obras artísticas y discursos intermedios”. Le siguen los textos de egresados de maestrías en estudios del arte y estética, Ixchel Martínez Roda sobre la “Simbología y visualidad en ‘La religión del trabajo’ de Maruja Mallo” y David Herrera Castrillón con “Estética psicodélica en portadas de la ‘literatura drogada’”. Para concluir el número, Tiziana Migliore (DISCU, It) presenta con maestría una didáctica reseña del enfoque analítico de la semiótica a partir del artículo que Francesco Mangiapane y Carlo Andrea Tassinari coordinan en el número 34 de E|C de la revista de la Asociación Italiana de Estudios Semiótico.

Precisamente los capítulos contenidos en este # número 38 *Crítica del Arte Contemporáneo*, revelan las temáticas que inquietan a los estudiosos de la crítica del arte y a los creadores contemporáneos evidentes en obras contestatarias sobre el creciente racismo global, las deformaciones plásticas y digitales de la corporeidad de la mujer, los

cuestionamientos sobre las políticas sustentables, el impacto del activismo feminista, la marginación social en montajes fotográficos y *performances*, los procesos latinoamericanos de reapropiación de las expresiones plásticas y gráficas.

Se suman a esto las curadurías de problemáticas sociales, la extensión de los contenidos transdisciplinarios y la revisión y recuperación historiográfica del arte producido en Latinoamérica, que permite acercarse a una nueva reflexión crítica y global. Sus visualidades tratan de manera aguda realidades que no se alcanzan a profundizar en los medios actuales de información y comunicación, a pesar de su repetición mediática.

Así se deduce que en los procesos de revisión de la producción y el consumo del arte contemporáneo la crítica devela formas y contenidos que son confrontados desde las teorías actuales de la semiótica visual, a las que se suman enfoques de otras disciplinas que habilitan extender su sentido y, por consiguiente, derivar las motivaciones de su creación.

Hacia un lenguaje semiótico del arte: La semiología del arte de Omar Calabrese.

Towards a semiotic language of art: Semiology of art by Omar Calabrese.

ALFREDO TENOCH CID JURADO

(pág 21 - pág 29)

RESUMEN. Un recorrido por la trayectoria académica e intelectual en la obra del semiólogo italiano Omar Calabrese permite recuperar sus principales contribuciones metodológicas para al estudio del arte desde una perspectiva semiótica. El enfoque localizado en la comunicación posibilita circunscribir la disciplina en el ámbito explicativo, descriptivo e interpretativo más distante de una especulación teórica orientada como fin último. La confluencia de una historia de la semiótica con el resultado de los modelos de análisis alcanzado marca las fases de sus aportes a la disciplina semiótica.

Palabras clave: Arte, semiología, lenguaje, pintura, historia de la semiótica.

ABSTRACT. A follow-up in the academic and intellectual career in the work of the Italian semiologist Omar Calabrese allows us to recover his main methodological contributions to the study of art from a semiotic perspective. The localized perspective from the “communication” allows to circumscribe the discipline in the most distant explanatory, descriptive and interpretive field of a theoretical speculation oriented as an ultimate goal. The confluence of a history of semiotics with the results of the analysis models achieved marks the phases of his contributions to the semiotic discipline.

Key words: Art, semiology, language, painting, history of semiotics.

ALFREDO TENOCH CID JURADO. Semiólogo mexicano. Estudió su doctorado en la Università degli studi di Bologna bajo la dirección de Umberto Eco y Paolo Fabbri. Frecuentó los cursos del profesor Omar Calabrese en sus últimos años en Bolonia. Fue colaborador en su curso de semiótica en la Università degli studi di Siena. Autor de más de 95 ensayos de semiótica visual, del arte, de la escritura, de los objetos. En la actualidad, coordinador de la cátedra mexicana de Estudios Semióticos Umberto Eco. Correo electrónico <alfredo.cid.jurado@hotmail.com>.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 20/08/2020 **FECHA DE APROBACIÓN:** 14/10/2021



1. LA TAREA DE RADICAR LA BASE DE LA SEMIÓTICA

Durante varios años Omar Calabrese tuvo a su cargo la materia *Semiología* de las Artes en el Ateneo de Bolonia, coordinando un activo grupo de investigación con semiólogos como Lucia Corrain, Giuseppina Bonerba, Tarcisio Lancioni, Mario Valenti, Roberto Benatti, entre otros. Su traslado a la ciudad de Siena a mediados de la década de los noventa, a la universidad como profesor y al Comune como asesor de cultura, trajo nuevos bríos al desempeño en la inmensa tarea de edificar una semiótica con la mirada hacia el pasado, aunque se encuentre totalmente orientada al presente o, excusando la retórica, al futuro (Calabrese, 2001, p. 8). Las contribuciones en el campo de la pedagogía del arte y de la enseñanza de la disciplina fueron coincidentes y constantes a lo largo de sus años de trabajo en las distintas universidades y siempre respondieron a la necesidad de establecer estrategias de enseñanza de una disciplina que paso a paso se iba construyendo. El traslado a Siena le permitió ahondar aún más en la relación entre semiótica y comunicación al impartir asignaturas en el curso de Comunicación y consolidar una línea de continuidad en el ejercicio académico y pedagógico a partir del trabajo editorial (*Carte Semiotiche, Metafore, Alfa*) y de la organización de congresos, seminarios y encuentros académicos.

La preocupación por una semiótica didáctica representa un importante filón de continuidad en la vasta obra del semiólogo italiano. Los diversos textos dirigidos a la enseñanza de la semiótica como disciplina reflejan el objetivo trazado en esa perspectiva: van desde la *Guida alla semiotica* (1974) y *La ricerca semiotica* (Calabrese, Petrilli y Ponzio, 1974) hasta el más reciente *Breve storia della semiotica* (2001). Todos muestran el objetivo de trazar las líneas disciplinarias para diferenciar a la semiótica, resultado del estudio de los signos desde la tradición clásica de una perspectiva filosófica, hasta llegar a la disciplina contemporánea con la tarea bien circunscrita de ocuparse de la estructura de la comunicación y, por consiguiente, de la significación.

El inicio disciplinario de la semiótica contemporánea ve en la llegada de Omar Calabrese la frescura de quien mira un proyecto fundador con tareas específicas por realizar: identificar los contextos originales del nacimiento de los conceptos semióticos, la relación entre la lingüística y sus aportaciones a la semiótica y las interdependencias necesarias en la continua interacción. El trabajo pionero ha consistido, en esencia, en trazar la separación del estudio del signo que hace la filosofía y la distinción del recorrido de un campo semiótico con vocación hacia el estudio de la cultura y de la comunicación. Si resulta evidente una continuidad en los trabajos de Calabrese, esta debe responder a una concepción de semiótica manifestada a través de sus usos y funciones y, en la realización de esa tarea, debe conducir a la estructuración de una metasemiótica en grado de explicar a otra semiótica de base, como sucede en la aplicación al arte.

2. EL LENGUAJE Y LOS LENGUAJES DEL ARTE

Un motivo recurrente en las disciplinas que componen la crítica del arte y las ideas estéticas radica en la necesidad de considerar el arte como un lenguaje. Reconocer su estatus de lenguaje consiste en observar su comportamiento como un mecanismo de maniobra y su función estructurante y estructuradora de la producción artística. El punto de partida está en tener en cuenta su importante capacidad en el modo de operar hacia la comunicación: “L’arte

in quanto qualità di certe opere prodotte a fini estetici e in quanto produzione di oggetti con effetto estetico è un fenomeno di comunicazione e di significazione, e come tale può essere esaminato” [El arte en cuanto cualidad de ciertas obras producidas con fines estéticos y en cuanto producción de objetos con efecto estético es un fenómeno de comunicación y de significación y, como tal, puede ser analizado] (Calabrese, 1985, p. v).¹

Arte y comunicación actúan en binomio desde esta perspectiva, la cual traza la pertinencia de una aproximación semiótica de orden metodológico. De ese modo, si el arte es considerado como un lenguaje, la cualidad estética resulta indispensable como objeto artístico, pero es susceptible de ser observada también en el modo de comunicar de esos mismos objetos. Sobre todo, si el efecto artístico transmitido al destinatario también depende, en consecuencia, del modo como los mensajes artísticos se construyen. Las premisas anteriores consideran el arte dentro de un proceso comunicativo. Esto vuelve pertinente algunos instrumentos de carácter, en su mayor parte, lingüístico: la enunciación; la noción de sistema; la de coherencia en la funcionalidad de los sistemas de signos empleados; la presencia evidente de planos, contenido y forma material; la necesaria relación entre esos planos; el funcionamiento sistémico de un código garante de la capacidad de empleo y de reconocimiento por parte de los sujetos, donde su fundación en tanto código pueda ser explicable al sistema en su totalidad, pero sobre todo a los usuarios (Calabrese, 1977, 1985 [1989]).

Así, Omar Calabrese reconoce la necesidad de establecer muy bien la pertinencia de una *semiología de las artes*, como titulaba su curso en el ateneo boloñés, y su radio de acción entre la comunicación y el arte:

Un punto di vista comunicazionale non intenderà mai dire di un’opera d’arte se questa è “bella”; dirà tuttavia come e perché essa voglia produrre un effetto di senso consistente nella possibilità che qualcuno le dica bella. E ancora: non si proporrà di spiegare “cosa voleva dire l’artista”, quanto piuttosto “come l’opera dice quel che dice” [Un punto de vista comunicacional nunca significará decir si una obra de arte es “bella”; sin embargo, dirá cómo y por qué quiere producir un efecto de sentido consistente en la posibilidad de que alguien lo diga bello. Y de nuevo: no propondrá explicar “lo que quiso decir el artista”, sino más bien “cómo la obra dice lo que dice”] (Calabrese, 1985 [1989, p. vii]).

La tarea de identificar los componentes, las acciones y los límites de una aproximación pudo sentar las bases para un comportamiento epistémico de una disciplina emergente y afinó su natural procedimiento en otras semióticas aplicadas. El efecto de una sistematización en el estudio de los sistemas semióticos a partir del parangón con el lenguaje permitió la contribución orquestadora en el desarrollo de otras semióticas específicas (Eco, 1984). La extensión ha residido, por ejemplo, en circunscribir comportamientos para la aproximación, sin importar las variantes sistémicas propias de cada lenguaje y sí, por el contrario, identificar repeticiones, recurrencias con la capacidad de funcionar a través de los distintos sistemas y ser evidencia de la existencia de códigos.

Los campos de la publicidad y la televisión son casos en los que las aportaciones de Calabrese han sido enriquecedoras también por la visión metodológica de una semiótica en relación con el lenguaje (1991, p. 117). Un caso se observa en el comportamiento del

espectador frente a los ritmos marcados por la tipología textual televisiva como forma de redundancia (Saborit, 1994, p. 18) o bien como observador con distintos roles en la recepción televisiva (Lacalle, 2003 p. 22), los cuales muestran la capacidad explicativa de la abstracción de conceptos extraídos del lenguaje. La tarea inicial de considerar el arte como un lenguaje no solo trajo consigo la definición de una semiótica aplicada a ese campo, sino que llevó a destacar las posibilidades de adecuación de una disciplina con vocación didáctica, mostrada en el estudio de la comunicación en sus distintas manifestaciones. El continuo cambio tecnológico, por ejemplo, le permitió a Calabrese observar la fugacidad en los comportamientos receptivos y su actuación, en cierto modo similar, en otros sistemas semióticos abocados también a la tarea de la comunicación masiva, lo cual echó luz sobre sistemas semióticos menos dinámicos. La continua transformación, como ha sucedido en la televisión, permitió extrapolar abstracciones con fines explicativos en la incesante tarea didáctica de su conocimiento sobre el modo de operar. Ahora bien, otra principal contribución que hay que valorar radica en el trabajo continuo de ofrecer diversos conceptos propios de un metalenguaje del lenguaje del arte extendidos a otros campos de la producción de significado, pero con la capacidad de dilucidar fenómenos análogos en otras formas de comunicación no distantes al arte mismo.

3. EL CONCEPTO SEMIÓTICO DE LA ERA NEOBARROCA

Una de las principales contribuciones a la filosofía del sentimiento del presente en proyección al futuro (1991), motor fundamental del periodo boloñés de la semiótica del arte de Calabrese, se ubica en la descripción del cambio inminente en la producción artística contemporánea hacia la inestabilidad, la polidimensionalidad y la mutabilidad perenne de la contemporaneidad (1987). En tanto recurso explicativo debe observar la forma interna específica sobre la cual operan las formas comunicativas, ahí donde los cambios no se realizan en función de asideros y crean los puentes necesarios para la comprensión de las transformaciones en curso.

El concepto *neobarroco* desarrollado por el profesor italiano reside en la ciclicidad de los tiempos y en la repetición de los comportamientos sociales en los lenguajes, uno de ellos en la cúspide por su importancia: el lenguaje del arte. Recuperar este concepto obedece a la necesidad de establecer un parangón o símil con comportamientos anteriores en épocas remotas que, por sus efectos sociales, puedan resistir la comparación. La metáfora del barroco se convierte, entonces, en un doble recurso, pues las categorías estéticas de lo insólito y lo bizarro permiten explicar comportamientos en la producción artística. No es el único sentido que encuentra el semiólogo italiano. De acuerdo al prólogo de Umberto Eco en el texto *La era neobarroca*, considerado clásico en la semiótica del arte, su contribución

ya no tiene relación con las obras y con los intérpretes que las interpretan, sino con unos procesos, unos flujos, unas derivas interpretativas que conciernen no a obras, individualmente, sino al conjunto de mensajes que circulan en el territorio de la comunicación (Eco en Calabrese, 1989, p. 10).

Por tal motivo, la principal tarea para realizar por el semiólogo del arte, sentencia Calabrese, consiste en plantear una búsqueda en las formas de manifestación de la producción cultural contemporánea. La comunicación de masas y las vanguardias artísticas van de

la mano en el objeto de estudio del semiólogo del arte y su idea de barroco atraviesa variadas manifestaciones presentes en la comunicación cotidiana. El nexos es señalado de manera explícita al definir la noción propuesta, partiendo del hecho de que "molti importanti fenomeni di cultura del nostro tempo siano contrassegnati da una "forma" interna specifica che può richiamare alla mente il barocco" [muchos fenómenos culturales importantes de nuestro tiempo están marcados por una "forma" interna específica que puede traer a la mente el barroco] (Calabrese, 1987, p. 17).

Al poner atención en la analogía establecida entre barroco y neobarroco Calabrese destaca la importancia de la conceptualización de tal noción a partir de las formas materiales de las expresiones artísticas planteadas por Heinrich Wölfflin y Henri Focillon (1987). Acto seguido, retoma a Severo Sarduy para señalar que se entiende por *barroco* no solo y no tanto un periodo específico de la historia de la cultura, sino una actitud general y una cualidad formal de los objetos que lo expresan (Calabrese 1987, p. 17).

El estudio de las formas ha circunscrito el modelo barroco a las observaciones de los teóricos que lo han desarrollado, acto que no pasa desapercibido para Calabrese y le proporciona elementos para volver a proponerlo a partir de dos derivaciones; la primera consiste en observar las formas de la comunicación contemporánea que pueden ser explicadas por dicho concepto y los posibles nexos lógicos con la producción artística de fines del siglo XVI a fines del siglo XVII. La segunda derivación plantea servirse del concepto como una metahistoria, pero no permite dilucidar la totalidad de las problemáticas insertas en el barroco; ¿se trata de un fenómeno manifestado en sus formas o es más bien un concepto abstracto referido al estilo? La respuesta parece centrarse en entender el barroco como un sistema de comportamiento cultural y, por lo tanto, construido a partir de una gama amplia de componentes formales, pero circunscritos a una descripción histórica determinada (Calabrese, 1987, p. 23).

Para abordar el concepto de manera metodológica en el análisis es necesario reparar en seis condiciones: *a)* examinar los fenómenos de la cultura como textos, con independencia de las condiciones extratextuales que los rodean; *b)* identificar las morfologías subyacentes articuladas en diversos niveles de abstracción; *c)* separar la identificación de las morfologías de los juicios de valor, ya que las primeras se invisten a partir de las culturas que las generan; *d)* identificar el sistema axiológico de las categorías de valor; *e)* observar las duraciones de las dinámicas tanto de las morfologías como de los valores y *f)* alcanzar la definición de un *gusto* y de un *estilo* como una tendencia a valorizar ciertas morfologías y sus dinámicas (Calabrese, 1987, p. 25).

La noción de *neobarroco* representa, junto con la reflexión sobre el fin del milenio (1991), el conjunto de aproximaciones metodológicas resultantes de un estudio comparativo entre producción signifiante en el arte y su nexos para comprender las formas artísticas que se iban produciendo a fines del siglo XX. Observar la analogía del comportamiento en un periodo y en otro obliga a establecer la presencia de dos vertientes: la contenida en los sistemas tradicionales del arte y aquella presente en las formas emergentes de expresión artística. Se trata de un concepto de orden explicativo y taxonómico, que permite agrupar expresiones producidas con efectos similares de significado o bajo formas que obedecen a una sistémica en su producción, con las cuales es posible catalogar la obra artística aun en manifestaciones improbables. Las características del barroco señalan indicaciones formales; aquellas relevadas como neobarroco orientan el sentido de la comprensión del efecto de la unidad aislada, pero proyectada hacia un efecto global de significado, llámese era, milenio o siglo.

4. EL MÉTODO DE ANÁLISIS: DEL CASO EN USO A LA CUALIDAD

Una importante contribución a la semiótica no reside en los métodos, sino en la óptica para observar el análisis, posicionando a la semiótica en una vocación metasemiótica. En esa distinción, las principales aportaciones reconocidas a Calabrese al desarrollo de una semiótica general son los *qualia* (Eco, 1997), el motivo (Migliore, 2012), la representación (Marsciani, 2012) y la enunciación (Migliore, 2018). Las contribuciones anteriores han sido consideradas, por su importancia, ampliaciones no solo a una semiótica del arte, sino también a la puesta en marcha del hacer de un ojo semiótico. Según Umberto Eco, es en el trabajo continuo, a partir del hecho de individuar significantes plásticos de aquellos evidentemente visuales de mayor pertinencia para el análisis, donde se distingue la aproximación hacia el estudio del arte de manera metódica y constante (1997, p. 399). De hecho, la perspectiva de Calabrese puede observarse en la búsqueda de lo no evidente, pero presente en cada sistema semiótico. Es posible identificar un recorrido metodológico resultante de la exploración de los componentes de un método de análisis del arte con base en las observaciones de hechos posibles bajo una óptica semiótica. La búsqueda de componentes de mayor pertinencia para distinguir la lógica comunicativa de cada caso va a constituir una aproximación recurrente. Cada acercamiento contribuye a perfilar un modelo de observación del arte a partir de las manifestaciones plásticas y, en consecuencia, a entender el arte como un objeto de estudio susceptible de ser observado con el ojo semiótico (Calabrese, 1985, 1999a, 1999b).

La vasta obra de orden aplicativo reúne trabajos sobre temáticas variadas y la riqueza de los estudios realizados muestra una pléyade de recursos para el análisis. El refuerzo continuo del proyecto semiótico se enriquece en cada aplicación al estudio del arte y a la continua reflexión sobre el tipo de análisis, las dimensiones y la pertinencia, hasta conformar *grosso modo* un método semiótico de amplia utilidad. En él se logra, por ejemplo, diferenciar entre los fundamentos de una disciplina en el campo de las ciencias humanas, es decir una metodología, y una red de modelos de análisis funcionales como caja de herramientas en forma asumida de base epistemológica (1989). El peligro de no separar puede conducir al equívoco de no reconocer la demarcación entre metodología y epistemología (1989, p. 101). En la diferenciación entre método y epistemología es factible ubicar comportamientos en los modelos tradicionales del estudio del arte. La búsqueda de la función de cada uno lleva a individuar la existencia de tres: describir, interpretar y explicar.

Función	Modelo	Acción	Uso
Describir	Atribucionismo	Descripción de la obra desde los detalles	Recatalogación
Interpretar	Iconología	Identificar los significados cifrados entre preiconográfico e iconológico	Evidenciar significados escondidos
Explicar	Historia social Psicoanálisis del arte	Revelar contenidos a través de universales (económico, psíquico)	Identificar universalismos a partir de la ideología

Tabla 1. Funciones del método en la historia del arte. Elaboración propia a partir de Calabrese (1989, p. 105)

El arte entendido como *sub specie communicationis* se sirve de un modelo comunicativo para explicar el ordenamiento de los modelos de aproximación metodológica (1989, 1999a, 2005). El eje comunicativo, según Calabrese, responde a una cadena de comunicación elemental con bloques diferenciados: el primero reúne a la fuente y al emisor; el segundo agrupa el mensaje, el canal y el código; mientras que el tercero se ubica en el destinatario (1989, p. 106). El modelo organizador del tipo de aproximaciones posibles permite la tarea de identificar la acción en cada uno de los planos a través de una semiotización, basada en el riguroso reconocimiento de dos: el contenido y la expresión. Cada bloque puede situarse en una fase de la cadena comunicativa y centrar su atención en las formas materiales o en su manera de construir significado al momento de conectar con sus ideologías conformadoras.

Cadena comunicativa	Emisor	Mensaje	Receptor
Bloque	Fuenteemisor	Canalmensaje código	Destinatario
Plano del contenido	Programa de aproximación a la obra	Identificación de las cualidades	Pragmática del uso comunicativo
Plano de la expresión	Búsqueda de las formas	Clasificación de las formas	Identificación de rasgos para proyectarlos sobre significados escondidos

Tabla 2. Clasificación del método según su proceder en la cadena comunicativa. Elaboración propia a partir de Calabrese (1993, 2006)

La comunicabilidad —es decir, la identificación de la función comunicativa lograda entendida como una constante en el estudio del arte— es continua a lo largo de las aplicaciones de la semiótica hechas por Calabrese. Si la respuesta debe ser la constatación de un “contrato fiduciario” entre quien comunica y quien recibe un mensaje cualquiera (1993, p. 103), es entonces la estrategia enunciativa y el resultado pragmático en la interpretación. La necesidad del abordaje por medio del método lo lleva a subrayar la identificación de los *objetos teóricos* como herramienta fundamental para la aproximación al análisis del arte: “Qualunque oggetto figurativo è per sua propria natura teorica. Perché implica sempre l'esistenza di una costruzione astratta che conduce alla sua manifestazione” [Todo objeto figurativo es por su propia naturaleza teórico. Porque siempre implica la existencia de una construcción abstracta que conduce a su manifestación] (2006, p. 36). A partir de tal lógica, se trata de encontrar en cada texto analizado el recurso intrínseco en su propia estructura, en su sistematización, en la individualidad diferenciadora para elegir ese rasgo distintivo como clave para la abstracción de la forma de comunicar. La tarea consiste así en “ricominciare a capire in che modo siano gli oggetti stessi a porre le buone domande alla teoria, che poi una buona pratica metodologica tenderà di trasformare in buone risposte” [comenzar a entender cómo los mismos objetos son los que formulan las buenas preguntas a la teoría y que después una buena práctica metodológica intentará transformar en buenas respuestas] (1989, p. 112).

5. UN MODELO, UNA MIRADA

La atención crítica a la pertinencia semiótica acompañó una gran parte de las reflexiones del semiólogo italiano a lo largo de su extensa producción académica. La idea de dotar de funciones a la semiótica del arte a través de las tareas de describir, interpretar y explicar pudo circunscribir el radio de acción de una semiótica aplicada. La mirada semiótica consiste no solo en diferenciar una aproximación disciplinaria a un objeto de estudio, sino en el modo evidente de emplear los instrumentos y los procedimientos derivados del uso. Las objeciones identificadas a la semiótica (1985, 1999a, 2005), organizadas como dificultades internas y externas desde un criterio de autorregulación, permitieron trazar un mapa de su comportamiento metodológico. La existencia semiótica es retomada como criterio organizador y clasificador a partir de sus tres formas: el *modo simbólico*, que prevé conformidad e isomorfismo entre planos; el *modo semiótico*, que prevé no conformidad y no isomorfismo, y el *modo semisimbólico*, que prevé categorías correspondientes en ambos planos. En los sistemas semisimbólicos Calabrese, inspirado en Greimas, retoma la clasificación de los tipos de semiótica —plástica, planar o tridimensional—, la existencia de los planos figurativo y plástico, y remarca además tres categorías: cromáticas, topológicas y eidéticas. Toda aproximación debe identificar los dos principios rectores: el *de pertinencia* y el *de relevancia* (1999a). La idea de una semiótica del arte en su aproximación a un objeto de estudio, en este caso el cuadro entendido como unidad de análisis, ha permitido establecer una definición operativa: “Artificio semiótico orientado a stabilire connessioni proprie, più o meno lontane da eventuali sistemi più generali che lo comprendono, e pero caratterizzanti il fenomeno individuale come un tutto” [Artificio semiótico orientado a establecer conexiones propias, más o menos lejanas de eventuales sistemas más generales que lo incluyen, pero que caracterizan el fenómeno individual entendido como un todo] (Calabrese 2005, p. 268).

Las categorías, la unicidad de la obra y la identificación de un sistema en cada unidad comunicativa en un texto representan, en su conjunto, el legado principal para una semiología del arte como enseñó Calabrese, con paciencia, en las aulas de las universidades que pudieron contar con su figura como profesor.

NOTA

¹ Las traducciones de Calabrese son del autor del artículo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALABRESE, O. (1974). *Guida alla semiotica*. Florencia: Sansoni.
 — (1977). *Arti figurative e linguaggio*. Florencia: Guaraldi.
 — (1985). *La macchina della pittura*. Bari: Laterza.
 — (1987). *L'età neobarocca*. Bari: Laterza.
 — (1989a). *La era neobarroca* (3.ª ed. español). Madrid: Cátedra.
 — (1989b). Metodi e non-metodi nella storia dell'arte. *Carte Semiotiche*, 6, 100112.
 — (1991a). *Mille di questi anni*. Bari: Laterza.
 — (1991b). Introduzione. In L. Corraín e M. Valenti, *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*. Bologna: Esculapio.

- (1993). Bodegòn. *Carte Semiotiche*, 1, Nuova Serie, 103115.
 — (1999a). *Lezioni di semisimbolico. Come la semiotica analizza l'opera d'arte*. Siena: Protagon Editori Toscani.
 — (1999b). *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra.
 — (2001). *Breve storia della semiotica. Dai Presocratici a Hegel*. Milán: Feltrinelli.
 — (2005). Il semisimbolico. En G. Bettetini, O. Calabrese, A. Lorusso, P. Violi y U. Volli (Eds.), *Bibliotheca Semiotica* (pp. 261274). Milán: Raffaello Cortina.
 — La forma dell'acqua. Ovvero: come si “liquida” la rappresentazione nell'arte contemporanea. *Carte Semiotiche*, 910, Nuova Serie, 3146.
 Calabrese, O., Petrilli, S., y Ponzio, A. (1974). *La ricerca semiotica*. Bologna: Esculapio.
 Eco, U. (1984). *Semiótica e filosofia del linguaggio*. Turín: Einaudi.
 — (1989). Prólogo. En O. Calabrese, *La era neobarroca* (3.ª ed. español, p. 10). Madrid: Cátedra.
 — (1997). *Kant e l'ornitorinco*. Milán: Bompiani.
 FOCILLON, H. (1983). *Vie des forms [La vida de las formas]* (Trad. Xarait Ediciones). París: PUF. (Original publicado en 1934.)
 LACALLE, CH. (2003). *El espectador televisivo. Los programas de entretenimiento*. Barcelona: Gedisa.
 MARSCIANI, F. (2012). *Minima semiotica. Percorsi nella significazione*. Milán: Mimesis.
 MIGLIORE, T. (2012). Una disciplina de la calidad. Perfil de Omar Calabrese. *Tópicos del Seminario*, 28, 8190.
 — (2018). *I sensi del visibile. Immagine, testo, opera*. Milán: Mimesis.
 SABORIT, J. (1994). *La imagen publicitaria en televisión*. Madrid: Cátedra.



Sobre inclusiones de la semiótica en la formación para la crítica artística.

On the inclusion of semiotics in artistic criticism education.

MARITA SOTO Y OSCAR STEIMBERG

(pág 31 - pág 38)

RESUMEN. La inclusión del estudio de la crítica artística en la formación universitaria responde a demandas surgidas de la necesidad de reflexión sobre los cambios en las artes contemporáneas, sobre sus cruces, sus contaminaciones, sus recomienzos y sobrevidas. Desde la creación de la carrera en la Universidad Nacional de las Artes,¹ año tras año un sostenido número de estudiantes inicia este ciclo con orientaciones en artes visuales, audiovisuales, dramáticas, del movimiento y musicales. Nos interesó conectar estas experiencias con las de la inclusión de la semiótica en tanto perspectiva que aporta a la descripción y tratamiento de los fenómenos artísticos.

Palabras clave: crítica, artes, experiencia estética, semiótica, contemporaneidad

ABSTRACT. The inclusion of the study of artistic criticism in university education responds to demands arising from the need for reflection on the changes in contemporary arts, on their crossings, their contamination and reconnections and their survival. Since the creation of the arts major at the Universidad Nacional de las Artes, year after year a sustained number of students start this cycle with orientations in visual, audiovisual, dramatic, movement and musical arts. We were interested in connecting these experiences with those of the inclusion of semiotics as a perspective that contributes to the description and treatment of artistic phenomena.

Keywords: criticism, arts, experience, aesthetics, contemporary

MARITA SOTO. Profesora e investigadora en la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Publicó *Telenovela/telenovelas. Los relatos de una historia de amor* (Atuel, 1996), *El volver de las imágenes. Mirar, guardar, perder* (con Oscar Steimberg y Oscar Traversa, La Crujía, 2008), *La puesta en escena de todos los días. Prácticas estéticas de la vida cotidiana* (Eudeba, 2014), *Habitar y narrar* (Eudeba, 2016). Correo electrónico <soto@una.edu.ar>.

OSCAR STEIMBERG. Profesor emérito de la Universidad de Buenos Aires. Presidió la Asociación Argentina de Semiótica. Fue vicepresidente de la Asociación Internacional de Semiótica Visual. Entre sus libros de mayor circulación se cuentan *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*, y *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*, ambos reeditados por Eterna Cadencia. Correo electrónico <steimbergoscar@gmail.com>

FECHA DE PRESENTACIÓN: 07/08/2021 **FECHA DE APROBACIÓN:** 14/12/2021

I.

Nos interesa comentar aquí dos áreas de problemas de la formación artística universitaria: una de ellas es la inclusión de los estudios críticos en las carreras universitarias de arte; la otra, la perspectiva semiótica en la currícula.

Coincidimos con el reconocimiento, hoy en general compartido, de la necesidad de trabajo en las instancias de organización de la enseñanza y la investigación artísticas.² Y con que el desarrollo de las posibilidades individuales y grupales de inclusión, individuación, expresión, intercambio y producción en el campo de la experiencia estética, no puede quedar librado a que estas posibilidades sean brindadas o negadas, por las mismas razones generales por las que la educación común debe proveer de oportunidades de acceso a los otros territorios del intercambio cultural. Compartimos también la convicción de que a esas razones generales deben agregarse en este caso otras específicas:

- la necesidad del acceso, en el conjunto de la enseñanza universitaria, a instancias múltiples y permanentes de información e intercambio para la apertura y mantenimiento de las posibilidades de buscar, experimentar y expresar la dimensión estética de la vida social;
- el carácter necesariamente complejo y también permanente de ese aprendizaje, en relación con la construcción individual de la posibilidad de acceso a esas instancias, en todas las áreas y niveles de inclusión y participación;
- la condición obligada mixta; individual, familiar o microgrupal por un lado; institucional y externa por otro; de la información y el entrenamiento para el manejo, también en este caso, de las fuentes de información y experiencia (ya que ninguno de los espacios sociales —el de las relaciones primarias o el de las secundarias— es en principio suficiente en este campo ni puede sustituir al otro); y
- el carácter diferenciador desde el punto de vista social, con efectos de inclusión, exclusión y expulsión de la distancia entre distintos niveles de acceso a la búsqueda, la expresión y el intercambio de la experiencia estética.

Y acerca de la articulación entre docencia, investigación y difusión, se ha entendido que, en términos generales, el crecimiento del acceso general a la elección y la práctica estética —cultura y popular— depende en primer lugar de su inclusión entre los objetivos de políticas en estas áreas, que posibiliten la visualización y complementación en cada espacio social del *currículum oculto* (curso formativo determinado por acciones u omisiones no planificadas o no explicitadas, o intercambios discursivos no previstos en todo espacio de enseñanza). Sobre este deberá actuarse para enriquecer y/o democratizar la transmisión de saberes en torno a la dimensión estética de los intercambios culturales.

Se ha entendido que no solo se trata en este caso del currículo formal de graduación y posgraduación, sino también del trabajo direccionado a la comunidad a través de los departamentos de extensión universitaria. Pueden citarse al respecto los proyectos que

la Universidad Nacional de las Artes implementa para la inclusión social de población vulnerable, en los centros de día destinados a la tercera edad, o en los orientados a mujeres en contexto de encierro, entre otros.

En Argentina se cuenta con sesenta y dos universidades públicas gratuitas (nacionales y provinciales), ubicadas en el conjunto del territorio nacional, y con cincuenta universidades privadas, además de los institutos universitarios.³ En una parte representativa de ellas se dictan carreras de arte.⁴ La formación artística universitaria abarca en la UNA⁵ las disciplinas de Artes Visuales, Artes Audiovisuales, Artes Musicales y Sonoras, Folklore, Artes del Movimiento, Artes Dramáticas, Artes Multimediales, Crítica de Artes, y las ramas en diferentes departamentos o áreas de Formación Docente, Historia del Arte, Curaduría, Artes de la Escritura, Gestión, Conservación. Y sus otras diversas especialidades internas —desde Diseño de Iluminación en Teatro, hasta la formación de instrumentistas en Música (se forma uno de los cuatro fagotistas de América Latina, por ejemplo), Dirección Orquestal o Coral, Guion—. Se considera aquí en especial el caso de la UNA, anteriormente Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA), por constituirse como la única universidad argentina dedicada por entero a la formación artística, que agrupa y coordina diferentes instituciones oficiales del ámbito nacional dedicadas a la enseñanza de las artes. Y continúa la secuencia histórica de las escuelas y conservatorios que tuvieron a su cargo la formación de artistas a lo largo de la historia argentina, con modalidades de enseñanza muy distintas, según las diferentes disciplinas y los requerimientos específicos de cada una de ellas, los de infraestructura en general y los vinculados a objetivos definidos en otros espacios en particular.

II.

Corresponde, para el tratamiento de este tema, la consideración de trabajos previos sobre la incorporación de la perspectiva semiótica en la enseñanza universitaria, como los de María Teresa Dalmasso, Pampa Arán y Rosa María Ravera. Y desde el punto de vista de gestión universitaria, la introducción en el ciclo inicial general de la UBA fundado por Elvira Arnoux; así como la maestría en Misiones creada por Ana Camblong, la maestría y el doctorado en Córdoba y los seminarios internacionales en Rosario; todos hechos decisivos en la incorporación de la semiótica en la formación universitaria. Cabe agregar al respecto la consideración de esta problemática por María Ledesma, que en un texto en el que presenta la trayectoria de la semiótica en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, señala que, en consonancia con la tradición de la semiótica en Argentina, en esta facultad se trabajó de forma temprana en esta disciplina, y en 1968 se creó la materia electiva Semiótica de la Arquitectura, primera en el mundo con esa denominación. La actividad teórica vinculada con este campo se ha multiplicado con los años, con desarrollos vinculados a la semiótica del diseño —entre otras diversas líneas y perspectivas—, y con su inclusión en las carreras de comunicación desde la primera mitad de los ochenta.

En relación con el rol de la semiótica en la formación artística, otro momento de inicio es el de la revista *LENGUAjes*, publicación de la Asociación Argentina de Semiótica fundada en 1974, a cargo de Juan Carlos Indart, Oscar Steimberg, Oscar Traversa y Eliseo Verón, en una etapa en la que se impulsaba especialmente, entre otros proyectos, el de avanzar en una definición del rol de la semiótica en las carreras de arte,

tanto en las disciplinas artísticas como en las carreras que incorporaban su consideración teórica y crítica. Se puede postular que en este campo la semiótica permitió construir una especificidad metodológica —ya que con sus instrumentos se observan, diferencian y describen comportamientos y dispositivos sin prescribir atributos— y desmontar procedimientos fijados en las configuraciones narrativas. También se puede discutir, en ese movimiento de observación y descripción, lo naturalizado por la cultura en los juicios de valor focalizados, para analizarlos o desmontarlos. En la UNA se han desarrollado cátedras de semiótica tanto en los espacios de formación artística como en los de crítica, curaduría, historia y docencia. Y se reconocen en particular las diversas instancias de ese camino actual del campo, atendiendo a los desarrollos que en las últimas décadas inauguraron nuevas entradas de investigación sobre materialidades, transposiciones y dispositivos. Campos de indagación de la transposición en tanto observación de las dinámicas culturales,⁶ de los géneros discursivos con sus permanencias, redefiniciones y muertes (Steimberg, 2013) del cuerpo (Verón, 2013)⁷ en sus remisiones metonímicas, del dispositivo y sus incidencias en la producción signíca, de la escala en relación con las mediaciones y las mediatizaciones. Cabe mencionar los trabajos decisivos de Oscar Traversa (2014) con respecto a la definición de *dispositivo* y su reelaboración del concepto *gestión de contacto* para indicar las determinaciones enunciativas que vehiculizan los diferentes emplazamientos.

Decíamos que la semiótica permite la pregunta por la delimitación de un comportamiento, de un funcionamiento —en este caso el estético—, y es decisiva la introducción de instrumentos para discriminar los campos estéticos y artísticos, en línea con la herencia kantiana, pero también con las reflexiones contemporáneas como las de Nelson Goodman (1976, 1990)⁸ y Gérard Genette sobre la temática tratada.

La separación de los conceptos de lo estético y lo artístico implica instancias de apertura y autonomía para la observación de objetos y situaciones más allá de los lugares institucionalizados del arte y las legitimaciones contextuales. Y también es atendible de modo crucial la circunstancia de que la autonomía de las experiencias estéticas con respecto al mundo del arte, sus movimientos o su economía permite abrir además la mirada hacia otros emplazamientos concretos —públicos o privados— de obras, objetos o situaciones.

Disciplinas como la antropología, la historia del arte y el arte mismo abrieron la reflexión para la inclusión de escenas rituales, de procesamientos de los efectos climáticos, de los tránsitos urbanos y de las múltiples experiencias de la vida cotidiana.

En resumen, no se trataría de encontrar una colección de rasgos internos en una obra de arte o en un determinado texto, en un fragmento espacial, en la delimitación de una situación o en una secuencia musical o sonora, sino de circunscribir un enunciado polivalente en un sistema dinámico, que puede ser activado o no en su funcionamiento estético; aun el objeto privilegiadamente artístico puede desactivarse desde el punto de vista estético.

La semiótica ha intentado también responder a la pregunta acerca de por dónde empieza o termina esta activación, eliminando de manera contundente cualquier intento de atribución esencial a la producción artística, a sus emplazamientos, a los criterios de exhibición o a la intencionalidad del artista. Creemos que podría acordarse como la aceptación de una condición de apertura —que llevaría a incluir o agregar una serie de objetos en el marco de cada experiencia estética—, o aun de humildad —que ayudaría a los creadores a comprender sus deudas y legados... que indican que nada parte de cero,

ni se leerá de forma unívoca—, o de paciencia, para los investigadores y teóricos que deben afrontar la complejidad de la reconstrucción, de la trazabilidad de las obras o de sus lecturas.

Entendemos que la reiteración aquí de la pregunta acerca de lo que ofrece la semiótica en una reflexión sobre el comportamiento estético —y sobre la construcción de sus objetos y la proyección de su escritura— puede atenderse a partir de una reflexión de Christian Metz de los años setenta (en 1971, a un mes de la publicación de *Langage et cinéma* y a cuatro meses de la defensa de su tesis doctoral). Se trató de una rara conferencia —así la oyó Martín Lefebvre (Lefebvre y Metz, 2013)— expuesta en una asociación de profesores, sobre la relación entre la semiología y la estética, en la que Metz se pregunta por el límite, por la relación, por el tipo de intervención de la semiótica cuando se trata de preguntas metaestéticas. La primera cuestión que Metz (Lefebvre y Metz, 2013) separa conceptualmente es la pregunta acerca de si la semiología trabaja sobre un objeto, con la mirada puesta en el logro de la universalidad y la objetividad; y si la estética, por su parte, no trata más que de sujetos de juicios de valor y no puede constituirse en ciencia. En verdad debe aclararse que mucho se ha revisado desde ese momento hasta la actualidad en relación con la definición de obra de arte, y que, de manera dramática, ha dejado de atenderse a lo bello o la obra de arte y se ha girado a una definición más inclusiva, la de *experiencia estética*. La semiótica no puede adjudicar un juicio de valor ni discutirlo —dice Metz (Lefebvre y Metz, 2013)— ni tampoco podrá tranquilizar a un sujeto o a un grupo acerca de la legalidad de su gusto. Porque se ocupa de desmontar los códigos, es decir, de dar cuenta del proceso de significación. Puede entender y describir las razones o factores que intervienen en un juicio de gusto, puede entender asimismo lo que un estilo de época podría incidir en los gustos individuales; pero no determinar un juicio.

No puede no optarse —diciéndolo en el sentido de Metz (Lefebvre y Metz, 2013)— por una opción contraria a la formulación de una estética unitaria; la proposición no podrá vincularse con la formación de un gusto, sino con la de *los gustos*. Habrá en esa formulación un trabajo de desnaturalización de los códigos, que podrán desmontarse solo porque se los detecta, se los observa, se los describe, se los analiza, se los compara.

Cabe referirse aquí a la condición cambiante de las destrezas por transmitir cuando se plantea el objetivo de que los estudiantes desarrollen una escritura crítica o una producción artística. Si de lo que se trata es de transmitir las, la pregunta remitirá al tipo de destrezas por definir en la elección de objetos, la circunscripción de perspectivas y la construcción de instrumentales para las diferentes instancias analíticas; y una primera cuestión es la relación con el objeto de trabajo de la formación artística, tanto en crítica como en curaduría, historia y escritura. Como en otros lenguajes y prácticas, la pregunta es por el campo de trabajo de los críticos y artistas: se trata del arte de/en la contemporaneidad. La formación deberá tender a construir una perspectiva que permita discutir esos funcionamientos y diferenciar fenómenos artísticos de fenómenos estéticos, en un momento de la producción cultural en el que la definición del límite conceptual arte-vida es compleja; en el que los géneros se disuelven o mezclan para formar géneros nuevos, y en el que las fronteras entre disciplinas también se reconfiguran y crean nuevos escenarios: los de la *performance*, la *videoperformance*, la *fotoperformance*, las instalaciones, el arte digital o las nuevas expresiones del arte sonoro.

III.

En la descripción de comportamientos —incluyendo siempre la condición intertextual y comparativa—la semiótica puede generar instrumental para describir configuraciones textuales, construcciones y decisiones espaciales, retóricas, objetuales (por ejemplo, en las expresiones del teatro de objetos), de puestas en escena, de trayectorias de lectura —en el caso de las curadurías, si aceptamos el planteo de Marcelo Pacheco, curador en jefe de un museo que cambió los posicionamientos de los lugares de exhibición en Buenos Aires, cuando dice que una curaduría es una tesis—, de acciones performáticas —sean políticas o no, tengan la calle o el museo como escenario—; o de planteos enunciativos, atendiendo a la distribución de cuerpos, a la disposición del espacio y las acciones en los museos modernos y en su rediseño en los contemporáneos.

No pueden reducirse desde la semiótica esos comportamientos a la adjudicación de la condición de bella o de obra de arte, o al juicio de valor sobre ellos. Los juicios de valor, que desde Kant pueden ser puros o impuros, parecen manifestarse mayoritariamente como impuros y pueden tener como sustento esas configuraciones, pero no determinar en ellas la condición de obra de arte. Puede citarse también aquí a Jean Marie Schaeffer, que en *El arte en la era moderna* señala que una obra de arte mala o fea es igual una obra de arte, que su condición de tal no implicará que esté bien hecha o invista unas ciertas cualidades, sino que funciona en la clave del encuentro de un sujeto con un objeto.

También en esta contemporaneidad dentro de las instituciones del arte, los espacios de exhibición replantean la inclusión del espectador o el visitante según diferentes modalidades: para contemplar, pero también para hacer. En este panorama debemos recordar que los museos —¿desde los años ochenta?— incluyen con regularidad en sus políticas los estudios del público. Una enseñanza sistemática aporta además instrumentos para conocer las audiencias: herramientas y técnicas que permiten una mayor comprensión de los públicos, de los espectadores, de los visitantes de las muestras, de los participantes en actividades de extensión. En líneas generales, conocer el destinatario posible, potencial de la producción estética y también los modos de aceptación y rechazo de una comunidad —o en ella de una institución— permite diagnosticar un estado de la conversación en relación con el arte de nuestro tiempo. Puede ocupar aquí un lugar central el trabajo pionero de Eliseo Verón *Etnografías de una exposición*. La semiótica brinda herramientas para el diseño, la puesta en marcha y la interpretación de resultados, y articula en este caso distintas disciplinas en las indagaciones en reconocimiento. Verón nos deja en su investigación un simpático zoo que escenifica el poderoso instrumento de la metáfora para la segmentación y caracterización de las “estrategias de visita”.

El escenario actual también exige la discusión acerca de la función de la crítica y sus nuevos soportes, ya que en el arte contemporáneo la crítica queda incluida, en diferentes creaciones y producciones, dentro de la experiencia artística. Pueden encontrarse ejemplos en la producción multimedial o en los comentarios internos en la audiovisual (cine, animación), así como en la performance, especialmente aquella que se plantea como una intervención de carácter político (arte callejero), y en los textos críticos contruidos con fragmentos visuales, audiovisuales o sonoros. Y se tratará también de revisar y discutir los lenguajes de la crítica, hoy atravesados por las convivencias del diseño, las innovaciones y la facilidad en el uso de los dispositivos tecnológicos o las posibilidades audiovisuales.

Se trata de una escritura crítica que ha viajado desde las columnas periodísticas clásicas o los suplementos o revistas especializadas a los hiperdispositivos. El conjunto ha cambiado y lo podemos observar en los énfasis puestos en el seguimiento y la evaluación de las tesis y trabajos de graduación, en términos de una complejidad creciente y un pedido de abarcatividad de las destrezas adquiridas: crítico + guionista + diseñador/curador. La crítica de artes en tanto parte de los diversos discursos meta-artísticos ha sido objeto de redefiniciones y traslaciones, como las practicadas desde la calificación valorativa a la descripción, o desde la clasificación tipológica a la producción textual paralela, acompañante de la producción artística.

Muestra de todos estos cambios es “¿Cuándo hay crítica?”, el número 4 de la revista *Sobreescrituras*, editada por el Área Transdepartamental de Crítica de Artes de la UNA. En este número se propone una revisión del campo del trabajo crítico. Se toma en principio su nombre del artículo de Nelson Goodman (1990), que en *Maneras de hacer mundos* se pregunta “¿Cuándo hay arte?”. Y en el prólogo se plantea que la crítica para cumplir su rol debe asumir el riesgo de poner en fase palabra y poder (Soto, 2019).

A continuación, se incluye un esquema con el que se procuró dar cuenta de la zonificación de áreas de desempeño de las nuevas definiciones:

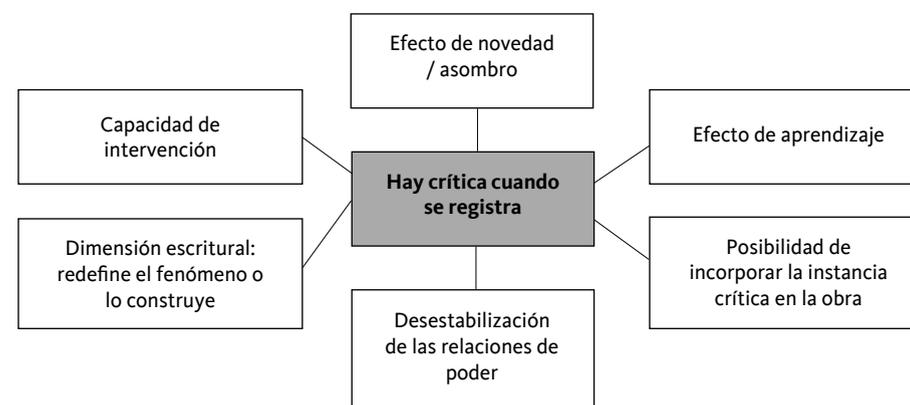


Figura 1. Interpretación de los autores

La enseñanza desplegada en los espacios de formación permite el conocimiento y revisión de sus modos de generación y diversificación, así como de sus procedimientos de intercambio y debate.⁹

Ese intercambio generacional promueve, en fin, una acción con la comunidad desde las instituciones educativas, que solo ellas pueden concretar: su potencialidad trasciende la posibilidad individual y puede también aportar a multiplicar los efectos de las acciones de algunos colectivos, sin duda activos, productivos y reproductivos. Y ese mismo intercambio es el que puede convocarse para la promoción de una línea política del estado; un diseño de las políticas públicas en el que se conciba el rol del arte no solo como una forma diferente —aunque igualmente eficaz— de conocimiento, sino también como el sustento permanente de una intervención social, en la que los críticos son proveedores de

instrumentos analíticos y de nuevas conexiones dialógicas, pero también de una operatoria de provisión de instrumentos de disfrute.

NOTAS

¹ El Área Transdepartamental de Crítica de Artes fue creada a fines del año 2002 en la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Ofrece formación de grado y de posgrado.

² Reflexiones aquí consideradas sobre este campo temático fueron publicadas en *Cuadernos del Instituto*, n.º 5, de agosto de 2020, coordinado por Sofía Vasallo, Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (UNA).

³ Datos suministrados por la Secretaría de Políticas Universitarias 2018-2019.

⁴ En la UBA, en la Universidad Nacional de Córdoba (en ciudad capital, pero también en Villa María) y también en Misiones, Rosario, La Plata, Cuyo, Tandil, Entre Ríos, Chaco (nordeste), Río Negro, Tucumán, Quilmes, San Luis, Tres de Febrero, San Martín, Santiago del Estero y en la UNA.

⁵ Para la información completa visitar una.edu.ar.

⁶ Reflexiones e investigaciones como las de Oscar Steimberg y Oscar Traversa ocuparon tempranamente un espacio clave en la revista *LENGUAJes*.

⁷ “El cuerpo reencontrado” en *La semiosis social*, de Eliseo Verón (2013), es un artículo clave para la comprensión de los reenvíos metonímicos en la semiosis del cuerpo.

⁸ Tanto en *Languages of art. An approach to a theory of symbols* (1976) como en “¿Cuándo hay arte?” (1990) Nelson Goodman circunscribe un conjunto de síntomas indicadores de una función estética.

⁹ Puede citarse el trabajo de Osvaldo Daicich cuando revisa la historia de la Universidad del Cine: la importancia del bar cercano, del trabajo en equipo, del DISEÑO DE PROYECTOS SOSTENIBLES.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GOODMAN, N. (1976). *Languages of art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianápolis: Hackett.
- (1990) ¿Cuándo hay arte? En N. Goodman, *Maneras de hacer mundos* (pp. 87-102). Madrid: Visor.
- LEFEBVRE, M. Y METZ, C. (2013). Existe-t-il une approche sémiologique de l'esthétique? *1895 Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 70(1), 154-167. doi: 10.4000/1895.4737
- SOTO, M. (Ed.) (2019). *Sobreescrituras*, 4. Recuperado de <https://sobreescrituras.com.ar/numero-4-otono-2019.html>
- STEIMBERG, O. (2013). *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- TRAVERSA, O. (2014). Aproximaciones a la noción de dispositivo. En O. Traversa. *Inflexiones del discurso*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- VERÓN, E. (2013). *La semiosis social 2*. Buenos Aires: Paidós.

Anacronismo intertextual en la pintura neomanierista.

Intertextual anachronism in neomanierist painting.

LYDIA ELIZALDE

(pág 39 - pág 47)

RESUMEN. En la pintura mexicana contemporánea, las obras de algunos creadores presentan analogías con estilos de otras épocas que se resignifican en formas y técnicas. Ejemplo de esto es el neomanierismo que desarrolla Luis Argudín a partir de los años noventa del siglo xx. En su propuesta plasma trazos expresivos en una pintura fuertemente alegórica; utiliza colores que provienen de su cotidianidad, añade el escorzo en desnudos y crea un artificio original. Recrea juegos de naturaleza fija, simulada, y citas intertextuales de otros autores. En algunas de sus colecciones, la paleta de color del artista se reduce a grisallas para resaltar el simbolismo y la expresividad de figuraciones anacrónicas.

Palabras clave: neomanierismo, Luis Argudín, alegorías, naturaleza fija, intertexto

ABSTRACT. In contemporary Mexican painting, the works of some creators present analogies with styles from other periods that are resignified in forms and techniques; an example of this is the neomanierism that Luis Argudín develops, from the nineties of the twentieth century to the present. In his proposal, he shapes strokes in a strong expressive and intertextual discourse; he uses colors drawn from everyday life and adds foreshortening in nudes with artificial postures. Argudín recreates compositions of simulated still life and other authors' citations; in some of his collections the artist's color palette is reduced to grisailles to highlight the symbolism and expressiveness of anacronic figurations.

Keywords: neomanierismo, Luis Argudín, allegories, still life, intertext

LYDIA ELIZALDE. Doctora en Historia del Arte; especialista en Semiótica Visual; investigadora, Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Morelos y Sistema Nacional de Investigadores, nivel II del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Editora de publicaciones académicas. Ha publicado libros autorales coordinados en editoriales de reconocido prestigio y más de una veintena de artículos en revistas arbitradas sobre semiótica de las artes plásticas y visuales, semióticas gráficas, teorías, y crítica del arte. Correo electrónico <lydiaelizalde@uaem.mx>

FECHA DE PRESENTACIÓN: 03/08/2020 **FECHA DE APROBACIÓN:** 20/08/2020



1. NUEVA FIGURACIÓN

La tradición pictórica figurativa siempre ha estado presente en la plástica mexicana, no obstante, la nueva figuración, que tuvo un impulso en los años ochenta y noventa del siglo XX, se distinguió por la pluralidad de temáticas y se expresó a través de distintas modalidades plásticas. No se limitó a la exploración de la iconografía mexicana, sino que incluyó temas de la cultura occidental y ficciones personales. Varios artistas de la nueva figuración retomaron estas propuestas del neoexpresionismo. Sobresale como antecedente la figuración neoexpresionista en la obra de Alberto Gironella (1929-1999), integrante de La Ruptura desde finales de los años sesenta.¹ Le siguen artistas que representaron esta tendencia a partir del uso del collage pictórico en ficciones personales y destacan las obras de Julio Galán (1959-2006), Germán Venegas (1959-), Nahúm B. Zenil (1947-), y entre otros artistas, se suma la subjetividad plástica de Luis Argudín (1955-).

La gestualidad del expresionismo abstracto, que en un inicio pinta Luis Argudín en sus obras en la década de los ochenta, muta en los noventa a la representación de alegorías. Retoma soluciones eclécticas del barroco —profusión de imágenes, sensualidad de las figuras y deconstrucción compositiva—, rasgos que se relacionan con una expresión neomanierista que se distingue en la mezcla irregular de objetos dispares —en técnicas y estilos—.

El artificio en la pintura que desarrolla Argudín sobresale por la repetición de temas y montajes; añade un tratamiento minucioso de los objetos, en donde los más minúsculos son tratados con verismo, y en el exceso de objetos que selecciona se expanden los límites expresivos. La técnica que destaca en la pintura de Argudín es el collage pictórico en el tratamiento de figuras humanas desde distintos ángulos y posiciones. En montajes artificiales combina objetos de la cotidianidad y desde un eclecticismo pictórico recupera técnicas renacentistas, barrocas e incluye trazos del gestualismo abstracto.

En la obra plástica de Luis Argudín predominan figuraciones teatralizadas, simuladas, en poses ficticias. Esta mediación de técnicas responde a conocimientos plásticos probados. Retoma íconos de la vida cotidiana que adquieren la apariencia de símbolos, mitos de la cultura, plasmados en el *pop art* y que en la década de 1980 se continuaron en la plástica neomanierista (Alarcó, 2014). El artista arma escenarios a partir de un tratamiento detallado de objetos que representa con naturalismo: telas, cortinas y manteles estampados, charolas de metal con estampas de la cultura popular, ventiladores, botellas de vidrio, latas, pinceles; y algunos otros de su predilección: pájaros disecados, pescados y pollos desplumados sobre platos, calaveras, esqueletos, partes de maniqués. Sobre esto señala el pintor:

El laboratorio de la pintura está en este pintar lo que sea, aún lo más nimio, lo que se encuentra en cualquier lado, las cosas. Pinto objetos muy específicos, los objetos de mi taller, las cosas que se van cargando de sentido, como si dentro del mismo taller llovieran ideas y de eso se empapan (Argudín, como se citó en Sotelo, 2006, p. 3).

La preferencia de Argudín por la técnica del óleo no es ajena a la construcción detallada, pensada y distanciada de la obra por los tiempos de secado; la densidad sensual del cromatismo aceitoso se suma a la representación plástica que propone. John Berger señala que “pintar con óleo define más que una técnica, una forma de arte. La función

imitativa de la pintura por medio del óleo destaca la facilidad que ofrece la técnica para corregir zonas y mezclar el color sobre la paleta” (Berger, 2000, p. 94). El secado lento de esta técnica permite hacer fundidos, las mezclas de color pueden ser muy delicadas y sus efectos variados desde veladuras hasta empastados con espátula. Umberto Eco (1999) ha explicado con precisión que la sustancia del significante —trazos, colores, texturas— no es arbitraria respecto a la semántica de la pintura, a la obra misma y su relación contextual.

Ejemplos de la repetición de temas y composiciones y de la representación del detalle son las pinturas de la colección *Comprendí con los ojos*, en las que Argudín juega con el montaje de objetos disímiles encontrados en su transitar cotidiano y representados en algunas pinturas en escenas similares con fondos diferentes. El artista se deleita en la experimentación y repite su gestualidad, aunque su variación sea mínima. Calabrese (1993) advierte la repetición que concierne a la variación de un modelo, lo que se puede percibir como diferente; y señala que en los ejercicios sobre un tema y en las variaciones de estilo se destaca un virtuosismo en la fuga de la centralidad para extender sus límites expresivos:

Los colores que utiliza el artista responden a una naturaleza simulada que proviene de varias fuentes: su cotidianidad con expresiones de la cultura popular mexicana, la cercanía con el arte chicano desarrollado durante las décadas de 1960 y 1970, y la interacción con el movimiento *neomexicanista* (término propuesto por Del Conde, como se citó en México, 2005) en los ochenta² —evidente en un hedonismo cromático estridente o en ocasiones restringido, que Argudín maneja con destreza para resaltar figuras y sombras, escorzos y desnudos; propone una lectura ambigua, conciliando cualquier canon de estilo—.

La manera en la que dispone el artista todo tipo de objetos en el lienzo refleja su cotidianidad en el uso y reúso de estos, en la repetición de composiciones cambia el color del fondo o solo la disposición de los objetos, y define su plasticidad en caprichosos montajes de escenas.

La variable que determina la expresión de sus composiciones es el manejo de figuraciones que reflejan su experiencia pictórica; a esta se suma la versatilidad de soluciones visuales en las diferentes colecciones de sus obras; y altera las aproximaciones al montaje, de manera semejante como lo hace el fotógrafo que retrata escenas desde diferentes ángulos. Detalla el crítico Andrés de Luna: “En muchas obras de Argudín los objetos y los modelos son los mismos, sin embargo, el pintor teje sus repeticiones al encontrar el orden de la diferencia, de la radicalidad de la mirada; de la semejanza a la distinción, de lo general a lo singular” (Luna, 1996, p. 21).

La percepción cotidiana se define como un reconocimiento e identificación de los objetos colocados sobre todo en los espacios privados, y remite a las miradas hacia estos en los trayectos diarios. Añado que de esta manera se organizan en la mente del creador signos evocativos que se guardan en la memoria, en cajones o sobre la mesa de trabajo, para reproducirse y revelarse de manera estética. De Luna describe las nimiedades en la obra de Argudín:

De Zurbarán aprendió Luis que los objetos precisan que se les recree aún en sus detalles insignificantes, esto los hace que ganen en expresividad y tensión dramática. Cada cosa, cada figura tiene sus referentes en su propia realidad, solo que el pintor establece sus nexos y permite que lo que era cotidiano, rutina visual, se convierta en algo activo y solícito (Luna, 1996, p. 21).

Semejante a las premisas transvanguardistas italianas, el estilo en la pintura de Argudín incluye lenguajes figurativos libremente enlazados, que presentan un nuevo significado de temáticas de mitos clásicos, involucran estereotipos culturales, y crean discursos intertextuales que revelan su experiencia cotidiana y acervo cultural.

Añade el collage pictórico en charolas de metal, con letreros y telas texturizadas, similares a los propuestos por los neoexpresionistas norteamericanos con el antecedente en las vanguardias históricas —cubismo, futurismo y dadaísmo—. Sobre la composición plástica en la obra de Argudín, la historiadora y crítica mexicana Raquel Tibol (1991) describe los cambios en el uso del color, al limpiar su paleta a principios de los años noventa. Explica que en series anteriores “insistía en texturar con ritmo caligráfico a golpes de pincel o incisiones sobre el óleo fresco” (Ponce, 2015). Detalla la crítica:

Ahora las zonas de color dialogan entre sí y producen luminosidad. La luz se dispersa con impetuosidad de adentro hacia afuera. No está pasiva o congelada como en las plazas de Giorgio de Chirico. Está activa, realzada, cumpliendo un papel protagonista no servil. Argudín dispersa tanto luces como sombras y con ello alcanza una teatralidad tan perturbadora como puede ofrecerla un conjunto de elementos combinados arbitraria y poéticamente (Tibol, 1991, p. 41).

Por su parte, el pintor asevera: “La presencia de Chirico es constante en mi obra, como un vecino al que se acostumbra uno. Él llamó metafísica a su pintura, yo me conformo con que sea física y que ahí resida su realidad” (*Cortinas y Humo*, 2008, p. 26). Las proyecciones de sombras, de uso frecuente en la obra de Argudín, son un engañoso juego visual, el artista pinta sombras proyectadas desde diferentes objetos, algunas inventadas y otras con trazos rudimentarios. La utilización de la sombra en su obra resulta ser eficaz para dar volumen y consistencia a la representación plástica y crea una mayor ilusión de realidad. Advierte Ernst H. Gombrich (1995) que las sombras crean la configuración emotiva en un cuadro.

2. NATURALEZAS FIJAS, ESTÁTICAS

En su pintura Luis Argudín construye escenas con un tratamiento detallado de objetos que busca figurar con realismo. Este gusto particular por la naturaleza muerta es una parte esencial y privativa de su obra.³ En la catalogación del arte se utiliza la etiqueta *still life*. Su intención es representar un objeto o una escena, en el momento justo, después de atraparlo con la mirada en su quietud, explica. El artista sintetiza las particularidades estéticas de la visión en cada línea, en cada contraste de color, tono, textura en un recorrido casi táctil sobre la superficie pintada (Argudín, 2013, p. 55).

Las interpretaciones teóricas sobre estos objetos fijos se complementan. Guy Davenport (1998), en sus erudiciones sobre obras de diferentes periodos, busca las analogías más dispares de la naturaleza muerta para presentar una cohesión de armonía por contrastes; describe las huellas de las configuraciones culturales que las componen, las coincidencias fortuitas que habilitan diversas interpretaciones desde la escritura del arte. Entre algunas precisiones sobre la naturaleza muerta, Davenport señala que la reiteración es un privilegio de este género.

Sobre las naturalezas fijas, Marita Soto (2009) señala que su clasificación ha sido difícil en los estudios del arte por tratarse de espacios conocidos y alejados de lo sublime, de lo sacro, de lo bello. Detalla:

Si bien los objetos que pueblan la vida cotidiana provienen de distintos espacios y tiempos y la convivencia de esas temporalidades y espacialidades diversas se resuelve en una sintaxis estable, cada elección de la combinatoria puede mostrar rupturas, quiebres, saltos, yuxtaposiciones. En este sentido la vida cotidiana muestra los fragmentos de esos tiempos y esos espacios, sin costura, con vínculos naturalizados por la convivencia (Soto, 2009, p. 13).

En su espacio de trabajo, Argudín arma y recrea naturalezas fijas, estáticas, en una mezcla de figuras y objetos con diferente escala en el mismo montaje; objetos disímiles que coloca emocionalmente sobre mesas y caballetes, para “retratar” de manera irónica y desinhibida en su pintura. Algunos de estos objetos son cercanos a la vida cotidiana del artista, otros parecen más bien objetos de utilería para montajes escenográficos o sacados de estantes de anticuarios. Haciendo una analogía de la naturaleza muerta con la fotografía, Roland Barthes, en el texto *Lo obvio y lo obtuso* (1986), se refiere a los procedimientos de connotación de la fotografía; manifiesta que uno de ellos es la pose, y da especial importancia a la fotografía de objetos que en sí misma contiene la pose de ellos, ya que arroja una evocación de algo a partir de las unidades significantes de cada sustancia que la compone.

Asimismo, sobre las naturalezas fijas, Omar Calabrese apunta que no son objetos inmóviles o estáticos, sino que son “cosas que se han parado en un instante, *oggetti fermi*, lo inmóvil es el instante, el tiempo de la representación de la pintura” (Calabrese, 2001, p. 27). Precisa el teórico:

[...] en la exhibición del virtuosismo, de la capacidad de simulación del artista, es decir, una simulación lograda con el perfeccionamiento de las técnicas y el cambio en el orden de la representación. Lo que está en juego no es ni la ‘verdad’ de las cosas ni la ‘verdad’ de su representación, sino al contrario, la ‘mentira de ambas’ (Calabrese, 1997, p. 57).

A este respecto asevera: “El ejercicio pictórico mediante modelos en pose [...] representa la simulación de una simulación y tiene el mismo espíritu que la naturaleza fija” (Calabrese, 2001, p. 27). Así, en la obra de Argudín la figura humana está tratada como objeto fijo en la escena y otorga un *trompe l’oeil* en los escorzos del cuerpo; en otros presenta bustos apócrifos y calaveras o su retrato —escondido entre bastidores y lámparas— en composiciones azarosas detenidas en el lienzo.



Figura 1. *El suntuoso caudal de su apetito* (2002), de Luis Argudín, óleo sobre tela, 120 x 180 cm., Colección Historia Natural

Con evocaciones barrocas y neoclásicas recrea representaciones anacrónicas. En escenarios de intensa iluminación presenta una composición estática y la repetición de objetos que se continúan en sus colecciones, con cambios estilísticos que el artista retoma de diversas escuelas y técnicas de la tradición artística. Este eclecticismo se relaciona con la extensión de los límites y se despliega en la intertextualidad. Calabrese (1991) detalla con precisión los enunciados que conforman el intertexto en la pintura, en la descripción iconológica de las variaciones, en una representación de imágenes y temas tomados de modelos precedentes de la literatura y de diversos géneros y estilos, que son transformados por el artista (Calabrese, 1991). Según Calabrese, en la mecánica semiótica, el *intertexto* define un conjunto de propiedades más o menos genéricas de otros textos evocados en la obra. El teórico explica que cuando transferimos el problema de la intertextualidad a la pintura, el historiador de arte examina la procedencia de los intertextos. Indaga las relaciones con otras obras, las proximidades con otros textos del mismo artista o de la misma escuela, revisa lo que toma de otros movimientos o de otros artistas, los vínculos con la historia, con otras artes o con las ciencias (Calabrese, 1991, p. 34)

3. SENTIDO DE LA MEMORIA

El interés por el tiempo se puede ver en la obra de Argudín. Por un lado, ha intentado representar en un plano el recorrido de la mirada por la escena; por el otro, el tipo de objetos que pinta tiene una carga temporal en la que se revela desgaste, en su montaje y en su representación, de manera que la puesta en escena procede de la realidad y la representación simula la simulación. Baudrillard define esta simulación como una ilusión óptica, más real que la realidad, porque la representación permite una verdadera percepción de las cosas (Baudrillard, 1997). Esta simulación está cercana a la teatralidad y el artista describe sensiblemente los motivos de sus quimeras plásticas:

Recuerdo que antes los cines abrían y cerraban su pantalla con un gran cortinaje rojo, heredero de escenarios teatrales que la nueva tecnología no lograba sustituir. Hoy ya

no se usan, su belleza y presencia [son] incapaces de superar su inutilidad. Esa teatralidad es un aspecto fundamental y constante en mi obra. En 1996 tuve una exposición en el Palacio de Bellas Artes titulada “El teatro de la memoria”, donde proponía que la pintura es para mí todavía un teatro mágico, espejo de ilusiones y ventana de vistas ficticias, pero cautivantes. Las telas, cortinajes y paisajes pintados de los primeros teatros y de los estudios de fotografía, frente a los cuales se desplegaban las escenas del cine y posaban los modelos, pueden ser también propiedad de la pintura (*Cortinas y Humo*, 2008b, p. 3).

