

Leituras da arte no mundo contemporâneo



ENSAIOS CRÍTICOS

LISBETH RUTH REBOLLO GONÇALVES

JÚLIO CÉSAR SUZUKI

RITA DE CÁSSIA MARQUES LIMA DE CASTRO

(ORGANIZADORES)

**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM INTEGRAÇÃO DA AMÉRICA LATINA
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

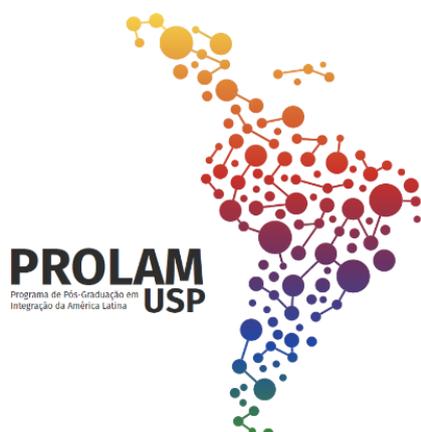


FACULDADE DE FILOSOFIA,
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ISBN 978-65-87621-93-7
DOI 10.11606/9786587621937

LISBETH RUTH REBOLLO GONÇALVES
JÚLIO CÉSAR SUZUKI
RITA DE CÁSSIA MARQUES LIMA DE CASTRO
(ORGANIZADORES)

LEITURAS DA ARTE NO MUNDO CONTEMPORÂNEO
ENSAIOS CRÍTICOS



FFLCH-USP
PROLAM-USP

2021



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP

Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

Vice-reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS - FFLCH

Diretor: Prof. Dr. Paulo Martins

Vice-diretora: Profa. Dra. Ana Paula Torres Megiani

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM INTEGRAÇÃO DA AMÉRICA
LATINA**

Presidente da CPG: Prof. Dr. Júlio César Suzuki

Vice-presidente da CPG: Profa. Dra. Marilene Proença Rebello de Souza

COMITÊ EDITORIAL

Prof. Dr. Adebaro Alves dos Reis (IFPA)

Profa. Dra. Adriana Carvalho Silva (UFRRJ)

Prof. Dr. Adriano Rodrigues de Oliveira (UFG)

Prof. Dr. Agnaldo de Sousa Barbosa (UNESP)

Prof. Dr. Alécio Rodrigues de Oliveira (IFSP)

Profa. Dra. Ana Regina M. Dantas Barboza da Rocha Serafim (UPE)

Prof. Dr. Cesar de David (UFSM)

Prof. Dr. José Elias Pinheiro Neto (UEG)

Profa. Dra. Maria Jaqueline Elicher (UNIRIO)

Prof. Dr. Ricardo Júnior de Assis Fernandes (UEG)

Prof. Dr. Roni Mayer Lomba (UNIFAP)

Profa. Dra. Telma Mara Bittencourt Bassetti (UNIRIO)

Profa. Dra. Valéria Cristina Pereira da Silva (UFG)

Catálogo na Publicação (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
Maria Imaculada da Conceição - CRB - 8/6409

L533 Leituras da arte no mundo contemporâneo [recurso eletrônico] :
ensaios críticos / Organizadores: Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves,
Júlio César Suzuki, Rita de Cássia Marques Lima de Castro. --
São Paulo : FFLCH/USP, PROLAM/USP, 2021. 3.121 Kb ; PDF.

ISBN 978-65-87621-93-7

DOI 10.11606/9786587621937

1. Arte – Estudo e pesquisa. 2. Estética. 3. Política. 4. Cultura. 5.
Ensaaios. I. Gonçalves, Lisbeth Ruth Rebollo. II. Suzuki, Júlio César.
III. Castro, Rita de Cássia Marques Lima de.

CDD 700.1



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e a autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada

Capa: Artesanato mexicano. Foto: autoria de Rita Lima de Castro

A exatidão das informações, conceitos e opiniões é de exclusiva responsabilidade dos autores, os quais também se responsabilizam pelas imagens utilizadas.

SUMÁRIO

ENSAIOS CRÍTICOS DA ARTE NO MUNDO CONTEMPORÂNEO.....6

LISBETH RUTH REBOLLO GONÇALVES

JÚLIO CÉSAR SUZUKI

RITA DE CÁSSIA MARQUES LIMA DE CASTRO

“VIAJE AO GRAN CHACO BOREAL – LA FOTOGRAFIA DE GUIDO BOGGIANI..... 10

ADRIANA ALMADA

¿DÓNDE ESTÁ LO REAL DEL VIRUS? 26

ARMANDO SILVA

SALIR DEL MARCO 36

CHRISTINE FRÉROT

ARTE COLOMBIANO COMO CONSTRUCTOR DE MEMORIA 52

IVONNE PINI

WIFREDO LAM NOS CRUZAMENTOS CULTURAIS 75

JACQUES LEENHARDT

MUSEOLOGÍA CRÍTICA: TEORÍA Y PRAXIS. ANÁLISIS DE UNA CRECIENTE IMBRICACIÓN CON EL MUNDO DEL ARTE..... 93

JESÚS PEDRO LORENTE

EL ARTISTA Y LA CULTURA DEMOCRÁTICA: ALGUNAS REFLEXIONES117
MARGARITA SCHULTZ

EL INGRESO DE NUEVOS TIPOS DE ARTISTAS EN EL CAMPO CULTURAL EN LA POST-DICTADURA. EL CASO DEL ROJAS136
MARIANA CERVIÑO

UNICA ZÜRN: LA "POUPEE" DE HANS BELLMER.....158
PILAR PARCERISAS

LA PEQUEÑA MUERTE DEL ARTE171
TICIO ESCOBAR

SOBRE OS ORGANIZADORES.....206

SOBRE OS AUTORES.....207

Ensaaios críticos da arte no mundo contemporâneo

Leituras da Arte no Mundo Contemporâneo reúne ensaios de renomados pesquisadores e críticos de arte, todos eles, em algum momento, participantes em atividades acadêmicas junto à Universidade de São Paulo, especialmente ao PROLAM – Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina.

É um conjunto de dez capítulos cujos temas foram escolhidos pelos autores, quando fora solicitada sua colaboração para esta coletânea, a qual se inseri nos quadros de publicações da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP, em articulação com a produção nascida no PROLAM para registrar a presença histórica de colaboradores que, com sua contribuição, internacionalizaram trabalhos acadêmicos em leituras da América Latina e do mundo.

Todos os ensaios situam-se no campo da cultura, tratando de personalidades relacionadas às artes visuais ou de questões do campo dos museus de arte e da cultura na realidade da pandemia.

Vale ressaltar o fato de estes ensaios resultarem de pesquisa e reflexões de autores que vivem em diferentes países da América Latina ou da Europa.

Adriana Almada nos brinda com um texto reflexivo acerca da fotografia do artista italiano Guido Boggiani, trazendo como pano de fundo a expedição feita para localizá-lo, quando de sua última viagem ao Grande Chaco. No intertexto narrador de sua morte pelos Chamacocos, a autora expõe as discussões sobre as diferentes perspectivas acerca da cultura e dos elementos simbólicos, ora reproduzindo a fala de Boggiani e da visão eurocêntrica, ora demonstrando, ora tratando dos significados de objetos para os povos originários.

O ensaio de Armando Silva parte da instigante indagação sobre a materialidade do vírus SARS-COV2 e nos incita a refletir acerca de quão ‘digital’ é o vírus que afetou a comunidade mundial. Em sua análise, Armando Silva

trabalha três perspectivas: (1) a liquidez/dinamicidade das medições sobre o vírus, destacando quanto a mídia amplia as especulações imaginárias sobre o tema; (2) o aumento do consumo dos *mass media*, notícias e redes, tornando nossas experiências mediadas pela tecnologia, poderoso elemento de impacto para o futuro urbano. (3) o conjunto de narrativas de conspiração e complôs que assomam as plataformas digitais e as redes sociais, levando-nos a refletir sobre as mudanças nas relações sociais.

Christine Frérot analisa obras da artista franco-mexicana Lorena Velázquez que rompem com as convenções artísticas e, como o próprio título de seu ensaio resume, ‘saem del marco’, ou seja, saem do quadro, transbordam para fora da moldura. Frérot apresenta-nos a artista como multifacética. A autora demonstra como Lorena Velázquez ultrapassa os parâmetros da arte tradicional, trabalhando com dualidades e limites entre o real e o imaginário, buscando novas respostas às suas próprias criações.

Ivonne Pini discute a arte como um espaço no qual a memória se traduz em um valor simbólico profundo. Apoia sua análise na abordagem de alguns artistas colombianos – Beatriz González, José Alejandro Restrepo, Doris Salcedo, Juan Fernando Herrán e Clemencia Echeverri – os quais produzem, em sua obra, uma reflexão sobre como se constrói a memória, indagando sobre os interesses que há na construção de uma obra que combine o relato registrado pela história e a subjetividade derivada do artista como testemunha e intérprete do passado.

Jacques Leenhardt reflete sobre a obra de Wifredo Lam. Ele parte da observação de que “a configuração do espaço pessoal depende de um trabalho permanente que tem suas raízes na existência cotidiana, pessoal e social, do sujeito”, Seu ensaio percorre a experiência do artista, da infância à maturidade, e observa, mediante a análise de algumas obras de sua trajetória, a construção de uma estética pessoal original, ao mesmo tempo, idiossincrática e universal.

Jesus Pedro Lorente apresenta uma reflexão no âmbito da Museologia. Discute e fundamenta a emergência do conceito de “museologia crítica” e seu

interesse para os estudos dos Museus no momento atual. A análise do uso do conceito de “nova museologia” comparativamente à ideia de “museologia crítica” traz para o leitor a possibilidade de revisitar questões de teoria e prática, e utopias emergentes ao longo do século passado e neste.

Margarita Schultz problematiza a relação entre arte e política, trazendo uma análise sobre livre arbítrio como forma motriz da criação artística e sobre pensar a arte como ação política, no sentido de mostrar, alertar, denunciar problemas, carências sociais, violências. A autora debate a contribuição da arte para uma cultura democrática, produzindo uma interação aberta entre as pessoas, em ambiente de liberdade que incentive a imaginação e a ética de respeito pela vida.

Mariana Cerviño analisa o ingresso de novos tipos de artistas no período da pós-ditadura e aprofunda a análise sobre a emergência da *Sala del Centro Cultural Ricardo Rojas*, em Buenos Aires. A autora desenvolve reflexão sobre o estabelecimento deste “novo espaço simbólico”, ao longo do processo de democratização e a produção artística resultante, que se destacou por seu “caráter experimental”, associado às aspirações de transformação da vida cotidiana.

Pilar Parcerisas discorre sobre a obra de Unica Zürn no âmbito da estética surrealista. A análise crítica de sua obra é elaborada considerando seu relacionamento com o artista Hans Bellmer, seu companheiro de vida. Observando o processo de criação da obra labiríntica de Zürn, em dois idiomas o alemão e o francês, e em seus movimentos pelas duas cidades europeias, Paris e Berlim, Parcerisas analisa os processos pulsionais que marcaram sua produção.

Encerrando o conjunto de textos, Ticio Escobar rastreia possibilidades para pensar a arte sob diferentes perspectivas e seus desdobramentos conceituais, desde sua historização até os modos universalistas, em que persiste o modelo eurocidental. Ainda, o autor mostra que esse processo desemboca num estado atual “estranho, carente de um solo firme e claros sinais”, no qual identifica, ao mesmo tempo, certa perda de entusiasmo e indícios de novos impulsos criativos e de regimes da arte.

Temos certeza de que a leitura desta coletânea trará a todos um mergulho no campo da arte e da sua pesquisa nos tempos atuais e que este livro será um legado importante para o contexto dos debates culturais desta década do século XXI.

Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves¹

Júlio César Suzuki²

Rita de Cássia Marques Lima de Castro³

(organizadores)

¹ Graduada em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo, mestrado e doutorado em Sociologia pela Universidade de São Paulo. É professora titular da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Docente do Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte - PGEHA USP e do Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina - Prolam / USP. E-mail: lisbethrebollo@usp.br

² Graduado em Geografia (UFMT), em Letras (UFPR) e em Química (IFSP), com mestrado e doutorado em Geografia Humana (USP) e Livre-Docência em Fundamentos Econômicos, Sociais e Políticos da Geografia. Professor Doutor junto ao Departamento de Geografia da FFLCH/USP e ao Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Integração da América Latina (PROLAM) da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: jcsuzuki@usp.br

³ Graduada em Comunicação Social – Jornalismo (Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero) e em Administração (Centro Universitário SENAC SP), com mestrado em Administração (FGV-EAESP), doutorado em Ciências (PROLAM-USP), pós-doutorado (FEA-USP). Professora de pós-graduação no Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina - Prolam / USP e professora de graduação (Programa PART) na FEA-USP da Universidade de São Paulo (USP). É pesquisadora no CORS e no NESPI, ambos centros de pesquisa lotados na FEA-USP. Também é pesquisadora no Grupo de Pesquisa Psicologia, Sociedade e Educação na América Latina (Instituto de Psicologia-USP) e do Centro Latinoamericano de Estudios en Epistemología Pedagógica (CESPE), onde atua como Presidente adjunta para o Brasil e como Chefe de Relações Internacionais. E-mails: ritalimadecastro@usp.br; ritalimadecastro@gmail.com

“VIAJE AO GRAN CHACO BOREAL – LA FOTOGRAFIA DE GUIDO BOGGIANI⁴

Adriana Almada⁵

Omne ignotum pro magnifico est.

Tácito

Guido Boggiani llegó al Gran Chaco⁶ atraído por el negocio de pieles salvajes. Tenía 26 años cuando desembarcó por primera vez en América del Sur, en el otoño de 1887. Tras una breve escala en Buenos Aires y algunas incursiones en el noreste argentino, Brasil y Bolivia, se instaló en el Paraguay al año siguiente. Joven, culto y adinerado, se integró rápidamente a los círculos selectos de Asunción⁷, donde su pasión por la pintura, la fotografía y la etnografía excitaba la curiosidad de sus amigos ítalo-paraguayos. Era muy apreciado entre ellos.

⁴ En 2014 Ticio Escobar curó una importante muestra de Guido Boggiani, realizada en el CAV/Museo del Barro, Asunción, que incluía pinturas y fotografías. Parte del presente artículo fue publicado en el catálogo de dicha exposición, cuyo título fue *El círculo imperfecto. Boggiani: aproximaciones a la figura del viaje*. Las imágenes que acompañan este artículo fueron gentil y oportunamente cedidas por Pavel Frič e Yvonna Fricová (Editorial Titanic, Praga). Va mi agradecimiento especial a ellos.

⁵ Escritora, crítica de arte, editora, curadora independiente. Nacida en Argentina, reside en Paraguay desde 1984. Fue presidente de AICA Paraguay (2008-2012 y 2016-2018). Fue vicepresidente de AICA Internacional (2010-2013 y 2014-2017). Fue presidenta del AICA Fellowship Fund Committee (2011-2013). Entre 2013 y 2018 fue presidenta del AICA Awards Committee, que otorga anualmente el Premio AICA Internacional a la Contribución Distinguida a la Crítica de Arte y organiza el Premio AICA Internacional de Incentivo a Jóvenes Críticos. Es, asimismo, miembro del Comité de Lenguajes y Publicaciones y del Comité de Congresos de AICA Internacional. Fue presidente del Comité Organizador del 44º Congreso Internacional de AICA en Asunción, 2011.

⁶ Región geográfica que abarca parte de los territorios de Paraguay, Bolivia y Argentina.

⁷ Su inserción en los círculos de élite fue tal que a poco de llegar participó en la fundación de la asociación filarmónica *Sociedad del Cuarteto* e integró el equipo editorial de la *Revista del Instituto Paraguayo*, de la que llegó a ser director. Esta importante publicación reunía a los intelectuales más destacados de la época, entre ellos Manuel Domínguez y Manuel Gondra, que sería presidente de la República. Boggiani cultivó también la amistad de Blas Garay, periodista y escritor muy respetado por su actitud crítica frente al poder político.

Tanto, que al presumir su desaparición movilizaron inmediatamente todos sus recursos para buscarlo.

Boggiani los había acostumbrado a sus excentricidades de artista y novel etnógrafo. Nacido en Novara, antigua ciudad fundada por los romanos en el corazón del Piamonte, había estudiado pintura en la Academia de Brera y conocido el éxito temprano como pintor, en Roma, en el círculo social del rey Umberto I. Desde su arribo al Paraguay Boggiani realizó expediciones al Gran Chaco, donde permanecía largas temporadas con diversos grupos indígenas. Estuvo entre los Angaités, Lenguas, Sanapanás, Tobas y Payaguás, pero fueron los Caduveo y Chamacoco quienes lo fascinaron por la excepcional belleza de su pintura corporal.

Con pasión de artista y rigor de científico, Boggiani reproducía —primero en dibujo y luego en fotografía— los magníficos diseños que ornamentaban los cuerpos de hombres y mujeres, y adjuntaba un estudio minucioso del ritmo y del color. Escribió mucho. Resultado de su primera estadía en el Paraguay —que duró hasta 1893, cuando regresó a Italia con una interesante colección de objetos y piezas de arte indígena⁸— publicó *Notizie etnografiche sulla tribu dei Ciamacoco. Gran Ciaco. America Meridionale*, aparecido en 1894, y *Viaggi d'un artista nell'America Meridionale. I Caduvei (Mbayá o Guaycurú)*, aparecido en 1895.⁹ Estas dos obras fueron de referencia para las posteriores investigaciones etnográficas en Brasil de Claude Lévi-Strauss, Alfred Métraux y Darcy Ribeiro.

El segundo y definitivo viaje de Boggiani al Paraguay revelaría, después

⁸ El Museo de Historia Natural de Florencia alberga, en la Sección de Antropología y Etnología, una colección de objetos recogidos por Guido Boggiani en América del Sur.

⁹ Esta obra fue publicada en Roma por Ermanno Loescher & C^a. Lleva un prefacio y un estudio histórico de G. A. Collini, e incluye cientos de imágenes intercaladas en el texto y un mapa. En una carta del 1 de mayo de 1896 a Paolo Mentegazza, reconocido hombre de ciencia, Boggiani reivindicaba el costado estético de *I Caduvei*, y reconocía haber recogido los materiales casi por puro instinto y sin ninguna preparación. Otros trabajos suyos sobre lingüística, etnografía, geografía e historia fueron publicados por la Società Geografica Italiana, la Società Romana di Antropologia, la Reale Accademia dei Lincei de Roma, la *Revista del Instituto Paraguayo* y el *Boletín del Instituto Geográfico Argentino*. Boggiani escribió también algunos editoriales para el diario *La Prensa* de Buenos Aires.

de su muerte, las imágenes de un mundo hasta entonces desconocido. Entre uno y otro habían pasado tres años. Durante ese tiempo el joven investigador se puso al tanto de las nuevas corrientes etnográficas europeas y, específicamente, de las normas establecidas para la fotografía antropométrica de uso antropológico. Regresó al Paraguay en 1896, dispuesto a profundizar sus investigaciones. Traía consigo una cámara, un trípode y elementos para el revelado.

El 24 de octubre de 1901 Boggiani partió por última vez al Chaco. Lo acompañaba, como siempre, su peón Félix Gavilán. Si bien había anunciado que su estancia sería más prolongada que de costumbre, la falta absoluta de noticias comenzó a inquietar a algunos miembros de la colectividad italiana que, en el verano de 1902, decidieron enviar una expedición en su busca. Crearon el Comité Pro-Boggiani y procuraron un explorador “dispuesto a emprender un viaje a través de las selvas vírgenes, exponiéndose a miles de peligros, a los tormentos de la sed y a los padecimientos del hambre”¹⁰.

Con el tiempo creyeron encontrar un individuo con el perfil ideal: José Fernández Cancio, un español residente en Clorinda dispuesto a comandar un grupo de mercenarios con experiencia en la caza de indígenas. El 20 de octubre de 1904, tras violentos interrogatorios a punta de rifle, Fernández Cancio logró arrancar una confesión al chamacoco Luciano y así pudo dar finalmente con los restos del desaparecido. Los huesos de Boggiani estaban esparcidos sobre la tierra en un radio de 200 metros y el cráneo, roto y apartado, mostraba las huellas de un hacha de piedra llamada *nochigo*, que los indígenas utilizaban exclusivamente con fines ceremoniales. Su secretario había conocido igual muerte.

— *¿Por qué no pusieron bajo tierra los restos de Boggiani?*

— *Un indio no quería.*

— *¿Por qué?*

¹⁰ Comitato Pro-Boggiani. *Alla ricerca di Guido Boggiani, Spedizione Cancio nel Ciaco Boreale (Alto Paraguay). Relazione e documenti*, A. Bontempelli Editore, Milano, 1903, p. 6. Nota introductoria de Giuseppe Golletti, secretario del Comité. Publicación realizada con el propósito de dejar testimonio de la expedición y rendir homenaje a Guido Boggiani (fragmento traducido del italiano por la autora).

—*Porque Boggiani se había casado con una india a la que él quería.*

—*¿Qué hicieron después con los caballos y los efectos personales?*

—*Se los repartieron.*

—*¿Y los papeles?*

—*También se los repartieron.*

—*¿Y qué hicieron con ellos?*

—*Tapas para cargar el fusil.*

—*¿Boggiani tenía fotografías?*

—*Sí, muchas.*

—*¿Qué hicieron con ellas?*

—*Algunas quedaron tiradas, otras fueron enterradas y otras se conservan.*

—*Y los caballos, ¿dónde están? ¿murieron?*

—*Están vivos, pero lejos¹¹.*

Contra-colecciones

El inventario de los objetos encontrados por Fernández Cancio cerca de los esqueletos de Boggiani y Gavilán consignaba:

una máquina fotográfica estereoscópica de fabricación inglesa, completamente inservible y deteriorada por la intemperie; dos de los tres pies de la máquina; una lata vacía; una cuchara y tres cucharitas de metal blanco amarillento; un pedazo de paño, resto de una vieja bandera italiana; dos estuches con permanganato de potasio; una jeringa para inyecciones sin la aguja; cerca de cincuenta placas fotográficas inutilizadas por la intemperie; un par de alpargatas viejas; dos escalímetros triple-decímetros inservibles; una pieza de goma de dibujante; una taza de hierro esmaltado; un cinto de cuero hecho con piezas de silla de montar arrebatado a un indígena que lo llevaba puesto; una faja de tela gruesa con los colores españoles y una hebilla de metal amarillento; una botellita de farmacia conteniendo un polvo blanco que parece quinina; una piedra redonda, pequeña, usada por los indígenas (COMITATO, 1903, p. 79).¹²

También algunos ejemplares de los periódicos locales *El Diario*, *El*

¹¹ *Íbid.*, p. 70. Fragmento del relato de José Fernández Cancio (traducción de la autora).

¹² *Íbid.*, p. 79.

Paraguay y *La Democracia*, y el italiano *La Patria*, todos de 1901. Estos objetos eran parte de lo que Nicolás Richard llama “contra-colecciones”, es decir, los conjuntos de objetos fetichizados a partir de los cuales los indígenas construían la “otredad” de Boggiani, es decir, la del hombre blanco.

Entre 1904 y 1908 el fotógrafo y botanista checo Alberto Vojtěch Frič pudo rescatar, en diferentes lugares del Paraguay, Brasil y Argentina, “prácticamente todo lo que quedó de Boggiani”.¹³ Como retribución por su ayuda para tramitar en Asunción la herencia de Guido, el hermano de éste, Oliviero, cedió a Frič todos los documentos y efectos personales del finado que aquél hubo encontrado, entre los cuales estaban sus diarios, copias de su correspondencia, un importante conjunto de negativos y un cuaderno con tapas de tela titulado *Todas las pinturas de Guido Boggiani desde 1880 hasta...*, donde el artista consignaba título de obra, técnica, dimensiones y, eventualmente, nombre del comprador y precio de venta.

La segunda parte del cuaderno tenía 95 páginas numeradas bajo el rótulo *Catálogo fotográfico*. En ellas Boggiani registraba las imágenes según el formato del negativo y el lugar de la toma, y en algunos casos agregaba la fecha. “Los nombres son de trabajo y presentan descripciones detalladas para la diferenciación posterior”¹⁴, lo que facilitaba la identificación de las personas y su grupo étnico. Cada negativo tenía una etiqueta que correspondía a la numeración del catálogo.¹⁵

Frič partió a Europa con sus tesoros. Las placas permanecieron guardadas durante casi cien años. Las fotografías fueron dadas a conocer por sus nietos Pavel e Ivonna mediante una excepcional publicación aparecida en 1997 bajo el título *Guido Boggiani, fotógrafo*, editada en Praga. En ella explican que Boggiani habría realizado, entre 1896 y el momento de su muerte, más de 400 fotografías en placas de vidrio con capa de gelatina de diferente tamaño, y que las revelaba

¹³ Pavel Frič e Yvonna Fricová. *Guido Boggiani, fotógrafo*, Titanic, Praga, 1997, p. 20.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

él mismo en improvisados laboratorios levantados en medio de la selva.

Diguichibit: retrato, espectro, fantasma

“De los Chamacoco tengo ya una colección fotográfica hermosísima y espero con el tiempo poder completarla con retratos de todas las tribus de que me ocupo en mis estudios”, decía Boggiani a un amigo en una carta en 1897¹⁶. Y en 1900, en la última edición de la *Revista del Instituto Paraguayo* que dirigió, escribía: “... tengo reunida mucha cantidad de materiales nuevos sobre sus costumbres y un extenso vocabulario de unas dos mil palabras y expresiones de su idioma, a más de una riquísima colección fotográfica de tipos que publicaré algún día en una monografía que voy con mucho trabajo y estudio preparando”¹⁷.

Boggiani no pudo terminar esa monografía. Los motivos de su muerte quedaron en el terreno de la especulación. Frič sostenía que la cabeza del explorador había sido separada del cuerpo para evitar que el alma volviera a reunirse con éste y continuara haciendo daño, ya que “para los Chamacoco la pérdida o robo del alma [cosa que la fotografía provocaba] era una tragedia irremediable, una amenaza directa para la salud y la vida”¹⁸.

Boggiani sabía de los riesgos de trabajar con la imagen. En el último artículo que publicó en la *Revista del Instituto Paraguayo* decía: “... la noche es la que trae los sueños, y los sueños el vivo recuerdo, la imagen de los que fueron. Y como para los Chamacoco el sueño representa la misma realidad, y la imagen que hiere las células del asiento cerebral de la memoria no es para ellos un simple fenómeno de actividad espontánea de ciertos órganos que produce una

¹⁶ Guido Boggiani. “Carta a Samuel Lafone Quevedo del 5/VII/1897”, en *Apuntes sueltos de la lengua de los indios Caduveos del Chaco paraguayo*, Boletín del Instituto Geográfico Argentino, T. XVIII, Buenos Aires (citado por Alejandra Reyero en “Imagen, objeto y arte: la fotografía de Guido Boggiani”, *Íconos*, N° 42, FLACSO, Quito, enero de 2012, pp. 33-49).

¹⁷ Guido Boggiani. “Compendio de Etnografía Paraguaya Moderna. Capítulo III, Los Chamacoco”, *Revista del Instituto Paraguayo*, Año III, N° 25, Asunción, marzo de 1900, pp. 191-192.

¹⁸ Pavel Frič e Yvonna Fricová, op. cit., p. 23.

involuntaria combinación de imágenes ya vistas y de ideas ya tenidas, mas sí el hecho positivo de la presencia del alma vagabunda del pariente o amigo difunto que viene a molestar a los que han quedado en este mundo, éstos tratan de aplacarla cantando sus méritos, su valor, sus hazañas, y llorando su partida. Entre los Guaraní las almas vagabundas de los difuntos se llamaban *anguerá*, y eran muy temidas pues aseguraban que siempre trataban de espantar y hacer mal a los vivos. *Diguichibit* es el nombre que le dan los Chamacoco, y de ese mismo vocablo se sirven para expresar nuestros vocablos imagen, retrato, espectro, fantasma; a las fotografías que representan retratos de individuos las han bautizado con ese mismo nombre”¹⁹.

No es de extrañar entonces que, a pesar de las fluidas y cordiales relaciones que Boggiani mantenía con los Chamacoco, su trabajo de fotógrafo comenzara a despertar desconfianza entre ellos. “El entierro de la máquina fotográfica aparece como un símbolo —demasiado perfecto, furiosamente simétrico—, que representaría una actitud típica del pensamiento indígena...”, dice Nicolás Richard, quien señala que lo ocurrido responde a la necesidad de “borrar los objetos, expulsándolos de la escena a través del recurso ritualizante”²⁰. Es decir, una suerte de exorcismo. Boggiani contaba que “las enfermedades, siendo por los Chamacoco atribuidas casi exclusivamente a maleficios de los espíritus malignos, vienen curadas, por consiguiente, por medio de exorcismos, bailes, cantos, aplicación de amuletos y otros encantamientos por el estilo”²¹.

¹⁹ Guido Boggiani. “Compendio de Etnografía Paraguaya Moderna. Conclusión de la Primera Parte”, *Revista del Instituto Paraguayo*, Año III, N° 28, Asunción, diciembre de 1900, p. 82.

²⁰ Nicolás Richard. “Cinco muertes para una breve crítica de la razón artesanal”, en *Anales de Desclasificación, Vol. 1: La derrota del área cultural N° 2. Dossier: La corporación chaqueña (I): La formación de los corpus*. <http://www.desclasificacion.org/anal>. Citado por Alejandra Reyero en “Imagen, objeto y arte: la fotografía de Guido Boggiani”, *Íconos*, N° 42, FLACSO, Quito, enero de 2012, pp. 33-49.

²¹ Guido Boggiani. “Compendio de Etnografía Paraguaya Moderna. Conclusión de la Primera Parte”, op. cit., p. 70.

Imagen pese a todo

En 1898 Boggiani había comenzado a remitir sus negativos a la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados. Sin embargo, éstos recién serían editados en 1904 por el etnógrafo alemán Robert Lehmann-Nitsche, entonces director del Museo de La Plata. La edición fue publicada en Buenos Aires por la Casa Rosauer. Era una serie de cien tarjetas postales impresas en heliograbado bajo el título *Colección Boggiani de Tipos Indígenas de Sudamérica Central*, que llegó a ser muy difundida, acompañada de un suplemento especial de doce desnudos, reservado para científicos. En aquella ocasión Lehmann-Nitsche no dudó en afirmar que “en la obra de Boggiani se reconoce por primera vez el principio artístico en la fotografía antropológica”²².

Si bien las fotografías de Boggiani son de excepcional valor científico, ellas se alejan de los cánones establecidos para la fotografía etnográfica. Las imágenes exhiben una cualidad artística incomparable y denotan familiaridad con los “retratados”. Boggiani —que se definía como “un artista empujado fuera de su nido por un deseo invencible de ver el mundo y conocer nuevas personas, nuevas tierras y nuevos horizontes”— identificaba cada foto con el nombre de su modelo y consignaba las circunstancias de cada toma. Al hieratismo de la fotografía científica oponía una mirada estética y una percepción psicológica de los personajes, que aparecían en poses descontraídas y poco convencionales, y a ello sumaba notas diversas de culturas cuyos secretos procuraba desentrañar. En unas diez fotos del conjunto rescatado tras su muerte, los retratados aparecen rientes, como si fueran cómplices de un juego. Esto no obedecía a los patrones de la época, que “objetivaban” al indígena y lo clasificaban fríamente, cosificándolo. Pero no siempre la risa era plena, ni la seriedad completa: existen imágenes de sonrisas apenas esbozadas, que irradian una serena belleza. Las fotos —que a

22 Mariana Giordano y Alejandra Reyero. “La representación fotográfica de la sonrisa en las imágenes etnográficas chaqueñas de Guido Boggiani y Grete Stern”, *Argos*, Vol. 27, n° 53, Caracas, diciembre de 2010.

veces muestran la escena de la representación y sus preparativos— terminan cumpliendo la función tradicional del retrato: perpetuar la individualidad y propiciar el ejercicio de la memoria, si bien permanecieron desconocidas para la mayoría de los retratados.

¿Qué transacciones reales, imaginarias y/o simbólicas subyacen en las fotos? ¿Cuál es la trama oculta de esa escena con cuatro o cinco muchachas indígenas e igual número de soldados paraguayos? ¿Había alegría en la risa de Millet o simplemente se trataba de una reacción nerviosa ante aquel dispositivo extraño e incluso peligroso? Se podría decir que a Boggiani le gustaba ficcionar y a veces lo hacía recreando modelos clásicos occidentales. Es difícil no evocar el *David* de Miguel Ángel ante el retrato desnudo de Vicente, uno de sus amigos Chamacoco, o percibir una *Venus* renacentista en la hermosa joven Caduveo que finalmente accedió a posar, tras enviar reiteradas veces a sus esclavas para satisfacer las solicitudes del fotógrafo; esa misma joven a quien el propio Boggiani describió como “una bellísima señorita, grácil, alta y flexible como una visión de Sandro Botticelli”²³.

Claude Lévi-Strauss llegó a las aldeas Caduveo mucho después de la última visita de Boggiani. “Uno se sentía lejos del pasado en esa miserable aldea donde parecía haber desaparecido hasta el recuerdo de la prosperidad que había encontrado cuarenta años antes el pintor y explorador Guido Boggiani”, comenta en *Tristes tropiques*.²⁴ Sin embargo, y para su extrañeza, nada en los diseños parecía haber cambiado. Los motivos de la pintura corporal seguían intactos en su estilo y las mujeres mostraban una sorprendente disposición a ser fotografiadas, previo pago de un estipendio. Los testimonios recogidos por Fernández Cancio indican que Boggiani acostumbraba hacer generosos obsequios a sus retratados, cosa que el investigador francés no podía, por lo que

²³ Guido Boggiani. *Diario*.

²⁴ Claude Lévi-Strauss. *Tristes tropiques*, Plon, París, 2009, p. 199 (fragmento traducido del francés por la autora).

la mayoría de las veces debía conformarse con apuntes y dibujos en su cuaderno de notas.

Sobre la negociación en torno a la imagen Levi-Strauss escribe: “Se enseña a los jóvenes etnógrafos que los indígenas vacilan en dejar captar su imagen a través de la fotografía y que conviene mitigar su temor e indemnizarlos por lo que ellos consideran un riesgo, ofreciéndoles como obsequio algún objeto o dinero. Los Caduveo habían perfeccionado el sistema: no solamente exigían ser pagados por dejarse fotografiar, sino que me obligaban a fotografiarlos para que yo les pagara. No pasaba un día sin que una mujer se me presentara con toda su parafernalia y me exhortara, de buen o mal grado, a halagarla con un *click* seguido de algunos milreis”²⁵. El antropólogo respondía, en ocasiones, con un amable simulacro de sesión fotográfica.

“Si todas las fotografías que he tomado salen bien —escribía Boggiani en su diario de viaje en territorio Caduveo— esta sola colección tendrá un valor apreciable. No valdrá solamente para conservar el tipo de una tribu histórica y etnográficamente de las más interesantes y que está en vísperas de extinguirse totalmente, sino que conservará también la memoria documentada de las extraordinarias aptitudes artísticas para el arte ornamental, que la distingue de modo especialísimo entre todas las tribus indígenas de la América del Sur, y acaso también de entre todas aquellas en igual grado de civilización del mundo entero”²⁶.

Poco después, en otro pasaje del mismo diario, escrito el 25 de agosto de 1897 en Puerto 14 de Mayo, apuntaba: “Terminé ayer tarde el revelado de las placas fotográficas. El resultado fue mejor de lo esperado. Ninguna pérdida: el 80%, espléndidas, otras buenas, poquísimas medianas. Por lo general han dado buen resultado las tomadas con pose rápida o instantáneas al sol y con diafragma

²⁵ *Íbid.*, pp. 202-203. El milrés fue la moneda corriente en Portugal hasta 1911 y en Brasil hasta 1942.

²⁶ Pavel Frič e Yvonna Fricová, *op. cit.*, p. 20.

muy abierto.... En casi todas las figuras resaltan bien las pinturas, salvo en aquellas de carnación oscura o en las que no eran del mismo día, por lo que habían tomado un tinte azulado, como sucede con el jugo del *genipa* cuando se debilita la mezcla de carbón. Por un probable descuido mío o por falta de comodidad, he estropeado algunas placas. Las puse a secar en el caballete, demasiado juntas las unas de las otras y, dejando cerradas las ventanas por temor de que las ensuciara el polvo que levantaba el viento, les faltó el aire necesario para un rápido secado y la gelatina, por causa de la prolongada humedad, quedó completamente puntillada. Aunque es un defecto gravísimo, y para mí doblemente sensible por el resultado espléndido que habrían dado si aquel no se hubiera producido, podrán servir sin embargo”²⁷.

Lejos de la imagen *naïve* de explorador fascinado que muere trágicamente devorado por el objeto de su pasión, Boggiani era una personalidad compleja que exhibía destrezas en múltiples disciplinas, de las cuales no estaba ausente la faceta comercial. Erudito y refinado, era un perspicaz observador de los códigos sociales y un hábil negociador entre dos mundos en tensión. Muchos de sus textos ofrecen una mirada crítica sobre ese mundo “otro” y sus costumbres. Por ejemplo: “... es sumamente curioso ver a esos sacerdotes de la ignorancia, en los que no se sabe si admirar más la natural pillería o el estúpido fanatismo, ejecutar con la mayor seriedad las más ridículas ceremonias, cantando y bailando como si estuvieran presos del mal de San Vito. Estos sacerdotes, o hechiceros, o médicos, o profetas, pretenden ponerse en comunicación con los espíritus, los que, al entrarles en el cuerpo, los ponen en un estado de excitación morbosa, produciéndoles esos ataques epilépticos que tanta admiración y respeto producen entre aquellos seres primitivos. A veces ese estado anormal es debido a una predisposición natural de esos individuos y es procurado artificialmente por medio de ayunos prolongados y de un esfuerzo mental violento e intenso; pero las más de las veces todo eso no

²⁷ *Íbid.*

es sino ficción y engaño”²⁸.

En el principio era un crimen...

El Boggiani que conoció el límite en aquel supuesto encuentro con Luciano ya no era el mismo Boggiani, joven y bello, que en 1895 había recorrido Grecia en compañía de Gabriel D’Annunzio. Éste último veía en el artista italiano el arquetipo del expedicionario, símbolo de una Europa en plena expansión colonial, a la que reivindicaba en nombre de la Razón y el Poder. En su célebre poema *Maia*, el protagonista es el propio poeta, que realiza un periplo hacia las fuentes de la cultura occidental al amparo de dos figuras que se despliegan en paralelo: Ulises y Guido Boggiani, el amigo recientemente asesinado. Al respecto, Sandro Abate señala que “por medio del paralelismo Ulises-Boggiani —dispositivo estructural que enmarca el viaje— se promulga el nuevo arquetipo heroico: el explorador y colonizador de tierras lejanas, el hombre blanco europeo que por medio del arte y la técnica se siente habilitado para acceder al control de una amplia gama de culturas subordinadas”²⁹. El Boggiani de D’Annunzio es —según expresa el poema— pálido, de ojos clarísimos, cabellos rubios, corazón ebrio y loco de inmensidad, de pies veloces y paso expedito, cierto y ligero. De su límpida voz se espera la narración de su conquista lejana, en tanto su ávido corazón lo impulsa a errar en un espacio cada vez más amplio³⁰.

¿Cómo era el Boggiani que desapareció en el Gran Chaco? El crimen, cuyos móviles y circunstancias quedaron siempre en nebulosa, pareciera reactivar el mito que da origen al orden social Chamacoco: el asesinato fundante. “En el principio de los tiempos, cuando los hombres acometieron el teocidio de los *Anábsoro*, los Chamacoco quedaron condenados a la complicidad de un secreto

²⁸ Guido Boggiani. “Compendio de Etnografía Paraguaya Moderna. Conclusión de la Primera Parte”, op. cit., p. 70.

²⁹ Sandro Abate. “Poesía y colonialismo: *Maia* de Gabriele D’ Annunzio”, *Cuadernos de Filología Italiana*, 189, 2009, Vol. 16, pp. 187-200.

³⁰ *Íbid.*

y a la espera del momento último en que Nemur, el *anábsor* sobreviviente, volverá para cobrarse la muerte de los suyos y desatar el exterminio...”, dice Nicolás Richard³¹.

Luciano y los demás Chamacoco apresados por Fernández Cancio fueron juzgados en Asunción y liberados al poco tiempo por falta de pruebas. Casi treinta años después el general ruso Juan Belaieff —que pretendía crear una Caballería Chamacoco para combatir contra los bolivianos en la Guerra del Chaco (1932-1935)— aseguraba que la sola mención del nombre de Boggiani aún causaba consternación entre los indígenas. Al otro lado del mundo, entretanto, resonaban todavía las palabras con que Boggiani había dedicado a su madre su primer libro de viajes, “fruto de los años transcurridos lejos de ti, en la plena libertad de los bosques silenciosos, inundados de sol, de colores, de perfumes y de misterio...”³²

REFERÊNCIAS

ABATE, Sandro. “Poesía y colonialismo: *Maia* de Gabriele D’ Annunzio”, *Cuadernos de Filología Italiana*, 189, 2009, Vol. 16, pp. 187-200

BOGGIANI, Guido. Compendio de Etnografía Paraguaya Moderna. Conclusión de la Primera Parte. *Revista del Instituto Paraguayo*, Año III, No 28, Asunción, diciembre de 1900, p. 82.

BOGGIANI, Guido. *Viaggi d’un Artista nell’America Meridionale. I Caduvei (Mbayá o Guaycurú)*, Ermanno Loescher & C^a, Roma, 1895.

COMITATO Pro-Boggiani. *Alla ricerca di Guido Boggiani, Spedizione Cancio nel Ciaco Boreale (Alto Paraguay)*. Relazione e documenti, A. Bontempelli Editore, Milano, 1903.

³¹ Nicolás Richard, op. cit., pp. 33-49.

³² Guido Boggiani. *Viaggi d’un Artista nell’America Meridionale. I Caduvei (Mbayá o Guaycurú)*, Ermanno Loescher & C^a, Roma, 1895 (fragmento traducido del italiano por la autora).

ESCOBAR, Ticio. *El círculo imperfecto*. Boggiani: aproximaciones a la figura del viaje (muestra de Guido Boggiani).

FRIČ, Pavel; FRICOVÁ, Yvonna. *Guido Boggiani, fotógrafo*, Titanic, Praga, 1997, p. 20

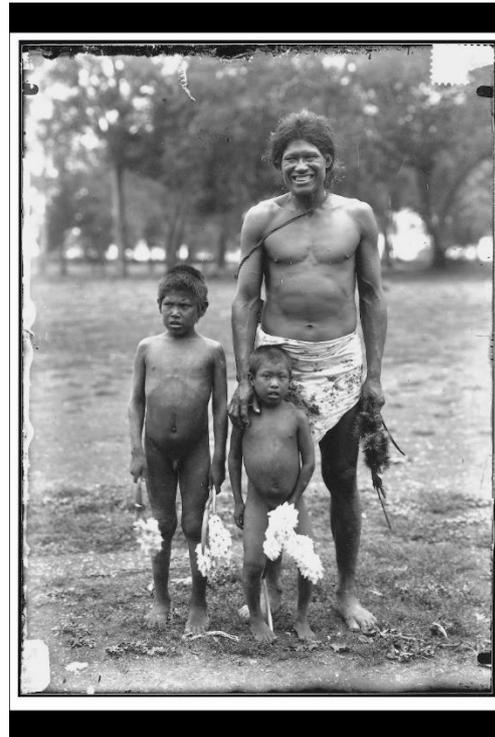
GIORDANO, Mariana; REYERO, Alejandra. La representación fotográfica de la sonrisa en las imágenes etnográficas chaqueñas de Guido Boggiani y Grete Stern, *Argos*, Vol. 27, No 53, Caracas, diciembre de 2010.

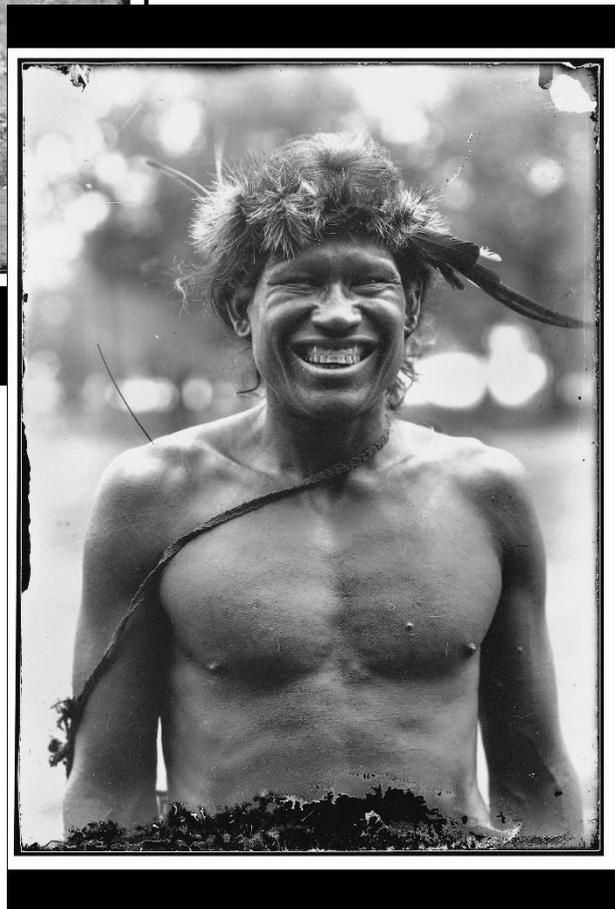
LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes tropiques*, Plon, París, 2009, p. 199

ANEXOS

Fotos de autoria de Boggiani

Imágenes gentil y oportunamente cedidas por Pavel Frič e Yvonna Fricová
(Editorial Titanic, Praga).





¿DÓNDE ESTÁ LO REAL DEL VIRUS?³³

Armando Silva³⁴

Entrada:

Quizá nunca se había expuesto un tema tan públicamente como lo concerniente al COVID-19 y quizá nunca, tampoco, sepamos menos de su realidad. ¿Dónde está lo real y dónde lo imaginado en esta pandemia con la que abre el 2020 y que afecta a todo el planeta? ¿Es un virus de especial propiedad imaginada?

En distintas publicaciones he sostenido que la producción imaginaria crece y se magnifica en la incerteza; también he subrayado que el mundo contemporáneo, en consonancia con ciertas tecnologías, es cada vez más imaginado y, por tanto, aumenta sus propiedades mentales en las operaciones de intercambio social lo que ha adquirido proporciones épicas en esta experiencia pandémica del coronavirus donde lo real se queda atrás frente a toda su simbología que lo encarna y desde la cual circula. Para esta mesa de discusión propongo tres incertezas que fortalecen el valor de lo imaginado de un nuevo

³³ Publicado originalmente en : Cities and COVID 19 /Las ciudades ante el COVID 19 (Mayo, 2020) a partir de webinar realizado con la iniciativa “Science Advice and COVID-19” de la International Network for Government Science Advice, la Coordinación de Humanidades, la Coordinación de la Investigación Científica y el Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, la Federación Nacional de Municipios de México, y el Observatorio Latino Americano de The New School.

³⁴ PHD en Filosofía y Literatura de la Universidad de California, estudios doctorales en Semiótica (Sapienza di Roma, Italia) y en Psicoanálisis (Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris), autor de libros como *imaginarios urbanos* y *The Family Photo álbum*. Director del proyecto mundial “imaginarios urbanos”, red con 35 ciudades que incluye las capitales de América Latina (www.datos.imaginariosurbanos.net) y también es director del Doctorado en Estudios Sociales de la Universidad Externado de Colombia.

urbanismo a distancia que ya había empezado a emerger con las tecnologías digitales

Las mediciones

¿Acaso sabemos en realidad cuántos y dónde están los infectados? Las cifras cambian en una ciudad si agregamos alguna nueva variable, lo cual es lo usual en el caso, como pasó en Nueva York cuando el mismo gobernador (Andrew Cuomo) para explicar por qué en un momento aumentaron a más del doble las muertes diarias, manifestó que los Centros para el Control y la Prevención de Enfermedades habían cambiado las pautas sobre cómo se registrarían las muertes por coronavirus y que ahora agregaban la nueva categoría de “muertes probales”: “personas que fallecieron fuera de un hospital pudieron haber quedado excluidas de los recuentos anteriores”³⁵. Algo similar, con alguna variable, ocurrió en Guayas, Ecuador. El 16 de abril el gobierno informó que “hubo un desfase en los reportes de fallecidos y que en los primeros 15 días de abril se registraron unas 6.700 muertes en esa región, en la que normalmente hay 1.000 fallecidos por quincena, “por lo que se deduce que son causadas por el virus”³⁶.

La falta de más pruebas a la ciudadanía, el apareamiento diario de otras variables para la medición, la velocidad con la que ocurren los hechos, la no preparación del planeta para esta pandemia y, entonces, la dificultad para hacer proyecciones y trabajar con datos consolidados

³⁵ BBC News Mundo; “Por qué ha habido repunte repentino en las muertes de NY por Covid-19” (16/04/2020)

³⁶ BBC News: Redacción BBC News Mundo (16 /04/ 2020)

para establecer proyecciones ciertas, ponen el hecho del lado de intensas especulaciones imaginarias, lo que se consolida y amplía con su tratamiento mediático.

Medios, noticias, redes

El consumo de TV ha aumentado de modo evidente durante los dos últimos meses. La agencia EFE informa que en ciudades españolas en periodo del estado de alarma del 14 al 29 de marzo se comprobó el incremento del consumo en un 40%, 89 minutos más por televidente, en relación con las primeras semanas del mismo mes. “El domingo 15 de marzo se registró la jornada de mayor consumo con un total de 344 minutos por persona al día”³⁷. En ciudades colombianas, para comparar, ocurrió algo similar: el tiempo promedio creció un 29,4%, lo que es 85 minutos más por persona. Por días, el promedio del 14 y 15 de marzo fue de 290 minutos de consumo, mientras que el 21 y 22 marzo, ya con cuarentena, la cifra aumentó a 372 minutos ³⁸. O sea, digámoslo, el virus es cada vez más mediatizado. Esto significa que las ciudades viven una superconectividad, pero ahora no se trata de una opción privilegiada sino una obligación y seguramente ya no tendrá marcha atrás³⁹. Lo más significativo es que la experiencia de la ciudad ya no la vivimos de modo directo y sensorial, sino por imágenes y mediada: prensa, radio, medios tradicionales masivos y los nuevos

³⁷ EFE: **EFE** 31.03.2020 - 17:02h

³⁸ Portafolio, Colombia, “Consumo de TV en Colombia aumentó el 30%” (25/03/20)

³⁹ Mario Carlón Blog de Carlos Scolari; <https://hipermediaciones.com/2020/04/19/el-virus-no-vino-solo/>

digitales nos narran como está la ciudad, nos enmarcan las calles vacías, los bares cerrados, los avisos luminosos mientras las publicidades titilan para nadie: el silencio, nos muestran y reiteran, envuelve las urbes. En Bogotá se hizo un ejercicio desde la prensa nacional con un link que mostraba los parques vacíos. Esto desencadenó gran nostalgia y tristeza social que llevó a colmar las redes con frases evocativas y fotos de familia de cuando se podía disfrutar; “cuando éramos libres”. Estamos en la cuarentena aprisionados en las casas pero salimos a ver el mundo desde los medios, lo que constituye una nueva manera de relacionarnos y de compartir experiencias por lo que se abre un filón de estudio de estos mensajes e imágenes que circulan dejando valiosa documentación para estudios psico-sociales y semióticos. Pero este hecho de mediatización se une otro poderoso para la construcción imaginaria, las noticias falsas.

Las *fake news* abren una nueva dimensión de mucha resonancia para el futuro urbano ⁴⁰ ciudadano. Es bueno destacar la vocación, que pareciese natural, de las noticias en occidente enmarcadas por la búsqueda del error, el lapsus, la derrota, el accidente, y al mismo tiempo construidas hacia el espectáculo, el fútbol, la moda, el consumo. Con el virus, presamente, se ha encontrado un tema precioso por tener todos estos elementos atesorados en uno solo: muerte, espectáculo, terror, inmediatez. Observar los noticieros en estos últimos meses es asistir a un espectáculo de muerte de impensable contabilidad de cadáveres

⁴⁰ En Mi libro *Imaginarios, el asombro social* (UAS, México, 2017) distingo lo urbano, mentalidades ciudadanas origen de los imaginarios, de la ciudad, la construcción física

arrumados, paseando en extrañas camillas protegida por un plástico transparente o simplemente verlos tirados y hasta abandonados en las calles o en islas adonde se llevan los cuerpos inertes no reclamados. Los noticieros abren todos los días con un titular ya hecho desde el día anterior por lo que se ha perdido la novedad o nuevas focalizaciones de los hechos: cuántos son los nuevos infectados y cuántos muertos, según países y ciudades, es el monotema obsesivo. Parece verse siempre el mismo telediario, como que no se moviera ni hubiesen nuevas representaciones posibles, como un real lacaniano que no admite otras simbolizaciones, solo cambian los números, que, ya vimos, son apenas indicios de algo real. Llegar dentro de la contabilidad de cadáveres a un número cerrado en una ciudad, a 10, 100 mil, 200 mil... o el mundo a 2 millones, se celebra como el acotamiento. Las noticias, entonces, son una privilegiada fuente de imaginarios del COVID-19, el virus es el rey, el protagonista y ahí aparece glamuroso con su cara de mundo con muchos huecos, como perforaciones, exhibiéndose, donde antes estaban las estrellas del cine, de la moda, del deporte o incluso los antihéroes de la corrupción, pues el virus es heroico, pero también juega a antihéroe: destructor y cobra cuentas de un pasado glotón, avaro y destructivo con la naturaleza que hace arrepentir a muchos y lleno de culpas.