Se destaca en la plástica de Argudín un intento de unir la tradición y el presente. Las soluciones eclécticas en su obra incluyen trazos automatistas —evidentes en elementos decorativos que enmarcan las escenas— y algunas de sus obras provienen de su formación en la abstracción expresionista.



Figura 2. *Proyecto Velasco II* (2006), de Luis Argudín, óleo sobre tela, 110 x 150 cm, colección privada

En su constante búsqueda plástica elaboró una serie de palimpsestos de los paisajes del Valle de México, a partir de la propuesta de un grupo de artistas de la nueva figuración para hacer una exposición homenaje a José María Velasco (1840-1912) y reinterpretar su mirada del calle.

Argudín retoma algunos de los signos de las emblemáticas pinturas de Velasco y renueva los códigos identitarios repetidos en el imaginario mexicano: los volcanes, la transparencia de la luz del Valle de México y la fertilidad de la tierra cultivada.

Se suman al paisaje del valle la fuerza expresiva de una mujer desnuda, de piel morena, una mestiza de singular sensualidad, y junto a ella algunos objetos del taller de pintar y figuraciones repetidas en sus obras, como la presencia de aves —en este caso una garza en picada— y las elocuentes nubes barrocas. El artista enmarca la escena con una cornisa decorativa con trazos gestuales.

En la mixtura de estilos se aprecia el dominio de diversas técnicas pictóricas reveladas en las oposiciones de lenguajes figurativos y abstractos, tradicionales y vernáculos, y los experimentales; esta mixtura refleja la subjetividad del pintor en su percepción de la realidad y en el lenguaje pictórico que define su estilo.



Figura 3. Paisaje en equilibrio (2009), de Luis Argudín, óleo sobre tela, 130 x 150 cm., colección del autor

En la constante repetición de temas y composiciones, el pintor retoma el paisaje identitario del espléndido valle y lo pinta en grisallas, con elocuentes nubes que presagian el *vanitas* de la transformación del mítico espacio convertido desde finales del siglo XX en una densa mancha urbana.

4. INVENTARIO DE FICCIONES

En algunas de las colecciones de Argudín, los contenidos de las obras se refieren a la obsesión y pasión del autor por plasmar alegorías de figuras de mujeres y, en pocas obras, cuerpos y rostros de hombres, incluyendo autorretratos. Enfatiza temas apocalípticos en montajes interiores o recrea entornos naturales, en donde pinta pájaros volando o disecados, columnas y bustos, nubes, pisos flamencos y linóleos, cortinas y cornisas; además de otros objetos de su espacio de trabajo o de su vida cotidiana.

Sin duda la prefijación de *neo* al manierismo en el que transita Luis Argudín marca los límites temporales de la pintura contemporánea, que se manifiestan en otras tendencias del periodo y que tienen trazos semejantes con las particularidades expresivas de cada artista.

La obra de Argudín se puede catalogar en el inventario de la plástica mexicana neoexpresionista por la originalidad de las variables plásticas y perceptuales que utiliza. Retoma y resignifica soluciones técnicas y motivos de pinturas catalogadas en la historia del arte, exhibidas en museos, en libros de arte y revistas —obras que vuelve a mirar—, que contempla y devela en su intención artificiosa y manierista.

NOTAS

¹ Los artistas del núcleo duro de La Ruptura (1960/1970) transformaron los lenguajes y los contenidos del arte plástico a partir de la segunda mitad del siglo XX, desde sus propuestas figurativas y abstractas.

² Teresa del Conde acuña el término *neomexicanismo* para calificar obras expresionistas que coincidían

en el resurgimiento de la nueva figuración en Europa y en Norteamérica en los años ochenta.

³ El género de la naturaleza muerta ha estado presente en la obra de reconocidos artistas del arte moderno mexicano como Tamayo, Izquierdo, Kahlo, Soriano, Toledo, García Ponce, entre otros; y es un tema retomado por varios de los artistas neoexpresionistas contemporáneos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Afinidades electivas* (2012), catálogo de la exposición (México, 2012). Museo de Arte SHCP, Antiguo Palacio del Arzobispado, México.
- ALARCÓ, P. (2014). *En el pop nada es lo que parece. Selección de textos del catálogo Mitos del Pop*. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza.
- ARGUDÍN, L. (2013). *El teatro del conocimiento*. México: Facultad de Arte y Diseño, UNAM.
- BARTHES, R. (1982/1986) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós.
- BAUDRILLARD, J. (1997). *Duelo. Fractal*, 2(7), 91-110.
- BERGER, J. (2000). *Modos de ver*. México: Gustavo Gili.
- CALABRESE, O. (1993/2001) *Cómo se lee la obra de arte*. Madrid: Cátedra.
- (1997/1991) *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- CENTRO VIRTUAL DE DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN (2022). *La Ruptura*. <http://laruptura.org/cevidi>
- Cortinas y Humo* (2008), catálogo de la exposición (México, San Miguel Xicalco, 2008).
- Cortinas y Humo* (2008b), catálogo de la exposición (México, 2008). Seminario de Cultura Mexicana—Galería Francisco Díaz de León, México.
- Eco, U. (1972/1999). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.
- GOMBRICH, E. H. (1995) *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art*. Londres: National Gallery Publications—Yale University Press.
- Historia natural* (2003), catálogo de la exposición (México, 2003). Museo Universitario del Chopo, México.
- LUNA, A de (1996). La memoria ocultista de Luis Argudín. En A. Arteaga. *Luis Argudín. El teatro de la memoria*, catálogo de la exposición (pp. 15-21). México: Instituto Nacional de Bellas Artes. Recuperado de <https://bit.ly/2YArKj6>
- MÉXICO, I. (2005). Neonacionalismo y vena barroca. En *Un tostón de arte mexicano, 1950-2000* (pp. 49-50). México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas.
- PONCE, A. (2015, febrero 22). Raquel Tibol: “He sido lo que se llama una intelectual independiente, de todo a todo”. *Proceso*. Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/reportajes/2015/2/22/raquel-tibol-he-sido-lo-que-se-llama-una-intelectual-independiente-de-todo-todo-143705.html>
- SOTELO, G. (2006, febrero 20). Invita Luis Argudín a “comprender con los ojos”. *El Universo*, 6(212).
- SOTO, M. (2009). Vida cotidiana, arte y performance: prácticas cotidianas y experiencia estética. *UNA Revista Figuras, teoría y crítica de artes*, 6. Recuperado de <http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/546>
- TIBOL, R. (1991, agosto 26). Ensayos Pictóricos de Luis Argudín. *Proceso*, 773.

Cuerpos dóciles, desnudeces indómitas.

Docile bodies, untamed nudities.

FABIÁN GIMÉNEZ GATTO

(pág 49 - pág 58)

RESUMEN. Las convenciones representacionales del desnudo conforman una especie de archivo, de inconsciente óptico, una puesta en imagen de un mecanismo disciplinario, que opera desde la performatividad de un limitado repertorio de poses, estrategias de representación y modelos corporales, engranajes de un imaginario corporal naturalizado a fuerza de repeticiones, exclusiones e invisibilizaciones. Afortunadamente, algunas figuraciones de la desnudez —en el registro del arte contemporáneo— tienden a subvertir estas canónicas condiciones de desnudabilidad y problematizar los mecanismos disciplinarios y normalizadores del desnudo clásico.

Palabras clave: estudios del cuerpo, semiología, crítica de arte, representaciones corporales, desnudo

ABSTRACT. The representational conventions of the nude make up a kind of archive, of optical unconscious, put into the image a disciplinary mechanism, operating from the performativity of a limited repertoire of poses, representational strategies and body models, gears of a naturalized body imaginary by dint of repetitions, exclusions and invisibilizations. Fortunately, some figurations of nudity - in the register of contemporary art- tend to subvert these canonical conditions of nakedness, problematizing the disciplinary and normalizing mechanisms of the classical nude.

Keywords: body studies, semiology, art criticism, body representations, nude

FABIÁN GIMÉNEZ GATTO. Profesor investigador de tiempo completo, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel I. Investigador de la Red Temática de Estudios Transdisciplinarios del Cuerpo y las Corporalidades (Conacyt). Autor de los libros *Estética de la oscuridad. Posmodernidad, periferia y mass media en la cultura de los noventa* (Trazas, 1995); *Simulaciones. Notas para una hermenéutica de las superficies* (Cenidiap, 2008); *Erótica de la banalidad. Simulaciones, abyecciones, eyaculaciones* (Fontamara, 2011), y *Pospornografías* (La Cifra Editorial, 2015). — Correo electrónico: <fgimenezgatto@yahoo.com.m

FECHA DE PRESENTACIÓN: 12/08/2020 **FECHA DE APROBACIÓN:** 07/03/2021

1. CUERPO DÓCIL, CUERPO DESNUDABLE

Este ensayo pretende aproximarse al desnudo no solo como género artístico —o sea, como una de las tantas maquinarias de producción de sentido a través de la visualidad—, sino, principalmente, como un dispositivo que traduce, en nuestro régimen escópico, la noción foucaultiana de “cuerpos dóciles” (Foucault, 1976/2005, pp. 139174). Es decir, junto al cuerpo inteligible y al cuerpo manipulable —tal como se configuran dentro de los registros anatómometafísicos y técnicopolíticos de la modernidad (Foucault, 1976/2005, p. 140)— valdría la pena agregar, quizás, otra figura, la del cuerpo desnudable: otro avatar de la docilidad, ahora en el terreno de las máquinas representacionales de la modernidad. Me refiero a la transfiguración estética del desvestimiento como procedimiento disciplinario en las artes figurativas. Pienso, por ejemplo, en los lugares comunes de la historia del desnudo: una infinidad de desnudeces trazadas geoméricamente, legibles a la luz del ideal grecorromano de perfección vitruviana, una de las tantas estrategias de normalización representacional del cuerpo despojadas de sus ropas.

No olvidemos que el desnudo clásico es, antes que nada, un dispositivo escópicofigurativo de perfeccionamiento y no de imitación (Clark, 1956/1990, p. 6), una suerte de domesticación de lo visible y de la mirada, líneas de visibilidad que enmarcan a la corporalidad en el espacio reticulado del orden, la simetría y la proporción. La performatividad del desnudo como artefacto representacional —que opera en las maníacas iteraciones de ciertas convenciones estéticas, materializada en la representación de la desnudez dentro de nuestro horizonte figurativo— podría leerse, entonces, en resonancia con otros esquemas de docilidad propuestos por Michel Foucault: “Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado” (Foucault, 1976/2005, p. 140). El desnudo podría entenderse, a partir de esta somática reverberación disciplinaria, como una puesta en escena de una detallada ortopedia escópica de la desnudez. Esta especie de perfeccionamiento formal, de forma ideal, a la que aspira el desnudo como género artístico parece encarnar los ideales regulatorios de ciertas prácticas corporales ligadas al disciplinamiento y control de los cuerpos; un *modus operandi* sospechosamente similar a ciertos mecanismos de sujeción biopolítica trasladado, como si nada, al registro de la representación.

Basta citar, como un ejemplo sintomático de esta idealización disciplinaria, las candidas palabras de Óscar Tusquets Blanca a la hora de enumerar, apresuradamente, las posiciones corporales en reposo definitorias del desnudo clásico, un procedimiento de enmarcado que funciona como matriz de inteligibilidad y normalización, un puñado de posturas hipostasiadas y erogenizadas, órtesis ortogonales escópicas convertidas en condición de posibilidad del desnudo, es decir, condición de desnudabilidad de los cuerpos:

Resumiendo: tras cuatro milenios, los artistas de Occidente han sabido inventar un par de poses de pie, un par, arrodilladas, dos o tres, acostadas, y una, sentada. No parece prudente que los humanos, por ahora, nos exhibamos desnudos en otras posturas, pues, hasta que un artista creativo demuestre lo contrario, quedamos bastante feos (Tusquets Blanca, 2007, p. 108).

Más allá del canon ortopédico propuesto por Tusquets Blanca, esta intervención pretende abordar, en cambio, otras figuraciones de la desnudez a partir de su relación con

el poder y procura distinguir, retomando un par de neologismos barthesianos (Barthes, 1984/1987, p. 128), entre *desnudos encráticos* —a la sombra, o mejor, a la luz del poder— y *desnudos acráticos* —fuera del poder, o bien, en las zonas de penumbra, en los márgenes de las líneas de visibilidad eidopolítica que conforman nuestros imaginarios corporales—. En definitiva, pensar, a la manera de Teresa de Lauretis (1987), la desnudez “en otra parte”, rebasamientos del desnudo como dispositivo de poder y tecnología de género, desbordamientos escópicos, desnudamientos que se erigen más allá o más acá de la retícula disciplinaria que organiza los cuerpos en el espacio de la representación.

Porque esa “otra parte” no es algún distante pasado mítico o alguna historia futura utópica: es la otra parte del discurso aquí y ahora, los puntos ciegos, o el fuera de plano de sus representaciones. La pienso como espacios en los márgenes del discurso hegemónico, espacios sociales cavados en los intersticios de las instituciones y en las grietas y resquebrajaduras de los aparatos del poder (De Lauretis, 1987, p. 25).

Las páginas que siguen intentarán dar cuenta de la emergencia de estas desnudeces indómitas y procurarán desplegar, siguiendo a Teresa de Lauretis, una perspectiva desde otra parte; es decir, a contracorriente de los efectos de poder y de sentido del desnudo no solo como tendencia cultural dominante, sino como artefacto representacional hegemónico, como máquina encrática de visibilidad. Desde estas miradas acráticas —entendidas como prácticas significantes— otras anatomías políticas de la desnudez comienzan a esbozarse.

Una breve digresión paralipoménica antes de entrar en materia. A la hora de cartografiar las modulaciones y gradientes del desvestimiento en la visualidad contemporánea, me parece importante explicitar algunas omisiones. Deslindarme de algunos posicionamientos teóricos que, a mi entender, se acercan a la problemática de la desnudez desde una lógica de la falta, desde una ontología de la ausencia, ya sea entendiéndola desde el argumento teológico de una “pérdida de la gracia” (Agamben, 2009/2011, p. 93) o —desde argumentos más secularizados— concibiéndola como un síntoma del “ocaso del pudor” (Dalmau, 2012, p. 34). En estos planteamientos, la corporalidad privada de sus vestiduras está asociada, metonímicamente, con despojamientos, desposiciones y carencias. Signada, desde un principio, por una negatividad, por una falta: sea de gracia, sea de pudor. Una desnudez apofática acompañada de graves efectos secundarios, pasiones tristes y pánicos morales. En mi caso, preferiría no hacer esto. Me interesa dilucidar estos inéditos desnudamientos de otro modo, abrazar su carácter afirmativo, apostar por sus carnavalescos agenciamientos de deseo y enunciación (Deleuze y Parnet, 1977/1980); en definitiva, pensar la desnudez como el lugar de una afirmación. Las páginas que siguen intentarán dar cuenta de la emergencia de estas catafáticas desnudeces, tal como empiezan a esbozarse en el carnal paisaje visual de nuestros días.

2. GRAMÁTICAS CORPÓREAS: DE LA POSE A LA FIGURA

En primer término, quisiera bosquejar, a partir de algunos ejemplos, una serie de rebasamientos que afectan la arquitectónica postural del desnudo clásico. Un pasaje de la inmovilidad de la pose —entendida como una estática contención disciplinaria— a

la dinamicidad desterritorializada de la figura. Roland Barthes concibe a la figura, en su sentido gimnástico y coreográfico, como “el gesto del cuerpo sorprendido en acción, y no contemplado en reposo” (Barthes, 1977/1993, p. 13). De igual forma, en el contexto que nos ocupa, la figura alude al cuerpo despojado no únicamente de sus vestiduras, sino de las poses que, a manera de investiduras ortésicas, obturan la desnudez como apertura de sentido. La figura, en tanto artefactualidad escópica, nos servirá para nombrar, entonces, aquellas desnudeces que se despliegan, desde una multiplicidad de configuraciones, más allá de los marcos invisibles de la pose. La figura como línea de fuga. Desvíos, divergencias y desviaciones, un *clinamen* postural que prefigura, desde sus inclinaciones y virajes, una nueva sintaxis de la desnudez.

La escultura *Tumbling Woman* (2002) de Eric Fischl instaura, desde su precariedad constitutiva, una serie de trastocamientos en la arquitectónica postural de la desnudez. Esta mujer que cae —y que permanece cayendo indefinidamente en el espacio escultórico cincelado por Fischl— evoca la fragilidad y vulnerabilidad de los cuerpos, su gravedad —su peso y su pesadumbre—, en definitiva, su espesor newtoniano. Una coreografía declinante que rompe con los tópicos ortopédicos del desnudo clásico, al poner, literalmente, al cuerpo de cabeza (al momento de impactar, en caída libre, contra los suelos). Pareciera que el gesto escultórico de Fischl sugiere, desde una puesta en imagen de la inestabilidad, una poética de la desnudez despojada de los límites de la pose, más cercana a las leyes de la mecánica clásica y sus frecuentes aceleraciones que a la inmovilidad característica del parmenídeo universo representacional del desnudo.

En el otro extremo del espectro, la serie fotográfica *Weightlessness* (2010) de Adeline Mai juega con las posibilidades coreográficas de la ingravidez, que sugiere a partir de una serie de imágenes subacuáticas; figuras líquidas de una desnudez inmersiva, más o menos indiferente, gracias al principio de Arquímedes, tanto a las fuerzas gravitatorias terrestres como a las convenciones terrenales figurativas del desnudo. El empuje hidrostático permitirá la ilusión de una ligereza extrema, cuerpos suspendidos, despojados de su peso y de sus poses, que flotan ingravidos en el decorado líquido de una representación que problematiza, desde su húmeda fluidez, las convenciones posturales que suelen enmarcar, desde su aridez disciplinaria, a la corporalidad desnuda.

Desde una mirada cercana a la de Adeline Mai, David Lindsey Wade explora, en su serie *Nudes* (2010), las potencialidades aéreas de la corporalidad desnuda, figuraciones de una desnudez volatilizada, aquella de los cuerpos despojados de sus ropas y suspendidos, en un salto, por los aires. De nuevo, la ligereza, ahora en términos gaseosos, ocupa el lugar del canon postural, de los asentamientos escópicos del cuerpo en reposo. La apacible superficie de la piel se ve surcada por las fuerzas inerciales de la aceleración, del salto, piroetas que dibujan, en su velocidad de escape, corporalidades erigidas más allá de la fuerza gravitatoria de la pose.

Espero se me permita el atrevimiento de traer a colación una referencia más mundana: la serie *Lucky Thirteen* (2003/2004) de Philip Lorca diCorcia. En ella, trece bailarinas de tubo (*pole dancers*) hacen gala de sus destrezas dancísticas —en sus espacios de trabajo, ahora desiertos— frente al solitario objetivo fotográfico de DiCorcia. La desnudez, propia del *striptease*, se ve contrapunteada por las posturas acrobáticas de las modelos —colgadas, girando de cabeza, sostenidas por sus piernas—. Coreografías del suspenso y la suspensión, puesta en escena de un breve muestrario de figuras suspendidas. Los cuerpos en tensión,

en un delicado equilibrio, refractarios a los asentamientos ortopédicos del desnudo clásico; corporalidades signadas por un movimiento oscilatorio, imposibles de enmarcar en las posturas canónicas, en las artefactualidades ortésicas, que definen los contornos del cuerpo desnudo: ni de pie, ni sentadas, ni arrodilladas, ni acostadas. El tubo, como eje vertical e inmóvil, se convierte en el punto arquimédico de las figuraciones de una desnudez oscilatoria, una sintaxis corporal trazada a partir de movimientos giratorios, elevaciones, descensos, planos inclinados e inversiones.

Estas nuevas gramáticas corpóreas sugieren el pasaje de una desnudez molar, que opera a partir de líneas de segmentariedad dura ancladas en un limitado repertorio de posturas en reposo, a una desnudez molecular, líneas de segmentariedad blanda que dislocan, en su movimiento, en sus velocidades variables, los anclajes de la sobrecodificación corporal del desnudo clásico. En definitiva, el pasaje de una macropolítica de la pose a una micropolítica de la figura:

En resumen, todo es política pero toda política es a la vez *macropolítica* y *micropolítica*. Supongamos unos conjuntos del tipo percepción o sentimiento: su organización molar, su segmentariedad dura, no impide todo un mundo de microceptos inconscientes, de afectos inconscientes, segmentaciones finas que no captan o no experimentan las mismas cosas, que tribuyen de otra forma, que actúan de otra forma. Una micropolítica de la percepción, del afecto, de la conversación, etc. (Deleuze y Guattari, 1980/1997, p. 218).

Retomando estas ideas deleuzeanguattarianas, no sería del todo descabellado intentar cartografiar, en el registro del arte contemporáneo, la emergencia de inéditas micropolíticas del desnudamiento capaces de motorizar, gracias a su fuerza disruptiva, desterritorializaciones en la representación molar de lo corporal, una suerte de movimiento tectónico en las sedimentaciones escópicas del desnudo como género artístico y como macropolítica de la desnudez. Basta mencionar, a manera de colofón, la serie *Nude* (2012) de Shinichi Maruyama. Sus imágenes, compuestas de diez mil fotografías cada una, pueden leerse, desde una micropolítica del cuerpo en movimiento, como el epítome de estas desterritorializaciones moleculares de la desnudez en la visualidad contemporánea.

3. ARTEFACTUALIDADES ESCÓPICAS: DISTANCIAMIENTO Y PROXIMIDAD

A la hora de preguntarnos acerca de las posibles alternativas en la representación de la desnudez, considero crucial insistir en el deseo de desnudar la mirada más que los cuerpos. El desnudo clásico ubica a la corporalidad desnuda en el territorio seguro de la contemplación estética, en “las fronteras enmarcadoras de la contención artística” (Nead, 1992/1998, p. 74); en cambio, valdría la pena focalizar otras posibilidades formales en la representación de la desnudez. Mirar la mirada y, en una suerte de bucle, explorar su relación con la desnudez es, a grandes rasgos, el sentido de una serie de estrategias compositivas que subvierten, dentro de nuestro régimen escópico, ciertas regularidades discursivas —un conjunto de mediaciones profilácticas traducidas en ángulos, planos y

encuadres específicos— en la construcción del cuerpo desnudable. En contrapunto, desde la experimentación, desde las prácticas significantes, otras anatomías políticas de la desnudez comienzan a esbozarse.

La serie fotográfica *Twice into the Stream* (2011) de la artista Meltem Işik nos introduce, lúdicamente, al tema que nos atañe, *fotoperformances* que revelan, de manera recursiva, algunos mecanismos de la mirada. Por ejemplo, la imposibilidad de vernos por completo sin recurrir a ciertos artefactos reflejantes, como el espejo o la imagen fotográfica, así como la relación, siempre problemática, entre la mirada y los modos de ver, que visibilizan, valga la redundancia, las estrategias de enmarcado, la tensión entre la atención al detalle y la visión panorámica, entre las lógicas de la proximidad y de la distancia.

En este sentido, el desnudo clásico suele enmarcarse, a lo largo de su historia, en los confines trazados por un plano general, por un encuadre de cuerpo completo, una suerte de medianía representacional —ni demasiado cerca ni demasiado lejos— se conecta a la horizontalidad pictórica del cuerpo femenino. Pensemos en la tradición iniciada, desde el Renacimiento, por la *Venus dormida* (1507/1510) de Giorgione; regularidades escópicas que contienen y continentan, artefactualmente, a la desnudez, proyectándose, con pequeñas alteraciones, pero sin mayores perturbaciones, hasta nuestros días.

Ahora bien, frente a estos marcos pictóricos, me gustaría retomar el análisis de algunas estrategias de distanciamiento presentes en la discursividad fotográfica. Hace unos años, Barnaby Roper respondía a la invitación a participar en el libro colectivo *Porn?* (Hingston, 2002) con una serie de imágenes que fusionaban dos géneros: el desnudo y el paisaje. Una visión paisajística de la desnudez femenina, fotografías donde la extensión de la mirada es perturbada por una pequeña aparición desconcertante, una diminuta mancha carnal en medio de la naturaleza. Desnudez en retirada, apenas legible, donde el cuerpo femenino se erige casi en los límites de la visibilidad, pasaje del cuerpo enmarcado del desnudo clásico al cuerpo discreto, distante, de una desnudez paisajificada. Este *pathos* de la distancia atraviesa también las series fotográficas *Primates* (2009) e *Immaculate* (2009) de Ruben Brulat, donde tanto el entorno natural como el paisaje urbano enmarcan, desde la amplitud del panorama, la puesta en escena de la desnudez.

Por su parte, John Crawford traslada esta dilatación de la distancia, todavía deudora de la horizontalidad de una mirada configurada desde el punto de vista perspectivo, a la verticalidad de lo aéreo, a la altitud del sobrevuelo. Su serie *Aerial Nudes*, realizada desde un helicóptero a principios de los ochenta, continúa siendo, aún hoy, uno de los experimentos más interesantes a propósito de la articulación del desnudo y el plano cenital; es decir, la desnudez es enmarcada desde una mirada orientada perpendicularmente con respecto al suelo, de arriba abajo, en picada. Crawford evoca —desde las alturas, tal vez sin saberlo— una mirada precopernicana o, mejor, previa a la perspectiva, “la vista de pájaro o visión de conjunto” (Crary, 1990/2008, p. 78), más cercana a los espacios agregados de la representación medieval que a las escenografías perspectivas del régimen escópico renacentista. En las antípodas del escorzo, estos desnudos son, entre otras cosas, salvajemente bidimensionales. La artificiosidad y afectación de las posturas de las modelos, que recrean al hombre vitruviano a ras del suelo, no hace más que añadirle una dosis de humor involuntario a este experimento radical de distanciamiento escópico.

Otra forma interesante de cuestionar el perspectivismo, como mecanismo de disciplinamiento pictórico en la representación de la desnudez, es a través de una apuesta por

la proximidad. No me refiero solo a los mecanismos escópicos presentes en los llamados *paisajes corporales*, los mismos que se ubican en el extremo opuesto de la desnudez paisajificada, marcos que fragmentan volumétricamente las superficies epidérmicas, dramáticamente iluminadas, de cuerpos sin rostro; una lógica del detalle que se ha convertido en un lugar común en la historia del desnudo fotográfico. Estoy pensando, en cambio, en experimentos visuales como los emprendidos por Jenny Saville y Glen Luchford en *Closed Contact* (1995/1996). Una especie de mirada barroca que se opone, desde su proximidad radical, desde su materialidad carnal, al perspectivismo cartesiano, fundado, según Martin Jay (1993/2003), “en la ilusión implícita de un espacio tridimensional homogéneo visto desde lejos por una mirada semejante al ojo de Dios” (p. 235). A propósito de este enfrentamiento de miradas, continuará diciendo Jay: “La experiencia visual barroca tiene una cualidad profundamente táctil o tangente, lo cual le impide inclinarse hacia el ocularcentrismo absoluto de su rival, el perspectivismo cartesiano” (p. 236). Siguiendo esta argumentación, podríamos leer, entonces, los desnudamientos de *Closed Contact* en clave barroca, es decir, desde su inmediatez escópica, desde sus efectos acariciantes en la superficie retiniana. Una coreografía carnal que se derrama en contrapicado, pliegues y repliegues de una desnudez incontenible, literalmente desparramada sobre la imagen. Más allá de la domesticidad disciplinaria del perspectivismo cartesiano, este dispositivo barroco —que opera transgrediendo los límites del espacio monocular geometrizado y las formas asentadas de placer visual y contemplación estética que lo acompañan— enmarca el espacio representacional de una desnudez casi palpable en su maleabilidad.

Poner el cuerpo, dar la piel. Jenny Saville y Glen Luchford nos sumergen, al menos por un instante, en la materialidad, informe y asignificante, de la resiliencia epidérmica. Imágenes que evocan, desde su carnalidad profusa, la cercanía de la piel y la mirada. Gradientes de proximidad, de peso y de presión constituyen el léxico de una háptica topología carnal; estos contactos, perturbadoramente cercanos, desbordan el espacio perspectivo, es decir, dislocan los marcos escópicos de contención profiláctica del cuerpo y sus desnudamientos.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN: DESNUDECES INDÓMITAS

Frente a los *cuerpos dóciles* del desnudo clásico, me gustaría abordar, finalmente, otras figuraciones corporales, líneas de visibilidad que iluminan otros desnudamientos, ya no el de los cuerpos disciplinados, perfectos e idealizados, propios de los cánones de belleza que regulan —a manera de significante despótico— nuestro reducido imaginario somatopolítico. Esto con el fin de explorar lo que podríamos llamar *desnudeces indómitas*, es decir, ciertas modulaciones de la desnudez que, en el registro del arte contemporáneo, problematizan —desde las potencias alegres y salvajes de lo *queer*, lo *crip* y lo *freak*— la domesticación del placer visual presente en las disciplinadas coordenadas epidérmicas del desnudo artístico.

Revisemos algunas alternativas al canon de belleza occidental, en particular, algunas subversiones escópicas que problematizan la primacía de ciertos modelos corporales desplegados, redundantemente, en sus iteraciones. La delgadez parece ser, en nuestra cultura visual, la condición *sine qua non* de desnudabilidad del cuerpo femenino, la enjuta piedra de toque de su belleza. En este sentido, visibilizar otros cuerpos, desde una desnudez

refractaria a ciertas convenciones dietéticas y estéticas de moda, pareciera ser, de acuerdo a una multiplicidad de artistas contemporáneos, una tarea por demás significativa. Frente a una suerte de ectomorfismo representacional, productor de massmediáticas desnudeces escuchimizadas, apreciamos, en el ámbito del arte contemporáneo, una especie de reivindicación visual de la adiposidad; en una cultura obsesionada con el adelgazamiento, salta a la vista un apologetico movimiento de signo contrario, una insurrecta y voluptuosa poética de la carnosidad, un hipertélico empoderamiento escópico de los excesos de masa corporal.

En esta línea, el artista italiano Yossi Loloï ensaya, en *Full Beauty Project*, una entrañable exploración fotográfica, en el registro del erotismo, de la gordura extrema y de su puesta en escena. Desde una mirada no patologizante, la obesidad clase III de sus modelos puede convertirse, finalmente, en objeto de deseo. Así, la carnosidad traza las voluminosas zonas erógenas de una desnudez reformulada, excesos del cuerpo más allá de los límites trazados por los lugares comunes de un erotismo encorsetado. De esta forma, Loloï defiende, a pesar de los pesares, una radical democratización volumétrica de la belleza:

En mi trabajo retrato lo que la mujer grande representa para mí. Me concentro en su plenitud y feminidad como una forma de protesta contra la discriminación establecida por los medios de comunicación y por la sociedad actual. Las mujeres grandes son simplemente una forma diferente de belleza. Creo en el ejercicio de la libertad de gusto, y que limitar esta libertad es vivir en una dictadura de la estética. Fotografío mis modelos desnudas y serenas, para crear una representación cómoda, orgullosa y constructiva de sí mismas frente al espectador (Hanson, 2012, p. 277).

La serie fotográfica *Gyahtei* (1995) de Manabu Yamanaka nos confronta con una desnudez todavía más perturbadora, aquella contrapunteada por la senilidad de sus modelos; ancianas cuyas edades oscilan entre los ochenta y nueve y los ciento dos años. De nuevo, estos desnudos exponen una figura del exceso: ya no de peso, sino de años. La gravedad etaria en estos desnudamientos, indicios del implacable pasaje del tiempo inscritos en el rostro y en el cuerpo, la desnudez como *memento mori*. Estas desnudeces geriátricas evidencian, gracias a un brutal efecto de contraste, el punto ciego del desnudo como dispositivo escópico y especulativo, es decir, sus dificultades a la hora de representar ciertas corporalidades fuera de la acronía utópica de una eterna juventud, por siempre reflejada en el espejo de la imagen. Como afirma David Le Breton (1990/2012), la vejez y la muerte son, en el extremo contemporáneo, los lugares de una anomalía, “encarnan lo irreductible del cuerpo” (p. 142). Siguiendo esta premisa antropológica, podríamos decir que, en nuestro horizonte imagológico, la vejez, despojada de sus vestiduras, encarna lo irrepresentable del cuerpo, figuraciones de una desnudez indómita, sin espesor simbólico ni sobredefinición estética, en los límites de nuestra imaginación y de nuestro imaginario.¹

Este juego con el límite, que opera en las fronteras móviles entre la materialidad de los cuerpos y su representación idealizada, atraviesa la serie escultórica *The Complete Marbles* (1999/2005), del artista británico Marc Quinn. Las controversiales esculturas que componen la serie, desnudos de sujetos amputados, en sus variantes tanto congénitas como quirúrgicas, se han convertido en un referente obligado en las discusiones en torno a la relación entre los estudios de la discapacidad y la teoría estética, entre la diversidad funcional y el arte contemporáneo.

A partir de una serie de deslizamientos, el procedimiento alegórico de Quinn para-sita —desde su anacrónico estilo neoclásico hasta la pomposidad en la elección de mármol de Carrara como material— las regularidades discursivas de la escultura helénica, produciendo, sin embargo, una repetición con diferencia. El pasaje de la belleza fragmentaria de la figura ideal en la tradición escultórica clásica —pensemos en la *Venus de Milo* como ejemplo paradigmático— a la belleza, a secas, en la representación de sujetos diverso-funcionales. Una belleza legible en la pregnante completud escultórica de sus piezas como *Jamie Gillespie* (1999), *Peter Hull* (1999), *Helen Smith* (2000), *Catherine Long* (2000), *Alexandra Westmoquette* (2000), *Selma Mustajbasic* (2000), *Tom Yendell* (2000), *Stuart Penn* (2000) y *Alison Lapper* (*8 months*) (2000). Marmóreos retratos de sujetos reales, corporalidades diversas con nombre propio, pero también desnudos escultóricos a los que, literalmente, no les hace falta nada. Como el título de la serie lo indica, mármoles completos. Un nuevo marco, corregido y aumentado, en la representación de las corporalidades, nuevas visibilidades insertas, lúdicamente, en la tradición de la estatuaria grecorromana. Desnudeces indómitas que se erigen, orgullosamente amputadas y en los límites de la impostura, como la encarnación definitiva de la belleza.

Me gustaría finalizar este recorrido trayendo a colación los desnudos parciales de modelos transgénero realizados por la fotógrafa Bettina Rheims en su serie *Gender Studies* (2014). Empecemos señalando lo obvio: estas corporalidades rompen, desde el espacio performativo de la imagen, con la anatomía como destino. En la mirada de Rheims, la androginia y lo trans funcionan como los operadores de una desnudez en retirada, que suspenden, en el marco de la imagen, el binarismo sexogenérico presente —como condición de desnudabilidad y mecanismo de sobredefinición del cuerpo— en la tradición del desnudo clásico. En cambio, estos desnudamientos problematizan, desde sus gradientes fotogénicos, una lectura generizada de los cuerpos, un dispositivo de sentido que funciona, a manera de inconsciente óptico, en buena parte de nuestros regímenes escópicos. Así, estas desnudeces indómitas evocan, desde su devenir molecular en la emulsión fotográfica, la ilegibilidad de los signos del sexo, la opacidad de los cuerpos, la indeterminabilidad como principio de placer estético. Operaciones semiúrgicas donde la desnudez se reescribe, a partir de lo fotográfico como tecnología de género, gracias a un borramiento sutil de sus signos más enfáticos, a través de un velamiento de sus coordenadas de sentido.

Estoy tentado a creer, a manera de coda, en una complicidad que atraviesa, obtusamente, esta multiplicidad de estrategias escópicas dinamizadas por una legión de desnudeces indómitas. Quizás, a la luz de estas corporalidades y sus complejas líneas de visibilidad, el desnudo —como máquina representacional, productora de cuerpos dóciles y placeres visuales domesticados— no sea otra cosa que un polvoriento y oxidado artefacto del pasado. Quizás haya lugar —tal vez hoy, tal vez mañana— para otras micropolíticas de la desnudez.

NOTAS

¹ *Gyahtei*, de Manabu Yamanaka, fotografía impresa en gelatina de plata.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. (2011). *Desnudez* (1.ª ed.). Barcelona: Anagrama. (Trabajo original publicado en 2009).
- BARTHES, R. (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (2.ª ed.). Barcelona: Paidós. (Trabajo original publicado en 1984).
- (1993). *Fragments de un discurso amoroso* (11.ª ed.). Ciudad de México: Siglo XXI Editores. (Trabajo original publicado en 1977).
- CLARK, K. (1990). *The Nude. A Study in Ideal Form*. Nueva Jersey: Princeton University Press. (Trabajo original publicado en 1956).
- CRARY, J. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac. (Trabajo original publicado en 1990).
- DALMAU, M. (2012). *El ocaso del pudor*. Barcelona: Edhasa.
- DE LAURETIS, T. (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indianapolis: Indiana University Press.
- DELEUZE, G. Y GUATTARI, F. (1997). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: PreTextos. (Trabajo original publicado en 1980).
- DELEUZE, G. Y PARNET, C. (1980). *Diálogos*. Valencia: PreTextos. (Trabajo original publicado en 1977).
- FOUCAULT, M. (2005). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (34.ª ed.). Ciudad de México: Siglo XXI Editores. (Trabajo original publicado en 1976).
- HANSON, D. (Ed.). (2012). *The New Erotic Photography 2*. Los Ángeles: Taschen.
- HINGSTON, T. (Ed.). (2002). *Porn?* Londres: Vision On Publishing.
- JAY, M. (2003). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós. (Trabajo original publicado en 1993).
- LE BRETON, D. (2012). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión. (Trabajo original publicado en 1990).
- NEAD, L. (1998). *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Tecnos. (Trabajo original publicado en 1992).
- SAVILLE, J., Y LUCHFORD, G. (1995/1996). *Closed Contact #10* [Pintura y fotografía]. Recuperado de <<https://gagosian.com/exhibitions/2002/jenny-saville-glen-luchford-closed-contact/>>
- TUSQUETS BALANCA, O. (2007). *Contra la desnudez*. Barcelona: Anagrama.
- WADE, D. L. (2010). *Nudes* [Fotografía digital]. Recuperado de <<http://www.thewadebrothers.com/nudes>>
- YAMANAKA, M. (1995). *Gyabtei* [Fotografía].

Iconismo nas pinturas da Série "Pardo é Papel" de Maxwell Alexandre.

Iconismo en las pinturas de la Serie "Pardo é Papel" de Maxwell Alexandre.

Iconism in the paintings of the Series "Pardo é Papel" by Maxwell Alexandre.

ROSANA COSTA RAMALHO DE CASTRO

(pág 59 - pág 70)

RESUMO. O artigo tem, por objetivo, apresentar as representações nas funções icônicas e indiciais presentes na série "Pardo é Papel" do artista brasileiro Maxuell Alexandre. A série é concebida por plásticos utilizados em piscinas desmontáveis e em papéis do tipo kraft, colados e formando grandes proporções, materiais que tem uma importante carga simbólica na concepção do artista. Sua obra também retrata a verdade da comunidade em que reside, nas cenas de convivência entre diferentes grupos. A partir da iconicidade o artista expõe os valores, o gosto e a grandeza de seus integrantes. O trabalho de Maxuell mostra, principalmente, a discriminação racial.

Palavras chave: iconismo, Maxuell Alexandre, arte, comunidade, discriminação

RESUMEN. El artículo tiene como objetivo presentar las representaciones en las funciones icónicas e indexadas mostradas en la serie "Pardo é Papel" del artista brasileño Maxwell Alexandre. La serie está formada por plásticos utilizados en piscinas pegados con grandes hojas de papel kraft marrón, materiales que tienen una importante carga simbólica en la concepción del artista. También retrata la verdad de la comunidad en los escenarios de convivencia entre diferentes grupos. Desde su iconicidad, expone los valores, gustos y grandeza de sus integrantes. El trabajo de Maxwell muestra principalmente discriminación racial.

Palabras clave: iconismo, Maxwell Alexandre, arte, comunidad, discriminación

ABSTRACT. The article aims to present the representations in the iconic and indexed functions shown in the series "Pardo é Papel" by the Brazilian artist Maxwell Alexandre. The series consists of plastics used in swimming pools glued with large sheets of brown kraft paper, materials that have an important symbolic charge in the artist's conception. It also portrays the truth of the community in the scenes of coexistence between different groups. From its iconicity, it exposes the values, tastes and grandeur of its members. Maxwell's work mainly shows racial discrimination.



Keywords: iconism, Maxwell Alexandre, art, community, discrimination

ROSANA COSTA RAMALHO DE CASTRO. Prof. Associado. UFRJ. Doutorado História / UFF. Pós Dourado-Semiótica Aplicada/UFF. Publicações: *Semióticas Gráficas –deSignis*; UFMG: *Per Musi 21 O pensamento criativo de Paul Klee*; PUC/SP *Ghrebh 13: O design para a sustentabilidade*; UFSC: *Palíndrono. Analisar, compreender e conceber representações visuais*.

Correo electrónico: rosana.ramalho.c@gmail.com

FECHA DE PRESENTACIÓN: 04/10/2020 **FECHA DE APROBACIÓN:** 05/01/2021

1. REFERÊNCIAS TEÓRICAS ENTRE OBJETOS E REPRESENTAMENS

O artigo destina-se a apresentar os fundamentos das funções de alguns ícones e índices na série “Pardo é Papel” do artista plástico Maxwell Alexandre.

As conexões entre representamens e objetos estão presentes não só nas imagens das pinturas, mas, inclusive, no suporte, nos materiais utilizados e no nome da Série: “Pardo é Papel.

Utilizaremos a história da Arte e a História Contemporânea como bases dos estudos sobre os principais representamens. E devemos enfatizar o emprego dos paradigmas da Teoria Semiótica da obra de Charles Sanders Peirce por ser uma teoria capaz de analisar a cognição humana mais abrangente, pois trata do universo da ideia que se tem da coisa. Segundo Peirce, qualquer processo manifesto de uma ideia - um signo, ou mais de um – se apresenta por meio de uma representação (Peirce 1974: 134).

Comumente, as pesquisas da arte seguem pelo viés das expressões formais e dos diferentes estilos. Procuram, também, avaliar as mudanças ocorridas nas técnicas e na evolução tecnológica. Investigam a iconicidade recorrente constituindo as linguagens visuais, ou a imagética diferenciada, como é o caso da arte pop.

Na atualidade, a análise das imagens alcança as características culturais e sociais dos grupos envolvidos nos processos cognitivos e, o que é singular desperta a ideia sobre o diverso e que se encontra além do estritamente formal. A apreensão do significado de uma representação não ocorre apenas pela imagem formal, pois avança para além da forma do objeto, repercutindo a ideia concebida e, conseqüentemente, revela um significado próprio e aberto à fruição.

As pesquisas mais atuais adotam a Semiótica por ser uma teoria triádica, destacando o objeto, além do fundamento e do interpretante. Há vantagens na Semiótica peirciana porque permite que o objeto da representação contribua também para identificar o objeto da análise semiótica.

No título “Pardo é Papel” constata-se uma representação. O termo pardo é relacionado à questão racial, e indica a discriminação desde o início do século XX. E, além, as obras de Maxwell mostram ícones da comunidade: no destaque e no trato das figuras; nas representações dos embates entre moradores e polícia além do gosto por alguns objetos de consumo contrapondo-se à história do negro. Também são encontrados índices: na conotação do título que denuncia o preconceito racial, no vestuário utilizado pela comunidade denotando a “desejabilidade” (Moles 2001); e também nos alimentos de consumo denotando o poder das classes enricadas em contraponto à pobreza. Há elementos simbólicos, mas que também são indiciais, assim como as viaturas da polícia; as cores e o logotipo da polícia estão presentes, como símbolos que são, mas os confrontos entre a polícia e a comunidade podem corresponder a um signo ícone do poder ou a um signo índice da violência imposta pelo Estado ao mais vulnerável.

Aprofundaremos dois aspectos dos fundamentos para análises: a transformação da arte no século XX, clareando a propriedade da obra do artista em conformidade com a arte contemporânea e a constituição da discriminação racial que induz à avaliação do título da série: Pardo é Papel.

Os caminhos da História da Arte identificam e fundamentam as raízes do contemporâneo na obra de Maxwell, e a História Contemporânea identifica a questão racial mostrando a raiz da negação à raça a partir da tese do branqueamento.

2. HISTÓRIA DA ARTE E A TRANSFORMAÇÃO ATÉ A ARTE CONTEMPORÂNEA

A arte do século XX passou por constantes transformações chegando a subverter os conceitos do gosto e do belo, em desacordo com os princípios norteados no século XIX. As linguagens visuais e a imagética da arte, sobretudo na arte Pop, marcaram definitivamente por rever as representações até então. A inclusão de uma nova imagética além do uso de diferenciados suportes e materiais causaram rupturas e acréscimos radicais.

A obra de Marcel Duchamp chamada A Fonte: um mictório assinado como R. Mutt, e apresentado em 1917 para a exposição da Associação dos Artistas Independentes de Nova York é considerada por alguns como o ponto germinal da transformação da arte moderna para a arte contemporânea, por apresentar um elemento industrial para ser um objeto de arte, contrapondo um sentido artístico a um objeto industrial.

Segundo Giulio Carlo Argan (1995): Duchamp declarara-se contrário a uma pintura “puramente retínica”. Neste sentido, a elaboração da ideia, anterior à forma expressa na representação, deve nortear as novas concepções e percepções, evitando que a obra de arte comece e termine na superfície da representação. O que quer dizer: a obra não só toma um sentido diferencial como também se distancia da obrigatoriedade com relação ao belo e ao gosto mais usual.

Acrescentando, Arthur Danto apresenta no artigo “*Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea*” uma avaliação a respeito da mudança que ocorre no sentido estético, no século XX, ao romper com os parâmetros da Estética dominante desde o século XVIII. Houve um ponto de ruptura a partir dos experimentos dos artistas desde o final do século XIX. Inclui-se dentre estes artistas os impressionistas e os expressionistas. Nos dois movimentos nota-se o gosto mais independente e certa despreocupação com o belo conforme o reconhecido até então. Vale observar a estética distanciada da arte europeia nas obras de Gauguin.¹

A relação entre o gosto e o belo se rompe com leveza na arte dos impressionistas e mais fortemente nos expressionistas.

A obra *O Grito* (1893) de Edvard Munch, por exemplo, demonstra a força da expressão que seduz por si, e se torna bela pelo que pretende representar.

Também o abstracionismo é uma expressão que fustiga as sensações, distanciando-se propositalmente do sentido do belo ou do apazível, concretizando o distanciamento entre o gosto pelo belo, pois se conforma com o suposto de agradar ou não. Vários outros movimentos recorrem ao mesmo propósito.

Enfim, como diz Danto:

O Modernismo era bastante conservador: mostrava rostos, paisagens, naturezas mortas e estudos de figuras. Uma vez que a estranheza fosse assimilada, o novo trabalho -Cubista, Fauve ou Futurista- seria, afinal, considerado belo, como se a gratificação do gosto fosse o destino da arte, por mais revolucionários que fossem seus meios. (Danto 2008)

Nos primeiros anos de 1990, surge um movimento designado mais pelos curadores do que pelos próprios artistas como *Arte Abjeta*. Como característica, arte abjeta constituísse de elementos que não são esteticamente favoráveis como um modo de protesto.

O corpo se tornará a mais potente evidência de importantes testemunhos da verdade, da necessidade de alardear contra o poder adverso de modo geral.

A obra de Joseph Beuys é um exemplo: ele utilizou gordura de animal como material formal e simbólico, além do feltro produzido a partir do pelo do coelho. Banha e feltro se destacam em suas obras porque esses elementos, por experiência própria, são imprescindíveis ao frágil corpo humano.

No seu tempo, a *avant-garde* seguiu um novo caminho resultando de várias experiências conjuntas: da música; da ampliação dos movimentos corporais que seguem a amplitude de experimentos de *performers* e artistas visuais.

Argan (1995) acrescenta um importante argumento para avaliar as mudanças dos novos movimentos da arte quando observa o sentido simbólico na ruptura com a formação acadêmica: [os artistas] recusam os sistemas predeterminados pela sociedade para sua formação: há já um século que se formam fora do ensino escolar (as velhas academias).

Argan refere-se também à arte Pop como um meio de nova transformação:

[...] a arte pop (de popular) é o processo e apropriação de objetos, não só pertencentes ao contexto da vida quotidiana, mas também investidos de significados simbólicos ou emblemáticos, da mentalidade dos ‘media’: por exemplo, a bandeira americana, a lata de cerveja, a garrafa de coca-cola, a sopa enlatada [...]. (Argan 1995: 77)

Assim como a Pop Arte no campo da imagética, as transformações também ocorrem na arte minimalista com a utilização de materiais diversos: o compensado, o vidro laminado etc. compondo um novo universo de suportes e imagens.

O processo de percepção que se resumiria na expressão “prazer retiniano” Argan (1993) referido a Duchamp, se tornaria um ponto de reflexão para explicitar o que ocorreu no processo de transformação da arte. A nova arte vai além, compreendendo uma situação de significado ao pressuposto, mesmo que a origem da ideia, resultando na obra realizada, fosse horripilante.

Para Danto (2008), os artistas contemporâneos se tornaram pensadores visuais, pois o sentido das obras encontra-se, agora, além do simples alcance do olhar. É preciso ter acesso aos significados através de exercícios de interpretação bastante elaborados, considerando “*o indiscernível*”, para além do valor discutível da dimensão perceptível da obra.

Daí, consideramos que a obra de arte pode reportar a uma verdadeira rede de significados: fundamentos, objetos que passam a significar algo nas representações de cada obra e em cada momento, necessitando, para avaliação crítica, de estudos multidisciplinares, englobando a história, as mudanças geográficas e demográficas, a antropologia, a cultura dos distintos povos - os gostos e hábitos específicos, a relação entre os enredos sociais, políticos e, inclusive a percepção diferenciada em cada época sobre o corpo humano. A história, por ser memória, é naturalmente um representamen para auxiliar as avaliações do objeto de arte.

Um novo argumento vai diferenciar a arte moderna da atual: o fenômeno imprevisto. A arte contemporânea é um reflexo das diferenças de significados; é a manifestação dos signos da diversidade na sua amplitude. E o artista demonstra este fenômeno na sua imprevisibilidade, expondo a sua verdade. A arte moderna buscava o novo; a arte contemporânea encontra o diverso.

3. FUNDAMENTO INDICIAL: A TESE DO BRANQUEAMENTO DO SÉCULO XIX

A tese do branqueamento surge na Europa no século XIX e propicia naquele continente os alicerces do pensamento voltado para a eugenia. Aqui no Brasil alardeia a negação ao negro, denotando a possibilidade de branquear a raça com o tempo. A tese foi largamente difundida aqui no Brasil na primeira metade do século XX propondo que era possível e desejável branquear.

No texto “Negros de almas brancas?” a ideologia do branqueamento no interior da comunidade negra em São Paulo de 1915 a 1930, elaborado por Petrônio José Domingues (2002), encontramos importantes contribuições. O autor demonstra como as publicações de livros e de artigos em jornais da época demonstram o pensamento da sociedade e também do poder público.

Segundo Domingues:

O branqueamento, ora é visto como a interiorização dos modelos culturais brancos pelo segmento negro, implicando a perda do seu ethos de matriz africana, ora é definido [...] como o processo de «clareamento» da população brasileira, registrado pelos censos oficiais e previsões estatísticas do final do século XIX e início do XX. (2002)

O texto elaborado por Oliveira Vianna em 1923, *Evolução do Povo Brasileiro* demonstra esta questão. Também outro importante trabalho da época: *Retrato do Brasil*, publicado originalmente em 1928, de Paulo Prado² apresenta a seguinte passagem na edição de 1944:

O que se chama a arianização do habitante do Brasil é um fato de observação diária. Já com 1/8 de sangue negro, a aparência africana se apaga por completo: é o fenômeno do passing, dos Estados Unidos. E assim na cruz continua de nossa vida, desde a época colonial, o negro desaparece aos poucos, dissolvendo-se até a falsa aparência de ariano puro. (Prado 1944:167)

Segundo Prado, classificava-se o grau de miscigenação de acordo com a pigmentação da pele. Encontrava-se vários matizes de: quase-branco, semi-branco, mas nunca quase-negro, seminegro ou subnegro. Nas palavras de Prado: A miscigenação contava com o “clareamento” gradual e permanente da pessoa, mas jamais se cogitava a hipótese de que a mestiçagem gerava o “enegrecimento” da população.

Além das obras completas produzidas na época, em 1923 é publicado um artigo na *Revista do Brasil*, intitulado “Branços de toda Cor”, de, João Ribeiro; em 1930 Alfredo Ellis Júnior lança a obra *Populações Paulistas*, e argumenta sobre a extinção num prazo de 40 ou no máximo 50 anos dos pretos.

A “imprensa negra” de SP intensificava o patrulhamento contra as características culturais da própria raça, criticando a música e a dança além dos tipos físicos. Os pretos passavam a se avaliarem de acordo com as representações do branco e passaram a propagar o procedimento no interior da própria comunidade.

Baseado em Roger Bastide, afirma Domingues: a imprensa negra vai ser no Brasil

o principal instrumento do puritanismo “preto” (2002). Além da imprensa, também a publicidade mostrava o modelo branco de beleza, afirmando o modelo ideal em alguns anúncios e depoimentos direcionados aos pretos. Um dos exemplos é o anúncio no Clarim D’Alvorada, de 1929: “Cabelisador” alisa o cabelo o mais crespo sem dor (2002).

O “branqueamento estético” alcançava mais: as famílias negras procuravam casar seus filhos com brancos, e discriminavam, inclusive, os amigos dos filhos.

Para Domingues: A ideologia do branqueamento contribuiu para deformar e desenvolver, no branco, um certo complexo de superioridade e, no negro, em contraposição, um complexo de inferioridade (2002).

Apesar das teses do branqueamento vemos uma outra realidade. De acordo com dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD 2019), 42,7% dos brasileiros se declararam como brancos, 46,8% como pardos, 9,4% como pretos e 1,1% como amarelos ou indígenas.

4. O CONTEXTO SOCIAL NA COMUNIDADE DA ROCINHA

A arte de Maxwell denota um universo abrangente, pois ele realiza um exaustivo inventário do modo de ser dos membros da comunidade. Revela ao mundo aspectos que o mundo desconhece. Há inúmeros representamentos que sustentam sua obra. Basta olhar e ver em cada representação a riqueza de imagens a serem estudadas. Em contraponto ao trabalho exaustivo do artista, a grande mídia mostra diariamente os embates entre moradores e a polícia e também, em proporção bem menor, divulga as atividades que ocorrem na comunidade. Ou seja, não mostra a verdade, mas destaca aquilo que todos querem ver, pois reconhecem a comunidade por seu lado violento.

Procuramos seguir o caminho dos fios que levam as comunicações e alertam a todos a respeito do tempo e sobre diversos assuntos de interesse. De acesso em tempo real, o meio de comunicação “Rocinha em Foco” conta com um facebook e com atendimento por chat. Entrando na página constatamos visualizações realizadas por mais de 112.000 pessoas. Há várias páginas vinculadas que tratam de assuntos diversos e que conectam os moradores ao planeta. Há suposições de que atualmente residem na comunidade aproximadamente 150.000 pessoas.

A comunidade conta, atualmente com uma Universidade Uninter e um Polo Universitário oferecendo cursos de graduação e de pós-graduação. O comércio é diversificado e na obra do pintor identificamos objetos cobiçados que se encontram à disposição do público alvo. Os produtos encontrados nos camelôs e nas lojas da comunidade atendem à “desejabilidade” (Moles 2001), o que leva à aquisição de bens de consumo de massa. Por certa semelhança com produtos das classes em que se espelham, estes cumprem a função de espelhamento para o consumidor, apesar dos produtos serem confeccionados com materiais de pouco valor.

O comércio local atende ao público alvo através de lojas Multi Marcas com grande diversidade de mercadorias mostrando marcas internacionais cobiçadas, assim como: Nike, Colcci, Lacoste ou Adidas. Há camisetas de times de futebol estrangeiros; tênis de basquete; casacos com capuz em várias cores e sandálias. As bermudas e os bonés aparecem em grande quantidade. E também as calças de moletom usadas pelos rappers.

Na Comunidade há atividades realizadas por “Ongs” ou por grupos da própria comunidade, há festas nas ruas, há pinturas e grafites nos muros, há atividades religiosas e esportivas: há vida.

5. ANÁLISE DA IMAGEM DAS OBRAS DE MAXWELL ANDRADE

A Série “Pardo é Papel” é composta com plásticos de piscina e papel pardo colando várias folhas e formando painéis de grandes proporções. Tanto o papel pardo como o plástico de piscina dispõem de uma carga simbólica importante para o artista.³ Os materiais empregados nas pinturas são diversos e apontam para a questão simbólica, assim como henê (produto para alisamento do cabelo). Outros materiais para pintura são encontrados em lojas de materiais de construção ou similares, incluindo o betume. Os suportes e os materiais estão relacionados à vivência e às atividades profissionais da comunidade sendo, portanto, simbólicos.

As representações não obedecem a escalas convencionais e também não há preocupação com a perspectiva que são características das artes mais tradicionais (Goodmann 2005). Vê-se conjuntos individualizados, com enredos próprios, mas distintos uns dos outros e contando histórias reais.



Figura 1. Maxwell Alexandre: *Éramos as cinzas e agora somos o fogo*, Série Pardo é Papel (2017-2018). Látex, graxa, henê, betume, corante, acrílica, vinilica, grafite, caneta esferográfica, carvão e bastão óleo sobre papel pardo. 320 x 476 cm, Coleção Museu de Arte de São Paulo Créditos imagem: Pedro Agilson

Éramos as cinzas, agora somos o fogo é o nome de uma pintura da série Pardo é Papel que ocupou uma parede inteira na entrada do MASP onde ocorreu uma de suas exposições. O tamanho da obra já reflete um significado: chama a atenção de todos para os pretos e para a riqueza de atividades que ocorrem na comunidade. As proporções dos trabalhos de Maxuell são índices da intenção do autor considerando como um grito para despertar a atenção de todos. Nos vídeos apresentados no apoio bibliográfico podemos constatar o volume surpreendente de painéis, enormes, ocupando as paredes das instituições.

A obra “*Éramos as cinzas, agora somos o fogo*” apresenta figuras emblemáticas da cultura pop como Nina Simone, James Brown e Jean-Michel Basquiat entre outros. Também mostra a figura imponente de Arthur Bispo do Rosário e seu manto para ser

reconhecido por Deus. No mesmo nível de destaque às figuras da história recente se encontram os formandos com suas becas o que demonstra o reconhecimento da formação universitária como um índice da evolução social. Há grupos de dança e de shows, há uma representante das avós com seus netos ao colo, há religiosos e também há carros da polícia capotados e um rapaz com seu pet ao colo. Todos indicam o “fogo” vivo, a incandescência do valor social que desponta no engrandecimento da raça que antes era “cinza”. Maxwell retrata a vida como ela é além de retratar a vida como foi, pelos destaques históricos da música soul.

No sentido fenomenológico, a obra de Maxwell aponta para a luta contra o racismo no Brasil. Na gradação de tons da pele há a incerteza que omite a realidade. Se dizer pardo é um signo. Estar no quesito pardo é tão racista quanto qualquer fala de negação da raça. O pardo está numa ambiência de negação, de penumbra. Revela a presença do branco no próprio sangue sem negar o preto, por uma questão de impossibilidade. Inconscientemente o pardo mantém a tese do branqueamento.

O hábito de caminhar e fotografar tudo o que vê pelas ruas leva o autor a concentrar um arquivo de situações e vivências dos modelos reais (entrevista Alexandre, video 2017).

E assim Maxwell mostra a verdade da comunidade. Apresenta dois extremos: a vida ou o risco perante a morte. E, certamente, os grupos representados em tempo real aparecem nas obras de Maxwell indiferentes ou não à violência. Na pintura analisada Maxwell mostra não só como todos são, mas também como todos podem ser, mediante o espelho nas imagens históricas e na educação.

Sobretudo, esta obra adquire um valor além do artístico, pois revela uma verdade antropológica indiscutível.



Figura 2. Maxwell Andrade: *Bilionário escuro* | da série Pardo é Papel, 2018. Látex, graxa, henê, betume, corante, acrílica, grafite, caneta esferográfica, carvão, bastão oleoso e embalagem de achocolatado sobre papel pardo, 320 x 480 cm. Coleção A Gentil Carioca e Fortes D'Aloia & Gabriel. Crédito, Gabi Carrera

Para análise da imagem da obra: “Bilionário escuro da série Pardo é Papel o título da série já denota a discussão sobre a negação à raça negra, conforme estudamos anteriormente. Em seguida, observamos a obra:

A silhueta de grandes proporções, em contorno, de um homem com braços e pernas semiabertos nos leva a refletir sobre o assunto: pode se tratar do índice de um corpo morto

ou de um ícone: o homem vitruviano de Leonardo da Vinci, baseado no cânone da figura humana de Vitruvius. Na obra de Maxwell a figura humana também é um ícone. Mas as proporções são outras: corpo forte e musculoso.

A imagem, apenas em contorno, remete a uma ideia difusa, sem detalhes, numa penumbra. Seria o bilionário escuro? Sendo o escuro diferente do preto, pois escuro é a falta de luz, o Bilionário escuro está fora da claridade. A suposição é a de que se refere à força da raça negra apresentada, aqui, como um ícone difuso, mas forte a ponto de nenhum dos grupos em cenas diferentes ultrapassar o limite da sua presença, pois, ao redor desta imagem há vários grupos em várias cenas distintas entre si. O grupo à esquerda na parte superior fotografa o mundo, assim como Maxwell. Cada um deles porta dois celulares, um em cada mão. Uma impossibilidade real, mas um signo da necessidade de se ver de todos os modos possíveis. Podem direcionar as câmeras para todos os lados e inclusive para duas meninas que se encontram no meio da cena. Elas posam para alguém e são lindas. Cabelos penteados e descoloridos, joias e óculos espelhados mostram, em destaque, o gosto da juventude. Entre os dois grupos vemos a única figura que olha para o esboço ao centro da cena: o novo "homem vitruviano". O homem preto, de cabeça raspada, uma corrente grossa e óculos espelhados observa o rabisco que, pela posição da cabeça deste, compreendemos que o rabisco se encontra no chão. A posição da cabeça do homem que observa remete à marcação de um corpo possivelmente morto. De qualquer forma, o rabisco indica as proporções do "vitruviano da comunidade". No sentido do relógio encontra-se, sentado, próximo a duas embalagens Toddyinho, um menino, em posição reflexiva. Talvez remeta à infância do autor. Logo abaixo vemos uma arma R15 apontando para fora do quadro. Está na penumbra, como se não compusesse as cenas da pintura. Mas sua presença, apesar de difusa, é real. Abaixo, duas figuras mascam chicletes e se encontram em posição descontraída pois um deles relaxa a mão no ombro do outro. As roupas de marca e o celular com uma capa com orelhas do Mickey e a marca da Apple são condizentes com o atendimento da "desejabilidade". No pé do quadro, em tamanho bem pequeno e em tom esmaecido, quase imperceptível, vemos um conjunto composto por uma caixinha de Toddyinho e uma granada. As duas imagens são bem pequenas em relação aos outros grupos, mas, talvez por este motivo se tornam um dos principais itens da obra. As duas referências podem ser marcas indelévels na vida de Maxwell e da comunidade.

Em continuidade, vemos um grupo de quatro jovens que parecem estar numa vitrine. Usam indumentária que refletem o gosto similar ao dos rappers americanos e brasileiros numa ocorrência de repetições do modelo híbrido (Todorov 2003). Revelam a intenção de "ver-se" (Canevacci 2001) como as imagens referenciais. Portam as camisetas sem mangas das escolas públicas da Prefeitura do Rio de Janeiro juntamente com as dos jogadores de basquete americanos, pois assim se vestem na comunidade.

Do mesmo modo, as embalagens de Toddyinho contendo várias caixinhas são indícios do desejo contido e refletem a condição de pobreza na infância quando o artista recebia apenas uma caixinha por vez. Nesta obra ele refaz a condição de pobreza através da torre de várias embalagens. Nas gôndolas dos mercados encontra-se o produto em tipos distintos de embalagens: caixinhas unitárias ou acondicionadas em embalagens plastificadas com 3, 5 ou 6 unidades. O consumidor enricado compra as embalagens com mais produtos e entope suas geladeiras.

Em suma, a arte de Maxwell trás, em sua concepção, valores que se fundamentam numa história anterior e destaca a grandeza da comunidade apresentando inúmeras possibilidades de pesquisa no campo fenomenológico e da imagem.

O artigo poderá indicar os primórdios de uma metodologia de análise da obra de arte, pois a proposta amplia o universo de investigação da arte para vários campos: da história, da psicologia, da antropologia, do consumo, da estatística, da mídia, e também dos depoimentos gravados ou escritos, todos estes se baseando na teoria Semiótica.

NOTAS

¹ Danto procede ao pensamento sobre a Estética de Kant: "Aquilo que suscita repulsa/ asco [Ekel]" não pode ser representado em conformidade com a natureza sem destruir todo o prazer estético (Kant in Danto, 2008).

² Esta obra foi relançada em 2012 pela Companhia das Letras.

³ Maxwell Alexandre nasceu em 1990 na cidade do Rio de Janeiro. Em 2009 participou do Curso de Fotografia para registros das Obras do PAC (Programa de Aceleração do Crescimento) nas favelas do Rio de Janeiro. Segundo depoimento pessoal, aos 26 anos se formou, como bolsista, em Design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Naquela Universidade teve contato com a arte contemporânea. Em Maxwell Alexandre, em <http://dx.doi.org/10.15689/ap.2017.1603.ed>.

APOIO BIBLIOGRÁFICO

- ARNHEIM, R. (1984) *Arte e Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora*. SP: Edusp.
- (1995) *C Arte e Crítica da Arte*. Lisboa: Ed. Estampa.
- (1993) *C Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BASTIDE, R. (1973) "A imprensa negra do Estado de S. Paulo". Em Roland Bastide *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, pp.129-156.
- CANNEVACCI, M. (2001) *Antropologia da Comunicação Visual*. RJ, DP&A.
- CAVALCANTI, A. (2018) *Conheça Maxwell Alexandre, pintor inspirado pelo rap e autor da capa do disco do BK'* https://www.vice.com/pt_br/article/negayz/conheca-maxwell-alexandre-pintor-inspirado-pelo-rap-e-autor-da-capa-do-disco-do-bk
- DANTO, A. (2005) *A transfiguração do lugar comum*. São Paulo: Cosac Naify.
- (2006) *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus.
- (2008) *Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte* <https://www.scielo.br/j/ars/a/ggn/JSB76ymP7xZmFQZW3Qjnl/?lang=ptcontemporânea>. (visitado em 7/2020).
- DOMINGUES, P. J. (2002) *Negros de almas brancas? A ideologia do branqueamento no interior da comunidade negra em São Paulo, 1915-1930. - 2002* *https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-546X2002000300006 (visitado em 7/2020).
- GOODMANN, N. (2005) *Linguagens da Arte, Cap. I - A Realidade Recriada*. Lisboa: Gradiva.
- IBEGE - O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística: *Cor ou Raça*. <https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18319-cor-ou-raca.html> (visitado em 9/2020).
- MOLES, A. (2001 [1972]) (Tradução de Sérgio Micel). *O kitsch: a arte da felicidade*. São Paulo: Perspectiva. 5ª ed. em português brasileiro

PEIRCE, C.S. (1974) *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Book 1 and Book II*. Edited by Charles Hartshorne and Paul Weiss. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

Prado, P. (1944). *Retrado do Brasil. Ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: Ibrasa. 5ª ed.

TODOROV, T. (2003) *A Conquista da América*. São Paulo: Martins Fontes.

— (2003) *O Homem desenraizado*. São Paulo: Perspectiva.

VIANNA, O. (1923) *Evolução do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional.

VÍDEOS

MAXWELL ALEXANDRE. Entrevista em seu atelier para Deep Throat Magazine

<http://dx.doi.org/10.15689/ap.2017.1603.ed>

https://www.youtube.com/watch?v=VUG3fB77Jw&ab_channel=P%C3%A9naPortaV%C3%ADdeo

channel=P%C3%A9naPortaV%C3%ADdeo

MAXWELL ALEXANDRE. Vídeo da Exposição “Pardo é Papel” no Museu de Arte do Rio – MAR.

https://www.youtube.com/watch?v=0Dg89gHA3Jc&ab_channel=MuseudeArteRio

Activismo artístico: cuerpos, trayectos y figuraciones en el caso de Línea Peluda.

Artistic activism: bodies, trajectories and figurations in the case of Línea Peluda.

LAURA A. IRIBARREN

(pág 71 - pág 79)

RESUMEN. En el caso de *Línea Peluda*, un colectivo de ilustradoras que reclaman la despenalización del aborto, el activismo artístico se despliega en dos ámbitos diferenciados y concurrentes: la intervención en espacios públicos y la convocatoria a través de las redes sociales. Abordaremos aquellas operaciones de producción de sentido que refieran a la experiencia de lucha y a las modalidades colaborativas de producción que las caracterizan. De este entramado, resultan figuraciones del cuerpo que nos remiten a las prácticas de movilización y a la obra de arte como disparadora de trayectos cognitivos y afectivos complejos.

Palabras clave: crítica de arte, ilustración, aborto, estereotipo sexual, discursos

ABSTRACT. In the case of *Línea Peluda*, a group of illustrators who demand the decriminalization of abortion, artistic activism unfolds in two different and concurrent spheres: intervention in public spaces and convening through social networks. We will approach those operations of production of meaning that refer to the experience of struggle and the collaborative production modalities that characterize them. From this framework, figurations of the body result that refer us to mobilization practices and the work of art as a trigger for complex cognitive and affective paths.

Keywords: art criticism, illustration, abortion, gender stereotypes, discourses

LAURA A. Iribarren. Licenciada en Ciencias de la Comunicación y magíster en Análisis del Discurso, Universidad de Buenos Aires. Profesora de Semiótica y docente de Comunicación, Universidad de Buenos Aires. Como investigadora, desde la sociosemiótica explora los fenómenos mediáticos vinculados al arte, al diseño y a los discursos críticos en las redes sociales. E-mail <laurairi@hotmail.com>

FECHA DE PRESENTACIÓN: 12/08/2020 **FECHA DE APROBACIÓN:** 07/09/2021



1. LÍNEA PELUDA: REDES SOCIALES E INTERVENCIONES EN EL ESPACIO PÚBLICO

El discurso del arte pone de manifiesto diversas determinaciones estéticas, históricas, sociales y económicas, tanto respecto a la producción como al reconocimiento (Verón, 1988/1993, p. 127). Las obras que aquí presentamos no pertenecen a piezas de museos, sino a expresiones artísticas que surgen como herramientas de lucha en una sociedad cuyas condiciones de existencia se consideran injustas. El *poder*¹ de estas configuraciones discursivas reside en su capacidad de *darles voz* a sectores vulnerables de la población. Desde este punto de vista, la mediatización de la protesta a través de las redes sociales y las resonancias producidas a raíz de la atención brindada por los medios de comunicación masiva han amplificado el alcance de estos discursos.

Línea Peluda es un colectivo de *dibujantas unidas*² conformado por más de mil mujeres y trans que luchan por el aborto legal, seguro y gratuito. La estrategia de acción se despliega en dos niveles. Por un lado, a través de las redes sociales —Instagram, Facebook, Twitter— producen y distribuyen ilustraciones en verde,³ blanco y negro, procedentes de diversas dibujantas/colaboradoras. Por otro lado, durante las movilizaciones efectúan *intervenciones* en las que se reúnen para dibujar y luego exponer esas ilustraciones en los espacios públicos. Por ejemplo, en junio de 2018, en el 13J,⁴ las dibujantas de Línea Peluda rodearon al Congreso de la Nación de Argentina con sus obras, lo que resultó en una suerte de galería a cielo abierto. En otra ocasión, participaron de la Operación Araña, una intervención efectuada en el subte de la ciudad de Buenos Aires, donde empapelaron las estaciones y los vagones con ilustraciones y pañuelos verdes.

Estas prácticas no constituyen un hecho aislado. Se inscriben en una modalidad de protesta caracterizada por la presencia de numerosos colectivos que se convocan para manifestarse por la despenalización del aborto. Algunos de ellos se definen por las profesiones de sus integrantes —artistas, escritoras, fotógrafas, etcétera— y trabajan de manera conjunta. Línea Peluda ha colaborado con los colectivos artísticos Bondi Fotográfico, Mujeres de Arte Tomar, Dronera.ar para efectuar algunas de sus intervenciones. Por ejemplo, en la vigilia del 13 de junio de 2018, realizaron en conjunto la gigantografía *Hermanadas*, como nos relata Guadalupe Belleggia Clementis (2018):

[...] fue montada sobre la calle y luego intervenida con los dibujos a color de Línea Peluda. La intervención callejera terminó con un “pañuelazo” alrededor de la pegatina. Contó con la participación de Néstor Barbita, quien contribuyó con el registro audiovisual desde un dron (p. 11).

Estas acciones aluden a la idea de *marea* o de *bermandad*, que podemos vincular a un concepto que instalan los movimientos feministas, la *sororidad*,⁵ y que aparece en algunas piezas de Línea Peluda. No obstante, esto no queda reducido al plano de la representación, sino que lo trasciende. Esta *lógica colaborativa* —definida por relaciones de horizontalidad y solidaridad— la reconocemos como un modo de producción al interior del funcionamiento de Línea Peluda y en su accionar junto a otros colectivos.

Al mismo tiempo, es importante señalar que las redes sociales han contribuido a la convocatoria y a la difusión de estas manifestaciones artísticas. En trabajos de investigación anteriores (Iribarren, 2017) hemos hecho hincapié en uno de los usos de las

plataformas mediáticas: aquel que consiste en canalizar las demandas de los grupos de la sociedad conformados por ciudadanos que participan activamente por la conquista de sus derechos. Observamos que en estos casos los dispositivos son apropiados y utilizados como herramientas para el activismo digital⁶ y promueven las relaciones de horizontalidad entre usuarios. Las relaciones *online* —que en otros casos serían consideradas como *lazos débiles* entre personas que comparten los mismos intereses— tienen consecuencias *offline* al generar acciones fuera de las redes, es decir, se pone en evidencia su poder creador y renovador antes que el reproductivo.

En este sentido —y como veremos más adelante, sumado a las *figuraciones*⁷ que se despliegan—, lo que se está jugando aquí es el poder conectivo de las imágenes. Conectividad que evidentemente no solo se vincula a la *conectividad técnica* de las plataformas, sino más específicamente a su *aspecto relacional* “en los ‘usos relacionales’, que se configuran en las llamadas ‘redes sociales’, predomina la dimensión de la secundariedad, esto es, el contacto, la reacción, la contigüidad metonímica de las relaciones interpersonales” (Verón, 2013, p. 280).

En otro lugar nos hemos referido a este fenómeno como el “giro colaborativo” (Iribarren, 2017). Una de las hipótesis que formulábamos, a partir de la observación de producciones gráficas de organizaciones no gubernamentales (ONG) en las redes sociales, es que la lógica colaborativa operaba en la instancia de reconocimiento de los discursos, pero que esto no implicaba necesariamente que esta lógica actuara en la instancia de producción, es decir, veíamos en esos casos⁸ que el ámbito de producción de los textos tenía un carácter individualista más que colectivo.

En el caso de Línea Peluda esto no parece ser así por varias razones. Por un lado, la consigna de producción es única e igual para todas las ilustradoras —determinaciones formales que confieren identidad al colectivo— y la diversidad estilística refiere a la multiplicidad de voces. Por otro lado, porque las productoras son también quienes participan en las marchas y se reúnen a dibujar. Y finalmente, porque las propias dibujantas, como mujeres y trans, son parte del grupo de riesgo. No obstante, estos movimientos no se dan de manera lineal, sino que es importante comprender la dinámica reticular que los constituye. Las protestas no solo son convocadas a partir de las redes sociales, sino que se amplifican debido a los procesos de convergencia mediática (Scolari, 2008).

2. LOS CUERPOS EN LUCHA

En América Latina el activismo artístico refiere a la producción de obras de arte que tienen como objeto manifiesto la intervención política. Algunas de estas producciones artísticas se caracterizan por ser de carácter colectivo y habitualmente generan fenómenos de reconocimiento que van más allá del campo que suele denominarse artístico (Pérez Balbi, 2014). No se trata de definir si puede o no ser considerado *arte*, sino que el foco está puesto en la reivindicación política donde la expresión artística es un posicionamiento. Como señala el historiador Juan Ramón Barbancho (2014), el activismo artístico busca una transformación social y política:

Lo “artístico” está en que provienen del mundo de la creación estética y se aprovechan de su capacidad y experiencia como organizadores/as visuales para buscar

información, documentarla y comunicarla, para hacer del arte una práctica ubicada en el intersticio de otros territorios. El ser artista es una función y los/as artistas buscan socializar esa función y su experiencia. Su finalidad es social/política de concienciación, no la producción de “objetos”, más bien *lo que se produce es la acción* [cursivas añadidas] (p. 2).

Esa “acción” a la que se refiere Barbancho, como resultado esperado del activismo artístico en un momento social determinado, ¿cómo se configura discursivamente? ¿Cuáles son los reenvíos del sentido que contribuyen a generar la “participación” como *interpretante*, en términos de Peirce? Aproximarnos a algunas respuestas requeriría observar un entramado de operaciones retóricas, argumentativas y enunciativas. Por ahora, y en razón de las características de nuestro caso, deseamos detenernos en un operador fundamental: el cuerpo significativo.

En el orden de lo simbólico,⁹ los lazos identitarios se construyen invocando a la profesión —dibujantas— y a la condición de mujer o trans, en el marco del pensamiento feminista. Estas prácticas artísticas tematizan lo político e interpelan a un *otro* definido como *el patriarcado*¹⁰ —como diría Verón (1987), un “destinatario imposible [...] sordo e impenetrable”—, que se opone a sus reclamos. En el orden de lo icónico, una serie de figuraciones de los cuerpos atraviesan las imágenes y le confieren una materialidad. Pero es en la capa metonímica de producción de sentido¹¹ —en la que el operador fundamental es el cuerpo significativo— donde hallamos una serie de reenvíos entre cuerpos *hermanados* en la protesta.

Recordemos que el índice para Peirce (1975) remite a su objeto por contigüidad: llama la atención sobre sus objetos “por una compulsión ciega” (CP: 306). En las obras analizadas, el funcionamiento indicial —puños en alto, miradas amenazantes, la postura erguida de los cuerpos, muestras de afectos como la ira, la indignación, la bronca— “dirigen nuestra atención” a una secuencia particular: la interacción entre los cuerpos y los desplazamientos que se producen en el espacio de las movilizaciones. Sin embargo, no se trata solo de la referencia a “las movilizaciones” como una categoría general, sino que están en *conexión* con *esa* experiencia singular y funcionan en intervenciones específicas, situadas en el *aquí y ahora* del territorio de lo público. Es decir, el valor de *lo indicial* reside en reconocer que estas obras, además de permanecer publicadas en las redes sociales, han sido impresas y entregadas en mano a los participantes durante las manifestaciones, así como otras fueron creadas *in situ* para formar parte de las acciones. Estos modos de circulación proponen diversos trayectos del sentido ligados a la inmediatez de la protesta, donde la obra de arte es precisamente el punto que activa esos recorridos.

Ahora estamos en condiciones de preguntarnos ¿cómo son esos *cuerpos*?, ¿cuáles son las figuraciones¹² allí construidas?

Es posible vincular estas producciones con prácticas de protesta de larga tradición ligadas tanto a activismos gráficos y artísticos como a movimientos específicamente feministas. Por ejemplo, con relación a los primeros, en Argentina, son paradigmáticos los casos de *Tucumán Arde*, realizado a principios de 1968, *El Siluetazo* (Argentina, 21 de septiembre de 1983) o las intervenciones del Grupo de Arte Callejero (GAC). Con relación a movimientos específicamente feministas ligados al arte, encontramos puntos de contacto con *Mujeres Públicas* (Buenos Aires, 2003/2004) o *Mujeres Creando* (La Paz, años noventa), por citar algunos ejemplos.

Resulta interesante reconocer aquello que funciona como invariante del discurso feminista: el quiebre de los estereotipos de mujer hegemónicos. En relación con las cualidades que permiten referirnos a lo icónico, encontramos que los cuerpos de las mujeres son cuerpos *peludos*, algunos desnudos, son cuerpos de mujeres y trans, que no responden al ideal de belleza del “patriarcado”. Si consideramos al cuerpo desnudo como un operador, nos reenvía a *algo que no está allí*, los desnudos hablan de *cuerpos libres* en oposición a *cuerpos esclavizados*, que deben cubrir su torso por imposición cultural. Si observamos, además, otros componentes de la obra como el orden de lectura, la relación entre imagen y texto verbal, la postura y las miradas, estos operadores¹³ reenvían a una libertad basada en la igualdad de género, en la que ni el cuerpo biológico ni las construcciones culturales son las que determinan a los cuerpos.



Figura 1. Utilización del cuerpo desnudo en las obras de Línea Peluda, Facebook de Línea Peluda.

Los cuerpos propios no son los cuerpos “aceptados” por la cultura hegemónica, sino que son *reapropiados* como signos de liberación: “no nos callamos más”. Los puños en alto, los rostros enojados, las miradas desafiantes, el grito forman parte del repertorio gestual que caracteriza a estas obras. Queda pendiente desarrollar aquí las operaciones que remiten al nivel argumentativo; no obstante, señalaremos que los cuerpos están al servicio de la transformación, de la movilización y del rechazo a las desigualdades de género, que son cruciales en las problemáticas vinculadas al aborto.



Figura 2. Repertorio gestual de las obras de Línea Peluda, Instagram de Línea Peluda

A través de diversos operadores, desde la alteridad y la diferencia, podemos decir aquí que la identidad es siempre una identidad colectiva. En la serie de piezas que tematizan la idea de “hermandad”, por ejemplo, es posible identificar imágenes de rostros diversos, acompañadas de lemas como “Somos la marea feminista”, “Caminamos por toda América Latina”, “Ser potencia”, “Unidas y empoderadas”. En el nivel enunciativo, las individualidades se vuelven homogéneas a favor del colectivo que sostiene la lucha. La solidaridad se da entre pares y en un *abrazo* hacen oír sus demandas. Hay miradas que interpelan directamente al destinatario, sin embargo, otras se dirigen a un fuera de campo que se impone: el escenario de la movilización.

La comunidad se define de acuerdo con los valores y las creencias compartidas. La maternidad es un estado electivo: “la maternidad será deseada o no será”. También es frecuente la polémica con la Iglesia católica. Se subvierten sus valores, por ejemplo, a través de la presencia de la Virgen

Abortera, que transforma al ícono religioso en un ícono popular. Las referencias a la religión delimitan el espacio entre creencias enfrentadas: “porque es un derecho de educación pública y no de una creencia religiosa”. Al mismo tiempo, observamos un desplazamiento de lo privado a lo público en el cruce con lo político: “el cuerpo es mío y es un asunto político”.



Figura 3. Ejemplo de mecanismos de retomas interdiscursivas en Línea Peluda, Instagram de Línea Peluda

Son frecuentes las retomas discursivas que remiten a la iconografía del feminismo, como un retrato de Simone de Beauvoir, o diálogos con la idea de mujer perteneciente a una primera oleada feminista, como la recreación de la imagen de *Rosie, la remachadora*, símbolo de la mujer trabajadora durante la Segunda Guerra Mundial en EE. UU.

Otra serie de imágenes trabaja sobre lo que en Peirce (1975) correspondería al ícono “metáfora” (CP: 277), al convocar paralelismos entre signos que representan a la mujer y signos que refieren a la despenalización del aborto. A modo de ejemplo, algunas obras representan al útero con la forma de un pañuelo verde: un ícono de la maternidad que remite a un espacio corporal en disputa.

En el terreno del sentido, los trazos, los estilos de los dibujos, los objetos, las escenas, recrean *lo femenino* en nuestras sociedades. Estas construcciones identitarias subvierten algunos estereotipos e instauran otros *espacios mentales*:¹⁴ la mujer activa, independiente, que toma sus propias decisiones, la mujer política. Cada uno de estos puntos es capaz de activar trayectos cognitivos y afectivos diferenciados.

En síntesis, el cuerpo propio es un territorio de lo íntimo y está atravesado por una cadena de operaciones que refieren a *reglas, procesos y afectos*. Por un lado, detectamos operadores que son huellas de otras piezas producidas por el colectivo y que posibilitan su funcionamiento en conjunto —como ya mencionamos, todas comparten ciertas consignas en su producción y cierta estética de la protesta—. Por otro lado, hallamos marcas discursivas que remiten a un relato, el de la “tradicción feminista” en relación con la mujer, aquella que se diferencia de los ideales femeninos del “patriarcado”. Existe un lenguaje común regido por lo que Peirce denominaría “hábitos interpretativos” y conformado por saberes específicos vinculados no solo al modo de representación —la ilustración—, sino a saberes que reenvían a la lucha feminista. El cuerpo es un operador que además permite el pasaje a otro espacio mental, al de los afectos y emociones. Las remisiones a una historia, a un presente en común y a los trazos de las dibujantas construyen vínculos de empatía, solidaridad e identidad.

A través de las operaciones enunciativas que interpelan al destinatario y reafirman sus creencias, podríamos reconstruir una red de *interpretantes* que resultan del proceso de circulación discursiva: la libertad frente a las ataduras, la denuncia frente al silencio, la vida frente a las muertes en condiciones precarias de quienes realizan un aborto clandestino o la maternidad como elección.

3. TRAYECTOS POSIBLES

El activismo artístico es una práctica que produce resignificaciones e interviene en los conflictos desde una mirada crítica. Sobre este rasgo general se inscribe Línea Peluda, un colectivo que se construye sobre lazos comunitarios, libres y voluntarios. A partir del análisis, podemos identificar otro rasgo que caracteriza a estas producciones: el acento no está puesto en las obras como *objetos* artísticos en sí mismos, sino en su poder transformador. Y es aquí donde cobra importancia el proceso de circulación que permite el despliegue de las prácticas colaborativas.

Si no es definitorio el estilo de las imágenes o la heterogeneidad del trazo es porque en el orden de lo icónico se construye un colectivo de identificación basado en la diversidad. Por su parte, en el funcionamiento indicial identificamos la modalidad colaborativa, los reenvíos intercorporales y la dimensión relacional. Estos operadores, a su vez, constituyen operaciones de interpelación en el nivel argumentativo. Es decir que el cuerpo como operador de sentido participa en operaciones de legitimación —remisiones a una tradición en la lucha—, de identificación —referidas al colectivo de identificación, al “yo soy”— y de interpelación —existe un objetivo puntual a alcanzar—.

Cada obra activa una serie de trayectos y figuraciones, está inserta en un dispositivo, sea en las redes sociales, en las intervenciones urbanas o en las marchas como espacio en el que se privilegian las relaciones de contigüidad entre los cuerpos. Como dijimos, estas producciones funcionan en conjunto a través de operaciones *primeras, segundas y terceras*, en términos peircianos. Generan afectos y emociones, construyen lazos identitarios y reenvían a la tradición de lucha feminista. Si la mediatización de la protesta amplifica su alcance es porque el cuerpo es el operador que permite el desplazamiento de un espacio mental a otro.

NOTAS

¹ Seguimos a Verón cuando afirma que “la noción de poder de un discurso solo puede designar los efectos de ese discurso en el interior de un tejido determinado de relaciones sociales” (Verón, 1997, p. 27).

² El término *dibujanta* es el adoptado por el colectivo Línea Peluda para definir a su comunidad y por esa razón hemos decidido reproducirlo aquí.

³ “Recordemos que el pañuelo verde es el símbolo adoptado por las integrantes de la Campaña en 2003 en el marco del XVIII Encuentro Nacional de mujeres [...] ‘se optó por un pañuelo, recuperando la tradición de sufragistas de la década del ’40, que lo usaron blanco, como luego lo tomarían Madres y Abuelas de Plaza de Mayo’. [...] el color verde, a su vez, tuvo que ver con asociar la lucha por la legalización del aborto con ‘la esperanza y las cuestiones saludables’, al tiempo que ‘el verde es un color que significa vida, y no debemos dejarnos arrebatar esa palabra’” (Elizalde, 2018, p. 88).

⁴ La jornada del 13J (13 de junio de 2018) refiere al día en que se obtuvo la sanción del proyecto de interrupción voluntaria del embarazo (IVE) en la Cámara de Diputados de la Nación Argentina.

⁵ “Sororidad: cualidad o condición [...] de pertenecer a una hermandad [...] entre mujeres que se alían para apoyarse y combatir la discriminación y los problemas compartidos por el hecho de ser mujeres” (Giunta, 2018, pp. 200-201).

⁶ Una interesante revisión sobre el activismo digital puede consultarse en J. Candón Mena y L. Benítez Eyzaguirre (Eds.) (2016). *Activismo digital y nuevos modos de ciudadanía: una mirada global*. Bellaterra: Institut de la Comunicació (InCom-UAB).

⁷ Oscar Traversa (1991) se refiere a la figuración como el resultado de un proceso: “una construcción y, como tal, efecto de operaciones de intersección; más precisamente, de cadenas de operaciones, que se sitúan en distintos niveles de organización de esos textos” (p. 191).

⁸ En esa ocasión, analizamos las piezas producidas por Red Solidaria, Quiero Ayudar.org y Fundación SÍ.

⁹ Nos focalizamos en las operaciones indiciales, icónicas y simbólicas siguiendo la propuesta peirciana en torno a los tres órdenes del funcionamiento del sentido y a la reformulación que efectúa Eliseo Verón con relación a la problemática del cuerpo signifiante (Verón, 1988/1993).

¹⁰ “Patriarcado: desigualdad de poder entre hombres y mujeres, que se traduce en la superioridad del varón en todos los aspectos de la sociedad” (Giunta, 2018, p. 199).

¹¹ Verón define a la capa metonímica de producción de sentido como una “red compleja de reenvíos sometida a la regla metonímica de la contigüidad: parte/todo; aproximación/alejamiento; dentro/fuera; delante/detrás; centro/periferia; etcétera” (Verón, 1988/1993, p. 141).

¹² Para referirnos a las figuraciones del cuerpo es necesario considerar a estas producciones en un espacio interdiscursivo. En relación con los dispositivos utilizados —la ilustración, las intervenciones sobre el espacio público, los talleres de dibujo—, Línea Peluda dialoga con activismos artísticos provenientes de diversos colectivos. Si nos centramos en lo que se tematiza, es evidente que estas piezas se vinculan con acciones específicamente pertenecientes a la lucha feminista o de género.

¹³ Utilizamos la noción de “operador”, tal como lo hace Verón, para referirnos a marcas presente en la superficie textual que son huellas de operaciones discursivas. Según Verón (2004): “[...] el modelo de una operación está compuesto por tres elementos: un *operador*, un *operando* y la *relación* entre ambos, sea xRy” (p. 51).

¹⁴ Verón prefiere hablar de “espacios mentales” antes que de “representaciones” porque evita el reenvío al iconismo y a la cuestión de la analogía. Un espacio mental, dice Verón (2001), es “una configuración de trayectorias; una trayectoria es una secuencia de puntos; un punto está definido como operación semiótica correspondiente a la primeridad, la secundariedad o la terceridad” (p. 107).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBANCHO RODRÍGUEZ, J. R. (2014). Arte, sociedad y política: otras formas de protesta. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista Investigación*, 6, 2. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4665696>
- BELLEGGIA CLEMENTIS, G. (2018). Arte, feminismo y aborto legal, seguro y gratuito. *Actas de Periodismo y Comunicación*, 4(2), 11. Recuperado de <https://www.perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/actas/article/view/5386>
- ELIZALDE, S. (2018). Hijas, hermanas, nietas: genealogías políticas en el activismo de género de las jóvenes. *Revista Ensamble*, 4(8), 86-93.
- GIUNTA, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- IRIBARREN, L. (setiembre, 2017). Diseño social y la lógica colaborativa: la construcción de las relaciones solidarias en Facebook. En XXXI *Jornadas de Investigación. XIII Encuentro Regional. SI+. Desnaturalizar y Reconstruir*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Secretaría de Investigaciones.
- PEIRCE, CH. S. (1975). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión. (En el texto CP: párrafo).
- PÉREZ BALBI, M. (diciembre, 2014). Sobre los puntos suspensivos: una breve discusión terminológica sobre prácticas de activismo artístico. En VIII *Jornadas de Sociología de la UNLP*. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Memoria Académica. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4207/ev.4207.pdf
- SCOLARI, C. (2008). *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva*. Barcelona: Gedisa.
- TRAVERSA, O. (1991). *Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940. Semiótica de una construcción discursiva* (Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires).
- VERÓN, E. (1987). La palabra adversativa. En E. Verón et al., *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos* (pp. 11-26). Buenos Aires: Hachette.
- (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa. (Original publicado en 1988).
- (1997). *Semiosis de lo ideológico y el poder. La mediatización*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- (2001). *El cuerpo de las imágenes*. Buenos Aires: Norma.
- (2004). *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa.
- (2013). *La semiosis social, 2: ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.

La creación artística como un fenómeno para (re)significar el dolor.

Artistic creation as a phenomenon for (re)signifying pain.

JORGE EDUARDO URUEÑA LÓPEZ

(pág 81 - pág 89)

RESUMEN. El dolor se ha convertido en una condición sin la cual no podría comprenderse la historia y la crítica del arte contemporáneo en Colombia. Hablar de dolor implica reconocer el carácter sensible que tienen las experiencias de quienes han vivido, en carne propia, el conflicto armado y sus diversas aristas políticas. Una víctima, de alguna u otra manera, ha estado influenciada por aquella “dimensión sensible del acto creativo en medio de la guerra” (Urueña, 2020, p. 23). Por tanto, se presentan dos manifestaciones estéticas colombianas —*Bocas de Ceniza* (2003/2004) y *Canto La Piedad* (2019)—, con las cuales se coloca en entredicho el lugar de la historia y la crítica de arte a través de una lectura sensible de estas obras. En este sentido, el dolor no solo se reduce a una condición documental, también es memoria para resignificar la vida.

Palabras claves: creación artística, conflicto armado, memoria, Colombia, crítica de arte

ABSTRACT. Pain has become a condition without which the history and criticism of contemporary art in Colombia could not be understood. Talking about pain implies recognizing the sensitive nature of the experiences of those who have experienced, in their own flesh, the armed conflict and its various political edges. A victim, in one way or another, has been influenced by that “sensitive dimension of the creative act in the midst of war” (Urueña 2020: 23). Therefore, two Colombian aesthetic manifestations are presented —*Bocas de Ceniza* 2003/2004 and *Canto La Piedad*, 2019—, with which the place of history and art criticism is questioned through a sensitive reading of these works. In this sense, pain is not only reduced to a documentary condition, it is also memory to resignify life.

Keywords: artistic creation, armed conflict, memory, Colombia, art criticism

JORGE EDUARDO URUEÑA LÓPEZ. Doctor en Artes. Profesor de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia. Actualmente elabora su investigación posdoctoral titulada *La investigación sensible*. ORCID ID 0000-0001-8068-952X. E-mail <jorge.urueña@udea.edu.co>

FECHA DE PRESENTACIÓN: 07/07/2020 **FECHA DE APROBACIÓN:** 07/09/2021

1. ENFOQUE HISTÓRICO Y SEMIÓTICO DE LA MEMORIA Y EL ARTE EN COLOMBIA

Para comenzar, se hace necesario hacer una breve introducción histórica y semiótica de la escena visual y plástica nacional alrededor del dolor de la guerra y su relación directa con lo que se denominó *el horizonte memorial colombiano*.

Las reflexiones teórico-prácticas alrededor de los discursos y su materialización en “los relatos de memoria” (Ricoeur, 1995, p. 54) han servido como plataformas para dejar fluir las discusiones epistémicas y ontológicas sobre la predominancia e injerencia del pensamiento historicista; específicamente en la configuración del hecho de violencia y el tránsito, que este sugiere, entre las construcciones axiomáticas comprobables —algunas veces porosas en relación con el acto sensible de quien las asume— y la sistematización de las experiencias de vida en este horizonte memorial colombiano.

¿Por qué es tan difícil hacer historia en medio de la guerra?, ¿cómo contar los sucesos que aún no cesan y conservan su carácter inmarcesible?, ¿cómo contribuyó la escena visual y plástica colombiana a la configuración semiótica de la historia de la violencia? Estos cuestionamientos fueron los mismos que motivaron a los historiadores Daniel Pécaut y Orlando Fals Borda en el reto conceptual que tenía la historia a la hora de hablar de verdad, justicia y reparación de las víctimas colombianas. Lo más curioso de este escenario es que los historiadores de la violencia habían acudido a los circuitos del arte contemporáneo para situar, por no decir definir, las bases de una historia con la que se buscó redescubrir el sentido de la violencia en el país.

Por su parte, Fals Borda (1961) se encontró con la metáfora de la violencia cristalizada en los discursos hegemónicos, especialmente en los pronunciamientos políticos de turno durante la última década del siglo xx. La violencia se había convertido en un argumento capcioso, recurrente en el discurso político colombiano. Con este se gestaban apuestas por una sociedad vulnerada y con pocas oportunidades para sobrevivir en el intento. Prueba de ello se refleja en la literatura de Alonso Salazar (1990/2018) cuando se afirma que el pueblo colombiano no nació pa ser semilla. Los historiadores procuraron evidenciar el carácter promocional, algunas veces irritante y excesivo, que tuvo la violencia en medio de los proyectos artísticos del país. Exponencialmente, los artistas habían encontrado una manera de poner en discusión aquello que le conduce al pueblo colombiano y aquello que les convoca a denunciar como parte de esta sociedad latinoamericana.

Es justo en ese momento cuando las historias del conflicto armado y el arte se encuentran, dando paso a aquellos relatos visuales, plásticos y performativos con los que se despoja a la memoria de aquel lugar verificable, axiomático y verídico, el cual se pregunta, constantemente, por el proceso y las formas de conjeturar un hecho —objeto— en el rango de conocimiento de una colectividad.

El movimiento pendular que se ha presentado hasta ahora en la noción del objeto de estudio entre el conflicto armado y las artes evidencia cómo se transforman los paradigmas historicistas que hasta ahora han intentado dar cuenta de lo que significó la guerra y la violencia para el pueblo colombiano. Sin embargo, ¿dónde quedan aquellas emociones que hablan de los sujetos que vivieron estos trágicos momentos?, ¿cómo propiciar espacios para sentir y resignificar lo vivido sin caer en el paradigma maniqueísta de la historia de un suceso, de un hecho o acontecimiento como lo fue la guerra?

Para responder estas interrogantes se hace necesario traer a colación los estudios de la semiótica de la cultura, los cuales funcionan como enfoques actuales que apelan a la construcción del sentido en diversos universos o circuitos sociales, tales como las apuestas curatoriales del arte que se gesta con la gente, en la calle y en medio de la comunidad. Es decir, para este caso, la semiótica funciona como aquel intersticio conceptual entre la historia y el arte, con el cual se da paso a la sensibilidad en clave de materia de creación de relatos de y para la vida. Es así como la memoria es fuente de creación; se asume —a sí misma— como un tejido de sentidos con los que se logran entender los contextos socio-políticos que ha vivido el país; a su vez, ofrece pistas, indicios para saber qué tanto ha cambiado la forma de significar la vida misma en medio de la guerra.

La memoria se colectiviza a través del sentir —yo siento como tú sientes—; hace parte del recuerdo y las formas del pensamiento del colectivo social. Esta tiene el papel indicado, como mecanismo cultural, para fortalecer el sentido de una identidad y la vinculación a una comunidad. Es así como la memoria aporta a la historia, sin necesidad de asumirse como registro, y asume la experiencia como fuente de creación.

Con esta base conceptual, en la cual se define la memoria como una manifestación sensible de quien ha padecido la guerra, se procuran revisar aquellas experiencias que han marcado de forma traumática la vida de las personas, para materializarlas en espacios públicos pensados bajo estas lógicas, “dispositivos del sentido en la cultura” (Lotman, 2000, p. 17), que hablan de los hechos de violencia y en los cuales se origina la experiencia en sí.

La memoria no es un producto manufacturado, pues parte del hecho estético tanto de quien narra como de quien escucha, mira y actúa; su base semiótica se ubica en la comprensión de cómo se construyen sentidos —formas o modos semióticos— que pasan por un proceso de representación de la realidad sobre los fenómenos que inquietan al ser humano.

El fenómeno del conflicto armado asume su lugar como existencia y sujeto, por lo tanto, es protagonista del escenario y tiene competencias factuales, aún desconocidas y no abordadas por la historia colombiana. La modalización¹ de la acción, haciendo uso de la representación como capacidad semiótica inherente a la condición humana, permite la presunción del relato como estrategia para la configuración simbólica del fenómeno y contribuye a determinarlo en diferentes instancias materiales e históricas: hecho, acontecimiento, simulacro o coyuntura. Queda entonces una pregunta por hacerle a la memoria: ¿cómo se modaliza a sí misma?, ¿cómo modaliza su existencia en clave de la experiencia de un pueblo que no quiere repetir las escenas del dolor que ha causado la guerra? Estas preguntas se retoman en el segundo apartado de esta reflexión.

En Colombia es muy común encontrar el uso reiterativo, muchas veces despersonalizado, de los términos que asignan el lugar del fenómeno en cualquiera de sus instancias históricas. El dolor es uno de estos fenómenos que ha cobrado su valor representativo, por encima de su valor simbólico, al servicio de las estrategias de comunicación de Gobiernos de turno; y donde su lugar de sujeto, en términos de la acción que representa, se ha desgastado, se ha diluido.

La liquidez como metáfora del pensamiento en Bauman (2000/2003) nos permite comprender el porqué es necesario reflexionar sobre las búsquedas y las construcciones del sentido que discurren en conceptos como lo doloroso, lo violento, lo destructivo, lo creativo en el arte de nuestros tiempos. Sea bien y necesario rescatar el lugar de la semiótica como paradigma cuestionador de objetos monodisciplinares y, a la vez, como enfoque que

defiende la transversalidad del conocimiento sobre las acciones que se acercan a la génesis de la creación, específicamente de esta última en medio de una crisis humanitaria. El carácter periférico de la semiótica logra comprender los ejercicios indisciplinados del arte, los cuales motivan al sujeto creador a diseñar formas de reconocimiento de aquello que le es inherente a su vida, a su existencia en medio del conflicto, para así acercarse a aquella idea de lo que le es propio, *des-conocido*, íntimo y colectivo.

El arte, al igual que el lenguaje y sus múltiples dimensiones discursivas, signa la realidad, se permite entregar información a partir del acto físico —perceptible— que lleva a cabo el ser humano.

El *síntoma*, como primer signo nominalizado así por los estudios de la semiótica de Peirce (como se citó en Houser, 2006), es el primer paso entre el acto de la percepción, como estado sígnico primario con el que se accede al plano físico de la significación, y el acto de la representación, como aquel estado donde se concibe la realidad humana en un sistema simbólico social y culturalmente legítimo para las colectividades. Krauss (1977) en su publicación denominada “Notes on the index, part I”, nos acerca a la noción del *signo indéxico* como esa presencia de la evidencia o los rastros de una existencia objetos-rastros —*object-traces*— que no siempre refieren al soporte o la estructura, sino a acciones, actitudes y sentimientos con los que se gesta la manifestación artística.

Tanto el síntoma como el índice —signo indéxico en Krauss— son formas coherentes del tránsito entre lo sensorial-físico y la representación-social. Ambos procesos proceden de la semiótica como paradigma del sentido y la significación, en la medida que se configuran como dimensiones del actuar humano en Heidegger (como se citó en Taminaux, 2012, p. 26) y toman forma por los nombres que cada dimensión adquiere: *dogma*, *doxa*, *episteme*, *poiesis* y *praxis*.

Para los últimos años del siglo XX, diferentes curadores habían tomado este esquema de análisis, en la medida que el arte, para aquella época, comenzaba a requerir miradas que comprendieran la complejidad de la obra, más allá de sus recursos, formatos, dispositivos y funciones básicas; una forma de comprender sin caer en el lugar común de la pieza exhibida. Margarita Malagón (2010), curadora e investigadora del arte contemporáneo colombiano, confirma dicha postura:

En *Art and Photography*, David Company atribuye este cambio a dos factores. Por una parte, a la crítica posmodernista de la década de los ochenta (p. ej. la de Salomon-Godeau), que no solo cuestionó el carácter documental y referencial otorgado a la fotografía, sino también a la representación en general. Por otra parte, a la preeminencia de la televisión y el video como proveedores de reportajes directos e inmediatos de eventos, lo que forzó a la fotografía a convertirse en un “medio secundario de evidencia”. En consecuencia, “la fotografía, como el rastro, ahora llega después de los acontecimientos” (p. 5).

La idea de la huella y la impronta tiene sentido en medio de una época que, en Colombia, como en muchos países de Latinoamérica, comienza a deslindar las fronteras nacionalistas y geopolíticas en el discurso histórico de antaño, para comenzar a revisar los relatos de memoria que recababan los ciudadanos en búsqueda de la apreciación de los cambios sensibles que les dejó la guerra. Es por esto, y no es fortuito para Pécaut (2001)

como historiador colombiano, que se llegara a pensar en la banalización de la violencia colombiana como usufructo de la politiquería desmedida y acaecida en las últimas siete décadas. Para Pécaut (2001), como para muchos otros historiadores colombianos, era necesario volver a la pregunta por los modos, los nombres y las formas de una memoria que se manifiesta de manera sensible en el ciudadano, concretamente en la memoria de aquel ser que ha vivido toda su vida en medio de los rastros e indicios del dolor y la violencia que nos dejó la guerra.

En atención a estas apreciaciones históricas, vale la pena citar cómo diferentes actores del arte, en el lugar de la curaduría y la participación ciudadana, recurren a la creación para recordar el sentir que implica vivir en medio del dolor.

2. ¿CÓMO SE MODALIZA EL DOLOR EN TIEMPOS DE CRISIS HUMANITARIA?

La creación ha funcionado como un campo ideal para la propagación de las manifestaciones que parten del acceso a los sentidos humanos hacia la modalización y mediación de estas. En este orden de ideas, los lenguajes contemporáneos² aportan a la configuración del primer nivel de significación: la percepción. Ver, oír, tocar, oler y saborear se han convertido en acciones perentorias para quien tiene un proceso creativo en curso. Con esto, se comprende que el sentir se caracterizó como esa acción primaria con la que el sujeto crea y existe en medio de un entorno.

En los trabajos de Pierre Huyghe,³ Liam Gillick,⁴ Dominique González-Foerster⁵ y Shirin Neshat, se logra encontrar cómo un entorno inmediato, cotidiano para las personas, se configura entre dos dicotomías: ficción-no ficción y relato-hecho de la imagen en movimiento. Con esto se sitúa al espectador y realizador en una reflexión permanente por sus bordes y límites de la comprensión e interpretación de lo que se siente en medio de la apuesta creativa, como parte de sí y fuera de sí, superando el paradigma de lo real e irreal.

Foster et al. (2006) se aproximan a la idea del sentir desde una revisión epistémica de la estética contemporánea. Sin titubear, exponen que esta es “un discurso capcioso por el cual la filosofía o una cierta filosofía desvía en su provecho el sentido de las obras de arte y de los juicios del gusto” (Foster et al., 2006). El planteamiento termina por reflexionar sobre el carácter disciplinar de lo estético, al ponerlo en tela de juicio; pero, en últimas, con este posicionamiento se devuelve la pregunta por la creación al sentido originario. Ya no hablamos de que la creación deba o pueda ser una acción meramente representativa, sino de que se vislumbra como el sentido mismo de la acción, como signo indéxico, que reflexiona sobre esa existencia en cualquiera de las dimensiones⁶ con las que el ser humano habita su entorno.⁷

En la actualidad, la realidad sigue respondiendo al acto fáctico, la ciencia lo explica y el arte lo cuestiona. La investigación sensible se reconoce por cumplir el siguiente trayecto: un acto que va de lo sensitivo y perceptible a la sensibilidad con la que se convierte en experiencia y hecho. Juan Manuel Echavarría —artista visual colombiano— es consciente de esto en *Bocas de Ceniza* (2003/2004). Su trabajo de investigación para la creación audiovisual consistió en la mediación entre el canto de la víctima y el público en general a través de los planos cerrados. Con alabos contundentes y discontinuados se denuncia la presión de un discurso hegemónico que no deja oír a las víctimas en un conflicto armado.⁸

Para ello, en esta realización se respondían las siguientes preguntas ontológicas: ¿cuál es la voz de las víctimas colombianas?, ¿a qué suena la guerra?, ¿cuál es la melodía con la que se denuncia el hecho violento?



Figura 1. *Bocas de Ceniza* (2003/2004), de Juan Manuel Echavarría, detalle de videoinstalación, Museo de Memoria de Colombia, Bogotá (www.museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/bocas-de-ceniza/)

Para nuestro caso, el pensamiento y sus maneras de indagación están condicionados por lo sensible. El acto creativo que surge a partir de esto aparece como una creación con la cual signamos nuestra realidad. Se percibe que el pensamiento humano está atravesado por el cuerpo y los sentidos, adopta una estética propia y concibe la realidad —estar en— como una manifestación modalizada en diferentes vías: el registro audiovisual, la *performance*, la danza, la pintura, los relatos orales, la fotografía, los sonidos, las degustaciones, entre muchos otros modos. Sin más explicaciones al respecto, se hace ineludible pensar en el sentir como un primer eslabón para la investigación —creación en realización audiovisual—.

La modalización funciona como un proceso de traslación de lo sensorial-perceptible a lo simbólico-sensible, teniendo en cuenta que cada recurso técnico se debe construir de acuerdo con los olores, aromas, texturas y cromas que presente el caso que evidencia la pregunta ontológica. Si la pregunta se configura a partir del sonido, entonces se debe establecer una traducción semiótica del fenómeno sinestésico entre el sonido y el tipo y movimiento de plano con el que se hace la toma. De esta manera, se configura la traslación de lo que se percibe a través de un sentido a otro con el fin de generar un conocimiento o narración sobre el fenómeno en el cual está sustentado la pregunta.



Figura 2. *Canto La Piedad* (2019), de Acción Performática, detalle de videoinstalación, Banco de la República de Colombia, Medellín (www.banrepcultural.org/noticias/canto-la-piedad-una-reflexion-sobre-el-dolor)

Canto La Piedad es una videoinstalación realizada en el Taller de Creación “¿Cómo resignificar la violencia en el posconflicto?” de la División Cultural del Banco de la República de Colombia. En este escenario, cinco jóvenes del municipio de El Salado, Bolívar, tocaron sus gaitas para recordar aquel sábado 16 de febrero de 2000, en el que habían asesinado a los líderes sociales y comunitarios del municipio, mientras reunían a la gente del pueblo alrededor de una verbena musical. En esta apuesta, el dolor se modalizó en los sonidos vibrantes de la gaita, mientras una mujer se apiada de las víctimas en medio del festejo.

En este escenario, la creación se modalizó a través del sonido de las gaitas, en la medida que los cuerpos se movilizaban hacia una búsqueda de aquellos sonidos con los que la comunidad recuerda y llora a sus seres asesinados. Esta apuesta se había convertido en un universo de sentidos, signos indécicos y metaforizados bajo el sonido de la gaita; esa misma que acompaña a la muerte, desde aquel día, en las verbenas y festejos de esta población.

El sentido —dolor— termina siendo la existencia misma del objeto: conflicto armado. Aquí se retoma el planteamiento de la semiótica cultural denominado “el Universo del Sentido” (Lotman, 2000). Este postulado, además de funcionar como cuerpo teórico para la semiótica en la contemporaneidad, también da pistas de un diseño metodológico con el que se comprende cómo se crea a través del sentir. El universo del sentido se configura por acontecimientos simbólicos que se materializan en diferentes narrativas: visuales, sonoras, olfativas, gustativas, corpóreas, performativas y, especialmente, para el propósito de esta propuesta, las audiovisuales.

Cada universo parte de la configuración ontológica del ser. Es en este punto del estudio de la ciencia contemporánea donde la significación sucede con la interpelación por el existir, el ser y el crear. La significación se contempla como un trayecto entre el percibir y el ser, pues con este se intuye que no pueden existir la una sin la otra. Lotman (2000) explicita esta genealogía del sentido en la medida que explica el accionar humano como un acontecimiento basado en la capacidad de expresar lo que se ve, se oye, se toca, se huele y se saborea para configurar un estar aquí y ahora.⁹

Cada acontecimiento responde a la configuración dicotómica del signo —y del ser humano en sí—, la cual es sensorial-perceptible y simbólica-sensible. Estos acontecimientos son llamados *metáforas ontológicas* (Lakoff y Johnson, 1986) con las que el sujeto logra configurar su existencia a partir del acontecimiento vivido —expresado y estimulante— que encapsula sus experiencias de vida. Se reconocen así dada la exigencia de entender cómo se concibe el sentido de una acción a través de la existencia misma del sujeto. La dimensión ontológica de estos cuestionamientos con los que se fundamentan nuestras experiencias de vida y de existencia se suscribe al pensamiento de la Grecia clásica, en especial el de Platón y Aristóteles, quienes asumen la naturaleza del ser en cuanto acción *per se*.

En la vida cotidiana, “el uso de metáforas ontológicas permite que los procesos mentales y eventos abstractos se conviertan en una identidad, acción, personificación, cosa, sustancia u objeto” (Lakoff y Johnson, 1986, p. 69); esto con el fin de cuantificarlos, categorizarlos y darles existencia. Ejemplos como *llena de tristeza*, *acariciar con los ojos*, *tejer la memoria*, *sentir la paz* se pueden pensar dentro de una estructura conceptual gracias a la metáfora, porque esta no solo posibilita el traslado del sentido abstracto a uno concreto, sino que también aporta a la resignificación del dolor mediante la creación para la vida.

NOTAS

¹ La fundamentación de la modalización semiótica que plantea Pardo (2012) permite reconocer que el sentido, como producto primario del acto perceptible del ser humano, es sistematizado y codificado para tomar forma de existencia. A esto se le conoce como un modo con el que se signa la realidad. En la actualidad, se abordan científicamente modos como el visual, audiovisual, olfativo, performativo, instalativo o, incluso en las últimas dos décadas, se discute la simultaneidad de estos, llamada *la multimodalidad*.

² La *performance*, la instalación, la videoinstalación, el registro en vivo y la telecomunicación son algunos de estos fenómenos que se presentan en proyectos artísticos contemporáneos.

³ En *Experiencia Infinita* (2010), específicamente en el caso de “Player” donde se presenta parte de la obra *The Host and The Cloud* (2009-2010). La replicación de la acción como forma de otorgar sentido a lo que hace el otro —espectador— en medio de un entorno —museo—. En <https://malba.org.ar/experiencia-infinita-pierre-huyghe/>

⁴ *New Order and Liam Gillick* (2017) en Manchester International Festival. En https://www.youtube.com/watch?v=SWzRVv_V9hE

⁵ “El arte es más intenso como experiencia que como imagen”, una aclaración que hace la artista reflexionando sobre cómo el sentir antecede el objeto en sí. Caso que se puede apreciar en la proyección *Opera (Q.M. 15)* (2016). En <https://www.youtube.com/watch?v=yYSZ8gYwtok>

⁶ *Aisthesis, poiesis, dogma, doxa, episteme*, según Heidegger (2009).

⁷ Esto también se plantea con acepción de *estética*, de Susan Buck-Morss (Arcos-Palma, 2006, p. 173).

⁸ Los alabaos —en el Pacífico colombiano, específicamente en el departamento del Chocó— son cantos fúnebres que sirven para despedir el alma de un difunto adulto. El canto es triste, suele ser a capela y busca ayudar a asegurar el paso del difunto a la eternidad. Sin embargo, en este proyecto de creación, los alabaos son denuncias al Gobierno de turno, en favor de una Colombia moribunda.

⁹ *Sustancia, lugar y tiempo*, como categorías que denomina Lotman (2000, p. 57) para la conceptualización del proceso de significación (semiosis) que da origen al universo de sentido y el cual es inherente a la acción del sujeto en sí.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO SALAZAR, J. (2018). *No nacimos pa semilla. La cultura de las bandas juveniles en Medellín*. Bogotá: Aguilar. (Trabajo original publicado en 1990).
- BAUMAN, Z. (2003). *Modernidad líquida* (Trad. M. Rosenberg y J. Arrambide Squirru). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 2000).
- FALS BORDA, O. (1961). *Campesinos de los Andes: estudio sociológico de Saucó*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- FOSTER, HAL, ET. ALT. (2006). *Modernism in Dispute*. New Have y Londres: Yale University Press.
- HOUSER, N. (2006). Peirce en el siglo XXI. *Anthropos*, 212, 102-111.
- KRAUSS, R. (1977). Notes on the index, part I. En C. Harrison y P. Wood (Eds.), *Art in theory 1900-2000: an anthology of changing ideas*. Cornwall: Blackwell.
- LAKOFF, G. Y JOHNSON, M. (1986). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- LOTMAN, Y. (2000). *Universe of the mind: a semiotic theory of culture*. Londres: Bloomsbury.
- MALAGÓN, M. (2010). *Arte como presencia indéxica: La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Bogotá: Uniandes.

PARDO, N. (2012). *Discurso en la web: pobreza en YouTube*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura (IECO).

PÉCAUT, D. (2001). *Orden y violencia. Evolución socio-política de Colombia entre 1930 y 1953* (Trad. J. A. Valencia). Bogotá: Norma.

RICOEUR, P. (1995). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI.

TAMINIAUX, J. (2012). *Heidegger y el proyecto de la ontología fundamental* (Trad. M. Gendre). Albany: State University of New York Press.

URUEÑA, J. (2020). La anosmia o la pérdida del sentir para hacer memoria en tiempos de crisis. En A. Castiblanco y J. Wilches (Eds.), *Criaturas en el encierro: reflexiones en tiempos de coronavirus* (pp. 20-22). Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.



Complejidad, pragmática y crítica de arte para el sistema tierra.

Complexity, pragmatics and art criticism for the earth system.

JUAN CARLOS BERMÚDEZ

(pág 91 - pág 98)

RESUMEN. En este artículo, el trabajo de Gilberto Esparza, *Plantas nómadas*, es escuchado como un llamado de atención artística para tomar conciencia del Antropoceno y el colapso que esta era anuncia. Se expone la idea sobre una necesaria mutación que asuma un cambio de paradigma en donde el pensamiento complejo se torna imprescindible, reflejado en su obra como la comprensión del sentido que se articula desde la semiótica y a partir de la pragmática, en una suerte de apertura poética que modifica la percepción ambiental.

Palabras clave: antropoceno, arte y vida, arte ecológico, pragmática, percepción ambiental

ABSTRACT. In this paper, Gilberto Esparza's work, *Nomad Plants*, is heard as an artistic wake-up call to become aware of the Anthropocene and the collapse that this Era heralds. Esparza's work assumes the posture that there's the need of a mutation in our way of thinking, in which the paradigm shift is essential. This is reflected in his art as the understanding of sense that is articulated from semiotics and pragmatics, in a kind of poetic opening that modifies the notion of the environment.

Keywords: anthropocene, art and life, eco-art, pragmatics, environmental perception

JUAN CARLOS BERMÚDEZ. Profesor-investigador de tiempo completo de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, adscrito a la Facultad de Diseño. Candidato a Investigador Nacional del Sistema Nacional de Investigadores de México. Imparte seminarios en los posgrados Imagen, Arte, Cultura y Sociedad (Doctorado y Maestría). Investiga la confluencia entre imagen, conocimiento y comunicación, desde el paradigma de la complejidad. Correo electrónico: <juan.bermudez@uaem.mx>.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 14/11/2020 **FECHA DE APROBACIÓN:** 14/01/2021

1. INTRODUCCIÓN

Gilberto Esparza trabaja del 2008 al 2013 en *Plantas nómadas*, un proyecto artístico que gira en torno a la afectación de la actividad humana en sus propios sistemas sociales, además del sistema tierra —dentro del cual los sistemas se incluyen—. La obra puede considerarse como arte para el Antropoceno (Heartney, 2014), es decir, como una producción consciente de cómo el hombre ha llegado a modificar la historia de la tierra, y cuyas acciones se transforman en un punto de quiebre para el comienzo de una era geológica. Las modificaciones de la atmósfera derivadas de la producción de gases de efecto invernadero, la acidificación de los mares, la erosión y la reducción de la biodiversidad son síntomas de la profundidad con que incide la especie en la tierra, la cual ha sido definida por su capacidad de la experiencia interior del pensamiento.

En esta magnitud, todo queda rebasado, de manera que la disyunción disciplinar entra en crisis. Se trata de recordar lo que a fines de los setenta del siglo pasado subrayaba Lyotard (1993) en su informe sobre el saber —escrito propuesto al Consejo de Universidades de Quebec—: que la perspectiva de los espíritus razonantes, enfocada a la unanimidad que se soporta sobre un relato profundo, opera sobre una representación excluyente de la diversidad, la cual olvida que es más bien sobre el disenso y la diferencia como siempre se ha construido la invención y las posibilidades de negociación, sea entre humanos o entre no humanos y humanos. El metarrelato de la historia vinculada a la idea de optimización y eficacia, de desarrollo, de una contabilidad en crecimiento, ha dado sus frutos, a la vez que delata su inconsistencia frente a una *ratio* de recursos limitados y una racionalidad que instrumenta inequitativamente ejercicios de poder. El pensamiento modifica la organización del sentido, vinculándose a un cambio de paradigma que, abierto a la complejidad, se dirige hacia la mutación en las maneras como se representa el mundo y en las formas de actuar, promoviendo habitar de manera responsable el sistema tierra.

Plantas nómadas ejemplifica una reestructuración en organización del sentido desde la producción artística, al integrar lo vivo y al disolver los límites de la obra artística distribuyendo su unidad a través de diferentes instancias materiales.

2. LA NECESARIA COMPLICIDAD PARA CON EL PARADIGMA DE LA COMPLEJIDAD

La crítica a la especialización de los saberes que elabora Lyotard señala una tendencia de la cual también es ejemplar el Groupe des Dix, que inicia actividades como colectivo de reflexión desde 1966 (Robin, 2007). El grupo evidencia la necesidad de un cambio paradigmático que conjure, mediante el encuentro transversal entre ciencia y cultura, la ceguera producida por la ciencia que se enmarca dentro del paradigma de la simplificación, el cual está caracterizado por la disyunción, la reducción y la abstracción (Morin, 1994). A este punto, se puede dar cuenta de cómo han pasado más de cinco décadas de caminar hacia el colapso planetario, postergando el cambio hacia una epistemología que posibilite representaciones vinculantes y que promueva que el estudio de los objetos se realice contemplando el contexto y el ambiente, para lo que es indispensable el diálogo entre humanos y no humanos en un bucle de continua negociación.

Por el contrario, el proyecto propuesto por Esparza demanda el esfuerzo vinculante donde se conjunta, a través de la obra misma, biología, tecnología robótica, informática y ecología, a la vez que se distribuye en un momento de diseño, un momento de producción, e incluso se emite un llamado de atención para actuar. De esta forma, el ejercicio para pensar el conjunto coincide con el cambio de paradigma, ya que el sentido se pliega en una topografía que pretende la comprensión del trabajo artístico como experiencia, de manera que, a las intenciones de constatar el encuentro con la obra, se integra una red que vincula la comprensión del arte contemporáneo, enlaza la problematización de la crítica de arte, implica el desplazamiento transversal de la semiótica como herramienta para el conocimiento y realiza un llamado a recordar que habitar es una acción que demanda el cuidado del ambiente para la vida.

3. ARTE Y PRAGMÁTICA PARA LA VIDA

Siguiendo a Alain Badiou (2013), el arte contemporáneo se definiría por tres cuestionamientos. En una primera instancia, se critica la noción finita de la obra, sometida a dos normas: la posibilidad de su repetición y que esta deja de ser única como resultado de una empresa individual que permite firmarla. En la segunda, se revisa la figura del artista como genio creador; cualquiera puede ser artista ya que el gesto artístico deja de estar determinado por los medios que lo materializan y puede ser reproducido de manera anónima: el arte no se sujeta a una técnica particular que exige la acción de un autor conocedor de la misma, sino que se define como una elección de medios que posibilita la disolución de las fronteras entre las artes. Finalmente, la tercera instancia crítica se dirige a la obra como algo que se encamina a la eternidad, el arte contemporáneo estará más relacionado con los efectos que produce, no como espectáculo que detiene el tiempo y obliga a la contemplación: el arte viviente reemplaza la inmovilidad de la obra por el movimiento de la vida.

Recalcando que Esparza (2013a) se refiere a *Plantas nómadas* como un proyecto de investigación, además de toda la documentación que se puede encontrar en línea y de considerar que intervienen instituciones que apoyan la implementación de tecnología con los patrocinios necesarios, la obra adquiere un carácter *distributivo* (Osborne, 2010) y *contingente* (Buskirk, 2005) que cuestiona la *infinitud* de esta. Un robot que obtiene su energía a partir de procesar agua polucionada por medio de biodigestores y sostiene, de manera figurada y literal, vida vegetal va más allá de la convención estética, de la normalización del arte, para crear una *anestética*, una insuficiencia estética que abre posibilidades y cambios (Badiou, 2009; Olivier, 2009). Es difícil señalar que se trate de una obra artística constituida como unidad de sentido interpretable, ya que este se desplaza dentro de la experiencia propuesta, que actualiza la significación en los distintos momentos puestos en juego y activa un conjunto de condiciones del que depende el funcionamiento del *proyecto artístico* en tanto símbolo (Goodman, 1996). A su vez, en un ejercicio pragmático, la obra interactúa con la construcción de la percepción ambiental. La cooperación que estudia Eco (1993) para entender la práctica en la que se produce sentido estimulando y regulando la libertad interpretativa contribuye a entender la retroactividad planteada por Morris (1981) sobre el ascenso a un nivel superior de semiosis.

Existe un trasfondo de convenciones que permite comunicar, es decir, sabernos en la posibilidad de comulgar, pero, al mismo tiempo, las posibilidades de encontrar el sentido se abren desde la semiosis estética, que es significación limitada e ilimitada, fantasía en simultaneidad. Se trata de un camino donde el reencantamiento del mundo no corresponde a su estilización, sino a una invitación de apertura que permite construir la ciencia como representación del mundo dentro de un campo de posibilidades, en donde resaltan los matices de los sembradores de vida frente a la simplificación de la significación unívoca. La pragmática, construida a partir de la complicidad entre el lector y el autor, se desplaza para revelar el sentido de una pragmática entre el sistema tierra y la especie humana, la cual se dispondría, con atención, a actualizar el sentido de coexistir.

Esparza elabora la propuesta que a su vez remite a una multiplicidad de propuestas. Trabaja construyendo el enunciado general, pero, en el acto, urde una red de enunciados que, como en el caso de la planeación de los videos documentales programados a detalle en un *storyboard* (figura 1), solo desarrollan su sentido plenamente una vez certificados en la producción y con la participación de entrevistados que aportan testimonios y apreciaciones. El proyecto se plantea como arte viviente, no solo al insertarse en comunidades reales, afectadas por la contaminación, como son las poblaciones de Salamanca, Guanajuato, y en El Salto, Jalisco, México, sino porque su figura central es:

Una especie híbrida, conformada por diversos organismos que coexisten en simbiosis para sobrevivir en entornos contaminados [...]. Se trata de la unión de distintas formas de inteligencia que constituyen una especie más fuerte, entendida como un anticuerpo, con el potencial para restaurar a pequeña escala los daños del entorno (Esparza, 2013a).



Figura 1. *Plantas nómadas*, de Gilberto Esparza (www.plantasnomadas.com)

En los videos documentales se puede observar cómo a la gente le es difícil decidir si *Plantas nómadas* se trata de seres vivos o no, incluso llega a referirse a estos robots biotecnológicos como *bichos* (Esparza, 2013b, 3:26). Los límites se tornan difusos y un análisis esclarecedor no basta ni importa. El arte establece un vínculo creativo con la ciencia, no de manera ilustrativa, sino como un espacio generador de conocimiento y reflexión por la vida desde la intervención directa a lo vivo. Los resultados de esta acción con intenciones artísticas no se sostienen sobre un solo objeto, resultado de la pericia de un individuo; el sentido se encuentra en las relaciones propuestas y los vínculos establecidos: arte y tecnologías, juego y biopolítica ambiental, la especificidad biológica y la ambigua interespecie del *cyborg*. La producción del sentido se reconcilia con la experiencia al momento que la práctica artística altera la constatación de los hechos que utiliza al lenguaje y su capacidad descriptiva o a la imagen que translitera las mismas intenciones representativas. El movimiento del proyecto que lo desplaza en diferentes instancias materiales, en diferentes entornos y también en el tiempo en su carácter contingente, concilia el sentido disociado de la experiencia con la percepción del daño medioambiental.

El sentido resaltado desde la pragmática permite actualizar la percepción del daño que solo la experiencia revela, la dimensión del colapso que estamos promoviendo y las acciones posibles desde la creatividad humana. Peirce ya indicaba la relación entre la semiótica desde la pragmática y la semiótica como *doctrina cuasi-necesaria* que opera en la experiencia interior, la cual es incapaz de sustituir la inteligencia que tiene la capacidad de aprender a través de la experiencia, es decir, los vínculos con una exterioridad insustituible. Dicha exterioridad la contempla en la abstracción formada por el signo que, si bien se remite a los ideales platónicos, también la señala como una condición definitoria, puesto que posee un destinatario: comunicación para compartir el mundo en el mundo (Peirce, 1986). El sentido aparece en la acción, el acto da sentido y el sentido de los actos se retroalimenta en la coexistencia; es por eso que la pragmática puede considerarse como parte notable de una semiótica que trata de comprender la vida, más allá de los análisis de significación convencional. Esta versatilidad de la semiótica permite caminos alternos de análisis, ya que se expande cuando se aproxima a los objetos estéticos; de manera que propicia la creación de fronteras permeables y encuentra transversalidades entre las intenciones de hacer ciencia, la deriva simbólica de la cultura y una pragmática que, ascendiendo a un nivel superior de semiosis, vaya más allá del diagnóstico social e individual al modificar retroactivamente a los intérpretes mismos (Morris, 1981).

4. LA PRÁCTICA DEL DIÁLOGO ARTÍSTICO

En lo que respecta a la crítica de arte, esta se ha visto obligada a replantearse en dirección a la dialógica (Kester, 2013), pues ha sido forzada por el cambio en las relaciones lineales establecidas por una institucionalización artística moderna que se despliega en un campo de mediaciones múltiples. El creador, la obra, el experto que emitía un juicio de valor, el público y eventual comprador no se encuentran encadenados en una secuencia donde se distingue el eslabón inicial del final, sino que más bien se distribuyen en una red de relaciones establecidas en diferentes direcciones, además de que los roles se intercambian. El crítico, esa figura diferenciada del creador y que fungía como experto en valorar

estéticamente lo que este hacía, puede ser reemplazado por el artista que produce teoría en su propuesta artística.

Las relaciones se tornan más laberínticas, como ilustra el caso de Nicolas Bourriaud, quien trabajó simultáneamente la publicación de una nueva teoría de arte contemporáneo con la organización de una exposición. En esta, los artistas seleccionados la ilustraban, de manera que, asumiendo un rol de curador, el crítico utilizaba el museo cual compositor que dispone de la orquesta sinfónica, al seleccionar artistas y obras con función de un resultado estético y conceptual demasiado próximo al significado del producto creativo de una obra: a *Estética relacional* correspondió la exhibición “Traffic” (1996), realizada en el CAPC, el museo de arte contemporáneo de Burdeos; a *Radican* antecedió “La Consistance du Visible” (2008) en la Fondation Pernod Ricard; a *Altermodern* (2009) correspondió la exposición homónima en la Tate Britain; y es significativa la exposición “CookBook” (2013) en el Palais des Beaux-Arts de París. Pero análogo al quehacer de Bourriaud, en un desplazamiento de roles, se ha dado el caso inverso en el que los artistas asumen la curaduría como una actividad que refleja su postura conceptual, la cual se podría ejemplificar en el contexto latinoamericano por la colombiana Beatriz González o el uruguayo Luis Camnitzer.

Nathalie Heinich (2017) propone un cambio de paradigma en el que los actores vinculados a la institución artística transformen radicalmente sus maneras de actuar. Actualmente no basta con una clasificación estilística que permita una periodización cronológica, sino que es necesario comprender la diversidad de discursos sobre el arte, las relaciones con el mercado, las implicaciones jurídicas y el papel de los intermediarios, en un campo en el que el valor de la belleza y el juicio histórico aparecen obsoletos. Este cambio demanda posicionarse de una manera diferente dentro de las humanidades para aportar su visión crítica. El especialista del arte se ve obligado a retroceder, a acudir a la retaguardia para reintegrarse en la comunidad que piensa una nueva definición del ser humano, dialogando en conjunto sobre las formas de conocer y actuar en el mundo.

Dentro de la pestaña Investigación de la página web de *Plantas nómadas*, Esparza presenta el proyecto y, de forma adicional, incluye tres textos relacionados. La historiadora e investigadora del arte Karla Jasso desarrolla la idea de obra en un campo expandido hacia la ecología y al encuentro de saberes; Arcángel Constantini, artista, curador y promotor, escribe sobre la simbiosis dada en la entidad biocibernética como condición de coexistencia, mientras que el artista multidisciplinar y profesor de artes digitales Reynaldo Thomson propone un texto donde se refiere al proyecto como un sueño utópico dirigido a sanar la tierra polucionada. De esta manera, el trabajo artístico se propone como campo de investigación y promotor de pensamiento materializado en el acto de escritura.

5. EL LLAMADO DE LAS PLANTAS NÓMADAS

Al pensar la vida actual desde el arte contemporáneo, es inevitable considerar que se encuentra en peligro. La lentitud con que se modifican las formas de establecer relaciones con el sistema tierra va de la mano con las dificultades para desplazar el pensamiento al paradigma de la complejidad. Definitivamente no es una tarea que pueda ocurrir de la noche a la mañana, pero la vida se fuga en tanto se aplaza el cambio: la tasa de extinción

de las especies no ha descendido desde el Convenio sobre la Diversidad Biológica en 1992, siendo significativa la desproporción de un 3 % de la biomasa total de especies silvestres de vertebrados, contra un 97 % representado por los humanos, junto con sus animales domésticos y de granja (Fressoz y Bonneuil, 2013).

El enfoque sistémico se ha planteado desde la aparición del informe para el Club de Roma (Meadows et al., 1972), que integra el crecimiento demográfico con el aumento de los recursos tecnocientíficos, aunado al sistema económico que demanda una explotación de recursos ilimitada dentro de un planeta de recursos limitados. La producción del *Land Art* ha estado presente junto al aumento de las preocupaciones ecológicas. Se pueden encontrar obras emparentadas con las de Esparza, como es el caso de *Revival Field*, en la que el artista norteamericano Mel Chin (1991) ocupó un área de 18 metros cuadrados de un vertedero estatal de sustancias tóxicas para sembrar especies escogidas por su capacidad de absorción y contención de metales pesados. Con ello, el artista buscó regenerar el suelo, al tiempo de desarrollar una obra de carácter distributivo en la que confluyen la visión poética que el artista tiene sobre el contacto con la tierra en la labranza, las intenciones ecologistas de recuperar un lugar y un experimento asesorado por el agrónomo Rufus Chaney; según Mel Chin, su obra buscaba “esculpir la ecología del lugar” (Chin, s. f.).

Siguiendo esta tendencia se encuentra Guillermo Esparza, quien actualiza los proyectos elaborados con los nuevos recursos que ofrece la tecnología, a la vez que estos la articulan dentro de su poética en una postura crítica, sensible a las posibilidades y peligros que la misma técnica representa. Los contenidos subyacentes en el trabajo no son maniqueos, como no lo puede ser el posicionarse frente a la inteligencia artificial o la biotecnología. Lo que sí se puede discernir es la posición de alerta y un trabajo arduo en la elaboración simbólica que permita un cambio de percepción ambiental.

Desde la postura artística, estos llamados de atención no han cesado. Es en la crítica misma donde se ha de hacer eco, multiplicando las opciones que conduzcan a un pensamiento activo y a acciones guiadas por la reflexión que permitan modificar la ruta o, como van las cosas, consentir cambios para que el colapso sea llevadero. No basta con que desde el mundo artístico se elabore una campaña que publicite la ecología como una postura sustentable y políticamente correcta. Se trabaja en una transformación que modifique la integridad de aquello que nos hace humanos, es decir, el pensamiento; de elaborar modelos que confronten la soberbia de la racionalidad patriarcal utilizada para pervertir la noción de modernidad, la cual se entiende más bien como el proyecto de pensar, y no como una modernización insustancial enfocada en el desarrollo cuya medida es en resultados monetarios. Se trata de asumirnos, de la forma en que planteaba De Sousa Santos (2020), como intelectuales de retaguardia, atentos a lo cotidiano y fortaleciendo la crítica como la herramienta que brinda instrumentos para contrarrestar la credulidad, la cual nos somete a los intereses de quienes se ocupan en sembrar muerte, incluso atentando contra sí mismos. Gilberto Esparza, con *Plantas nómadas*, propone un camino a seguir tomando la dirección del pensamiento complejo, asumiendo la vida con todos sus matices, que nos abra los ojos al cambio y a la riqueza de posibilidades que somos si aceptamos la diferencia, el diálogo y el vínculo como modos de relacionarnos con el sistema tierra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BADIOU, A. (2009). *Pequeño tratado de inestética*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- (2013). *Las condiciones del arte contemporáneo* [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=0Jpqqoic0rc>
- BUSKIRK, M. (2005). *The Contingent Object of Contemporary Art*. Cambridge: The MIT Press.
- CHIN, M. (s. f.). *Revival Field*. Melchín.org. <http://melchin.org/oeuvre/revival-field/>
- ECO, U. (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- ESPARZA, G. (2013a). *Plantas nómadas*. <https://www.plantasnomadas.com/>
- (2013b). *Plantas nómadas rió lerma 2de2* [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=kQwYEWaEHTs>
- FRESSOZ, J. B. Y BONNEUIL, C. (2013). *L'Événement Anthropocène*. París: Seuil.
- GOODMAN, N. (1996). *L'Art en théorie et en action*. París: Éditions de l'Éclat.
- HEARTNEY, E. (30 de enero de 2014). Art for the Anthropocene Era. *Art in America*. Recuperado de <https://www.artnews.com/art-in-america/features/art-for-the-anthropocene-era-63001/>
- HEINICH, N. (2017). *El paradigma del arte contemporáneo*. Madrid: Casimiro.
- KESTER, G. (1 de diciembre de 2013). The Device Laid Bare: On Some Limitations in Current Art Criticism. *E-flux*, 50. Recuperado de <https://www.e-flux.com/journal/50/59990/the-device-laid-bare-on-some-limitations-in-current-art-criticism/>
- LYOTARD, J. F. (1993). *La condición posmoderna*. Barcelona: Planeta-Deagostini.
- MEADOWS, D. H., MEADOWS, D. L., RANDERS, J. Y BEHRENS III, W. W. (1972). *The limits to growth: A report for the Club of Rome, Project on the predicament of mankind*. Nueva York: Potomac Associates Books / Universe Books.
- MORIN, E. (1994). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- MORRIS, C. (1981). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Paidós.
- OLIVER, A. P. (2009). Esthétique et anesthétique. L'avenir de l'œuvre d'art. *Études Germaniques*, 256(4), 751-763. Recuperado de: <https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2009-4-page-751.htm#>
- OSBORNE, P. (2010). *El arte más allá de la estética*. Murcia: CENDEAC.
- PEIRCE, C. S. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ROBIN, J. (febrero, 2007). Du groupe des 10 à Transversales... *Transversales. Sciences & culture*. Recuperado de http://grit-transversales.org/article353c.html?id_article=195
- SOUSA SANTOS, B. DE (2020). *La cruel pedagogía del virus*. Buenos Aires: Clacso.