¿Y las redes, las plataformas digitales? Desde el inicio de la pandemia son ellas las grandes invasoras con noticias falsas y conspiratorias. Las plataformas más usadas reconocen que ese aumento vertiginoso les puede minar su credibilidad. Para evitar este terrorismo

mediático, a veces originados en personalidad nacionales, desde el mes de marzo plataformas como Twitter, Facebook y YouTube eliminaron videos de líderes como mensajes del presidente Bolsonaro, en Brasil, donde invitaba a la gente a romper la cuarentena; Twitter también eliminó un trino de Rudy Giuliani, abogado personal de Trump, en el que sostenía que un tratamiento sin ninguna base médica era “100 por ciento efectivo”⁴¹

Pero el uso de las redes sociales como Wapp o Instagram han sido el vehículo de comunicación entre los ciudadanos encerrados. A través de ellas se hablan, se reúnen, una nueva herramienta como ZOOM, que nació para la academia, es muy usada para reuniones familiares. Se puede incluso observar fases en el uso de estas herramientas personales hasta esta última frente a un posible fin de cuarentenas en distintas ciudades del mundo, que sorprende. En cambio, del goce colectivo con el “regreso a alguna normalidad”, aparece fantasmal, aquella urbe de las calles reales, del peligro: todos somos sospechosos de portar el virus y por tanto somos enemigos el uno del otro, a quien ni siquiera le damos la mano. El temor domina los pensamientos. La eventualidad de salir del encierro a la vida real y ser tocado por alguien pesa contra el deseo de normalidad; tocar una superficie infectada intensifica la angustia y se van proyectando conductas miedosas y fóbicas. Crece un nuevo imaginario, el deseo de no salir, “encerrados estamos a salvo”. La ciudad real se mira desde lejos, sin cuerpo real, como lo muestran la

⁴¹ Luisa Isaza, *Silla vacía*, “Pandemia y control de la desinformación” (04/2020)

infinidad de memes idealizando el pasado. Quizá nunca fue tan cierto como ahora, esa frase manida de que todo pasado fue mejor

En los últimos días, incluso, se refuerzan imaginarios contradictorios, pues el encierro trae otros peligros. En las ciudades de América Latina se recrudece de violencia doméstica: una de las víctimas confiesa: “Mi única forma de escapar de la realidad que vivo era irme a la calle y al trabajo”⁴²; es cierto, las cifras de violencia domésticas se han incrementadas a partir del inicio la cuarentena que ha significado pasar el encierro con su agresor. Antes de confinamiento en Bogotá eran 181 denuncias diarias, por teléfono chat, pero una vez el aislamiento se aumentó a 471: más del doble, ¿dónde está el infierno?

Otras narrativas: conspiraciones, complots

Son incontables las teorías del complot que ha desplegado el virus y también muchos los esfuerzos de medios y opinadores para desactivarlas. El periodista M. Fisher, NYT, reseñó distintas hipótesis conspiradoras...que el virus es un arma biológica extranjera, un invento partidista o parte de un complot para reconfigurar a la población eliminando ancianos o pobres. “Cada afirmación parece darle a una tragedia absurda algún grado de significado, sin importar cuál oscuro sea”⁴³. En verdad, el Coronavirus “tiene todos los elementos para llevar a la gente a la idea de una conspiración”: rumores de curas secretas — cloro diluido, apagar los dispositivos electrónicos, comer plátanos,

⁴² “La pesadilla de las mujeres víctima de la cuarentena”, El Tiempo (18/04/2020)

⁴³ Max Fisher, New York Times; Coronavirus Outbreak in the U.S (13/04/2020)

chupar limón— mientras en su divulgación se promete la esperanza de protección contra una amenaza a la que ni siquiera los líderes mundiales pueden escapar. De ahí que sea consecuente con el ambiente conspirativo que Maduro en Venezuela sostenga que el virus es complot de USA contra China , que Lopez ,en México, invite a no creer o medios o, por parte de la gente común, creer que la infección se trasmite por las redes y apuntan a las torres de teléfonos como enemigos solapados, tal cual ocurrió en Birmingham, Inglaterra, que fueron apedreadas por ciudadanos vengativos espontáneos, o igual pueden darse las escenas más absurda, ya que se ha visto en ciudades en crisis salir a las ventanas a aclamar como héroes a los médicos, pero también otros incrédulos marcar sus casas o coches con grafitis como: “fuera cerdos infectados” . En Bogotá el día 24 de abril le dejaron a un médico en la puerta de su casa de un conjunto este aviso implacable: “váyase o matamos a su esposa e hijos”

El mismo hecho de que algunos países asiáticos como Taiwan, Hong Kong, Singapur Corea o Japón hayan resultado más exitosos que los occidentales ha generado uno de los mayores rumores de conspiración al considerar que los orientales “ya lo sabían” y lo habían opuesto a circular para destruir a occidente y que al tener la cura en secreto han podido controlar la epidemia con relativa rapidez. El filósofo coreano Yung-Chui Han, al contrario, plantea la hipótesis de un final del liberalismo democrático transformándose las sociedades en zonas de seguridad. El liberalismo no contempla la posibilidad de hacer de la persona un delincuente y su objeto de vigilancia y por esto no le

queda otro camino que el *shutdown* del encierro con consecuencias devastadoras sobre la economía. Al contrario en China se monitorea cada paso, todos están en cámaras y los ciudadanos se someten a pruebas de sanidad permanentemente al arbitrio del sistema incluso en sus propios domicilios dando paso a un inquietante modelo para occidente como es desencadenar para el futuro un “feudalismo digital”⁴⁴. ¿Triunfará el modelo chino en la pospandemia urbana?

Para estudio

Quizá el Coronavirus se adelantó a un mundo y una ciudad del futuro en la que somos hipermediados y donde el quehacer digital domina. En estudio sobre los territorios imaginados⁴⁵ he puesto énfasis en el progresivo dominio de la ciudad imaginada sobre la real lo que se proyecta de modo extraordinario en COVIG 19 pues si la real solución está en una vacuna ansiosamente busca por la ciencia, ésta aún no existe sino en la imaginación y el cálculo investigativo. Si la conectividad de las redes, de modo similar a como actúan los imaginarios, se trasmite por contagio, a la manera como opera lo viral de base química, entonces estamos ante una producción imaginaria poderosa que domina el futuro y esta experiencia viral que hoy padece el planeta es una demostración más de que lo real es construido desde encarnaciones imaginarias y, por

⁴⁴ Armando Silva “El territorio imaginado” en Topofilia 10
(https://www.academia.edu/40525713/Territorio_imaginado_Topofilia_10)

tanto, el virus real no puede concebirse aparte del virus imaginado, forma parte de su estructura. El coronavirus es digital.

REFERÊNCIAS

CONSUMO de TV en Colombia aumentó el 30%. Publicado em Portafolio, Colombia, en 25 mar.2020.

CORONAVIRUS en Nueva York: por qué ha habido repunte repentino en las muertes de NY por Covid-19. Artículo publicado en 16 abr.2020 en *BBC News Mundo*. Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-52306456>

EFE: *EFE* 31.03.2020 - 17:02h.

FISHER, Max. Coronavirus Outbreak in the U.S Artículo publicado en 13 abr.2020 en *The New York Times*.

ISAZA, Luisa. Pandemia y control de la desinformación. Publicado en *Silla Vacía*, abr.2020.

LA PESADILLA de las mujeres víctima de la cuarentena. Artículo publicado en 18 abr.2020 en *El Tiempo*. Disponible en: <https://www.eltiempo.com/justicia/investigacion/la-pesadilla-de-mujeres-victimas-en-la-cuarentena-485840>

SCOLARI, Carlos. *Mario Carlón*. Disponible em: <https://hipermediaciones.com/2020/04/19/el-virus-no-vino-solo/>

SILVA, Armando. *Imaginarios, el asombro social*. México: UAS, 2017.

SILVA, Armando. Territorios y lugares imaginadas. *Topofilia, Revista de Arquitectura, Urbanismo y Territorios Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vázquez Pliego"*. BUAPA—o XII, nº 19, Octubre 2019 - Marzo 2020.

SALIR DEL MARCO

Christine Frérot ⁴⁶

Paris, septiembre de 2019

“Dada la red inextricable de relaciones que componen el mundo del arte, ninguna obra [...] se basta a sí misma, ni se limita a sí misma: la trascendencia de las obras no tiene límite”.

(Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, t. II, 1996)

Lorena Velázquez es una artista multifacética: fotografía, edita, recorta, rompe, cose, incrusta, dibuja, pinta y utiliza la tipografía con total libertad. Sus “libros de artista”, realizados a veces en colaboración con autores (principalmente poetas), dan fe de un pensamiento estético refinado, sensible y metafórico a la vez; comparten, con su trabajo fotográfico —realizado en escalas muy sutiles de blanco, negro y gris— un espacio creador donde se despliega un lenguaje visual intenso y profundo. Punto de partida conceptual de esta exposición, este desborde fuera del marco deseado por la artista, el del paso del libro de

⁴⁶ Tiene un doctorado en historia del arte, especializándose en arte mexicano moderno y contemporáneo. Investigadora de la École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (Ehess, París) y profesora del Departamento de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de París III, es miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (Aica), corresponsal del Arte Revista Nexus (Bogotá-Miami) desde 1997 y curadora. También es miembro fundadora de la revista *Artelogie.fr* dedicada a las artes y culturas de América Latina (2012). Participó en varios coloquios y conferencias y escribió numerosos textos de catálogos. Fue en la Ciudad de México donde se publicó su primer trabajo *El mercado del arte en México, 1950-1976*, publicado por Ifal / Inba, 1990. Su octavo libro, *Alice Rahon, un destin mexicain*, será publicado por Editions Riveneuve (París) en el otoño de 2021.

artista como tal a su proyección material en el espacio, se asemeja a una larga tradición de ruptura con las convenciones artísticas practicadas por varios pintores desde hace siglos.

Sin embargo, lo que preocupa sobre todo a esta joven mujer discreta —en quien la pasión es contención pura— son temas muy reales, principalmente existenciales, relacionados con los desafíos que afectan y que amenazan a la naturaleza, con el tiempo que pasa y con el envejecimiento, con la desaparición y con la muerte; pero también con la esperanza que resurge, incluso fugaz, como un aleteo, una sonrisa de niño o un reflejo del cielo en la arena reluciente. Su obra, llevada a cabo con una visión muy personal, revela un clima intimista y poético, y no por ello menos universal.

El sitio que ocupa el árbol en sus fotografías de paisajes y en sus composiciones sobre la naturaleza es también un símbolo y una metáfora de esta preocupación que la invade y que constituye el fermento activo de su deseo de dar testimonio a través de sus imágenes luminosas y oscuras a la vez. Su elección sensible del blanco y negro traduce un manejo del contraste entre la luz y la sombra, a veces reforzado por un claroscuro opaco que oscurece la atmósfera; esa elección deliberada de una bicromía asumida crea un clima dominado por una intensidad dramática y nutre una estética inquietante y melancólica a la vez.

La artista, que vive entre Francia y México (nació en 1964 en la ciudad de México) amalgama en su imaginario y en su sensibilidad dos filosofías vitales, dos experiencias culturales, dos nostalgias que se

entrecruzan permanentemente en una obra que deja ver las huellas, las marcas o tal vez los estigmas de su doble destino. Lorena Velázquez inscribe su obra editorial en una historia en la que intervienen y se interrelacionan las oposiciones entre material/inmaterial, aparición/desaparición, transparencia/opacidad, movilidad/inmovilidad, permanencia/impermanencia...

¿Será acaso para conjurar mejor la “incomodidad” que una situación entre dos países puede a veces generar incluso si es sobre todo fuente de riqueza creadora y estimulante para el imaginario? ¿O será más bien un mero juego formal de construcción, deconstrucción y reconstrucción?

Su obra fotográfica se articula en torno a una serie de temáticas que ubican al retrato y a la naturaleza en el centro de su trabajo de investigación y de creación. En su fascinación por los paisajes, los elementos más violentos de la naturaleza (aguas, rocas, desierto, árboles gigantes, etc.) parecen haber sido domados y pacificados a fin de que podamos sentir su presencia sin que nos aplasten con su peligrosa suntuosidad. En la artista encontramos una facultad de detener el tiempo, impregnada por una especie de nostalgia que nos invita a compartir su mirada y a disfrutar con ella esos momentos fugaces y excepcionales. Inmensidades desérticas, diálogo entre las nubes y la tierra o el mar; la fotógrafa muestra su pasión por los límites y por los horizontes perdidos.

Varias exposiciones recientes manifiestan este singular enfoque, por ejemplo “Natura” (2015) y “Cielos encontrados” (2015), además

de algunas de sus series, como “Momentos pasados” (2012-2018) y sus retratos de mujeres. Para Lorena Velázquez, la naturaleza es dramática, a menudo austera, extensiones infinitas desoladas o desérticas, cielos tormentosos y cargados de nubes, límites inaccesibles. Una cesura se produce en el paisaje mediante líneas de fuga o con líneas divisorias horizontales en el espacio. Árboles solitarios cuyas raíces afloran y se alzan a veces hacia el dosel forestal u ofrecen sombras fantasmagóricas en la sinuosidad de una vereda. Una magnífica fotografía produce una “puesta en abismo”, un juego sutil entre el reflejo y la realidad, una ilusión; la de una ventana enmarcada por una pared cubierta solamente por las raíces de una parra, cuyo cristal refleja la silueta de las ramas de un árbol sin hojas. En su serie “Cielos encontrados” volvemos a hallar composiciones en las que predominan las líneas de fuga, ya presentes en “Natura”, así como contrastes con los reflejos del mar que se retiró dejando la arena inmaculada, horizontes en ruptura con surcos de labranza, huellas blancas dejadas por los aviones en el cielo por encima de las montañas nevadas.

En sus paisajes, en los que la geometría de la composición está siempre presente, los seres humanos están prácticamente ausentes. En su serie de retratos de mujeres la fotógrafa expresa otra sensibilidad. Al asociar en sus fotografías cada mujer con su animal doméstico, la artista muestra la tierna complicidad que une al animal con su ama; así como la fusión relacional, a menudo imperecedera, que se establece entre ambos, como una garantía de felicidad y esperanza vital perenne. La fotografía de Gladiola Orozco, nacida en 1934, entremezcla

suntuosamente la larga cabellera blanca de la bailarina y coreógrafa con el cuerpo lánguido del gato de pelaje claro que lleva en sus brazos; imagen iluminada por su hermoso rostro surcado por las arrugas que parece sostenido por una mano nudosa delicadamente colocada en el cuello. La serie “Momentos pasados” abre otra senda hacia lo sensible, en la que la artista elige esta vez fragmentos pasajeros de la cotidianidad que la rodea y que ella sabe reconocer y fijar sobre la película, tal es el caso de la sombra de la bicicleta o el reflejo de ésta en un charco de agua, la taza del inodoro abandonada o el niño con su padre, sentados juntos en la calle, cómplices y absortos en la lectura de su periódico. Ternura y poesía coinciden una vez más en esos momentos apenas perceptibles para el transeúnte —cuya mirada o su mente vagan a menudo en otra parte— y recuerdan algunos “fragmentos escogidos” de ese tiempo fugaz que tanto apreciaban los fotógrafos Manuel Álvarez Bravo y Henri Cartier-Bresson.

En el Instituto Cultural de México en Francia, en ocasión del evento “ParisPhoto”, esta salida del marco, estos “libros desbordados” —bautizados así por la artista—, vividos como un gesto o un acto casi “transgresivo” del mundo real, remiten a otras invenciones lúdicas o provocadoras, a otras aventuras plásticas, a otros desafíos a las convenciones, a otras experiencias poco razonables en las que triunfa el *trompe l’oeil*, procedimiento que genera confusión entre lo verdadero y lo falso, lo real y su copia. Fue ya, hacia 1670, la opción que tomó el flamenco Cornelius Norbertus Gysbrecht quien pintó un lienzo que representa la parte posterior de la obra con su bastidor de madera; fue

también el caso de las anamorfosis o deformaciones realizadas por los italianos Piero della Francesca o Tiepolo; sin olvidar la ilusión que produce la perspectiva o la tercera dimensión en los collages de objetos y de papel periódico de los cubistas, seguidos por los universos y los objetos oníricos de los surrealistas. Más recientemente, el artista francés Pierre Buraglio moderniza de alguna manera el artificio de Cornelius Gysbrecht presentando sus lienzos al revés, otorgando de esta manera el estatus de obra de arte al bastidor.

Los pintores se han dedicado con total libertad a esas aventuras en las que la intención ya no es reproducir lo más fielmente posible lo real, sino por el contrario ignorarlo, eludirlo, desviarlo y jugar con él para crear una confusión visual y mental a la vez, o bien para satisfacer nuestra atracción por lo imaginario, por la fantasía y el sueño; hay incluso un cineasta, Woody Allen, que tuvo un éxito magistral con esta experiencia al hacer salir del marco a sus protagonistas en la maravillosa película de 1985 *La rosa púrpura del Cairo*, en la que una joven espectadora se imagina que su héroe sale de la pantalla para acercarse y enamorarse de ella. El cineasta crea así una película en la película, una historia en la historia, un espacio en el espacio. El planteamiento conceptual de Lorena Velázquez podría inscribirse dentro de esa misma línea, en donde todo se transforma y se desborda para instalarse en una nueva dimensión y encontrar así una respuesta a las interrogantes y a las dudas de la creación; entregándose así al disfrute total de la extensión del dominio de la experiencia artística.

El norteamericano Barnett Newman declaró lo siguiente respecto a su relación con el espacio: “Yo no manipulo el espacio, yo no juego con él, yo lo declaro”.⁴⁷ Ahora bien, en lo que concierne a esta exposición, si uno asocia fácilmente el trabajo conceptual de Lorena Velázquez con esa sucesión de experiencias especulares ya mencionadas, es también posible —cuando se evoca su obra— suscribir la mencionada “máxima” del artista norteamericano. En efecto, no es únicamente una invención del espacio, es también la de otro espacio ligado con el anterior; es también una “declaración” concreta hecha al espacio.

Para la fotógrafa, el ejercicio —que es también un juego— es arriesgado porque la salida del marco implica varios desafíos: ir de lo conocido a lo desconocido, de lo tangible reconfortante a lo intangible inquietante, corriendo el riesgo de alterar la fotografía original contextualizándola de otra manera. Pero tal vez se trate para ella de atreverse a desmitificar el objeto acabado y controlado para deshacerlo de alguna manera de su vida real y conferirle una nueva vida, en un espacio desconocido, atribuyéndole otra realidad existencial —aunque nunca desconectada de la que le sirviera de modelo—, reafirmando así una auténtica libertad en su deseo de crear.

Es esto lo que propone la exposición del Instituto Cultural de México en Francia, para la cual la artista decidió poner en escena el contenido de seis de sus libros⁴⁸ —por su carácter de universalidad—,

⁴⁷ En Internet: www.accordphilo.com

⁴⁸ Con la ayuda de Luis Rodríguez, compositor gráfico y comisario de la exposición y de Francisco Lara, escenógrafo de libros.

de los ocho que ha realizado. Esta tercera dimensión es inseparable de su trabajo como fotógrafa y lo completa sublimándolo; siendo el libro de artista su culminación. Relieve, recorte, incrustación de objetos, utilización del color, selección y tamaño de las letras, inserción de un texto: la relación física con la materia está presente. La puesta en escena del libro en la exposición obliga al visitante a idas y vueltas con la mirada, a cuestionamientos, a especulaciones, a compartir o a padecer lo inesperado. Lorena Velázquez lo invita a un camino intelectual y visual para alcanzar la “verdad” que el filósofo griego Platón había ilustrado a través de su alegoría de la caverna: la sombra proyectada — en este caso el desdoblamiento o la transposición de lo real que es la ficción estética— actúa como un revelador de nuestra conciencia de la interacción entre los problemas individuales y los del mundo. El problema de la relación y/o de la frontera entre la realidad y la ficción se plantea así a través del despliegue de la representación.

La exposición se desarrolla en cuatro salas. Como parte integrante de cada instalación, se expone cada vez el libro-pretexto, individualmente, en su edición original. Antes de entrar a la galería, la idea de transparencia es anunciada por unas vitrinas sobre las cuales están pegadas cuatro fotografías de árboles en blanco y negro. En la primera sala, a la izquierda, el libro “Un mundo sin flores” (2016) abre la instalación que ha de evocar la naturaleza en peligro de extinción, retomando esa primera idea de atravesar las apariencias. Una instalación en forma de libro se abre como un acordeón o como un biombo de gran tamaño; varias imágenes de nenúfares están impresas

en ambas caras y cubren los paneles orientables también llamados “hojas”, como un primer signo indirecto de evocación de la naturaleza (180 x 240 cm, 2019).

A la derecha, tres grandes fotografías (en blanco y negro, con algunos toques de color) de la coreógrafa Gladiola Orozco provienen del libro objeto “El silencio de los árboles” (2013) y muestran su rostro apergaminado, así como sus manos y sus pies en los que se leen años de dura labor coreográfica. Estas fotografías (fine art process, 120 x 160 cm, 2019) se combinan con las imágenes de árboles torturados impresas en blanco y negro en un lienzo transparente (organza, 150 cm x 80 cm, 2019). Están acompañadas por cuatro fotograbados (40 cm x 50 cm, 2019) que representan el interior de bosques en claroscuro en los que la luz lucha por abrirse paso entre los árboles, los troncos y las raíces con curvas orgánicas. Esta opción de proximidad, este paralelismo entre figura humana y naturaleza, esta fluidez del paso de una a otra significa para la artista que la sabiduría de la edad debe predominar en el destino del mundo, pues el colapso está ya muy cerca y nos amenaza.

En la segunda sala, a la derecha, un tercer libro, “El vuelo” (2012), dio lugar a un mosaico mural de fotografías de aves en vuelo en donde cree oír el sonido un tanto metálico y chirriante de sus aleteos (cinco fotografías intervenidas, en blanco y negro, de diferentes dimensiones, 2019). El tema de los tres lienzos verticales, translúcidos y arrugados, separados entre sí, es el vuelo (30 cm x 120 cm, 2019). A

la izquierda, un orificio permite al visitante ver una pluma, cuya presencia remite a la de la portada del libro.

La fotografía del rostro de una niña que emerge de la espuma (impresión tipo dos bleu, 200 x 150 cm, 2019) está pegada directamente sobre la pared y crea la transición con otro espacio que evoca al cuarto libro, “El latido del corazón” (2011). Frente a esa vibración de alas que remite a los latidos del corazón, una gran instalación ocupa casi toda la tarima que domina ligeramente el resto de la sala. Concebido como un “cabinet de curiosités” y realizado con el apoyo del Museo de Historia Natural de París, este conjunto reúne elementos diversos, incluidos unos cincuenta frascos que contienen las esencias de universos en extinción, como el de las abejas, los manglares, los ríos y las reservas naturales, así como aves, serpientes y tortugas disecadas que están colocadas sobre unos estantes. Estos objetos están acompañados por cinco fotografías en formato pequeño realizadas con la técnica antigua del colodión. Seis fotografías de niños que corren entre chorros de agua o entre las altas hierbas de un prado, evocan la vida, la juventud y la esperanza contra la destrucción anunciada (impresión a color en papel Hahnemühle, 40 x 60 cm, 2019).

La primera sala del primer piso fue pensada para producir un choque visual. En efecto, tanto el trabajo de tipografía (la palabra “Justicia” en letras enormes) como los tres colores elegidos (negro, rojo y blanco) se conjugan para crear un contexto de violencia y evocan el quinto libro dedicado a los cuarenta y tres estudiantes de Ayotzinapa asesinados en 2014 y cuya muerte nunca ha sido (deliberadamente)

esclarecida, “Cuarenta y tres” (2015). Toda la sala está pintada de negro, salvo una pared que fue pintada de un rojo inmaculado. A ambos lados de la palabra “JUSTICIA” —escrita en mayúsculas blancas manchadas de rojo— están la fotografía de una manifestación en la ciudad de México por los 43 (Vicente Guijosa (2014), la lista de los cuarenta y tres nombres y cuarenta y tres cuerdas rojas estrechamente entrelazadas, colgadas en la pared; esta instalación fue pensada como un símbolo de los sufrimientos padecidos. A la derecha, se alternan dos proyecciones: una sobre la marcha organizada el 26 de septiembre de 2019 en la ciudad de México en conmemoración de los cinco años de la desaparición de los estudiantes⁴⁹ y un documental⁵⁰ de Marina de Morris con entrevistas de los padres de los cuarenta y tres estudiantes desaparecidos.

El marco de la puerta de entrada de la última sala contrasta de manera violenta con el negro y el rojo. Pintado de verde fluorescente, retoma los colores del sexto libro, “Exit” (2019). Varias telas colgadas con imágenes del libro evocan el desplazamiento o la huida de personas anónimas, de las cuales sólo se disciernen los pies y las siluetas en movimiento, de espaldas; y que parecen, todas, caminar hacia la luz. Ocho placas metálicas (cada una de 10 x 10 cm aprox., 2019) dispuestas sobre una repisa, representan interiores o exteriores urbanos, sin salida. Al presentar estas fotografías que hablan de aislamiento, de separación, de distanciamiento, de alienación o de deshumanización, Lorena

⁴⁹ Cada 26 de septiembre, desde 2015, se lleva a cabo una marcha en la ciudad de México para conmemorar la masacre.

⁵⁰ Realizado para esta exposición (20 minutos).

Velázquez, con “Exit”, les opone la esperanza como alternativa. “Exit” es para ella la posibilidad de eludir esos fragmentos de soledad, una escapatoria a la angustia existencial y a las heridas de la vida.

Al alternar las técnicas y las dimensiones, la exposición nos sorprende a cada paso, sin darnos tregua alguna. Nos habla de naturaleza amenazada, de desapariciones, de injusticia y violencia, de sangre derramada, del tiempo que pasa y del envejecimiento. Dramática y sombría, la obra comprometida de Lorena Velázquez nos hace preguntarnos sobre la relación entre arte y violencia y de alguna manera logra justificar la representación de ésta. Como escribió Marie-Josée Mondzain:⁵¹ “hay que admitir que la violencia en lo visible no concierne a las imágenes de la violencia ni a la violencia propia de las imágenes, sino a la violencia infligida en contra de la razón y de la palabra en el espectáculo de las visibilidades”. Un pesimismo visual parece empañar el trabajo de la artista; sin embargo, la delicadeza de sus opciones estéticas, su vínculo afectivo y emocional con la infancia, su amor por los árboles y su relación fusional con el paisaje llevan en sí gérmenes de esperanza y de luz.

Con Lorena Velázquez, la imagen plantea interrogantes, pero no mata.

⁵¹ En su libro *L'image peut-elle tuer ?* éditions Bayard, Paris, 2002.

REFERÊNCIAS

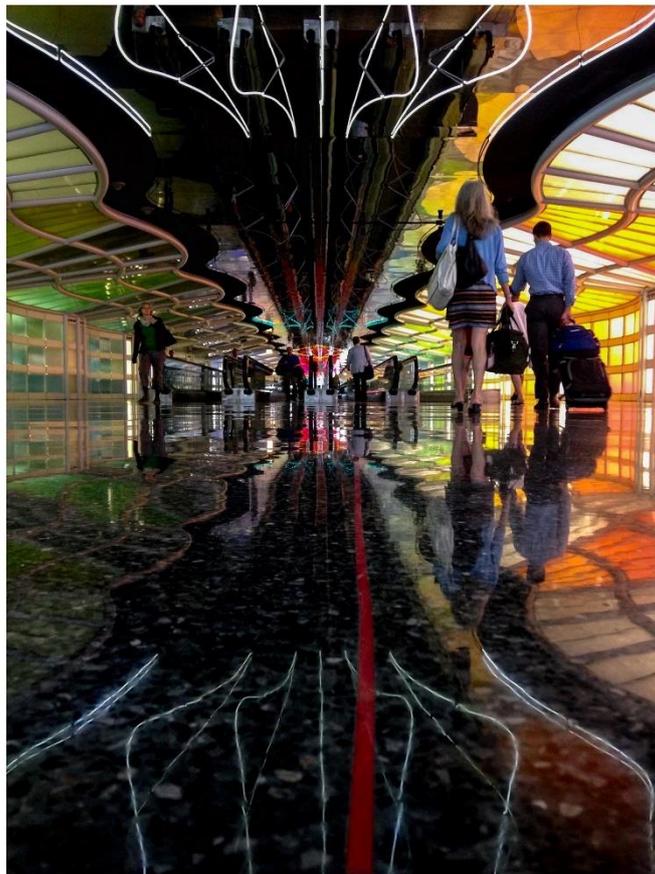
ACCORDPHILO [s/d.]. Disponível em: www.accordphilo.com.
Acesso em 12 jan.2020.

GENETTE, Gérard. *L'œuvre de l'art*, t. II, 1996

MONDZAIN, Marie-Josée. *L'image peut-elle tuer ?* Paris : éditions Bayard, 2002.

ANEXOS

Obras de Lorena Velázquez



Placa Portada



Placa Sandrine Oaxaca



Panel E2 30x45



Panel E1 30x45

ARTE COLOMBIANO COMO CONSTRUCTOR DE MEMORIA

Ivonne Pini⁵²

Un debate significativo en el pensamiento contemporáneo gira en torno a la emergencia de la memoria.

Antropología, sociología, filosofía son algunas de las disciplinas que muestran interés por la memoria y sin duda la historia se convierte en un campo propicio para esa indagación. Desde las últimas décadas diversos historiadores discuten la relación historia-memoria, nuevas fuentes ganan espacio, el diálogo interdisciplinario se intensifica y la memoria muchas veces excluida por su subjetividad, se vuelve un componente necesario del análisis. Se amplían los vestigios del pasado aceptados para construir el relato histórico, de allí que la experiencia cotidiana, el testimonio, la tradición oral, pasen a formar parte de las fuentes históricas, abriendo un espacio que la historiografía tradicional descartaba por poco fiable. (Burke, 1994, p. 14-19)

La memoria en los estudios históricos se volvió un espacio especialmente explorado en las últimas décadas y la diversidad de memorias colectivas existentes, responden a la pluralidad de grupos de

⁵² Profesora Titular y Emérita de la Universidad Nacional de Colombia. Magister en Historia y teoría del Arte y la Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia. Profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de los Andes. Editora ejecutiva de la Revista Art Nexus. Miembro del Comité Editorial de la publicación del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de los Andes: H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte.

referencia, a la forma como se reconstruye el pasado desde el presente. Es desde aquí que se relevan hechos, se interpretan, se descartan o se exaltan. Para autores como Hobsbawm, por ejemplo, el presente tiene la capacidad de moldear el pasado y establecer interpretaciones en función de las particulares versiones que se construyen, de allí su concepto de “tradición inventada”:

“Tradición inventada” se refiere al conjunto de prácticas, regidas normalmente por reglas manifiestas o aceptadas tácitamente y de naturaleza ritual o simbólica, que buscan inculcar ciertos valores y normas de comportamiento por medio de la repetición, lo que implica de manera automática una continuidad con el pasado. De hecho, cuando es posible, estas prácticas intentan normalmente establecer una continuidad con un pasado histórico conveniente. (Hobsbawm 1998, p.p.3-15)

Entramos entonces en un terreno resbaladizo si pensamos que la reconstrucción de la memoria surge a la luz del contexto histórico en que esa memoria es generada. El pasado es una selección a partir de las cosas que se recuerdan. Esto implica que no es simplemente un modelo para el presente y no puede verse como sinónimo de inmovilidad social (Hobsbawm, 1998, p. 26), los cambios en la forma que se lo examina, se lo interroga, genera diferentes relatos.

La proliferación de literatura sobre el tema enriquece el discurso teórico con múltiples miradas. Si revisamos las líneas de pensamiento que se han producido en el debate contemporáneo entre historia y memoria, encontramos que sus posturas extremas van desde quienes pretenden que la historia sea sometida a la memoria, a quienes no dudan en sostener la primacía de la construcción histórica frente a la memoria. Uno de los autores que ha trabajado el problema es Paul Ricoeur, quien

sostiene que la historia debería partir de los testimonios de la memoria, no para que ésta se vuelva un reemplazo del rol indagatorio de la historia, sino para “instruirla”, “ilustrarla”, logrando de tal suerte desenmascarar los falsos testimonios, es decir hay una apuesta a conciliar memoria y construcción histórica, en la búsqueda de lo que llama una “justa memoria”. (Ricouer, 2004, p. 77).

La construcción de esa “justa memoria” a la que alude el autor, tiene otro aspecto que no puede evadirse y es el manejo del olvido. Memoria y olvido son dos conceptos difíciles de separar, ambos se acumulan.

Señala Joël Candau:

[...]hay consenso en reconocer que la memoria es menos una restitución fiel del pasado que una reconstrucción, una puesta al día continua del mismo: la memoria, junto con el olvido, es un marco más que un contenido, una apuesta constante, un conjunto de estrategias cuyo valor se debe menos al contenido que a su utilización” (Candau, 2001, p. 38).

Cabe formularse diversas preguntas: ¿por qué ese amplio y diverso interés desde el presente por el pasado?; ¿cuál es la historia que se busca transmitir?; ¿cómo evitar que la memoria se anquilese y se reitere?; ¿cómo impedir las memorias diluidas en discursos oficiales?

Sin pretender respuestas concluyentes, hay una serie de características que inciden en tal situación. Por una parte, la noción de identidad nacional, tan defendida por la modernidad, ha sido muy cuestionada y no se acepta una visión del pasado que pueda ser común a todos. De allí la reflexión sobre las trayectorias socioculturales

vividas en el pasado, el afán por entender los cambios que se producen en el ámbito de la identidad. Identidad y memoria son dos referentes difíciles de separar y ante la diversidad de fenómenos como la globalización, el desplazamiento de poblaciones, con la consiguiente movilidad, se van desdibujando los elementos de pertenencia.

El arte es uno de los espacios en los que la memoria reaparece con un valor simbólico profundo y los artistas, deseosos de impedir la amnesia, buscan provocar fracturas en las interpretaciones tradicionales.

Al igual que en el resto de Latinoamérica, son varios los artistas colombianos que trabajan en torno a la memoria relacionando pasado y presente, y la forma como se da la continuidad histórica en un proceso de transmisión cultural.

Para hacerlo se valen de recursos que proceden no solamente de las herramientas que le proporciona su hacer, sino que investigan, buscando apoyo en otras disciplinas.

Se preguntan ¿cómo se construye la memoria?, ¿quién lo hace y por qué?, con la idea de que es necesario cuestionar, buscarle nuevos sentidos, interrogarse acerca de determinadas formas de representación que pueden ser manifestaciones sutiles del poder.

¿Dónde buscar y qué mirar de ese pasado? Las respuestas han sido diversas, ampliándose el código de elementos significantes con los que se puede trabajar.

Reflexionar sobre su realidad les da a los artistas argumentos y alternativas para concebir el hecho artístico. Y cada vez más éste es

visto como un significativo recurso de comunicación, en sociedades como las contemporáneas que asumen la imagen como principio comunicador. Ya no se trata de describir el pasado sino de problematizarlo, volviendo a pensar ciertos supuestos, reformulando códigos, usando la heterogeneidad como una estrategia recurrente. Y el arte utiliza la historia para volverla una creación subjetiva, en la cual el artista maneja dos relatos paralelos: el que le aporta la historia y el que él construye con su obra. (Pini, 1997, pp. 51-57).

Surgieron entonces en esa etapa una serie de propuestas que, desde perspectivas diversas, armaron un lenguaje visual pleno de significados y lecturas sugerentes. Dichas miradas se comprometen de distinta manera con su entorno, poniendo en evidencia las particularidades regionales y la manera como cada artista lo observa. Volver a pensar el pasado, proyectarlo al presente, fragmentarlo, es un recurso que ha servido como base para el análisis de una identidad que no pretende ser un todo coherente, sino que es el escenario de diversas memorias y proyectos colectivos, con el reconocimiento de que en general varios de esos proyectos cambiaron, hicieron crisis, se modificaron o fueron abiertamente rechazados. El arte les permite desempeñarse como testigos e intérpretes de historias pasadas, o enfrentar al observador a hechos que están aconteciendo y corren el riesgo de olvidarse y convertirse también en historia. Los objetos que crean pueden hablar del pasado como acontecimiento íntimo, pero también de violencia, de desplazamientos, de pérdida de los derechos

humanos, indagando en la permanente intromisión que la esfera de lo público tiene en la esfera privada.

El tema de la memoria en el arte colombiano

El número de artistas con obra sobresaliente sobre esta problemática es extenso y como el objetivo no es inventariar nombres, nos limitaremos a señalar el trabajo de algunos de ellos.

Beatriz González (1938) se dedicó desde sus primeras obras a trabajar con intensidad la historia del arte, o mejor desde la historia del arte. Su ojo indagador, su interés por investigar, la llevaron a preguntarse acerca de la iconografía con que representamos nuestra cultura. La relación entre su obra y el ambiente que la genera, se vuelve una apropiación vivencial que asume a lo largo de su carrera opciones diversas.

La manera como se ha acercado a la historia del arte y a nuestro recurso de la misma, implica incorporar a su propia iconografía imágenes conocidas, imágenes que surgen de periódicos, reproducciones de obras de arte que aparecen en los más diversos escenarios. De esa forma incluye figuras que conocemos y en ese sentido apelan a nuestra memoria, buscando y logrando producir en el espectador inusitadas asociaciones con imaginarios con los que estamos familiarizados. Justamente es el conocimiento que tenemos acerca de ellas lo que nos permiten interpretar las particularidades del espacio en que surgen.

La obra de González, desde sus inicios actuó de manera anticipatorio a diversos problemas que serían analizados posteriormente por otros artistas. La compleja relación centro-periferia es subvertida por la forma como mira, desde lo local, la conexión con los modelos hegemónicos. En esa indagación hay dos grandes instancias, una primera en la que la preocupación central estaba en analizar la forma como opera la noción de gusto y las particularidades de Colombia con respecto a los esquemas culturales que maneja. La ironización tiene en esa etapa un notorio peso, desde la reinterpretación de imágenes históricas- *Mutis por el foro* (1973) - a íconos del arte europeo- *Diez metros de Renoir* por ejemplo, que constituye su versión de *Le Moulin de la Galette* de Renoir (1977), además de ser una mordaz crítica al mercado del arte.

Una segunda etapa se centra a partir de la década de los 90 en la que analiza comportamientos que se generan ante determinadas circunstancias mediadas por hechos de violencia. Como la misma artista lo afirma: “Creo que ya no estoy en el terreno del humor. Eso es un capítulo cerrado...lo que me interesa desde hace algún tiempo es el drama. [...]No puedo trabajar con colores alegres, porque pretendo plasmar el instante del drama. No sé qué tipo de drama sea, la muerte o cualquier otro, pero quisiera expresar esa intensidad. Esta realidad tan fuerte que estamos viviendo quisiera volverla metáfora. Deseo trabajar un lenguaje metafórico, pero no de manera intelectual sino muy sentida. Alcanzar una metáfora visual que sea sensual, pero que tenga la intensidad del drama.” (González, 1994).

En la década del 90 el cambio en la forma de componer el espacio se vuelve cada vez más notoria. Varias escenas simultáneas comparten la tela, poniendo en evidencia la complejidad del entramado social del que surgen. Obras como *Una golondrina no hace verano* (1992) o *La pesca milagrosa* (1992) demuestran la diversidad de escenarios, personajes y situaciones que la violencia genera en el contexto colombiano. Narcotráfico, grupos de parapolítica, secuestros, asesinatos indiscriminados, no permiten lecturas lineales de la situación. Como buena historiadora que es, González cruza lo que pueden ser vivencias individuales con complejas situaciones históricas y la imagen le permite crear personajes que surgen de esa realidad cotidiana, pero que pueden operar como arquetipos que van más allá de las situaciones individuales, tal es el caso de su serie de *Las madres de las Delicias*. Los 30 óleos y dibujos surgen a partir de la diversidad de imágenes publicadas en la prensa en torno a las actitudes asumidas por las madres de 60 soldados mantenidos cautivos por la guerrilla de las FARC en una base militar: Las Delicias. Allí González convierte esa situación específica y coyuntural en la posibilidad de interrelacionarla con experiencias visuales que trae a la memoria la historia del arte: el mundo exótico de Gauguin cruzado con esa dolorosa cotidianidad es una de las referencias. Pero además esta serie tiene una peculiaridad y es la aparición de dolorosos autorretratos, tema muy poco trabajado por la artista.

En 1991, el artista **José Alejandro Restrepo** (1959) emprende una travesía singular: rehacer el mítico paso del Quindío a través de la

cordillera central colombiana siguiendo los pasos de Humboldt, von Thielman, y muchos otros científicos viajeros que le habían precedido desde la penetración científica europea en el Nuevo Mundo a partir del siglo 18. Ello queda evidenciado en las siguientes citas mencionadas por Restrepo:

Acabo de recorrer una vez más el paso del Quindío. Debo decir que definitivamente la descripción de Von Thielman está demasiado lejos de la realidad. (J.A. Restrepo: Diarios, 1991)

La representación pictórica del paso del Quindío con seguridad Humboldt la hizo basándose únicamente en sus recuerdos, dado que no corresponde en absoluto a la situación real. (Max Von Thielman: Cuatro Rutas por América, 1879).

En su representación del Paso del Quindío, Koch dio rienda suelta a su imaginación sin ceñirse adecuadamente a mis bosquejos. (A. von Humboldt: Diarios, 1810)

El grabado que hizo Duttenhofer del paso del Quindío no capta enteramente el espíritu de mi dibujo [...] no termina de satisfacerme por su excesiva estilización [...] (Joseph Anton Koch: Carta a Humboldt, 1810)-

La idea es mostrar la dificultad de revelar un lugar de manera fiel, qué recuerdo se recoge, los relatos son subjetivos y las construcciones de memoria son diversas y cambiantes.

Restrepo en su video instalación” *Musa paradisiaca* (1997, nombre científico para el banano, el plátano, el guineo) muestra al tiempo la tantas veces repetida exuberancia del trópico, representada

en unos racimos de plátanos y un grabado del siglo XIX de Charles Saffrey en el que aparece una mulata sentada debajo de la flor del banano. La sensualidad y abundancia que emanan de los racimos de banano contrasta con las imágenes que proyectan pequeños televisores que reflejan en espejos colocados en el piso, partes de noticieros que dan cuenta de la violencia reinante en el país.

La realidad enfocada desde perspectivas diversas está siempre presente, dándole al espectador elementos para reflexionar y reinterpretar realidades y estereotipos sociales. Nuevamente en esta obra y como el mismo artista lo plantea, su trabajo puede ser leído desde la perspectiva de la representación, pero también como un lugar donde se encuentra el mito y la historia y una aproximación a la memoria de la violencia.

Doris Salcedo (1958) tiene una obra de definido contenido político, busca una reflexión memoriosa sobre la violencia. Su caracterización del arte como experiencia condensada se carga de un sentido profundamente histórico. La historia individual de cada protagonista de un acto de violencia se entremezcla con la de los demás integrantes de la comunidad, en lugares donde el espacio público y el privado son difíciles de separar. Incitar al recuerdo es para Salcedo una manera de hacer hablar sobre el tema, de reconocer su existencia, de reconstruir la memoria como una realidad presente. (Pini, 2001).

Invitar a la evocación es una manera de romper el silencio con el que suele olvidarse a los muertos y desaparecidos. Incitar al recuerdo

es para Salcedo una manera de hacer hablar sobre el tema, de reconocer su existencia, de reconstruir la historia como una realidad presente.

Desaparecidos y desplazados por la violencia son aspectos trabajados por la artista en la década del 90. Dos obras claves de esta etapa son “*Atrabiliarios*” y “*La Casa Viuda*”. En la primera Salcedo trata de romper el anonimato de los desaparecidos, partiendo del punto de vista de quienes han sufrido dichas pérdidas. Abriendo nichos a lo largo de un muro, va colocando en esos espacios zapatos pertenecientes a víctimas de esa violencia indiscriminada. Cada nicho fue cubierto de una piel sacada de la vejiga de animales y cosida a la pared. Material opaco que dificulta ver hacia su interior, donde aparecen desdibujadas las siluetas de una multiplicidad de zapatos; en el suelo se suceden cajas vacías también realizadas con fibra animal. Esos zapatos rescatados del anonimato nos recuerdan que tuvieron una función, que pertenecieron a alguien, que son para sus familiares especie de reliquias, presencias reales frente a la ausencia. Permiten recordar que quien los usó tuvo una familia, un espacio propio y quedan como testimonio de una separación forzosa. Esos zapatos femeninos evocan de manera directa el drama de la pérdida, el recuerdo del cuerpo ausente y los objetos se convierten en dramáticos testigos de esa ausencia.

El objetivo no es mostrarnos de manera directa la violencia, sino los efectos que genera. El tema se sale de las frías estadísticas para convertirse en rituales de duelo, de recuperación de memoria. No se trata aquí vagamente de “la violencia” en Colombia como un mal endémico, al que hay que aceptar con cristiana resignación. Esos

zapatos encerrados convierten el ámbito del museo en un lugar más privado, en un lugar de conmemoración, no para los muertos sino para quienes sobreviven y deben asimilar la ausencia. Una memoria que lucha contra el olvido, que se politiza, que se niega a trabajar la nostalgia, que busca poner de presente que esos hechos sucedieron y siguen sucediendo.

“*La Casa Viuda*” busca reportar una forma de vida de las áreas de violencia, donde la posibilidad de un lugar propio, de pertenencia íntima, no es factible. La gente es sacada de sus casas, asesinada frente a sus familiares, o en otros casos debe emigrar para tratar de salvar su vida. Los objetos que pueblan el espacio de “*La Casa Viuda*” aluden al papel de refugio, de abrigo, que la casa tuvo y perdió. El espacio del museo se convierte en un sitio abandonado. Aquí la ausencia alude al lugar ocupado y abandonado y los objetos recuperados que lo pueblan no sugieren presencia sino ausencia de quienes fueron sus usuarios. Los muebles muestran las trazas de la violencia y se convierten en espacios de conmemoración que buscan aportar a la creación de una ética que permita generar una sensibilidad diferente a la que precipitó la crisis. No congelan la historia como suele suceder con los monumentos, la problematizan y en tal sentido son anti-monumentos. (Pini, 1996)

Uno de los generadores de la violencia en Colombia es el narcotráfico. Marihuana, cocaína y más recientemente heroína se han convertido en palabras asociadas con la guerra a la droga que tantos años de inestabilidad y violencia generan en el territorio nacional. En 1997 **Juan Fernando Herrán** (1963) comenzó a trabajar con su serie

Papaver Somniferum, investigación que se prolongó hasta el 2004 cuando publicó un libro sobre su indagación. Desde el inicio de su trabajo, comprobó la diversidad de apreciaciones que se pueden hacer sobre un mismo objeto, según quien lo perciba y en que contexto. La *Papaver Somniferum*, popularmente conocida como amapola, jugaba roles totalmente diversos según el espacio contenedor en que se encontraba. En Inglaterra, durante el Día de la Remembranza, los veteranos de las guerras mundiales llevan en sus solapas amapolas artificiales, como recuerdo de que al finalizar la primera guerra mundial las amapolas silvestres crecían en lo que fueron campos de batalla y las flores rojas significaban la expectativa de un renacer.

En Turquía, años después, Herrán se encontró con grandes cultivos de amapolas. La cosecha es vendida por los campesinos a las entidades públicas encargadas de procesarlas en fábricas gubernamentales para la producción de insumos farmacéuticos.

Esas costumbres y usos difieren dramáticamente con el carácter de “flor maldita” que tiene en Colombia, generando represión a su tráfico y producción, violencia en áreas campesinas con desplazados y disputas por tierras. Poco tiene que ver aquí la imagen romántica de la flor con lo que acontece con ella en el país. Como lo afirma Herrán el proyecto busca indagar “...sobre la problemática del cultivo y explotación de la amapola, así como sus implicaciones económicas, ecológicas y sociales. Se refiere así mismo a la existencia de dos realidades contrarias: la de los productores, campesinos en áreas rurales que difícilmente tienen otra opción de supervivencia y la de las

autoridades cuya acción primordial, es implementar campañas de erradicación.”

En su serie de fotos de 1999 y el 2000, algunas imágenes, que podrían aparecer para el espectador desprevenido como la recreación de un hermoso paisaje, se tornan inquietantes y generan preguntas. Este conocimiento del objeto, de las contradicciones que genera, lo llevó a profundizar en el problema desde otra perspectiva: la del campesino que la siembra como forma de subsistencia y de quienes la fumigan por tratarse de una planta ilegal.

La relación entre lo que se produce, lo que se prohíbe y lo que se consume deja de verse en fríos términos estadísticos donde las cifras dan cuenta de cuantas hectáreas de cultivo se erradicaron, a quienes se detuvieron, como se trata de cortar la cadena de distribución, para enfrentarnos a los trágicos factores sociales y económicos que están en juego para los campesinos y sus tierras.

Las fotografías de Juan Fernando Herrán, *Campo Santo* (2006) siguen una línea que el artista ha explorado en obras anteriores: mostrarnos situaciones que difícilmente percibimos. Ese mismo carácter revelador hace que la serena belleza que las imágenes poseen, tenga la capacidad de inquietarnos.

Con *Campo Santo* nos remite a un duelo íntimo, silencioso cuyo escenario es un área rural cercana a Bogotá, el Alto de las cruces. Las 30 fotografías abren un espacio escondido, poco frecuentado, donde manos anónimas fabrican cruces, usando para ello el material que les abastece la propia naturaleza del lugar, de allí el fenómeno de mimesis

que se produce con muchas de ellas que parecen ser absorbidas por los mismos elementos con que se hicieron y la fragilidad de la realización, mueven al recogimiento.

Homenaje silencioso alejado de la idea de monumento, construyendo una primitiva forma escultórica, con la que le rinden un homenaje a sus muertos. El Alto de las cruces se convierte en una extraña mezcla de espacio con evidente carga religiosa, pero sin que un templo o un altar lo soporte. Lo que la fotografía capta son gestos íntimos, privados, un lugar que termina convertido en un espacio para la memoria. (Bernal, 2007)

Al fotografiar las cruces Herrán nos involucra en un lugar al que difícilmente se puede acceder, nos visibiliza una realidad que desconocemos, nos vuelve testigos del hecho, de memorias construidas por un gesto privado pero que se carga para el observador de sentimientos colectivos.

La instalación *Piedra y Polvo* y el video *Cronologías envolventes* surgieron en 2017 cuando Herrán conoció en la comuna de Vienne, al sur de Francia, la historia de un edificio: Saint André-le-Haut. Hasta 1992 había estado adecuado para alojar varios apartamentos. Antes sirvió como templo romano, templo católico y hospital.

Confiscada durante la revolución francesa y posteriormente vendida se transformó en su parte oeste en viviendas, mientras la parte este se convirtió en una fábrica textil. Las paredes y los pisos dividieron el edificio, puertas y ventanas se perforaron y se destruyeron bóvedas

para agregar un piso, generando un espacio propicio para alojar varias familias, situación que se prolongó hasta 1992.

La obra de Herrán pone en evidencia varios aspectos: la posibilidad de hacer un seguimiento a los diferentes períodos históricos que, superpuestos, se pueden descubrir en la edificación, la oportunidad de visualizar el inexorable paso del tiempo, a la vez que, por la peculiar ocupación del edificio, se mezclan lo sagrado y lo secular.

Justamente las memorias ocultas que sutilmente nos descubre desde los excelentes registros fotográficos, restituyen una particular relación entre el pasado histórico rescatado desde la materialidad de los estudios arqueológicos y las pequeñas historias personales de quienes ocuparon temporalmente el mismo espacio.

Para Herrán es la posibilidad de poner en evidencia que el presente se basa en la historia y pese a la soledad arquitectónica del registro, es posible descubrir rastros de la presencia de cuerpos ausentes, de desapariciones, de lo fugaz que es la vida, de la muerte como una realidad inevitable.

Con sus instalaciones **Clemencia Echeverri** (1950) se aleja de la imagen directa con que los medios de comunicación nos familiarizan con la violencia, para enfrentar al espectador con lo que hay detrás, con lo que queda, de lo que no se habla. De allí su apartarse del documento previsible para plantear un nivel de acercamiento que busca evadirse de la mera información mediática, para enfrentarnos a la experiencia de los protagonistas anónimos, a la necesidad de elaborar duelos, de cerrar procesos.