Biosemiótica y las explosiones del sentido del bioarte.

Biosemiotics and explosions of meaning in bioart.

LUCÍA STUBRIN Y MARÍA JULIANA CATTANEO

(pág 99 - pág 108)

RESUMEN. En el campo abierto de la investigación biosemiótica, dos exploraciones originales del bioarte argentino echan luz a la experimentación de lo viviente a partir de materialidades orgánicas e inorgánicas combinadas con tecnologías de diferentes naturalezas. Ambas *poiesis* bioartísticas, una del Colectivo Electrobiota, que expone una máquina de impresión orgánica, y otra de Luciana Paoletti, creadora de biopinturas a partir del tratamiento de microorganismos del medioambiente, nos muestran líneas evolutivas alternativas de semiosis con el propósito compartido de hacer visible lo que es invisible a los ojos humanos.

Palabras clave: biosemiótica, bioarte, semiosis, tecnoestética, Latinoamérica

ABSTRACT. In the open field of biosemiotic research, two original explorations of Argentine bio-art shed light on the experimentation of the living from organic and inorganic materials combined with technologies of different natures. Both bioartistic *poiesis*: one by Colectivo Electrobiota, which exhibits an organic printing machine, and the other by Luciana Paoletti, creator of bio-paintings based on the treatment of microorganisms in the environment, show us alternative evolutionary lines of semiosis in the shared purpose of making visible what is invisible to human eyes.

Keywords: biosemiotics, bioart, semiosis, techno-aesthetic, Latin America

LUCÍA STUBRIN. Profesora de Semiótica, Universidad Nacional de Entre Ríos. Doctora en Teoría e Historia de las Artes, Universidad de Buenos Aires. Dirige el proyecto Biosemiótica, arte y técnica, Universidad Nacional de Entre Ríos. Autora del libro *Bioarte. Poéticas de lo viviente* (EdunlEudeba). Correo electrónico <lucia.stubrin@uner.edu.ar>.

MARÍA JULIANA CATTANEO. Profesora de Semiótica, Universidad Nacional de Entre Ríos. Licenciada en Filosofía, Universidad Nacional de Rosario. Integra el proyecto Biosemiótica, arte y técnica, Universidad Nacional de Entre Ríos. Correo electrónico <juliana.cattaneo@uner.edu.ar>.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 19/08/2020 **FECHA DE APROBACIÓN:** 25/09/2021



1. BIOARTE, UNA POÉTICA TECNOLÓGICA VIVA

El campo abierto de investigación de la biosemiótica va configurando saberes integrados de la biología, la técnica y la dimensión simbólica del sentido de la vida. Se trata de un paradigma emergente entre la biología molecular y la incursión biosemiótica del estudio de señales, información y comunicación en los organismos vivos.

La biosemiótica accede a campos de conocimiento transdisciplinarios o más bien indisciplinados, en los cuales los procesos de producción de sentido están en movimiento y vibración múltiple, en hibridaciones e inmersiones sin límites precisos, en una semiosis infinita de acciones de signos complejos e integrados en un ecosistema. En términos energéticos y bioquímicos, la cultura humana parte del ecosistema.

Tal como lo concibe Jakob von Uexküll en 1909, en *Umwelt und Innenwelt der Tiere* [Entorno y mundo interior de los animales], los seres vivos se encuentran comprendidos en un *Umwelt* o entorno o medioambiente en el que se desenvuelven, desde el que perciben y se comunican. La comunicación de los seres vivos va configurando la realidad según las relaciones que establecen entre su percepción en el universo de los signos y el entorno. Cada especie constituye su propio mundo perceptual semiótico; mundo semiótico que ya no es exclusivo del ser humano.

Si tal como lo señalan Thomas Sebeok y Marcel Danesi (citados en Kull, 2013) “el objetivo de la biosemiótica es extender las nociones de la semiótica general para abarcar los estudios de la semiótica y la modelización en todas las especies”, podemos comprender el efecto de sentido de biotextos como los que produce el bioarte, que se comporta imbricando en su mostración mundos de cosas vivas o sistemas de seres vivos.

El bioarte es un género artístico de reciente reconocimiento en Latinoamérica. Sus principios fueron organizados a modo de manifiesto a fines de la década de los noventa, más precisamente en 1998 cuando Eduardo Kac publicó una primera definición en *El arte transgénico*. Allí quedó enunciada una práctica que venía sucediendo en el campo artístico desde comienzos del siglo XX, en distintos lugares del planeta y que hoy coexisten en el ciberespaciotiempo (López del Rincón, 2015).

El diálogo entre obras y artistas circula y se retroalimenta, de manera constante y a gran velocidad en la era de internet. El registro de las formas en que los procesos artísticos se enriquecen y continúan nutriendo la sensibilidad de una época es parte de la tarea crítica que resulta imprescindible reconstruir para comprender la denominada *tecnostética*, del modo en que Gilbert Simondon piensa el vínculo entre cualquier objeto técnico y su necesidad estética como un espectro continuo (2017, p. 371).

El bioarte se ha manifestado en simultáneo en lugares dispares y en formatos de producción no siempre institucionalizados, como es el caso de las prácticas autogestivas o los programas de residencia. Solo existen unos pocos laboratorios de bioarte en el mundo y se encuentran distribuidos en países como Australia, Argentina y Finlandia, entre otros.

Los bioartistas que se autoidentifican con este género, en general, van creando sus obras en una interacción poética entre su hacer o realización y lo viviente. De este modo, crean y regulan sus propias condiciones de trabajo, así como los materiales que utilizan. La necesidad de relacionarse con otros actores e instituciones sociales (científicos de distintas especialidades, laboratorios públicos o privados, etcétera) se traduce también en el alcance interdisciplinario de sus obras, más allá del formato final que adopten como obra artística en el museo o galería.

Jens Hauser aporta una definición del género que amplía sus posibilidades de análisis, incluyendo prácticas artísticas que no solo utilizan técnicas de ingeniería genética en sus obras (como propone Kac), sino que también trabajan sobre la morfología artística en su mismo proceso configurativo y expresivo. En palabras del autor:

L'art biotech ne se laisse pas saisir par une définition rigide et immuable des processus et des matériaux qu'il doit employer. Même si nous pouvons considérer que la «manipulation des mécanismes de la vie» est l'un de ses outils, ce syntagme englobe un vaste éventail de formes, tant en ce qui concerne le discours que la technique [El bioarte no se deja asir por una definición rígida e inmutable de los procesos y materiales que debe utilizar. Si bien podemos considerar que la “manipulación de los mecanismos de la vida” es una de sus herramientas, este sintagma engloba una amplia gama de formas, tanto en lo que concierne al discurso como a la técnica] (Hauser, 2006, p. 16).¹

Siguiendo la conceptualización de Hauser, exponemos para el análisis en detalle y conocimiento estético tres obras de bioartistas latinoamericanas: la obra *Eisenia, máquina de impresión orgánica* (2014) de las artistas mexicanas Gabriela Munguía y Guadalupe Chávez y dos de las primeras series de Luciana Paoletti, bioartista y biotecnóloga argentina. Una de ellas pertenece a *Proyecto Bioretratos* (2009) y la otra a *Proyecto Biopinturas* (2012). Las tres artistas, en sus propias creaciones, nos acompañan a modo de ilustración y disparador teórico a lo largo de este artículo.

La obra de Gabriela Munguía y Guadalupe Chávez fue mención de honor en la tercera Bial Kosice, Utopías Kosiceanas, en su edición latinoamericana (Buenos Aires, 2014). Ambas artistas residen en Argentina, donde se conocieron realizando estudios de posgrado relacionados con las artes electrónicas. Si bien cada una tiene su propia trayectoria, conforman desde el año 2014 el Colectivo Electrobiota, cuyo manifiesto sostiene: “El hacer y la experimentación estética abrazan el movimiento y la oscilación a través de los cuales se constituye un territorio, y ‘lo vivo’ es el territorio a indagar en los diálogos inter-especies” (2020a, párr. 1). El colectivo promueve la exploración de vínculos entre el arte, la tecnología y la naturaleza a través de talleres de sensibilización para niños y adultos, laboratorios comunitarios y proyectos interdisciplinarios.

Por su parte, la experiencia estética que ofrece la obra de Luciana Paoletti produce una inmersión en la belleza de paisajes creados por tratamiento con microorganismos, tanto del cuerpo humano como hongos y bacterias de nuestro entorno. Sin renegar de su formación científica, su obra bioartística busca despegarse de la mirada analítica, desnaturalizar los procedimientos de laboratorio, centrándose en el detalle de lo micro a partir de un diálogo sensible que persigue, ante todo, mostrar un universo de sentido invisible a los ojos humanos.

2. EISENIA, MÁQUINA DE IMPRESIÓN ORGÁNICA

Retomando los modos en que circulan los saberes del arte dentro del género bioartístico en el mundo, cabe mencionar el vínculo entre las artistas Ilana Boltvinik y Gabriela

Munguía, esta última alumna de la primera durante su formación en artes en la Universidad del Claustro de Sor Juana, en México. Boltvinik es una artista mexicana referente en lo que respecta al cruce arte, ciencia y tecnología; desde 2009 integra junto a Rodrigo Viñas el colectivo Tres (2020) orientado a la investigación en el espacio público de la basura, los desechos y su acumulación como fuente de información biológica, social y simbólica. Sus obras consisten en proyectos interdisciplinarios de contenido conceptual, poético y científico, entre los que se destacan ejemplos de bioarte como *Todo lo que brilla es oro* (2011), *Chicle y pega* (2012), *Urotrnsfrontación DTC-UR013* (2013) (Stubrin, 2017, p. 122).

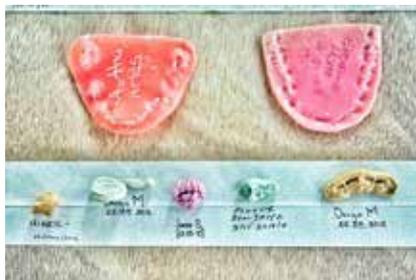


Figura 1. *Chicle y pega* (2012), rama de investigación antropológica sobre los chicles en el espacio público, de Tres. Estudio Extendido, Casa Vecina, Centro Histórico, Ciudad de México, 2012

No es casual que la obra que desarrollaremos a continuación se inscriba en muchas de las líneas estéticas que promueve el colectivo Tres y que, en función del vínculo pedagógico que unió a las artistas en un momento y las ventajas de la circulación de la información en la virtualidad, pueda ser considerada un antecedente directo.

2.1. LOMBRICES DE AUTOR

Eisenia, máquina de impresión orgánica consiste en un dispositivo cúbico, en gran parte transparente, donde a simple vista tres fases se vinculan a partir de un sistema de comunicación interespecies, mediado por mecanismos robóticos y lenguaje digital. En la parte superior se encuentra el motor o, mejor dicho, el corazón de la obra, ya que su funcionamiento no depende de la fuerza cinética de un conjunto de válvulas, sino de la forma de vida biológica de un conjunto de lombrices californianas llamadas científicamente *Eisenia foetida*.



Figura 2. *Eisenia, máquina de impresión orgánica* (2018), de Colectivo Electrobiota, instalación, exhibición en el marco de la Bienal Kosice en el Festival de Noviembre Electrónico del Centro Cultural San Martín, Buenos Aires, 2018

Las lombrices se encuentran en su hábitat natural, recreado por las artistas a partir de un cajón de tierra cuadrado que corona la estructura de la obra. Sobresalen por encima de la maceta de madera las hojas de las plantas que crecen allí y que sirven de alimento para las lombrices.

La característica de esta especie es que rechaza la luz, vive en lugares húmedos y se nutre de desechos orgánicos animales y vegetales en descomposición. Por ello, las lombrices son consideradas un excelente recuperador y un fertilizante natural, ya que su actividad de traducción biológica consiste en avanzar realizando túneles subterráneos, alimentándose de desechos orgánicos y depositando sus deyecciones como humus, lo que aumenta la disponibilidad de nutrientes aprovechables por las plantas.

La lombricultura ha logrado reproducir este tipo de lombrices en cautiverio, volviéndolas sedentarias y capaces de convivir en grandes cantidades en espacios muy reducidos. *Eisenia foetida* es la especie más conocida y la más utilizada en los criaderos del mundo. Los especialistas reconocen que el modo de fertilización natural que producen es más eficiente que cualquier fertilizante artificial. De allí su desarrollo intensivo desde la década del cincuenta en California (Estados Unidos).

Si bien las lombrices son de color rojo oscuro, en la obra es muy difícil verlas ya que, como se mencionó con anterioridad, no soportan la luz solar (una lombriz expuesta a los rayos del sol muere en unos pocos minutos). Sin embargo, respetando sus condiciones de habitabilidad, puede vivir alrededor de quince años y reproducir hasta mil quinientas lombrices por año (Durán y Henríquez, 2009).

La potencia biológica de los lumbrícidos es desproporcionada incluso comparándola con especies de su mismo tamaño (miden de seis a ocho centímetros de largo, de tres a cinco milímetros de diámetro y pesan alrededor de un gramo). Su voracidad hace que ingieran el 90 % de su propio peso por día. Cada una de sus actividades vitales es llamativamente abrumadora, lo que permite verlos como verdaderos generadores de energía, el origen y garante de sostenibilidad de este “diálogo interespecies”, tal como describen sus autoras sobre la obra: “*Eisenia* es una máquina que funciona según el tiempo de los ciclos naturales necesarios para la vida” (Colectivo Electrobiota, 2020b, párr. 5).

2.2. SISTEMA HÍBRIDO BIORROBÓTICOPROGRAMABLE

Hasta ahora hemos visto cómo las características naturales de una especie biológica inician el proceso poético bioartístico. A continuación, repasaremos las otras etapas que comprenden el conjunto de la obra.

La acción de las lombrices genera una serie de nutrientes que se filtran y recogen en un decantador de vidrio, que se encuentra sujeto a una estructura mecánica que lo desplaza dentro de la estructura cuadrada de la obra. Son los ejes de coordenadas X e Y los que organizan la información espacial que permitirá trazar diferentes recorridos.

Por un lado, dentro del decantador sucede el proceso químico de purificación de esos nutrientes, el cual requiere tiempo y la incorporación controlada de agua. Por otro lado, las guías que sostienen el tubo de vidrio funcionan como una impresora 3D, reproduciendo el patrón (Z) que las artistas diseñan y programan con antelación.

La impresión de nutrientes en forma de espiral, círculo, etcétera, alterna el goteo sobre un sustrato hidropónico que descansa en la parte inferior de la estructura cúbica.

Allí se replica el cajón de madera cuadrada donde, entre piedras calizas y semillas de hierba de trigo, las gotas de nutrientes activan el crecimiento diseñado de otra forma de vida biológica.

En la historia argentina podemos identificar obras referentes en la línea del tiempo artecienciatecnología, encarnadas en la figura de Luis Fernando Bedit y sus experiencias con insectos y cultivos hidropónicos realizados en el marco del grupo CAYC (Centro de Arte y Comunicación) durante la década del setenta.

El *Fitotrón* (1972), de Bedit, forma parte de la colección del museo Malba de la ciudad de Buenos Aires y se encuentra en exposición permanente, demostrando las posibilidades de conservación y reproducción de vida sin tierra ni luz natural. Las experiencias de este artista fueron en ese entonces iluminadoras, en el sentido de mostrar otras formas de vida desde el arte. Considerado, junto con Víctor Grippo, uno de los pioneros del bioarte, las reflexiones del grupo CAYC abordaban las tensiones entre arte y ciencia, naturaleza y artificio, saberes científicos y saberes populares, entre muchas otras dicotomías y enfrentamientos epistemológicos propios del pensamiento moderno.

La ventana temporal de más de cuarenta años entre el *Fitotrón* y *Eisenia...* permite reconocer el agenciamiento técnico en dos dimensiones: por un lado, la práctica hidropónica (en los años setenta un fenómeno muy marginal, hoy presente en el currículo escolar) entre las nuevas prácticas sustentables de cultivo responsable y respetuoso del ambiente (como son también las huertas orgánicas en espacios reducidos). Por otro lado, asombra no solo la aparición de nuevas herramientas tecnológicas de comunicación e información, sino también la imbricación entre los lenguajes mecánicos, virtuales y biológicos con los que cuentan las artistas Munguía y Chávez en el momento de pensar y producir su obra.

Mientras que Bedit logra recrear en el museo un invernadero de “plexiglás, aluminio, lámparas mezcladoras de 250 W, PVC, bomba centrífuga, drogas nutrientes, roca volcánica y plantas vivas” (Malba, 2020), el Colectivo Electrobiota combina conocimientos de programación, dibujo, biología, mecánica, química, entre muchos otros, creando una sofisticada máquina de impresión orgánica, que en el lapso de seis horas germina un diseño capaz de sobrevivir entre tres y cuatro semanas (Colectivo Electrobiota, 2020b).

De este modo, la organización visual en tres partes de esta especie de escultura biocinética, que reconocíamos en un principio, se convierte en una combinación de cuatro fases (una de ellas invisible, pero tan necesaria como las demás).

Decíamos que, a primera vista, podíamos reconocer en la parte superior un macedón cuadrado con plantas donde habitan las lombrices; en el medio, el tubo de decantación suspendido mediante el sistema de rieles propio de una impresora 3D, y, en la base de la obra, otro cajón de madera cubierto de piedras calizas y semillas que aguardan ser germinadas por el gotero en su recorrido.

La cuarta parte de la obra es la que no vemos. Sin embargo, es la que logra articular, poner en relación y concretar el diálogo interespecies que persigue *Eisenia...* Se trata de la fase de programación, en la cual a través del lenguaje binario se combinan las tecnologías húmedas y duras que requiere esta bioescultura para su funcionamiento vital.

3. BIOPINTURAS Y BIORRETRATOS

A Luciana Paoletti, la experimentación en el estudio de biotecnología le permitió observar por medio de un microscopio electrónico una población enorme de microorganismos en la atmósfera y en cada tejido viviente. Maravillada, quizás, por ese entorno invisible, propone una expresión artística, un biotexto inédito. Sus biopinturas hechas por bacterias y hongos; por microorganismos aislados, seleccionados y reproducidos en placas de Petri en cantidades necesarias configuran su materialidad para realizar su *poiesis* artística.

Al observar el crecimiento de estos microorganismos sobre placas de Petri que contienen medios de cultivo, ve aparecer imágenes que luego fotografía. La fotografía es el registro que queda de los microorganismos que mueren al consumirse los nutrientes. La sola mostración de hongos, bacterias o microorganismos no constituye en sí el bioarte, sino la intervención y producción de pigmentos con protocolos precisos de técnicas de microbiología que esta bioartista ha aprendido.

La manipulación de material viviente, en el caso de Paoletti, se utiliza en la serie Proyecto Bio-pinturas para recrear paisajes urbanos o naturales reales que ella misma boceta a mano alzada y luego intenta copiar, aplicando sus conocimientos científicos como biotecnóloga e investigadora en microbiología. Así podemos encontrar títulos como *Atardecer sobre la costa del río Paraná, Plaza San Martín, Noche de carnaval*, entre otros.

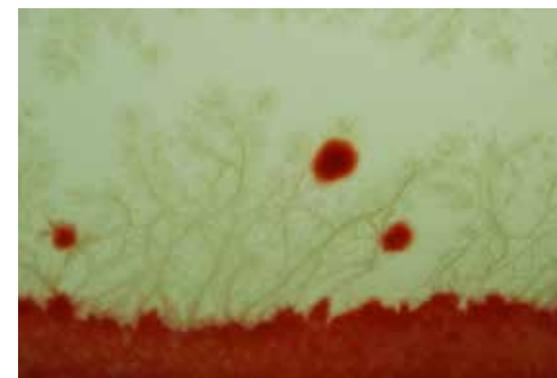


Figura 3. Pintura n.o 5, Proyecto Biopinturas (2012), de Luciana Paoletti, fotografía digital impresa en lienzo 100x150 cm, exhibida en la muestra colectiva Superficies latentes, curada por Mauro Guzmán, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario, 2012

En el caso de la serie *Proyecto Bio-retratos*, el *modus operandi* se modifica en parte. La artista les pide a determinadas personas (amigos, familiares) que se froten la placa de Petri por distintas partes del cuerpo (pelo, cara, brazos). De allí obtiene la información microbiana que habita en cada uno de los seres vivos y deja que esas bacterias se reproduzcan al azar. La intervención de la artista opera solo al momento de la captura fotográfica cuando decide detener el proceso y construir el instante artístico. Para ello, también se vale, en ocasiones, de fondos de colores que apoya debajo de la placa y que destacan la morfología y coloración de especies microscópicas particulares que se manifiestan en el medio de cultivo.

Así, el ejercicio del bioarte, involucrado en la experimentación de lo viviente a partir de materialidades orgánicas e inorgánicas combinadas con tecnologías de diferentes naturalezas, podría plantearse desde la perspectiva de la biosemiótica como un medio de cultivo original donde resignificar el sentido de lo vivo, a partir de la articulación y experimentación creativa con signos diversos.

3.1. EFECTOS DE SENTIDO

Cualquier instalación artística, obra de arte en el ámbito de la biosemiótica es un biotexto, una unidad semiótica básica que despliega una semiosis o proceso de producción de significación. Es decir, un dispositivo pensante que configura un dialogismo con el discurso de las ciencias en nuestra contemporaneidad.

El semiótico ruso Yuri Lotman llama *semiósfera* al conjunto de textos vivos de una cultura; diferentes lenguajes que conforman un mecanismo único de significación. Solo en este espaciotiempo abstracto de la semiósfera se realizan procesos comunicativos y producción de información. Esta idea de llamar *semiósfera* al mecanismo de una semiótica de la cultura proviene de Vladimir Vernadsky, geoquímico y biólogo ruso que llama *biósfera* al mecanismo cósmico que comprende toda la materia viva de la superficie del planeta. La biósfera es un sistema dentro del cual se desarrolla la vida. Para Vernadsky, la materia viva es el conjunto de los organismos vivos. No hay organismos ni átomos aislados, sino que cualquier concentración de vida está ligada a otras. Así, la biósfera transforma la energía radiante del sol en energía química y física y cumple, de este modo, con la función conservadora de la energía del planeta.

El ser humano es una función de la biósfera que produce una conversión de energía geoquímica a través de la materia viva que conlleva a una evolución dinámica y orgánica del ecosistema. Se entiende por *evolución* las interacciones complejas que coevolucionan en distintos subsistemas y que interpretan sus propias dinámicas. En oposición a las teorías evolucionistas darwinianas, Jakob von Uexküll plantea una biología sistémica donde lo viviente se relaciona en función de una interacción lógica de diversos factores microbiológicos (internos) y microbiológicos (externos).

Este movimiento sintoniza con la época y parece expresar, dentro del campo de los estudios de la vida, una mutación epistemológica más general en la economía del saber occidental [...] Sea como fuere, lo notable en Uexküll es que el análisis sistémico y funcional de las relaciones entre partes no se limita a la anatomía y la fisiología de los vivientes sino que, transgrediendo las fronteras de la piel, busca envolver el mundo (Heredia, 2014, p. 19).

Observando el proceso sígnico en relación con el de la vida podemos alcanzar la idea de proceso textual de cualquier biotexto como una acción múltiple de signos (Kull, 2016).

Es decir, los biotextos artísticos como el de Chávez y Munguía y los de Paoletti echan luz sobre infinitos mundos perceptivos, ensamblados y modelizados secundariamente en la semiósfera.

A partir de un biotexto artístico del Colectivo Electrobiota se lleva a cabo una modelización del pensamiento científico del siglo XXI, tal vez del modo en que lo

proponía la modelización cibernética de las teorías rusas en los años setenta. La máquina de impresión orgánica de Chávez y Munguía mantiene una estrecha relación con el mundo de la técnica. Decantador, rieles, electricidad, recipientes adaptados, interfaces virtuales, suelos preparados..., objetos técnicos que comprenden un proceso de concretización, una transducción o transformación de un tipo de señal en otro distinto al modo de cómo piensa Simondon (2018).

Por su parte, Luciana Paoletti explora desde su taller/laboratorio una nueva escala de nuestro entorno físico intervenido de manera estética, quizás como el que Jacob von Uexküll llamó *Umwelt*; biopinturas que evocan el trayecto teórico semiótico de la biósfera de Vladimir Vernadsky a la semiósfera de Yuri Lotman en los mecanismos de la semiótica de la cultura, vigentes en las investigaciones biosemióticas actuales.

Más aún, Lotman explica que lo que funciona como una explosión de sentido en una obra de arte no es la selección temporal más reciente, sino la historia abarrotada de textos culturales, aquello que contiene la memoria real de una cultura. Se trata de una nueva mediación (re-mediación o combinación) de la cultura, una traducción no lineal de su periferia hacia su actual corriente sincrónica, produciendo una perturbación innovadora (Ibrus, 2015).

Producir un cambio en la percepción de nuestro entorno altera nuestro sistema de lugares, nos hace cambiar al mismo tiempo el orden existencial de nuestra vida; cambia el punto de vista y la autopercepción del mundo humano en relación con otros seres vivos y con el entorno en que vivimos.

Un entorno viviente que anuncia “el fin de la excepción humana”, al modo de la provocante enunciación del filósofo francés Jean Marie Schaeffer, que irrumpe con la deconstrucción de un pensamiento no antropocéntrico para transformarlo en un pensamiento vitalista e integrador (2009, p. 21).

El impulso irruptivo y creativo del bioarte nos proyecta hacia un régimen semiótico que adviene, provocando sentidos integradores y comprometidos con nuestra sensibilidad en tanto partes de ese mundo viviente.

NOTAS

¹ Traducción de las autoras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COLECTIVO ELECTROBIOTA. (2020a). *Manifiesto* [Sitio web]. Recuperado de <https://colectivoelectrobiota.wordpress.com>
- Colectivo Electrobiota. (2020b). *Eisenia, máquina de impresión orgánica* [Sitio web]. Recuperado 29 de julio de 2020, de <https://colectivoelectrobiota.wordpress.com/proyectos/eisenia/>
- DURÁN, L., Y HENRÍQUEZ, C. (2009). Crecimiento y reproducción de la lombriz roja (*Eisenia foetida*) en cinco sustratos orgánicos. *Agronomía Costarricense*, 33(2), 275-281.
- HAUSER, J. (2006). Bio, techne, logos. Un art très contemporain. *Inter. Art Actuel*, 94, 14-19.
- HEREDIA, J. M. (2014). Prólogo. Jakob von Uexküll, portavoz de mundos desconocidos. En J. Von

Uexküll, *Cartas biológicas a una dama*. Buenos Aires: Cactus.

IBRUS, I. (2015). Una alternativa: la evolución de los medios abordada desde una semiótica de la cultura. En C. A. Scolari (Ed.), *Ecología de los medios. Entornos, evoluciones e interpretaciones*. Barcelona: Gedisa.

KAC, E. (1998). El arte transgénico. *Leonardo Electronic Almanac*, 6(11).

KULL, K. (2013). Un signo no está vivo, el texto sí. En M. I. Arrizabalaga (Ed.), *Semiótica de la cultura, ecosemiótica y biorretórica* (pp. 111123). Córdoba: Facultad de Lenguas Universidad Nacional de Córdoba.

— (2016). Ecosemiótica del arte: ¿puede la naturaleza ser embellecida? En J. Allora y G. Calzadilla, *Puerto Rican Light (Cueva Vientos)*. Catálogo 20132015 (pp. 103111). GuayanillaPeñuelas: Dia Art Foundation.

LÓPEZ DEL RINCÓN, D. (2015). *Bioarte. Arte y vida en la era de la biotecnología*. Madrid: Akal.

LOTMAN, Y. Y ESCUELA DE TARTU (1979) *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.

MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO DE BUENOS AIRES (MALBA). (2020). *Colección online* [Sitio web]. Recuperado de <https://coleccion.malba.org.ar/fitotron/>

SCHAEFFER, J. M. (2009). *El fin de la excepción humana*. Buenos Aires: FCE.

SIMONDON, G. (2017). *Sobre la técnica (19531983)*. Buenos Aires: Cactus.

— (2018). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

STUBRIN, L. (2017). Variaciones sobre el modo de operar del arte ambiental en América Latina. En I. Molinas (Comp.), *Arte, ambiente y ciudad. Conversaciones desde el litoral* (pp. 118125). Santa Fe: UNL.

TRES ART COLLECTIVE. (2020). *Tres* [Sitio web]. Recuperado de <https://tresartcollective.com/>

SITIOS WEB

PAOLETTI, L. (21 de julio de 2020). Visibleinvisible [Publicación en blog]. Recuperado de <http://visible-in-visible.blogspot.com/>

— (2020). En Ludión. Recuperado 29 de julio de 2020, de http://ludion.org/radar.php?artista_id=27

Atlas Spielraum: a partir del *site-specific* como espacio de maniobras personales.¹

Atlas-Spielraum: from the site-specific as a space for personal maneuvers.

ROCCO MANGIERI

(pág 109 - pág 117)

RESUMEN. Las labores del crítico de arte, del museógrafo y del curador pueden integrarse a través de la estrategia del *Atlas Mnemosyne*. El punto de partida de este ensayo es la propuesta de un *site-specific* que se conecta con otras series de imágenes que no pertenecen a un mismo y único contexto, pero que comparten figuras de la significación a nivel más profundo.

Palabras clave: artes performativas, *Spielraum*, espacios personales, *Atlas Mnemosyne*.

ABSTRACT. The work of the art critic, the museographer and the curator can be integrated through the Atlas-Mnemosyne strategy. The starting point of this essay is the proposal of a site-specific that connects with other series of images that don't belong to the same and unique context, but share the figures of significance at a deep level of the visual text.

Keywords: performing arts, *Spielraum*, personal spaces, *Atlas Mnemosyne*.

ROCCO MANGIERI. Arquitecto y semiólogo, Universidad del Zulia, Universidad de Bolonia. Doctor en Ciencias Sociales, Universidad Central de Venezuela, y en Filología, Universidad de Murcia. Becario del Centro de Semiótica y Lingüística, Universidad de Urbino. Docente e investigador, Facultad de Artes, Universidad de Los Andes. Miembro del *staff* de la Asociación Internacional de Semiótica y de la Asociación Internacional de Semiótica Visual. Actualmente dirige el Laboratorio de Semiótica y Socioantropología de la Universidad de Los Andes. Correo electrónico: <roccomangieri642@hotmail.com>.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 21/03/2020 **FECHA DE APROBACIÓN:** 04/01/2021



1. SPIELRAUM

El término alemán *Spielraum* es una entrada enciclopédica que asume varias significaciones contextuales, pero podemos precisar sus ejes isotópicos principales, que atraviesan casi todas las variaciones de sentido existentes. *Spielraum* es un espacio de juego y de maniobra. Un espacio que ofrece una cierta elasticidad y plasticidad a los cuerpos operantes y movientes dentro de él. Un espacio al alcance de sus dedos, dotado de ciertas competencias; un actante que hemos tomado como adyuvante o, en todo caso, como actante de control de las acciones performativas. Un espacio o estancia de juego más o menos familiar o habitable, y, más que nada, al alcance de mis manos.

Vinculamos asimismo el *Spielraum* a los *habitus*, pero también —y sobre todo— a los *usos* desviantes que alteran las disciplinas corporales muy regladas desde el exterior o desde el interior de nuestras corporeidades (las biopolíticas kinésicas y lúdicas que reconvierten, por ejemplo, el *play* en un *game* repleto de reglas y condiciones de uso). El espacio-*Spielraum* se refiere mucho más a la noción de *play*, en la que las relaciones de los cuerpos con los objetos, las situaciones, las cadenas de acciones y las rutinas se desenvuelven en un entorno de mayor libertad, sin por ello perder algunas reglas de base, cuando menos algunas reglas iniciales del juego y del goce.

Si se quiere, hemos partido de un campo lexicográfico o, más bien, de un espacio semántico y pragmático del término en alemán que reúne varios sentidos; casi todos ellos, con algunas raras excepciones, se refieren a un espacio de la acción a la vez lúdico y de negociaciones, un mapa de espacios personales que pueden formar parte o no de un territorio espacial más amplio dentro del cual deben entrar en relación. Esta relación debe conservar una relativa estabilidad que permita configurar el vínculo social.

2. SUN @ SEA: ESPACIOS DE RESGUARDO Y DE VÍNCULO

El foco principal y motivo de este ensayo ha sido el *site-specific* ganador de la Exposición Internacional de Arte de la Bienal de Venecia en el 2019, una *performance* titulada *Sun & Sea*, que ocupó el pabellón de Lituania, creada e instalada por tres artistas: Lina Lapelytė, Rugile Barzdžiukaitė y Vaiva Grainytė (figura 1).



Figura 1. *Sun @ Sea* (2019), de Lina Lapelytė, Rugile Barzdžiukaitė y Vaiva Grainytė, Pabellón de Lituania, Bienal de Venecia, Week Performance Festival, fotografía de Melissa Gronlund, mayo de 2019 (www.arts&cultures.com)

Un viejo hangar convertido en un trozo de playa mediterránea poblada de personas de diferentes edades, animales y objetos que descansan apacibles y se mueven con gestos lentos y perezosos, arrullados por canciones líricas y operísticas. Una suerte de *dolce far niente* vacacional en el cual los cuerpos reposan y descansan sobre la arena. Los accionistas conservan sus espacios personales durante toda la instalación, a través de algunos signos o marcas territoriales que no pueden interpretarse como una frontera o límite, sino como un borde silencioso de intercambio dado por toallas, objetos de uso personal, auriculares, lentes de sol.

Los visitantes observan desde la parte alta del hangar, situados en un espacio que funciona como un gran balcón central desde el cual puede observarse toda la escena, así como los detalles y los gestos de cada uno de los accionistas; algunos de ellos son cantantes líricos y otros, gente común invitada a participar en el acontecimiento; también hay algunos animales domésticos.

3. ATLAS MNEMOSYNE

Para realizar la operación crítica voy a hacer uso de un método análogo al *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg (Agamben, 2007; Ginzburg, 2008; Warburg, 2019). Si se quiere, pondré más énfasis en las conexiones y enlaces hipotéticos entre series de imágenes que no forman parte de un mismo contexto histórico y estético. La diacronía se configura y detiene a través de una sincronización de las imágenes o, mejor, de una puesta en superficie mental o física, tal como fueron dispuestas en el proyecto inconcluso de Warburg (2019). En principio, lo único que puede sostener las relaciones son las conexiones a nivel de la forma de expresión (lo cual nos retrotrae a la *vie des formes* de Henri Focillon) en cuanto a la construcción de la escena global del acontecimiento y de los gestos y las cadenas de acciones locales y más pequeñas de las figuras. No pretendo validar la tesis de una transhistoricidad de la operación crítica, sino solo encontrar una o algunas categorías o isotopías figurativas y plásticas capaces de enlazar las series y, si es posible, describir el plano de la significación a nivel profundo. Warburg proponía el método iconográfico del *Atlas*, una yuxtaposición y puesta en cuadro de imágenes diversas denominadas *Pathosformel: imágenes-traza* de los actos humanos que hacen posible el registro, el resguardo y la comunicación intercultural (Warnke, 2000). También existe una relación de fondo entre esta mirada iconológica y el relato del conocido museo imaginario de André Malraux. Así que, en una exploración de este tipo, siempre estarán presentes el discurso museográfico y el curatorial y sus formas de elegir, organizar, comunicar y explorar el sentido en el marco de la historia del arte y de la cultura.

4. LIMINALIDAD Y TENSIVIDAD

Quiero partir ahora de una primera línea de fuga que pertenece a la pintura holandesa del siglo XVI, un cuadro muy conocido de Pieter Brueghel (figura 2). Es un entorno tensivo entre dos actantes figurativos, como lo son tradicionalmente todavía en algunas culturas la cuaresma y el carnaval. Se trata de una zona liminar propiamente dicha, en los

términos del antropólogo Victor Turner (1986, pp. 101-106), en la que todavía ninguno de los dos estados corporales —somáticos y emocionales— ha desaparecido o eclosionado del todo, pero donde asoma la kinesis, la lúdica y la postura del carnaval; del cuerpo carnavalesco y grotesco; de los cuerpos de la nave de los locos de Michel Foucault; del estilo y modo de estar en el mundo del cuerpo híbrido, todavía no polarizado y que oscila entre los términos opuestos.



Figura 2. La lucha entre el carnaval y la cuaresma (1559), de Pieter Brueghel, Museo de Historia del Arte, Viena (www.wikipedia.org)

Hay una relativa calma y una suerte de pacto de convivencia entre las morfologías estables y las emergencias de captura que ya comienzan a surgir. Una incoatividad surgente alojada todavía en una duratividad instalada en el marco de una escena global, pero que ya está fragmentándose en una multiplicidad de *microacciones performativas*, de espacios personales e interpersonales con sus propias reglas de juego, cuyos bordes o fronteras de intercambio van configurándose cada vez con mayor definición, estableciendo la base figurativa para las dinámicas polemológicas o contractuales de los diversos cuerpos, las fusiones o los contrastes (figuras 3, 4 y 5).

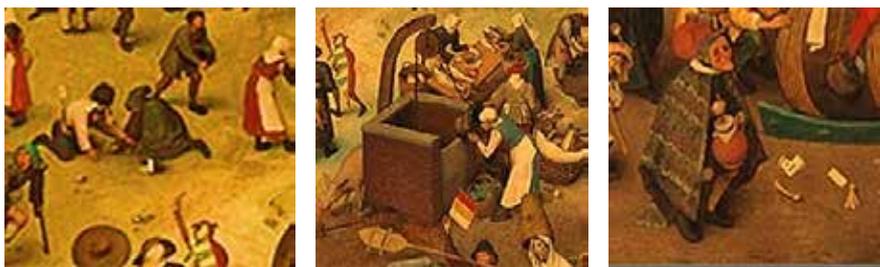


Figura 3, 4 y 5. Microescenas del cuadro anterior de Pieter Brueghel (esquema del autor)

Invito al lector a quedarse, por el momento, con el rasgo formal y de contenido de esta surgencia emergente de microacciones en el marco general de la imagen y, sobre todo, con la idea de un espacio de maniobras interpersonales cuyas fronteras son lugares potenciales de intercambio. Cada micromovimiento se basta a sí mismo, es bastante autónomo.

Cada pequeña escena se puede conectar con las otras o bien puede construir un pequeño relato al margen de la totalidad y según la retórica de la lista (Calabrese, 2010).

Recientemente, un equipo de dos artistas, Lisa Horvath y Valerie Wolf Gang, que trabajan en instalaciones y *site-specifics*, realizó una propuesta espacial y ambiental del mismo nombre, *Final Season-Spielraum*. No es difícil leer estas morfologías en relación con el cuadro de Brueghel y *Sun & Sea*, a pesar de las diferencias formales y epocales que caracterizan un estilo o un modo de operar sobre un espacio de trabajo.

En el primer caso, se trata de un espacio plástico más ficcional, pero cuyos referentes son reales: ciudades históricas de las cuales reconocemos los perfiles arquitectónicos, las formas y su disposición en un borgo medioeval que recién ebulle hacia el carnaval.

En el *site-specific* de Horvath y Wolf Gang, las tiendas de campaña unipersonales se convierten en habitáculos luminosos semejantes a las propuestas de los artistas que hacen uso de burbujas translúcidas en cuyo interior los cuerpos se mueven, meditan o hacen lugar para los encuentros con el otro (figura 6). El paisaje natural se transforma en una multitud de espacios personales que guardan ciertas distancias entre sí. Los convidados a esta experiencia sensorial, somática y afectiva realizan muchas acciones individuales (ajustar las tiendas, preparar alimentos, encender el fuego, cantar, meditar). A través de estas actividades, se cruzan las trayectorias personales, lo que genera encuentros y relaciones. Es una experiencia de teatralidad con reproducciones de audio, video, música y actuación bajo un cielo nocturno y abierto, en la cual el público se convierte en parte de un campamento donde todos tienen el desafío de elegir y configurar su propio espacio personal. El programa del *site-specific* dice:

Fear for your homeland? Fear of your homeland? Of the flood? Of the drought? For your belongings? For our borders? And where are they exactly? *Final Season* examines the diverse ways we perceive our surroundings, ourselves and others, exploring how we define our reality and how easy our perception of it can be manipulated...

[¿Temor por tu patria? ¿Miedo a tu patria? ¿De la inundación? ¿De la sequía? ¿Por tus pertenencias? ¿Por nuestras fronteras? ¿Y dónde están, exactamente? *Final Season* examina las diversas formas en que percibimos nuestro entorno, a nosotros mismos y a los demás, explorando cómo definimos nuestra realidad y cuán fácil puede manipularse nuestra percepción de ella... (traducción propia).]



Figura 6. *Final Season-Spielraum Ensemble* (2018), de Lisa Horvath y Valerie Wolf Gang (www.insitunetwork.com)

Al igual que en la pintura de Brueghel, se promueven microespacios personales donde se realizan *performances* diversas. Lo que diferencia una escena de la otra es, obviamente, la figurativización discursiva de las envolturas materializadas del espacio personal y una mayor homogeneidad formal a la manera de cápsulas iluminadas y el uso de dispositivos más refinados y minimalistas.

Quiero cerrar esta sección con una analogía de fondo —es decir, por debajo de la morfología visible— entre dos figuras o, mejor, dos espacios figurativos que en apariencia no tienen ninguna relación entre sí. El primero es una obra conceptual, una instalación del artista colombiano Nicolás Consuegra, y el segundo, un cuadro de escena familiar, un *Familienmalerei Bild*, en el que unos niños de diversas edades, posturas, gestos y praxias psicomotoras juegan juntos, conservando sus espacios personales en el conjunto de una escenografía familiar grata y envolvente. Los bordes son virtuales y elásticos, hodológicos, a la mano y al alcance de cada cuerpo (figura 7).

La obra de Consuegra es un rectángulo formado por piezas pequeñas de granito negro, en cuyo interior pueden haber una o dos personas. El límite está marcado claramente, pero está formado por piezas que podrían moverse y alterar la forma del espacio. Este trabajo toma como referentes las piezas de un teclado de computador portátil para generar un ordenamiento ortogonal. El artista explora las posibilidades de una gramática minimalista capaz de expresar el sentido del lugar. Las figuras minimales convierten el espacio abstracto o general en la percepción de un lugar. La estrategia de Consuegra puede incluirse en el arte neoobjetual, donde la presencia visible del cuerpo es, en todo caso, virtual. Es una instalación objetual que evoca el cuerpo a través de la réplica de piezas táctiles (figura 8). Es una zona de contacto. Muchas obras de este artista ponen énfasis en la isotopía del contacto y del vínculo. En la pintura de Fritz von Uhde, los intersticios entre los cuerpos de los niños y la madre son flexibles. En este tipo de microgénero pictórico, más o menos extendido en el arte europeo a partir del siglo XIX, los cuerpos habitan lugares a su dimensión y escala. Cada uno juega su propio juego. Entre ellos existe la posibilidad de intercambios y de lazos que los unan. Es un espacio de resguardo vinculante. Nos sentimos libres y, al mismo tiempo, seguros.



Figura 7. *Die Kinderstube* (1889), de Fritz von Uhde (www.wikipedia.org)

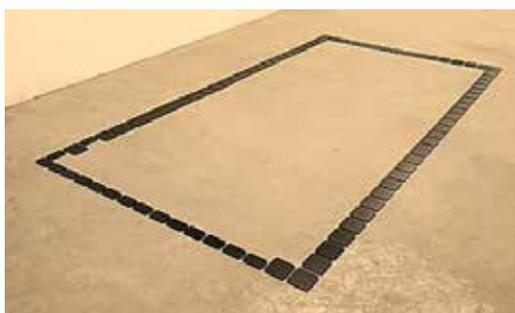


Figura 8. *Spielraum* (2016), de Nicolás Consuegra (www.artsy.com)

Dos escenas, una más emocional, directamente implicada en la psicomotricidad *lúdica* y en una corporeidad integrada del movimiento, de la envoltura y de la carnalidad del encuentro, de la protección y del resguardo, y la otra más intensamente cognitiva, en

la que la corporeidad está implícita virtualmente: primero debo pensar y luego, sentir o, en todo caso, lo cognitivo es un plano necesario de llegada, aun cuando se experimentan las sensibilidades de la forma. Diríamos que en el cuadro de Fritz von Uhde las sollicitaciones del *embodiment* no pasan por un nivel cognitivo, sino por un sustrato o una capa más profunda de una sintaxis psicósomática todavía no diferenciada o polarizada del todo (Violi, 2018, pp. 68-72).

En el *Spielraum* o espacio personal de juego de Consuegra, el campo de juego y de maniobra está despojado de todo lo innecesario y reducido, a propósito, a la figura elemental de un rectángulo modular. Pero podríamos, con toda certeza, colocar esta imagen también junto al cuadro de Brueghel y a *Final Season*, de Horvath y Wolf Gang, o junto al cuadro de Fritz von Uhde, disponerlos en contacto entre los bordes de sus escenas, a la manera de un pequeño atlas local de la forma.

5. ARTES PERFORMATIVAS Y ESPACIOS PERSONALES

Los espacios personales, como hemos visto a lo largo de este texto preliminar, tienen un campo extenso de representaciones en las artes visuales, plásticas, performativas. En ellas lo fundamental parece ser el nivel mediador entre lo interior, lo *interoceptivo* —los impulsos y deseos del cuerpo-carne—, y lo exterior, lo *exteroceptivo*. Este plano formal de lo propioceptivo indica, en sus múltiples posibilidades y expresiones, el estilo y las posturas del cuerpo-propio, donde (siguiendo algunos modelos y categorías de partida) las figuras del cuerpo se articulan partiendo de las envolturas (las formas), de la posición y la situación (la deixis), de los gestos y los movimientos (las fuerzas), y de las energías y potencias del cuerpo carnal (Fontanille, 2004).

Una última consideración problemática de una lectura de este tipo se enfrenta, por cierto, con las definiciones canónicas de *contexto*, sobre todo en relación con el estudio de las artes visuales y las artes performativas contemporáneas. Aquí se desplaza la noción típica de contexto, sin restarle eficacia ni valor. El contexto que traza límites existe, pero no se cierra nunca del todo y, además, es mucho más sincrónico que diacrónico en sentido estricto. El ojo busca analogías entre series diversas y hace un corte, juntando en vertical las imágenes elegidas. Este tipo de mirada recuerda un poco, además del *Atlas* de Warburg, los métodos sugeridos por George Kubler cuando nos hablaba de la “propagación de las cosas” (1976).

Las series de las cuales se extraen los ejemplos son de distintas procedencias, idiolectos, estilos y géneros. El ojo crítico se centra primero en las relaciones formales del plano de la expresión, que le indican y lo conducen hacia un haz común de isotopías que atraviesan todos los textos visuales y performáticos recogidos a lo largo de una exploración que se realiza, sobre todo, por afinidades, emociones y, desde luego, con la competencia enciclopédica a la cual tiene accesibilidad y a través de ella. Otra cosa muy interesante es que el corpus no tiene por qué circunscribirse a un solo momento histórico, estilo epocal, tendencia, tipología formal o estilística. El crítico adopta el rol figurativo de un viajero que traza y recorre al mismo tiempo una suerte de rizoma personal que puede o no ser comunicado de manera suficiente para describir con eficacia y sensibilidad aquello que su lectura desea promover en los observadores de la obra *del arte*. Con respecto al uso de *del*

en vez de *de*, es importante el estudio sobre la apreciación estética y la atención estética de Gérard Genette (1999).

6. ALGUNAS CONCLUSIONES: PRODUCCIÓN/REPRODUCCIÓN

Espero poder ampliar estas propuestas de lectura mediante una serie de próximos trabajos y encuentros. Lo relevante es, en principio y siendo todavía fiel a un proyecto semiótico generativo e interpretativo, poder profundizar en la posibilidad de construir repertorios figurativos y figurales a través de distintas nociones de *contexto*, de *corpus* y de *serie*. En definitiva, es una mirada atenta a las morfologías, pero no solo es esto. En este breve ensayo, atraído en principio por la semántica de un nombre (*Spielraum*), centrándome en una pieza del arte performativo, he tratado de encontrar diversas figuras relacionadas, un pequeño rizoma enciclopédico de piezas que pertenecen a series epocales y contextos particulares distintos, articulables a través del significado corporal del vínculo social, del juego compartido dotado de poca o ninguna regla y de la permanencia de las dinámicas del espacio personal en la historia del arte (figura 9).

No debo dejar de lado el segundo aspecto de este tipo de exploración: el creativo y heurístico. Un ejercicio semiótico que no solo es de lectura *post-factum*, sino que apunta también a la ampliación y emergencia de la producción artística. Si se quiere, es lo que puede ocurrir en el proceso de trabajo del artista y también del museógrafo y del curador en estos dos espacios fundamentales de la producción y reproducción del sentido de la obra *del arte*.



Figura 9. *Sun @ Sea* (2019), de Lina Lapelyte, Rugile Barzdžiukaitė y Vaiva Grainytė, Pabellón de Lituania, Bienal de Venecia, Week Performance Festival, ©-Andrej-Vasilenko

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. (2007). *Aby Warburg y la ciencia sin nombre*. En G. Agamben, *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Hidalgo.
- CALABRESE, O. (2010). *Rhétorique de la liste: l'énumération comme objet théorique dans certains images de Pieter Bruegel*. En *Retorica del visibile. Strategie dell'immagine tra significazione e comunicazione*. Roma: Aracne.
- FONTANILLE, J. (2004). *Figure del corpo*. Roma: Meltemi.
- GENETTE, G. (1999). *L'opera dell'arte. Immanenza e trascendenza*. Bolonia: Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna (CLUEB).
- GINZBURG, C. (2008). *De Warburg a Gombrich, notas sobre un problema de método*. En C. Ginzburg, *Mitos, emblemas, indicios*. Barcelona: Gedisa.

KUBLER, G. (1976). *Le forme del tempo*. Turín: Einaudi.

MANGIERI, R. (2014). *Imagolettragrafia*. Mérida: Universidad de Los Andes (ULA).

MANGIERI, R. (2019). *Al alcance de mis dedos*. En *Actas del Congreso Internacional de la IASS*. Buenos Aires.

TURNER, V. (1986). *Dal rito al teatro*. Bolonia: Il Mulino.

VIOLI, P. (2018). *How our Bodies Become Us: Embodiment, Semiosis and Intersubjectivity*. *Journal of Cognitive Semiotics*, IV(1), 57-75. Recuperado de <http://www.cognitivesemiotics.com>.

WARBURG, A. (2019). *La pervivencia de las imágenes*. Prólogo de F. Santos. Buenos Aires: Unilibro.

WARNEKE, M. (2000). *Introducción*. En A. Warburg, *Bilderatlas-Mnemosyne*. Berlín: Verlag.

Crítica del arte fotográfico: fundamentos semióticos y análisis de *Kinderwunsch*.

Critique of photographic art: semiotic foundations and analysis of *Kinderwunsch*.

JACOB BAÑUELOS CAPISTRÁN

(pág 119 - pág 127)

RESUMEN. En este ensayo se propone un modelo sociosemiótico de análisis para la crítica del arte fotográfico y se lo aplica en *Kinderwunsch* (2006-2013), obra de la artista Ana Casas Broda. El modelo tiene como base los *Fundamentos de la teoría de los signos* de Charles Morris (1985) y permite realizar una valoración e interpretación semántica, sintáctica y pragmática de una obra fotográfica. Es una herramienta para realizar una crítica del arte fotográfico en ocho dominios de análisis de la imagen visual: histórico-tecno-estético, filosófico-sociocultural, lógico-semántico, morfológico (gráfico, plástico, formal), sintáctico orden-numérico, espacio-temporal, mediático y antropológico.

Palabras clave: crítica, arte, fotografía, semiótica, imagen

ABSTRACT. In this essay, a socio-semiotic model of analysis is proposed for the criticism of photographic art and it is applied in *Kinderwunsch* (2006-2013), the work of the artist Ana Casas Broda. The model is based on the *Fundamentals of the theory of signs* by Charles Morris (1985), which allows a semantic, syntactic and pragmatic assessment and interpretation of a photographic work. In this way, the model is a tool that allows a critique of photographic art in eight domains of analysis: historical-techno-aesthetic, philosophical-sociocultural, logical-semantic, morphological (graphic, plastic, formal), syntactic order-numeric, space-time, media and anthropological of the visual image.

Keywords: criticism, art, photography, analysis model, semiotics, image theory

JACOB BAÑUELOS CAPISTRÁN. Profesor investigador, Escuela de Humanidades y Educación, Departamento de Medios y Cultura Digital, Tecnológico de Monterrey. Doctor en Ciencias de la Información (apto *cum laude* 1991-1995), Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) desde 2005; actualmente es SNI-1. Correo electrónico: <jcapis@tec.mx>, <jacobisraell@gmail.com>.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 13/10/2020 **FECHA DE APROBACIÓN:** 05/01/2021

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de este estudio es proponer un modelo de análisis para realizar una crítica del arte fotográfico desde un enfoque sociosemiótico y aplicarlo a la obra *Kinderwunsch* (2006-2013) de Ana Casas Broda. El estudio está dividido en las siguientes secciones básicas: un breve recorrido por la historia de la crítica fotográfica; una definición sobre qué significa crítica de arte desde una perspectiva sociosemiótica; una descripción de los fundamentos teórico-metodológicos del modelo de análisis; y, finalmente, la aplicación del modelo sobre la obra de esta artista.

La crítica fotográfica, en general, es un objeto de estudio complejo, no claramente definido, que se divide entre la opinión, el análisis, la reseña y la crítica del arte desde diversas perspectivas e intereses o enfoques teóricos, éticos, sociales, históricos, económicos, políticos y estéticos.

Más allá de estas disertaciones conceptuales y socioculturales, es necesario establecer una definición de *crítica fotográfica* y qué entendemos aquí como *crítica sociosemiótica del arte fotográfico*, concepto central de este ensayo.

2. CRÍTICA SOCIOSEMIÓTICA DE LA FOTOGRAFÍA

La palabra *crítica* (*Kritik*), usada por vez primera en la obra de Gottlieb Stolle (1673-1744) titulada *Kurtze Anleitung zur Historie der Gelabrtheit* (*Breve guía de historia de la erudición*), está asociada a la tarea de enmendar y validar, realizada con el fin de comprender e interpretar a los autores antiguos e identificar pasajes o atribuciones falsos que pudieran aparecer en una obra (Stolle, 1736, citado por Colorado, 2017).

De acuerdo con Anna Siegel en su *Observatoire de l'art contemporain* (2015), la palabra *crítica* deriva de dos palabras griegas: *kritikos* 'discernimiento' y *kriterion* 'norma', de tal forma que *crítica* implica "agudeza en los juicios basados en normas". Pero ¿qué normas? (Siegel, 2015, citada por Gattinoni, 2017). En el Renacimiento ejercen la crítica Giorgio Vasari y Pietro Aretino; también existe la crítica oral en Italia y Francia en 1648. Más tarde, en 1746, La Font de Saint-Yenne inicia la era de la teorización de las artes (Acha, 2006, citado por Colorado, 2017).

Existe un amplio consenso en determinar que fue Denis Diderot quien inauguró la práctica de la crítica artística, pionero en el oficio de crítico o guía en la interpretación y evaluación de las obras de arte en los salones parisinos y entre los artistas de su tiempo. La crítica de arte se emparenta con la estética, en el sentido de la construcción de discursos sobre las artes y como sistema de evaluación, desde el arte antiguo hasta el arte contemporáneo (Calabrese, 1999).

Tiene como finalidad establecer una valoración y una interpretación sobre una obra determinada, asociadas a la historia del arte contemporáneo, a sus métodos y cánones de apreciación, a sus prácticas e instituciones, y a las relaciones con el mercado burgués, actualmente mercado capitalista del arte. La crítica de arte también se vincula con la aparición de movimientos artísticos y con la divulgación del producto estético a través de medios especializados o cotidianos, como revistas y periódicos, para un público más amplio en la denominada *cultura de masas* (Calabrese, 1999).

La crítica sociosemiótica de la fotografía tiene un enfoque académico y humanista, retoma el bagaje histórico, teórico y metodológico de los análisis que sobre fotografía se han realizado a lo largo de la historia del medio. Es por eso que el crítico semiólogo, además del compromiso social y ético con su ejercicio, acude al conocimiento y a los fundamentos de análisis de los que es heredero, tanto en el campo de la filosofía, la teoría de la imagen y la comunicación como en el campo de la historia del arte, la estética, la sociología, la antropología y la semiótica de la imagen.

3. MODELO PARA UNA CRÍTICA DEL ARTE FOTOGRÁFICO

A continuación se propone un modelo experimental para una crítica sociosemiótica del arte fotográfico. Sus fundamentos están concebidos desde una perspectiva amplia de los *Fundamentos de la teoría de los signos*, de Charles Morris (1985), así como de la semiótica y sociosemiótica como disciplinas que interpretan y analizan los signos, sus características formales, interacciones, relaciones de orden y número, disposición en el espacio visual, significados, contexto histórico y tecno-estético, implicaciones antropológicas, usos y prácticas culturales, valores espacio-temporales; en resumen, sus valores semánticos, sintácticos y pragmáticos en el marco de una semiosfera sociocultural determinada.

El modelo se construye desde cuatro perspectivas epistemológicas: perspectiva histórico-tecno-estética, perspectiva filosófico-sociocultural, perspectiva semiótica-sociosemiótica y perspectiva antropológica. Los fundamentos del modelo se encuentran en Algirdas Julien Greimas y Joseph Courtés (1973, 1982), Nicola Abbagnano (1993), Helena Beristáin (1992) y John Lyons (1977).

El modelo se describe a partir de dominios de análisis que tienen como finalidad orientar un ejercicio crítico del arte fotográfico, sus objetos, prácticas, valores formales-morfológicos, sintácticos, espacio-temporales, históricos, estéticos, socioculturales y sociomediáticos. Estos aspectos se engloban en una sociosemiótica de la semántica, sintáctica y pragmática, conceptos ampliados y adaptados al análisis visual de la fotografía (Morris, 1985).

El análisis semántico comprende los dominios histórico-tecno-estético, filosófico-sociocultural y lógico-semántico. El análisis sintáctico incluye los dominios morfológicos —gráfico, plástico, formal—, sintáctico orden-numérico y espacio-temporal. Y el análisis pragmático abarca el dominio mediático y el dominio antropológico.



Figura 1. Modelo de análisis para una crítica sociosemiótica de la fotografía (elaboración propia)

4. CRÍTICA DE *KINDERWUNSCH* (2006-2013)

El modelo sociosemiótico para la crítica del arte fotográfico en *Kinderwunsch* (2006-2013)¹ de Ana Casas Broda se aplica al conjunto de la obra, compuesta por textos y fotografías.

DOMINIO HISTÓRICO-TECNO-ESTÉTICO

Ana Casas Broda es una artista mexicana de origen español, de madre austriaca y padre español.² Ha destacado en el ámbito internacional de la fotografía, cuenta con numerosas exhibiciones internacionales y ha participado como tutora y jurado en múltiples talleres, seminarios y concursos. Es editora de diversas publicaciones, forma parte de la editorial Inframundo, que ha publicado más de veinticinco fotolibros, y dirige la escuela de formación fotográfica Hydra.

La autora cuenta con tres grandes obras —*Cuadernos de dieta* (1986-1994), Álbum (2000) y *Kinderwunsch* (2006-2013)— que, fundamentalmente, exploran el tema de la identidad a través de la memoria, la infancia, la familia, el cuerpo y la maternidad.

Kinderwunsch es un proyecto fotográfico realizado por Ana Casas Broda entre 2006 y 2013; se trata de un trabajo de largo aliento, al igual que sus otros dos grandes cuerpos de trabajo. La obra se compone de una serie fotográfica monumental de más de setenta y siete fotografías y veintidós textos, cuyo destino es la conformación de una obra que culmina en un libro, creado a lo largo de esos siete años de la vida de la autora. El título de la obra, *Kinderwunsch*, significa en alemán *niños y deseo*; sintetiza claramente el detonante del proyecto fotográfico, que nació como forma de creación y memoria del proceso realizado para concebir un segundo hijo y para explorar la relación entre madre e hijos. Comienza con la irrupción del deseo incontenible de tener un segundo hijo y construir “una constelación diferente”, tras cuatro años de desearlo y exponerse a “tratamientos médicos, operaciones, inseminaciones y curanderas” (Casas, 2013).

Kinderwunsch emerge como una obra biográfica, construida a partir de autorretratos, retratos de los hijos en casa, imágenes de archivo sobre intervenciones médicas y fragmentos del cuerpo de la autora. Irrumpe en el género del autorretrato y es un trabajo artístico que emplea la fotografía para construir escenas espontáneas y planificadas, acompañadas de algunas imágenes de registro documental. Se complementa con textos que profundizan en las motivaciones de la artista y permiten articular, vertebrar y comprender sus razones profundas en relación con la infancia, el afecto y la maternidad. La autora brinda tres fuentes fundamentales para comprender su obra: textos, fotografías escenificadas y fotografías de archivo.

Kinderwunsch forma parte de una constelación de obras dedicadas al tema de la maternidad y que Susan Bright (2013) compendió en *Home Truths: Photography and Motherhood*, que reúne el trabajo fotográfico de otras autoras del ámbito internacional y permite conocer los abordajes sobre la construcción de la identidad femenina a través de la maternidad.

El impacto sociocultural de *Kinderwunsch* reside en la enunciación sobre la experiencia de la maternidad y los hilos que vertebran sus hondas motivaciones. Pone énfasis en el significado de ser madre y en la profunda entrega que implica, casi un abandono de sí misma, un ofrecimiento (una ofrenda) que pasa por la transgresión del cuerpo, el agotamiento y la rendición al amor hacia los hijos.

DOMINIO FILOSÓFICO-SOCIOCULTURAL

Las imágenes de *Kinderwunsch* trastocan los imaginarios sociales sobre la maternidad que heredamos del Renacimiento y que siguen presentes hasta nuestros días, en los que vemos a una madre apacible, serena y, en algunos casos, sonriente. Con honrosas excepciones, encontramos otros matices, como en la obra de los pintores Benjamin Fayet o Léon Goupil sobre la maternidad, realizada a finales del siglo XIX, en donde la madre se representa exhausta y apesadumbrada.

La mirada sobre la maternidad y el deseo de tener hijos que ofrece *Kinderwunsch* traza un camino hacia la reivindicación de lo que significa ser madre, en el plano de una experiencia real y desde motivaciones profundas e individuales que pueden ser vistas como parte de un discurso feminista que apunta a deconstruir y desmitificar los cánones sobre la maternidad todavía dominantes en la cultura contemporánea.

DOMINIO LÓGICO-SEMÁNTICO

Kinderwunsch representa el recorrido que hace la autora para encontrarse con ella misma. Sus hijos son el vínculo que une su propia infancia con su presente como madre. Representa también el proceso para confrontar y sanar una depresión profunda originada en la niñez. La obra describe el túnel oscuro y tortuoso que significa este proceso en escenas de ella con sus hijos, rodeadas de un halo de luz en medio de la penumbra.

Muestra el proceso de la satisfacción de un deseo, no el de tener hijos, sino el de restituir el afecto y el amor de una madre a sí misma. La autora persigue afanosamente sanar una herida abierta en su infancia, abrazarse a sí misma y amarse a través del abrazo y del amor que ella da a sus hijos.

DOMINIO MORFOLÓGICO (GRÁFICO, PLÁSTICO, FORMAL)

Kinderwunsch adquiere forma a través de una extensa serie fotográfica y de textos. Las imágenes son de diversos tipos: imágenes escenificadas en una casa, autorretratos colectivos e individuales, retratos e imágenes documentales de archivo. Las imágenes escenificadas son, en su mayoría, autorretratos de la autora con sus hijos; conforman la línea narrativa más amplia del conjunto, que admite saltos en el tiempo, con inserciones de fotografías documentales procedentes de archivo o bien capturadas en hospitales, del parto, imágenes médicas combinadas con autorretratos de fragmentos del cuerpo desnudo de la autora y retratos individuales de sus hijos.

La propuesta formal es coherente en su conjunto y sigue variables de tratamiento constantes, sobre todo para la serie de imágenes escenificadas: claroscuro, planos generales ligeramente en picado, amplia profundidad de campo, enfoque selectivo en los rostros de los modelos, dos o tres personajes principales, el cuerpo de la autora desnuda, los hijos en pijama o desnudos, ella tendida en el suelo como postura reiterada, hincada o recostada en una cama, sensación de obscuridad, espacio contenido, elementos simbólicos mínimos, espuma blanca, papel del baño blanco, trazos de plumón dibujados, la recámara, el salón,

el baño. El tratamiento visual, mediante el uso de estas variables, crea una atmósfera profunda, íntima y sobria.

Las imágenes de archivo incluyen fotografías sobre intervenciones médicas, cuartos y salas de hospital, imágenes del interior del cuerpo e imágenes electrónicas. Construyen un eje narrativo de fondo y aportan un registro documental al conjunto de la obra y un sentido de realismo sobre lo que significan las intervenciones médicas en el cuerpo de la autora.

DOMINIO SINTÁCTICO ORDEN-NUMÉRICO

La secuencia narrativa fotográfica y escrita en *Kinderwunsch* no es cronológica, aunque describe un proceso, una experiencia existencial corporal y emocional sobre la maternidad, ligada a los recuerdos de la autora, a los procesos de intervención médica, a los cambios en su cuerpo, a los cambios físicos de los hijos por su crecimiento y a la relación lúdica entre madre e hijos.

Asistimos a una secuencia compuesta por fotografías y textos complementarios. Estos guían la lectura del conjunto de la obra sin referirse directamente a las imágenes, explican el trasfondo que origina el proyecto y describen la complejidad y el sentido existencial de la obra. Los textos hablan del pasado; las imágenes, del presente. Las imágenes describen el proceso del embarazo, el parto y, sobre todo, la relación establecida entre la madre y sus hijos en un espacio contenido: la casa.

Aunque la obra culmina en un libro y ese es el formato final previsto por la autora, en un sitio web¹ se puede navegar a través de las imágenes de acuerdo con una propuesta narrativa preestablecida desde la primera fotografía numerada, o bien saltando de una a otra o accediendo a los textos que se insertan en algunas fotos o en breves subseries fotográficas. Las imágenes no tienen pies de foto ni títulos. Esta suerte de desorden ordenado construye una narrativa no lineal que aporta los signos clave para comprender las profundas motivaciones que la fundamentan y permiten dar seguimiento al proceso emocional que explora.

DOMINIO ESPACIO-TEMPORAL

Los signos de espacio-tiempo en *Kinderwunsch* son decisivos en la construcción y el desarrollo temático de la obra. Podemos identificar tres tiempos narrativos: el pasado asociado a la infancia de la autora, el espacio-tiempo relacionado con el proceso de concepción y el parto, y el presente en la casa.

El pasado está relatado sobre todo en los textos, que describen situaciones y emociones relacionadas con la niñez, la relación de la autora con su abuela y sus padres. También describen los momentos de ansiedad y las razones que motivan la concepción del segundo hijo.

Los signos del espacio-tiempo en el conjunto de fotografías que asocian el proceso de intervenciones médicas y el parto reúnen imágenes descriptivas de consultas, salas de hospitales e imágenes médicas que representan el proceso relacionado con la concepción y el parto.