Treno (hace referencia a una composición de canto fúnebre de la lírica griega arcaica, que a manera de lamento fúnebre se ejecuta ante la ausencia de un muerto.) 2007 es una video instalación de 14 minutos de duración. hace referencia a una composición de canto fúnebre de la lírica griega arcaica, que a manera de lamento fúnebre se ejecuta ante la ausencia de un muerto. El escenario del audiovisual que lleva ese nombre es el río Cauca, que en su torrente se convirtió en depositario de cantidad de personas desaparecidas que fueron arrojadas a sus aguas, generando la imposibilidad del duelo ante esos hechos de desapariciones forzadas, que convierten al río en una fosa común.

En el medio de las gigantescas pantallas se ubica al espectador observando las dos orillas, absorbido por la fuerza del río. Su caudal crece, escuchamos su sonido así como el de grillos y ranas. El sonido del agua es estruendoso, se impone y traga lo que encuentra a su paso, incluso los cuerpos de los muertos. De pronto aparecen voces que pronuncian nombres, los vocean de una orilla a la otra, sin que haya respuesta solo queda el silencio. El río se vuelve rojo y surgen prendas de alguien que las portaba y ya no está.

Nóctulo es un proyecto de videoinstalación y sonido multicanal, está formada por cuatro telas que cuelgan del techo y llegan hasta el piso, constituyendo un cubo, sobre cuyas paredes se proyectan las imágenes de video. El espectador penetra en un espacio oscuro, en el que las percepciones son inicialmente auditivas y de manera progresiva debe adaptarse a la penumbra para descubrir las imágenes.

Nuevamente conflicto y memoria se encuentran en alejadas zonas rurales de Colombia. La casa abandonada está poblada de sonidos, frases, presencias fantasmales que se diluyen frente al aleteo constante de la colonia de murciélagos que ahora la habita. El tema de la casa como lugar pleno de connotaciones simbólicas, ya ha sido trabajado por la artista, mostrando como la violencia destruye su función habitual de ser zona de protección, de resguardo. Y la casa se vuelve un espacio bloqueado, ocupado por el recuerdo de figuras que han desaparecido o que no le queda otra perspectiva que andar errantes.

La pieza esta trabajada en dos niveles: la estrategia del murciélago que vuela emitiendo sonidos que el oído humano no puede escuchar y le permiten moverse en la oscuridad y la presencia y sonido espectral de los antiguos habitantes. Pero el sonido ultrasónico de los murciélagos es recuperado, se vuelve audible, mezclándose con su aleteo constante. Es como si se buscara rescatar esa memoria de lo que no oímos o no queremos oír, demandando que alguien escuche, que se le de visibilidad

Desde diversas perspectivas los artistas mencionados elaboran estrategias de apropiación del pasado que están lejos de establecer relaciones meramente temporales, memorias imaginadas, dedicadas al consumo masivo y por ende apartados de la memoria como vivencia real. Buscan resignificaciones de lo acontecido y subyace en ellos la necesidad de repensar el pasado para que deje de ser un simple referente de algo que ya sucedió. No se trata de actitudes memoriosas, sino de contribuir con sus obras a darle nuevo significado a las

interpretaciones. Su manera de insistir en la memoria de los hechos no persigue un simple afán recordatorio, ni verdades incuestionables. Se trata de comprender, hacer comprender y sensibilizar en torno a los códigos de construcción de memoria y olvido que estructuran la sociedad en que vivimos.

REFERÊNCIAS

BERNAL, María Clara. Juan Fernando Herrán. Campo Santo. Bogotá *Revista Art Nexus*, nº 63, enero-marzo, 2007.

BURKE, Peter. Obertura a la nueva historia, su pasado y su futuro” en Burke Peter (ed.) *Formas de hacer historia*, Madrid: Alianza Universidad, 1994.

CANDAU, Joël. *Memoria e identidad*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2001.

CANDAU, Joël. *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

CHACÓN, Katherine. Entrevista. En Catálogo Beatriz González. *Retrospectiva*. Caracas Museo de Bellas Artes, 1994.

PINI, Ivonne. El pasado como experiencia subjetiva. *Revista Art Nexus*, nº 23, Bogotá, 1997.

PINI, Ivonne. Rodrigo Facundo, Juan Fernando Herrán y Doris Salcedo: al rescate de la memoria. Islas de Gran Canaria, *Revista Atlántica*, nº 15, 1996.

PINI, Ivonne. *Fragmentos de memoria*. Los artistas latinoamericanos piensan el pasado. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Universidad de los Andes, 2001.

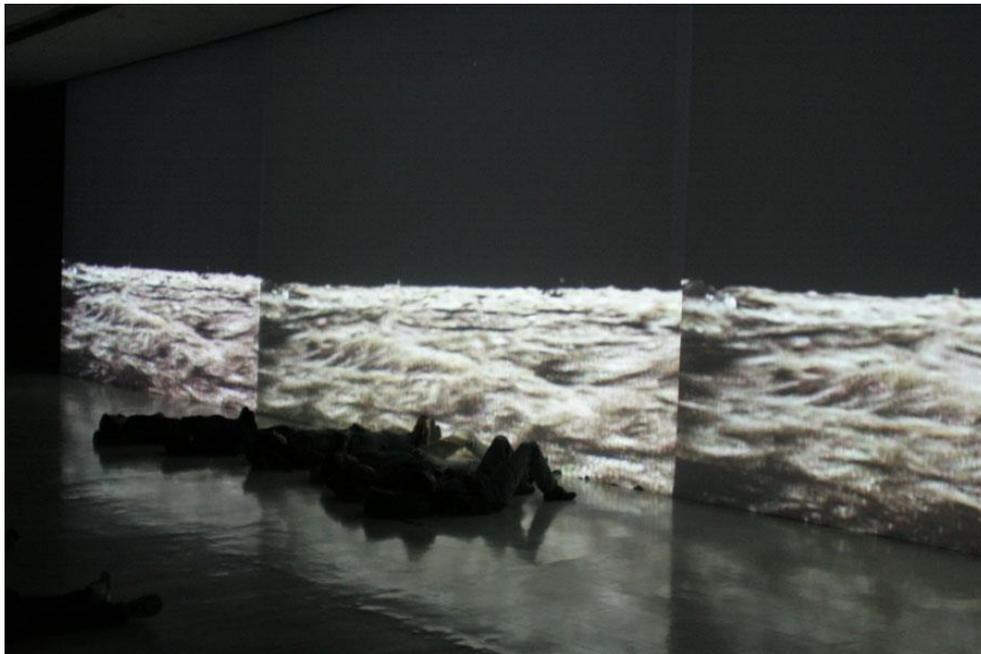
RESTREPO, José Alejandro. *Psicogeografías*. TransHistorias: historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo, Biblioteca Luis Ángel Arango, 2001.

RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Argentina, F.C.E., 2004.

ROCA, José. El panóptico observado. En: HERRÁN, Juan Fernando. *Papaver Somniferum*. Departamento de Artes. Universidad de los Andes, 2004.

ANEXOS

Clemencia Echeverri **TRENO** (2007). Video instalación de 2 o más proyecciones. Sonido 5.1 Duración 15 min



Clemencia Echeverri **TRENO** (2007). Video instalación de 2 o más proyecciones. Sonido 5.1 Duración 15 min



Juan Fernando Herrán (2017) Instalación **La piedra y el polvo.**
Esquina, fotografía (138x184 cm)



Juan Fernando Herrán (2017) Instalación **La piedra y el polvo**,
Claustro, fotografía (138x184 cm)



WIFREDO LAM - NOS CRUZAMENTOS CULTURAIS ⁵³

Jacques Leenhardt ⁵⁴

INTRODUÇÃO

O ponto de partida da nossa pesquisa é uma constatação simples: o espaço vital não existe como espaço natural. A configuração do espaço pessoal depende de um trabalho permanente que tem suas raízes na existência quotidiana, pessoal e social, do sujeito. É a experiência a partir da infância, a que permite organizar o espaço de maneira coerente para o sujeito. Esta experiência envolve não somente o sujeito, mas também os diversos componentes da sua sociabilidade, a família sendo o primeiro e o mais fundamental. A partir do núcleo familiar se estende, em círculos concêntricos, uma verdadeira construção do espaço pessoal.

Não quero desenvolver os vários aspectos teóricos relacionados a estes fenômenos, mas partir de um exemplo particular: o do artista cubano Wifredo Lam.

⁵³ O uso das imagens para publicação sem ônus foi concedido pelos detentores dos direitos de Wifredo Lam, em carta dirigida ao autor deste capítulo e à *ADAGP - Association pour la Diffusion des Arts Graphiques et Plastiques* (vide *copyrights* nas obras).

⁵⁴ Diretor de Estudios da École des Hautes Études en Sciences Sociales (París). Trabalha com arte e literatura, particularmente da América Latina. Crítico de arte (Presidente Honorário da AICA Internacional), curador de diversas exposições. Entre outros livros, publicou: *Lecture politique du roman* (1973), *Lectura política de la novela, Siglo XXI* (1975), *Lire la lecture* (1982), *América Latina na Franca* (1992), *Nos jardins de Burle Marx* (1994 y 2011), *Villette-Amazone*, *Manifiesto para el medio ambiente en el siglo XXI* (1996), *Wifredo Lam*, uma monografía (2010).

A pertinência de tal exemplo reside no fato de ele ter vivido, primeiro, numa comunidade muito complexa, onde conviviam chineses, afrodescendentes e cubanos de ascendência espanhola, nas margens de uma pequena cidade de Cuba, no começo do século XX.

Lam deixa este ambiente familiar aos 17 anos, deixa a cidade de Sagua La Grande e vai para a capital, La Havana, mas pouco depois, de repente, abandona o país e vai para Espanha. Seguiremos os vários desafios que lhe advirão para traçar um contraponto entre a vivência e a representação do espaço na obra do artista cubano.

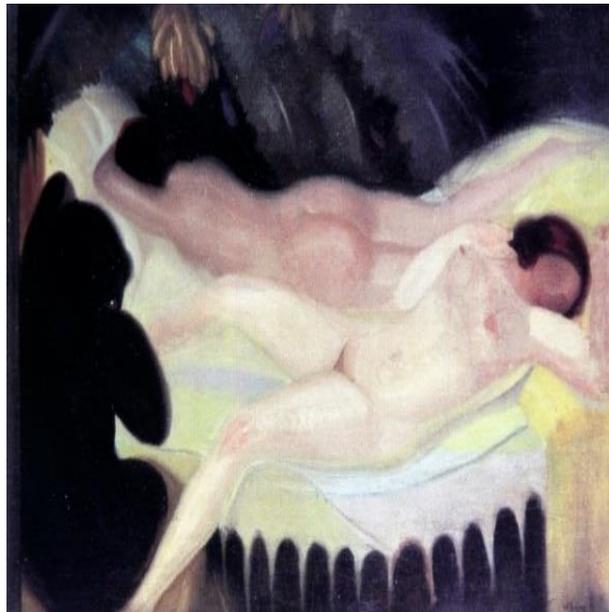
O primeiro trecho da vida do jovem artista é, pois, constituído de uma série de rupturas que nos remetem a um espaço referencial físico e simbólico. A continuidade existencial da vida de Lam apresenta-se com uma serie de rupturas, nas quais o trabalho artístico terá que ser retomado, simbolizando um destino pessoal que atravessou o espaço caribenho e chegou ao mundo europeu, mas também consistiu em uma viagem mental e cultural, incluindo as várias tradições que nutriram o sujeito pintor.

Aqui entram outros dados fundamentais da vida intelectual e da sensibilidade de Wifredo Lam. Voltamos então à genealogia pessoal do artista: filho de pai chinês e de mãe de origem espanhola, Lam tem também, na sua ascendência, um legado africano. Este legado não se refere só à mestiçagem racial, mas também à importância que teve a madrinha dele, Mantonica Wilson, sacerdote dos rituais da *santería*, forma cubana de sincretismo entre as tradições africanas, o vodu haitiano e os ritos católicos.

Pode-se dizer o seguinte: Lam reúne em si, na sua experiência cultural, o legado da colônia (línguas e catolicismo espanhol), do escravismo (línguas, religiões e ritos africanos), da mestiçagem caribenha (como experiência cultural multissecular) e, finalmente, da China, através da cultura do pai. Nesta medida, Lam é um caso exemplar da internacionalização cultural, a qual se torna ainda mais complexa se tomarmos em conta as questões ligadas à experiência estética.

Vamos então tentar seguir a construção de uma estética pessoal, muito original, a partir dos dois elementos mencionados: a divagação geográfica e a organização estética de uma linguagem idiossincrática, mais, ao mesmo tempo, direcionada a um discurso pictórico universal.

***Nu* 1926**



Wifredo Lam, *Nu* (1926) ©- ADAGP, Paris, 2021

Esta é a mais antiga obra de Lam que eu gostaria de comentar. Na época, ele estuda na Academia de Belas Artes de Madri e sobrevive como artista, realizando, com a técnica mais tradicional de seu Mestre Sotomayor, retratos para a alta burguesia madrilenha.

Neste contexto, o *Nu* (1926) aparece como uma obra, ao mesmo tempo privada (quer dizer não destinada à exposição pública), bem como um manifesto de ruptura estética e ética. O casal de mulheres nuas, deitado na cama numa postura lasciva, não era, na época, um tema possível de ser mostrado fora do espaço restrito do ateliê.

Este quadro, portanto, estabelece, imediatamente, para o espectador, conexões visuais com várias obras maiores da história da pintura: *A Vênus*, de Ticiano, *A Maja desnuda*, de Goya, e a *Olímpia* de Manet.

O escândalo desencadeado pela *Olímpia* se deve não somente à nudez do modelo, senão à presença da figura da servidora negra, quer dizer de um olhar duplamente estrangeiro sobre aquela nudez.

Retomando de alguma maneira a mesma conjunção de olhares, Lam permuta as posições das figuras e coloca umas palmeiras e bananeiras em lugar das flores. Assim, a espectadora negra fica no primeiro plano, bem separada dos elementos vegetais que ocupam o fundo da tela. A associação ideológica automática (negro/natureza) fica, pois, quebrada. Não se trata mais de exotismo erótico, senão de um descanso nos trópicos. O espectador implícito não é mais o amante, consumidor de amores venais, anunciado pelas flores oferecidas à prostituta como no quadro de Manet, senão o espectador comum,

separado da cena pela barreira, a qual delimita um espaço eminentemente privado.

Neste quadro, Lam tenta pois, através do deslocamento do olhar, criar um espaço especificamente tropical a partir da tradição pictórica clássica da Europa. Desde o momento em que se distancia das regras acadêmicas recém apreendidas, Lam tenta conectar o seu trabalho com o país que ele deixou para trás.

Casas colgadas 1927

Aqui encontramos outra tentativa de articulação do mundo da pintura europeia com as preocupações estéticas do pintor. Lam está pintando na cidade de Cuenca. Escolheu uma paisagem marcada pela verticalidade. A parede de pedra aparece como uma transcendência inalcançável, como a marca da finitude humana. O motivo da *Ilha dos mortos*, emprestado da obra do Arnold Böcklin, dá um toque fúnebre à paisagem.

Arnold Böcklin *A ilha dos mortos*

A intertextualidade icônica reforça para nós a impressão de um sofrimento melancólico do artista, morando fora da sua terra e sempre confrontado à dificuldade de estabelecer uma continuidade entre um país deixado atrás e a vontade de se integrar ao mundo europeu das artes. É esta a dialética que domina durante o período.

Amor/desamor 1930

Wifredo Lam, *Amor/desamor* (1930) - ©- ADAGP, Paris, 2021

Já no título, a fratura está no centro do sentido do quadro. Este sentido se apoia sobre a produção de um espaço duplo, o qual representa dois tempos distintos da experiência da personagem aqui representada: o tempo do amor, com a romântica flor azul, num cenário natural à beira do mar, e o tempo da separação, da solidão da figura perdida num espaço muito complexo, como transtornado. Além desta diferença de complexidade, estes dois espaços tem uma estrutura oposta: o primeiro obedece às normas da similitude verista, trata-se de um espaço bem-organizado, com um primeiro e um segundo planos, bem como um horizonte luzindo, onde o sol se põe. Este espaço é regido pela perspectiva, enquanto o outro padece de uma intransponível fragmentação: não tem nem uma organização hierárquica dos distintos

espaços, nem uma referência clara à um cosmos organizador dos elementos do mundo. As formas geométricas do fundo, aludem a um espaço citadino, mesmo que não se pode, de verdade, caracterizá-las como signos precisos de urbanidade e, portanto, definir o espaço da direita como “cidade”.

Composição 1930

Do mesmo ano (1930), Lam não deixa outro testemunho do seu desamparo.

O quadro se chama simplesmente: *Composição*. Este título, muito abstrato em comparação com o caráter descritivo de *Amor/ desamor*, remete diretamente, para além da anedota, para a estrutura do espaço, para a composição em si mesma. Trata-se de um espaço composto, de uma estrutura, cuja forma domina os elementos nela contidos. Aqui no fundo, reaparece a figura de Charon, o barqueiro do Inferno, que acompanha os mortos, como no quadro do Böcklin *A Ilha dos mortos*. Este espetáculo reluz sob a melancolia do luar, que se reflete no espelho das águas. Mas aqui, a cena perdeu a coerência própria das narrativas mitológicas.

A ordem do ciclo da vida e da morte foi interrompida. Em troca da sequência lógica dos acontecimentos, o espaço do quadro representa ações sem relação entre si, num espaço sem continuidade.

A dramaturgia da morte é figurada aqui a partir dos personagens espalhados no espaço do quadro: a mulher morta vestida de azul, o homem em branco que grita na solidão, lembrando numa quase citação

o famoso *Grito* de Edward Munch, outro homem caminhando sozinho no embargador. Cada um deles tem o seu próprio espaço.

O espaço construído no quadro alude claramente à cidade, mas a falta de escala faz com que, de nenhuma maneira, este espaço possa ser vivido, ou mesmo sentido, como um espaço natural: se trata antes de uma visão onírica, noturna, de um pesadelo.

Quando se trata de este tipo de figuração do espaço, seja na cenografia teatral como na pintura em geral (pensem nas obras do pintor Survage ou nos trabalhos construtivistas de El Lissitzky, no campo da pintura, ou Meyerhold, no âmbito da cenografia), fala-se muitas vezes de uma visão “modernista” da cidade. Teria que se entender sobre esta noção de “modernismo”. As vanguardas do século XX tentaram dar uma forma sensível, e no caso visível, à experiência contemporânea da cidade, à experiência da multiplicidade confusa produzida pela densidade urbana, pela velocidade dos transportes e a invasão do espaço público pelos apelos dos reclames: características todas ligadas ao modo moderno de viver, o qual transformou a percepção do espaço urbano.

Agora poderíamos explicar a desestruturação do espaço nos quadros de Lam no começo dos anos 30. Aqui é preciso relatar os acontecimentos trágicos que muito afetaram o artista: em poucos meses, Lam perdeu o filho e a esposa num duplo drama que o afetou a vida toda daí para frente. O espaço da cidade não pode ser senão um arquipélago onde cada um caminha na sua solidão.

Guerra Civil (1936)

O espaço em *Guerra Civil* (1936) se distingue totalmente do que acontecia nas obras anteriores. Aqui desaparece a solidão, mesmo se o conteúdo anedótico da imagem representa um militante preso por policiais. O espaço é estruturado, no primeiro plano, pelo triângulo trágico das mulheres expressando a dor de ver o militante preso. A diagonal que se perde à direita reúne as forças militares, das quais o poder se manifesta no centro, com a figura do militante transformado em prisioneiro, com as mãos atadas. É interessante notar que, neste quadro, só há um espaço estrutural abstrato: não há um lugar determinado, nem cidade, nem campo. Não se trata propriamente da guerra, senão de um espaço mínimo para poder organizar uma tragédia. A natureza não tem nada ver com o assunto, nem mesmo o cenário urbano tão importante numa guerra civil: nada referencial a um lugar físico. O sujeito desta pintura, o referente dela, é coisa unicamente humana, tragédia ou loucura dos homens.

Sem Título (1937) e Auto-retrato (1937)

Deste mesmo ano, duas obras de 1937: *Sem Título* e *Autorretrato*. Com estes dois quadros, entramos no espaço da intimidade que o pintor construirá, após as experiências dolorosas da guerra: no primeiro, a intimidade compartilhada, socializada; no segundo, o da intimidade pessoal, autorreferencial. Olhamos este casal luminoso. O jogo das cores, o erotismo das formas, cria, neste ano fúnebre para o pintor que acaba de voltar da frente de batalha, onde atuou ao lado das forças

republicanas, como um espaço pacificado, calmo e voluptuoso no sentido das palavras do título de Matisse, emprestado de Baudelaire: *Luxo, calma e voluptuosidade*.



Wifredo Lam, *Sem Título* (1937) - ©- ADAGP, Paris, 2021

É significativo que a técnica de Lam, quando pintou este quadro, remeta claramente à Matisse, em ruptura com o surrealismo das obras anteriores, tal como com a figuração brutal do quadro *Guerra civil*.

Um detalhe pictórico confirma o fechamento do espaço sobre a intimidade dos dois personagens: um espaço exterior é indicado pela grade de ferro preto, típica dos balcões dos edifícios urbanos. Mais ao mesmo tempo, aquele espaço exterior vira interior por causa do espelho lá colocado, o qual reverte o olhar para dentro do quarto. Refletindo o

rosto da mulher, o espelho trava o caminho do olhar para o mundo exterior, e aumenta a focalização sobre o único objeto, o objeto de amor, lá dentro, no coração da intimidade. A falsa saída do olhar consagra a absoluta autonomia da intimidade.

Observemos, agora, o *Auto-retrato de Lam*, do mesmo ano 1937.

Lam ficou doente por causa de produtos químicos que ele guardava como militante republicano, durante a Guerra civil. Ficou um tempo no hospital, onde encontrou aquela que iria a ser a sua segunda mulher: Helena Holzer - Benitez.

Mais uma vez, um mundo da privacidade emerge do caos da guerra. Vimos, no quadro anterior, como o espaço se torna o cenário, e o contraponto, do amor compartilhado. Aqui, a restauração de um espaço privado parece ser a condição que permite a reconstrução da consciência de si, o recolhimento dos elementos dispersos.

Autoconsciência assumida da qual este retrato “matisseano” representa a quintessência:

- Há harmonia entre o cenário externo e o sujeito a ser representado. Aqui, as flores fazem com que o sujeito esteja plenamente integrado ao seu ambiente;
- A janela, que tem a função de abrir espaço para o olhar, fica numa posição intermediária: nem propriamente janela aberta, nem tampouco quadro, esta forma não faz mais do que lembrar um espaço real, mais sem impor a fria externalidade dele mesmo.

Presente/ausente, o espaço externo não impede que este retrato seja plenamente concentrado sobre o próprio rosto do artista, mas também, num outro nível, sobre a adesão de Lam aos princípios pictóricos e ao leque de cores de Matisse. Assim, Lam consegue, neste período, passar de um a outro extremo do campo da modernidade, no qual Matisse sempre foi o contraponto lírico e feliz ao espírito trágico de Picasso. *Autorretrato*, (1937) -- quadro que responde a todas as regras tradicionais da perspectiva, arruma para o sujeito um espaço coerente, no qual a dialética interno/externo reforça cada um de seus elementos constitutivos.

Pela primeira vez, depois que o artista abandonou o espaço familiar de Sagua La Grande, Wifredo Lam mostra um domínio completo da organização do espaço na pintura e, em particular, sobre a questão do lugar ocupado pelo artista neste dispositivo. Pode-se, então, começar uma pesquisa que deixe de lado a relação tumultuosa do artista com o mundo (família, raça, país, Europa, guerra), começar a inscrição dele na história da arte propriamente dita.

Isto acontece com a chegada de Lam a Paris.

Os primeiros anos parisienses de Lam (1938-1941), que só ofereceram um espaço de tempo muito curto, já que o começo da segunda guerra mundial estava por irromper na nova tranquilidade do pintor recém-chegado de Madri, constituem um momento particular. Lam chegou à capital da arte moderna, com uma carta de apresentação para Picasso. Imediatamente, ele será adotado não só por Picasso, mas também por Breton e o grupo surrealista. Ele conhece Michel Leiris, a

quem Picasso encarregara de o introduzir na descoberta da arte africana. O espaço intelectual de Paris, apesar da guerra, oferece-lhe a possibilidade de tomar, de repente, uma distância favorável para dar mais profundidade às suas pesquisas artísticas. O mais sintomático ocorre no que concerne à arte africana. Lam tem raízes étnicas africanas, mas ele só descobriria esta arte em Paris.

Figura sentada (1938) marca com muita clareza, o caminho que Lam fez da pintura de Matisse para a de Picasso: a forma torna-se determinante, o realismo foi abandonado em proveito do formalismo, influenciado provavelmente pela descoberta da estética formal da arte africana.

Madame Lumumba (1938)

Mulher penteando os cabelos

É preciso sublinhar que aqui se trata de “arte africana”, na versão parisiense da África e não da arte produzida dentro do espaço espiritual das religiões africanas. O que Michel Leiris ensina a Wifredo Lam, nesses anos de vida compartilhada, é a visão parisiense da produção artística tradicional africana.

Esta primeira fase em Paris termina com o exílio devido à guerra. Em 1941, com a ocupação da capital francesa pelos Alemães, Lam tem que abandonar Paris. Antes de deixar a cidade, ele encarrega Dora Maar e Picasso de salvaguardar as obras deixadas no seu ateliê. O não tão jovem artista dirige-se então para Marseille onde ficara quase um ano,

com um amplo grupo de intelectuais e artistas, antes de conseguir um lugar num navio que saísse para a Martinica.

Aquela nova ruptura representa para o artista o último passo fundador da sua identidade estética. A partir desta última viagem simbólica, Lam encontrará o seu lugar na arte, mesmo continuando a viajar no espaço geográfico, morando na Suíça, na Itália e finalmente na França. Mas a peregrinação através das culturas termina com esta viagem ao Caribe, mesmo se ele não desejasse voltar à sua terra cubana: a experiência nova que ele teve nas Antilhas, Martinica, Haiti e Cuba, graças ao percurso estético que fez durante os anos europeus, permite-lhe recompor a paisagem cultural que estava construindo, aos poucos, há mais de vinte anos.

Junto com André Breton, Claude Lévi-Strauss e outros, Lam chega à Martinica, com o sonho de seguir para Nova York. Consequentemente, ele encontra o poeta martinicano Aimé Césaire, autor ainda desconhecido de um poema hoje famoso: *Cadernos da volta ao país natal*. Aquele encontro com o poeta permite a Lam sentir, não somente sentir diretamente, mas também através do olhar do outro, como foi profundo sobre ele o efeito da *desterritorialização*. As conversas entre os dois negros marcados pela experiência da deslocalização, dois artistas tendo aproveitado sua estadia na Europa para afinar os seus instrumentos de análise e expressão, aquela troca fértil revelou ao pintor a chave estética do seu mal-estar.

Na verdade, Lam tinha perdido seis vezes as suas raízes, sem falar do que ele tinha escondido no mais profundo de si: as várias culturas

que participaram na sua formação. Quer dizer que o encontro com Césaire, poeta negro-africano e revolucionário, portador da herança da escravatura, cidadão francês colonizado pelos franceses, voltando à terra natal com a maior cultura literária após alguns anos de estudo na metrópole, aquele encontro foi para Lam como a experiência do espelho, como se Césaire fosse o *alter ego* que o próprio artista esperava e agora encontrava.

Sem possibilidade financeira de seguir para os Estados Unidos, Lam volta a Cuba. Com De Menil, um médico francês enraizado no Caribe e, com Pierre Mabile, adido cultural francês no Haiti, ele irá conhecer os cerimoniais vodu; com Ligia Cabrera, uma antropóloga cubana, fará a aprendizagem dos segredos da *santería*, o culto sincrético que mistura a religião católica com as práticas religiosas africanas.

Com esta nova bagagem simbólica, a qual vem nutrir a experiência pictórica acumulada na Europa, Lam ganha um novo aceso aos elementos da sua própria tradição. Essa redescoberta é filtrada ,a partir de então, pelas experiências acumuladas fora, e sobretudo, pela visão trágica herdada da guerra civil espanhola e da segunda Guerra Mundial. A essas dores que ficaram marcadas, inclusive no seu corpo, junta-se o longo estudo de Goya e talvez, sobretudo, a meditação sobre a melancolia como fundamento do trabalho artístico, tal como ensinara Albrecht Dürer. Todo este trabalho sobre a função da arte na cultura da Europa fez com que Lam iniciasse um novo período na sua produção artística. A melancolia já não era um estado psíquico, mas uma

estratégia artística. Os cultos africanos já não eram simplesmente religião, mas um fundo cultural de onde extrair os elementos universais da angústia humana.

Para encenar este mundo novo, Lam iria conformar um espaço novo. A primeira coisa que se pode dizer deste espaço é que ele é abstrato.

Mulher 1942

Mas em seguida aparecem elementos da natureza, junto às figuras, como se o homem ou a mulher fossem parte de um universo mais amplo: a natureza não é um cenário, não é uma paisagem sobre a qual a figura humana se desalinhará: o ser humano é natureza em si.

Deusa com folhagem 1943



Wifredo Lam, *La Jungla*, (1943) - ©- ADAGP, Paris, 2021

Com a obra *La Jungla* (A Selva), de 1943, Lam atinge a representação de um mundo que chamaríamos de fantástico ao qual corresponde um espaço, ele também, fantástico. Não se trata mais, portanto, do espaço surrealista dos anos vinte, que trabalhava com elementos do mundo quotidiano organizados na contra lógica do verossímil. Aqui, conforma-se um mundo feito de figuras sem referentes, compostas, fora de toda lógica racional. Mas, este mundo fantástico pretende fornecer, como fazem os espelhos, uma imagem verdadeira ao homem ferido pela história.

La Jungla apresenta um tipo de espaço muito particular: aí existe a perspectiva, mas sem profundidade, aí os objetos e os signos pertencem ao mesmo mundo, aí a lua está dentro dos canaviais. Para dizer de uma só forma, e para concluir, o espaço deste quadro mistura os elementos do mundo quotidiano com os do mundo cultural.

Malembo

Wifredo Lam, ao chegar no ponto de convergência da sua trajetória, voltando ao espaço cultural caribenho, elabora uma representação do mundo que obedece fundamentalmente ao percurso que ele fez: do Caribe para a Europa e da Europa para o Caribe, do racionalismo para as religiões e das religiões para uma arte consciente e comprometida, do homem e da mulher para o ser humano, vítima libertada graças à sua capacidade de se ver e de se reformular ao longo da sua história. Malembo, deus dos cruzamentos, dos caminhos que se cruzam, poderia finalmente ser a figura tutelar deste destino artístico.

REFERÊNCIAS

BÖCKLIN, Arnold. *A ilha dos mortos* (1880)

LAM, Wifredo. *Amor/desamor* (1930)

LAM, Wifredo. *Autorretrato* (1937)

LAM, Wifredo. *Casas colgadas* (1927)

LAM, Wifredo. *Composição* (1930)

LAM, Wifredo. *Deusa com folhagem* (1943)

LAM, Wifredo. *Deusa com folhagem* (1943)

LAM, Wifredo. *Guerra Civil* (1936)

LAM, Wifredo. *Madame Lumumba* (1938)

LAM, Wifredo. *Mulher* (1942)

LAM, Wifredo. *Nu* (1926)

LAM, Wifredo. *Sem Título* (1937)

LEENHARD, Jacques. *LAM*, Paris, HC Éditions, 2009. 320 páginas.

ISBN 9782357200258.

MUSEOLOGIA CRÍTICA: TEORIA E PRÁXIS. ANÁLISE DE UMA SOBREPOSIÇÃO CRESCENTE COM O MUNDO DA ARTE

Jesús Pedro Lorente⁵⁵

Estudos sobre museus, suas últimas tendências e impacto no sistema artístico

Existem termos que passam a agradar tanto em determinada época que se tornam palavras de ordem distintivas daquele momento histórico. Foi o que aconteceu com o epíteto 'novo', *slogan* favorito dos propagandistas modernos, que o generalizaram por todos os meios, da publicidade aos textos universitários. Após a revolução de maio de 1968 em Paris, expressões como o *nouveau roman*, a *nouvelle histoire*, a *nouvelle vague* cinematográfica etc. tornaram-se onipresentes no mundo de língua francesa. Foi nesse contexto que também surgiu o nome *nouvelle muséologie*, para se referir a uma renovação museológica cujo líder carismático seria George-Henri Rivière, apoiado não somente por fiéis compatriotas de seu círculo mais

⁵⁵ Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, vicepresidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, miembro de los Consejos de Administración de la Asociación Española de Críticos de Arte y de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte y director del trimestral de esta última. revista (www.aacadigital.com). Su principal libro sobre crítica de arte es *Grandes críticos de arte (1750-2000). Surgimiento y desarrollo de una profesión en crisis permanente*. Gijón, Trea, 2017 (publicado en inglés por Mimesis International en 2020). Sus otras publicaciones recientes incluyen los libros: *Arte público y museos en distritos culturales*. Gijón: Trea, 2018 (versión en inglés publicada en 2019 por Routledge), y *Los museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico*, Gijón, Trea, 2008 (editado en francés por L'Harmattan en 2009, en inglés por Ashgate en 2011, en turco por la Universidad de Estambul en 2016).

próximo, como Hugues de Varine-Bohan, Matilde Bellaigue ou André Desvallées, mas também por muitos seguidores de outros países, notadamente no Canadá, onde o *Mouvement Internationale pour une Nouvelle Muséologie* (MINOM) foi criado a partir de um workshop internacional realizado em Quebec, em 1984: seu líder foi Pierre Mayrand, o grande apóstolo que expandiu depois essa prédica não apenas nas culturas de língua francesa, mas também em outras áreas idiomáticas. Seu sucesso foi tanto que esse rótulo foi adotado em todas as línguas, embora muitas vezes seja mal utilizado para se referir a tendências museológicas recentes, que podem ser novas, mas não deveriam mais ser chamadas de 'nova museologia'.

Outro exemplo, comparável em muitos aspectos à nova museologia, seria a denominação em inglês *New Art History* (Nova História da Arte), referindo-se especificamente a uma série de historiadores da arte que se tornaram conhecidos na década de 1970. Nascida na mesma época, a expressão *nouvelle muséologie* também tem um significado específico, não dedutível do sentido literal das palavras, o que tem causado mal-entendidos em outros contextos linguísticos. Essa locução em francês tem uma conotação histórica, como acontece com tantas categorizações terminológicas, cuja especificidade, às vezes, se perde em outras línguas. Um dicionário de conceitos-chave da Museologia publicado em francês, inglês e espanhol pelo Conselho Internacional de Museus (DESVALLÉS; MAIRESSE, 2010) alerta para essas confusões, para deixar claro em todas essas línguas que a 'nova museologia', por excelência, seria uma

tendência nascida na França durante a década de 1970 e que, a partir de 1984, se expandiu internacionalmente, tendo como principal argumento a demanda por museus mais comprometidos socialmente.

Em particular, empenharam-se na construção de um novo modelo museológico: o ecomuseu, caracterizado como tripla novidade porque, em vez de ser edificado, a sua localização deveria cobrir todo um território e, em vez de conservar um acervo, trataria de um amplo legado da cultura material e imaterial, no entanto, acima de tudo não estaria mais nas mãos de funcionários profissionais, pois deveria ser autogerido pela própria comunidade como um todo. Esse foi o ‘cavalo de batalha’ predileto dos neomuseólogos, sua grande contribuição e talvez tenha sido, também, sua principal limitação: embora na época os *ecomusées* pioneiros criassem grandes expectativas, no longo prazo tiveram uma sobrevivência fugaz e, devido à sua localização no interior da França, quase não tiveram efeito nas principais instituições museológicas da capital, de modo que seu impacto prático foi muito limitado, apesar de sua impressionante expansão internacional.

É oportuno lembrar que os grandes museus de arte permaneceram alheios à sua influência, como Mieke Bal bem apontou, censurando a nova museologia por estar focada acima de tudo nos museus de etnologia e história, e que ela se referia aos neomuseus britânicos, liderados por um catedrático de História da Arte na *University of Essex* (BAL, 1996). Refiro-me a Peter Vergo, editor de um volume coletivo publicado em 1989 sob o título *The New Museology*, cujas páginas não faziam referência aos líderes do MINOM. Eles, liderados por André

Desvallées, responderam empreendendo a compilação da verdadeira ‘Bíblia’ do neo-museu, poeticamente intitulada *Vagues: Une anthologie de la nouvelle muséologie* (Ondas: uma antologia da nova museologia) . Seu primeiro volume, publicado em 1992, foi uma espécie de ‘Antigo Testamento’, composto por textos das décadas de 1970 e 1960 ou até anteriores, escritos por autores reverenciados como predecessores e pioneiros; enquanto o segundo, publicado em 1994, reunia textos dos apóstolos mais recentes – franceses, principalmente, embora não exclusivamente—, entre os quais não figuravam nenhum dos autores do evangelho ‘apócrifo’ da nova museologia editada por Peter Vergo.

Tampouco levaram em consideração outros historiadores ou críticos de arte, quando muito foram incluídos alguns textos de artistas como Tàpies, mas foi uma pena que não levaram em conta, por exemplo, uma autora espanhola tão destacada e com ideias aderentes como Aurora León Alonso. Seu conhecido livro *El museo: teoría, praxis y utopía* (O Museu: Teoria, Práxis e Utopia), cuja primeira edição data de 1978 e ainda está sendo reeditada com sucesso, foi um *vademecum* marxista por ela o ter negado anos depois, voltando então sua carreira de professora e pesquisadora como professora no Departamento de História da Arte da Universidade de Huelva.

No entanto, na Espanha, a militância neo-museológica espalhou-se imediatamente em muitas instâncias acadêmicas, liderada por alguns professores universitários, incluindo dois historiadores de arte influentes como Iñaki Díaz Balerdi ou Luis Alonso Fernández,

pioneiros na criação de novos cursos de pós-graduação em museus. para cujos alunos prepararam alguns manuais, como o publicado em 1993 pelo Prof. Alonso intitulado: *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo* (Museologia. Introdução à teoria e prática do museu), republicado em 1999, ou a obra *Miscelánea museológica* (Miscelânea museológica), coordenada pelo Prof. Díaz Balerdi e publicada em 1994 pelo Serviço Editorial da Universidade do País Basco.

Àquela geração de professores e pesquisadores especialistas em arte devemos também monografias museológicas muito *à la page* (em dia) com a intelectualidade do outro lado dos Pirineus, como a análise semiótica pessoal intitulada *Metamorfosis de la mirada: El museo como espacio del sentido* (Metamorfose do olhar: O museu como espaço de sentido) publicado em 1990 por Santos Zunzunegui - edição revista e ampliada em 2003 com um novo subtítulo: *Museo y semiótica* (Museu e semiótica), ou a *Introducción a la nueva museología* (Introdução à nova museologia), que Luis Alonso Fernández publicou pela primeira vez em 1999 (relançada em 2003 com o título *Nueva Museología* (Nova Museologia); Por sua vez, a arqueóloga Francisca Hernández, que havia concluído seu excelente ensaio de 1998, intitulado *El museo como espacio de comunicación* (O museu como espaço de comunicação) nos ecomuseus franceses, publicaria em 2006 o conhecido livro *Planteamientos teóricos de la museología* (Aproximações teóricas da museologia), onde já não apenas elogiava o desenvolvimento da Nova Museologia, mas também oferecia, pela

primeira vez em espanhol, um elaborado compêndio das contribuições de teóricos do Leste Europeu, cujos escritos ela pôde aprender graças à sua participação ativa assídua dentro do ICOM, no Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM).

Nesse fórum internacional, mesclaram-se, de forma tranquila, as águas do movimento neomuseológico do MINOM e os contributos dos pioneiros de uma jovem disciplina que em Brno e Zagreb havia criado as suas primeiras cadeiras; por outro lado, a ‘museologia crítica’ demorou muito para permear os membros do ICOFOM, apesar de algumas referências anteriores nas publicações de um distinto professor de Museologia da *Reinwardt Academy-University of the Arts*, em Amsterdam, Prof. Peter van Mensch, que seria presidente do ICOFOM entre 1989 e 1993. Ao contrário dessa mesclagem tranquila, os *campi* universitários norte-americanos foram o terreno fértil de uma transformação nominal de muitas disciplinas que desafiadoramente declararam uma virada ‘crítica’, como, por exemplo, ‘pedagogia crítica’, a ‘história crítica de arte’ e, é claro, museólogos críticos rapidamente proliferaram, cujos princípios doutrinários foram supostamente inspirados em primeiro lugar pelas teorias de Theodor Adorno e Max Horkheimer (*apud* POULOT, 2005; NAVARRO, 2006).

Baseando-se em Derrida e Foucault e/ou em outros filósofos pós-modernos, uma nova geração de publicações de museus influentes preferiu enfatizar as discrepâncias e os pontos de ruptura. A partir daí, as reflexões epistemológicas de Bruno Latour sobre ciência e sociedade

no quadro da teoria ator-rede também adquiriram grande influência (MAIRESSE, 2015). Cada um entenderia a ‘museologia crítica’ de maneira diferente e muitos estudiosos logo sugeririam variações ou designações alternativas.

A palavra ‘crítica’ não é necessariamente sinônimo de opinião ofensiva ou negativa, mas sim de apreciação ou julgamento avaliativo. Nisso sempre se baseou a obra de críticos e historiadores de arte; portanto, não é surpreendente que o setor das artes tenha sido particularmente prolífico nos estudos críticos de museus. Na verdade, a expressão ‘museologia crítica’ foi usada desde muito cedo por alguns especialistas em arte, que falavam em espanhol e francês. Entretanto, os ensaios mais influentes de historiadores da arte e museólogos ‘críticos’ que se autodenominam foram publicados em inglês e, particularmente, nos Estados Unidos. Uma figura de destaque nesse campo seria Carol Duncan, professora de história da arte no *Ramapo College* em Nova Jersey. Ele já havia publicado, em 1993, um volume intitulado *The Aesthetics of Power: Essays in Critical Art History*; mas seu livro mais conhecido, um marco na crítica política e feminista dos museus de arte, viria dois anos depois: *Civilizing Rituals Inside Public Art Museums*. Na costa oeste americana, a professora Jo-Anne Berelowitz o apoiou e muitos outros colegas em todos os lugares fizeram o mesmo; a maioria pertencia a uma faixa etária marcada por uma formação marxista e materialista ou outros estudos que na época formaram um substrato comum no qual brotou sua crítica cultural, conforme reconhecido por Daniel J. Sherman e Irit Rogoff na

apresentação de um famoso volume coletivo (SHERMAN; ROGOFF, 1994). Isso inspirou minha interpretação ingênua de tendências museológicas sucessivas em termos geracionais, quando proclamei desafiadoramente "A nova museologia está morta, viva a museologia crítica!" no título da introdução a outro livro de autoria múltipla (LORENTE; ALMAZÁN, 2003).

Mais precisa, ainda, foi minha afirmação de que nossa militância era especialmente forte no campo da arte contemporânea. Inúmeros artistas e curadores desafiaram o sistema de arte por décadas com intervenções da chamada ‘crítica institucional’, por meio da qual profissionais de museus expressaram sub-repticiamente suas injúrias contra o museu ou outras instâncias do sistema de arte. Enquanto isso, cátedras universitárias ofereciam maior liberdade para a crítica acadêmica de instituições artísticas, avaliando seu papel social, coleções, arquitetura e história política à luz das teorias culturais mais recentes. No campus de Los Angeles da Universidade da Califórnia, o professor Donald Preziosi tornou-se uma figura de referência para a crítica pós-moderna em história da arte e estudos críticos de museu (PREZIOSI; FARAGO, 2004). Essa circunlocução foi adicionada à complicada disparidade de nomes e denominações, tanto em inglês quanto em outras línguas, em que neologismos como ‘anti-museu’, ‘pós-museu’ ou outros termos utópicos foram embaralhados, sendo o resultado uma intrincada floresta conceitual na qual poderia ser muito fácil de se perder (GÓMEZ MARTÍNEZ, 2016).

Cumprir destacar que a expressão ‘museologia reflexiva’ poderia ter sido uma opção muito melhor, se fosse para reivindicar um discurso intelectual, um incitamento ao pensamento. Afinal, reflexão significa tanto meditação quanto reflexão especular, que inspirou muitas reflexões na museologia por meio de seu adjetivo em inglês: *reflexive* ou *reflective* (BUTLER, 2013; BRULON, 2015). Seu resultado seria uma museologia voltada para a reflexão sobre questões contenciosas, visões conflitantes e polêmicas que devem ser (re)presentadas nos museus, como reflexo de nossa sociedade. Logo, se as questões de inclusão social nos museus também são uma questão fundamental definidora da museologia crítica, em última análise, não são tão diferentes da ‘nova museologia’, que em sua recente reformulação é agora conhecida como ‘socio-museologia’. Na realidade, os museus comunitários e seus sucessores continuam a florescer no México ou no Brasil mais do que em qualquer outro lugar, apesar do grande sucesso que a expressão ‘museologia crítica’ vem obtendo, não só no meio acadêmico, mas também nas iniciativas políticas ou nas empresas conjuntas (*joint ventures*).

Alcançar o status de oficialidade pode parecer paradoxal para a museologia crítica ou para qualquer outra disciplina com essa designação. É verdade que ser crítico é entendido principalmente como ser contra e expressar oposição, desde as margens do poder. As instituições poderão, de fato, ser críticas? Os museus serão capazes de criticar, tornando-se sujeito e não apenas objeto direto de tal verbo? Alguns autores afirmam isso, defendendo a concretização do ideal de

museu crítico (CHIODI, 2009, ZULIANI, 2009; PIOTROWSKI, 2011; SAURET; LORENTE, 2011). Houve até quem proclamou com otimismo o advento iminente de um ‘museu radical’ que cultivaria de forma inequívoca a democracia, o diálogo e o debate (CHAMBERLAIN, 2011). Museologia Radical foi o nome dado a esse ativismo institucional em 2013 por Claire Bishop, Professora de História da Arte na *City University of New York*, que revisou, em um excelente livro, bons exemplos de iniciativas polêmicas em museus de arte contemporânea. É óbvio que a museologia crítica está penetrando nos museus, especialmente aqueles dedicados à arte contemporânea, cujos educadores, curadores, diretores e arquitetos sempre foram especialmente receptivos aos discursos críticos.

O discurso crítico na práxis museológica: questões, dúvidas, controvérsias.

Se a museologia crítica surgiu do questionamento das políticas de representação, não é surpreendente que a primeira instância de sua aplicação prática em museus já seja evidente no exterior, ao dar visibilidade provocativa a peças antropologicamente conotadas em programas de arte pública de museus em todo o mundo. Um dos meus exemplos favoritos é a *Vancouver Art Gallery*, em cuja entrada principal já havia sido erguido o monumento *Bird of Spring* (Ave da Primavera), uma obra tradicional do artista esquimó Abraham Etungat, mas vale destacar que desde 2001 seu telhado é coroado por uma instalação conceitual do famoso artista sino-canadense Ken Lun, que tinha um barco diferente colocado em cada canto do edifício, cada um

orientado para um dos pontos cardeais e pintado nas respectivas cores estereotipadas das raças indiana, asiática, preta e branca, daí o seu título eloquente: *Four Boats Stranded: Red and Yellow, Black and White* (Quatro Barcos Encalhado: Vermelho e Amarelo, Preto e Branco) (Lorente, 2011). Outro caso ainda mais notável é a *National Art Gallery of Pakistan* (Galeria Nacional de Arte do Paquistão), inaugurada em 2007 no epicentro político de Islamabad, ao lado do Parlamento e da mansão presidencial, pois se apresenta do lado de fora de sua porta principal, com o próprio cartaz do museu, a escultura *Seven Feelings against Destruction* (Sete sentimentos contra a destruição), de Rabia Zuberi: uma artista consagrada, mas mulher e imigrante da Índia, um país rival em muitos aspectos, como se para reafirmar publicamente que o museu quer ser “um lugar de reflexão e não uma afirmação nacionalista” (KNELL, 2016, p.114-115).

Na verdade, os discursos assertivos estão em retrocesso e esse seria o traço mais característico da museologia/museografia crítica. Cada vez mais os museus, seja no interior ou no exterior, tanto pela exposição temporária como pelo seu acervo permanente, preferem induzir reflexões que suscitam questionamentos e dúvidas. Não é uma invenção nova, já que a maiêutica socrática ou a retórica ciceroniana faziam uso frequente de perguntas reflexivas, que sempre foram um recurso argumentativo muito eficaz. Contudo, não é verdade que, desde a crise da modernidade e suas certezas, o uso de perguntas reflexivas tem sido um recurso particularmente onipresente, também no campo dos museus? É claro que essas questões, há muito, se tornaram um

recurso discursivo regular no Museu de Antropologia da Universidade de British Columbia, liderado pelo museólogo crítico Anthony Shelton; embora, para uma maior variedade, também se opte por questões indiretas, chamando a atenção para as incógnitas suscitadas pelas exposições, que foram selecionadas justamente pelos desafios que se apresentam, como no caso de algumas máscaras mexicanas, algumas das quais estamos informados que são falsas. No entanto, eles vão ainda mais longe no *Royal British Columbia Museum*, em Victoria, cuja seção de antropologia não só pergunta aos visitantes sobre as diferenças entre obras falsas e autênticas, como os confunde com vitrines vazias porque algumas peças foram devolvidas aos povos originários nativos, mas também se deve destacar que, surpreendentemente, sua exposição permanente culmina com uma pintura que representa uma taberna em que vários homens bebem e jogam cartas, incluindo um clérigo protestante. A placa de identificação informa sobre o autor da obra, Rowland Lee, sua data, 1892, e seu título duplo, Slim Jim ou The Parson Takes the Pot (Slim Jim ou O Pároco leva o Pote), detalhando que esta pintura estava no prédio do Parlamento da Colúmbia Britânica desde sua inauguração em 1897 até o final da década de 1970; mas há também outro painel com um texto explicativo complementar em que o visitante participa de algumas conjecturas sobre como foi parar ali e, sem esclarecer se o chocante é que um vigário beba e brinque ou que uma pintura medíocre sobre o assunto tenha chegado a um destino tão ilustre, uma pergunta final nos é transferida: Could it be that Slim Jim

has a much deeper meaning? What do you think?” (“*Será que Slim Jim tem um significado muito mais profundo? O que você acha?*”).

O requerimento em segunda pessoa é um recurso clássico de mediação, muito praticado pelos profissionais do patrimônio desde os tempos de Freeman Tilden, que dizia que a interpretação não é instrução, mas provocação, e recomendava iniciar uma conversa com os visitantes a partir de perguntas lançado taticamente para envolvê-los na reflexão pessoal, mas é claro que ele se referia aos guias do parque natural que dão explicações orais aos grupos e, embora os gabinetes pedagógicos dos museus também realizem visitas guiadas nas quais instigam o debate, este diálogo vivo é mais difícil com o público que os visita por conta própria. No Museu Guggenheim de Bilbao, os visitantes encontram sempre, em cada exposição, um espaço de descanso onde podem consultar livros ou materiais de serviços educativos, e esses espaços, desde 2013, apresentam nos corredores entre as salas da coleção permanente fotos e textos interpretativos em várias línguas, chamando nossa atenção com questões como esta: ‘Como nos sentimos com relação a essa pintura?’, antes de explicar a importância da exaltação de Rothko, com seus campos de cores, sentimentos e emoções.

A Pinacoteca do Estado de São Paulo propôs algo melhor com um ambicioso programa educacional intitulado *Arte em diálogo*, que vincula criticamente as obras artísticas entre si e com o espectador, por meio de textos em três linguagens a partir de perguntas e respostas com as quais, desde 2011, tenta estimular a reflexão e o diálogo entre os

visitantes nas salas de arte moderna e contemporânea. Os profissionais do Núcleo de Ação Educativa daquele museu têm enorme mérito pela realização de escrever tantas perguntas inteligentes e respostas sempre muito corretas; embora suas perguntas reflexivas mais eficazes sejam talvez aquelas que culminam em uma pergunta aberta, cuja resposta não é especificada. Na verdade, pode ser considerado didaticamente contraproducente que eles geralmente quase sempre ofereçam respostas, uma vez que nos inibem de pensar sobre outras respostas para nós mesmos que possam contradizer as deles.

Outras vezes, as perguntas podem já implicar a chave do enigma, mas são formuladas como uma hipótese, buscando o endosso do público e seu envolvimento nas dúvidas curatoriais, como o *Seattle Art Museum* faz maravilhosamente em muitos de seus cartazes. Minha favorita é a que acompanha uma pintura intitulada *The Duet* (O dueto), pintada por volta de 1629 pelo holandês Jan Miense Molenaer: “Fazer música era uma metáfora para fazer amor, como agora. A julgar pelos objetos e atitudes dos assistentes, você acha que essa é a mensagem pretendida pelo artista?”. Se tivéssemos perdido o detalhe freudiano do simbolismo fálico associado à flauta que a mulher tem entre os dedos ou às curvas sensuais do instrumento de cordas que o homem acaricia, depois de ler a pergunta olhamos aquele dueto musical com outros olhos.