El espacio-tiempo construido formula un ensayo artístico que sitúa una reflexión contemporánea de gran relevancia y vigencia: la complejidad que significa ser madre y los factores sobre la infancia, la identidad y la memoria que intervienen en este proceso. La obra se eleva desde una experiencia individual profunda hacia una reflexión social colectiva urgente sobre cómo entender y vivir la maternidad en el espacio-tiempo presente.

DOMINIO MEDIÁTICO

Kinderwunsch, publicado como libro en 2013, ha sido objeto de numerosas publicaciones, críticas y entrevistas a la autora, difundidas en periódicos, revistas, programas de radio, festivales de fotografía, canales de televisión, plataformas digitales como YouTube, blogs y agencias de noticias nacionales e internacionales.³

En su conjunto, los textos mediáticos relacionados con la obra versan sobre el tema de la maternidad y la identidad. Sin embargo, tratan también, en menor medida, el tema de la infancia y la memoria, componentes fundacionales de la obra.

La autora, por su parte, ha publicado algunas imágenes de *Kinderwunsch* en su perfil de Instagram (@anacasabroda), así como carteles promocionales de exposiciones e imágenes del proceso de montaje de la obra en salas de exhibición. Instagram es empleado como plataforma que permite dar visibilidad a las actividades de exhibición y difusión.

Kinderwunsch ha transitado por numerosos museos y galerías, entendidos aquí como prácticas de mediación e interacción con la obra. Es el espacio de la exhibición una práctica sociocultural que la inserta frente a una sociedad, en términos históricos; la obra convertida en objetos simbólicos en un espacio que la reconoce como obra de arte y que establece pautas de lectura diferentes al libro y a la web; la obra frente a un recorrido, convertida en objetos físicos de gran formato.⁴

DOMINIO ANTROPOLÓGICO

Kinderwunsch aporta una relevante reflexión biosocial sobre las nociones culturales asociadas a la maternidad, sus motivaciones, su trasfondo emocional, la forma de confrontarla, la relación con los hijos, las intervenciones y los cambios sobre el cuerpo de la mujer en el proceso, y el estado emocional antes y durante la crianza. La obra lanza una pregunta fundamental para la sociedad contemporánea: ¿qué significa ser madre, para qué serlo y cómo afrontarlo?

Kinderwunsch, sin ser propiamente feminista, se encuadra perfectamente en la reflexión sobre la deconstrucción cultural de la mirada que históricamente se ha ido forjando sobre la mujer y la maternidad. Y pone un importante acento, por su profundidad, autenticidad y potencia estética, sobre las problemáticas existenciales que conlleva ser madre. *Kinderwunsch* es un detonante cultural que permite reflexionar críticamente sobre el hecho de la maternidad y la identidad de la mujer ante esta; construye conocimiento sobre la persona a través de un viaje íntimo y profundamente humano.



Figura 2. Exposición de *Kinderwunsch* (2016), Fotohof, Salzburgo⁵

5. CONCLUSIONES

El modelo para una crítica sociosemiótica del arte fotográfico aquí propuesto permite clarificar y valorar los elementos constitutivos y la relevancia histórica de una obra de arte, como se ha realizado en el caso de *Kinderwunsch*.

El abordaje crítico de la fotografía en el siglo XXI requiere de un enfoque que esté a la altura de su complejidad, prevenida frente al cambio que supondrá la sociedad poshumana, la trama impuesta por las culturas algorítmicas en arquitecturas tecnológicas cada vez más robustas y en donde intervienen valores históricos, filosóficos, tecnológicos, estéticos, socioculturales, antropológicos y mediáticos en una semiosfera de imágenes fluidas, líquidas (Bauman, 2007) y cambiantes.

La crítica del arte fotográfico desde una perspectiva sociosemiótica requiere actualmente de un mayor fundamento a la hora de ser formulada, sobre todo en un escenario emergente en donde, a pesar del estallido numérico exponencial, tecnológico y narrativo de la fotografía, el ejercicio responsable, ético y fundamentado de la crítica fotográfica parece haber eclosionado. Hacer una crítica sociosemiótica de la fotografía fortalece el ejercicio de su valoración e interpretación ética y humanista en un contexto sociocultural complejo.

NOTAS

¹ Versión web de *Kinderwunsch* (2006-2013): <https://www.anacasasbroda.com/kinderwunsch>

² Las obras y la biografía de Ana Casas Broda en su sitio web: <https://www.anacasasbroda.com/biografia>

³ Publicaciones relacionadas con *Kinderwunsch* en medios de comunicación y en internet: <https://www.anacasasbroda.com/en-la-red>

⁴ Exhibiciones de *Kinderwunsch*: <https://www.anacasasbroda.com/exposiciones>

⁵ Montaje de la exposición en Fotohof: <https://www.anacasasbroda.com/fotohof>

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, N. (1993). *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ACHA, J. (2006). *Crítica del arte. Teoría y práctica*. México: Trillas.
- BAUMAN, Z. (2007). *Arte, ¿líquido?* Madrid: Sequitur.
- BERISTÁIN, H. (1992). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- BOULOUCH, N. (2019). *El cielo es azul*. México: Vestalia Ediciones.
- BRIGHT, S. (2013). *Home Truths: Photography and Motherhood*. Londres: Art/Books.
- CALABRESE, O. (1999). *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- CASAS, A. (2013). *Kinderwunsch*. Madrid: La Fábrica.
- COLORADO, O. (2012). John Szarkowski, el zar de la fotografía. Óscar en fotos. Recuperado de <https://oscarenfotos.com/2012/07/01/john-szarkowski-el-zar-de-la-fotografia/>
- (2017). La crítica en la enseñanza fotográfica. Óscar en fotos. Recuperado de https://oscarenfotos.com/2017/09/23/la-critica-en-la-ensenanza-fotografica/#_ftnref7
- GREIMAS, A. J. Y COURTÉS, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- JENKINS, H. (2008). *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- LYONS, J. (1977). *Semántica*. Barcelona: Teide.
- MORRIS, CH. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Paidós.
- SCOLARI, C. (2004). *Hacer clic. Hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales*. Madrid: Gedisa.
- (2008). *Hipermediaciones*. Barcelona: Gedisa.
- (2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto.
- STOLLE, G. (1736). *Anleitung zur Historie der Gelahrtheit, denen zum besten, so den Freyen Künsten und der Philosophie obliegen*, Jena, Meyer, 1736, p. 117. Citado por Raunig, G. (2008). ¿Qué es la crítica? Suspensión y recomposición en las máquinas textuales y sociales. Recuperado de <http://eipcp.net/transversal/0808/raunig/es>

Desmarque global y emergencia local en el arte contemporáneo.

Global unpinning and local emergency in contemporary art.

Rocío SOSA

(pág 129 - pág 140)

RESUMEN. A partir del debate cultural global/local y de *lo propio* en el arte latinoamericano, el objetivo general de este artículo es ampliar la lectura dicotómica centro/periferia, propuesta en los años noventa, mediante la incorporación de enfoques descoloniales. Esto permite observar un punto común entre el Norte y el Sur: la *colonialidad del ver y del ser* entrelazadas en la actualización de la matriz moderna de poder. En este sentido, el objetivo específico es mostrar los modos en que las artistas contemporáneas Voluspa Jarpa y Claudia Coca, en la Bienal Sur 2019, ponen en cuestión la *mirada panóptica* subyacente en los imaginarios actuales totalizantes a través de prácticas artísticas locales en términos *ch'ixi*.

Palabras clave: colonialidad del ver, prácticas artísticas descoloniales, Bienal Sur 2019, Voluspa Jarpa, Claudia Coca

Abstract. Starting from the globallocal cultural debate and the characteristic of Latin American art, the general objective of this article is to broaden the dichotomous centerperiphery reading proposed in the 1990s by incorporating descolonial approaches. This allows us to observe a common point between the North and the South: the coloniality of seeing and being intertwined in the actualization of the modern power matrix. In this sense, the specific objective is to show the ways in which contemporary artists at Bienal Sur 2019, Voluspa Jarpa and Claudia Coca, question the panoptic view that underlies current totalizing imaginaries through local artistic practices in *ch'ixi* terms.

Keywords: coloniality of seeing, descolonial artistic practices, Bienal Sur 2019, Voluspa Jarpa, Claudia Coca

ROCÍO SOSA. Profesora de Historia del Arte en la Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, y becaria doctoral del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Ha publicado ensayos en revistas y en libros, realizado estancias de investigación y participado en conferencias en países de Sudamérica y en España sobre arte y política, descolonialismo y modernidades artísticas en Argentina y en América Latina. Email <rocio.sosa.5@gmail.com>

FECHA DE PRESENTACIÓN: 01/10/2020 **FECHA DE APROBACIÓN:** 18/09/2021

1. INTRODUCCIÓN

Actualmente, desde las humanidades y las ciencias sociales, se sostienen distintos discursos en torno a tres grandes tópicos: *modernidad*, *colonialidad* y *poder*. Por un lado, se encuentran aquellos que afirman que los cánones ya no existen. Por el otro, están los que, a través de la realización de numerosos eventos científicos sobre la descolonización, solicitan que el problema de la colonización epistémica sea tenido en cuenta en la agenda académica y cultural.

La primera postura considera que los lentes occidentales en la comprensión del mundo fueron superados, así como también las desigualdades —raciales, étnicas, sexuales, entre otras— experimentadas por grupos subalternos. Con este discurso, que se respalda en el amplio desarrollo investigativo sobre el tema, algunos intelectuales buscaron desarmar los regímenes de poder en las tradiciones teóricas y desestimaron las prácticas socio-culturales que hoy demuestran lo contrario. De ahí que universalicen su premisa a partir de ciertos casos paradigmáticos de logros conseguidos por movimientos sociales a través de su militancia y acción territorial, lo que conduce a que caigan en la falacia de la evidencia incompleta. Por lo tanto, desde una mirada multicultural, se enaltece la inclusión que se ha producido de los sujetos vulnerados, pero se legitima el mecanismo de absorción pasiva que sintetiza armónicamente la conflictiva dialéctica cultural. Este pensamiento equivale a lo que Joaquín Barriandos (2011) denomina *la razón intercultural de la condición poscolonial*, correspondiente a una lógica etnocéntrica actualizada, desde la que se ponen en marcha procesos de *inferiorización racial* y *epistémica*.

No obstante, la segunda posición evidencia que todavía no se ha conseguido una transformación teórica y que aún siguen vigentes lógicas coloniales en las prácticas socio-culturales, en general, y en las investigativas y educativas, en particular. Esta perspectiva sostiene que las instituciones académicas conservan modos de ver, pensar y hacer solventadas y legitimadas por la tradición francesa, alemana y anglosajona. En efecto, plantean que permanece activa la reproducción de saberes dominantes aun cuando se abordan temas locales, lo que pone de relieve la dificultad contemporánea de producir y ser parte de una matriz cognoscitiva descentrada. Debido a esto, desde los estudios críticos de la colonialidad se expone la necesidad de un desprendimiento o abandono de las bases eurocentradas de poder, de un desmarque de la lógica de la modernidad, para dar apertura a una alternativa epistémica otra (Mignolo, 2016). Esto implicaría un proceso de descolonización dirigido a la heterarquía de las múltiples relaciones raciales, étnicas, sexuales, epistémicas, económicas y de género que la primera descolonización —territorial— dejó intactas (CastroGómez y Grosfoguel, 2007).

Sin embargo, numerosas investigaciones simplifican la comprensión de la heterarquía del poder a una mirada dicotómica. Esto es visible en los usos de los pares polares como centro/periferia, Occidente/Oriente y Norte/Sur, por ejemplo. El problema que arroja dicha lectura es que devuelve un abordaje acotado del fenómeno colonial y cultural. En este caso la presencia del paradigma marxista tradicional, y en América Latina también del enfoque teórico de la dependencia, suele circunscribir la problemática a una semiosis prefigurada entre dos grandes bloques: *opresores* y *oprimidos* o *metrópoli* y *satélite*. Por lo tanto, se corre el riesgo de generalizar el modelo de análisis por entender a las regiones situadas en la periferia como un universo homogéneo, así como también de desestimar las formas

específicas de colonialismo interno presentes en el centro. Esto, a su vez, condiciona el trabajo de campo y desancla la teoría de los estudios de casos.

Como se puede ver, ambas posturas presentan una ceguera teórica que invisibiliza la práctica, lo que se observa en el uso de argumentos y datos parciales y de marcos teóricos reducidos. Este artículo, que se centra en el campo del arte y de los estudios visuales, parte de dos supuestos. El primero es que el canon no ha sido destruido, prueba de ello son las producciones visuales que, tanto en espacios públicos como institucionales, exponen su operatividad. El segundo es que los productores de imágenes y los artistas que se consideran parte de la perspectiva crítica colonial, y se sirven de sus marcos teóricos, aportan a estas teorías saberes sociales y culturales obtenidos en sus prácticas situadas y concretas.

A la luz de estas ideas, el siguiente escrito abordará la problematización de la *colonialidad del ver* y *del ser* (Barriandos, 2011; Mignolo, 2010) en las instalaciones artísticas de Voluspa Jarpa y de Claudia Coca expuestas en la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo del Sur (Bienalsur) en el 2019. El objetivo es mostrar los modos en que se pone en cuestión cierta *mirada panóptica colonial* (Zavala, 1992) subyacente en los imaginarios actuales totalizantes; se parte de la hipótesis de que, por un lado, ambas obras subvierten los regímenes visuales modernos¹ a través de prácticas antropofágicas y de *contrarchivo* (Guasch, 2012) y de que, por otro, estas obras ofrecen alternativas de desmarque del orden global —establecido en la matriz moderna de poder— y posibilitan la emergencia de lo local en términos *ch'ixi*. Es decir, lo que en lengua aymara refiere a una unidad heterogénea —sociedad, nación, continente, mundo— en la que la diferencia cultural —voces, cuerpos, miradas, discursos, creencias, identidades— no se funde, sino que se antagoniza o complementa (Rivera Cusicanqui, 2019).

Tomando en consideración que la imagen aporta a la comprensión de lo social y que “revela y reactualiza muchos aspectos no conscientes del mundo social”, se empleará la perspectiva metodológica *sociología de la imagen*, propuesta por Silvia Rivera Cusicanqui (2019, p. 19). En este sentido, el análisis de la imagen será articulado con distintas áreas de conocimiento —historia, sociología, filosofía e historia del arte— y se focalizará en los diálogos que las artistas establecen con los discursos visuales internos y externos que circulan en las sociedades que habitan y en las relaciones que con ellos entretejen para intervenir los relatos instituidos. A su vez, para un mayor acercamiento a las obras, se añadirá al análisis el material paratextual² que se refirió a ellas —escritos curatoriales, entrevistas, textos de las artistas y de la crítica de arte—, en cuanto sistema de regulación en la lectura de una obra.

2. CONSIDERACIONES SOBRE LO LOCAL Y LA ALTERIDAD

En la década de los ochenta, las teorías poscoloniales y los estudios subalternos ingresaron en las agendas culturales de los centros y plantearon una nueva preocupación por la diferencia y la otredad. En las gestiones institucionales, esto se tradujo en la búsqueda por ampliar el ideario artístico euronorteamericano con la producción de exposiciones universales o globales. El objetivo principal, como en la conocida muestra “Magiciens de la terre” (1989), fue expandir el corpus canónico de obras y la noción de estética a partir de la inclusión del tercer mundo. Sin embargo, se apuntó a un consumo del otro cultural que

anuló el problema sobre la alteridad y, además, deslocalizó las producciones, poniéndolas en funcionamiento en un sistema cultural ajeno que, indudablemente, modificó su sentido. Por lo tanto, al mantener la estructura y el relato dominante no hubo una modificación en la mirada colonial, sino la reactivación de modos de ver exotizantes.

En relación con esto, la escena artística internacional de los años noventa se encontró comprendida por una dialéctica entre las prácticas curatoriales y las artísticas en torno a reflexiones sobre desigualdad, política, activismo y grupos subalternos. De ahí derivaron, por un lado, conceptos teóricos que hicieron hincapié en el intercambio social y el rol del artista como etnógrafo (Bourriaud, 2008; Foster, 2001, pp. 175-208). En ese sentido, se trazaron políticas “inclusivas” de representación que tematizaban la alteridad cultural. Por otro lado, se fomentaron estéticas “interpelantes” capaces de movilizar al espectador. Las producciones visuales y textuales que emergieron de estos lineamientos estuvieron lejos de generar una transformación sociocultural, porque no alteraron la operatividad de los discursos de poder. Más aún, estos agentes acabaron cosificando y mercantilizando el cuerpo “marginal” bajo un arte *miserabilista* o *pornomiseria*.³ A su vez, las obras producidas desde esta perspectiva como, por ejemplo, las *acciones remuneradas* del artista español Santiago Sierra avalaron formas materiales y simbólicas de violencia, racialización y *espectáculo del otro* (Hall, 1997).

Por lo mencionado, los discursos que circularon por la institución arte expresaron modos de violencia y prácticas neocoloniales a través de la reversión de regímenes visuales que operaron mediante la ausencia —supresión de la diversidad— y la presencia —exaltación de la alteridad— del tercer mundo.

En contra de dicha “gestión multicultural” de la diversidad, críticos y teóricos americanos desarrollaron discursos que cuestionaron las decisiones culturales hegemónicas.⁴ Teóricos norteamericanos como Shifra Goldman (1985) problematizaron la *desterritorialización del arte latinoamericano*, que lo despojaba de su carácter particular marcado por el ritmo de su propia historia. Los escritos de curadores latinoamericanos como Mari Carmen Ramírez ofrecieron una mirada crítica sobre el proceso de globalización en el arte y la gestación de nuevas lógicas de poder dentro del dispositivo de legitimación en los centros.

En este sentido, Ramírez (1999) manifestó un doble conflicto. Por un lado, están los estereotipos a través de los cuales se representó a América Latina en las exhibiciones euronorteamericanas y la promoción de su condición de diferente como valor de cambio en los centros. Por otro lado, se activó un proceso de homogeneización artística, efectivizado a partir de la creación de una *corriente globalizada*.

Según la autora, esto se produjo por el establecimiento de un tipo específico de producción que solicitaba a los artistas una adaptabilidad a la “*lingua franca* del mundo del arte internacional” (Ramírez, 1999, p. 72). Esto es el uso del lenguaje conceptual, a nivel formal, y la referencialidad a tópicos “universales” como la sexualidad, la condición femenina y los usos y aplicaciones de la tecnología, a nivel temático. De este modo, los artistas que no presentaron lo que Ramírez denominó *contextura* —es decir, una oscilación entre el contexto abstracto de lo global y el contexto concreto de lo local— fueron marginados y condenados al aislamiento.

En relación con el debate recuperado, para complejizar una posible lectura binaria, los enfrentamientos artísticointelectuales se efectuaron en dirección Norte/Sur y Norte/Norte, como se vio, pero también entre el Sur y el Sur. La discusión Sur/Sur se presentó en-

tre el *latinoamericanismo*, el cual ejerció una *función centro* con la introyección del *dispositivo de legitimación* del centro en las capitales culturales emergentes, y la *crítica latinoamericana*, que cuestionó el modelo globalizante correspondiente al *dispositivo de legitimación*, dado que “omite la singularidad constitutiva de los procesos de enunciación formulados ‘desde’ América Latina” (Richard, 2002, p. 154). En breves palabras, la batalla contra el latinoamericanismo se desplegó en torno a su discurso homogeneizador de la representación y la codificación universal operada en el consumo de la alteridad. No obstante, si bien la crítica latinoamericana propuso como horizonte un *descentramiento epistémico* que exprese teóricamente la singularidad y diferencialidad local, no tomó en cuenta las prácticas artísticas disidentes en la periferia.

Sobre esta ceguera, Juan Acha, Adolfo Colombres y Ticio Escobar (2004) evidenciaron la desarticulación que presenta la teoría del arte local con la práctica artística continental. En el prólogo de *Hacia una teoría americana del arte*, se expresa:

Nuestra práctica artística ha dado pasos significativos, pero no se puede pedir a los artistas que hagan todo el trabajo: los críticos y teóricos del arte deben acudir en su apoyo, elaborando categorías de análisis a partir de esa misma práctica, y no de las ajenas. [...] En consecuencia, la teoría del arte que logremos articular modificará no solo [el modo de producir] las obras, sino también la percepción de las mismas (Acha et al., 2004, p. 10).

De modo que la recurrente disputa intelectual latinoamericana por la descentralización de los regímenes epistémicos dominantes imposibilitó tanto la construcción de un *pensamiento visual independiente* (Acha et al., 2004), basado en obras locales, como la creación de un sistema de legitimación alternativo.

Las tensiones mencionadas en este apartado entre las regiones centro/periferia se prolongaron durante la primera década del siglo XXI, período en el que mutaron las denominaciones, pero la estructura se sostuvo.⁶ Sin embargo, muchos artistas locales, apropiándose del lenguaje artístico legitimado, produjeron obras que aludían a sus contextos y procesos históricos. Para ellos, el uso de las formas “globales” funcionó como camuflaje mediante el cual burlaron/hackearon el sistema hegemónico desde adentro de la institución arte e instalaron, a su vez, el disenso cultural en el *régimen escópico* global (Jay, 2003, pp. 221-251). Con el fin de profundizar en estos casos, en el siguiente apartado se analizarán las instalaciones de las artistas Voluspa Jarpa y Claudia Coca, las cuales manifiestan la vigencia y operatividad de regímenes modernos de poder en las visualidades contemporáneas. Asimismo, en dichas obras se observa la ampliación del terreno de producción por parte de las artistas, a través de la implementación de prácticas transdisciplinarias para el abordaje de las complejas realidades socioculturales.

3. ARCHIVOS INTERRUMPIDOS E IMÁGENES INESTABLES

Tal como se ha desarrollado hasta el momento, la *colonialidad del ver* moderna, con sus mutaciones temporales, se encuentra presente en los discursos visuales contemporáneos que sostienen modos desiguales de percibir y representar. No obstante, como sostiene

Rivera Cusicanqui (2019), las imágenes permiten acceder a “interpretaciones y narrativas sociales, que desde siglos precoloniales iluminan este trasfondo social y nos ofrecen perspectivas de comprensión crítica de la realidad” (p. 20). Las imágenes, por lo tanto, ayudan a captar los sentidos bloqueados y olvidados en la lengua oficial, más aún en el contexto latinoamericano y, en particular, en el argentino, en el que dicha lengua expresa la subsumción colonial y republicana de las comunidades indígenas. De ahí que el registro visual posibilita descubrir los modos en que el colonialismo se combate, se subvierte y se ironiza.

A partir de esta doble conceptualización de la función visual —dispositivo de dominación y, al mismo tiempo, de subversión—, se indagará en las obras de las artistas sobre sus usos en la construcción de discursos descoloniales en el arte, específicamente mediante las prácticas de *contrarchivo* (Guasch, 2012). En este sentido, se empleará *archivo* como *archivo oficial*, que refiere a “un conjunto ordenado de diferentes tipos de documentos —textuales, visuales, sonoros y audiovisuales— que una institución produce”. Más precisamente, será entendido como el repositorio material que fundamenta y legitima una historia oficial. En función de esa definición, la práctica de *contrarchivo*, término acuñado por Anna María Guasch (2012), refiere a los diversos modos en que los artistas entablan diálogos con narrativas coloniales, tanto a favor como en contra de fuentes oficiales, y a las diferentes relaciones que establecen con el poder a través del archivo. En definitiva, las maneras en que los artistas se valen del archivo para señalar sus fisuras y sus paradojas.

En la segunda edición de la Bienalsur (2019), la artista chilena Voluspa Jarpa presentó la instalación *Ópera emancipatoria* en la Sala Calabozo del Museo Histórico Nacional del Cabildo de Buenos Aires y de la Revolución de Mayo, dentro del núcleo curatorial Memorias y Olvidos. Esta obra es una adaptación de uno de los tres componentes —“El museo del hombre hegemónico”, la “Galería de subalternos” y la “Ópera emancipadora”— que integran un proyecto más amplio titulado *Miradas alteradas*, el cual fue expuesto en paralelo en el Pabellón de Chile de la Bienal de Venecia. Según la artista y el curador Agustín Pérez Rubio, dicho trabajo desarrolla una narrativa centrada en la revisión de la historia europea y en sus proyecciones y traducciones sobre las regiones no hegemónicas. De este modo, ambos visualizan las relaciones de poder que trascienden la geopolítica global y el colonialismo externo para indagar sobre el colonialismo interno. Al respecto, Pérez Rubio sostiene:

Il progetto che abbiamo preparato non indaga soltanto la relazione in Europa tra la monarchia e il popolo e la loro evoluzione in termini egemonici, ma mette anche in discussione il modo in cui le colonie si sono adattate localmente attraverso nuove forme di egemonia, mettendo da parte le loro tradizioni, gli usi e i saperi, che sono stati soppiantati o persino dimenticati come conseguenza di quell'eredità coloniale egemonica [El proyecto que hemos elaborado no solo investiga la relación en Europa entre la monarquía y los pueblos y su evolución en términos hegemónicos, sino que también cuestiona la forma en que las colonias se han adaptado localmente a través de nuevas formas de hegemonía, planteando parte de sus tradiciones, costumbres y saberes, que han sido suplantados o incluso olvidados como consecuencia de esa herencia colonial hegemónica]⁵ (como se citó en Gravano y Grechi, 2019, párr. 1).

En relación con esa idea, la ópera sonora y visual en el calabozo está constituida por cuatro elementos: ópera, dispositivos de reclusión, cantata de ejercicio emancipatorio y la

reproducción del óleo *La mujer del preso*, de León Pallière. En cuanto a los procedimientos artísticos, es posible observar tres operaciones: *antropofagia*, *desaturización* y *reauratización* (De Andrade, 1928; Groys, 2008). El primero, para retomar el manifiesto del movimiento antropófago de Oswald de Andrade (1928), alude metafóricamente a la acción caníbal de devorar, deglutir y apropiarse de la cultura del conquistador. Esta estrategia presenta una mirada alternativa a la aculturación y evidencia un proceso activo por parte de las comunidades subyugadas con respecto a las formas culturales del colonizador. El segundo refiere a la provocación de la “pérdida del aura” inicial de un objeto en general, es decir, a la deslocalización de su contexto y de su función original. El tercero corresponde a la acción de relocalizar o reterritorializar ese objeto. En ese traslado se resignifica, por lo que pasa a funcionar de otro modo.



Figura 1. *Ópera emancipatoria* (2019), fotografía de Jimena Salvatierra, Instagram de Bienalsur (www.instagram.com/p/B6ikmySB8zq)

El procedimiento antropofágico se encuentra en el concepto global de la obra, en la construcción misma del dispositivo instalación. Jarpa se apropia del género ópera, considerado uno de los principales dentro de la música clásica europea, así como del espacio prisión. De este modo, si la ópera refería a un género musical teatral realizado por profesionales para un público especializado, es decir, por y para una élite, en este caso funcionaría como un escenario plural en el que participan diversas voces. En cuanto al espacio carcelario, este deja de ser un lugar de encierro para pasar a escenificar la acción de liberación. Además, un aspecto que colabora con la operación de la artista es la museografía previa de la sala, en la que los objetos de reclusión exhibidos en vitrinas y tarimas aparecen desactivados o desaturados.

La disrupción de sentido se consagra con la inserción visual, textual y oral del *otro cultural* a partir de la composición de una cantata en panfletos y grabaciones de las voces yuxtapuestas de dominantes, subalternos, emancipados y emancipadas. La artista utiliza como referente la cantata popular chilena, la cual tematiza, en general, cuestiones políticas y sociales. Parte, más precisamente, de la cantautora Violeta Parra y de su canción *Maldigo del alto cielo*. Jarpa y su compatriota Alberto Mayol, sociólogo y analista político, compusieron la letra “traficando versos” de la canción de Parra para presentar las luchas sociales y simbólicas entre fuerzas antagónicas. Por lo tanto, se concentra en las distintas formas de opresión, hegemonía y colonialismo, como la económica, la étnica y la de género. A su vez, agrega al campo de lucha las voces de resistencia y resiliencia que no sintetizan la dialéctica ni la armonizan, sino que la visibilizan. En el panfleto/afiche número 7, en la

voz de los arrieros de los Andes —trabajadores rurales—, los emancipados sostienen: “Me declaro soberano / Del poder elijo su impertinencia / De los abusados rescato su conciencia / Pero me declaro impertinente / Y por ello independiente” (Jarpa, 2019b).

A su vez, la voz de los arrieros anuncia que siguen vivos, es decir, que son más que una estampita en los cuadernos escolares y celebraciones patrias. Junto a la mirada no europea de los arrieros aparece, en el último afiche, la voz “Emancipadas”, encarnada por la cantante y actriz trans chilena Daniela Vega. Dicho texto abre la puerta no solo a las mujeres, sino a las disidencias en su totalidad, oprimidas por un orden político patriarcal que ejerce una *colonialidad del ser* (Mignolo, 2010). En este sentido, las emancipadas afirman:

Puedo controlar el mundo,
como tú varón
hacerlo desde mi silencio y mi estallido
No seré tu madre,
no seré tu esposa
Seré el monstruo que en la guerra no viste
Puedo hacerlo como una mujer
Pero, ¿qué es ser una mujer?
¿Qué es ser una mujer?
¿Y qué es ser un hombre? (Jarpa, 2019a).

Los interrogantes finales no cierran la lucha, sino que introducen la duda como mecanismo que socava el imaginario cristalizado. En sintonía, la imagen de *La mujer del preso*, de Pallière, que Jarpa desarchiva y desaturiza del Museo Nacional de Bellas Artes, pone en cuestión la mirada imperante sobre el artista europeo y la figura de la china. La lectura que ha sido realizada desde la historia del arte sobre Pallière lo sitúa como un pintor orientalista, categoría que definía a aquellos artistas del siglo XIX que viajaban por pueblos del Mediterráneo para recabar datos sobre otras sociedades y paisajes. Así el artista articula la descripción con la narración interpretativa de los tipos sociales locales, mediante una “mirada conservadora francesa sobre el mundo rural, como territorio incontaminado por los males de la civilización” (Amigo, 2007, p. 12). Por lo tanto, Pallière, junto con la literatura gauchesca, producida por la sociedad criolla letrada, amansó la belicosidad y desobediencia rural en la construcción de la identidad nacional. No obstante, la imagen anómala y oculta recuperada por Jarpa desactiva la visión/invencción idílica sobre el amor entre el gaucho y la china. En *La mujer del preso* aparece un sustrato inconsciente, tanto para Pallière como para sus interpretantes, que excede a la escritura racional del artista. Siguiendo la metodología de Rivera Cusicanqui (2019), se ve que la mujer de la imagen no conecta con la figura masculina apresada. De hecho, se puede apreciar cierta indiferencia y desinterés en su gestualidad. Él la mira, pero ella no le responde, por el contrario, con su cigarrillo en mano, mira a la cuarta pared. La corporalidad de ella no expresa sumisión, sino, simplemente, una especie de hastío de estar ahí. Esto último es quizás una de las cosas más potentes de la imagen, la posibilidad de independizar a la mujer del lugar común que ocupó en las representaciones tradicionales, las cuales continúan vigentes en la contemporaneidad.

En correspondencia con la obra de Jarpa, Claudia Coca expuso *La tempestad* en la sala del Centro Cultural Paco Urondo, enmarcada en el mismo núcleo curatorial Memorias y Olvidos. La instalación presenta parte del estudio que la artista se encuentra realizando desde 2015 sobre la circulación actual de discursos visuales racializantes contruidos por la reconocida revista *National Geographic*, los cuales apelan a supuestos modernos como lo exótico, lo primitivo y lo salvaje no occidental. En este sentido, Coca parte de la reflexión sobre la “reiterada estrategia colonial de perpetuarnos como ‘bárbaros’” (2019), en pos de una deconstrucción de la mirada antropológica imperial, naturalizada por los conquistadores y conquistados. De este modo, el proyecto iniciado buscó desmontar las operaciones coloniales —ver, conocer y dominar— a partir de la realización de un desmarque del mapa colonial, que consistió en la apropiación del rol del artístacronista viajero, relativo al período colonial, y del dispositivo de la *National Geographic*.

Primero, Coca (2019) remite a un intercambio entre quien mira y quien es mirado y enuncia: “Nosotros, los otros, ya no somos el objeto de estudio, observación y representación que se subleva. Ahora, los otros de occidente se convierten en el objeto de estudio”. Con un diario de viaje la artista fue a la costa ibérica y en su recorrido por los enclaves del comercio de Indias recogió relatos e imágenes a través de la escritura y del dibujo. Este procedimiento, en términos de Mary Louise Pratt (1997), puede ser denominado *autoetnografía*, es decir, la manera en que los conquistados responden o dialogan visualmente con las representaciones que los conquistadores hacen de ellos, utilizando los mismos códigos del conquistador. Luego confrontó su mirada con la de museos de Madrid, como el de antropología y el de América. De esta experiencia resultaron las imágenes que conformaron los quince cuadros de la instalación.

En cuanto a la producción misma, la artista toma, además, los materiales utilizados por los cronistas viajeros, como el carbón vegetal y los pasteles, y el diseño de las tapas de la revista *National Geographic*. El soporte papel es reemplazado por lino, lo que le aporta un acabado similar a dicha publicación. De los quince cuadros, doce aluden a paisajes españoles y tres a bustos escultóricos de mujeres autóctonas que representan a África, América y Asia. Los primeros cuadros remiten a una estética del grabado en blanco y negro. En cambio, los cuerpos de las mujeres se destacan por el color —en relación con el resto y con el fondo gris del propio cuadro en el que se alojan—. En ellas, parte del logo es obturado, por lo que queda de fondo el *Geographic*, que al mismo tiempo es tapado por los cuerpos. Lo que termina de construir el sentido de un cambio de posición es el montaje de los cuadros. Coca pone sobre la pared los cuadros en blanco y negro y, en frente, en una tarima a las tres mujeres que los miran. Así estas mujeres son las que miran el territorio del conquistador. Esta subversión de los lugares disloca y desafía el relato histórico colonial a partir de la construcción de un escenario inédito y, por su anacronismo histórico, utópico.



Figura 1. *La tempestad* (2019) (www.claudiacoca.com/cuentos)

Esta crítica se desplaza desde una problematización del poder a nivel global, en términos de colonialismo externo, hacia el nivel local, colonialismo interno. En este sentido, cabe preguntarse: ¿qué posiciones desiguales hemos reproducido en la periferia?, ¿qué cuerpos pueden ingresar en la institución arte y cuáles no?, ¿quiénes somos nosotros y quiénes son ellos? Estas preguntas, con relación a la instalación de Coca, indagan sobre los imaginarios nacionales en Sudamérica, aquellos que sostienen la aceptación y consumo de revistas como la tomada por la artista. La falta de conciencia expresa la imposibilidad que una gran parte del cuerpo social posee a la hora de identificarse con el otro cultural y encubre, además, la complicidad que teje y utiliza el colonialismo interno. Esto puede verse, sin más, en la gestión de las representaciones. Los museos de arte pueden contar con una vasta cantidad de retratos de figuras con nombres importantes y algunas obras de cuerpos sin nombres, es decir, cuadros costumbristas y de tipos sociales. Los cuerpos sin nombre también ingresan a los museos de antropología o etnografía en donde su cosificación, quizás, sea más transparente y cruda.

En este sentido, desde una mirada sociológica (Rivera Cusicanqui, 2019), es decir, desde un nosotros, Coca inserta los cuerpos obliterados en la institución arte y cuestiona así los modos coloniales del ver instituidos. Dicha relocalización genera un efecto de extrañamiento en el espectador, en cuanto altera el sentido marcado o prefijado del espacio expositivo.

4. CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo del escrito se ha tratado un problema fundamental en los discursos visuales, en general, y en los artísticos, en particular: la operatividad de la colonialidad del ver y del ser en los regímenes visuales contemporáneos. Debido al abordaje de obras pertenecientes al circuito artístico, se ha desarrollado un apartado que recupera el debate sobre las políticas de integración del otro no occidental al sistema artístico euronorteamericano. No obstante, como se observó, en el terreno de la confrontación teórica entre centro/centro, centro/periferia y periferia/periferia se perdió de vista la práctica artística que, de algún modo, desmontó el recurrente mecanismo violento de encubrimiento del otro cultural.

A su vez, resultan sintomáticas, en el campo intelectual contemporáneo de nuestra región, la discontinuidad y la amnesia sobre los debates del pasado. En efecto, se puede ver una variación de las categorías implementadas para la problematización de la *diferencia* como *desigualdad de poder* (epistémico y artístico), pero la ausencia de diálogos truncó la maduración de la teoría y la condenó a un constante empezar de cero. En este sentido, es fundamental propiciar la reflexión sobre la dinámica de esos debates y así analizar cuáles han sido los límites y alcances de las teorías que allí emergieron. Una teoría superadora, sin duda, precisa comprenderse y expresarse a la luz de su propio desarrollo histórico intelectual.

Respecto a las obras, con el análisis visual y paratextual, se evidenció la manera en que las artistas produjeron dispositivos críticos con una práctica transdisciplinaria. Voluspa Jarpa y Claudia Coca articulan herramientas de la sociología, la historia, la archivística, la geografía, entre otras, para la construcción de poéticasestéticas descoloniales que burlan los regímenes visuales dominantes. Finalmente, lo destacable de las instalaciones, como se vio, no es la anulación del Norte, sino la deglución y apropiación de sus formas y códigos para la elaboración de un discurso visual emancipador capaz de desarmar las redes de producción

colonial y posibilitar la emergencia de lo local en términos ch'ixi. En relación con la potencia transgresiva que posee lo visual, en el camino descolonial resulta fundamental volver a las imágenes y obras, en tanto ellas ofrecen perspectivas de comprensión crítica de la realidad.

NOTAS

¹ Se consideran *regímenes visuales modernos* a los modos de ver la diversidad cultural a través de sistemas de representación constituidos por la diferencia, los estereotipos visuales, la cosificación y el espectáculo de la alteridad (Hall, 1997).

² En términos de Gérard Genette (2001), un conjunto heteróclito de textos, más o menos cercanos a la obra, que buscan constituirse en el umbral de entrada propuesto al espectador.

³ Los conceptos de arte *miserabilista* o *pornomiseria* refieren al texto escrito en forma de manifiesto titulado *¿Qué es la pornomiseria?*, de Luis Ospina y Carlos Mayolo, el cual fue leído por los autores con motivo del estreno de la película *Agarrando pueblo*, que tuvo lugar en el cine Action République, en París, en 1978.

⁴ Para ampliar este debate se recomienda consultar el texto de Gabriela Piñero (2014) titulado "Políticas de representación / políticas de inclusión. La reactualización del debate de lo latinoamericano en el arte durante la primera etapa de la globalización (1980-1990)", que integra el número 104 de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*.

⁵ El idioma original del texto es el italiano, la traducción es de la autora del artículo.

⁶ Se puede ver la alternancia en el tratamiento de la diversidad a partir de la inserción de nuevas categorías como *altermodern* o *antropólogo* (Bourriaud, 2008; Guasch, 2012).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHA, J., COLOMBRES, A. Y ESCOBAR, T. (2004). *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Del Sol.
- AMIGO, R. (2007). Beduinos en la pampa. Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses. *Historia y Sociedad*, 13, 117. Recuperado de <http://bdigital.unal.edu.co/23502/1/20436-68971-1-PB.pdf>
- ANDRADE, O DE. (1928). Manifiesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, 1, 3. Recuperado de <https://icaa.mfah.org/s/es/item/771303#c=&m=&s=&cv=&xywh=-302%2C-419%2C2765%2C1547>
- BARRIENDOS, J. (2011). La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Nómadas*, 35, 1329. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105122653002>
- BOURRIAUD, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- CASTROGÓMEZ, S. Y GROSGOUEL, R. (Comps.). (2007). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre.
- COCA, C. (2019). La tempestad [Publicación en blog]. Recuperado de <https://claudiacoca.com/cuentos>
- FOSTER, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (Trad. A. Brotons Muñoz). Madrid: Akal.
- GENETTE, G. (2001). *Umbrales* (Trad. S. Lage). México D. F.: Siglo XXI.
- GOLDMAN, S. M. E Y BARRAFRAUSTRO, T. (1985). *Arte chicano. A comprehensive annotated bibliography of Chicano art, 1965-1981*. Berkeley: Chicano Studies Library Publications Unit - University of California.
- GRAVANO, V. Y GRECHI, G. (2019). *Altered Views*. Voluspa Jarpa y su Museo de la Hegemonía.

Entrevista di Viviana Gravano e Giulia Grechi. Recuperado de <https://www.roots-routes.org/altered-views-voluspa-jarpa-y-su-museo-de-la-hegemonia-intervista-di-viviana-gravano-e-giulia-grechi/>
GROYS, B. (2008). The topology of contemporary art. En T. Smith, O. Enwezor y N. Condee (Eds.), *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* (pp. 7180). Durham: Duke University Press.

GUASCH, A. M. (2012). El giro de la memoria y el giro del archivo en las prácticas artísticas contemporáneas. *Revista 180*, 29, 25. Recuperado de <http://www.revista180.cl/index.php/revista180/article/viewFile/93/91>

HALL, S. (1997). The spectacle of the "other". En S. Hall (Ed.), *Representation. Cultural representations and signifying practices* (pp. 223290). Londres: Sage - Open University Press.

JARPA, V. (2019a). Emancipadas [Panfleto/afiche, fragmento de la instalación *Ópera emancipatoria*]. Buenos Aires: Bienalsur.

— (2019b). Emancipados [Panfleto/afiche, fragmento de la instalación *Ópera emancipatoria*]. Buenos Aires: Bienalsur.

JAY, M. (2003). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural* (Trad. A. Bixio). Buenos Aires: Paidós.

MIGNOLO, W. (2010). *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Del Signo.

— (2016). Más sobre la "opción descolonial". En Z. Palermo (Comp.), *Pensamiento argentino y opción descolonial* (pp. 716). Buenos Aires: Del Signo.

PRATT, M. L. (1997). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación* (Trad. O. Castillo). Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

RAMÍREZ, M. C. (1999). Contexturas: lo global a partir de lo local. En J. Jiménez y F. Castro Flórez (Eds.), *Horizontes del arte latinoamericano* (pp. 6982). Madrid: Tecnos.

RICHARD, N. (2002). La globalización académica de los estudios culturales y su recepción latinoamericana. En R. León (Comp.), *Arte en América Latina y cultura global* (pp. 151166). Santiago de Chile: Lom.

RIVERA CUSICANQUI, S. (2019). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.

ZAVALA, I. M. (Ed.). (1992). *Discursos sobre la "invención" de América*. Ámsterdam: Rodopi.

Hibridaciones del arte y el diseño.

Hybridizations of art and design.

MARÍA LEDESMA Y NIDIA MAIDANA

(pág 141 - pág 150)

RESUMEN. El artículo se ocupa de la descripción e interpretación de los procesos de hibridación entre arte y diseño, y analiza los modos en que se producen las transferencias, deslizamientos y apropiaciones entre esos campos desde conceptos semióticos peirceanos. Con la observación de dos producciones de artistas latinoamericanos, se infieren modos particulares de hibridación centrados en aspectos formales, en técnicas vinculadas a los soportes o en procedimientos comunicacionales, que, a su vez, ejemplifican las variantes entre las condiciones productivas, los circuitos de legitimación, los contratos de lectura y los colectivos de interpretación propios de cada uno de los campos.p.

Palabras clave: hibridación, producción, transferencias, circulación, interpretación

ABSTRACT. The article deals with de description and interpretation of the hybridization processes between art and design, analyzing the ways in which transfers, slips and appropriations between these fields occur from Peircean semiotic concepts. From the observation of the productions of two Latin American groups, particular modes of hybridization, centered on formal aspects, are inferred in techniques linked to supports or in communicational procedures, which also, exemplify the transfers between the productive conditions, the legitimation circuits, reading contracts, interpretation groups specific of each field.

Keywords: hybridization, production, transfers, circulation, interpretation.

MARÍA LEDESMA. Doctora en Diseño. Profesora titular consulta en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires. Profesora en el doctorado de la misma universidad en el área de Diseño y Teoría de la Imagen. Autora de, entre otros, *El diseño gráfico, una voz pública* y coautora de *Diseño y comunicación. Teoría y enfoques críticos*, con Arfuch y Chaves, y de *Comunicación para diseñadores y Retóricas del diseño social*, con López. Publicó, además, numerosos artículos en revistas nacionales y extranjeras. Email <mariadelvalle.ledesma@gmail.com>

NIDIA MAIDANA. Profesora de Letras. Docente de las asignaturas Comunicación y Teoría Crítica, coordinadora del área de Ciencias Sociales de la licenciatura en Diseño de la Comunicación Visual y directora de proyectos de investigación sobre semiótica, diseño y arte en la Universidad Nacional del Litoral. Dirige el Museo Municipal de Artes Visuales Sor Josefa Díaz y Clucellas y el Museo Municipal César López Claro en Santa Fe, Argentina. Email <nidiamaidana@gmail.com>

FECHA DE PRESENTACIÓN: 14/12/2020 **FECHA DE APROBACIÓN:** 17/09/2021



1.

Michael Gibbons, hacia fines de los noventa, describió como *modo 1* y *modo 2* las diferentes modalidades de acceso al conocimiento —una clásica, encerrada en disciplinas; otra extensa, reticular— y afirmó que los términos del *modo 1* —*interdisciplina*, *transdisciplina*, por ejemplo— provienen del hecho de que el *modo 2* aún no ha encontrado un *habla propia* (Gibbons et al., 1997).

Esta búsqueda del habla propia caracteriza gran parte de la episteme contemporánea, que ha encontrado en los prefijos una vía posible para nombrar aquello que se balbucea: *transmodernidad*, *transhumanidad*, *interdisciplinariedad*, *interactividad*, *poshumanidad*; estas son apenas algunas de las palabras a las que se apela en la contemporaneidad. En otro orden, *deriva*, *complejidad*, *fluidez* son otras tantas denominaciones que apuntan, desde diferentes aproximaciones conceptuales, a dar cuenta de fenómenos más extensos que acotados, más reticulares que autónomos, más mixturados que puros. El concepto de *hibridación* es uno de ellos. Como es sabido, apunta a mostrar —no ya en el ámbito estricto del conocimiento, sino en el mucho más amplio de la producción cultural— la interrelación, las transferencias, los deslizamientos y las apropiaciones que tienen lugar entre distintos campos, y permite abordar escenarios multideterminados donde diversos sistemas se interpenetran. Como ha señalado Néstor García Canclini (1990/2005, p. 14), los estudios sobre hibridación modificaron el modo de hablar sobre identidad, cultura, diferencia, desigualdad, multiculturalidad y cuestionaron ciertas parejas organizadoras de los conflictos en las ciencias sociales: tradición/modernidad, Norte/Sur, local/global.

Un nuevo sufijo ha venido a hacerse cargo de la idea del fin de esa era: *posautonomía*. Es uno de los términos que caracterizan la ruptura de las esclusas que contenían los diques de la hibridación. En otras palabras, una de las características más fuertes de nuestra contemporaneidad es el reconocimiento de la hibridación como fenómeno que atraviesa todas las esferas —biológicas, sociales, culturales—, reconocimiento que ha traído como consecuencia la valoración de su potencial y de su valor creativo.

Apelar a la hibridación como concepto permite entender las áreas de coexistencia y los espacios de encuentros generadores de conexiones entre diferentes registros, tanto en lo que se refiere a las técnicas contemporáneas como a las tradicionales, a los dispositivos y a los modos de circulación, y, al mismo tiempo, posibilita describir e interpretar los préstamos, apropiaciones, contaminaciones y cruzamientos entre los procedimientos, técnicas y metodologías.

Nuestro interés apunta a describir las lógicas subyacentes a dichos procesos: quién propone los encuentros, desde qué campo se establecen las conexiones, qué técnicas se mezclan, cómo se facilitan las apropiaciones. Para esto, dirigimos la mirada hacia producciones de ambos mundos para analizar, con conceptos semióticos, los procesos puestos en juego en la hibridación de esos dos grandes campos.

Algunas consideraciones respecto a los límites del artículo: nos referimos específicamente a las vinculaciones entre diseñadores gráficos y artistas visuales. Como punto de partida, cabe recordar que no hay demasiada diferencia entre los elementos con que trabajan diseñadores y artistas. Lo *gráfico* comprende un campo semántico amplio que convoca interpretantes del territorio del arte y del diseño. En el origen etimológico de esta palabra —del griego *graphiko*, “lo que concierne al arte de escribir, dibujar, pintar”, y de *grapho*,

“grabar, raspar, escribir, arañar”— conviven las notas que lo vinculan tanto con prácticas y técnicas del arte como del diseño. El diseño se liga a las artes gráficas de la mano del oficio de editor, del cual la creación de la imprenta fue uno de sus jalones. Del lado del arte, lo gráfico está asociado a lo que primero fueron técnicas y luego disciplinas de las artes clásicas, como el dibujo, la pintura, el grabado. En ambas esferas, la del arte y la del diseño, lo gráfico hace pie en materias, soportes y procesos compartidos que configuran una zona de cruces y solapamientos disciplinares. Es lógico entonces que aparezcan aspectos, similitudes de técnicas o de estilos, e incluso que actores pivoteen entre uno y otro campo. Nuestra idea busca complejizar el abordaje de la hibridación más allá de esta evidencia. No apuntamos a considerar solo los dispositivos, los géneros, los recursos, los estilos, sino a incluirlos en una mirada más amplia que analiza las gramáticas de producción de ambos campos, tanto en el polo de la producción como en el del reconocimiento, y el papel de los circuitos de circulación en las hibridaciones.

2.

Los primeros años del siglo XXI reinstalan en Argentina una pregunta que parecía estar respondida. La pregunta es sobre los acercamientos, solapamientos y distancias entre las prácticas, las filiaciones históricas y epistemológicas del diseño y del arte. El tema se enuncia desde distintos ámbitos institucionales: la Academia Nacional de Bellas Artes, la crítica internacional —inscripta en los circuitos editoriales más representativos del área de las disciplinas proyectuales— o la universidad argentina —en el marco de la investigación formal—.

En el año 1999, augurando el inicio del siglo XXI, la Academia Nacional de Bellas Artes publica uno de sus cuadernos *Temas de la Academia* dedicado por completo al diseño y lo denomina *Diseño: ¿estética del siglo XX?* En él varios autores, referentes nacionales e internacionales, abordan, con un discurso crítico, la estética del diseño como eje transversal en todas sus dimensiones y como punto de contacto con otras manifestaciones culturales. En muchas de las referencias se alude a Gianni Vattimo, quien recuperó las conocidas categorías benjaminianas del valor de exhibición o cultural del arte y subrayó el preponderante valor expositivo que adquiere el arte en las actuales sociedades de los medios masivos de comunicación y el acercamiento cada vez mayor al *design*. El término caracteriza a ese tipo de objeto estético que tiene que ver con la vida cotidiana, aunque no implique una utilización inmediata —la moda, la publicidad, el cine, los carteles, la arquitectura, la decoración, la sistematización de las ciudades— (Vattimo, 1999, p. 89).

En 2003, Anna Calvera compila *Arte ¿? Diseño* y en el prólogo explica que el texto es una larga conversación con Yves Zimmermann sobre la polisémica palabra *diseño*, más problemática cuando se la vincula con el arte. Esta es la piedra de toque de este texto en el que se recopilan las voces de diseñadores americanos y europeos. Entre ellos, el pensamiento de fundadores del campo, como Rubén Fontana y el propio Zimmermann, que definen el diseño desde su función comunicacional, mientras que diseñadores de generaciones intermedias no profundizan en el debate sobre si el diseño es o no es arte y priorizan explorar las zonas fronterizas entre ambas disciplinas.

Con la reunión de estos discursos, Calvera (2003) despliega el abanico de las posiciones sobre la problemática, que no hace más que volver a poner en juego los términos de

la discusión en la que el diseño, recién advenido al quehacer universitario, parece querer afirmarse en una autonomía que organice su campo.

En 2017, María Laura Nieto y Paula Siganevich publican *Activismo gráfico*, una serie de entrevistas en las que se recupera la memoria de agentes del campo del arte y del diseño que ganan el espacio público en la crisis del 2001. Las autoras ponen el énfasis en un tipo nuevo de representación visual que paulatinamente configuró una estética en que lo precario estaba en estrecho vínculo con las condiciones históricas y de producción del momento. Las gráficas eran el reflejo del trabajo mancomunado de colectivos cuyos integrantes provenían del campo de las artes —visuales, escénicas, literarias—, del diseño —en especial del ámbito del diseño gráfico— y de la comunicación. De este modo, a la par del advenimiento de esas gráficas, se producía la gestación de un interesante *entrelugar*, alrededor del diseño, del arte y de la comunicación, que barría las fronteras disciplinares (2017, p. 11).

A su vez, desde el campo del arte, son numerosos los desarrollos teóricos que ponen en relación ambos mundos. Boris Groys (2016) indica que “después de la Revolución Francesa, el arte emergió como muerte del diseño” (p. 60), haciendo hincapié en la constitución de las bellas artes, definitivamente escindidas de las artes aplicadas, hecho que implicó, en sus palabras, una apertura para la vida social: el arte es revolucionario, el arte denuncia, el arte conlleva pensamiento, el arte permite que nos pensemos en nuestra existencia. Por su parte, Mario Perniola (2016) plantea, desde una perspectiva crítica, la expansión del horizonte estético entre el arte y el no arte, y la consecuente instalación del no arte en el territorio artístico. Por último, el proceso de *artificación*, como lo describen Nathalie Heinich y Roberta Shapiro (2012), o de *artistización*, en términos de Perniola, vendría a dar cuenta de la radical ruptura que produciría la desestabilización de la categoría de artista y del propio mundo del arte. Este breve estado de la cuestión alcanza para mostrar la vigencia del tema y la pertinencia de abordarlo desde una perspectiva semiótica.

3.

No hay producción sin reconocimiento es quizás la unidad mínima de la teoría veroniana de la discursividad social (Verón, 1993), unidad que implica considerar tanto las restricciones institucionales de la producción discursiva como los dispositivos técnicos, las estrategias, los tipos y los géneros puestos en práctica en relación con la producción y su vinculación con las audiencias, públicos, *colectivos de interpretación* (Verón, 2013) en términos semióticos, en relación con el reconocimiento.

Esta imbricación entre *producción* y *reconocimiento* supone que ambas instancias se regulan de manera mutua, al tiempo que se inscriben en los circuitos de circulación, tercer aspecto del modelo. Este esquema básico, que tan fecundo se ha mostrado para analizar los procesos mediáticos, raramente ha sido aplicado al arte y, menos aún, al diseño.

Las gramáticas de producción del diseño y del arte son diferentes y, hasta donde sabemos, no han sido objeto de estudios específicos. Aunque este artículo no apunta a salvar esa distancia, necesita avanzar sobre esas aproximaciones para generar una suerte de *probatio* de nuestra idea de base: los préstamos, las apropiaciones y las transferencias entre diseño y arte se producen en cualquiera de las tres instancias del proceso, bien en la

producción, bien en el reconocimiento, bien en la circulación. De manera más concreta, puede decirse que en la hibridación entre arte y diseño se comprometen gramáticas de producción propias de los modos de circulación de una y otra esfera e interpretantes que provienen de colectivos convocados según gramáticas de cada ámbito productivo.

La primera gran distinción que debemos realizar apunta a describir el carácter social de las condiciones de producción en ambos campos: la inscripción en la sociedad de cada uno y las relaciones sociales cristalizadas de ofertas/expectativas según el tipo de discurso. Las filiaciones diferentes del arte y del diseño —a pesar de los múltiples entrecruzamientos en su genealogía— tienen su correlato en diferentes restricciones y exigencias productivas de carácter institucional. En las gramáticas de producción de ambos intervienen tanto lo mercantil como lo simbólico —*segundidad* y *terceridad* peirceanas—, pero el acento es diferente en uno y otro campo: en el campo del arte es la terceridad la dominante, mientras que en el campo del diseño lo es la segundidad. En efecto, si bien desde los planteos de Pierre Bourdieu (2002) ha quedado clara la vinculación del arte con las dinámicas del capital y del mercado, este develamiento —que ni la crítica del arte ni los artistas terminan de interiorizar—, unido a numerosos enunciados y prácticas en conflicto dentro del propio campo, no ha bastado para borrar el parentesco del arte con los “estratos elevados” de la cultura. Originalidad y autenticidad siguen siendo valores atribuibles al campo del arte. El diseño, por su parte, proviene de lo profano, del mundo de la producción material y solo muy tardíamente se ha reconocido el papel simbólico que cabe a sus productos. Es más, una parte significativa de la reflexión teórica sobre el tema apunta a acentuar las notas que lo vinculan con la esfera del sistema productivo, antes que con la esfera de lo simbólico y, en particular, de lo artístico. En razón de esto, en cada campo las gramáticas de producción tienen diferentes constricciones institucionales: en el del arte, la crítica, los centros de formación y las modalidades de exhibición prefiguran los límites desde los que se producen discursos artísticos, mientras que, en el del diseño, casi no hay desarrollo crítico; los centros de formación, en general, apuntan a desarrollar la funcionalidad y la idea de exhibición les es bastante ajena.

Respecto al reconocimiento, cabe pensar, siguiendo a Eliseo Verón (2013), de qué colectivos —en tanto entidades que comprenden una pluralidad de actores y determinan un conjunto de reglas operatorias— provienen los interpretantes que corresponden al arte y al diseño. El campo del arte está institucionalizado fundamentalmente desde la crítica y desde los espacios de exhibición y de formación. Estos espacios modelan lo que Syd Krochmalny llama *cofradía estética* ‘un conjunto de consumidores culturales delineados con bastante precisión’, ya que el arte contemporáneo sigue siendo una práctica de minorías que incursiona en una esfera cada vez más especializada y que busca expresarse por nuevos canales (Krochmalny, 2016). Se trata de un público vinculado al *círculo de lo sagrado*, para retomar la feliz expresión de Fernando Juez (2003). Estos colectivos de interpretación se nuclean alrededor de las revistas y de los espacios críticos institucionalizados. Los colectivos de interpretación del diseño, por su parte, son mucho más difusos y diversos. Pertenecen, como decíamos, al círculo de lo profano. Sin embargo, para nuestro propósito, interesa mostrar que hay una parte en la que ambos colectivos se intersectan: el diseñador es alguien que por su formación pertenece a la cofradía de quienes son *reconocedores* del arte. En este caso, hay un interpretante, constituido por el entrecruzamiento de subgrupos, que articula de manera específica aspectos provenientes de uno y otro campo. A manera

de síntesis, puede decirse que, en tanto ambos campos comparten materiales y soportes, las estrategias de hibridación tienen que buscarse en la apropiación y en las transferencias entre los modos de producción, los modos de circulación y el direccionamiento de cada propuesta hacia colectivos de identificación del otro campo.

4.

La profusión de producciones visuales híbridas realizadas desde los campos del diseño y del arte hace difícil la tarea de elegir casos particulares para ilustrar estas ideas. En términos de este artículo, hemos realizado la selección buscando dos producciones que se ubican a sí mismas en el campo del arte o del diseño, pero que operan, casi de manera invertida, con las formas de producción y circulación más representativas del otro.

Las obras del colectivo Onaire y de Luis Camnitzer resultan potentes en este sentido. Egresados y docentes de la carrera de Diseño Gráfico de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, de la Universidad de Buenos Aires, los integrantes de Onaire¹ poseen una matriz disciplinar común y llevan adelante propuestas visuales que se adecuan a diferentes soportes y circulan en espacios culturales institucionalizados, en redes sociales o en ámbitos alternativos. Esta raíz disciplinar está claramente manifestada en el “linaje” en el que se reconocen: ciertas producciones afichísticas francesas, el cartel polaco y las producciones gráficas latinoamericanas (Siganevich y Nieto, 2017, p. 11).

El signo identificatorio (figura 1) que usan para firmar sus producciones constituye una vía regia para analizar los préstamos y perfusiones con el campo del arte. Firma y marca son conceptos diferentes en ambos campos: el artista firma la obra, el diseñador no. Como contrapartida, el hacer marcas es una de sus tareas distintivas.



Figura 1. Signo identificatorio del colectivo gráfico Onaire (c. 2009), Buenos Aires

Onaire firma sus producciones, al igual que los artistas, pero lo hace con una marca, en tanto espacio de afirmación disciplinar. Al adoptar este signo, el colectivo traslada una gramática de producción que entra en circulación en otro tipo de circuito. Desplaza el uso de estos signos del ámbito económico institucional hacia el ámbito de las intervenciones del activismo social, para autoidentificarse como un agente activo en ese campo, y entra, más allá aún, al circuito de los museos y los centros culturales. Cambian los circuitos,

cambian los colectivos con que pretenden identificarse, cambia el estilo gráfico del signo. El signo gráfico puede considerarse una referencia de los procesos que confieren identidad al grupo, porque en él se articula una tipología propia del campo del diseño —lo marcado— con la huella de una técnica, el dibujo, y de un método de trabajo, el collage, que son apropiaciones del campo del arte. Estos cruces se verifican también en las estrategias que Onaire pone en juego en la instancia productiva, estos procesos de hibridación constituyen la metodología de trabajo denominada *guiso gráfico* (figura 2).



Figura 2. *Amar, luchar, vivir* (2017), de Onaire, afiche, Buenos Aires

El proceso mismo es una demostración de la hibridación: Onaire comienza con una propuesta de tipo expresiva —dibujar con pincel y pintura negra—, luego apela a procesos de selección y combinación en los que se nutre de conceptos del diseño —orden de lectura, legibilidad, jerarquía—, pasa por la impresión y sus piezas —que responden a distintos formatos, desde afiches a murales colectivos— entran al circuito de la circulación pública. La monocromía, el recorte de las figuras dibujadas y la articulación sintáctica posterior se conjugan en un estilo característico. La opción metodológica les permite horizontalizar los procesos creativos homogeneizados, las individualidades de los integrantes del grupo y las de los actores sociales con que llevan a cabo algunos de estos procesos.

Por su parte, Luis Camnitzer² da curso a sus ideas sobre hacer de los museos espacios de mediación entre las producciones artísticas, los artistas y los distintos públicos, con el propósito de que la puesta en diálogo entre ellos, en el ámbito museístico, colabore con que el público se apropie de saberes, permita que los artistas expliciten sus ideas y que los museos se conciben como espacios pedagógicos. Allí despliega su crítica a estas instituciones, que, desde su perspectiva, no desarrollan su función educadora o, al menos, no la desarrollan de manera sistemática, profunda e inclusiva. La crítica a las instituciones del arte es uno de los resortes que mueven su producción y una de sus preocupaciones constantes. Así es que en 2020, al ser invitado a los seminarios que desarrolló el Comité Internacional de Museos y Colecciones de Arte Moderno para pensar los museos en contexto pandémico, en una carta a los participantes del evento, expresó que, de las variadas definiciones del término *museo*, “la interpretación más destacada es la del mausoleo con nichos para la posteridad” (como

se citó en “Hacer del arte una forma de conocimiento universal”, 2020), nichos destinados a artistas y patrocinadores.

La interpelación conceptual de Camnitzer hacia el arte como generador de conocimiento y, en especial, hacia los museos como educadores se ve reflejada en su producción en la muestra itinerante de la que nos ocupamos aquí. Se trata de *El museo es una escuela*, una instalación de sitio específico que ha rotado por una quincena de museos latinoamericanos y norteamericanos (figura 3).



Figura 3. *El museo es una escuela* (noviembre de 2015 febrero de 2017), de Luis Camnitzer, instalación en la exposición “Bajo un mismo sol. Arte de América Latina hoy”, Museo Jumex, Ciudad de México

La obra consiste en instalar en fachadas de diferentes museos de arte la leyenda “El museo es una escuela. El artista aprende a comunicarse. El público aprende a hacer conexiones”. La instalación, de contenido fuertemente comunicacional, se gestó, en palabras de Camnitzer, a partir de una discusión que sostuvo con un director de museo.

El proyecto surgió de un intercambio que tuve con un director de museo con el que estaba trabajando, quien cuando sugerí proyectos educativos para incorporar en una muestra me dijo: “Esto es un museo, no una escuela”. En broma, [...] agarré una foto de la fachada del museo y le planté las frases de “el museo es una escuela” a gran escala con Photoshop, y se la envié. En el proceso me di cuenta de que era una obra que me interesaba más seriamente (como se citó en “Luis Camnitzer sobre su obra *El museo es una escuela*”, s. f.).

La anécdota da cuenta del pasaje de la visión del artista a una operación semiótica, la de imprimir sobre la foto de la fachada del museo la leyenda “El museo es una escuela”. Este es el primer eslabón de una cadena de semiosis que recorre distintos y diversos espacios culturales y se multiplica en muy variados públicos. Inicialmente, Camnitzer realizó su instalación en El Museo del Barrio, en East Harlem, y presentó una postal alusiva en el Guggenheim, ambos museos de Nueva York. Además, destacan sus presentaciones en museos de Latinoamérica, para mencionar solo algunos: el Museo Jumex, en México, el Nuevo Museo Energía de Arte Contemporáneo (La Ene) y el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), en Argentina. En la actualidad es una de las exposiciones permanentes del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, en la ciudad de Santiago de Chile.

De lleno en el territorio de las hibridaciones, Camnitzer se apropia de estrategias del diseño gráfico para poner en circulación su mensaje en los ámbitos en los que se mueven las producciones de arte. Para ello, en relación con la pauta formal, toma la familia tipográfica propia de las comunicaciones institucionales del espacio cultural en el que la instalación se presenta. Es decir que la exposición se mimetiza con cada uno de los sitios donde se exhibe, adoptando al menos esa condición de producción. El partido de diseño del museo impregna la instalación. Por su parte, el artista no firma su obra, con lo cual se desplaza del campo del arte, donde la autoría es una condición esencial de la producción, y toma estrategias del diseño, en las que se considera que la eficacia comunicacional se construye, entre otras cosas, gracias al borramiento de estilos de autor y a la disolución del sujeto que diseña en el anonimato de la puesta gráfica. Mediante estas operaciones de construcción de sentido se intercambian los roles enunciativos: no es el artista quien realiza la enunciación, sino que es el propio museo que, con su voz gráfica, toma el enunciado, lo transforma en enunciación, lo hace suyo institucionalizándolo, comprometiéndose en la tarea de que el museo sea una escuela.

5-

Sin agotar la multiplicidad de modos de hibridación, el planteamiento de estas estrategias permite hacer foco en algunos aspectos que anticipábamos: no se trata solo de préstamos de materiales o técnicas, sino sobre todo de gramáticas de producción, de reconocimiento y de circuitos de circulación. Las estrategias analizadas son casi simétricas, porque operan de manera invertida en los modos de producción y en los de circulación: el colectivo de diseño se apropia de modos y circuitos del arte, el artista apela a modos claramente atribuibles al diseño. Onaire articula, en sus procesos de producción creativa, gramáticas provenientes del campo del arte y se apropia de sus circuitos de exhibición, mientras que Camnitzer incrusta, en la esfera del arte, gramáticas y circuitos de circulación vinculados al campo del diseño.

Estas producciones saltan las barreras y entran al museo, donde son exhibidos, o salen a la calle, donde operan con la mecánica de los afiches, con la técnica del collage o con la tipografía clásica. Creemos que atender a los procesos de hibridación entre arte y diseño —desde esta perspectiva y con el único objetivo de explicitar los movimientos realizados en el análisis— proporciona un andamiaje metodológico potente para aplicar a la consideración de esas producciones, sin olvidar que su eficacia radica en la ambigüedad que los constituye.

NOTAS

¹ Onaire es un grupo de diseñadores argentinos que se autorreferencia como *colectivo gráfico*. Está conformado por cinco integrantes: Gabriel Mahía, Natalia Volpe, Sebastián Puy, Mariel Billinghamurst, Gabriel M. Lopatín y Mariana Campo Lagorio. Véase <http://www.onaire.com.ar/proyectos.php?proyecto=052>

² Luis Camnitzer nació en Lübeck, Alemania, en 1937. Es un artista conceptual germanouruguayo, docente, curador, crítico de arte y teórico del arte latinoamericano. Su trayectoria y su producción han influenciado los circuitos del arte contemporáneo y en especial del arte conceptual de América Latina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALVERA, A. (Coord.). (2003). *Arte ¿? Diseño. Nuevos capítulos en una polémica que viene de lejos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2005). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós. (Trabajo original publicado en 1990)
- GIBBONS, M., LIMOGES, C., NOWOTNY, H., SCHWARTZMAN, S., SCOTT, P. Y TROW, M. (1997). *La nueva producción del conocimiento* (Trad. J. Pomares). Barcelona: PomaresCorredor.
- GROYS, B. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (Trad. P. Cortés). Buenos Aires: Caja Negra.
- CAMNITZER, L. (2020). Hacer del arte una forma de conocimiento universal. Una carta de Luis Camnitzer Recuperado de <https://artishockrevista.com/2020/07/17/carta-luis-camnitzer-cimam-museos/>
- Luis Camnitzer sobre su obra *El museo es una escuela*. (s.f.). Recuperado de <https://www.malba.org.ar/luis-camnitzer-el-museo-es-una-escuela/>
- JUEZ, F. (2003). Ordinario y extraordinario. En A. Calvera (Coord.), *Arte ¿? Diseño. Nuevos capítulos en una polémica que viene de lejos* (pp. 233-243). Barcelona: Gustavo Gili.
- PERNIOLA, M. (2016). *El arte expandido* (Trad. A. Taberna). Madrid: Casimiro.
- SIGANEVICH, P. Y NIETO, M. L. (2017). *Activismo gráfico. Conversaciones sobre diseño, arte y política*. Buenos Aires: Wolkowicz.
- VATTIMO, G. (1999). El diseño y el arte de Babel. *Temas de la Academia*, 1.
- VERÓN, E. (1993). *La semiosis social* (Trad. E. Lloveras). Barcelona: Gedisa.