Ocorre o mesmo no caso do Museu Wallraf-Richartz em Colônia, cujas salas de arte dos séculos XVIII, XIX e XX contam com uma abundância de cartéis interrogativos. A de um pequeno quadro pintado

por Johann Hasenclever em 1850, intitulado *Soirée*, apresenta um dilema: “*Spass oder Ernst? Was denken Sie: Stimmungvolle Darstellung einer der Sängerin andächtig lauschenden Abendgesellschaft, oder doch ein vom Maler aufgespießtes bürgerliches Ritual?* (“Brincadeira ou seriedade? O que você acha? Trata-se de uma representação atmosférica de uma festa noturna na qual se está escutando à cantora ou é um ritual burguês caricaturado pelo pintor?”).

Essas questões abertas podem nos levar a um nível mais alto de especulação, desde que não caiamos em interrogatórios infantis, cuja resposta seja óbvia ou banal. Seguindo os postulados de Howard Gardner e David Perkins sobre o funcionamento da inteligência e o estímulo do raciocínio, seria até desejável que o público fosse o único a formular as próprias questões. Christopher Whitehead apontou acertadamente que alguns museus, ao anteciparem as perguntas e respostas de seus visitantes, que poderiam ter preferido outras, chegam a fazê-los sentir que estão sendo tratados de maneira paternalista (WHITEHEAD, 2012); em vez disso, o autoquestionamento reflexivo pode dar origem a engenhosas subversões de valores, como a interpretação da paisagem canadense que destaca muitos tópicos patrióticos e histórico-artísticos nas galerias da *Art Gallery of Ontario* em Toronto, sob o título *Arcadian Land: Seized or Lost?* (Terra arcadiana: apreendida ou perdida)? (WHITEHEAD, 2012).

A dupla interrogação estabelece um distanciamento irônico e discreto da forte carga de idealismo nacionalista que a pintura

romântica de paisagem costuma ter; embora sem chegar ao questionamento sarcástico que os textos interpretativos mostram nas paredes da galeria permanente dedicada à arte dinamarquesa e nórdica de 1750 a 1900, que pode ser visitada desde 2011 no *Statens Museum for Kunst* em Copenhague, uma das poucas galerias nacionais que tratam fazer rir seus visitantes, segundo Simon Knell, cuja monografia sobre a tipologia deste museu incluía longas citações daqueles textos que desconstróem antigos mitos patrióticos com a linguagem e ideias atuais, problematizando as noções de nação e arte nacional (KNELL, 2016).

Pode parecer curioso que os museus nacionais questionem as glorificações épicas do vernáculo, mas o nível cultural da população em um país desenvolvido não admitiria mais hoje a propaganda política típica dos regimes totalitários ou a doutrinação em massa que Tony Bennet tão bem descreveu em suas pesquisas históricas sobre museus e grandes feiras do ‘complexo expositivo’ do século XIX.

Agora a pregação ideológica tem que ser feita de forma mais sutil, como afirmou o historiador e museólogo mexicano Luis Gerardo Morales, após constatar como os museus no México continuam a contar patrioticamente a história da nação, quando deveriam antes explicar que esta configuração nacional surgiu de um processo forjado após a Guerra da Independência de 1810-21, na medida em que uma identidade coletiva estava sendo moldada precisamente com a ajuda de museus ou outras entidades educacionais (MORALES, 2007). Segundo ele, a ‘nova museologia’ mexicana deu um passo importante em

direção a outro paradigma social com o Museo Nacional de Culturas Populares (Museu Nacional de Culturas Populares), inaugurado em 1982, e os museus comunitários de Oaxaca criados de 1986 a 1988; mas sem deixar de doutrinar de forma apologética, exaltando o índio, rural e local. Seria melhor que os museus mostrassem controvérsias históricas, tornando-as explícitas: não há nada de errado em expressar reconhecimento nos museus à(s) identidade(s) nacional(is) que continuam marcando fortemente a idiossincrasia cultural em tantos lugares do mundo, mas também podemos perguntar sobre sua validade. De acordo com Andrea Witcomb, é necessário revisar a teoria e a prática dos museus para fomentar debates, em vez de perpetuar “uma celebração simplista e reforço de identidades existentes” (WITCOMB, 2015, p. 321).

Superado o velho dilema entre templo e fórum, o pensamento crítico reformulou os museus como um ambiente público no qual a sociedade reconsidera seus valores dia a dia. As controvérsias há muito foram assumidas como inevitáveis, talvez não buscadas ou provocadas, mas inerentes à nossa vida coletiva e à prestação de contas perante a sociedade por instituições que não são mais percebidas como oráculos indiscutíveis, tanto no caso de museus de ciência e tecnologia, quanto, sobretudo, os de história e arte (HARRIS, 1995). A diferença, em comparação com outros fóruns de discussão jornalística ou entre amigos e familiares, nos quais também há controvérsia sobre questões candentes, é que os museus são espaços cívicos, não alinhados com interesses ou ideologias particulares (CASEY, 2001).

Entretanto, nunca devemos confundir o não-alinhamento com a neutralidade, portanto, com o devido respeito pela estrutura legal, os museus podem muito bem se envolver criticamente em questões ideológicas, de valores e crenças, incluindo também questões de sexo e questões de gênero, disputas políticas ou disputas sociais (KNELL, MACLEOD; WATSON, 2007; PIOTROWSKI, 2011). Eles podem até discordar publicamente sobre certas decisões do governo, para sublinhar sua independência institucional, como o MoMA de Nova York fez em resposta à proibição de entrada nos Estados Unidos da América que o presidente Trump ordenou em 2017 contra imigrantes de sete países islâmicos: durante meses, nas salas da coleção permanente, as obras de Picasso, Matisse e Picabia foram substituídas por outras da iraquiana Zaha Hadid, do sudanês Ibrahim el-Salahi e de vários artistas iranianos *“to affirm the ideals of welcome and freedom as vital to this Museum, as they are to the United States”* (“para afirmar os ideais de acolhimento e liberdade vitais para este Museu, como são para os Estados Unidos” - palavras de John Reeve, citadas em Knell, 2019, p.60).

Se algo define a museologia crítica, é a predisposição para abordar questões sensíveis, especialmente quando se trata de desafiar a sobrevivência de concepções colonialistas hegemônicas em uma sociedade cada vez mais multicultural e globalizada (Lorente, 2012, p. 79). Todavia, questões polêmicas também são enfrentadas de forma polêmica, mostrando abertamente os conflitos quando existem, confrontando posições conflitantes (Mouffe, 2013). Assim, os museus

não são apenas uma vitrine para o patrimônio conflitivo, mas também para os conflitos curatoriais, mostrando aos visitantes as visões contrastantes de mundo que se elucidam diante de seus olhos (DE ANGELIS, 2014; SCHÄRER, 2018). Esse metadiscurso que chama a atenção dos visitantes para a obra curatorial e seus dilemas deve, em última análise, ser considerado a característica mais distintiva de uma museologia autodenominada ‘reflexiva’ ou ‘crítica’ dentro dos museus. Não é por acaso que os museus universitários foram os pioneiros nesse tipo de discurso autorreferencial.

Da mesma forma, a ‘museologia crítica’ como corrente intelectual atingiu uma institucionalização particular em contextos universitários. O tom comemorativo dos estudos museológicos deu lugar a resenhas críticas, que proliferam em cursos e textos acadêmicos, incluindo este artigo. É oportuno terminar reiterando, como disse nos primeiros parágrafos, que todas são dúvidas quanto à ‘museologia crítica’, denominação muito questionada. Já foi declarado desatualizado por um livro com um título enfático, *Postcritical Museology: Theory and Practice in the Art Museum* (Museologia Pós-crítica: Teoria e Prática no Museu de Arte), proclamando que havia chegado o momento de Tate e outros museus de arte adotarem políticas educacionais de democracia, inclusão e multiculturalismo além do jargão acadêmico da moda, de que os responsáveis pela publicação deste volume coletivo estavam mais do que fartos (DEWDNEY; DIBOSA; WALSH, 2013). Alguns deles eram professores universitários, o que deu especial importância às suas demandas por

uma maior inter-relação da teoria do museu com o trabalho empírico; uma afirmação posteriormente renovada por Victoria Walsh no ensaio escrito para um volume coletivo cujo título, *From Museum Critique to the Critical Museum* (Da crítica de museu ao museu crítico), também parecia insistir nessa correlação crucial: de fato, o conteúdo abrangia todos os tipos de casos desafiadores em museus de arte, começando com exemplos do século XIX e início do século XX, mas com um foco especial nos países europeus pós-comunistas (MURAWSKA-MUTHESIUS; PIOTROWSKI, 2015).

Nomenclaturas alternativas têm florescido ultimamente. Historiadores da arte, arqueólogos e outros especialistas culturais juntaram forças nestes tempos de interdisciplinaridade desenfreada, promovendo o rótulo de Estudos do Patrimônio ou seus equivalentes em outras línguas, como ‘patrimoniologia’. Longe de rupturas disciplinares, eles são mais uma via de continuação das correntes anteriores. Talvez uma apreciação mais positiva de nossos antecessores seja, de fato, uma característica definidora dos estudos críticos de patrimônio, olhando para trás e para frente, como o belo título de um artigo que elogia o diálogo construtivo entre profissionais de museus e especialistas externos em herança (WITCOMB; BUCKLEY, 2013, p. 573).

A nova museologia, pouco preocupada com as origens desta disciplina, insistia em pregar um novo começo, caindo em uma terminologia contenciosa que causou divisões; embora seja mais típico de museólogos críticos reconsiderar a evolução disciplinar com uma

visão panorâmica e agora a tendência ao sincretismo da ‘patrimoniologia’ vai e vem entre diferentes disciplinas e linguagens patrimoniais (MAIRESSE, 2015). Isso também foi sublinhado por seu sucessor à frente do ICOFOM, o professor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Bruno Brulon, em eloquente ensaio que pede uma reconsideração pós-colonial dos estudos museológicos, articulando as contribuições de museólogos de diferentes culturas. (BRULON, 2018, p. 68). Não consigo pensar em uma conclusão melhor para esta análise sobre o crescente entrelaçamento de teoria e práxis como um reflexo das tendências museológicas mais recentes que abalaram o sistema da arte, ou vice-versa.

REFERÊNCIAS

BAL, Mieke. The discourse of the museum. *In*: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy (eds.): *Thinking about Exhibitions*. Routledge, Londres-Nueva York, 201-218, 1996.

BRULON SOARES, Bruno. The museum performance. Reflecting on a Reflexive Museology, *Complutum*, vol. 26 (2), p. 49-57, 2015.

BRULON SOARES, Bruno. Transculturación del conocimiento museológico, *Cuadernos Hispanoamericanos*, v. 814, p. 56-71, 2018.

BUTLER, Shelley Ruth. Reflexive Museology: Lost and Found. *In*: WITCOMB, Andrea; MESSAGE, Kylie (eds.) *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Theory*, Nueva York, John Wiley & Sons, p. 159-182, 2013.

CASEY, Dawn. Museums as agents for social and political change, *Curator*, vol. 44, n. 3, p. 230-236, 2001.

CHIODI, Stefano (ed.). *Le funzioni del museo*. Arte, museo, pubblico nella contemporaneità. Florence, Le Lettere, 2009.

DE ANGELIS, Alessandra *et al.* (ed.). *The postcolonial museum: The arts of memory and the pressures of history*. Ashgate Publishing, Ltd., 2014.

DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. (eds.). *Conceptos clave de museología*. Paris, Armand Colin-ICOM, 2010.

GÓMEZ MARTÍNEZ, J. *Museografía al filo del milenio*. Tendencias y recurrencias. Gijón, Trea, 2016.

HARRIS, Neil. Museums and controversy. Some introductory reflections. *The Journal of American History*, v. 82, n.3, p. 1102-1110, 1995.

KNELL, Simon. National Galleries. *The Art of Making Nations*. London-New York, Routledge, 2016.

KNELL, Simon J. (ed.). *The Contemporary Museum*. Shaping Museums for the Global Now. London-New York, Routledge, 2019.

KNELL, Simon J., MacLEOD Suzanne; WATSON, Sheila (eds.), *Museum Revolutions*. How Museums change and are Changed, Londres-New York: Routledge, 2007.

LORENTE, Jesús Pedro (dir.); ALMAZÁN, David (coord.). *Museología crítica y arte contemporáneo*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2003.

LORENTE, Jesús Pedro. El multiculturalismo como piedra de toque en Canadá: los museos de Vancouver a la luz de la museología crítica”, *HerMus: Heritage & Museography*, nº 6, p. 112-129, enero-febrero 2011. Disponível em: <https://www.raco.cat/index.php/Hermus/article/view/313667/403780>. Acesso em 20 jan.2020.

LORENTE, J. Pedro. Manual de historia de la museología, Gijón, Trea, 2012.

MacDONALD, George F.; ALSFORD, Stephen. Canadian museums and the representation of culture in a multicultural nation, *Cultural Dynamics*, v. 7, n. 1, p. 15-26, 1995.

MAIRESSE, Francois. Museology at a crossroads. *Museologica Brunensia*, roč. 4, č. 2, s., p. 4 – 9, 2015.

MORALES MORENO, Luis Gerardo. Vieja y nueva museología en México. In: BELLIDO GANT, María Luisa (coord.): *Aprendiendo de Latinoamérica*. El museo como protagonista. Gijón, Trea, p 342-374, 2007.

MOUFFE, Chantal. Institutions as sites of agonistic intervention. In: GIELEN, Pascal (ed.), *Institutional Attitudes*. Instituting Art in a Flat World, Amsterdam, Valiz, p. 63-74, 2013.

MURAWSKA-MUTHEIUS, Katarzyna; PIOTROWSKI, Piotr (eds.) From Museum Critique to the Critical Museum, Farnham-Burlington, Ashgate, 2015.

PIOTROWSKI, Piotr. Museum: From the Critique of Institution to a Critical Institution. In: HANSEN, T. *(Re)Staging the art museum*, Berlin: Revolver Publishing, p. 77-92, 2011.

POULOT, Dominique. *Musée et muséologie*. Paris, La Découverte, 2005.

PREZIOSI, Donald; FARAGO, Claire (eds.) *Grasping the World*. The Idea of the Museum. Ashgate Press, Aldershot-Burlington, 2004.

NAVARRO ROJAS, Óscar. Museos y museología: Apuntes para una museología crítica. *XXIX Congreso Anual del ICOFOM / XV Congreso Regional del ICOFOM-LAM: Museología e Historia: un campo de conocimiento*, Córdoba-Alta Gracia (Argentina), 5-15 octubre 2006.

Disponível em: http://www.icofom-lam.org/files/museos_y_museologia_critica_-_copia_2.pdf. Acesso em 20 jan.2020.

SAURET, Teresa; LORENTE, Jesús Pedro (coords.). *Museología crítica: Dossier temático. Museo y Territorio*, v. 4, p. 3-147, 2011.

SCHÄRER, Martin. *Exposer la muséologie*, Paris, ICOFOM, 2018.

SHERMAN, Daniel J.; ROGOFF, Irit (eds.). *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*. Londres, Routledge, 1994.

WHITEHEAD, Christopher. *Interpreting Art in Museums and Art Galleries*. Londres-Nueva York, Routledge, 2012.

WITCOMB, Andrea. Toward a pedagogy of feeling. Understanding how museums create a space for cross-cultural encounters. In: WITCOMB, Andrea; MESSAGE, Kylie (eds.) *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Theory*, Nueva York, John Wiley & Sons, p. 321-344, 2015.

WITCOMB, Andrea; BUCKLEY, K. Engaging with the future of “critical heritage studies: looking back in order to look forward. *International Journal of Heritage Studies*, v. 19, n. 6, p. 562–578, 2013.

ZULIANI, Stefania. *Effetto museo: Arte, critica, educazione*. Turín, Bruno Mondadori, 2009.

EL ARTISTA Y LA CULTURA DEMOCRÁTICA: ALGUNAS REFLEXIONES

Margarita Schultz⁵⁶

1. Un acercamiento inicial

¿Cuál es la contribución del artista a una cultura democrática?

Esta pregunta frecuente actúa aquí como disparador. Contiene implicada, por cierto, la correlación entre arte y política. No es desconocida la importancia del arte entendido como *reflejo* de las coyunturas sociopolíticas de un país, de una época... Se ha tratado el asunto en variopinta literatura, aun en aquella que busca en el arte testimonios históricos.

¿El artista le debe algo a la sociedad democrática?

Tal vez deba responderse de este modo: le debe su creación en el sentido general de **producir** su obra. Ello en respuesta a las condiciones que la hacen posible.

Quiero proponer algunas ideas que, al menos inicialmente, invierten la relación de la pregunta motivadora, y podrían instalarse

⁵⁶ Nacida en La Plata, Buenos Aires, reside en Buenos Aires desde 2010. Ha sido designada Profesora Emérita de la Universidad de Chile (2010). Doctora en Filosofía (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina, 1995). Ha ejercido como Académica Titular en el Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile (1976-2009). Áreas principales de investigación: Estética General, Epistemología de la Historia del Arte, Estética sobre Arte Digital (desde 1997). Dictó cursos y seminarios de su especialidad en Latinoamérica y Europa. Participó como ponente en Congresos Internacionales de Estética y Semiótica, en América y Europa. Ha publicado más de treinta libros en Editoriales de Argentina, Chile, Colombia (Ensayos filosóficos, Literatura –poesía y ficción– para adultos, niños y juveniles). Ha obtenido premios en concursos de poesía y ficción.

como *conceptos fundantes* de la misma. Escribo aquella pregunta en espejo:

¿La sociedad democrática le debe algo al artista?

La pregunta contiene algunos supuestos. Entre otros:

a) la democracia es el ambiente y la atmósfera donde se desenvuelve una creación plena y comunicativa;

b) el artista, tiene derechos que se cuentan entre los ‘derechos humanos’: la sociedad ‘le debe’ esa atmósfera.

En las sociedades de tipo totalitario, el arte se hace clandestino, contestatario. Y aun cuando históricamente ha producido obras magnas, no respira en una atmósfera apropiada. Es, ante todo, arte reactivo, *espasmódico*. Cumple la función de la denuncia, sí, pero desde una circunstancia amarga y sofocada. Puede, en cambio, desdeñar la clandestinidad, convertirse en arte *notorio* (no clandestino), tomar el camino de la sumisión. Con frecuencia el arte sumiso aparece como conservador y complaciente.

¿Es deseable, entonces, la presencia de un ambiente coercitivo para la creación renovadora en las artes? Aun cuando los resultados históricos productos del desafío pudieran tomarse como argumentos a favor, es claro que en ambientes totalitarios es toda la sociedad la que padece. Podemos aspirar a que la libertad de crear, siguiendo los impulsos autónomos de la imaginación, se constituya en requisito para una creación artística plena. Una sociedad que se diga democrática tendría que aportar dicha circunstancia.

2. ¿Arte y política?

Estas nociones –arte y política– son de una notable densidad semántica. Ello obliga a preguntar ¿qué entendemos bajo los conceptos ‘arte’ y ‘política’? Los múltiples significados posibles desbordan las matrices (la *polisemia* es algo habitual en el dominio del lenguaje).

Entonces ¿por qué reflexionar sobre esos enlaces? Porque, como es claro, están a la base de las relaciones entre artista, creación y sociedad democrática.

Al mirar retrospectivamente la historia del arte de Occidente, se percibe que arte y política han estado vinculados tanto en los mensajes –el modo más inmediato y fácil de ese vínculo– como en las manifestaciones –los modos de crear–.

Es un ejemplo emblemático de lo primero “*28 de Julio: La libertad guiando al pueblo*” del pintor Eugène Delacroix (obra de 1830).⁵⁷

El mensaje es lo primero que enfrenta al observador. Sin embargo, a poco de observar, sucede que esa figura desnuda, deslumbrante en un espacio de luces y sombras, de un tamaño desmesurado en medio de la multitud, tanto caída como en armas, se proclama en una zona limítrofe entre mensaje y manifestación; los abarca. Actúa en reciprocidad dialéctica, apabulla con su presencia. Por ser vehículo de mensaje, la dimensión de ese cuerpo femenino se

⁵⁷ Ver imagen en: <https://histoire-image.org/fr/etudes/liberte-guidant-peuple-eugene-delacroix>

impone, a su vez, como manifestación preñada de sentido. Revolución es vibración: hasta los cadáveres vibran.

En cuanto al territorio de las manifestaciones, en plena época de Delacroix, Victor Hugo escribe su Manifiesto Romántico, precisamente el prefacio de su drama Cromwell⁵⁸ (1827). Allí critica y reclama eliminar las unidades aristotélicas de tiempo y lugar por considerarlas desvitalizadas, aun cuando conserva la unidad de acción. Victor Hugo aboga por un teatro más cercano a la realidad de la vida frente a la representación *rebuscada* del teatro clásico francés. Con todo, de manera desconcertante en su contexto, Victor Hugo defiende los valores artísticos de una obra teatral como *El Cid* (Pierre Corneille. 1636). Afirmar que, como pieza teatral no es ‘la vida’ misma, sino una versión poética del personaje y sus circunstancias históricas:

“Digámoslo en voz alta. Ha llegado el tiempo en que la libertad, como la luz, penetrando por todas partes, penetra también en las regiones del pensamiento.”(...) La verdad en el arte no puede ser, como lo creen muchos, la realidad absoluta. El arte no puede dar la cosa misma.”⁵⁹

Aceptada entonces la densidad semántica, casi inabarcable, de los términos referidos, las relaciones entre arte y política serán asumidas aquí en calidad de *motivaciones* para la reflexión.

⁵⁸ Victor Hugo: *Manifiesto Romántico: Escritos de Batalla*. Barcelona, Península. 2002.

⁵⁹ *El Cid* (Pierre Corneille. 1636) Versión completa:

<http://www.ciudadseva.com/adminis/quienes.htm>

Ediciones de Hachette (1ª 1920), y Espasa Calpe (1ª 1939)

El primer escenario específico nos lleva al origen de la palabra política. Aceptemos una alusión a la noción de ‘polis’, puesto que está instalada en la palabra ‘política’, como matriz lingüística de la misma.

La *polis* ha sido caracterizada como el espacio apropiado para el florecimiento de las diversas interacciones humanas. La producción artística, por cierto, es parte crucial de esas interacciones.

En tanto unidad de lugar, *la polis* era el ámbito de la comunidad de intereses de los ciudadanos, según lo vio Aristóteles⁶⁰ (384-322 a.C.). ‘Comunidad de intereses’ se interpretaba como el agrupamiento de las familias en favor de un bien común, al cual se accedía con la práctica del ciudadano -polites- en democracia: su derecho de disentir, de debatir, etc. Un ser humano pleno debía cumplir con sus funciones de ciudadano. Son reconocidas, sin embargo, las diferencias entre amos y esclavos, entre varones y mujeres: el *bien común* no era, en verdad, ‘común’ a todos, ni equitativo⁶¹. Esa desigualdad estaba fundada en su concepción de la ‘naturalidad’ de las diferencias.

Dejemos a un lado este escollo histórico insalvable. Cabe enfatizar la **convicción** de que el desarrollo de lo mejor en un individuo (su espíritu, su intelecto, su creatividad, su ‘civilidad’) se cumplía en los espacios comunes de la polis. Espacios donde se podía discutir, donde era posible reflexionar (en plazas, ágoras, escuelas). La dispersión y el nomadismo no eran condiciones apropiadas para esos

⁶⁰ Aristóteles: *Política*, Buenos Aires, Losada. 2005.

⁶¹ Una excepción distinguida fueron los estoicos (Séneca, Marco Aurelio) quienes por razones de su filosofía consideraron mejorar la situación de los esclavos y considerar su igualdad como criaturas en cuanto a sus valores.

desarrollos. Por eso el ostracismo era un castigo temible que repercutía en el individuo, entre otros efectos, como pérdida de la **civilidad**.

La *polis* lograba estimular esas interacciones en la medida en que era allí, particularmente, donde podía funcionar el *libre albedrío* como tal. ¿Por qué introducir en este contexto (*Intersecciones entre arte y política en una sociedad democrática*) el asunto del libre albedrío? Más aún ¿por qué los enlaces posibles entre arte y política habrían de apelar al componente del libre albedrío?

En una primera aproximación, *libre albedrío* se entiende como la capacidad y posibilidad de actuar *libremente* (dentro de ciertas limitaciones, puesto que no existen los ‘absolutos’) y tomar decisiones sin coacción o determinismos categóricos. Esta noción –libre albedrío– como tantas otras del tipo, es juzgada diversamente por defensores y detractores⁶².

3. Excurso sobre la posición de la neurología

¿El libre albedrío es un asunto de opciones que lo afirman o niegan desde una plataforma filosófica *preferida*?

Para una cuestión de tal magnitud es de rigor, a mi juicio, atender a la perspectiva científica. Propongo prestar atención a lo que dicen

⁶² Y se abre aquí un árbol de preguntas (como diría Bunge): qué es actuar libremente, qué significan coacción, determinismo?

Se han caracterizado tres ejemplos de posturas principales al respecto:

En los **extremos** están las que designan un libre albedrío total, y/o una falta total de libre albedrío. Son ellas:

Libertarismo, Determinismo duro

En una posición intermedia se encuentra la postura conocida como **Compatibilismo**.

investigadores de las bases neurofisiológicas de las acciones voluntarias (o aparentemente voluntarias).

El libre albedrío ¿es un asunto de percepción? ¿de mera conciencia-de-libre-albedrío, aun cuando las conductas estén en verdad determinadas neurológicamente?

Javier Monserrat⁶³ expone sobre el punto:

*Son muchas las evidencias empíricas, recogidas hoy por la neurología, que hablan a favor de una **determinación neural** de la conducta humana⁶⁴. (...) La situación es que nos sentimos dentro del mundo, condicionados por nuestra naturaleza y por el ambiente;*

pero sabemos que somos personas, que hacemos diariamente nuestra vida impulsando opciones selectivas de entre ámbitos de posibilidades. ¿Cómo se evalúa aquí el “libre albedrío”?

La ciencia nos ofrece los datos para entender de una manera matizada el “libre albedrío” del hombre (y, en su nivel, en los animales). Las evidencias y la teoría científica nos permiten matizar, pero no negar la libertad.⁶⁵

¿Qué es lo que tiene valor selectivo para la persona que se cree poseedora de una voluntad de acción libre?