Crítica de arte en publicaciones periódicas argentinas.

Art criticism in Argentine periodic publications.

RUBÉN ÁNGEL HITZ

(pág 151 - pág 161)

RESUMEN. Si indagamos en la crítica argentina de los últimos sesenta años, y quizá antes también, daremos cuenta, a través del análisis de ciertos mecanismos retóricos, de cómo el uso de la ironía, de juicios de valor positivos, de juicios de valor negativos, atenuaciones, anécdotas, citas y testimonios revelan formas interpretativas de la crítica del arte. La indagación en ese sentido dará la posibilidad de caracterizar las distintas estrategias argumentativas que se utilizaron y que dan lugar a diferentes posturas enunciativas, las cuales se podrían enumerar como discurso crítico, discurso laudatorio, discurso distanciador y discurso pedagógico, difundidas en la prensa y en revistas especializadas.

Palabras clave: estrategia argumentativa, postura enunciativa, crítica, publicaciones periódicas, Argentina

ABSTRACT. If we investigate the Argentine criticism of the last sixty years and perhaps before, we will give an account through the analysis of certain rhetorical mechanisms such as the use of irony, positive value judgments, negative value judgments, attenuations, anecdotes, quotes, testimonies reveal interpretative forms of art criticism. The investigation in this sense will give the possibility of characterizing the different argumentative strategies that were used and that give rise to different enunciative positions, which could be enumerated as: critical speech, laudatory speech, distancing speech, pedagogical speech disseminated in the press and in specialized magazines.

Keywords: argumentative strategy, enunciative stance, criticism, periodical publications, Argentina

RUBÉN ÁNGEL HITZ. Docente e investigador, titular de Historiografía de las Artes Visuales I y III y de Semiótica de las Artes Visuales, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Director de Proyecto de Incentivos de la UNLP. Director de *Armiliar. Revista de Historiografía del Arte*. Coordinador y autor de Libros de Cátedra de la UNLP. Ha publicado en el ámbito nacional e internacional. —Correo electrónico: <hitz-ruben@gmail.com>

FECHA DE PRESENTACIÓN: 10/10/2020 **FECHA DE APROBACIÓN:** 17/09/2021



1. DISCURSIVIDADES EN LA CRÍTICA DEL ARTE

La crítica es un género que construye un discurso entre informativo y argumentativo, que sirve para hablar de otro discurso —en este caso, para hablar del discurso artístico— y que suele aparecer en las publicaciones periódicas como sección de artes plásticas o de artes visuales. Tiene una función específica: actuar como discurso intermediario entre la obra y el público espectador. El discurso crítico describe, explica, argumenta, emite un juicio de valor y puede ser más o menos crítico, más destructivo o más constructivo, más o menos pedagógico, más o menos laudatorio.

Este género posee, además, otra característica. Se encuentra preso de una cierta inmediatez, para lo cual su eficacia en relacionar la obra con el público se inscribe necesariamente en la prensa periódica; pero existe otro tipo de crítica que puede referirse a lo más o menos inmediato o a temas históricos con los cuales polemizar, ese es el caso de las publicaciones especializadas.

En este trabajo se ejemplificará con dos diarios de referencia nacional opuestos en ideología, cuyos discursos construyen dos lectores modelo absolutamente diferenciados: *Página/12* y *La Nación*, y dos revistas especializadas: *Ramona. Revista de Artes Visuales y Figuras. Teoría y Crítica de Artes*. La primera es una revista especializada en artes visuales y la segunda es una revista universitaria especializada en la crítica —en este caso, en la crítica en general—, en las artes y en los medios; es decir, ambas publicaciones tienen un alto grado de especificidad.

1.1. ENFOQUES DE LA CRÍTICA DEL ARTE

El siglo XIX instala al poeta Charles Baudelaire también en la crítica como una figura central. Ya en una especie de declaración de principios, el poeta se inclina por una crítica divertida y poética frente a otra fría y algebraica que quiere explicarlo todo, donde no hay ni odio ni amor. La crítica para Baudelaire debe ser parcial, apasionada, política, explosiva, desde el punto de vista que abra más horizontes. Y esa combinación de parcialidad y amplitud de horizontes es la que hizo de Baudelaire un crítico modélico. Se podría decir que en él y en sus contemporáneos se encuentra gran parte de las características que, en general, definen hasta hoy, con algunos leves cambios o agregados, al género de la crítica (Champfleury, 1992; Baudelaire, 2015).

No es el objeto de este trabajo remontarse demasiado lejos en el tiempo ni referir a una historia de la crítica en la Argentina, pero tampoco se puede dejar de mencionar a Jorge Romero Brest, que tiñó con su palabra todo el arte argentino de la década del sesenta y no solo tuvo una opinión preponderante, sino que además fue un promotor y un gestor del arte durante ese lapso de tiempo. Esa preponderancia decayó en la década del setenta, otros vientos políticos soplaban en Argentina y en toda Latinoamérica.

Se podría decir que —si se indaga en la crítica argentina de los últimos sesenta años, y quizá antes también, y a partir de realizar algunas observaciones— a través del análisis de ciertos mecanismos retóricos como el uso de la ironía, de juicios de valor positivos, juicios de valor negativos, atenuaciones, anécdotas, citas, testimonios, etcétera, se podría dar cuenta de que la indagación en ese sentido permitirá caracterizar las distintas estrategias argumentativas utilizadas, que dan lugar a posturas enunciativas diferenciadas.

Provisoriamente, se podrían denominar esas posturas enunciativas como discurso crítico, discurso laudatorio, discurso distanciador y discurso pedagógico. Esto no significa que la crítica como texto deba circunscribirse solo a una de estas posturas enunciativas, estas podrán coexistir, lo que sí es probable es que alguna de ellas sea la dominante.

La mención de Jorge Romero Brest es importante para señalar que ese tipo de crítico ya no existe. En la década del setenta, cuando escribía en la revista *Crisis* en su sección “Los ritmos y las formas”, ya no era el gurú al que los artistas seguían, sus artículos se encontraban encapsulados y solo lo sostenía el prestigio obtenido décadas atrás y la mayor parte de las veces, no siempre, sus temas eran una insistencia del pasado. La revista *Crisis* de los años setenta proponía otro tipo de crítica, una que imponía la doctrina del compromiso, que interpelaba al artista y en ocasiones hasta le otorgaba voz propia. Pero esta revista lo hacía a través de Vicente Zito Lema a cargo de la sección “Plástica”, que, a diferencia de Jorge Romero Brest, proponía una crítica dialogada, que suspendía el juicio y hasta le otorgaba la voz al artista (Hitz, 2010).

También surgió en los setenta, y se consolidó en los ochenta, una vertiente en la crítica influenciada o fascinada por la antropología, el psicoanálisis y la semiótica, que provenía de la academia y la historiografía de escritura neutra e informativa —discurso distanciador—. Esta, de manera oscura, intentaba develar el hecho artístico aplicando fórmulas mal leídas, saberes incompletos y realizando forzamientos absurdos, cuya escritura meramente teórica, hermética y críptica terminaba alejándose del espectador. Al mismo tiempo, también se mantenía la tradición de los poetas que se dedicaban a la crítica, donde obviamente la escritura adquiriría mayor calidad, pero a veces, en el afán de la metáfora continua, pretendían convertirse en la obra de arte y terminaban malogrando su función.

2. LA CRÍTICA EN LA PRENSA DIARIA

Con la fundación del diario *Página/12*¹ en 1987, ingresa el escritor y periodista Miguel Briante a cargo de la crítica de artes plásticas. En consonancia con el diario, Briante construye un lector modelo lo suficientemente entrenado para decodificar títulos y juegos intertextuales presentes en cada una de sus entregas. Pero el aporte central del escritor fue la conciencia de que escribía un relato y no un conjunto de metáforas continuas y que ese relato tenía una inevitable carga funcional. Ese relato tenía características propias que lo diferenciaban de otras críticas, incluía el testimonio desde su lugar de testigo narrador o desde quien cede la palabra al otro, pero siempre privilegiando la experiencia. En cada uno de sus textos el autor, Briante, se transforma en partícipe de la experiencia narrada. Escribió en *Página/12* sobre la obra de Carlos Gorriarena, Antonio Berni, Juan Carlos Distéfano, Pablo Suárez, León Ferrari, Fernando Fader, Florencio Molina Campos, Luis Felipe Noé, Luis Bénédict, Benito Quinquela Martín, Alberto Greco, Rómulo Macció, Hermenegildo Sábat y hasta sobre otro crítico, el ya mencionado Jorge Romero Brest.

Se citará extensamente el artículo de Briante “Un hombre muy particular”, dedicado a su encuentro con Jorge Romero Brest y publicado el 25 de octubre de 1992 en *Página/12*, como una suerte de *memorabilia*:

Más de tres veces no hablé con él; en las tres supe que a pesar de su edad —había nacido en 1905— no amainaba en la construcción de un personaje en la que debían convivir la serena tranquilidad del sabio, del que lo ha visto todo, y el latigazo de la réplica inteligente, no siempre justa. Una mezcla de Buda y Oscar Wilde, en la que colaboran su cuerpo notorio, rematado en una cabeza rapada y una voz casi imperial (Briante, 2013, p. 377).

Para describir a Brest, Briante comienza desde su propia experiencia y más adelante sigue su relato sobre la idea de recorrer juntos la muestra internacional de arte abstracto en la que por primera vez, gracias a la Fundación Solomon R. Guggenheim y al propio Museo Nacional de Bellas Artes, se verían más acá de la cortina de hierro obras fundamentales del constructivismo y del suprematismo ruso.

Y esa mañana, cuando por fin nos encontramos en el museo, me dijo “Yo acepté hacer esta nota porque usted es un político”. Me sorprendió y le dije que era un periodista. “Usted es un hombre que cuando escribe hace política, tal vez del lado opuesto a lo que yo pienso, pero eso es lo que hay que hacer, eso es lo que yo hago” (Briante, 2013, pp. 377-378).

En el mismo relato Briante incluye la anécdota, el testimonio, su propia experiencia, la cita y las voces de otros, en este caso, de distintos actores relevantes de la cultura argentina que opinan sobre Brest en un artículo anterior de 1989, que apareció a pocos días antes de su muerte, en el suplemento cultural de *Página/12*. En esa publicación escribieron o se citaron palabras de Ricardo Carpani, Guido Di Tella, Carlos Gorriarena y Alberto Greco.

De una manera muy interesante, Briante coloca estas cuatro voces. De Carpani resalta su frontalidad: “En las artes plásticas de nuestro país, Romero Brest fue el arquetipo del intelectual cipayo [...] con todos los rasgos que lo caracterizan: esnobismo elitista, embobamiento sumiso frente a las modas internacionales” (Briante, 2013, p. 380).

De algún modo, Briante integra en su artículo lo que parece ser la respuesta de Di Tella a Carpani que dice: “Los que muchos no entendieron fue su pasión por Argentina, por su Buenos Aires. Su rechazo categórico de nuestra marginación respecto del mundo contemporáneo” (Briante, 2013, p. 380).

Luego hace escuchar la voz de Gorriarena, que admite de Jorge Romero Brest “la gran solvencia crítica y un total *aggiornamento* en el transcurrir cultural de una época”, y Briante termina recordando lo que le dijo Brest aquella tarde cuando lo entrevistó en su casa: “Algún día saldrá de esa gente que usted defiende, los de abajo, cuando tengan los medios necesarios” y cierra su artículo con las palabras de una carta de Greco que dice: “Sigo creyendo que Romero Brest es el que mejor las piensa” (Briante, 2013, p. 381).

La sección “Crítica de artes plásticas” de Briante también se construye desde el diálogo entre el relato y la entrevista, esto puede verse claramente en “Prontuario de un dibujante” artículo dedicado a Hermenegildo Sábat publicado en *Página/12* el 20 de marzo de 1994 (Briante, 2013, p. 383).

Todas estas características diferencian la crítica de Briante, más parecida a la baudelariana, de las de otros como, por ejemplo, Jorge López Anaya, que durante la

década del noventa escribió para el diario *La Nación*,² el cual construye un discurso entre laudatorio y pedagógico, pues describe, explica, aclara y remite a la historia del arte. En un artículo publicado el 27 de octubre de 2002, titulado “La pintura como exceso”, dice refiriéndose a la muestra de Eduardo Hoffmann: “La delirante pintura abstracta de Hoffmann —en la que no faltan referencias figurativas—, con su derroche, propone al espectador la experiencia del vértigo visual (como el ojo barroco, siempre plural)”. Luego de esta introducción a la obra de Hoffmann, López Anaya continúa con una descripción formal de la obra, que no refiere a una en particular, sino al conjunto:

La pintura, en todos los casos, está realizada con capas superpuestas, que conforman una pasta espesa, con grosor visible. Por debajo de los accidentes, de los estratos acumulados, hay algo más que la actitud del pintor que se zambulle compulsivamente sin escatimar medios ni gestos en el momento de crear: está el sentido (López Anaya, 2002).

López Anaya dice: “La palabra *vacío* parece ser la clave del sentido de la pintura de Hoffmann” y cita una frase del pintor que asocia esta idea de vacío, que hace tiempo lo inquieta, con el budismo. Otra vez el crítico explica:

La frase recuerda el arte taoísta, en el cual las formas están distribuidas con el fin de que resalte el vacío. No hay centralidad convergente, como en la perspectiva occidental, sino múltiples puntos de fuga que apuntan fuera del cuadro, hacia un universo infinito que refleja la interioridad del que lo contempla. Esta característica se relaciona con las palabras del Sutra Prajñāpāramitā: “La forma no es otra cosa que el vacío y el vacío no es otra cosa que la forma; la forma es solo vacío y el vacío es solo forma” (López Anaya, 2002).

Evidentemente, este tipo de crítica se plantea como una guía para el lector, describe los procedimientos constructivos de la obra y los efectos que produce o debería producir en el público espectador.

En el artículo “El absurdo y la ficción en una muestra notable”, publicado en *La Nación* el 1.º de agosto de 1992, López Anaya dice:

Parece incontestable que vivimos una época *light*. Los productos *light* pertenecen, sin duda, al contexto de la apariencia y la simulación. Parecen lo que son. La sociedad actual no solo en la leche, los edulcorantes, el café sin cafeína, desea lo artificial. También el arte se identifica cada vez más con la “ficción”, con la “levedad” generalizada.

La evocación de lo *light* no es una ocurrencia trivial. Una de las exposiciones, por muchos motivos notable, [...] está centrada nítidamente en esa modalidad. La integran cuatro artistas que trabajan con una concepción pragmática fundada en la irónica aceptación de los flujos inquietantes de la cultura contemporánea cruzada por las prácticas textuales de la moda, la publicidad, la demagogia “*massmediática*” (López Anaya, 1992).

Miguel Briante (1944-1995) y Jorge López Anaya (1936-2010) son dos críticos elegidos porque ambos representan dos posturas bien diferenciadas de la crítica argentina de los noventa. Briante se asimila a un tipo de escritura crítica literaria, pero no de aquella que consiste en el develamiento de poéticas metafísicas a través del texto, él construye un relato alrededor del artista, alrededor de la obra y muchas veces se incluye; así acerca y abre la obra al espectador, su lenguaje es el que podemos encontrar en un cuento.

López Anaya adopta la posición de una crítica que se asume reflexiva, el texto se encuentra contaminado por las diversas corrientes de pensamiento moderno: sociología, antropología, psicoanálisis, semiótica, lo cual produce un efecto de cierto distanciamiento con el lector, y por ende con el espectador, que el crítico trata de subsanar con explicaciones, aclaraciones y referencias a la historia del arte.

3. LA CRÍTICA DEL ARTE EN LA PRENSA ESPECIALIZADA

Hay otro tipo de textos críticos que no se constituyen como eslabones intermedios necesarios entre la obra y el espectador, como sí son las críticas producidas para ser publicadas en la prensa periódica, y son aquellos textos que no son necesariamente contemporáneos con los eventos en galerías o museos. Esos textos críticos son aquellos que trascienden al hecho puntual de una muestra y reflexionan sobre cuestiones que hacen a las diversas problemáticas de la cultura contemporánea. Ese tipo de reflexión es posible en algunas publicaciones especializadas; entre ellas se hará mención a dos publicaciones de referencia. Una de gestión privada, *Ramona. Revista de Artes Visuales*,³ dedicada solo a las artes visuales, que en sus inicios posee como característica distintiva la ausencia de imágenes. La otra es una revista específicamente semiótica, producida por el área de crítica del Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA), ahora Universidad Nacional de Artes (UNA), dirigida y escrita en su mayor parte por semiólogos: *Figuraciones. Teoría y Crítica de Artes*.⁴

Sin embargo, en ningún caso las revistas especializadas se plantean la urgencia de tener que informar, explicar o argumentar contemporáneamente al evento artístico; por lo general la mención, prestigiante o no, es posterior. Es muy importante, para bien o para mal, que un salón, una muestra o un artista sea objeto de análisis o simplemente de atención en una revista especializada. Esto también sucede con los motivos de la cultura contemporánea, que coloca a esos momentos, lugares y artistas en otra dimensión, la dimensión histórica.

Ramona. Revista de Artes Visuales, por ejemplo, dedicó un número entero, el 17, de octubre de 2001, a algo a lo que la intelectualidad, y menos aún la historia del arte argentino, todavía no había prestado atención: la cultura peronista. Este número de *Ramona* reúne artículos de Andrea Giunta, que reflexiona sobre la conflictiva relación del arte moderno con el primer peronismo (Giunta, 2001, pp. 6-9); Ana Longoni, que describe el momento de colosales proyectos arquitectónicos para convertir a Perón y a Evita en edificios públicos (Longoni, 2001, pp. 10-12); Anahí Ballent, que recupera aquella arquitectura civil de tipología variada, pero que en relación con los planes de viviendas unifamiliares se inclinó por aquellos *chalecitos* de estilo californiano (Ballent, 2001, pp. 13-16); René P. Longoni, que fija su atención en la obra del arquitecto Francisco Salamone, especie de constructor decó protoperonista (Longoni, 2001, pp. 17-20), y muchos otros que escribieron sobre lo que se podría denominar *la estética peronista*.

3.1. REVISTA FIGURACIONES

La otra publicación a la que se hará referencia, ya mencionada, es *Figuraciones. Teoría y Crítica de Artes*. En este caso, se ejemplificará con dos entrevistas de manera extensa, por su valor historiográfico, la primera realizada por Oscar Steimberg y Oscar Traversa al artista plástico Daniel Santoro, cuya obra se caracteriza por la recuperación de motivos pertenecientes a la iconografía peronista:

Figuraciones: Debe haber pocos casos como el de tu pintura, gustada por razones de memoria política por gente que se detesta entre sí, a partir de esa memoria política.

Daniel Santoro: Sí, es una paradoja, todos la reconocen como si para cada uno fuera su memoria. Me asombra la paradoja. El peronismo es más extraño de lo que uno podría llegar a suponer. Pasó al revés cuando salió mi libro *Evita para principiantes*: los editores enviaron a las librerías una figura de cartón, con una imagen realista de Evita, y las imágenes duraron menos de un día; los clientes amenazaron con no volver. Las imágenes de esa negrita teñida de rubio no eran aceptables como las del Che.

E: Y con tu exposición pasó lo contrario: el antiperonista veía sátira donde el peronista veía nostalgia emocionada. ¿Por qué?

D. S.: Porque mis cuadros caminan un territorio de ambigüedad. Como si una elegía tuviera un lugar oscuro, sin un público determinado. Por ejemplo: cuando hago el cuadro de las manos, “derecha” e “izquierda”, el peronismo es el vacío que está entre los dos. Habría que remontarse al Tao para encontrar una fórmula parecida; dice algo así como: “Treinta rayos convergen en el centro de la rueda; en el vacío reside la utilidad de la rueda; en el lleno, la posesión”. Eso es lo que hace útil al peronismo, un vacío. Yo no me diría peronista hoy, porque no tiene sentido. Tal vez espere que vuelva una épica.

E: Tus imágenes siguen girando como en el sueño. Ese onirismo recorre tu obra; con ese atrapamiento de los opuestos, esa insistencia de unas propiedades oníricas sin traducción.

D. S.: Sí. Al principio eran juegos de mi memoria, no pensaba que los iba a mostrar. Mis sueños son mis recuerdos de charlas de café. En el café se navega sin saber adónde, en viaje personal; uno se ensueña. Mis cuadros circulan por un lugar ambiguo, que no es el de la elegía. Hay elegía, pero detrás están las amenazas, las oscuras intenciones, el luto; lo inquietante. Ninguno está limpio, está la mácula, la pérdida. [...]

E: En el café, con sus ensoñaciones, ¿cómo aparecen los medios?

D. S.: Es fundamental el recuerdo de algunas revistas, como *Mundo Peronista* y *Mundo Atómico*. En *Mundo Peronista*, que no era una revista del Estado, se vuelca todo lo ideológico del peronismo, pero también en sus gráficos y viñetas, que representan al ser humano desde una especie de stalinismo blando. Los gauchos son felices y de piel rosada.

El constructivismo de la época soviética había sido, como el que después pudo verse todavía en las ilustraciones de la Alemania Nazi, un constructivismo duro. El del peronismo es blando. Esa blandura se ha olvidado junto con los fusilamientos; el mismo peronismo lo quiso olvidar. Yo no puedo pensar esa gráfica sin pensar el

peronismo; pero el peronismo, no la política. Yo me siento ajeno al arte político.

F.: Aparte: se dijo que es “neo-kitsch”, ¿no?

D. S.: Sí, si yo hubiera pintado una rubia norteamericana en vez de pintar a Evita, hubiera sido pop.

F.: En esa remisión al kitsch hay una negación, un olvido del estilo.

D. S.: Eso pasó también con la arquitectura. El estilo que surgió durante el peronismo no tiene homologación externa. Y entonces no se reconoce. Se cree que es el de la Facultad de Ingeniería, el de la Facultad de Derecho. Pero las obras arquitectónicas pensadas durante el peronismo, no antes, son modernas o pintoresquistas: el Teatro San Martín de Mario Roberto Álvarez, los hoteles de Río Tercero. Grandes edificios modernos y casitas con tejas. Mi pintura se salvó cuando tuvo homologación externa. En ese sentido, uno se sigue salvando cuando le pasa como a Gardel; en mi caso, cuando *Modern Painters*, la revista norteamericana (que ya tenía diez años) dirigida por Karen Wright y financiada por David Bowie, me dedica el primer dossier referido a un pintor argentino (Steimberg y Traversa, 2003).

El otro texto, como ya se ha dicho, también es una entrevista, en este caso realizada por Oscar Traversa a José Emilio Burucúa, uno de los más importantes historiadores del arte de la Argentina.

Figuraciones: Los historiadores han apelado, para dar cuenta del pasado, a fuentes diversas, y dentro del conjunto han prevalecido las escritas. ¿En qué se ha modificado la memoria a partir de la emergencia y expansión de los medios, es decir, del surgimiento de nuevos lugares diferenciados de escritura?

José Emilio Burucúa: Yo contestaría ubicándome en el campo de la historiografía del arte, porque allí es donde se ha visto el gran punto de inflexión, casi revolucionario, que ha traído consigo la introducción de técnicas visuales como la de la fotografía y, más tarde, el cine, el CD y la informática; no solo para la investigación de campo, sino también para la propia reflexión sobre los problemas de historia del arte. La irrupción de la fotografía en sus diferentes formas, como la de la fotografía en papel, la transparencia o la imagen en movimiento del cine, hizo posible la aplicación del método comparativo, que es tan importante y tan caro a los historiadores, en una escala y con una intensidad cuantitativa que introdujo importantísimos cambios cualitativos en la metodología de la historia del arte. Creo que el visibilismo puro, que fue tan importante para descubrir la autonomía que tenían las imágenes con respecto a los textos, y para tomar a las imágenes dentro de su propio horizonte, su propio mundo y no como meras ilustraciones de algo que decían los documentos escritos, no hubiera sido posible de no haber existido esa herramienta aparentemente tan trivial que consiste en disponer de fotos, en una cantidad antes impensable. Hay un trabajo reciente, muy interesante, que están haciendo en especial los franceses, que han redescubierto la figura de Aby Warburg, que prueba hasta qué punto fue fundamental la posibilidad de disponer, comparar y elegir determinados fragmentos de obras a partir de la experiencia de la fotografía. Creo que ese procedimiento fue fundamental para permitir una aplicación exhaustiva del método comparativo, en especial, para otorgar a las imágenes la autonomía que hoy se les reconoce. Hasta

el propio discurso histórico se ha visto conmovido, no ya solo el de la historia del arte, sino el discurso histórico genérico. Todos los que derivan del gran tembladeral foucaulteano han intentado encontrar también, en el mundo de las imágenes, otra representación del pasado, otra visión del recuerdo y de la memoria del pasado.

F.: De algún modo las sociedades, antes de la fotografía y la colonización de los procedimientos del grabado en medios de prensa, eran avaras en cuanto al “goce” o “frecuentación” de imágenes, ¿ese cambio, se hace patente y ha sido objeto de discusión en el terreno de la historia?

J. E. B.: Sí, pero voy a hacer una salvedad. Sobre la avaricia previa no estoy de acuerdo. En algunos momentos, las imágenes de los siglos XVI al XVIII tienen una gran capacidad de impregnación sobre la circulación de productos culturales, sobre la apropiación de las formas básicas de la dialéctica cultural, yo diría comparable a la de la época moderna. En la que ha habido, es muy cierto, un salto cuali- y cuantitativo, pero en algunos sentidos yo lo veo como una recuperación del valor de la imagen perdido con cierto positivismo del siglo XIX. Con el auge de la alfabetización, diría que hay momentos en que parece que el texto va a tomar definitivamente la delantera. Ahora bien: nunca se produce esa literalización del mundo de las imágenes. Y después vuelve, con mucha fuerza, el mundo de las imágenes a punto tal de que hay momentos en que parecen desplazar al texto, a partir de 1950. Pero diría también que, para las masas populares europeas y americanas bajo el poderío imperial europeo del siglo XVI, la presencia continua y multiplicada, a veces hasta la exasperación, de las imágenes, fue un instrumento cuya importancia percibieron muy rápido las elites y los grandes poderes, sea el poder político de las monarquías, sea el poder ideológico y también político de las iglesias. En realidad, las iglesias, las capillas, por ejemplo, las de América en los siglos XVII y XVIII, estaban tapizadas de cuadros. Las viviendas particulares familiares de las clases propietarias, en América, estaban asimismo tapizadas de imágenes. Hay un episodio que siempre me complace recordar, presente en *Recuerdos de provincia* de Sarmiento, en el que relata que su hermana sacó todas las imágenes que cubrían las paredes de la casa y las reemplazó por láminas modernas “muy bien elegidas”, es decir, unas pocas. Esa es una verdadera revolución en la sensibilidad, patentizada en la casa de Sarmiento. Para las iglesias, como para los demás poderes políticos, las imágenes eran lo que se llamaba, en términos religiosos, la Biblia de los pobres, era la Biblia de los analfabetos y, también, era el discurso político de los analfabetos. Por supuesto que eso también tenía los límites del texto, los sermones del cura, las proclamas del rey eran textos oralmente transmitidos y muchas veces escritos y colocados en forma de bando. Las imágenes eran el punto de referencia permanente que la gente de aquel momento tenía a mano para reforzar su conocimiento, o adquirir un conocimiento nuevo, de la historia sagrada o de la historia de los príncipes o de las funciones que ellos cumplían en la sociedad (Traversa, 2003).

Estos ejemplos pertenecen a una revista de una alta especificidad, que es escrita por investigadores que forman parte de un cierto ámbito académico y que en general es leída por sus pares, pues existen claras restricciones temáticas. Se ha tomado aquí como ejemplo a dos semiólogos de los más prestigiosos, Oscar Steimberg y Oscar Traversa, ampliamente

reconocidos en el ámbito nacional e internacional. En el primer caso ambos realizaron la entrevista a un artista plástico y en el segundo Traversa entrevista a un historiador del arte. Pero ninguna de las entrevistas se torna oscura en la pregunta, no aparece el uso deliberado de terminología lingüística, tan propia de cierta crítica que aparecía en las publicaciones periódicas; aquí las respuestas son extensas, se prioriza la palabra del entrevistado, el conocimiento que el otro puede construir a partir de su palabra.

4. CONCLUSIONES

Se podría concluir entonces que existe una crítica necesaria para informar, acceder, a una muestra, un artista, a un género y a definiciones de estilo, y esa crítica encuentra su lugar privilegiado en la prensa diaria como en los ejemplos de *Página/12* y *La Nación*. Pero además existe otra crítica que tiene otra funcionalidad y que no se encuentra presa del evento en sí y que puede retomar problemas alejados de la inmediatez. Este es el caso de ciertas publicaciones especializadas que pueden avanzar en la indagación de una época como lo demuestra *Ramona* con el tema de la estética peronista o como en el caso de *Figuraciones*, que se concentra en el pensamiento del artista plástico Daniel Santoro o del historiador del arte José Emilio Burucúa acerca de los efectos y cambios sustanciales producidos en la historia del arte a partir de la emergencia de la fotografía. Solo como ejemplo, en este último caso, el entrevistador Oscar Traversa posee amplios conocimientos de la historia de los medios de comunicación, sin embargo, más allá de alguna afirmación previa a la pregunta, optará por otorgar la palabra extensamente al entrevistado y hará que el texto se convierta en un despliegue de conocimientos que a propuesta de Traversa nos muestra Burucúa, así es que el entrevistado es quien ocupa y construye el texto y no el entrevistador.

NOTAS

¹ El diario *Página/12* fue fundado en 1987 por Jorge Lanata y viene a romper con la plantilla tradicional de la prensa argentina de los llamados *diarios serios*, se construye de entrada como un diario de referencia nacional que reúne una gran cantidad de firmas de prestigiosa pluma, como Juan Gelman, Eduardo Galeano, Juan Sasturain, Tomás Eloy Martínez, Juan Forn y otros.

² *La Nación* es un tradicional diario argentino de extracción liberal, fundado por Bartolomé Mitre en 1870. Todavía se encuentra bajo la dirección de la familia Mitre. Fue desde sus comienzos competidor natural de *La Prensa*, representante de la aristocracia argentina y fundado un año antes por Gainza Paz.

³ *Ramona. Revista de Artes Visuales* de aparición mensual, fundada en abril del 2000 en Buenos Aires en soporte papel y desde el 2001 también en digital; actualmente solo aparece su versión digital.

⁴ *Figuraciones. Teoría y Crítica de Artes* es una revista universitaria editada por el Área Transdepartamental de Crítica de Artes de la Universidad Nacional de las Artes (UNA), el primer número se publicó en diciembre de 2003 y en septiembre de 2012 salió el décimo y último número.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALLENT, A. (octubre, 2001). Chalecitos kitsch, columnas dóricas y Le Corbusier. Variadas tendencias arquitectónicas compitieron en el Estado Peronista. *Ramona. Revista de Artes Visuales*, (17), 13-16. Recuperado de <http://www.ramona.org.ar/files/r17.pdf>
- BAUDELAIRE, C. (2015). *Lo cómico y la caricatura y El pintor de la vida moderna*. Madrid: Machado Libros.
- BRIANTE, M. (2013). *Desde este mundo. Antología periodística 1968-1995*. Buenos Aires: Editorial Página 12.
- CHAMPFLEURY, J. (1992). *Su mirada y la de Baudelaire. Presentación y selección de textos de Geneviève y Jean Lacambre*. Madrid: Machado Libros.
- GIUNTA, A. (octubre, 2001). El realismo cumple, la abstracción dignifica. Del conflicto a la coexistencia: el arte moderno durante el peronismo. *Ramona. Revista de Artes Visuales*, (17), 6-9. Recuperado de <http://www.ramona.org.ar/files/r17.pdf>
- HITZ, R. A. (2010). Crisis en los setenta. En L. Elizalde (Coord.), *Revistas culturales latinoamericanas* (pp. 97-108). Ciudad de México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- LONGONI, A. (octubre, 2001). Arquitectos de la desmesura. Los colosales proyectos para convertir a Perón y Evita en edificios públicos. *Ramona. Revista de Artes Visuales*, (17), 10-12. Recuperado de <http://www.ramona.org.ar/files/r17.pdf>
- (octubre, 2001). El exilio de “Metrópolis”. Francisco Salamone (1897-1959), el constructor del decó protoperonista, entre la historia y la ficción. *Ramona. Revista de Artes Visuales*, (17), 17-20. Recuperado de <http://www.ramona.org.ar/files/r17.pdf>
- LÓPEZ ANAYA, J. (1 de agosto de 1992). El absurdo y la ficción en una muestra notable. *La Nación*. Recuperado de <https://icaa.mfah.org/s/es/item/768308>
- (27 de octubre de 2002). La pintura como exceso. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-pintura-como-exceso-nid443925/>
- STEIMBERG, O. Y TRAVERSA, O. (diciembre, 2003). Una memoria paradójica, una ambigüedad trágica. *Figuraciones. Teoría y Crítica de Artes*, 1(2). Recuperado de <http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/1114>
- TRAVERSA, O. (diciembre, 2003). Arte Historia, expresiones populares. *Figuraciones. Teoría y Crítica de Artes*, 1(2). <http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/1109>





II. PUNTOS DE VISTA
II. VIEWPOINTS

Experimentación y análisis de la contemporaneidad del arte en el Laboratorio de Semiótica y socioantropología de las Artes (LABSEMNA).¹

Experimentation and analysis of the contemporaneity of art in the Laboratory of Semiotics and socioanthropology of the Arts (LABSEMA).

NICOLA DUSI ENTREVISTA A ROCCO MANGIERI

(pág 165 - pág 170)

NICOLA DUSI. Doctor en Semiótica, Universidad de Bolonia. Docente e investigador de Lenguajes Intermediales, Universidad de Módena (Reggio Emilia). Se ocupa de teoría del cine, serialidad, medios digitales, fotografía y problemas de intertraducción entre medios y artes visuales. Ha publicado, entre otros: *El cine como traducción: literatura, cine, pintura* (2003), *Del cine a los medios digitales. Lógicas de lo sensible* (2014), *Transposiciones e intermedialidades* (2015), *Fronteras de género* (2019a), *David Lynch: mundos intermediales* (2019b).

ROCCO MANGIERI. Teórico fundador del Laboratorio de Semiótica y Socioantropología de las Artes.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 14/01/2021 **FECHA DE APROBACIÓN:** 03/03/2021

ND: ¿De qué manera el Laboratorio de Semiótica y Socioantropología de las Artes ha experimentado y analizado la contemporaneidad de las artes, considerando principalmente el arte plástico y visual expuesto en galerías, museos y en espacios públicos?

RM: El laboratorio se funda, formalmente, anexándose a la Facultad de Artes de la Universidad de Los Andes, Venezuela, en el 2005, considerando principalmente las artes plásticas y visuales expuestas en galerías, museos y espacios públicos. Antes de esta fecha estuvo vinculado operativamente a la Escuela de Artes y el Centro Universitario de Artes Visuales desde 1996. De este modo, podemos decir que nace en el interior de un espacio de producción y creación de artes visuales y artes plásticas que más tarde se convierte en una facultad con otras carreras formativas (danza, teatro, *performance*, música y diseño gráfico). Entre sus primeras funciones de investigación se encuentra la crítica de la obra de arte. El laboratorio se ocupó fundamentalmente del análisis y lectura semiológica e histórica de los artistas docentes y estudiantes avanzados de la escuela y de la ciudad de Mérida. Progresivamente, a partir del 2005 en adelante, el laboratorio incorpora la crítica historiográfica y estética a la escala local nacional e internacional, insertándose en proyectos museográficos y de curaduría organizados conjuntamente en galerías y museos de arte. Una de las etapas, a mi modo de ver más interesante, fue el vínculo de trabajo establecido entre el 2008 y el 2011 con la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia y el Centro de Investigación en Artes Visuales coordinado en esos momentos por Juan Gil. Fue un acercamiento y una experiencia novedosa que articulaba la investigación formal con la actividad *in situ* de grupos multidisciplinarios en base al concepto de *investigación-acción*, recorridos urbanos y periféricos cartografiados sobre el territorio que culminaban en una curaduría y museografía montada en los sitios del recorrido. Junto a esta experiencia, debo citar la participación del laboratorio en los procesos de selección y premiación de varios salones de arte latinoamericano, entre ellos los salones coordinados en forma extraordinaria por el pintor colombiano Gustavo Zalamea, entre 2008 y 2010.

ND: ¿Podría sintetizar el tratamiento que se ha dado a los objetos del arte desde la semiótica y cuáles han sido los enfoques teóricos más eficaces de la semiología para acercarse a ellos?

RM: Pienso que podríamos esquematizarlo en algunas etapas o fases. Estas fases se distinguen por la mirada teórica y metodológica que los semióticos han construido y aplicado al fenómeno y experiencia de las artes. Yo hablaría de una mirada que cambia y se enriquece debido, fundamentalmente, a un campo de influencias o, mejor, un campo en el cual —como se diría en la teoría de las catástrofes— aparecen atractores tan fuertes fuera del discurso dominante disciplinario que generan un efecto de pliegue teórico, la reacción de plegarse a otra mirada necesaria en cuanto nos permite observar, describir y percibir nuevas significaciones y los nuevos modos de operaciones semióticas que los objetos del arte van proponiendo y actualizando. En este sentido, como sabemos, en realidad, la semiótica es una *meta-semiótica*, un discurso segundo sobre el objeto semiótico. Toda obra de arte es una semiótica —recordemos el valioso esquema de Louis Hjelmslev en el primer estructuralismo semiótico— ya que, cuando menos, a cierto nivel de su articulación, se trata de un objeto que produce una cierta relación entre planos expresivos y planos de contenido. La mirada semiótica es una labor de desimplicar la articulación entre estos planos y, por tanto, debe construir *meta-objetos* —teóricos y metodológicos— que sean eficaces, en el sentido de poder captar, describir y comunicar la densidad semiológica del objeto de

arte. Ha existido una fase histórica de un análisis presemiótico mucho más historiográfico e iconográfico como en el caso de Panofsky y su escuela. También el arco temporal de unas semiologías del arte de primera generación entre 1955 hasta 1970, aproximadamente — en el caso de algunas lecturas de Roman Jakobson o de otros críticos e historiadores del arte italianos como Cesare Brandi o Giulio Carlo Argan, por ejemplo—. La fase semiológica de segunda generación se desarrolla a partir de finales de los sesenta y comienzos de los setenta, precisamente con la realización del Primer Congreso de la AISS [Asociación Internacional de Seguridad Social] en Milán (1974). Esta fase es mucho más compleja, menos homogénea; de hecho, sigue viva actualmente. Es el caso de las grandes diferencias teóricas entre la mirada analítica de Greimas, Lotman y de Eco sobre la obra de arte, además de otros investigadores —Jean Petitot, Per Aage Brandt, Jean-Marie Klinkenberg, Omar Calabrese—. La siguiente fase es la que denomino como *de tercera generación*, a partir de mediados de los ochenta y que tiene como epicentro de atracción y despliegue metodológico la revolución tecnológica digital, la globalización cultural y artística, considerada, cuando menos, como fenómeno material casi ineludible. Considero, sin embargo, recordando a Foucault, que estas fases no se suceden linealmente, sino que se superponen y se cancelan parcialmente sin desaparecer.

ND: ¿Por qué considera valiosos los modelos y teorías de la semiótica para pensar y reflexionar sobre la obra de arte como fenómeno o acontecimiento significativo en comparación con otras teorías que estudian la producción artística?

RM: El valor se puede en cierto modo medir por la eficacia de la mirada semiótica en relación a sus objetos. Sabemos que todavía seguimos pensando en que, como área disciplinar, la semiótica debe construir sus propios objetos. Un objeto de arte no es, en principio, un objeto semiótico en sentido estricto, sino solo metafóricamente y en sentido amplio. Esta postura sigue siendo operativa y debe considerarse; así como el historiador o el sociólogo de las artes modela y construye sus objetos para, en cierta forma, establecer una homología estructural entre su método de lectura y la consistencia y densidad del objeto de arte analizado. Para decirlo de una manera muy simple, el objeto semiótico como tal es casi siempre una reducción abstracta y manejable de la complejidad fenomenológica, histórica y sociocultural de la obra, pieza u objeto de arte. El problema esencial es encontrar esquemas y modelos de análisis —constituyentes del objeto semiótico como tal— que sean eficaces en el proceso de percepción y descripción semiótica. Una percepción-descripción semiótica no es equivalente a un proceso de descripción sociológica o estética. Pero creo que, en los últimos diez años, hemos tenido que dar, cuando menos, dos giros hacia la fenomenología del arte, releyendo, entre otros, a Maurice Merleau-Ponty. Ha habido otros giros o contratos fiduciarios no libres de controversias, entre la teoría de las catástrofes de René Thom, la teoría de la complejidad de Edgar Morin o las influencias de la nueva fenomenología en Jean-Luc Nancy. Actualmente, por ejemplo, parece inevitable no retomar la teoría del rizoma de Deleuze y Guattari para poder comprender y analizar eficazmente la complejidad de la producción artística vinculada a las redes globales y sociales. Por último, la semiótica del arte ha debido reconfigurar su aparato o dispositivo teórico en el ámbito de las discusiones sobre el final del arte (a partir de Arthur Danto) y sus desarrollos posteriores. Cuestión de límites teóricos, diría Eco, pero también de flexibilidad y elasticidad estratégica para conectarse a los distintos y variables modos de producción de sentido de lo que podemos denominar como *arte*. Por último, el efecto o contenido acontecimen-

tal de lo que llamamos *arte* se ha transformado casi completamente, como sabemos, ya a partir de las observaciones profundas de un Walter Benjamin y los efectos de la replicabilidad. Me interesa muy particularmente las categorías de apertura, de indeterminación, de no-finitud, incluso de cierto efecto de destemporalización y de incompletud que rodea y atraviesa el arte actual, además de las figuras semiológicas de la expansión y de la contracción. La Bienal de Venecia del 2020 se realizó dentro de la figura de la expansión y la virtualidad. Ahora estamos interesados particularmente en la significación de la creación de espacios personales en las artes.

ND: ¿Existen diferencias notables entre la manera de percibir y analizar del crítico de arte especializado en la semiótica visual con otros enfoques y miradas de la crítica del arte?

RM: Las diferencias ciertamente existen y se consideran como una necesidad para la definición del campo de trabajo de cada disciplina, campo de conocimiento o mirada teórica. Todavía está vivo el dilema entre la concepción de la semiótica como una epistemología científica en sentido estricto o la construcción de una mirada. No es lo mismo, en sentido estricto, producir una lectura crítica para una revista que producir un análisis semiótico extenso. Existen limitaciones de escritura, tipos de lectores, espacio disponible en páginas, enfoque de la revista o publicación. Hay revistas o espacios enteramente dedicados a la investigación semiótica de las artes, así como revistas o medios especializados en la crítica de la producción artística. No es nuevo, aunque también hay publicaciones, medios o soportes en los cuales se produce una suerte de hibridación teórica entre ambas miradas. No es común encontrar este tipo de combinación, pero pienso, por ejemplo, en algunas revistas europeas y latinoamericanas, entre ellas, las revistas *Alfabeto*, *Carte Semiotiche* y *Versus*, en Italia; *Signa*, en España, con varios números monográficos dedicados a las artes; *Eikon*, en Portugal; la serie *Lenguajes*, en Argentina —que incluye en su breve publicación algunos trabajos importantes sobre las artes visuales y su relación con el cine—; las revistas *Curare*, *espacio crítico para las artes e Inventio*, de la Universidad de Morelos en México; la revista *Errata*, en Colombia. Ciertamente, y así ha ocurrido en Latinoamérica desde finales de los sesenta, los críticos e historiadores de arte han utilizado conceptos y modelos semiológicos en sus procesos de lectura y de análisis; ha sido el caso de Marta Traba, en Colombia; Juan Acha y Cuauhtémoc Medina, en México, o de Gerardo Mosquera, en Cuba, Félix Suazo y María Elena Ramos, en Venezuela.

ND: Sabemos que la experiencia estética impacta de manera sensible en la percepción y la lectura de las obras del arte; desde este punto de vista, ¿qué vinculación tiene la semiótica con la estética?

RM: Pienso que se trata de un vínculo y de una relación históricamente reconocida. Si hablamos de una relación formal institucional no tanto; de hecho, los filósofos dedicados a la estética, con raras excepciones, mantienen ciertas distancias con la semiótica. Es raro ver, por ejemplo, un Departamento Académico de Filosofía y Estética, cuando menos, hasta bien entrado el siglo XX, a finales. Si consideramos, en cambio, una relación de miradas internas, a modo de análisis podemos decir que la mirada estética se ha cruzado innumerables veces con la mirada semiótica. Evidentemente depende de lo que se entiende por estética. Ha habido fuertes cambios en el concepto de belleza, de obra de arte, y se ha reformulado, varias veces, la consistencia y validez de una mirada estética. Nos hemos desplazado definitivamente de una mirada estética normativa, canónica y trascendente a

una mirada más descriptiva, más fenomenológica e inmanente. Como decía un historiador presemiótico de los sesenta, Ernst Gombrich, no hay arte, sino artistas. Podríamos parafrasearlo diciendo que no existe la semiótica, sino semióticos. Por otra parte, no deberíamos orientarnos exclusivamente a estilos, grandes formaciones discursivas permanentes, sino considerar la particularidad de eso que llamamos *obra*, *fenómeno*, *pieza* o *experiencia individual*, como objeto o fenómeno generador de una experiencia, una mirada sobre el mundo. En semiótica podemos hablar, entonces, de una mirada indexical sobre el *objeto*, pero también metafórica y enciclopédica —en sentido de Eco— cuya atención está sobre *esa* particularidad existencial, quizás en lo irreplicable y efímero de su existencia, lo indeterminado e incluso lo neutro, por tanto, ya no es completamente eficaz hablar de categorías opuestas, sino más bien de mediaciones semiológicas, propias del arte. En la actualidad, por un proceso de hibridación cultural que en Latinoamérica se inicia ya a mediados de los setenta, se ha extendido esta mirada al campo académico, pero creo que la estética y la semiótica están mucho más articuladas que en buena parte de las universidades europeas. No es difícil encontrar hoy en día departamentos o grupos de investigación interdisciplinarios y multidisciplinares —en Argentina, Brasil, México, Colombia o Venezuela— donde la mirada estética se cruza con la mirada semiótica.

ND: ¿Cuáles han sido las fases, experiencias o etapas más importantes del LABSEMA en relación a la difusión de sus investigaciones en el campo de la semiótica de las artes?

RM: Una de las etapas más relevantes ha sido, desde mi experiencia, el trabajo conjunto con la Facultad de Arte de la Universidad Nacional de Colombia y con el Centro Nacional de Artes, Ministerio de la Cultura de Bogotá, entre 2008 y 2011. Formamos parte de un equipo multidisciplinario de investigación-acción en el marco del proyecto museográfico itinerante y de producción artística comunitaria, propuesto por Juan Gil. Otra fase importante ha sido la participación del laboratorio en la definición y creación de proyectos académicos de escuelas, departamentos y facultades de arte, especialmente en la creación de la Facultad de Artes de la Universidad de Los Andes y particularmente en la definición de campos y líneas de investigación.

ND: ¿Con cuáles otros campos disciplinares o teorías se ha relacionado la semiótica del arte para acercarse a la crítica del arte?

RM: Pienso, sin poder abarcar todo el amplio arco histórico y temporal de estas relaciones, en las críticas pioneras de las artes que se realizan en Italia, Francia y Argentina, entre finales de los cincuenta y mediados de los sesenta. Recordemos en el caso italiano y en el ámbito de la arquitectura y del diseño, el trabajo crítico de Bruno Zevi, Giulio Carlo Argan o Cesare Brandi —este último particularmente interesado en el estructuralismo—. Más tarde tenemos al arquitecto Paolo Portoghesi y a Manfredo Tafuri, quienes combinan la operación crítica con la historiografía y el análisis formal de las obras de arte con categorías semiológicas. En los ochenta y noventa la semiótica es mucho más extendida a nivel de la crítica de arte e incluso se inserta claramente en proyectos museográficos y de curaduría. No puedo, en este momento, dar referencias precisas, pero, por ejemplo, en el ámbito italiano, alemán y francés —en el marco de los festivales y muestras internacionales de arte, como las bienales—, podemos encontrar una relación entre la mirada del crítico de arte y del semiólogo. Como vimos es una cuestión epocal y de *grados de intensidad*. Pero, sin ir más lejos, encontramos en el mismo Barthes, y en su modo ensayístico y original de acercarse al núcleo signifiante del arte, numerosos ensayos que oscilan entre

la operación crítica o valorativa y la operación semiológica de la descripción estructural de un objeto, como en su libro *El susurro del lenguaje*. El acercamiento ha sido producido de formas diversas por los intereses y el modo de abordar de los mismos críticos de arte y de los semiólogos que, de una manera más decidida a partir de mediados de los ochenta hasta hoy, han generado lo que podría denominar como *una ocupación territorial y de competencias asignadas culturalmente*, de tal modo por ejemplo, que semiólogos como Umberto Eco u Omar Calabrese ejercieron la crítica de arte en la prensa cotidiana y, por otra parte, un crítico de arte como Walter Mignolo hace uso de categorías y esquemas semiológicos. Recientemente (2020), si observamos los textos de un encuentro de la Asociación de Críticos de Arte Argentino y Latinoamericano podemos ver toda una serie de ensayos cuyos títulos se vinculan a la mirada semiótica. Creo que el futuro de la semiótica está en la orientación hacia un proceso de hibridación teórica y metodológica, sobre todo en el interior de las diferencias de su propio campo disciplinar y luego en relación a otras disciplinas que siempre han sido cercanas, como la sociología y la antropología. Pero también, y este es el punto fundamental, en sus vínculos con campos aparentemente muy alejados de sus modelos y categorías. También pienso que podría, con bastante aproximación y en una fase pospandemia, producirse una fuerte reorganización entre lo que consideramos como *semióticas generales y semióticas particulares* (entre ellas las semióticas del arte). Pienso que se pondrán en primer plano las *ecosemióticas* enfocadas al universo de todo lo viviente, la sostenibilidad, las tensiones entre lo local y lo global, pero a partir del problema ecológico y existencial. Visualizo una semiótica de las artes muy relacionada con la *mirada ecosemiótica* que, como sabemos, comienza a perfilarse a comienzos del siglo xx.



III. DISCUSIÓN III. DISCUSSION

NOTAS

¹ El LABSEMA reúne un grupo multidisciplinario de investigadores locales e internacionales, entre ellos: Freddy Torres, Artes Escénicas y Teatrología; Jorge Urueña, Artes Visuales y Estética; Elizabeth Suarez, Teoría de la Comunicación Visual; Mónica Torres, Literatura y Artes Visuales; Evelina Deineka, Neurociencia y Artes; Lydia Elizalde, Teorías y Crítica del Arte Contemporáneo; Oscar García Cuentas, Arte Público y Semiótica del Espacio; Carolina Pérez Puerta, Historia del Diseño y Semiótica; Rafael Saavedra, Musicología y Semiótica.



Arte del vacío en América Latina.

The art of emptiness in Latin America.

ARMANDO SILVA

(pág 173 - pág 181)

RESUMEN. A finales del siglo XIX el desarrollo del pensamiento filosófico irrumpió contra la unidad de la verdad y el logocentrismo, e introdujo nuevos objetos descentrados como soporte conceptual de una tendencia del arte contemporáneo que enfrenta los procesos creativos desde una radical heterogeneidad: arte que, a la vez que se niega a ser representado, se produce en esa negativa, haciendo evidente un malestar con lo *real*. A partir de las curadurías en América Latina y de ejemplos de arte público de los últimos años, quiero hacer visible esta línea crítica que fragua una contaminación entre arte, semiótica y filosofía.

Palabras clave: pensamiento crítico, fractura, psicoanálisis, visualidad, arte urbano

ABSTRACT. At the verge of the 19th century, the development of a philosophical thought burst against the unity of truth and logocentrism, introducing new decentralizing objects that would be the basis of the conceptual source of a contemporary art trend that confronts creative processes at the level of radical heterogeneity: art that refuses to be represented and, in turn, with this denial, makes evident a discomfort with thereal. From a standpoint of curatorships in Latin America and examples of recent public art, I would like to make visible this critical line that forges in a contamination between art, semiotics and philosophy.

Keywords: critical thinking, fracture, psychoanalysis, visuality, urban art

ARMANDO SILVA. Doctor en Filosofía y Literatura, Universidad de California (J. Derrida y J. Flower); con estudios doctorales en Semiótica y Psicoanálisis, Sapienza Università di Roma (U. Eco), École des Hautes Études en Sciences Sociales de París (Ch. Metz). Autor de *Imaginarios urbanos* y *Family Photo Album*. Fundador de la Sociedad Colombiana de Semiótica y de la Sociedad Latinoamericana de Semiótica. Director del Doctorado en Estudios Sociales de la Universidad Externado de Colombia. Correo electrónico < armandosilvatellez@gmail.com >.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 28/09/2020 **FECHA DE APROBACIÓN:** 01/11/2020

1. ENTRADA

Me interesa destacar una línea de pensamiento que ha venido tomando forma desde inicios del siglo XX, que irrumpe contra el logocentrismo e introduce nuevos objetos, como el cuerpo, la visualidad, lo inconsciente, además de otredades y alternancias que avanzan en una tendencia de teoría del arte sobre bases que no son propias de la historia del arte, y que más bien toman como referencias paradigmas filosóficos. Lo dicho se puede explicitar a partir de un eje que se sostiene en el cuestionamiento de la verdad como unidad cognitiva, la cual adquiere entidad, en especial, en una línea reflexiva que va de Nietzsche a Derrida, quienes a su vez desarrollaron de distintos modos juicios no sistemáticos, abordando ellos mismos el arte, la literatura o la escritura como nuevos objetos del discurrir filosófico. Como se verá, el vacío de una exposición sin obras, quizá para hacer valer el contexto arquitectónico en la percepción, o para sumirnos en las incertezas de cualquier orden, nos conduce a un abordaje entre representación y ausencia, conflictuando así la vieja cuestión de indagación sobre lenguaje, arte y pensamiento, ahora con nuevos fundamentos filosóficos.

Estructuro mi argumentación en tres partes. En la primera, a partir de Nietzsche, recorro brevemente la ruptura con el logocentrismo, y la presencia del arte como opción que desafía ese juicio lineal, como entrada al pensamiento y actuar de otros filósofos que han venido gestando una obra que emerge también contra la unidad de la conciencia o el lenguaje. En la segunda, avanzo con otro filósofo de las diferencias y los márgenes, Derrida, relevando algunos de sus ejes dominantes como el pensamiento de la huella y la escritura para, de ese modo, destacar aquellos criterios que enmarcan la sensibilidad contemporánea de la que se ha apropiado una corriente de artistas, curadores y teóricos del arte en América Latina, sobre la base de las fallas, el vacío, las hiancias, los olvidos, los duelos o las tachaduras presentes en varias prácticas artísticas.

A partir de los presupuestos anotados, en la tercera parte abordo casos concretos de curadores de arte que, haciendo uso de paradigmas filosóficos, proponen obras que bien pueden ser entendidas como *no obras*, con todas las complicaciones semióticas que ello conlleva por ser, precisamente, una negación de la representación. Y me ocupo de algunas notables convocatorias de curadurías latinoamericanas, y de cierto arte público, en lo que considero un fuerte impulso de los artistas por construir una obra desmarcada de toda unidad como *objeto completo*, y más bien exponer o interactuar con fragmentos, huellas, evocaciones que, de igual forma, se dirigen a construir una semiótica de las fisuras.

2. FISURAS DEL SABER Y LA VERDAD

En los escritos dejados por Nietzsche hay una nota fechada en 1888, en la que, recordando su primer libro, *Origen de la tragedia en la música*, escribió: “[...] la verdad es fea. Poseemos el arte porque de lo contrario pereceríamos a manos de la verdad” (Hayman, 1997, p. 14). Por esos años insistía en la estética como justificación de la vida y del mundo, al mismo tiempo que cuestionaba de muchas formas el lenguaje y la razón. El *cogito* cartesiano no solo centró al ser humano en la razón, sino que olvidó el cuerpo y, por tanto, fue incapaz de responder a las preguntas que él mismo suscitó: ¿de dónde proceden el

concepto y el pensar?, “[...] el sujeto yo es la condición del predicado pienso. Ello piensa, pero que ese ‘ello’ sea precisamente el antiguo y famoso ‘yo’ es, en el mejor de los casos, nada más que una hipótesis” (Hayman, 1997). Nietzsche va a considerar el yo como una relación entre distintos impulsos, pero también como epicentro de muchas voces..., solo a través de las máscaras es posible que *yo* hable.

Estos pasajes son anuncios de una nueva filosofía que no solo va a conducir al cuerpo como episodio del yo, sino que, a diferencia de buena parte de la tradición filosófica de una unidad del yo en su lingüisticidad, lo interroga de muchas maneras. Esto será el preludeo de las polifonías lingüísticas posteriores que irrumpieron con su pregunta central: “quién habla cuando yo hablo”, como recalcan algunos autores de la enunciación (Ducrot, 1980) cuando piden, como base de la interpretación, hacer el recorrido entre el “decir y lo dicho”, nuevo paradigma desde la polifonía de las muchas voces que habito y con las cuales, para una corriente del psicoanálisis lacaniano, soy habitado. Es dado pensar que los años posteriores a *Zaratustra* (1985), y que marcan el inicio de un nuevo periodo en su obra, corresponden al alejamiento de Nietzsche de la vida equilibrada de ser y lengua, pues al sumergirse en sus padecimientos mentales aparecían muchas voces internas en su propia psiquis, por lo que el polifonismo que descubriría en los hablantes quizá no estuviera muy alejado de su locura.

Freud no conoció a Nietzsche, pero en el bello filme *El día en que Nietzsche lloró* hay una escena curiosa y preciosa en la que alguien le habla a Freud, en pleno desarrollo del concepto de inconsciente como centro de sus teorías de la mente dirigiendo patologías del cuerpo, de un tal Nietzsche, creativo y rebelde filósofo que “podría ser su paciente”. La lengua donde se produce el efecto del inconsciente es aquella ligada al cuerpo, por lo que conocerse hubiese sido de gran inspiración para el filósofo alemán. Dos notoriedades que compartieron parte de su vida en los mismos años, en una época en que la filosofía traía para sí nuevos e impensables objetos de los que ocuparse.

Situar el cuerpo como parte del discurrir filosófico conlleva que en el pensamiento no solo se piense, sino que se desee, lo que dio entrada a la visión psicoanalítica del Freud de inicios del siglo XX, y aún con más énfasis de Lacan a partir de la segunda parte del mismo siglo. Lacan, quien promete volver a Freud, remarca que “el sentido pasa por el cuerpo”, pues “no todo es carne” (Lacan, 1980, p. 19). Define el deseo “como el deseo del otro”, por lo que la racionalidad del “pienso, luego existo” es fracturada plenamente. Esto ya había irrumpido con Nietzsche, quien en *Zaratustra* había recargado una de sus máximas: “Es muy difícil vivir entre los hombres, porque es muy difícil guardar silencio” (1895, p. 72), con lo cual dejaba en claro su convicción de que el lenguaje es incapaz de expresar la verdad objetiva de la realidad externa: somos máscaras que no callamos.

Se puede decir que esos años de finales del siglo XIX e inicios del XX configuraron un espacio de resquebrajamiento de la unidad de la verdad, del yo o de la realidad. Si hay un saber que desconozco, el saber del inconsciente freudiano, es evidente que mi conciencia sufrirá igualmente el mismo resquebrajamiento, lo que producirá otra fisura. Saber e inconsciente constituyen una nueva entrada que es la base del final de la certeza, la relación del sujeto con el lenguaje pasa por el hecho de que no sabe lo que dice. La bella recomendación de Jesucristo “Ama a tu prójimo como a ti mismo” pasó por alto una posibilidad que destaca P. Schneider (1994, p. 26): “¿qué ocurre si me detesto?”. Significa la explicitud de un sentido reprimido y también desviado de una convicción cristiana en lo profundo de la

civilización occidental cuestionada (“Dios ha muerto”, gritaba un loco en *Zaratustra*), que perdía la certeza, y cuyos “juicios desviados de su objeto” constituían parte de las evidencias de lo oculto y, por tanto, de lo no representado.

Para llegar a estos juicios de desviación y transferencia de las verdades se requiere tener presente que en la verdad pronunciada algo permanece oculto; lo manifiesto posee al menos un doble sentido o, más inquietantemente, produce un *sin sentido*, que es lo que nos está haciendo ver esta corriente de pensadores que avanzan hacia el fin de las certezas. Algunos autores acuden a un criterio muy contemporáneo, el montaje, para expresar de otro modo este dispositivo estético que se ha venido elaborando: “[...] una lógica no lineal del pensamiento y además una gramática sincopada de la temporalidad [...] permite pensar por fuera de la unicidad *yoica* y de la linealidad progresiva de la historia del arte o el pensamiento” (Faenza, 2016, p. 12); crisis de la representación asumida como estrategia de acción en algunos actores actuales en América Latina.

Gilles Deleuze es uno de los autores que confrontó directamente el estatuto de la representación y habló del arte para escapar de lo logocéntrico y lo antropocéntrico de la tradición occidental, resaltando en su práctica el “coraje de la experimentación”. Paolo Vignola (2001, p. 7) puso de manifiesto el desvío de Deleuze: “[...] la pregunta «¿qué es el arte?» se transforma en «¿qué hace el arte, y que le hace a la filosofía?»”. El arte piensa, pero no con conceptos, lo hace “por afectos y percepción al articular materiales y sensaciones” (p. 7). Tal afirmación deleuziana puede ser cierta, mas no del todo en la línea del arte contemporáneo que iré describiendo, donde más bien, en algunas tendencias, se piensa racionalmente y se hace pensar con otras estrategias de la sensorialidad.

3. CUERPO DESINSTALADO

Al referirse al arte contemporáneo Boris Groys pone el cuerpo en escena, en el lugar de la representación; la instalación es un lugar de apertura, de revelación y desocultamiento, precisamente porque sitúa dentro de su espacio finito imágenes y objetos que también circulan en el espacio exterior.

Es por eso que la instalación consigue manifestar abiertamente el conflicto entre la presencia de imágenes y objetos dentro del horizonte finito de nuestra propia experiencia y su circulación invisible, “ausente” en el espacio exterior, un conflicto que define la práctica cultural contemporánea (Groys, 2017).

Es ahí justo el punto donde veo una inspiración derridiana de recontextualización, digámoslo así: mientras el arte moderno estuvo trabajando en el nivel de las formas individuales, el arte contemporáneo privilegia el contexto, en presencias-ausencias y fragmentos. Incluso si una instalación contemporánea consistiera en una pintura individual sería todavía una instalación, “ya que el aspecto crucial de la pintura como una obra de arte no es el hecho de que haya sido producida por un artista, sino el de haber sido seleccionada por un (otro) artista y presentada como algo escogido” (Groys, 2017). Aquí el artista “no es el productor, sino el que la nombra”, remata Groys. Este ejercicio creativo de nombrar y renombrar lo que ya es le da al artista-creador una nueva potestad semiótica de la cual ca-

recía. Se puede uno preguntar si de este modo el artista ha perdido una capacidad creativa o si, por el contrario, como lo mismo lo pienso y lo cree el autor citado, ha ganado otra de mezclar y revolver, como un editor o como un interventor de trozos.

Entonces, podríamos tomar algunos ejes centrales de la obra de Derrida que han servido de referente en la construcción del campo del arte contemporáneo: huella, escritura, texto, archivo o borde. Su modelo de escritura es un proceso dinámico, tal vez muy cercano a la idea que se tiene del ADN, tal cual lo ve Christopher Johnson (1998, p. 49), como un código que al mismo tiempo conserva y transforma, o de la noción que se tiene en cibernética de circuito, que ofrece una memoria basada en el movimiento de la información, en vez de un almacenamiento estático, lo que será la base para su teoría de los archivos.

La huella es la diferencia que no depende de ninguna plenitud sensible, audible o visible fónica o gráfica, sino que, por el contrario, su condición, “su posibilidad es anterior en derecho a todo lo que denominamos signo” (Philippe Sollers, p. XIX) concepto de huella en Derrida, desde la gramatología, puede ser aún más importante que el de escritura, ya que no es una fenomenología de la escritura ni del signo, “comienza y crece a través de los blancos [...], lo que no está”, como concluye la introducción de Sollers, citada. Como se ve en varios artistas contemporáneos, quienes trabajan más con huellas que con presencias, con lo que no está sino como vestigios, pero que por ejercicios semióticos de significación aparecen en otro escenario, como ocurre con un montaje, estrategia de varias expresiones de la creatividad contemporánea, como lo mostraré en los ejemplos de curadurías o de obras de arte por fuera de las galerías, hechas *in situ* o en la ciudad.

Otro aspecto es su deslizamiento hacia los bordes, lo que podemos ver directamente en la obra de arte cuando, al revisar los trabajos de Kant, en *Crítica del gusto* Derrida dice que el filósofo alemán presentó varios tipos de ornamentación, como los marcos de los cuadros, el ropaje de las estatuas o el peristilo de un edificio, y su lista “abrió una taxonomía de gusanos” como tesis central en la *verdad en la pintura* que expuse en A Silva (2017) que corroían toda la estructura arquitectónica de la crítica. Pero como destaca David Wills (2005), por el contrario de Kant, para Derrida “el borde es lo que se escribe y pasa por todas partes, los retornos de la obra: cuadro, título, firma, archivo, reproducción, discurso, mercado, en fin” (p. 152). Precisamente, en las respuestas que le da a su colega Bennington, Derrida (Bennington y Derrida, 1994) usa los semicorchetes en la misma edición del libro para distinguir entre texto y comentario; son la matriz de un tema que yace dentro de los semicorchetes, digamos así, un espacio en blanco, como una ausencia: de este modo concluye la idea de la radical heterogeneidad como el primer principio de la relación de Derrida con el objeto de arte al interior de una semiótica deconstructiva en la que nada hay por fuera del texto, por lo que no hay hechos, sino interpretaciones.

4. CURADURÍAS DEL VACÍO Y OBRAS EN LAS FISURAS

En la 28.^a Bienal de San Pablo (2008), curada por Ivo Mesquita y Ana Paula Cohen, el segundo piso del edificio del Parque Ibirapuera, su sede, se dejó todo en blanco y sin obras. Se llegaba allí literalmente a no ver nada, solo sus muros incoloros, una *Bienal del vacío*. Sus mismos curadores ya habían informado que la propuesta para esta versión era *la nada*, pero la nada, la no representación trae consigo algo más inquietante que se

puede examinar entre las variaciones de esta nueva filosofía de la incerteza. Encuentro cuatro posibles remisiones: i) llenar el vacío con otras representaciones que emerjan por la provocación; ii) que al no haber nada expuesto aparezca en su reemplazo el mismo lugar de la exhibición, o sea, mostrar el contenedor por el contenido; iii) que se relacione con un real imposible de representar con estrategias de vaciamiento de los objetos, y iv) que el arte se conecte con una mayor espiritualidad, a semejanza de las religiones o incluso del psicoanálisis (Allouch, 2013, p.: 70). Se abre así una puerta para otros protagonistas que hacen presencia en los vacíos: duelos, memorias, fantasmas, olvidos o sombras.

La noche de la apertura (el 26 de octubre de 2008) varios jóvenes tomaron los espacios desocupados y grafitaron sus muros, llenándolos de extrañas figuras, hasta que fueron desalojados por un pelotón de seguridad y por policías armados. En la figura 1 se puede apreciar la acción de dos guardias sometiendo a uno de los grafiteros (al fondo resaltan las figuras que habían hecho), lo cual introduce la perplejidad de que sea la policía la que venga a ocupar y llenar el espacio del arte.



Figura 1. *La policía ocupa el vacío* (2008), de Helcio Magalhaes

Días después, en la noche del 1.º de septiembre, invadieron la Galería Choque Cultural, en esa ocasión para protestar contra la banalidad del arte de las galerías. Allí detuvieron a otra joven, acusada por el Ministerio Público de “asociar milicianos con propósitos destructivos de un edificio de arte”. , como lo recogió *Jornal O Globo* (28 de octubre de 2008). Entonces, el edificio que contenía *la nada* de la exposición adquirió, por desviación, carácter de exhibido. El Pabellón Ciccillo Matarazzo, uno de los edificios más reconocidos y emblemáticos del arquitecto Oscar Niemeyer, se tornó el *objeto expuesto* que se puede ver y que permite disfrutar desde sus grandes ventanales rodeados de vegetación a los niños jugando en el parque (exterior), lo que hace que este predio actúe como una burbuja ante el tráfico que circula por una de las grandes urbes del planeta. ¿Se trataría entonces de anunciar una nada del arte para hacer ver y sentir el edificio y desde allí la ciudad actuando como la *verdadera exhibición* vista desde una ventana, literalmente, o sea ver la ciudad infernal llena de ruidos desde la belleza apacible del predio? Una de las posibilidades de esta corporización desplazada.

Pero un tercer aspecto a relevar es más complejo. Se trata de lo real lacaniano, retomado de las trilogías (o triadas en Lacan) de las semióticas de Peirce (Silva, 2016), o sea, una *semiótica de las primeridades* peirceanas descritas como cualidades, sensaciones, de los fenómenos más que del objeto: su huella. Hacer una exposición sin nada y remitir al espectador a un *vacío de obra* evidencia esa imposibilidad de representar lo real como realidad. Mientras el *realismo* supone aceptar el modo en que las cosas *realmente* son, lo *Real* en Lacan es otra cosa: aquello que se resiste a ser formulado (simbolizado) y a ser representado, o sea, no pone el acento en la realidad de una terceridad *lógica*, sino en la falta, en el vacío: no es lo real, sino el fantasma de lo real, lo que puede emerger.

Por fuera de la Bienal se multiplicaron las obras, en especial de instalaciones urbanas que acompañaban esta producción de arte desde la ausencia. La crítica Lisbeth Rebollo curó en el mismo parque Ibirapuera la exposición “Ciudades imaginadas iberoamericanas” (2010) con fotos de las urbes que solo existen en la mente de sus ciudadanos. El investigador Felipe Quintero⁴(2020) reunió, bajo mi orientación, varias experiencias ligadas al conflicto colombiano en las que sus autores proponen una acción política-estética a partir de la negación del objeto a representar. Al preguntarse cómo testimoniar la existencia de lo no presentable propone tres artistas atravesados por un criterio expuesto por Rancière (2008) en *El espectador emancipado*: “[...] arte sin representación, el arte que no separa la escena de la *performance* artística y la de la vida colectiva”; o sea la teatralidad como paradigma, pues el *ertro* sigue siendo “ el unicolugar en confrontaion del público consgigo mismo en tanto que coletivo” (Ranciere 2008, p 13) y por ello el teatro es una una forma comunitaria ejemplar

Manuel Echavarría, que va a los lugares de la guerra y trabaja con huellas o residuos, no señala ni denuncia, sino que visibiliza. Usurpa algunas técnicas de los antropólogos, como la entrevista personal o las historias de vida, pero para acceder a lo específico de la experiencia humana. Su serie de tableros de escuelas abandonadas por la guerra dejan algunas escrituras, signos, de los que ya no están: los niños que huyeron.²

En *Sudarios*, Erika Diettes hace relicarios con cosas que pertenecieron a los desaparecidos o muertos por la violencia. No se exponen necesariamente en una galería, que también se desdobra, sino que puede ser en los mismos lugares donde ocurrieron las atrocidades: un cepillo de dientes, vestidos que fueron queridos por las víctimas y sus familiares le han sido donados a la artista para que haga archivos y “los trabaje”. Mediación del artista tras la necesidad de tramitar el duelo de los dolientes.³

En 2019, Doris Salcedo, en plena discusión del acuerdo de paz entre el Gobierno colombiano y las FARC, intervino la Plaza de Bolívar en el centro de Bogotá y propuso *Quebrantos*, enorme paño en el cual los ciudadanos tejieron los nombres de varios líderes sociales asesinados o desaparecidos.⁴

Pronunciar el nombre del que ya no está se relaciona con la 31.ª Bienal de San Pablo: “Cómo conocer cosas que no existen” (2014), la cual dialoga con la del vacío, pues pone en escena los montajes del lenguaje y de la imposible representación. La sugerencia es poderosa. Pasamos de un arte retórico, de medios y técnicas a lo largo de la historia, a otro experimental en el que el creador “investiga lo inexistente”, según lo remarca el mismo catálogo “como procurar coisas que não existem”

Sus curadores, Charles Esche, Nuria Enguita, Galit Eilat, Pablo Lafuente y Oren Sagiv, concibieron un proyecto, o mejor, un antiproyecto, ya que se ocuparon de lo

inexistente que puede ser o aparecer. No se vieron objetos de arte, lo que pudo despistar al visitante, sino acciones o sugerencias de sus creadores. En el video *No es sobre zapatos*, Gabriel Mascaro se mete en medio de manifestaciones de protesta entre tribus, grafiteros y la policía, pero narra los puntos de vista de estos últimos, que por lo general no son vistos por artistas ni medios, y no registra la cabeza de los protagonistas, sino sus pies.

En esa dirección de vacíos y desviaciones, la fotografía colombiana María Adelaida López Restrepo, una de las de mayor originalidad y fuerza del proyecto de imaginarios urbanos, y quien tiene como propuesta desdoblarse la mirada, encuentra “pozos de petróleo” en Bogotá y los plasma (figura 2); en realidad son grandes grúas de construcción de edificios que permiten captar ese error visual.



Figura 2. Pozos de petróleo en Bogotá (2016), de María Adelaida López Restrepo

En dirección similar, pero con instalaciones de grafitis urbanos para producir otro grafiti a partir del original y crear una escena urbana, Bruno Giovannetti actúa como un arqueólogo de San Pablo a la búsqueda de momentos reveladores, los fantasmas urbanos. En la figura 3, un mural callejero es intervenido, robado... luego de largas esperas, para relacionar al beisbolista matón, dispuesto a agredir con un bate, con un hombre de la calle, destechado, derrumbado justo debajo de la imagen.



Figura 3. Desplomado sobre un grafiti (2008), de Bruno Giovannetti, San Pablo

5. SALIDA

Lo dicho nos lleva a asumir que hay un arte del vacío que no ha sido reconocido en sus particularidades semióticas, sino que se le concibe de modo general como arte contemporáneo. Al cierre de este ensayo la comunidad mizak, al sur de Colombia, derribó la estatua del fundador español de su ciudad vecina. En mi columna para *El Tiempo* del 25 de septiembre de 2020 señalé el hecho de que la comunidad mizak tumbó la estatua del fundador de Popayán no por vandalismo, como se viene diciendo, sino como un acto creativo cercano a algunas prácticas de arte contemporáneo en las que se intervienen los objetos para recontextualizarlos y darles nuevas interpretaciones. El vacío físico que dejó la estatua es similar al que quedó en el pensamiento y que permite volver a valorar el hecho, la historia o el futuro de la comunidad⁵.

NOTAS

¹ Felipe Quintero en su tesis doctoral bajo mi dirección recoge experiencias basadas en el paradigma del vacío.

² <https://jmechavarria.com/es/#5>

³ www.erikadiettes.com

⁴ <https://www.artsy.net/news/artsy-editorial-doris-salcedo-won-inaugural>

⁵ Estas reflexiones se han tratado con profundidad en la obra: Silva, A. (2017). Circulación de los sentidos estéticos contemporáneos. En: P. Cesar Castro (Org.), *Circulação discursiva: entre produção e reconhecimento* (163-178). Pentagono VII. San Pablo: Edufal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLOUCH, J. (2013). *El psicoanálisis ¿es un ejercicio espiritual? Respuesta a Michel Foucault*. La Plata. Argentina: El Cuenco de Plata.
- BENNINGTON, B. Y DERRIDA, J. (1994). *Jacques Derrida*. Madrid: Cátedra.
- DUCROT, O. (1980). *Le dire et le dit*. París: Minuit.
- GROYS, B. (2017) La topología del arte contemporáneo. *Antinomies of art and culture: modernity, postmodernity, contemporaneity* (antología), Duke University Press, 2008. pps. 71-80. Trad por Ernesto Menéndez-Conde, Publicado por lapizynube.blogspot.com. Tomado de la página de arte: Esfera Pública (27 feb 2017).
- HAYMAN, H. (1997). *Nietzsche*. Bogotá: Norma.
- JOHNSON, Ch. (1998). *Derrida*. Bogotá : Norma.
- O GLOBO.JORNAL (28 de octubre de 2008)
- QUINTERO, F. (2020). *Del indicio al testimonio. Las prácticas artísticas frente la experiencia de la violencia política en Colombia* [Tesis de doctorado no publicada]. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- RANCIÈRE, J. (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- SCHNEIDER, P. (1994). *El final de la certeza*. Bogotá: Norma.
- SILVA, A. (2016). *Imaginarios, el asombro social*. México: UAS.
- SOLLERS, P. (1970). Un paso sobre la luna, en: J Derrida, *De la Gramatología*. Argentina Siglo XXI
- VIGNOLA, P. (Ed.). (2001). *Las artes de Gilles Deleuze: procesos artísticos, creaciones y experimentaciones*. Guayaquil, Ecuador: Artes Ediciones.
- WILLS, D. (2005). Derrida y la estética. En T. Cohen (Ed.), *Jacques Derrida y las humanidades* (p. 152). México: Siglo XXI.



IV. PERSPECTIVAS
IV. PERSPECTIVES

Obras artísticas y discursos intermediarios.¹

Art works and intermediary discourses.

SERGIO RAMOS

(pág 185 - pág 192)

RESUMEN. Este artículo aborda el problema de la construcción social del valor del arte. Se analizan, en particular, los metadisursos de difusión de instituciones culturales, bienales y festivales de la ciudad de Buenos Aires con el objetivo de describir las operatorias mediante las cuales construyen el valor de las prácticas artísticas. En la línea del estudio de los discursos intermediarios (aquellos que operan entre las instancias de producción y reconocimiento), inaugurada en Argentina por Oscar Traversa (1984), se exploran las modalidades argumentativas y los modelos de vínculo propuestos entre obras artísticas y espectadores.

Palabras clave: valor, arte, discursos intermediarios, instituciones culturales, difusión

ABSTRACT. This article deals with the problem of the social construction of the value of art. In particular, it analyses the diffusion metadisourses of cultural institutions, biennials and festivals in the city of Buenos Aires with the aim of describing the operations by which these institutions construct the value of artistic practices. In the line of the study of intermediary discourses (those that operate between the instances of production and reception), inaugurated in Argentina by Oscar Traversa (1984), the argumentative modalities and the models of link proposed between artistic works and spectators are explored.

Keywords: value, art, intermediary discourses, cultural institutions, diffusion

SERGIO RAMOS. Magíster en Comunicación y Cultura de la Universidad de Buenos Aires, doctorando en Artes en la Universidad Nacional de las Artes y docente e investigador en las licenciaturas de Crítica de Artes (UNA) y de Ciencias de la Comunicación (UBA). Dirige el proyecto de investigación "Arte, ahorro y dispendio". Secretario académico en el Área Transdepartamental de Crítica de Artes en UNA durante el período 2014-2021. Correo electrónico: <sergioramosar@yahoo.com>

FECHA DE RECEPCIÓN: 14/03/2021 **FECHA DE APROBACIÓN:** 28/05/2021

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo pone en primer plano la palabra de instituciones, festivales y bienales para abordar la pregunta por la construcción social del valor del arte. Concretamente, se focalizan los metadisursos de difusión de catorce instituciones y eventos localizados en la ciudad de Buenos Aires durante el período 2015-2016, principalmente sitios web, publicaciones en redes sociales y cartelera.

Los casos seleccionados abarcan una variedad de lenguajes artísticos y dispositivos de exhibición y son heterogéneos en cuanto a los modos de propiedad y gestión: Museo Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Fundación Proa, Centro Cultural Kirchner, Centro Cultural de la Cooperación, Galería Ruth Benzar, Bienal Arte Joven, ArteBA, Bafici, Teatro Colón, Teatro Metropolitan Citi, Timbre 4 y Club Cultural Matienzo.

Vale dedicar unas breves líneas a esa variedad. Es recurrente en la bibliografía consultada (Baldasarre, 2006; Giunta, 2014; Graw, 2013; Moulin, 2012; entre otros) el planteo de títulos e introducciones que refieren a las relaciones entre el arte y la economía, pero cuyos análisis se acotan a un tipo determinado de prácticas artísticas. El arte se identifica, en muchos casos, con artes visuales objetuales.

Se ha elegido, en cambio, abarcar diversas instituciones para contemplar en ese abanico las diferentes artes. Se encara así el problema desde un objeto de estudio carente de prestigio, subsidiario de lo que se presenta y, sin embargo, indispensable para el funcionamiento de esas instituciones y cuya relevancia en la vida social de las prácticas artísticas no debería descartarse de entrada. Se trata de considerar de modo central un tipo de textos que media entre las instancias de producción y consumo.

La perspectiva elegida hilvana desde la sociosemiótica un camino de diálogos con la historia social, la antropología y la sociología. En ese marco, el valor del arte se problematiza, no se asume como un dado. Se plantea un abordaje posible para una construcción que, a pesar de la presencia de estereotipos temáticos de alta recurrencia, se advierte múltiple y heterogénea.

2. ARGUMENTACIONES Y AGENCIAS

El recorrido realizado por la comunicación de esos espacios presenta una primera imagen panorámica de marcada heterogeneidad en varios niveles, entre los cuales vale la pena destacar las operatorias argumentativas y los efectos atribuidos a las obras.

En cuanto a las operatorias argumentativas, es posible encontrar una serie de lugares comunes recurrentes: el valor patrimonial, las magnitudes (cantidad de funciones o espectadores, capacidad de una sala, cantidad de obras, por ejemplo), lo internacional (principalmente, participación de obras o artistas en espacios en países extranjeros) o el valor de los bordes (salir del interior de los espacios físicos, poner en cuestión las clasificaciones), entre otros. Sin embargo, las configuraciones generales presentan una amplia diversidad de posibilidades que se sintetizan a continuación.

En primer lugar, se enumeran los modos que privilegian la presentación de la obra:

- La predicación directa. De modo poco frecuente, y acotado a las instituciones

ligadas a las artes performáticas, aparece el elogio directo del texto artístico. En general, la descripción directa de las obras para argumentar sobre estas queda en segundo plano.

- La predicación de un agente externo a la institución. La voz autorizada de terceros emerge a través de los premios, las reseñas o las críticas.

- La presentación de sus creadores. El valor de las obras se construye indirectamente a través del despliegue textual sobre sus creadores. En este camino, es frecuente la tematización de su trayectoria y, en algunos casos, de su legado.

- La presentación, el relevo o la transposición de la obra. En estos casos el texto juega a retomar operatorias de las obras artísticas que difunde, sea porque se lo reproduce parcialmente, porque se retoma alguna de sus operaciones o porque transpone la obra. Las postales de una exposición de fotografía o los textos con juegos poéticos que operan como adelanto de la diégesis de una obra teatral son ejemplos de estas retomas.

Sin embargo, también pueden encontrarse operatorias argumentativas que introducen deslizamientos entre instituciones, espectadores y obras:

- Por anclarse en la presentación de la institución. La argumentación se focaliza en el lugar del enunciador institucional y el valor de la obra emerge como implícito e inferido. En este procedimiento las cualidades que se asignan a la institución pueden proponer trayectorias de inferencia hacia la obra.

- Por focalizar la construcción de un espectador o visitante modelo. La representación de los artistas o del público propone un modelo de relación artística con la obra (por ejemplo, la pose de atención concentrada o el baile efusivo).

- Por ubicar en primer lugar la construcción de una relación entre ambos. La institución construye un mundo en común con el enunciatario en términos de saberes compartidos, de pertenencia estilística o de participación en un nosotros construido explícitamente en el texto y, desde allí, se infiere el valor de las obras.

En la figura siguiente, se resumen esas posibilidades según su focalización en los componentes de la escena enunciativa y se propone un equivalente lingüístico para la fórmula argumentativa implicada en cada caso:

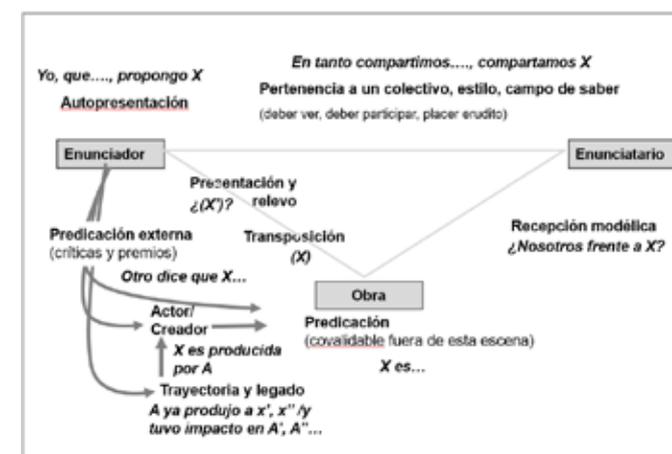


Figura 1. Trayectorias argumentativas en la construcción del valor, elaboración propia

Otro nivel de análisis que es interesante desplegar corresponde a la tematización de los efectos atribuidos a las obras. Se articula con el anterior en tanto la construcción temática de un efecto en recepción opera también persuasivamente como una invitación a la acción. En el corpus de textos analizados, se encuentra frecuentemente la atribución de un valor de agencia a los objetos artísticos. Esto es, se los representa como capaces de eficacia. Las obras son representadas como objetos que introducen desvíos en un curso de acción establecido, que provocan, hacen. Conviene explicitar aquí que eso no implica postular una equivalencia con la agencia humana, ni una superposición entre agencia e intención, ni entre agente creador y agente obra. Siguiendo aquí las lecturas críticas que realizan Robert Layton (2003) y Caleb Faria Alves (2008) sobre *Art and Agency* de Alfred Gell (1998/2016), se postula simplemente que algunos de estos metadiscursos artísticos atribuyen a las obras artísticas capacidad de actuar.

Ahora bien, la representación de esos efectos introduce diferencias en cuanto a su temporalidad y a su escala. En un extremo, se encuentra la construcción de efectos corporales inmediatos que culminan en el éxtasis corporal. Se introduce una tradición iconográfica que es “motivo germinal” (Segre, 1988) para la tematización de la conexión de lo humano con lo trascendente. Este impacto de las artes en términos del despliegue de una temporalidad y de un desempeño corporal disruptivos con la vida cotidiana es propuesto también cuando el cuerpo se desplaza por el espacio en modos festivos que quiebran las rutinas cotidianas.

Por otro lado, y de modo recurrente en la palabra sobre las obras teatrales, se pueden postular efectos en una temporalidad corta, pero de un carácter más cognitivo. La *pregunta* y la *reflexión* son términos que como *leitmotiv* (Segre, 1988) se reiteran en esta configuración temática. Esa invitación a la pregunta y a la reflexión también puede modularse hacia una escala social como convocatoria a una mirada crítica sobre la sociedad.

Bajo otra configuración temporal, emergen los relatos biográficos donde el arte provoca rupturas en el orden de la transformación ideológica (Todorov, 1996/1978). Los actantes, a modo de novela de aprendizaje, cambian su lógica de desenvolvimiento a partir de su contacto con obras artísticas. Paralelamente, en algunas instituciones, los relatos de transformación se proyectan en una escala social (por ejemplo, como reafirmación de una identidad colectiva o como invitación a participar en una identidad colectiva en proceso).

Por último, y en relación con estas posibilidades de agencia, amerita algunas líneas la diversidad de modalidades en que es convocada la relación entre arte y conocimiento. Al respecto, para las obras artísticas, pueden construirse efectos de señalamiento o focalización de la atención, desvelamiento (proyectado hacia un funcionamiento social exterior o hacia el propio interior del individuo), anticipación, ruptura de estereotipos o juego con las clasificaciones (Ramos, 2017b).

3. TRAYECTORIAS Y RITUALES

Recorrida esta diversidad de posibilidades, resulta pertinente volver ahora a un conjunto de recurrencias ligadas a la construcción de la escena de intercambio, del “ritual” de consumo, para pensar sus articulaciones con esas representaciones de la agencia de las obras artísticas. En los primeros trabajos del equipo de investigación conformado

inicialmente con Oscar Traversa y Manuel Libenson (Traversa, Libenson y Ramos, 2014a, 2014b, 2014c), se señalaban características específicas que parecen haberse asentado en los metadiscursos sociales que tematizan el valor de las obras artísticas. Esas características se confirman en este corpus: reenvíos metonímicos productor-obra-consumidor, singularidad de la obra y complejidad del sistema discursivo. También se señalaba una cuarta: valor de uso desplegado en el tiempo. Al respecto, más allá de que en algunos metadiscursos se construyen efectos inmediatos, se advierte toda una serie de efectos que remiten a temporalidades más largas (de modo evidente cuando las obras artísticas se vinculan con la construcción de una identidad colectiva).

Sobre este último punto, cabe destacar la opacidad y la ambigüedad asociada a las obras artísticas (Jakobson 1985/1960, Goodman 1990/1978, entre otros). En ese sentido, un trabajo posterior señala que esos efectos se despliegan “en cadenas operatorias complejas y con alta incertidumbre” (Ramos, 2017a, p. 187).

Si bien los metadiscursos no tematizan esa opacidad o ambigüedad (pareciera contradictoria con el carácter asertivo de los tipos discursivos en cuestión y, de hecho, como se mencionó, la predicación directa e incluso la descripción de las obras no aparece en primer plano), es posible sostener la hipótesis de que socialmente la escena de intercambio de las producciones artísticas se construye como un espacio para el tratamiento de la opacidad, la ambigüedad y la incertidumbre.

En relación con ello es pertinente recuperar las observaciones de Ulrich Beck y Arjun Appadurai sobre la incertidumbre en la sociedad contemporánea, más aún en este año 2021. Beck (2007/2017) señala la expansión de los riesgos, de la incapacidad para conocerlos, anticiparlos y dominarlos y de su tematización pública. Appadurai en *Hacer negocios con palabras* (2007/2017), además de enfatizar la relevancia del riesgo en la sociedad actual, profundiza sobre el lugar de los rituales en el tratamiento social de la incertidumbre. En sus proposiciones, la puesta en escena de la incertidumbre es el vector principal de la escena ritual:

En suma, tanto Weber como Durkheim nos ofrecen caminos para comprender cómo las incertidumbres fundacionales de un grupo social particular requieren de rituales que, mediante el mecanismo de la retroperformatividad, permiten un logro temporario de certeza al ponerlas en escena dentro del mismo contexto, idioma y restricciones rituales (Appadurai, 2017, p. 109).

Puede ser productivo utilizar la comparación con esta concepción del ritual para pensar la construcción de la escena de consumo de las obras artísticas. A través del conjunto de discursos intermedios (conjunto del cual nos hemos referido solo a una parte), esa escena se construye como pautada socialmente en cuanto a las secuencias de prácticas involucradas y promete una ruptura con la temporalidad cotidiana.

Entonces, ¿cómo procesan las escenas propuestas por las instituciones la ambigüedad y la incertidumbre constitutiva de las obras artísticas en una sociedad donde la incertidumbre se expande?, ¿cómo se constata su capacidad para poner por delante la ambigüedad y abrir trayectorias?

Para responder estas preguntas se puede realizar el ejercicio de transpolar la clave de las instancias de verificación propuesta por Marita Soto (2014) en *La puesta en escena de*

todos los días. Prácticas estéticas de la vida cotidiana para analizar las experiencias estéticas. Mientras que, al decidir por la funcionalidad se reenvía la verificación hacia el futuro, cuando “el individuo decide estéticamente lo hace por una *evidencia* en el objeto mismo [...], es solo presente” (p. 89). ¿Es posible la presencia de instancias de verificación en el tratamiento de un producto caracterizado por la incertidumbre?

Con diferentes acentuaciones, ligadas al grado de asertividad de sus promesas, se puede hipotetizar para los casos en análisis la presencia de una verificación condicionada y la de una verificación postergada. En el primer caso, la construcción metadiscursiva propone implícitamente una serie de condiciones para la verificación en la escena de intercambio del funcionamiento de la obra como artística y de la realización de sus efectos (por ejemplo, el saber apreciar construido por los metadisursos del Teatro Colón). En el segundo caso, el tipo de transformaciones sociales o biográficas propuestas, por ejemplo, por el Centro Cultural de la Cooperación o la Bienal Arte Joven solo puede suceder tiempo después de la concreción de la escena de intercambio.

Los discursos de difusión institucional prometen y, a la vez, presuponen un abanico de efectos que va desde la ruptura con la cotidianeidad a la posibilidad de una transformación de orden ideológico, cuyas verificaciones aparecen postergadas o condicionadas en el marco de saberes locales propios de una trama de contigüidades. Cabe destacar, en ese sentido, que entre las recurrencias más relevantes en el corpus analizado se encuentra la construcción de la singularidad de la obra (la difusión institucional es básicamente el lugar de despliegue de operaciones de nominación) y la inscripción de esa obra según los saberes de una enciclopedia de nombres (una memoria horizontal de la singularidad).

En ese marco, la ocurrencia de la verificación sea condicionada o postergada confirmará saberes (por ejemplo, a partir de la capacidad de apreciación de un desempeño o de la discriminación, evaluación y valorización de una diferencia) y ratificará la pertenencia a un determinado espacio sociocultural. Como en un ritual bien actuado, consistirá en un logro temporario de certeza frente a la incertidumbre puesta en escena. El misterio, la excepcionalidad ha ocurrido.

Sin embargo, si podemos suponer para todo discurso un desfase entre las instancias de producción y reconocimiento (Verón, 1989), es interesante pensar en estos casos a ese desfase operando específicamente en la calificación de las obras como artísticas. Dado el carácter condicionado o postergado de esa verificación, en estos casos ese logro temporario de certeza parece estar marcado por una inestabilidad constitutiva. Tanto las características de las operatorias argumentativas como los modos de construir la agencia de las obras artísticas parecen poner en primer plano ese desfase. La eficacia ritual de esas escenas resulta necesariamente acotada.

Es posible que, en recepción, no siempre se registre la patentización del signo, que la ambigüedad no ocupe el primer plano ni se tematice, que la transformación o la ruptura con la cotidianeidad no suceda. En un punto, observado desde la teoría de los discursos sociales (Verón, 1987/1989), esas afirmaciones son triviales: el consenso social en cuanto a la inscripción de una experiencia como artística es la excepción a explicar.

Quizás es una cuestión de énfasis, atendiendo a las observaciones realizadas sobre los metadisursos de difusión y a las concepciones asumidas sobre la opacidad de las producciones artísticas, las escenas de intercambio en torno al arte solo muestran hiperbólicamente los fenómenos de circulación presentes en cualquier fenómeno discursivo. Por un

lado, el carácter condicionado de ese primer modo de verificación tiende a construir un espectro de lecturas segmentadas en términos de la presencia o ausencia de esas condiciones; por otro, el carácter postergado del segundo modo de verificación lo deja librado a la inestabilidad de una cadena larga de trayectorias.

NOTAS

¹ El artículo proviene de la tesis doctoral, actualmente en proceso de evaluación, *Las promesas imposibles del arte. La construcción del valor del arte en sus metadisursos institucionales de difusión*, dirigida por el doctor Oscar Traversa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APPADURAI, A. (2017). *Hacer negocios con palabras* (Trad. A. Galettini). Buenos Aires: Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 2007).
- BALDASARRE, M. I. (2006) *Los dueños del arte*. Buenos Aires: Edhasa.
- BECK, U. (2017). *La sociedad del riesgo mundial. En busca de la seguridad perdida*. Barcelona: Paidós. (Trabajo original publicado en 2007).
- FARIA ALVES, C. (2008). A agência de Gell na antropologia da arte. *Horizontes Antropológicos* (4), 315-338.
- GELL, A. (2016). *Arte y agencia: una teoría antropológica*. Buenos Aires: Sb Editorial. (Trabajo original publicado en 1998).
- GIUNTA, A. (2014). ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? Buenos Aires: Fundación ArteBA.
- GOODMAN, N. (1990). ¿Cuándo hay arte? En *Maneras de hacer mundos* (87-102). Madrid: Visor. (Trabajo original publicado en 1978).
- GRAU, I. (2013). *Cuánto vale el arte. Mercado, especulación y cultura de la celebridad* (Trad. C. Pavón y C. Iglesias). Buenos Aires: Mardulce.
- JAKOBSON, R. (1975). Lingüística y poética (Trad. J. M. Pujol y J. Cabanes). En *Ensayos de lingüística general* (347-395). Barcelona: Seix Barral. (Trabajo original publicado en 1960).
- LAYTON, R. (2003). Art and agency: a reassessment. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 3(9), 447-464.
- MOULIN, R. (2012). *El mercado del arte, mundialización y nuevas tecnologías* (Trad. M. J. Cardinal). Buenos Aires: La Marca Editora.
- RAMOS, S. (2017a). Hacia un esquema de análisis de la construcción del valor en los mercados artísticos basado en el concepto veroniano de circulación. En P. C. Castro (Org.), *A circulação discursiva entre produção e reconhecimento* (179-197). Maceió: Editora da Universidade Federal de Alagoas (Edufal).
- RAMOS, S. (2017b). Las promesas del arte en torno del conocimiento. Ponencia presentada en II Congreso Internacional de Artes - Revueltas del Arte, UNA, Buenos Aires, 5 de octubre de 2017.
- SCHAEFFER, J.M. (2013). Experiencia estética: placer y conocimiento (Trad. R. Ibarlucía). *Boletín de Estética* (25), 7-34.
- SEGRE, C. (1988). Tema/motivo. En *Principios de análisis del texto literario* (Trad. M. P. de Santayana) (339-366). Barcelona: Crítica.
- SOTO, M. (2014). *La puesta en escena de todos los días. Prácticas estéticas de la vida cotidiana*. Buenos Aires: Eudeba.
- STEMBERG, O. (2013a). Propositiones sobre el género. En *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición* (45-96). Buenos Aires: Eterna Cadencia. (Trabajo original publicado en 1993).

- TODOROV, T. (1996). Los dos principios del relato. En *Los géneros del discurso* (Trad. J. R. León) (67-82). Caracas: Monte Ávila Editores. Latinoamericana. (Trabajo original publicado en 1978).
- TRAVERSA, O. (1984). Los tres estados del film. En *Cine: el significante negado* (33-43). Buenos Aires: Hachette.
- TRAVERSA,, O., LIBENSON, M. Y RAMOS, S. (2014a). *El valor como problemática discursiva. Propuesta de un modelo analítico para el caso de los mercados artísticos*. Ponencia presentada en las IX Jornadas de Estudios Sociales de la Economía, Buenos Aires, Centro de Estudios Sociales de la Economía, Buenos Aires, 23/09/2014.
- (2014b). *Valor y circulación discursiva. El caso del arte*. Ponencia presentada en las XVIII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, Red Nacional de Investigadores en Comunicación, Buenos Aires, 10/10/2014.
- (2014c). *La cuestión del valor del arte: trayectorias entre economía y discursividad*. Ponencia presentada en el I Congreso Internacional de Artes: Las Revueltas del Arte, UNA, Buenos Aires, 18/11/2014.
- VERÓN, E. (1989). *La semiósis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa. (Trabajo original publicado en 1987).

Simbología y visualidad en "La religión del trabajo" de Maruja Mallo.

Symbology and visuality in Maruja Mallo's "The religion work".

IXCHEL MARTÍNEZ RODAS

(pág 193 - pág 199)

RESUMEN. El presente ensayo tiene como propósito un análisis y revisión semiótica de La religión del trabajo (1936-1939), una de las series pictóricas de la artista española Maruja Mallo. Esta serie fue la primera realizada en plena Guerra Civil y concluida en Argentina durante su exilio. Con estas pinturas Mallo logra una manera distinta de representar lo popular y el pueblo como arquetipos que se apartan y adquieren un significado muy particular ligado a las luchas de los movimientos obreros. El estudio refiere a los procedimientos utilizados por la artista española para dar sentido a su expresividad, así como a las relaciones semióticas en el contexto social de preguerras.

Palabras claves: Maruja Mallo, semiótica, serie pictórica, idiolecto, estética

ABSTRACT. The purpose of this essay is a semiotic analysis and revision of The religion of work (1936-1939), one of the pictorial series of the Spanish artist Maruja Mallo. These paintings were made in the middle of the Civil War and concluded in Argentina, during her exile. With these paintings Mallo captures a different way of representing the popular and the people as archetypes that move away and acquire a very particular meaning linked to the struggles of the workers' movements. The study refers to the procedures used by the Spanish artist to make sense of her expressiveness, as well as the semiotic relationships in the social context of pre-war.

Keywords: Maruja Mallo, semiotics, pictorial series, idiolect, aesthetics.

IXCHEL MARTÍNEZ RODAS. Maestra en Estudios de Arte y Literatura y licenciada en Letras Hispánicas, Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Participa en la Cátedra mexicana de estudios semióticos Umberto Eco. Su línea de investigación se enfoca en estudios literarios hispanoamericanos y el arte vanguardista en España y América Latina. Correo electrónico <ish_rodas@hotmail.com>

FECHA DE PRESENTACIÓN: 14/01/2021 **FECHA DE APROBACIÓN:** 14/03/2021



1. MARUJA MALLO: VIDA Y OBRA

En Europa las vanguardias se caracterizaron por una eclosión femenina a partir de los años veinte, cuando varias artistas emergieron y lograron conquistar espacios masculinos para exponer o presentar su obra. Sin embargo, muchas de estas mujeres artistas no tienen hoy en día tal reconocimiento como sus contemporáneos masculinos.

Cuando se habla de las artistas españolas más importantes del siglo XX no se puede pasar por alto a Ana María Gómez González (1902-1995), conocida como Maruja Mallo, que fue una artista muy peculiar entre sus contemporáneos y formó parte de la generación del 27. Nacida en Viveiro (Lugo), realizó sus estudios en Madrid en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Si bien en aquella época no todas las mujeres podían desarrollar una formación académica, Mallo pudo concluir sus estudios en la capital, donde forjaría su perfil como artista plástica, además de entablar buena amistad con los miembros de la residencia de estudiantes, como Salvador Dalí, Federico García Lorca y Rafael Alberti.

A lo largo de su vida ejerció varios oficios artísticos como la pintura, la escenografía, el grabado y la enseñanza de las artes. En España colaboró en forma activa como ilustradora para la *Revista de Occidente*, presidida por Ortega y Gasset, y esta impulsaría su primera exposición individual en 1928. Durante la etapa republicana, además de la pintura, la enseñanza artística fue uno de los ámbitos que más desarrolló y tras su viaje a Galicia ejercería como profesora en las Misiones Pedagógicas.

Mallo nunca dejó de lado el compromiso social, lo que la llevó a participar en varios sindicatos y a colaborar en diversas instituciones educativas, además de manifestar abiertamente la defensa en favor del pueblo. Cabe recordar que la pintora fue una de las principales representantes de Las Sinsombrero, un grupo de mujeres artistas, escritoras e intelectuales que formaban parte de la generación del 27 y luchaban contra los convencionalismos y los prejuicios sociales que estaban tan arraigados en aquellos años. Tras el estallido de la Guerra Civil, el panorama se veía ensombrecido y la pintora se vio forzada a un largo exilio en Sudamérica desde la frontera a Portugal, donde Gabriela Mistral —por entonces embajadora de Chile— la ayudó a viajar hasta Buenos Aires. Una vez establecida en América continuó su labor en favor de la Segunda República, sin dejar de lado su trabajo artístico que la llevó a colaborar como ilustradora para distintas revistas argentinas, en especial la revista *Sur*.

Pensar en la obra de Maruja es pensar en una multitud de estilos diversos: desde el realismo mágico, etapa que desarrolló durante los años veinte y de la cual resaltan sus particulares *Verbenas* (1927-1928); hasta la etapa surrealista con su serie *Cloacas y campanarios* (1929-1932), y su interés por la geometría y la matemática que daría lugar a *La religión del trabajo* (1936-1939).

Mallo cultivó una producción artística muy particular. Su estilo pasó por dos etapas diferenciadas: una colorista, a finales de los años 20, con temáticas mágicas, cosmopolitas y optimistas; y otra más apagada, a partir de los treinta, que dio lugar a un surrealismo sombrío. En esta segunda etapa experimentó con otras técnicas, incorporando al lienzo materiales orgánicos. De igual manera, su composición cromática cambió a una escala de grises, colores negros y grises, donde se mezclan esqueletos con sabandijas y cántaros rotos mientras se ondea una bandera negra.

En el caso particular de esta artista gallega, su exilio fue determinante en su proceso de difusión artística.¹ A ello se suma la creación de ilustraciones para revistas y casas editoriales. La producción artística se destaca sobre todo por una preocupación constructiva que la pintora había empezado a explorar años atrás en su estancia en París y por la influencia de Joaquín Torres García, pintor uruguayo, la cual se puede observar en sus arquitecturas y cerámicas. Mallo siempre mantuvo un interés por la experimentación de diversas técnicas y temáticas, lo que la llevó a iniciar una etapa de pintura social que ya estaba más o menos anticipada en *Sorpresa de trigo*, y que culminaría en la serie *La religión del trabajo* (1937-1939).

2. APROXIMACIÓN SEMIÓTICA A LA SERIE LA RELIGIÓN DEL TRABAJO

Al hablar del trabajo pictórico de Maruja Mallo una referencia clave para entender su obra es la serie *La religión del trabajo* (1937-1939), no sólo por su composición, sino también por la carga simbólica que representa: su título bien podría simbolizar dos himnos al trabajo de la pesca y el campo.

Es precisamente esta serie nuestro objeto de análisis tanto por su composición y su carga simbólica como por los elementos que la rodean. Mallo consideraba el *Canto de las espigas* (1939) como una de las más representativas y emblemáticas, hasta el punto de asegurar en repetidas ocasiones que deseaba que la pintura estuviera finalmente «en manos del pueblo español»,² tanto por su formato como por la resolución visual de su contenido.

Ahora bien, como parte metodológica del análisis se utiliza la propuesta de Umberto Eco en el libro *La estructura ausente* (1968), donde plantea que el mensaje estético se estructura como un lenguaje personal. A partir del idiolecto de la artista se muestran los códigos estéticos en dos pinturas de esta serie: *Sorpresa de trigo* (figura 1) y *Canto de las espigas* (figura 2), para identificar tanto la estructura formal de la obra como su carácter iconográfico para analizar su relevancia en el contexto social de la guerra civil española.

En principio, Eco considera el idiolecto como un concepto fundamental para analizar un objeto estético en donde forma y contenido se encuentran en una relación inseparable que determina el estilo de una obra, de manera que este ordena la estructuración de una obra artística. Eco reflexiona sobre el idiolecto y apunta:

Se establece una especie de red de formas homólogas que constituyen el *código particular de aquella obra* y que resulta una medida muy equilibrada de las operaciones que destruyen el código preexistente, para convertir en ambiguos los niveles del mensaje. [...] este código de la obra es un *idiolecto* por derecho propio (1968, p. 128).

En este sentido, y por definición, el idiolecto es el estilo expresivo de un artista, determinado por la intención del creador; esta expresividad incluye la pragmática de su producción. Para actualizar el modelo propuesto por Eco es necesario acudir a sus trabajos sobre la belleza, con la finalidad de establecer un diálogo entre las pinturas de Maruja Mallo en términos de oposición y similitud.

La importancia de retomar estos valores en la obra de Maruja Mallo permite aproximarnos desde una noción estética a partir de *Historia de la belleza* y, en particular en el apartado “La belleza como proporción y armonía”, donde el teórico discute el sentido de

todas las cosas a partir de Pitágoras, que establece un vínculo entre las matemáticas y la estética, otorgando una visión de orden (Eco, 2010).

Resulta muy significativo para nuestro análisis, ya que Maruja Mallo compartía esta filosofía pitagórica y privilegiaba la matemática y la armonía como principio metafísico de todas las cosas. Esta concepción matemática del mundo la identificamos también en la divina proporción, la cual sería fundamental para artistas como Leonardo Da Vinci y otros artistas del Renacimiento (Eco, 2010).

Un primer acercamiento a la serie "La religión del trabajo" muestra una herencia del muralismo mexicano representada con figuras casi solemnes. La perfecta simetría en las caras y un aspecto bidimensional dialoga con el rigor geométrico y un trazo definido que distingue con claridad los límites de las figuras, cuya armonía representa el equilibrio. Otro aspecto que prevalece es el uso de la luz y el color que se extiende por todo el cuadro y se puede interpretar como una experiencia casi religiosa reflejada a través de la espiga y del trigo.

Cabe señalar que *Sorpresa del trigo* (1936) fue el primer lienzo de esta serie y, de acuerdo con lo relatado por la artista en una entrevista de 1978, la idea de pintar las manos con espigas surgió de una manifestación del 1 de mayo de 1936. Entre la multitud, Mallo observó cómo se alzaba un brazo con una barra de pan, lo que a la artista le representó una "consagración eucarística del proletariado".

Esta pintura destaca en el repertorio de la artista, ya que fue la última realizada en España antes de su exilio en Argentina. La obra representa unas manos femeninas en crecimiento, en las cuales brotan tres espigas de los dedos de la mano derecha, sembradas previamente en la palma de la izquierda, y que bien podrían simbolizar un tributo a la revolución proletaria y la femenina.



Figura 1. *Sorpresa del trigo* (1936), de Maruja Mallo, óleo sobre lienzo, 66 x 100 cm., colección particular

Asimismo, se puede encontrar una alusión a Deméter, diosa griega de la agricultura, representada mediante la semilla de la espiga que germina en su mano y de la cual brotan granos de trigo. Bajo este supuesto no es azaroso pensar que la figura femenina aparece aquí con un doble discurso: como elemento de representación y como elemento creador. Resulta interesante el protagonismo que adquieren las deidades femeninas,

cuya composición en la obra revela este proceso de germinación que se inicia con las tres semillas de la mano izquierda y culmina con las tres espigas que surgen de la mano derecha. En la teoría pitagórica el número tres simboliza la perfecta armonía; así junto con el simbolismo del número está presente también la intención social a través de la espiga; elemento que, desde luego, aparece más tarde en *Canto de las espigas* (1939).

En relación con este cuadro y si se observa con atención, se pueden encontrar reminiscencias del arte cristiano primitivo.³ Otra cualidad significativa es que la figura central está superpuesta a las otras dos laterales, esta distribución atrae la atención del receptor hacia el centro. Con respecto al fondo, este es plano y monocromo con un color ocre. La composición del cuadro es armónica en cuanto a las proporciones y los tonos cálidos con colores carmesí, marrón y amarillo; que aluden al campo, a la tierra y a los cereales.



Figura 2. *Canto de las espigas* (1939), de Maruja Mallo, óleo sobre lienzo, 118 x 233 cm., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Se distinguen dos elementos simbólicos que resaltan en el cuadro: el primero son las manos grandes y abiertas, que, al igual que en el resto de la serie, reflejan el trabajo agrario. El otro elemento esencial son las espigas que forman una especie de corona alrededor de cada una de las tres mujeres y en la parte del centro da la impresión de que conforman unas alas.

El elemento visual que sirve de eje en esta obra es precisamente la figura de la espiga, que le atribuye a la obra una carga simbólica y puede remitir a una alabanza al trabajo del campo a través de las espigas que simulan coronas. Asimismo, el elemento de las manos abiertas resulta significativo, ya que prevalece casi en toda la serie, en pinturas como *Arquitectura humana* (1937) y *Mensaje de mar* (1938), donde se infiere que las palmas abiertas representan una exaltación casi religiosa mediante la red que simboliza un manto como uno de los elementos asociados con la divinidad. Tal y como propone María Alejandra Zanetta en su estudio interpretativo *La subversión enmascarada* "el uso de figuras femeninas representa la suprema inteligencia que rige el orden universal" (Zanetta, 2014, pp. 162-163). Es muy interesante la idea que plantea esta autora en relación con la obra de Maruja Mallo, ya que, en definitiva, la representación de la mujer constituye el elemento identitario de la mayoría de sus obras.

Para finalizar, hay que tomar en cuenta dos aspectos indisociables: por un lado, la participación de la artista en los movimientos feministas y sufragistas de la España de los años treinta, impulsada por aquellas mujeres que tomaron conciencia de su capacidad intelectual y decidieron rechazar un papel de sumisión. Y, por otra parte, la cercanía que Mallo sostuvo en Madrid con el Grupo de Arte Constructivo, presidido por el artista uruguayo Joaquín Torres García, quien profundiza en la geometría, el orden y la proporción, regido por la razón ideal, el sentimiento estético y el sentimiento religioso (Cáceres, 1941).

Su exilio en Argentina representó un estímulo para la pintora, que encontró en América su nuevo espacio de creación. La serie *La religión del trabajo* refleja un himno de la cosecha, en ella expresa su exaltación al pueblo que lucha con espigas, con gavilla. Estos elementos simbólicos aparecen mediante el rostro y las manos abiertas que sostienen las espigas como una alusión a los ideales socialistas.⁴ En suma, la obra de Maruja Mallo ofrece un lenguaje original: artificioso, fluido, fascinante, y sobre todo simbólico. A través de su *Canto de las espigas*, la artista asimila las actividades agrícolas, las incorpora de manera armónica en la figura femenina y plasma en cada pincelada una alegoría de la crítica situación de la mujer y el mundo moderno.

Se complementa en forma breve la pragmática expresiva de estas obras de Maruja Mallo a partir de la formulación de categorías de valor que propone Omar Calabrese (1999, p. 108):

Categoría	Valor posicional	Valor positivo	Valor negativo
Morfológica	Forma visual	Armónica	Indiferente
Ética	Intención	Apreciación por el trabajo del campo	Indiferente
Estética	Gusto	Agradable	Indiferente
TÍMICA	ATRACCIÓN	RECONOCIBLE	INDIFERENTE

CONCLUSIÓN

Llegados a este punto podemos justificar que la presencia de Maruja Mallo simboliza la mirada feminista en las vanguardias de principios del siglo XX. Asimismo, la artista representa a esta mujer transgresora que supo irrumpir en un ambiente tan masculinizado como el arte. Su interés por el orden matemático fue punto de partida para desarrollar un arte muy expresivo, en el cual dialogan el orden y la estética que constituye el universo entero. Por tanto, el idiolecto de sus pinturas radica en tres aspectos fundamentales: el color, la proporción y el contraste. *Sorpresa del trigo* y *Canto de las espigas* son cuadros muy significativos en lo que refiere al arte español de vanguardia, sobre todo en relación con la Guerra Civil y el exilio, y constituyen una de las alegorías más representativas de la artista gallega. Se podría pensar en última instancia que en dichas pinturas la mujer y el trigo adquieren un simbolismo particular, que bien puede aludir a una metáfora de los cambios sociales que impulsaba la Segunda República.

Es preciso añadir que Mallo retoma soluciones plásticas cercanas al muralismo, imágenes elocuentes, de carácter sacramental, que ocupan toda la superficie del cuadro. La gama de colores se distingue por tonos ocres, de mayor luminosidad y colorido en contraposición con otras pinturas pertenecientes a la misma serie.⁵ En última instancia estas obras, de gran equilibrio plástico y armonía, redefinen la expresión elocuente del símbolo y cumplen una función mediática, un diálogo que enaltece a aquellos trabajadores del campo. Esta voluntad de creación en el suelo americano evidencia una evolución que supuso las condiciones de un nuevo contexto. El estudio de "La religión del trabajo" permite subrayar la importancia que tiene esta serie de obras dentro de la producción cercana al exilio que realizó la pintora gallega. Por un lado, evidencia su interés por la influencia pitagórica y el orden constructivo. Por el otro, bien podría representar un tributo a la revolución de los trabajadores a través de las palmas abiertas que germinan de la semilla al trigo. O bien considerar estas escenas como parte de las luchas sociales, en alegorías de la valoración del trabajo del campo.

En suma, al tomar en cuenta esta reflexión sobre el idiolecto en las propuestas plásticas de Maruja Mallo sirve como un preámbulo y reivindica no solo la condición de la mujer española en el exilio, sino también de qué manera muchas de estas mujeres intelectuales encuentran una voz propia que trasciende fuera del continente. La firme posición social que acompañó a Mallo durante gran parte de su vida es determinante para entender sus actividades vanguardistas y esclarecer la relevancia que ha tenido y tiene en el arte español.

NOTAS

¹ La obra de Maruja tuvo un gran impacto en América, con la publicación de su libro *Lo popular en la plástica española a través de mi obra* (1939). Hipnotizada por la variedad de las razas al otro lado del mar, plasma con exactitud inigualable de trazo retratos de mujeres, cuyo estilo fue precursor del arte pop estadounidense.

² Texto curatorial tomado de Paloma Esteban Leal dedicado a la colección de Maruja Mallo en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

³ El arte cristiano primitivo o paleocristiano es característico por su expresión abstracta y alegórica.

⁴ Uno de los símbolos más fuertes de la retórica socialista fue asumir la defensa de los explotados, bajo el lema "Ni trabajo sin pan, ni pan sin trabajo".

⁵ Las obras *Arquitectura humana* y *Mensaje de mar* están realizadas en grisallas y destacan en su contenido por el uso de objetos identitarios del trabajo en la pesca.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CÁCERES, A. (1941). *Joaquín Torres García: estudio psicológico y síntesis de crítica*. Montevideo: Imp. Ligu.
- CALABRESE, O. (1987). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- ECO, U. (1968). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.
- ECO, U. (2010). *Historia de la belleza*. Barcelona: Debolsillo.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, D. (2020). Maruja Mallo entre España y Argentina. Trigo y espigas en el equipaje. *Diábotexto Digital* 8, , 177-202
- ZANETTA, M. A. (2014). *La subversión enmascarada*. Madrid: Biblioteca Nueva.



Estética psicodélica en portadas de la literatura drogada.

Psychedelic aesthetics on covers of drug literature.

DAVID R. HERRERA CASTRILLÓN

(pág 201 - pág 209)

RESUMEN. Este artículo retoma el enfoque de la semionarcótica como rama de la socio-semiótica, orientándolo hacia una semiótica de la imagen centrada en los fenómenos visuales paratextuales, para analizar cómo las portadas de diferentes ediciones de las novelas *¡Que viva la música!* (1977) y *Conciertos del desconcierto* (1981) revelan la literatura drogada en Colombia, evidenciándose en ellas los mecanismos de significación de una estética psicodélica y sus estrategias de visualización caleidoscópicas.

Palabras clave: semionarcótica, estética psicodélica, portadas, novelas, Colombia

ABSTRACT. This paper takes up the approach of semio-narcotics as a branch of socio-semiotics, guiding it from the semiotics of the image concentrated on paratextual visual phenomena, to analyze how the covers of different editions of the novels *¡Que viva la música!* (1977), and *Conciertos del desconcierto* (1981), reveals the drug use literary genre in Colombia, showing up in them the meaning mechanisms of a psychedelic aesthetic and its kaleidoscopic visualization strategies.

Keywords: Semio-narcotics, psychedelic aesthetics, covers, novels, Colombia

DAVID R. HERRERA. Historiador y estudiante de posgrado en Estética, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Participa en la Cátedra Mexicana de Estudios Semióticos Umberto Eco. Autor de artículos como “El síndrome de Valéry. Apuntes sobre las colecciones fundacionales del Museo de Antioquia” (2019). Correo electrónico: <drherre-rac@unal.edu.co>.

FECHA DE RECEPCIÓN: 14/01/2021 **FECHA DE APROBACIÓN:** 14/03/2021

1. ¿QUE VIVA LA MÚSICA! Y CONCIERTOS DEL DESCONCIERTO

Andrés Caicedo publicó por primera vez en 1977, bajo el sello editorial del Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, la novela ¡Que viva la música!, una obra literaria de suma relevancia en el panorama cultural del siglo xx en Colombia. Reeditado en decenas de ocasiones en español por distintas editoriales, el texto novelístico ha encarnado varias formas libreas y ha sido traducido a diversos idiomas: alemán, francés, inglés, italiano y portugués. Su alcance internacional se constata sobre todo en la versión traducida al inglés, con la cual el escritor caleño se convirtió en el segundo autor colombiano en ser integrado a la colección Modern Classics del grupo editorial Penguin Random House y en ser acogido positivamente por los lectores anglosajones (Colprensa, 2014).

Cuatro años después de la primera publicación de ¡Que viva la música!, Manuel Giraldo, *Magil*, obtuvo el segundo puesto en el Premio de Novela Colombiana Plaza & Janés con la novela *Conciertos del desconcierto*, publicada por Plaza & Janés en 1981. La obra del escritor tolimense solo cuenta con una reedición, una edición conmemorativa lanzada en 2006 por el sello Ediciones Desde Abajo que incluye un prólogo escrito por el autor, en el que contrasta algunos aspectos de la primera edición con la segunda y revela datos autobiográficos, intenciones autorales y vicisitudes editoriales. De hecho, según él, sobre la recepción de la novela, “en cuanto a esa primera edición, considero que en realidad han sido los lectores quienes hacen posible que se haga esta segunda un cuarto de siglo después” (Magil, 2006, p. 12).

¿Qué tienen en común estas obras? Ambas novelas son textos artísticos que, en su condición de objetos estéticos, pueden convertirse en metáforas epistemológicas del mundo social, en tanto que la apertura de sus programas poéticos necesita de la complementación del sentido por parte de los lectores. La música, los jóvenes y las drogas constituyen la triangulación semántica por excelencia a la hora de determinar los vínculos entre estas novelas. El empalme se da en el campo de las llamadas *novelas urbanas* o *novelas de ciudad*, calificadas de novelas musicales, novelas de música dura o novelas de la música y la noche. Las dos obras han sido emparentadas por su tratamiento sobre el tema de los movimientos contraculturales juveniles y sus nexos con la cultura del *rock* y de la salsa, más el uso de drogas como la marihuana, el hachís, los hongos psilocibios, el peyote, el LSD, la cocaína, la morfina, la heroína, las benzodiazepinas, entre otras.¹

El trío drogas, música e imágenes reclama un lugar privilegiado en la descripción, explicación y análisis comparativo de la dimensión plástico-figurativa de diferentes portadas de las novelas. Por tal motivo, sopesar la cooperación interpretativa de las portadas frente al tema del uso de drogas y sus efectos psicoactivos compagina una reflexión semionarcótica orientada desde una semiótica de la imagen (Cid Jurado, 2010; Marrone, 2005).

El objetivo de este artículo es apreciar la función signíca de los elementos visuales de un corpus de portadas para pensarla en su remisión al tema del uso de sustancias psicoactivas en cada novela y dirigirla al horizonte de la identidad genérica de la literatura drogada.

1.1. LITERATURA DROGADA: UNA CUESTIÓN DE GÉNERO LITERARIO

La determinación de los nombres de los géneros literarios implica un problema lógico de clasificación de objetos: explorar su funcionalidad como factor textual en la

producción del texto y su incidencia como fenómenos de la historia literaria en los procesos de la recepción textual (Schaeffer, 2006). La operatividad nominal de un género literario resalta una cuestión de ejecución o de interpretación. Su utilidad es abierta, ambigua y polivalente, porque depende del ángulo de análisis elegido. Por lo tanto, el estatus genérico de un texto narrativo se desprende de una intencionalidad: una *intentio auctoris* o una *intentio lectoris* (Eco, 1992), aquello que el autor quería decir o aquello que los lectores encuentran a la luz de sus sistemas de significación, deseos, pulsiones o arbitrios.

Cuando se habla de *narrativas de drogas*, se diferencian dos afluentes genéricos: el afluente de la narcoliteratura y el afluente de la literatura sobre el consumo de drogas (Molina Lora, 2011). Surgido hacia finales del siglo xx, el género de la narcoliteratura se origina en la temática del narcotráfico o del tráfico de sustancias ilegales (Osorio, 2014). El género del viaje interior —el *testo drogato* o los *écrits stupéfiants*— deriva, en cambio, de las reflexiones acerca de la naturaleza de las drogas y de la excursión psíquica propiciada por algún psicofármaco distinto al alcohol, o sea, del uso de drogas, de los testimonios sobre sus efectos y de las evocaciones literarias de las experiencias psicotrópicas (Castoldi, 1997; Escotado, 1998; Guilbert, 2019). Género del viaje interior, literatura drogada o escritos estupefacientes son nombres genéricos exógenos instituidos por los historiadores de la literatura. Como categorías interpretativas relativas a un tipo de farmacografías artístico-literarias,² responden a una *intentio lectoris* —no a una *intentio auctoris*— constituyente de un imaginario literario centrado en las experiencias de uso de las sustancias psicoactivas. «Literature is on drugs and about drugs» es su premisa filosófica, pues *writing about drugs*, escribir sobre drogas, es también *writing on drugs*, escribir con drogas o escribir drogado (Lenson, 1995; Plant, 2000; Ronell, 2004).

2. LA NOCIÓN DE SEMIONARCÓTICA

¿Qué es la semionarcótica? ¿Por qué poner en sintonía una reflexión semionarcótica con una semiótica de la imagen? Este enfoque se fundamenta en la teoría sociosemiótica para realizar estudios semióticos de la sociedad a través del análisis de su dimensión estética o sensible alrededor de las prácticas y los discursos sobre drogas (Marrone, 2005). Al ser una rama de la sociosemiótica, estimula la reflexión sobre la dimensión estética de lo social, instalándose a escala filosófica, teórica y metodológica entre la semiótica de lo cotidiano, la semiótica de las pasiones y la semiótica de la cognición. Desde la perspectiva aplicada de la semionarcótica, las drogas son un programador narrativo, organizador de sentidos, tiempos, espacios, acciones, imágenes, estilos de vida y comportamientos sociales. El trabajo semiótico consiste en describir, interpretar y mirar críticamente “*innunmervoli racconti di pratiche d’uso delle differenti droghe in quanto modi d’accesso alla conoscenza e all’azione, in molteplici culture*” (Alonso-Aldama, 2005, p. 11).

Acompasada a una semiótica de la imagen (Cid Jurado, 2010), la mirada semionarcótica entenderá las imágenes en su doble condicionalidad: como representaciones gráficas, vehículos significantes, objetos visuales o naturaleza técnica o material de los medios de expresión y significación, y como conceptos, ideas vehiculadas, abstracciones, significados concretos o valores trascendentales. Este enfoque semiótico examina la materialidad

del mundo percibido bajo los efectos de tal o cual *pharmakon* y, midiéndolos por el rasero de lo pasional, puede estudiar los fenómenos sensibles de cada droga en sus expresiones visuales, figurativas y plásticas (Montanari, 2005). En consecuencia, al rastrear regímenes figurativo-plásticos en los constructos físico-visuales de los sujetos drogados, fijándose en imágenes, sensaciones, espacios, tiempos, ritmos, luces, colores, sonidos, etcétera, se trata de establecer el estilo perceptivo relativamente homogéneo generado por cada sustancia.

3. EL OBJETO LIBRO Y LAS PORTADAS COMO PERITEXTOS

¿Cómo contribuye una portada a la interpretación de un texto? Las portadas son un tipo de paratextos (Genette, 2001), es decir, un producto verbal-visual fáctico y diversificado cuya finalidad es presentar o dar presencia a un texto, rodeándolo y prolongándolo en su forma de libro. Los paratextos son discursos y prácticas desarrolladas para transformar un texto en libro al mostrarlo a los destinatarios. Particularmente, las portadas son discursos heterónomos auxiliares, al servicio de un texto nuclear o subordinados a él, puesto que ejercitan una táctica formal comunicativa: reenviar al lector a algún significado transportado al interior del libro. Los elementos visuales y las características físicas son, además, parte esencial del atractivo y la significación del libro en la cultura material. “Often the physical book is not merely a peripheral vehicle for textual content but is an essential element of what we perceive and interpret” (Benton, 2009, p. 494).

Las estrategias paratextuales permiten percibir e interpretar un libro. Los paratextos se dividen en dos tipos: peritextos y epitextos. Los peritextos se sitúan en el interior del libro, en su espacio volumétrico, por referencia al texto mismo. Los epitextos se disponen en el exterior, como soporte mediático o comunicación privada sobre el libro-texto. La función pragmática peritextual de las portadas se acentúa en la fuerza ilocutoria de su mensaje debido a sus fines tipográficos y bibliológicos. La intencionalidad de su decir mezcla lo verbal y lo visual para comunicar una información pura —qué y quién, título de la obra y nombre del autor— y da a conocer una interpretación autoral o editorial sobre el texto (Genette, 2001) correspondiente con una *intentio auctoris* o una *intentio lectoris* que soporta o no la lectura de una obra en el terreno de determinado género literario. La comprensión de las portadas como imágenes peritextuales les proporciona un margen de análisis funcionalmente adecuado a sus requerimientos empíricos activados en los procesos de circulación y recepción de los objetos-libro (Cid Jurado, 2010).

4. LA INFORMACIÓN PERITEXTUAL EN ESTAS PORTADAS

¿Cómo operan los mecanismos peritextuales visuales en los libros de ¡Que viva la música! y *Conciertos del desconcierto*?³ ¿Cuáles de sus imágenes adelantan la construcción implícita o explícita de una posible *intentio lectoris* en torno a estas obras, pensadas como textos drogados?

Los recursos peritextuales editoriales más recurrentes emplazados en el diseño de las portadas señalan el nombre del autor, el título de la obra, el sello editorial o de la colección y, en ocasiones, marcan una indicación genérica. Las portadas de la novela de Caicedo

han sido en su mayoría peritextos editoriales, oficiales, públicos, tardíos, póstumos, no autorales, responsabilidad de cada uno de los sellos editoriales que la han publicado. La novela de Magil solo ha tenido un par de portadas: un peritexto de corte editorial, oficial, elegido por Plaza & Janés, y otro mixto, autoral y editorial, conmemorativo, decidido por el escritor en colaboración con Ediciones Desde Abajo.

La portada de la primera edición de la obra de Caicedo no tiene un contenido alusivo a los tropos del uso de drogas, tal como se ve si se la compara con las portadas de otras ediciones. La potencia estética de las ilustraciones de las portadas demuestra su pertinencia peritextual porque visualizan alguna idea o significado emparentado con los textos novelísticos. Los mecanismos de visualización y las traducciones plástico-figurativas del viaje interior se detectan en los efectos ópticos engendrados por el dispositivo caleidoscópico de la estética psicodélica: la distorsión de las figuras, la intensificación del color, los procesos de sinestesia, la combinación de lenguajes fantásticos y realistas, las formas tipográficas y visuales experimentales, la inversión cromática de lo positivo a lo negativo, la saturación cromática y la distorsión de las líneas y las figuras (Cook, 2014; Peverini, 2005; Spaziante, 2005).

Grosso modo, la primera portada de ¡Que viva la música!, que data de 1977, es un peritexto editorial, oficial, público, no autoral, no drogado, responsabilidad de Colcultura. El mensaje peritextual de la portada en la presentación del Grupo Editorial Norma de 2008 (figura 1) ofrece una ilustración en la cual se conjugan patrones gráficos del movimiento *hippie*: la volumetría de la fuente tipográfica y la repetición de figuras icónicas del imaginario psicodélico del *flower power* de los años sesenta y setenta. La edición en inglés de Penguin Random House de 2014 (figura 2) recrea la metáfora del viaje interior en la unidad de cuerpo y mente sugerida por la figura antropomorfa dibujada de perfil y por las variaciones geométricas abstractas policromas de la ilustración. La publicación en español de Penguin Random House de 2016 (figura 3) le da preeminencia a la alteración figurativa del rostro de una mujer acentuada por la repetición de colores cálidos y fríos invertidos de forma dicotómica como sensaciones, sentimientos y sentidos de una percepción drogada. El libro editado por el sello Seix Barral en 2019 (figura 4) recurre a la recombinación de un patrón caleidoscópico de distorsión geométrico-cromática y de superposición de figuras, que fabrica una especie de metáfora visual de *viaggio-labirinto*, “innescando una frattura temporanea nella regolarità del mondo e del suo sguardo” (Peverini, 2005, pp. 82-83).

La primera portada de *Conciertos del desconcierto*, de 1981 (figura 5), fue un peritexto editorial responsabilidad de Plaza & Janés, diseñado para sugerir el contenido musical del libro; entra dentro de la gráfica psicodélica gracias al manejo especial de la intensidad del color; no obstante, según cuenta el autor de la novela, “la sorpresa que me encontré cuando vi el libro impreso fue una carátula que en nada correspondía a la idea que tenía de la misma” (Magil, 2006, p. 10).⁴ Por el contrario, la edición conmemorativa de 2006 (figura 6) rescata directa e indirectamente la *intentio auctoris* de Magil: considerar apropiadas las fotos de Jorge Silva para la carátula del libro, compactándola con una *intentio lectoris* a cargo de Ediciones Desde Abajo. El ilustrador, Juan Manuel Lugo, se basó en el archivo fotográfico de Jorge Silva y Martha Rodríguez para codificar visualmente una connotación del texto en cuanto homenaje al movimiento *hippie* de los años sesenta y setenta en Colombia, a la primera generación del *rock* colombiano, como una lectura posible avalada por el autor-escritor. La saturación cromática juega con los colores para asentar la distorsión de las figuras

masculinas y femeninas y pone a la vista algunos signos icónicos de la cultura *hippie*: el símbolo de la paz, los rostros jóvenes, las cabelleras largas, los instrumentos musicales, las vestimentas floridas y la protesta social.

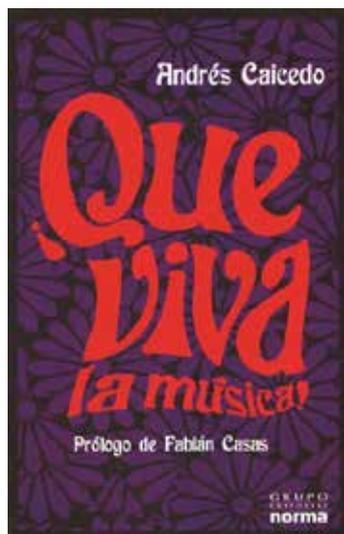


Figura 1. Edición Grupo Editorial Norma (2008)

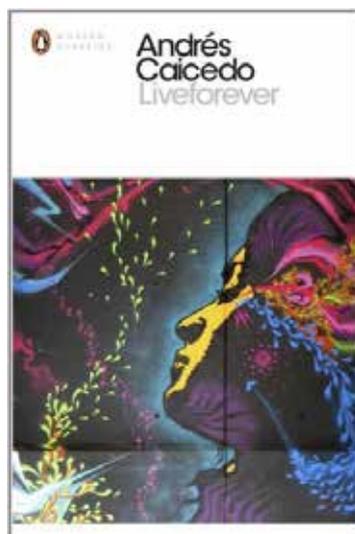


Figura 2. Edición Penguin Random House (2016)

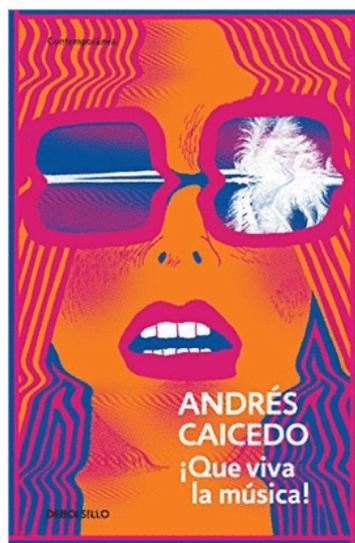


Figura 3. Edición Penguin Random, House (2014)

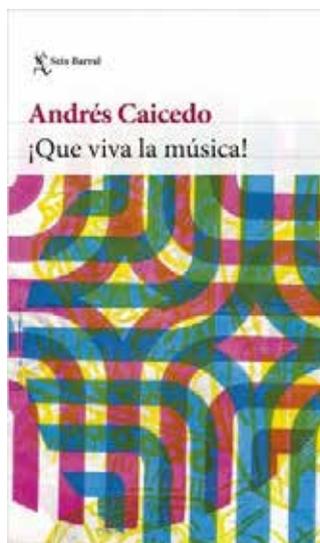


Figura 2. Edición Seix Barral (2019)

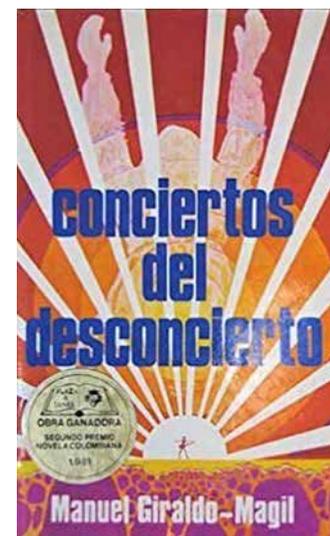


Figura 5. Edición Plaza & Janés (1981)



Figura 6. Edición Ediciones Desde Abajo (2006)

5. CONCLUSIONES

La semiótica es una de las disciplinas que ha acompañado a la estética en sus adquisiciones sobre los modos de estetización de la cultura contemporánea. La cultura de las drogas es un punto de encuentro entre las ciencias que estudian el conocimiento sensible y la generación del sentido, la filosofía del arte y las teorías del juicio de gusto, lo bello, la cosmética y la comunicación. Particularmente, el signo *pharmakon* es un significante bipolar, pues evoca una sensación de doloroso goce, porque la indeterminación del concepto, su inconsistencia y su impropiedad conceptual disemina el sentido en dos afluentes contrarios interdependientes: remedio y veneno, tornándose en asunto de vida o muerte. Finalmente, la literatura sobre drogas puede asistir a la ilustración farmacológica, es decir, a la educación en drogas y en el consumo de drogas, ya que reposiciona la centralidad de la práctica de la *pharmakeia* en la pregunta por la administración del placer.

El análisis de la sensibilidad y la percepción alterada por el uso de drogas en las farmacografías literarias, así como sus trayectorias paratextuales, da la posibilidad de indagar la complejidad de los regímenes figurativo-plásticos de los constructos físico-visuales de los sujetos drogados, sus imágenes y su visualización de sensaciones. Ante el problema de las portadas como peritextos, si bien el enfoque de la semionarcótica tiene su génesis como rama de la sociosemiótica, su mirada debe ser acotada metodológicamente por una semiótica de la imagen. Para horadar el nivel estructural derivado de las materialidades y del conocimiento construido por los objetos visuales, la semiótica de la imagen se aproxima a las representaciones gráficas que transportan determinadas valoraciones culturales capaces de repercutir en las lógicas de interpretación de uno u otro tema. En este caso, una mirada semionarcótica de las portadas como peritextos

imago-céntricos aporta herramientas críticas para encontrar patrones visuales, plásticos, figurativos y abstractos, así como ideas, conceptos o significados latentes en las portadas de los libros, tanteándose su proximidad al universo social de las drogas vinculado al género literario del viaje interior y a la estética psicodélica de los textos drogados.

El *texto drogado* es una tradición literaria desde la cual se puede reconstruir el universo individual y cultural de los imaginarios sobre drogas. La droga ha sido una entrada narrativa integrada en la tradición literaria en Colombia desde finales del siglo XIX. Ahora bien, las imágenes de las carátulas son uno de los lugares centrales de las acciones cooperativas del editor en cuanto a la interpretación de los textos. Durante la producción de las piezas editoriales, el poder imago-céntrico de las portadas moldea unas competencias enciclopédicas requeridas para completar una recepción adecuada de los mensajes peritextuales. Al evocar e interpretar las sensaciones inducidas por el uso de sustancias psicoactivas en sus nexos con las drogas de excursión, los recorridos narrativos psicoactivos de las portadas analizadas acrecientan el estatuto semiótico de las formas de manipulación de las imágenes como sustrato de una estética de las visiones psicodélicas —entre ellas, las metáforas del viaje interior—, y vehiculizan diferentes modelos de inteligibilidad en torno a la cultura del ácido, la alucinación y la percepción alterada.

La diversidad de las imágenes de la estética psicodélica en las portadas de los textos drogados se logra a partir de la funcionalidad del caleidoscopio como *generatore di infinito* (Spaziante, 2005). La ambigüedad de las *intentio lectoris* editoriales signadas por el modo caleidoscópico de creación, observación e interpretación paratextual se aprovecha especialmente de la policromía para involucrar al lector en procesos de distanciamiento, reconocimiento o reorientación del sentido textual y genérico de las obras (Eco, 1992; Schaeffer, 2006). El efecto de sentido de la variación caleidoscópica afecta el ordenamiento de las organizaciones formales de cada imagen-portada y se repite un patrón plástico-visual propio de las figuras del *acid test* o de una percepción ácida: la alteración de las formas gráficas y cromáticas. La variabilidad de este efecto se reconoce al menos en cuatro imágenes de las portadas de ¡Que viva la música!, así como en la portada de la edición conmemorativa de *Conciertos del desconcierto*. El discurso psicodélico visual de las portadas se sustenta en procedimientos de significación como la inversión cromática de tonalidades cálidas y frías, el uso de figuras policromas, la superposición de colores y de formas geométricas, la utilización de caracteres tipográficos e iconográficos inscritos en culturas visuales históricamente rastreables, etcétera. La cultura psicodélica *hippie* se instaura como un punto de conexión visual para comentar la presencia de las drogas en ambas novelas, principalmente de las drogas de viaje: los hongos y el LSD, implicándose en ellas el imaginario del *flower power* y las ideas de la juventud, la música y la psicoactividad.

NOTAS

¹ El concepto de droga se entiende aquí como significativo bipolar: remedio-veneno, en el sentido clásico de cuño griego *pharmakon* (Derrida 1975, 1989); las drogas se diferencian funcionalmente de acuerdo a su psicoactividad en drogas de paz, drogas de energía y drogas de excursión (Escotado, 1995).

² La noción de *farmacografía* (Lenson, 1995) da un nombre colectivo al espectro entero de *exercises*

in language, géneros y estilos de escritura sobre drogas entendidos como materiales culturales y materias de la cultura, que pueden ser escritos académicos, gubernamentales, legales, religiosos, tecnológicos, médicos, artísticos o culturales.

³ De la novela ¡Que viva la música! (1977) se reunieron más de veinte portadas; de *Conciertos del desconcierto* (1981), las de sus dos ediciones.

⁴ “El florero de Llorente se rompió el día en que hablamos sobre la portada del libro y las artes finales del mismo. Le ofrecí a la editorial una foto del director de cine y fotógrafo Jorge Silva, que consideré apropiada para la carátula, y la respuesta del gerente fue tajante: la editorial ya tenía una portada que había encargado” (Magil, 2006, pp. 9-10).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENTON, M. L. (2009). *The Book as Art*. En S. Eliot y J. Rose (Eds.), *A Companion to the History of the Book*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- CID JURADO, A. T. (2010). La semiótica de la imagen: Hacia un cambio de paradigma. *Antropología. Revista Interdisciplinaria del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 89, 160-171.
- COLPrensa. 27 de julio de 2014). Andrés Caicedo y su ¡Que viva la música! también se leen en inglés. *El Colombiano*. Recuperado de <https://bit.ly/39S9Y1b>
- COOK, L. (2014). *Altered States: The American Psychedelic Aesthetic*. Boston: Northeastern University.
- DERRIDA, J. (1975). *La farmacia de Platón*. Caracas: Fundamentos. Recuperado de <https://bit.ly/31T6OWz>
- DERRIDA, J. (1989). *Rhétorique de la drogue*. París: Autrement.
- ECO, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- ESCOHOTADO, A. (1998). *Historia general de las drogas*. Madrid: Alianza.
- GENETTE, G. (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI.
- GIRALDO, M. (2006). *Conciertos del desconcierto*. Bogotá: Ediciones Desde Abajo.
- GUILBERT, C. (2019). *Écrits stupéfiants: Drogues & littérature de Homère à Will Self*. París: Robert Laffont.
- LENSON, D. (1995). *On Drugs*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Recuperado de <https://pharmafed.files.wordpress.com/2013/04/on-drug.pdf>
- Magil. Ver Giraldo, M.
- MARRONE, G. (2005). *Sensi alterati. Droghe, musica, immagini*. Roma: Meltemi.
- MOLINA LORA, L. E. (2011). *Narrativa de drogas: una investigación transatlántica en la producción cultural de España, México y Colombia*. Ottawa: University of Ottawa.
- MONTANARI, F. (2005). No sex, No drugs, No rock'n'roll. Il paradossale caso dell'ascetismo vitalista punk. En G. Marrone, *Sensi alterati. Droghe, musica, immagini*. Roma: Meltemi.
- OSORIO, Ó. (2014). *El narcotráfico en la novela colombiana*. Cali: Universidad del Valle.
- PEVERINI, P. (2005). Ritmi e forme di un'audiovisione alterata. En G. Marrone, *Sensi alterati. Droghe, musica, immagini*. Roma: Meltemi.
- PLANT, S. (2000). *Writing on Drugs*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux. Recuperado de <https://bit.ly/3rUY3FV>
- RONELL, A. (2004). *Crack Wars: Literature, Addiction, Mania*. Chicago: University of Illinois Press. Recuperado de <https://bit.ly/3sSFYd3h>
- SCHAEFFER, J.-M. (2006). *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal.
- SPAZIANTE, L. (2005). *Vedere suoni: Musica e psichedelia*. En G. Marrone, *Sensi alterati. Droghe, musica, immagini*. Roma: Meltemi.



Metodo e testualità. Costruzioni analitiche e modi di fare.

Método y textualidad. Construcciones analíticas y modos de hacer.

Revista E/C n°34

TIZIANA MILIOGRE

(pág 211 - pág 223)

TIZIANA MILIORE. Profesora asociada de Semiótica, Department of Communication Sciences (DISCUI) de la Universidad de Urbino Carlo Bo y Secretaria científica del Centro Internacional de Ciencias Semióticas Umberto Eco. Correo electrónico: tiziana.migliore@uniurb.it

FECHA DE PRESENTACIÓN: 10/07/2022 **FECHA DE APROBACIÓN:** 14/11/2022

RESEÑA

Francesco Mangiapane y Carlo Andrea Tassinari coordinan, en este número 34 de *E|C*, la revista de la Asociación Italiana de Estudios Semióticos, las contribuciones surgidas de los *Seminari di analisi del testo*, un ciclo de encuentros organizados en Palermo entre octubre y diciembre de 2021. El método semiótico, como recuerdan los dos editores en la introducción del volumen, ya fue objeto de interés en esta revista en los números 24/2018 y 25/2019, porque fue el tema del congreso de 2017 de la Asociación Italiana de Estudios Semióticos. Con respecto a estas reflexiones anteriores, los seminarios de Palermo de los que surge el nuevo número han querido centrarse en la praxis específica del análisis textual, aclarando las estrategias y tácticas de aplicación del método para sacar a la luz lo no dicho en la experiencia del semiólogo. Los autores convergen en el significado de “texto”: no se trata, ciertamente, de un producto literario ni de un objeto del mundo según una visión ontológica para la que una película, una novela, una obra de teatro, un anuncio publicitario serían cosas, sino de cualquier constructo que en una perspectiva dinámica viene a entrelazar, propiamente a “tejer”, elementos pertinentes a su descripción, incluso los discursos en los que se inserta o las traducciones y reescrituras a las que regularmente se somete (*E|C*, 34: 2). Algunos aspectos se repiten en muchos artículos.

1. SER SEMIÓLOGOS

En el nivel metareflexivo hay un discurso en parte explícito y en parte implícito sobre la forma de vida del semiólogo. Es explícito en la introducción del volumen, en

la que se hace referencia al “modo de vida semiótico, fundado barthesianamente en la inextricabilidad entre tiempo de vida y tiempo de trabajo” (*E|C*, 34: 7). Los dos editores se detienen en los estilos de análisis, señalando que algunos autores asumen una perspectiva objetivadora, un tono distanciado y orientado a la descripción, mientras que otros utilizan la primera persona. Para ello, convocarían “su personal itinerario existencial de investigación construido a lo largo de toda una vida de estudio” (*ibid.*). La perspectiva de la escritura *embrayée*, desde este punto de vista, no sería una rareza, sino indirectamente la expresión de un estilo, en el sentido que le dio Barthes: “deformación coherente de la carne”.

El discurso semiótico de la forma de vida está presente pero implícito en el análisis de Gianfranco Marrone de la canción *Pittori della domenica* de Paolo Conte. A la manera del cantautor italiano, incluso los semiólogos de vacaciones se dedican a dejarse intrigar por lo que sucede, a pintar con precisión el mundo respecto a lo impensado que puede ser pensado y dicho. Y es un discurso igualmente implícito en el análisis que hace Tarcisio Lancioni del cuadro de Thomas Cole *The Oxbow* (1836), donde el artista se realiza a sí mismo tomando la decisión “ideológica” de no pintar en el estudio sino en *plein air*. Cole “no se adhiere al orden tranquilo de la vida social, sino que se aventura en el mundo salvaje en el que los elementos naturales dominan sin control” (*E|C*, 34: 191). En el plano plástico, la pintura americana funciona según una doble mirada, una doble “relación de escala” (Migliore, Colas-Blaise, 2022): global y desde arriba, asociada a un régimen cognitivo de barrido del paisaje, y local y de cerca, asociada a un régimen somático y pasional de captación de la figura del artista inmerso en su empresa. ¿Con una actitud similar a la del semiólogo, lo suficientemente curiosa como para exponerse al riesgo? En este sentido, la comparación que Lancioni hace entre el cuadro de Cole, fundador de la Hudson River School, y *La alegoría de la pintura* (1666) de Jan Vermeer, en la cual el artista confiado ha reunido todo lo que necesita a su alrededor, puede ser válida como comparación entre la postura del semiótico y la del filósofo no fenomenólogo. Cualquier buen análisis del texto, como la pintura de Cole, revelaría, “además de la referencia en profundidad, una referencia lateral, una isotopía paralela” (*E|C*, 34: 191-192), la del trabajo del semiótico paradójicamente insertado como simulacro dentro de la propia representación que da, microscópica respecto a las medidas de lo que describe y no menos implicada. Pregunta: ¿quién le obliga a hacerlo? ¿Qué sentido tiene el compromiso del semiólogo, la inversión de su tiempo y energía? Hay una creencia implicada, que constituye al semiólogo como una instancia apasionada e interesada, cuyo trabajo – el análisis del texto – transforma su hacer y ser investigador.

1. EL ABORDAJE DEL ANÁLISIS

De acuerdo con el tema de la forma de vida semiótica, es recurrente el tema de la estrategia de “ataque” a la manifestación textual, retomado en la introducción de un pasaje del artículo de Marrone:

En definitiva, debemos preguntarnos: ¿de qué hablamos cuando hablamos de análisis semiótico? ¿Cuáles son los gestos mentales, los dispositivos estratégicos,

las tácticas de exploración que emplea el semiólogo (perennemente) en su trabajo? ¿Qué antenas mantiene constantemente tensas? y, en consecuencia, ¿hacia qué las dirige? ¿Qué busca en primera instancia para reconstruir la significación, para inventar la textualidad, para transformar el sentido en significación? (*E|C*, 34: 168).

Lo primero que me viene a la mente es la réplica de Paolo Fabbri al instinto romántico de Schopenhauer (1851, trad. it.: 175): “¡Que suba a la luna helada / y retraiga la escalera detrás de mí!” – y a Wittgenstein (1921, § 6.54): “Mis proposiciones son válidas como elucidaciones de ls siguiente manera: el que me entiende, finalmente las reconoce como un sin sentido, cuando ha subido por ellas, por encima de ellas, más allá de ellas (Debe, por así decirlo, tirar la escalera, después de haberla subido)”. “El acceso es parte de la significación” – escribe Fabbri (2008, ed. 2020: 48). “Extraña idea la de que es un andamio el que se retira, mientras que es una escalera la que no debe retirarse” (*ibid.*). La “sagacidad” caracteriza el abordaje del análisis y, por lo tanto, a la descripción de la significación, como una “comprensión cercana al olfato, a la capacidad olfativa” (Fabbri, 1987: 52). Una experimentación del mundo en términos de lo sensible. En otro lugar, en el número 24 de *E|C* citado al principio, habíamos examinado el papel de la intuición (Migliore, 2018), que la semiótica generativa y estructuralista reconoce como un componente de la competencia cognitiva (Greimas y Courtés, 1979, entrada “Intuición”) y que Greimas incluye en el curso de acción del método: “se trata de procedimientos de segmentación que descansan, en buena parte, en captaciones intuitivas de las que hay que, en primer lugar, explicitar las técnicas y formular las reglas de uso” (Greimas, 1984: 202-203). La intuición, de *in-tueor*, “mirar dentro”, es una especie de zambullida que “nos obliga a ir más allá del estado de la experiencia hacia las condiciones de la experiencia” (Deleuze, 1966: 20), “un movimiento por el que salimos de nuestra propia duración para afirmar y reconocer la existencia de otras duraciones” (*ibid.*: 32-33). “Sin la intuición como método, la duración sería un mero acto psicológico” (*ibid.*: 32). Dario Mangano, en su análisis de un anuncio del perfume Chanel n° 5 en el volumen que reseñamos, resume así esta capacidad humana:

Siempre hay una intuición subyacente a todo proceso cognitivo, incluso en las ciencias más exactas. El analista siempre se enfrenta a lo que no sabe, y por tanto intuye que no sabe sin poder decir qué es exactamente. Pero este proceso no es tan arbitrario como podría parecer. Lo que desencadena la búsqueda no es una intuición pura, hija de una serendipia mágica e inexplicable, sino una proyección que se realiza a partir de los modelos que el estudio de un objeto determinado ha producido hasta ese momento (*E|C*, 34: 213).

Tener claro el objetivo del análisis depende de la pertinencia de las preguntas que hagamos a los textos. Alice Giannitrapani, que en el ámbito del patrimonio cultural investiga una gran obra de Land art, el *Cretto* de Alberto Burri realizado en 1989 en Sicilia en el emplazamiento de la antigua ciudad de Gibellina, completamente destruida por un terremoto en 1968, subraya la dificultad, pero también la necesidad, de elegir una dirección a investigar entre todas las posibles, “definiendo los límites del texto. A medida que el texto varía, también lo hace el co-texto, es decir, lo que queda excluido de

la mirada situada del observador. El co-texto no es algo ajeno al texto, sino el resultado de una exclusión pertinente de elementos del análisis (E|C, 34: 57). Así, el *Cretto* puede suscitar un análisis etnográfico del espacio o una perspectiva histórica de la gestación. Para elegir bien, además de la pertinencia, se necesita la relevancia, que es un pensamiento conjunto dentro y con respecto a la sociedad en la que vivimos. Es decir, tenemos que entender lo que, en el momento que estamos analizando, es más relevante, convincente en lo social. La relevancia consiste “no en el ejercicio del *cogito* sino del *cogitamus*”. Significa adoptar un punto de vista sobre los fenómenos, ser valientemente relativistas, es decir, activadores de relaciones” (Fabbri, 2008, ed. 2020: 48). Así, de un museo, el semiólogo nunca consideraría todo, un espacio museístico en su conjunto, sino las relaciones más relevantes para los públicos que los disfrutaban. De este modo, las elecciones que en un principio parecen arbitrarias pasan a estar parcialmente motivadas.

1.2. ESTILOS SEMIÓTICOS DE ANÁLISIS

Si en las descripciones hay que limpiar el campo de la idiosincrasia interpretativa dominante, también es cierto, sin embargo, como afirma Mangiapane, que “las disposiciones individuales del analista son decisivas y a menudo inerradicables” (E|C, 34: 117). En los distintos artículos es posible comprobarlo tanto a nivel de la textualidad (Mangano y Ventura Bordenca), como a nivel de los procedimientos de análisis (Mangiapane, Pozzato, Tassinari).

Dario Mangano e Ilaria Ventura Bordenca admiten preferir al ejemplo como un *Gedankenexperiment* (“experimento de pensamiento”) al corpus de los textos. Ambos adoptan este criterio para posicionar la semiótica frente a las disciplinas competidoras y más allá de ellas. Mangano contrasta el ejemplo del anuncio de Chanel 5 *The One that I Want – The Film* con la moda de contar historias. Demuestra que el análisis semiótico deriva de la dimensión narrativa del texto publicitario sus capacidades autónomas de crear extensiones del sentido del olfato y de ser poético. Volveremos a la cuestión de la poeticidad. Ventura Bordenca, por su parte, desafía al marketing en su investigación sobre el papel de la iluminación en los supermercados. En el análisis semiótico, la cuestión no es, en efecto, la de las relaciones causa-efecto de los estímulos visuales sobre el público, sino la de que el supermercado se convierta en una forma de expresión, en una imagen, de un pensamiento subyacente constituido por valorizaciones, inversiones semánticas, ideologías. Aquí la hipótesis fuerte en la teoría de Marrone (2001), es la de la sociosemiótica como vínculo entre los niveles empírico y epistemológico. Una hipótesis heurística y eficaz también en el artículo de Giorgia Costanzo. El envase del maquillaje *green* se convierte en una imagen de la estética de la naturalidad, la purificación y la reducción en relación con las axiologías de la salud física, el cuidado del mundo y la defensa del universo animal. De ahí la acertada observación de que el maquillaje es “natural” porque siempre es más natural que otra cosa:

Por un lado, esto muestra cómo, ante la posibilidad de su intensificación, la naturaleza se construye más como un valor que como un hecho, y puede así redefinirse constantemente a través del discurso. Por otra parte, dentro de esta inevitable confrontación para la construcción de la propia identidad como producto natural, también es siempre su contrario el que se presupone en el discurso del maquillaje natural: el maquillaje

industrializado, el de las formulaciones “químicas”, el de las marcas sin escrúpulos cuya producción está fuera de toda lógica ético-sanitaria, cuyos límites, pertinencias e identidad se trazan en relación con aquello que al mismo tiempo, se oponen (E|C, 34: 245).

En el plano del proceso de análisis, Francesco Mangiapane opta por relatar la génesis de su investigación sobre *Peppa Pig*, desde la forma retórica de la intervención periodística “en caliente” hasta un volumen estructurado, pasando por un tercer proyecto editorial en una búsqueda más amplia de la crítica de los dibujos animados y la teoría de la animalidad. De hecho, muchos análisis semióticos se desarrollan siguiendo estos pasos, lo que atestigua la participación en primera línea del semiólogo en el debate cultural con una voz que sobresale del coro. Este es precisamente el caso de la contribución de Mangiapane, que justifica el éxito de *Peppa Pig* reconociéndola como un “mito de hoy”, es decir, un cuento que escenifica las contradicciones lacerantes de la vida cotidiana de las familias occidentales actuales con niños pequeños proponiendo una reconciliación. Habría que preguntarse qué papel juegan, entre el primer paso, más idiosincrásico, y el tercero, más orientado a la investigación, los refuerzos e indicaciones de revisión procedentes de los otros, si la profundización de la investigación en semiótica no implica por lo tanto un desplazamiento del yo construido en sí mismo a un grupo cercano al yo que incluso en el anonimato colabora en la construcción del análisis. La contribución de Mangiapane plantea entonces una cuestión sobre la responsabilidad “política” del investigador: “Ni que decir tiene que las intenciones educativas de los expertos, por muy apreciables que sean desde el punto de vista ético, chocan con mi misión de semiótico siempre en activo, interesado en reconstruir la dimensión significativa de los textos en una forma independiente de los valores” (E|C, 34: 112). ¿Independiente del valor o del juicio de valor? Está claro que como semiólogos no tomamos la actitud de jueces o moralizadores, pero podríamos tomar posición, hacer una crítica “clínica” (Deleuze) si realmente queremos ser intercesores del público. El propio Mangiapane, al constatar la inversión simétrica de rasgos expresivos entre *Peppa Pig* y la cerdita *Olivia*, declara “insoportable” la “respetabilidad pequeño burguesa de Olivia”, “una forma de vida odiosa” (E|C, 34: 117). Esta lectura, que el autor atribuye confidencialmente a su propia “idiosincrasia personal” (*ibíd.*), podría tener razón de ser entre un público más amplio. Prueba de ello es que en el entretenimiento para preescolares Olivia nos resulta subrepticamente repulsiva pues lleva a cabo un modelo educativo de dominación del mundo, cerrado en sí mismo y perfecto, mientras que nos atrae Peppa, expresión de un modelo abierto y libertino de interacción social.

Siguiendo con el análisis, Tassinari destaca las estrategias que hicieron la fortuna del libro-entrevista del alcalde de Palermo, *Leoluca Orlando*, que salió a la luz en 1988, justo cuando todo el mundo daba por terminada la parábola de esta estrella de la política antimafia palermitana. Tassinari demuestra que en el libro, los dos modelos de cuento (transformación de acciones) y mito (reconciliación de opuestos) se convierten el uno en el otro y adopta dos procedimientos hjelmslevianos para explicar su eficacia: la categorización y la segmentación. Por un lado, al categorizar, el autor detecta el paradigma de las posiciones alternativas en el escenario: los avatares de los actores políticos, el público, el coro (la opinión pública, que comenta y juzga) y el corifeo (los mediadores, los periodistas). Por otro, al segmentar, muestra la lógica de la sucesión de las partes del discurso. Si Orlando, en lugar de decaer, gobernó durante otros veinte años (no consecutivos), este libro debió jugar un papel y las condiciones inmanentes de su éxito merecieron ser explicadas.

En otros casos, puede ser el propio texto el que indique los modos de análisis. Maria Pia Pozzato, al enfrentarse al pasaje de *La Prisonnière* de Proust de la amada mientras duerme, invoca la teoría de Jacques Geninasca sobre los espacios textuales y los sintagmas seriados, que se caracterizan por aflorar varias veces en la narración, dando lugar a efectos rítmicos y patémicos particulares. Es significativo que en este artículo haya conformidad entre el tipo de texto y el modelo elegido para describirlo.

2. POETICIDAD ENUNCIATIVA Y ENUNCIACIONAL

Mangano y Marrone destacan en relación a esto una oportunidad que ofrece el análisis semiótico: buscar y descubrir juegos cruzados entre paralelismos expresivos e inversiones semánticas, para descubrir a nivel de sustancia sonora y visual las formas de correspondencia. Es el trabajo a nivel de lo suprasegmental que atraviesa los lenguajes, literarios, artísticos, publicitarios y que ha sido un poco olvidado en las últimas décadas, se trata de la proyección jakobsoniana de lo paradigmático sobre lo sintagmático, tanto dentro de un mismo texto como entre varios textos. Mangano menciona el eslogan de la campaña de Dwight Eisenhower *I like Ike*; Marrone recuerda el análisis realizado con Fabbri de un pasaje sobre la “*luce del Sud*” en la novela de Vitaliano Brancati *Paolo il caldo* (Fabbri y Marrone, 1992). El paralelismo nivel del plano de la sustancia sonora les guía hacia la comprensión de la segmentación del texto. Comienza con “la *cosa che più si isola dalle altre* ([...] è la luce)” y termina con la palabra “(apprensione); palabra recurrente: “nella mia *Isola*, e *più* della parola, la *cosa* stessa”. Tres términos expresados en la primera frase (cosa, más, isla) y que retornan después con valores semánticos diferentes (E|C, 34: 170).

¿Puede trasladarse este discurso sobre la poeticidad enunciativa al plano de la enunciación, válido para la forma estilística de análisis? Una de las acusaciones más frecuentes que se hacen a los semiólogos es la de romper el encanto, marchitar con sus descripciones, con análisis y catálisis, con reducciones generalizadoras, la riqueza y la maravilla de la obra. Esto, por un lado, es falso porque el análisis profundiza y de hecho explica nuestros efectos sensoriales al ayudarnos a comprenderlos. Pero, por otro lado, es una advertencia para no encerrarse en torres de marfil y evitar los tecnicismos cuando no son útiles, prefiriendo una prosa nítida y ¿por qué no? describir textos en forma de écfrasis. Esto respondería a la definición de “experto” de Hubert Dreyfus (1986), recogida por Fabbri (1989, ed. 2003: 65): “el experto es como un poeta. Esconde en la incorporación del conocimiento tácito todas las reglas que ha aprendido. No sabe nada más”.

3. USOS DE LOS TEXTOS

Un tercer y último aspecto que es común a algunos de los ensayos de la colección y que nos gusta discutir es el interés actual por el uso de los textos. En la evolución de las formas de describir, los semiólogos se han vuelto sensibles no tanto a las prácticas más que a los textos, sino a los usos de los mismos. De hecho, “una operación interesante consiste en definir de que forma y en qué medida, los sujetos enunciadoreos coinciden con

los sujetos empíricos, detectando por ejemplo usos y prácticas aberrantes que no están previstos y que con el tiempo pueden contribuir también a una resemantización del lugar” (Giannitrapani, E|C, 34: 50). En el caso del *Cretto* de Burri mencionado anteriormente, Giannitrapani trata la cuestión en términos de una “un trastorno entre el uso previsto y el real”. El *Cretto* es a la vez un monumento que hay que respetar, pero también un lugar público y abierto, incontrolado y laberíntico, potencialmente profanado. Gibellina, desde la creación del *Cretto*, ha fomentado la creación de murales y *stencils* por en todo el entorno de la instalación que instruyen sobre cómo utilizar el texto y a su vez poder traducirlo.

Dulcis in fundo de Manar Hammad es un análisis diacrónico de las luminarias milenarias árabe-bizantinas desde Constantinopla hasta Fez, tras enuclear los tipos de lámparas en las “secuencias de uso que conllevan significado” (E|C, 34: traducción nuestra). El semiólogo rescata aquí una comprensión del “texto” como “tejido”, no sólo como objeto material sino también como metáfora de concatenaciones y entretejidos dinámicos (*ibíd.*). En el contexto de las luminarias árabes-bizantinas, estos usos, es decir, de las actividades relacionadas con las luminarias de los distintos actantes, se conciben para ser vistos en un nivel enunciativo como la representación del acto político de una delegación a varios sujetos semióticos por parte de un destinatario ausente de acuerdo a niveles de dependencia y jerarquía. En un nivel enunciativo como la presentación del poder que los administra y da luz a los fieles mientras la ofrece también a las divinidades. Pensemos – escribe el autor, dando un salto temporal y espacial – en los faros de los puertos. No cuentan en sí mismos, sino en la forma en que prestan un servicio y sobrevaloran, positiva o negativamente, la fuente de emisión.

RASSEGNA

Francesco Mangiapane e Carlo Andrea Tassinari coordinano, in questo numero 34 di E|C, la rivista dell’Associazione Italiana di Studi Semiotici, contributi che scaturiscono dai *Seminari di analisi del testo*, un ciclo di incontri organizzati a Palermo tra ottobre e dicembre del 2021. Il metodo semiótico, come ricordano i due curatori nell’introduzione del volume, è già stato oggetto di interesse in questa rivista nei numeri 24/2018 e 25/2019, perché tema del convegno dell’Associazione Italiana di Studi Semiotici del 2017. Rispetto a queste precedenti riflessioni, i seminari di Palermo da cui nasce il nuovo numero hanno voluto incentrarsi sulla specifica prassi dell’analisi testuale, chiarendo strategie e tattiche di applicazione del metodo per far emergere il non detto dell’*expertise* del semiologo. Sull’accezione di “testo” gli autori convergono: non si tratta certamente del prodotto letterario né di un oggetto del mondo secondo una visione ontologica per cui un film, un romanzo, un’opera teatrale, uno spot pubblicitario sarebbero cose, ma di qualsiasi costruito che in una prospettiva dinamica arrivi a intrecciare, propriamente a “tessere”, elementi pertinenti per la sua descrizione, anche i discorsi nei quali è inserito o le traduzioni e le riscritture a cui è regolarmente sottoposto (E|C, 34, p. 2). Alcuni aspetti ricorrono in molti articoli.

1. ESSERE SEMIOLOGI

A livello metariflessivo c'è un discorso in parte esplicito, per altri versi implicito sulla *forma di vita del semiologo*. È esplicito nell'introduzione del volume, in cui si fa riferimento al "modo di vivere semiotico, barthesianamente fondato sulla inestricabilità fra tempo della vita e tempo del lavoro" (E|C, 34, p. 7). I due curatori si soffermano sugli stili dell'analisi osservando che alcuni autori assumono una prospettiva oggettivante, un tono distaccato e orientato alla descrizione, mentre altri usano la prima persona. In questo convocherebbero il "loro personale itinerario esistenziale di ricerca costruito lungo una vita di studio" (*ibidem*). La prospettiva di scrittura *embrayée*, da questo punto di vista, non sarebbe un vezzo, ma indirettamente l'espressione di uno stile, nel senso che gli dava Barthes: "deformazione coerente della carne".

Il discorso sulla forma di vita del semiologo è presente ma implicito nell'analisi di Gianfranco Marrone sul testo della canzone di Paolo Conte *Pittori della domenica*. Alla maniera del cantautore italiano, anche i semiologi nei giorni festivi si dedicano a lasciarsi incuriosire da ciò che accade, a dipingere accuratamente il mondo rispetto a un impensato che può essere pensato e detto. Ed è un discorso altrettanto implicito nell'analisi di Tarcisio Lancioni del quadro *The Oxbow* (1836) di Thomas Cole, dove l'artista si realizza facendo la scelta "ideologica" di dipingere non in studio ma *en plein air*. Cole "non si adagia all'ordine quieto della vita sociale, ma si avventura nel mondo selvaggio in cui dominano incontrollati gli elementi naturali" (E|C, 34, p. 191). A livello plastico il dipinto americano funziona secondo un doppio sguardo, un doppio "rapporto di scala" (Migliore, Colas-Blaise 2022): globale e dall'alto, associato a un regime cognitivo di perlustrazione del paesaggio, e locale e ravvicinato, associato a un regime somatico e passionale nel cogliere la figura dell'artista immerso nella sua impresa. Con un atteggiamento simile a quello del semiologo, curioso tanto da esporsi al rischio? In questo senso il confronto che Lancioni fa fra il quadro di Cole, fondatore della Hudson River School, e *L'allegoria della pittura* (1666) di Jan Vermeer, in cui l'artista, sicuro, ha raccolto intorno a sé tutto ciò che gli serve, può valere come un confronto fra la postura del semiologo e per esempio quella del filosofo non fenomenologo. Ogni buona analisi del testo, come il quadro di Cole, lascerebbe emergere, "oltre alla referenza in profondità, una referenza *laterale*, un'isotopia parallela" (E|C, 34, pp. 191-192), quella del travaglio del semiologo inserito paradossalmente come simulacro all'interno della stessa rappresentazione che dà, microscopico rispetto alle misure di ciò che descrive e non di meno implicato. Domanda: chi glielo fa fare? A che pro l'impegno del semiologo, l'investimento del suo tempo e delle sue energie? C'è di mezzo un credere, che costituisce il semiologo come istanza appassionata e interessata, la cui opera – l'analisi del testo – trasforma il suo fare ed essere ricercatore.

1.1 L'ATTACCO DELL'ANALISI

In accordo con il tema della forma di vita semiotica è ricorrente poi il tema della strategia di "attacco" alla manifestazione testuale, ripreso nell'introduzione a partire da un passaggio dell'articolo di Marrone:

Dobbiamo insomma chiederci: di cosa parliamo quando parliamo d'analisi semiotica? Quali sono i gesti mentali, i dispositivi strategici, le tattiche di esplorazione adoperati dal semiologo (perennemente) al lavoro? quali antenne costui tiene costantemente tese? e, di conseguenza, verso cosa le orienta? che cosa in prima istanza egli va a cercare per ri-costruire la significazione, per inventare la testualità, per trasformare il senso in significazione? (E|C, 34, p. 168).

Viene in mente la replica di Fabbri all'istinto romantico di Schopenhauer (1851, trad. it., p. 175) prima – "Che io possa arrampicarmi fino all'algida luna / e ritirare la scala dietro di me!" – e a Wittgenstein (1921, § 6.54) poi – "Le mie proposizioni valgono come delucidazioni in questo modo: colui che mi comprende infine le riconosce non sensate, quando sia salito per esse, su di esse, oltre esse (Egli deve per così dire gettar via la scala, dopo che vi è salito)". "L'accesso fa parte della significazione" – scrive Fabbri (2008, ed. 2020, p. 48). "Strana idea che sia una impalcatura da togliere, mentre è una scala che non bisogna ritirare!" (*ibidem*). La "sagacia" caratterizza l'attacco all'analisi e così alla descrizione della significazione, come "intendimento vicino al fiuto, alla capacità olfattiva" (Fabbri 1987, p. 52). Una sperimentazione del mondo sensibile in termini di sensibile. Altrove, nel numero 24 di E|C citato all'inizio, avevamo preso in esame il ruolo dell'intuizione (Migliore 2018), che la semiotica generativa e strutturalista riconosce in quanto componente della competenza cognitiva (Greimas e Courtés 1979, voce "Intuizione") e che Greimas include nel corso d'azione della procedura: "si tratta di procedimenti di segmentazione che poggiano, in buona parte, su prese intuitive di cui bisogna, in primo luogo, esplicitare le procedure e formulare le regole d'uso" (Greimas 1984, p. 202-203). L'intuizione, da *in-tueor*, "guardare dentro", è una specie di tuffo che "ci costringe a superare lo *stato dell'esperienza* verso delle *condizioni di esperienza*" (Deleuze 1966, trad. it., p. 20), "un movimento con cui usciamo dalla nostra propria durata per affermare e riconoscere l'esistenza di altre durate" (ivi, p. 32-33). "Senza l'intuizione come metodo, la durata sarebbe un mero atto psicologico" (ivi, p. 32). Dario Mangano, nella sua analisi di uno spot del profumo *Chanel n. 5* del volume che stiamo recensendo, sintetizza questa capacità umana così:

C'è sempre un'intuizione alla base di ogni processo conoscitivo anche nella più esatta delle scienze. L'analista si confronta sempre con ciò che non sa, e che quindi intuisce di non sapere senza poter affermare di cosa esattamente si tratti. Ma questo processo non è arbitrario come potrebbe sembrare. A far scattare la molla della ricerca non è un'intuizione pura, figlia di una *serendipity* magica e inspiegabile, ma una proiezione che si realizza a partire dai modelli che lo studio di un determinato oggetto ha prodotto fino a quel momento (E|C, 34, p. 213).

Avere chiaro l'obiettivo dell'analisi dipende dalla pertinenza delle domande che poniamo ai testi. Alice Giannitrapani, che sul versante del patrimonio culturale indaga una grande opera di Land art, il *Cretto* di Alberto Burri realizzato nel 1989 in Sicilia al posto della vecchia città di Gibellina, completamente distrutta da un terremoto nel 1968, sottolinea la difficoltà, ma anche la necessità di trasegliere una direzione da approfondire

tra tutte quelle possibili, “definendo i confini del testo. Al variare del testo, varia di conseguenza il co-testo, ovvero ciò che rimane escluso dallo sguardo situato dell’osservatore. Il cotesto non è qualcosa di estraneo al testo, quanto piuttosto l’esito di una esclusione pertinente di elementi dall’analisi” (*E|C*, 34, p. 57). Così il *Cretto* può sollecitare un’analisi etnografica dello spazio o una prospettiva storica di gestazione. Per scegliere bene oltre alla pertinenza serve la *rilevanza*, che è un pensare insieme o in seno e nei riguardi della società in cui viviamo. Occorre cioè capire che cosa, nel momento in cui analizziamo, è più rilevante, cogente nel sociale. La rilevanza consiste “nell’esercizio non del *cogito* ma del *cogitamus*. Significa adottare un punto di vista sui fenomeni, essere coraggiosamente relativisti, cioè attivatori di relazioni” (Fabbri 2008, ed. 2020, p. 48). Così di un museo il semiologo non prenderebbe mai in considerazione tutto, lo spazio museale nella sua globalità, bensì le relazioni più rilevanti per i pubblici che le fruiscono. In questo modo le scelte che all’inizio sembrano arbitrarie divengono parzialmente motivate.

1.2. STILI SEMIOTICI DI ANALISI

Se nella descrizione il campo va sgombrato dalle idiosincrasie interpretative dominanti, è anche vero però, come afferma Mangiapane, che “le disposizioni individuali dell’analista sono determinanti e spesso ineliminabili” (*E|C*, 34, p. 117). Nei vari articoli è possibile verificarlo sia a livello della testualità (Mangano e Ventura Bordenca), sia a livello degli iter di analisi (Mangiapane, Pozzato, Tassinari).

Dario Mangano e Ilaria Ventura Bordenca ammettono di preferire l’esempio come *Gedankenexperiment* (“esperimento di pensiero”) al *corpus* di testi. Entrambi adottano questo criterio per posizionare la semiotica contro e oltre discipline concorrenti. Mangano oppone l’esempio dello spot di Chanel 5 *The One that I Want – The Film* alla moda dello *storytelling*. Dimostra che l’analisi semiotica ricava dalla dimensione narrativa del testo pubblicitario le sue autonome capacità di creare estesi dell’olfatto e di essere poetico. Torneremo sulla questione della poeticità. Ventura Bordenca sfida invece il marketing nell’indagine sul ruolo dell’illuminazione nei supermercati. Nell’analisi semiotica ci si interroga infatti non sui rapporti di causa ed effetto di stimoli visivi sui pubblici, ma sul supermercato che diventa forma dell’espressione, immagine, di un pensiero sotteso fatto di valorizzazioni, investimenti semantici, ideologie. Qui l’ipotesi, forte della teoria di Marrone (2001), è quella della sociosemiotica come anello di connessione fra il livello empirico e il livello epistemologico. Un’ipotesi euristica ed efficace anche nell’articolo di Giorgia Costanzo. Il packaging del make-up *green* diventa immagine di estetiche della naturalità, della depurazione e della riduzione in relazione con le assiologie della salute fisica, della cura del mondo, della difesa dell’universo animale. Di qui la giusta osservazione che il make-up è sempre naturale

perché più naturale rispetto a qualcos’altro. Da un lato, questo mostra come, a fronte della possibilità della sua intensificazione, la natura si costruisca più come un valore che come un fatto, e che dunque può così essere ridefinito costantemente attraverso i discorsi. Dall’altro, all’interno di questo confronto inevitabile per la costruzione

della propria identità come prodotto naturale, a essere presupposto nel discorso del trucco naturale è sempre anche il suo contrario: il *make-up* industrializzato, quello delle formulazioni “chimiche”, dei brand senza scrupoli la cui produzione sta fuori da qualsiasi logica di tipo etico-salutista di cui, in tal modo, si tracciano i confini, le pertinenze, l’identità, e rispetto al quale, al tempo stesso, esso si contrappone (*E|C*, 34, p. 245).

A livello di iter dell’analisi Francesco Mangiapane opta per raccontare la genesi della sua indagine su Peppa Pig, dalla forma retorica dell’intervento giornalistico “a caldo” a un volume strutturato a un terzo progetto editoriale in una ricerca più ampia di critica dei cartoni animati e di teoria dell’animalità. Di fatto molte analisi semiotiche si sviluppano seguendo questi step, il che testimonia la partecipazione in prima linea del semiologo al dibattito culturale con una voce che si distingue dal coro. È proprio il caso del contributo di Mangiapane, che motiva il successo di Peppa Pig riconoscendovi un “mito d’oggi”, ovvero un racconto che mette in scena contraddizioni laceranti della quotidianità odierna di famiglie occidentali con figli piccoli proponendone una conciliazione. Ci sarebbe da chiedersi che ruolo giocano, fra il primo step più idiosincratico e il terzo più di ricerca, i rinforzi e le indicazioni di revisione che arrivano dagli altri, se quindi l’approfondimento dell’indagine in semiotica non implichi uno spostamento dall’io centrato su se stesso a un gruppo prossimo all’io che anche nell’anonimato collabora alla costruzione dell’analisi. Il contributo di Mangiapane solleva poi una domanda sulla responsabilità “politica” del ricercatore: “Inutile dire quanto i propositi educativi degli esperti, per quanto eticamente apprezzabili, collidessero con la mia missione di semiologo sempre al lavoro, interessato a ricostruire la dimensione significativa dei testi in maniera indipendente dal valore” (*E|C*, 34, p. 112). Indipendente dal valore o dal giudizio di valore? È chiaro che da semiologi non assumiamo l’atteggiamento di giudici o moralizzatori, ma una posizione potremmo prenderla, fare una critica “clinica” (Deleuze) se vogliamo davvero essere intercessori per i pubblici. Lo stesso Mangiapane, nel notare l’inversione simmetrica di tratti espressivi fra Peppa Pig e Olivia the piglet, dichiara “insopportabile” “il perbenismo piccolo-borghese di Olivia”, “una forma di vita odiosa” (*E|C*, 34, p. 117). Tale lettura, che l’autore con riserbo attribuisce a una propria “idiosincrasia personale” (*ibid.*), potrebbe avere ragion d’essere presso un pubblico più ampio. Prova ne è che nell’intrattenimento per bambini di età prescolare surrettiziamente troviamo repulsiva Olivia, che porta avanti un modello educativo di dominio del mondo, chiuso in sé e perfetto, mentre ci attrae Peppa, espressione di un modello di interazione sociale aperto e libertino.

Sempre relativamente agli iter dell’analisi Tassinari mette in luce le strategie che hanno fatto la fortuna del libro-intervista del sindaco di Palermo Leoluca Orlando, uscito nel 1988 proprio quando tutti davano per conclusa la parabola di questa star della politica palermitana antimafia. Tassinari dimostra che nel libro i due modelli della fiaba (trasformazione di azioni) e del mito (conciliazione di opposti) si convertono l’uno nell’altro e adotta due procedimenti hjelmsleviani funzionali a spiegarne l’efficacia: la categorizzazione e la segmentazione. Da un lato, categorizzando, l’autore rileva il paradigma di posizioni alternative in scena: gli avatar degli attori politici, del pubblico, del coro (l’opinione pubblica, che commenta e giudica) e dei corifei (i mediatori, i giornalisti). Dall’altro, segmentando, mostra la logica di successione delle parti del

discorso. Se Orlando, anziché decadere, ha invece governato altri vent'anni (non consecutivi), questo libro deve avere avuto un ruolo e le condizioni immanenti del suo successo meritavano allora di essere spiegate.

In alcuni casi può essere il testo stesso a indicare i modi dell'analisi. Maria Pia Pozzato, di fronte al passaggio della *Prigioniera* di Proust dell'amata mentre dorme, convoca la teoria degli spazi testuali e dei sintagmi seriali di Jacques Geninasca, che si caratterizza per il fatto di affiorare più volte nel racconto, dando luogo a particolari effetti ritmici e patemici. Significativamente, in questo articolo, c'è conformità fra il tipo di testo e il modello scelto per descriverlo.

2. POETICITÀ ENUNCIATIVA ED ENUNCIAZIONALE

Mangano e Marrone evidenziano a riguardo un'opportunità che l'analisi semiotica offre: di cercare e scoprire giochi incrociati fra parallelismi espressivi e inversioni semantiche, di scovare, a livello della sostanza sonora e visiva, forme di corrispondenza. È il lavoro sul sovrasegmentale che attraversa i linguaggi, letterari, artistici, pubblicitari... , e che è stato un po' dimenticato negli ultimi decenni, la proiezione jakobsoniana del paradigmatico sul sintagmatico sia all'interno dello stesso testo sia fra un testo e l'altro. Mangano menziona lo slogan *I like Ike* della campagna elettorale di Dwight Eisenhower; Marrone ricorda l'analisi condotta con Fabbri di un passaggio sulla "luce del Sud" del romanzo *Paolo il caldo* di Vitaliano Brancati (Fabbri e Marrone 1992). Un parallelismo sul piano della sostanza sonora li guida a capire come segmentare il testo. Inizia con "la cosa che *più* si *isola* dalle altre ([...] è la luce)". Finisce con "(apprensione); parola ricorrente nella mia *Isola*, e *più* della parola, la *cosa* stessa". Tre termini detti nella prima frase (cosa, più, isola) tornano infatti successivamente con valori semantici differenti (*EC*, 34, p. 170).

Questo discorso sulla poeticità enunciativa può essere trasferito a livello enunciazionale, valere per la forma stilistica dell'analisi? Una delle più frequenti accuse mosse ai semiologi è di rompere l'incanto, di inaridire, con le loro descrizioni, con analisi e catalisi, con riduzioni generalizzanti, la ricchezza e la meraviglia dell'opera. Ciò da un lato è falso perché l'analisi approfondisce e anzi spiega i nostri effetti di senso aiutandoci a comprenderli. Dall'altro, però, è un monito a non chiuderci dentro torri d'avorio e ad evitare i tecnicismi quando non sono utili preferendo una prosa nitida e – perché no? – poetica. Descrivere i testi sotto forma di *ekphrasis*, per esempio. Andrebbe incontro alla definizione di esperto di Hubert Dreyfus (1986) ripresa da Fabbri (1989, ed. 2003, p. 65): "l'esperto è come un poeta. Nasconde nell'incorporazione del sapere tacito tutte le regole che ha appreso. Non ne sa più nulla".

3. USI DEI TESTI

Un terzo e ultimo aspetto in comune ad alcuni saggi della raccolta e che ci piace discutere è l'interesse odierno per come i testi sono usati. I semiologi, nell'evoluzione dei modi di descrivere, sono diventati sensibili non tanto alle pratiche piuttosto che ai testi,

ma agli usi dei testi. Infatti "un'operazione interessante consiste nel definire se e fino a che punto i soggetti enunciazionali coincidano con i soggetti empirici, rilevando per esempio gli usi aberranti e le pratiche non previste e che nel tempo possono anche contribuire a una risemantizzazione del luogo" (Giannitrapani, *EC*, 34, p. 50). Nel caso del *Cretto* di Burri già citato Giannitrapani tratta la questione in termini di "discrasia tra uso previsto e uso effettivo". Il *Cretto* è sia un memoriale da rispettare, sia però un luogo pubblico e aperto, privo di controllo e labirintico, potenzialmente profanabile. Gibellina, dall'instaurazione del *Cretto*, ha incentivato la creazione di murali e stencil tutto attorno che istruiscono su come fruire il testo e lo traducono a loro volta.

Dulcis in fundo, Manar Hammad nell'analisi diacronica lunga un millennio delle luminarie arabo-bizantine da Costantinopoli a Fez si sofferma, dopo aver enucleato i tipi di lampade, sulle "sequenze d'uso portatrici di senso" (*EC*, 34, p. 9, traduzione nostra). Il semiologo qui riscatta un'accezione di "testo" come "tessuto" non solo in quanto oggetto materiale ma anche come metafora dei concatenamenti e degli intrecci dinamici (*ibid.*). Nell'ambito delle luminarie arabo-bizantine questi usi, cioè le attività relative alle luci dei vari attanti, sono pensati per essere visti: a livello enunciativo come rappresentazione della delega politica a vari soggetti da parte di un destinatario assente secondo dipendenze e gerarchie; a livello enunciazionale come presentazione del potere che le amministra e che dà la luce ai fedeli mentre la offre alle divinità. Pensiamo – scrive l'autore facendo un salto temporale e spaziale – ai fari dei porti. Non contano in sé, ma per come rendono un servizio e survalorizzano, in positivo o in negativo, la fonte di emissione.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DELEUZE, G. (1966) *L'intuizione come metodo*. In *Il bergsonismo*. Milano: Feltrinelli, 1983.
- DREYFUSS, H. (1986) *Dal principiante all'esperto*, D. Mangano (ed.). Roma: Sossella, 2021.
- FABBRI, P. (1987) "Moduli e parabole. Ragionare per figure". In *Elogio di Babele*. Roma: Meltemi, 2003, 44-52.
- (1989) "Conoscenza tacita e discorsività". In *Elogio di Babele*. Roma: Meltemi, 2003, 53-67.
- (2008) "Riflessioni sull'insegnare. Post it" a T. Migliore, *Paolo Fabbri legge Ebdòmero. Letteratura e pittura nell'opera di De Chirico*. Roma: Aracne, 111-115. Después in *Vedere ad arte. Iconico e icastico*, T. Migliore (ed.). Milano: Mimesis, 2020, 47-48.
- FABBRI, P., MARRONE, G. (1992) "La luce del sud", *Working papers/Circolo semiologico siciliano*, n. 2.
- GREIMAS, A. J. (1984) "Semiotica figurativa e semiotica plastica". In P. Fabbri, G. Marrone (eds.), *Semiotica in nuce II. Teoria del discorso*. Roma: Meltemi, 2001, 196-210.
- GREIMAS, A. J., COURTÉS, J. (eds.) (1979) *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, P. Fabbri (ed.), Milano: Bruno Mondadori, 2007.
- MARRONE, G. (2001) *Corpi sociali*. Torino: Einaudi. (2010) *L'invenzione del testo*. Roma-Bari: Laterza.
- MIGLIORE, T. (2018) "La procedura di descrizione". In G. Ferraro, R. Finocchi, A.M. Lorusso (eds.), *Il metodo semiologico*, n. 24, *EC*. Roma: Edizioni Nuova Cultura, 35-52.
- MIGLIORE, T., COLAS-BLAISE, M. (eds.) (2022) *Semiotica del formato. Misure, peso, volume, proporzioni scala*. Milano: Mimesis.
- SHOPENHAUER, A. (1851) *Saggio sulla visione degli spiriti in Parerga e paralipomena*, I. Milano: Adelphi, 1981, 311-420.
- WITTGENSTEIN, L. (1989) *Tractatus Logico-Philosophicus e Quaderni 1914-1916*. Torino: Einaudi.





V. PERFILES
V. PROFILES

Re-presentar a Latour. Un obituario.

ELENA URIETA BASTARDÉS
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

(pág 227 - pág 232)

Bruno Latour (Beane-Borgoña-1947) falleció el 9 de octubre de 2022 en París a los 75 años. Diplomático pensador francés, se definía a sí mismo como un antropólogo de la ciencia para el que la filosofía era algo indispensable. Cultivado entre viñedos y tierras, se formó en teología y filosofía en la Universidad de Tours, donde se doctoró en 1975 con una tesis sobre la exégesis y ontología de textos bíblicos sobre resurrección. Sin embargo, alcanzó una gran repercusión cuando le abrieron las puertas del Salk Institute de San Diego para describir el día a día de la actividad científica. La minuciosa sensibilidad etnográfica que desplegó en *La vida en el laboratorio. La construcción social de los hechos científicos*, publicado en 1979 con Steve Woolgar, y, posteriormente, *Ciencia en acción* [1987]; le permitió defender que los hechos científicos no se fabrican ni mantienen solos, que en ese proceso la retórica, credibilidad e intereses de los científicos son tan importantes como los instrumentos de medición y aparatos de conocimiento que los inscriben y que el descubrimiento de una hormona como TRF (H) está estrechamente imbricada en el número de aliados humanos y no humanos que es capaz de movilizar. Sostendría, entonces, que la objetividad de los hechos científicos se logra cuando se consigue asentar una enmarañada y convulsa relación socio-técnica, cuando un actor logra resistir las distintas pruebas de fuerza a las que se ve sometido en la práctica cotidiana del laboratorio.

En aquellos años el nombre de Bruno Latour comenzó a resonar fuertemente en los emergentes estudios sociales de la ciencia, y la polémica estaba servida. Un relativista postmoderno para aquellos que sostenían que bacterias, microscopios y moléculas existen y funcionan independientemente de la mente humana. Un esencialista realista para aquellos que defendían que sólo las interacciones entre humanos tienen la capacidad de establecer y disputar afirmaciones científicas, de construir el sentido del mundo.

Bruno Latour conmocionó gran parte de los CTS (estudios sobre Ciencia, Tecnología y Sociedad) y negaría siempre esta división, lo que le llevó a ocupar un lugar ambiguo en los intersticios de la gran guerra. Aun habiéndose atrevido a analizar textos de Einstein como textos literarios (Latour 1988), su propuesta siempre fue un acuerdo de paz recibido con sospechas por ambos bandos (ver, por ejemplo, Pickering (Ed.) 1992). Latour propondría tratar simétricamente actores humanos y *actantes* no humanos (incluso sin figuración específica), reconociendo un rol verosímil a los objetos, su capacidad de agencia, más allá de su dimensión simbólica. Con la interobjetividad de Latour (1996) el significado social de los objetos deja de estar a merced de agentes puramente humanos, se convierten en *factiches* que legan y modifican la situación por otros medios. Aquello fue considerado un gesto osado para las humanidades y ciencias sociales heredadas del giro lingüístico y el (post)estructuralismo.

Pese a todo, en 1982 había encontrado un prolífico hueco en el Centre de Sociologie de l'Innovation de la École des Mines de París, que hizo aún más patente su interés por aquellas entidades liminales, híbridas, artefactos cuya existencia titubea y despierta

fuertes controversias. Dicho en términos del propio autor, cuyo proceso de articulación hacía falta *descajanegrizar*.

Con los microbios de Pasteur (*Les Microbes: guerre et paix, seguido de Irréductions*, [1984]), los trenes automáticos (*Aramis ou l'Amour des Techniques*, [1993]), la selva amazónica (*La esperanza de pandora*, [1999] 2001) o las disputas por las fuentes del derecho en el Consejo de Estado francés (*La fabrique du droit*, [2002]); sin dejar de mencionar el discurso religioso, la invisible arquitectura de alcantarillado de la ciudad de París, la momia de Ramses II, las llaves de los hoteles... Latour haría el trabajo de los colectores dinámicos, reuniría partículas heterogéneas y las pondría en movimiento hasta sentar las bases para una Teoría del Actor-Red (Actor Network Theory, por sus siglas ANT en inglés) en compañía de Madeleine Akrich, Michel Callon o John Law.

Su principal aportación durante aquellos años consiste en asentar una noción de agencia en parte inspirada en la perspectiva semiótica generativa de Algirdas Greimas—matizada en colaboración con su colega Paolo Fabbri—, la filosofía y antropología de las técnicas de Gilbert Simondon o André Leroi-Gourhan y las diferentes experiencias que el trabajo de campo etnográfico le aportaban. La capacidad de agencia de cualquier entidad a la que Latour se acercase implicaba un descentramiento y dinamismo de los marcos de enunciación: Louis Pasteur descubre el ácido láctico tanto como el ácido láctico descubre a Pasteur. Y, además, la relación entre ellos modifica la Francia del siglo XIX tanto como ésta constituye a ambos. Como a Mafalda en la ingeniosa viñeta de Quino, a Latour le parece que también es el cigarrillo el que fuma, el que hace al fumador. Ya no hay separación, determinismo, causalidad lineal, representación de la mente humana ni substancia subyacente; sólo conexiones, relaciones, redes de actores diversos que se van modificando en el curso de un acontecimiento. Original postulado del que harían eco algunas aportaciones del número 34 de la revista *deSignis* (2021), en su serie intersecciones, aplicadas a las redes de transporte.

Al narrar en una misma historia cómo convergen trayectorias de entidades humanas y no humanas (una constitución interna y externa, una suerte de monadología inspirada en Gabriel Tarde), la TAR ponía el acento en el *entre*, en el guion, antes de tener que elegir entre actores o redes (Latour, Harman & Erdélyi 2010). Latour haría acopio de conceptos como el de delegación, traducción o mediación para mostrar cómo se va edificando un colectivo en una trayectoria por la que la acción siempre es tomada por otros. Vinculante, comunicante y ontogenética.

Siendo uno de los autores más prolíficos del pensamiento contemporáneo, el largo cambio de siglo fue testigo de una monumental producción de textos y debates sobre cuestiones enormemente relevantes para la teoría social, que van desde la preocupación por la debilidad de la crítica (Latour 2004) a una peculiar vuelta al materialismo (2007). Por si fuera poco, en medio de aquellas turbulencias Latour publicaría también un pequeño manifiesto técnico-político promulgado por primera vez en 1991, y que quizás sea tu texto más citado, replicado y traducido a diversas lenguas. Con él trataría de aunar sus tesis para reformular el problema de la modernización después de la caída del muro:

“¿Es nuestra la culpa si las redes son a la vez reales como la naturaleza, narradas como el discurso y colectivas como la sociedad?” (Latour [1991] 2007: 22). *Nunca hemos sido modernos* fue su férrea respuesta ante aquellos que habían intentado separar la bomba de vacío de Boyle y el Leviatán de Hobbes, el agujero en la capa de ozono y las estrategias

geopolíticas, la naturaleza de la cultura, el sujeto del objeto, lo macro de lo micro, la semiótica de la materialidad, lo humano y los artefactos. Mencionando los devastadores efectos que este esfuerzo de purificación habría generado para todos aquellos a los que los presuntos modernos europeos impusieron un corte nada limpio —modernizarse—, Latour alegraría que ya no hay una naturaleza prístina, local o abstracta a la que regresar, que inventamos a los ecodidas al mismo tiempo que las hambrunas a gran escala y que una nueva constitución, una suerte de democracia extendida a las cosas, era urgente si queríamos seguir existiendo en este mundo donde proliferan los híbridos.

De ahí que su preocupación por este oxímoron llamado “políticas de la naturaleza” diera comienzo a los años en los que la idea de volver a “ecologizar” un mundo común tornase uno de los objetivos centrales de sus obras, especialmente a partir del año 2006, cuando entra a formar parte de la reputada academia Sciences Po de París. En esta institución emprende el proyecto de dirigir un laboratorio experimental de investigación que daría grandes frutos, resultado de sus originales colaboraciones con artistas, filósofos, antropólogos, biólogos o medioambientalistas. Se prestaría a visitar distintas universidades, sobre todo de ámbito anglosajón, y participaría en diversos seminarios y congresos, siempre dispuesto a debatir sus postulados incluso con aquellos que le habían criticado.

Porque si bien es cierto que Bruno Latour no ocupó las grandes sillas del College de France, no se puede afirmar que su posición haya sido irrelevante, marginal o poco privilegiada. En 2013 fue condecorado con el Premio Holberg Memorial y en 2021 con el premio Kyoto. Gracias a su diplomacia, Latour llegaría a instituirse como un teórico fundamental más allá de la epistemología de las ciencias, dando dignidad a sus propios postulados: Cuantas más asociaciones enlace un actor, más consistente se vuelve.

A este respecto, son especialmente interesantes los catálogos de las exposiciones en las que participó como comisario: *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, con Peter Weibel (2005), *Reset Modernity!*, con Christophe Leclercq (2016) o *Critical Zones The Science and Politics of Landing on Earth* (2020). Ya que, al igual que muestran las conferencias Gifford de 2013 dictadas en la Universidad de Edimburgo *sobre un nuevo régimen climático*, las últimas intervenciones de Latour constituyen interesantes relatos de cómo vivió un político viaje con el planeta por compañero. En respuesta a la urgencia que reclama la crisis del clima terrestre, Latour traza una línea por la que han ido pasando conceptos como el de cosmopolítica (con Isabelle Stengers), zona crítica terrestre (con geólogos, químicos y biólogos estadounidenses), Antropoceno o *Gaia*.

Latour considera que este último artefacto mitológico, político y científico recuperado de la hipótesis de James Lovelock y Lynn Margulis puede ayudar a aterrizar los debates sobre un contra-apocalipsis del que somos desigualmente responsables (2017). *Gaia* ya ha anunciado su mensaje, ha advertido reiteradamente que estamos más involucrados en la tierra de lo que la tierra está en nosotros y, aunque es extraordinariamente sensible a nuestra acción, le interesa bien poco nuestro bienestar. La única esperanza posible, que Latour invoca con optimismo, es una nueva alianza, una nueva composición. *Gaia-en-nosotros, nosotros-en-Gaia*.

Aunque su propuesta de volver a ecologizar el mundo recibiese una más que notable atención en diversas disciplinas más allá de las ciencias sociales, podría decirse que fue su preocupación por investigar “muchos más estados ontológicos que los dos extremos tontos del ser y la nada” (Latour [2005] 2008: 278) la que alimentó su proyecto más ambicioso

y ecléctico: Una investigación sobre la pluralidad de modos de existencia, que es, a la vez, una pluralidad de modos de veridicción (Latour [2012] 2013).

AIME (<http://modosofexistence.org/>) es un ejercicio de onto-epistemología dura, está concebido como un informe intermedio, un prototipo, un extenso libro digital abierto y participativo que se estructura en quince cruces que funcionan como redes sinápticas aparentemente enrevesadas. ¿Cómo es posible defender cuasi-objetos y cuasi-sujetos con derecho propio –singularidades autónomas y duraderas– y hacerlas al mismo tiempo continuas y comunicables? Sólo a través de cadenas de asociaciones instauradas “en una lista cada vez más larga de los seres por los que hay que pasar para subsistir” (Latour 2013: 404). Algunos de ellos son técnicas astutas, ficciones de mundos posibles, referencias lejanas; otros son asambleas mixtas, divinidades portadoras de seguridad o cálculos imposibles, pero todos ellos van componiendo los vínculos de organización necesarios para atender y apuntalar condiciones de felicidad que hagan de este suelo una tierra más vivible.

En esta inteligente obra en permanente discusión, los regímenes de enunciación aparecen como los pasajes o trayectorias que prolongan, modulan y reproducen modos de existencia. También es el proyecto donde la proposición de no situarse en un dominio específico deja de ser una imagen simétrica y pasa a formularse como una proposición indómita. Instituirse, definirse mutuamente, se convierte en un gesto liberador. Aquel que trata sobre no atribuir fuerzas, no dar más reconocimiento ni preocupación, a los postulados modernos. Y, en su lugar, disponer y permitir a toda entidad el poder o capacidad de asociarse.

Con Etienne Souriau Latour elabora una metafísica experimental contra la modernidad, pero también contra el escepticismo de aquellos que no se atreven a adentrarse en la recursividad de su teoría. El libro está plagado de ejemplos concretos y, a la vez, presenta una serie de rodeos necesarios para mantenernos juntos en medio de los ensamblajes, en el entrelazamiento de una pluralidad ontológica irreductible a un ser, una sustancia, una verdad mayúscula. La pragmática respuesta latouriana en este punto es estratégica, si la moral sirve para dejar de economizar el mundo, bienvenida sea.

Por si no hubiese quedado claro que pretendo despedir a Bruno Latour con la invitación a releer sus obras, diré que la lectura es perturbadora y requiere de cierto bagaje teórico. El paulatino ritmo de su escritura siempre insiste en los pequeños detalles y relata experiencias particulares sin bifurcar la naturaleza del mundo (en honor a dos de sus filósofos clásicos de referencia, Alfred N. Whitehead y William James). Supongo que de este modo las descripciones latourianas se convierten en una característica estilística y también filosófica:

“¿Cómo hablar de las galaxias lejanas, de las partículas de la materia, de las elevaciones montañosas, de los valles, de los virus, del ADN o de los ribosomas sin tener a nuestra disposición personajes susceptibles de experimentar aventuras?” (Latour 2013: 237).

Sus textos suelen formular una suerte de inventarios, un embrollo de letanías, catálogos o listas de elementos aunados no por su naturaleza lógica o conmensurable, sino por la mera concatenación de co-presencias que se acumulan en una situación específica, pero que contra todo pronóstico terminan relacionándose para mantenerse y mantenernos vivos. Las asociaciones de Latour invocan la potencia de una paradójica poética inexpressiva (Bogost 2012: 38-42). Una nunca sabe cuán en serio ha de tomar sus palabras y, sin embargo, es siempre trasladada y modificada por ellas porque los datos de entrada nunca predicen los de salida.

Con un humor ácido e irónico, es por ello igualmente admirable el desconcierto al que nos someten las imaginativas interrogaciones de Latour, que siempre sugieren referirse de lo que una misma ha pensado, afirmado, defendido. Latour convierte el arte de hacer preguntas en una posibilidad de conocimiento y negociación, y recoge como pocos el legado del idiota propuesto por Deleuze y Guattari ([1991]1994; Stergers 2005): una ciencia menor que haga proliferar las pequeñas multiplicidades, el anti-narcisismo de las variaciones continuas, irreductibles, entre signo y mundo (Viveiros de Castro 2010: 20).

Como diría su colega Donna Haraway (2016), para leer a Latour hay que mantenerse en este problema, ser impuros y pacientes ante ciertas ficciones, bromas, licencias, incorrecciones, infidelidades, traiciones o definiciones poco canónicas que, sin embargo, cumplen las condiciones necesarias para una ciencia social bien construida: plantear las preguntas relevantes y negociar los problemas. Pues sólo una vez aterrizados seremos capaces de instaurar, de instituir, las respuestas correctas. Su muerte cierra, entonces, con la pregunta más absurda y al mismo tiempo alentadora: ¿Por qué no seguir comunicándonos con él?

Latour deja muchos rastros y los materiales para componer su legado con atención y cuidado están moviéndose por ahí. Es el momento de aliarnos con ellos, traducirlos y alimentar su tan ávido poder de continuar existiendo a través de otros. Ha sido inscrito en tantas memorias, conversaciones, archivos, entrevistas, disciplinas, escuelas... que las posibilidades de observación y seguimiento son grandiosamente variadas. Los muertos nos hacen tejedores de relatos (Despret [2015]2021), y esta muerte es una oportunidad para multiplicar historias, artefactos, instrumentos de análisis, afectos y disciplinas con responsabilidad y respeto. Él trabajó por hacernos más fácil su metamorfosis en un nuevo modo de existencia, ese que está más cerca de los seres de la ficción, más frágil, más vulnerable, y que exige terriblemente de nosotros para persistir en el ser. Tenemos ahora la posibilidad de ser sus dignos portavoces.

NOTAS

¹ En la segunda edición revisada de esta obra, la versión traducida al castellano (1995: 302), el adjetivo “social” sería eliminado del subtítulo, con la intención de no generar una oposición binaria a científico o técnico y extender su significado, tal y como explican en el epílogo los propios autores para responder a aquellas primeras críticas del libro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOGOST, I. (2012) *Alien phenomenology, or, what it's like to be a thing*. University of Minnesota Press.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. ([1991]1993) *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama.
- DESPRET, V. ([2015] 2021) *A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- HARAWAY, D. J. (2016). *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
- LATOU, B. (1998) “A relativistic account of Einstein's relativity”. *Social studies of science*, 18(1), 3-44.
- ([1991]2007) *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- (1996) “On Interobjectivity”. *Mind, Culture, and Activity*, 3(4), 228-245
- (2007) “Can we get our materialism back, please?”. *Isis*, 98 (1), 138-142.
- (2004) “Why has critique run out of steam? From matters of fact to matters of concern”. *Critical inquiry*, 30(2), 225-248.
- ([2005]2008) *Re-ensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- ([2012]2013) *Investigación sobre los modos de existencia. Una antropología de los modernos*. Buenos Aires: Paidós.
- ([2017]2019). *Cara a cara con el planeta: Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- LATOUR, B. & WOOLGAR, S.** ([1979]1995) *La vida en el laboratorio. La Construcción de los hechos científicos*. Madrid: Alianza editorial.
- LATOUR, B., HARMAN, G., & ERDÉLYI, P.** (2011) *The prince and the wolf*. Winchester: Zero Books.
- PICKERING, A.** (Ed.) (1992) *Science as Practice and Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- STENGERS, I.** (2005) “The Cosmopolitical Proposal” En B. Latour, & P. Weibel (Eds.) *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*. Cambridge, MA, USA: MIT Press.
- VIVEIROS DE CASTRO, E.** (2010) *Metafísicas caníbales: líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz Editores.