Es un tema complejo, para los especialistas mismos. El fenómeno del así denominado ‘libre albedrío’ (uno de los pilares en la discusión arte y política) se debate a nivel de ‘laboratorio’ de Neurología.

⁶³http://www.tendencias21.net/El-libre-albedrío-de-nuevo-discutido-en-neurologia_a1439.html

⁶⁴ El destacado es mío

⁶⁵ El filósofo Robert Kane se ha ocupado de reflexionar en la actualidad sobre el tema del libre albedrío en sus relaciones con la mecánica cuántica y la teoría del ‘caos’. Desde su libro publicado en 1985 hasta su obra de 2007, sus títulos contienen el término ‘libre albedrío’ (free will) como tema protagonista.

4. Interacciones sociales, *libre albedrío*, creatividad

La ciudad (la ‘polis’), así se admite, es un *espacio–laboratorio* donde se ponen en práctica de manera importante *las interacciones* entre los ciudadanos, las que cuentan con el supuesto de un grado de ‘libre albedrío’. Es parte de esta reflexión, el reconocimiento de otro límite difícil, el que se halla entre libre albedrío y derechos del prójimo. Estas otras relaciones contienen un componente ético, por cierto.

Es importante reconocer que parte importante de la creación artística en Occidente durante centurias se ha sentido deudora de la libertad creativa. Examinemos el punto.

Determinismo y libre albedrío respecto de las conductas forman el *humus* del debate sobre las relaciones entre arte y política en una sociedad estimada como democrática. Son nociones extremas, de allí la importancia de la postura del llamado *compatibilismo*. Los matices –compatibilismo– provienen de una combinatoria flexible entre ambos extremos, determinismo y libre albedrío.

¿Cómo se nutre la creación artística de los aportes del *libre albedrío*, al menos el percibido como tal? Y algo más decisivo aún ¿Por qué debería de constituirse el libre albedrío en la fuerza motriz de la creación artística?

Un poema de Jorge Luis Borges aborda el problema de manera estremecedora ...

J. L. Borges (1899-1986)
Ajedrez II (*El Hacedor*. 1960)

II
Tenue rey, sesgo alfil, encarnizada
reina, torre directa y peón ladino
sobre lo negro y blanco del camino
buscan y libran su batalla armada.
No saben que la mano señalada
del jugador gobierna su destino,
no saben que un rigor adamantino
sujeta su albedrío y su jornada.
También el jugador es prisionero
(la sentencia es de Omar⁶⁶) de otro tablero
de negras noches y blancos días.
Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.
¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza
de polvo y tiempo y sueño y agonías?

En las últimas dos líneas de este poema Borges proyecta el tema del libre albedrío humano hacia una dimensión metafísica. Esa frase ‘Qué Dios detrás de Dios...’ retrotrae indefinidamente la cadena de las causas, un verdadero laberinto causal. El libre albedrío se desvanece así en una ilusión...

⁶⁶ Omar, poeta persa (1040-1120 circa). Escribió: “Dijo el sabio: la vida es un tablero de ajedrez, de noches y días, donde Dios con hombres como piezas, juega. (...) Pues hay un destino para la pieza, para el jugador y para Dios.”

5. Polis, interacciones, ‘pietas’

Pero, la ‘polis’ no es solamente el lugar privilegiado de las interacciones humanas ‘libres’. Es asimismo el lugar donde puede funcionar lo que se conoce como ‘pietas’. La *pietas*, en terminología romana, era estimada como virtud política, no como ‘piedad religiosa’. Al practicar la *pietas* una persona **se inscribía** en su colectividad, su práctica era la materia prima de su ‘civitas’, su ‘ser ciudadano’.

Desde esa base se puede interpretar el compromiso político de un ciudadano como un tema de ‘piedad’ sí, pero de ‘piedad social’ hacia quienes son carentes de algo: educación, alimentos, salud, vivienda.

Piedad social. Llegamos así al punto de inflexión de estas reflexiones: ¿cuánto puede hacer el arte, como actividad específica humana, para resolver esas carencias y otros problemas sociales?

Lo que puede el arte es dar señales de alerta, tomar la decisión de mostrar, denunciar. Existe un amplio inventario histórico de obras que son prueba de esa decisión.

Propongo aquí dos ejemplos de *señales*, distintos y distantes en tiempo y cultura que van en esa dirección:

El escritor Victor Hugo (1802 -1885) destaca el fenómeno de lo colectivo humano y sus carencias, en los títulos de dos de sus obras. En su novela *Los miserables* (1862) denuncia las condiciones de los marginales en la ciudad; en *Los trabajadores del mar* (1866) se ocupa de los marginales en el ‘campo’. Ambas novelas ya desde el título aluden a grupos humanos descuidados por la sociedad.

Un artista argentino, Antonio Berni, reedita en el siglo XX aquel anticipo de Victor Hugo (la preocupación artística por **lo colectivo**) en imágenes y títulos de algunas de sus obras más famosas (también relativos a la ciudad y al campo): Desocupados, 1934, Manifestación, 1934, Chacareros (ca.)1935.⁶⁷

6. El arte, ¿cosa política?

Me pregunto si este modo de insistir en la libertad creativa en el marco de las relaciones arte y política no es tal vez la apelación a un *mito establecido*, hoy vacío de significado.

¿En verdad el artista debe tener **libertad para crear**? ¿Es esa la tierra genuina donde germinan los procesos creativos? ¿Sólo así el arte puede ser ‘político’ y cumplir con las interacciones sociales?

La *polis*, caracterizada como el contexto situacional de las actividades de interacción libre de los ciudadanos es una situación de privilegio donde se puede ejercer esa libertad. A la vez, la complejidad, la existencia de la diversidad humana con sus motivaciones y efectos diferentes se torna posible cuando los comportamientos se ejercen en *libertad*. Con ello se reformula la paradoja de la libertad, la *libertad situacional*. Pero, al parecer, sólo en un contexto paradójico de tal naturaleza se puede acceder a una verdadera atmósfera de libertad no utópica.

⁶⁷ Ver imágenes en: <http://portal.educ.ar/galeria/antonio-berni-su-obra/gallery/?start=51>

La teoría de sistemas privilegia la complejidad como ámbito propicio para las ‘emergencias’, vale decir, para aquellos fenómenos que implican creatividad por encima de las características aisladas de los componentes del sistema.

(Mario Bunge. *Emergencia y convergencia*)⁶⁸

A lo largo de la historia, se ha producido en Occidente una situación generalizada: el *arte*⁶⁹ se desarrolla principalmente en la polis⁷⁰, y desde las interacciones plurales.

“(…) *El hombre ha de crear, de ahí la ciudad (…)*”, destacó Victor Hugo en su novela *Los miserables* (1862), evaluada como un emblema de la crítica social en el siglo XIX.

Frente a los fundamentos propuestos para privilegiar los centros urbanos como centros donde el arte encuentra su espacio más fértil, cabe recordar que los estudiosos de la cultura griega distinguen en la ‘polis’:

1. un núcleo urbano en el que se situaba el centro (ágora) político, administrativo, comercial y religioso, (originada en un synoikismo, movimiento de reunión, aglutinación de familias, hogares –oikos–) y

⁶⁸ Bunge, Mario. *Emergencia y Convergencia*. Barcelona. Gedisa. 2018.

⁶⁹ No es espacio apropiado éste para reinstalar la discusión acerca de las fronteras del arte, respecto de la artesanía y el arte popular. Discusión que se arrastra desde hace décadas y no parece tener una solución taxativa.

⁷⁰ Aun teniendo en cuenta el ‘plainairismo’ de la Escuela de Barbizon y los Impresionistas a mediados del Siglo XIX, tendencia en la cual se intensificó la búsqueda de la luz natural en el campo, para pintar fuera de los talleres en la ciudad.

2. un territorio rural o periferia en torno a la polis (xora).

El *ágora* estaba directamente relacionada con tres órdenes de actividad libre o ‘libertades’ caracterizadas. *Eleuthería* era la libertad para decidir (¡salvo para los esclavos!); *isonomía*, la libertad para la actividad política, y la libertad para hablar unos con otros (¡los iguales entre sí!); *isegoría*, o libertad de expresión, la cual alude al tema presente. Se la entendía como "igualdad ciudadana de tomar la palabra". Si acaso situamos allí al arte y su libertad expresiva – definiendo ‘palabra’ como expresión en general– se trataría de una *isegoría artística*.

7. Interacciones libres y arte

Una pregunta reaparece como *leit motiv*, y su reaparición conduce a lo central de este trabajo: ¿por qué las interacciones libres habrían de ser el soporte apropiado para los desenvolvimientos artísticos? ¿Por qué deberíamos estimar *esa libertad* como soporte básico para el funcionamiento fecundo del arte? ¿Qué tipo de sociedad ha de ser la estructura apropiada para dichas interacciones?

La libertad de expresión (aun con sus limitaciones circunstanciales) es una base nutritiva y estimulante para la imaginación creadora. Esto puede parecer un razonamiento circular y sesgado por la visión cultural de Occidente⁷¹. Con todo, se puede

⁷¹ Durante siglos el arte de Oriente hundía sus raíces en la tradición. Repetir bien lo que hacían los maestros era un valor no un *disvalor*. Códigos y manifestaciones aportaban un repertorio, un vocabulario para ‘componer’ la imagen. Pero no eran percibidos como ‘restricciones’. El arte de hoy en Oriente –generalizando es cierto– ha adoptado el sistema de ‘cambio’ y transformaciones continuas.

buscar un fundamento para esa afirmación recurriendo a razonamientos de contraste: las restricciones y constricciones aplicadas a los artistas ¿producirían un ambiente apropiado para el juego de esa ‘facultad’ creativa principal, la imaginación creadora?

La respuesta, en mi criterio, debería ser negativa. Pero el asunto no es tan sencillo. No lo es porque el arte, cuando se encuentra en situaciones de opresión, realiza una pirueta, recurre a metáforas (y otras figuras retóricas) para **simbolizar lo que no se puede explicitar**. Eso lo conocen artistas y público que han vivido (o viven) en ambientes de opresión y falta de libertades civiles.

¿Habría que invertir las cosas, entonces? ¿Fomentar situaciones opresivas para estimular al artista y la sociedad? Me parece éticamente inadmisibles proponer tal *causalidad inversa*: me refiero a restringir las libertades artísticas con el objeto de provocar a la imaginación creadora.

Aceptemos que tanto el artista como la sociedad nutren su plenitud en atmósferas de libertad, antes que de opresión. Volvamos a la pregunta: ¿la sociedad le debe algo al artista? Mi respuesta es afirmativa. La sociedad le debe algo al artista. *La polis* ha de aportar una atmósfera de libertad de expresión, de disensión, de réplica, para apoyar la creatividad de sus artistas – así como al resto de los ciudadanos. Es allí, en libertad, donde florece la “relación dialógica” de que habló el filósofo Gianni Vattimo. (*El fin de la modernidad*. 1985)

8. Un creador –dramaturgo– sobre arte y política

El dramaturgo Harold Pinter (1930 - 2008) afirmó que el arte debe manifestarse en libertad respecto de su ‘contraparte’, lo que normalmente llamamos ‘la realidad’. Se trata de la libertad expresiva, en su propuesta.

En el Discurso pronunciado para recibir el premio Nobel de Literatura (2005), Pinter (un individuo combativo desde su postura política de izquierda), continuó sosteniendo una idea que ya había sido expuesta por él mismo en 1958, es decir cuarenta y siete años antes (el dato, de importancia, está consignado en el propio Discurso del Nobel). Leamos el siguiente testimonio, cuyo valor reluce como ejemplar:

“No existen distinciones tajantes entre lo que es real y lo que es irreal, ni entre lo que es verdadero y lo que es falso- Una cosa no es necesariamente verdadera o falsa; puede ser ambas cosas, verdadera y falsa.” “(...) La auténtica verdad es que en el arte dramático no hay tal cosa como una verdad única. Hay muchas.”

Creo que estas afirmaciones todavía tienen sentido (2005) y todavía se aplican a la investigación de la realidad a través del arte. Como escritor las suscribo pero no puedo hacerlo como ciudadano. Como ciudadano debo preguntar: ¿Qué es verdadero? ¿Qué es falso?⁷²

9. Reuniendo cabos...

Me es necesario volver a la pregunta inicial que actuó como disparador de la reflexión: ¿Cuál es la contribución del artista a una cultura democrática?

⁷² Traducción de la autora.

El examen sobre la manera en la que confluyen el artista y la sociedad democrática condujo a reconocer, especialmente, **los deberes de la sociedad** para con el artista. El concepto alcanzado fue que la sociedad debería ser un ámbito de libertad, apropiado para el flujo de la imaginación creadora. Asimismo, desde la observación de relaciones posibles entre arte y política fue *natural* llevar la reflexión hacia la noción de ‘polis’, fenómeno caracterizado como *el espacio donde pueden ocurrir inter-acciones libres entre los ciudadanos*. De estas interacciones *libres*⁷³ se nutre la creatividad como una propiedad *emergente*, cuando el sistema es no vertical, no totalitario, sino ‘horizontal’, en red⁷⁴.

De modo complementario, insisto en escuchar a la ciencia en cuanto al funcionamiento de cerebro:

El cerebro se organiza y se cablea como una gran red interconectada⁷⁵ – similar a internet– y no como un sistema jerárquico donde se dan órdenes desde la cúpula, como se creyó por mucho tiempo, afirma una nueva investigación.

Jason Palmer BBC, Ciencia y tecnología

¿Qué función cumple aquí –en un escrito sobre arte y política– la referencia continua a las investigaciones sobre el cerebro humano?

⁷³ Revisar los comentarios acerca del concepto ‘libertad’ en este mismo trabajo.

⁷⁴ Es de dominio común la existencia de inspecciones de tipo ‘policíaco’ en la RED, la Red no es el reino de la libertad total horizontal. Sin embargo, subsiste la libertad de navegación en la mayoría de los países.

⁷⁵ Esta ha sido asimismo la interpretación del neurofisiólogo chileno Francisco Varela (1946-2001) sobre el funcionamiento global del organismo humano (ver Referencias).

Destaco el aspecto de la estructura no jerárquica, no verticalista, del funcionamiento del cerebro, porque **coincide** con la necesidad de interacciones libres como soporte para la creatividad. Este modelo concuerda con la idea de que el cerebro es una gran red de comunicación, similar a Internet. Invoco las aseveraciones científicas de hoy como respaldo de la idea enunciada: **la creatividad reclama libertad.**

El asunto de la libertad para la creación, examinado una y otra vez en este trabajo, a mi parecer, no es cosa de mera preferencia, una opción entre otras, una postura ideológica frente a otras posturas posibles laterales u opuestas.

Esas *enormes palabras*, con todo, pueden sumergirnos hasta conducir a la sofocación. He llegado a entrar en un laberinto cuyos senderos interiores son los problemas éticos.

Puede no haber salida. Podría ser, asimismo, que la salida anhelada se defina como el **respeto por la vida.**

¿Libertad para la creación? ¡Sí! Pero... ¿libertad indiscriminada? ¿Libertad para disponer las condiciones del licuado de peces vivos, en ocho licuadoras listas para ser usadas, con el ‘fin’ de investigar los comportamientos del público de arte, planteado todo ello como una obra de arte en un Museo?⁷⁶

⁷⁶ Obra de Marco Evaristi. Expuesta en MAC. Santiago de Chile, 2007.

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah: *¿Qué es la política?* Barcelona. Paidós. 1997.

ARISTÓTELES. Política. Buenos Aires, Losada. 2005

BORGES, Jorge Luis: *Ajedrez II (El Hacedor)*. 1960)

BUNGE, Mario: *Emergencia y convergencia. Novedad cualitativa y unidad del conocimiento*. Barcelona. Gedisa. 2004.

DELACROIX, Eugène. *28 de Julio: La libertad guiando al pueblo*.
Disponível em: <<https://histoire-image.org/fr/etudes/liberte-guidant-peuple-eugene-delacroix>>.

KANT, Immanuel: *Crítica de la Razón Práctica*. México. Porrúa. 1972. (1785)

KANT, Immanuel: Fundamentos de la metafísica de las costumbres. (1796) *Metafísica de las costumbres*; El conflicto de las facultades. Edición digital: Basada en la 6ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1980. Disponível em : <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=2140>. Acesso em 13 fev. 2020.

MONSERRAT, Javier. *El libre albedrio de nuevo discutido en neurología*. Artículo elaborado con ocasión de la ponencia del profesor Manuel Froufe en el Seminario de la Cátedra CTR, el 22 de marzo de 2007. Disponível em: <https://www.tendencias21.es/El-libre-albedrio->

de-nuevo-discutido-en-neurologia_a1439.html. Acesso em 23 mar.2020.

PINTER, Harold: Nobel Lecture. *Art, Truth & Politics*. 2005. Disponível em: http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.html. Acesso em 23 mar.2020.

VATTIMO, Gianni: *El fin de la modernidad* (Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna). Barcelona: GEDISA. 1986.

EL INGRESO DE NUEVOS TIPOS DE ARTISTAS EN EL CAMPO CULTURAL EN LA POST-DICTADURA. EL CASO DEL ROJAS

Mariana Cerviño⁷⁷

Introducción

Entre 1976 y 1983 la Argentina fue gobernada por un régimen totalitario. Su política represiva afectó de diversas maneras al campo cultural, y en particular al campo artístico. Incluso entre los artistas que no sufrieron la persecución directa, hubo efectos más sutiles que transformaron en profundidad el funcionamiento de ese espacio. La restricción de la sociabilidad de los productores a pequeños grupos tuvo consecuencias en la vitalidad del campo, mientras que la arbitrariedad de los criterios de selección y la monopolización en manos de pocos individuos de las instancias de consagración que regían en las instituciones oficiales, produjeron una homogeneización de las estéticas en circulación. Ambos tipos de alteraciones -las referidas a las relaciones entre los artistas, por un lado, y las que signaron el funcionamiento de las instituciones, por otro- afectaron marcadamente la autonomía del campo artístico. Asimismo, puede constatarse hacia

⁷⁷ Socióloga, licenciada en artes visuales y doctora en ciencias sociales. Es docente en la Universidad de Buenos Aires en Sociología Política y Sociología del arte. Es investigadora del CONICET con sede en el Instituto Gino Germani. Estudió la emergencia de nuevos actores en el campo artístico de Buenos Aires a partir del retorno de la democracia en Argentina, en su cruce con la historia del movimiento LGTTB, a partir del caso de los artistas del Rojas. Actualmente, sus temas de interés son la configuración de diferentes ethos artísticos, la circulación transnacional de arte y artistas argentinos y las prácticas y sentidos del nuevo coleccionismo.

el fin del período dictatorial la homogeneización de los tipos sociales de artistas en los espacios centrales del campo.

A partir del retorno de la democracia, se inicia en el campo artístico de Buenos Aires un proceso de recomposición que evoluciona progresivamente hacia la apertura de ese espacio social, permitiendo el ingreso de otros sujetos sociales. El encuentro entre los artistas consagrados y los “recién llegados” produjo tensiones y reagrupamientos cuyas dinámicas marcaron la progresiva reconquista de la autonomía artística frente al poder político y frente al poder económico que mantenían hasta entonces relaciones de influencia directa con las autoridades y las políticas culturales llevadas a cabo por ellas.

Entre 1989 y 1992 se produce la emergencia de un nuevo espacio simbólico en el interior del campo artístico de Buenos Aires, en torno a la Sala del Centro Cultural Ricardo Rojas. Si bien el local pertenece a la Universidad de Buenos Aires, la “sala” consiste apenas en las paredes de un pasillo sin ninguna inserción en el medio cultural de Buenos Aires ni presupuesto asignado por parte de la Universidad.

Su primer director, el artista Jorge Gumier Maier, configuró a través de la selección de los artistas que exponen sus obras en la sala, así como a través de unos pocos textos y entrevistas publicadas en medios de prensa, una estética que el resto del campo reconocería como específica de ese espacio; luego de tres años de ser ignorada por la crítica especializada, la misma más tarde considerada por la crítica como “hegemónica” en el decenio 1990 (González, Alonso).

En el proceso de emergencia del grupo Rojas dos tipos de artistas se oponen: de un lado, los artistas dominantes desde el comienzo de la década de 1980 que mantienen su posición privilegiada; y, de otro lado, los nuevos actores que emergen en el campo artístico entre fines de la década de 1980 y comienzos de la de 1990. Prueba de su permanencia, los últimos definirán su diferencia específica frente a los primeros. Los distintos espacios sociales que han transitado durante el período de la dictadura han determinado la adopción de diferentes estéticas, y al mismo tiempo de *ethos* artísticos que se oponen.

Los artistas consagrados

Si se comprende la consagración artística a partir de los indicadores propios del universo artístico, puede evaluarse el grado de reconocimiento de los artistas por el tipo de instituciones donde circulan sus obras. En base al análisis de sus trayectorias, tomaremos los casos de Marcia Schvartz y Duilio Pierri, cuya presencia en las instancias de mayor poder de consagración en el campo permiten observar los criterios dominantes en el espacio central del campo artístico en el período analizado.

Ambos poseen recorridos semejantes.

La primera, Marcia Schvartz, ha expuesto su trabajo en las galerías más renombradas de los últimos años de la dictadura. En *Artemúltiple*, 1981, *Alberto Elía*, 1982, *Galería del Buen Ayre*, el mismo año, y en *Ruth Benzacar*, en 1983 y 1984.

Al mismo tiempo, ha realizado exposiciones individuales en las instituciones de mayor centralidad del universo artístico de la Ciudad de Buenos Aires. El Museo Nacional de Bellas Artes, en 1982 y 1991, el Museo Sívori, 1987 y 1988, el Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, en 1983, 1988, 1992 y 1993.

En cuanto a Duilio Pierri, ha expuesto sus trabajos en el Museo de Arte Moderno en 1980, 1990, 1991 y 1992; en el Museo Sívori en 1983. Su obra se expone paralelamente en galerías comerciales influyentes como la Galería del Buen Ayre en 1984, el espacio Giesso en el mismo año, en el Centro CAYC, en 1984, 1986 y 1987, en Julia Lublin en 1988 y Ruth Benzacar en 1988.

Los dos artistas comparten el mismo grado de consagración en el seno de las mismas instituciones y en los dos casos, el reconocimiento tiene lugar desde el comienzo de sus carreras. En cuanto a los rasgos de su estilo, sus obras poseen el rasgo excluyente en los espacios consagrados. Dejando de lado las tendencias experimentales que marcaron la década del sesenta, la pintura es el medio expresivo hegemónico durante la década del ochenta, tanto en el circuito internacional como en el local. En efecto, se trató de una constante en las instancias consagratorias de la transición, la continuidad con la gran tradición de la pintura argentina. Las obras que circulan mantienen vínculos más o menos evidentes con la tradición más consagrada de la historia del arte local. La joven generación, cuyas posibilidades de ruptura se vieron disminuidas por un campo desarticulado por la represión, es invadida por lógicas heterónomas, se muestra fácilmente

dispuesta a heredar esta tradición, aunque reelaborando según los casos distintos aspectos. La importancia dada a la gestualidad, en consonancia con el neo expresionismo en boga, implica asimismo una producción en gran formato. Es así como, coincidiendo con la tendencia internacional, por un lado, pero recuperando una fuerte tradición local, por otro, el medio expresivo excluyente de la década es la pintura figurativa sobre tela y en grandes dimensiones.

Con respecto a la herencia nacional, el representante indiscutido de esta tradición es, más que ningún otro, Antonio Berni, figura que reúne dos tipos de capital que refuerzan su reconocimiento: un gran capital simbólico específico, sustentado en una larga carrera, y una relación estrecha con el campo político, en particular con la izquierda tradicional, que se mantiene a lo largo de varias décadas. Gracias a esta doble fuente de legitimidad, Berni es recuperado en los años de la transición por zonas diversas del campo cultural. Su ubicación central en el campo artístico produce distintas descendencias entre los grupos de artistas que se encuentran dispuestos a proseguir este legado. Es por esta razón que la ruptura con la tradición que llevó a cabo el Rojas, se construye en gran medida en su contraposición con el tipo de artista y el estilo pictórico de Antonio Berni.

Veamos, pues, de qué manera tanto por sus herencias personales como por su ubicación en el campo los artistas mencionados ven orientadas sus opciones hacia ese tipo de obra.

En primer lugar, la artista Marcia Schvartz es quien, heredando al prestigioso argentino tomará en nombre propio la defensa de la pintura.

Desde esta posición, valoriza el contacto con los materiales tradicionales, afirmando, por ejemplo: «recuperar el óleo es la artesanía del *métier*, el gesto del artesano, el rastro humano, la mancha que tarda en secar» (CONSTANTÍN, 2003, p. 27).

En segundo lugar, encontramos el caso del artista Duilio Pierri. La centralidad de la pintura es favorecida también, como dijimos, por la hegemonía que alcanza en los países centrales del circuito internacional, durante la década del ochenta, lo que repercute fuertemente en Argentina. Esta recepción se produce a través de discursos de curadores que establecen relaciones entre una línea de la pintura argentina –la Neo Figuración- y esos estilos dominantes, en particular, la Transvanguardia italiana. Es así como Pierri, que ha incorporado esta tendencia en su estadía en Europa y Estados Unidos, regresa al país en el año 1982.

Convocado en principio por Rómulo Maccio, participa de exposiciones colectivas orientadas por la línea que propaga Bonito Oliva, luego de su visita a Argentina. La estrategia de Duilio Pierri ilustra bien la actitud receptiva, por un lado, de lo que ocurre en los centros, y por otro lado de la tradición de la pintura argentina, tendencia animada por curadores que han permanecido activos durante la dictadura militar –como Jorge Glusberg y Carlos Espartaco- y conservan aun la capacidad de acordar beneficios.

Se trata, en ambos casos, de pintores con una sólida formación académica, a quienes podemos definir por su origen social como “herederos del campo cultural”. En el caso de Schvartz, su herencia

familiar se compone sobre todo de capital cultural y militante. Su padre ha pertenecido al partido comunista, mientras que su oficio de editor le reporta un reconocimiento dentro del campo intelectual. Su madre es una reconocida historiadora que ha elaborado planes de alfabetización para el primer gobierno democrático, durante los años que hemos analizado. Su formación se desarrolla, por un lado, en la Escuela de Bellas Artes, y paralelamente en los talleres particulares de los artistas figurativos más prestigiosos del país: Luis Felipe Noé, Carlos Gorriarena, Aida Carballo, entre otros.

Duilio Pierri, por su parte, forma parte de una familia que cuenta con tres generaciones de pintores reconocidos por parte de su padre y su madre, cuyo prestigio social es aún mayor. Él mismo pasará su oficio a su hija, también pintora, de nombre Tiziana. Su padre se ha vinculado a un reconocido grupo de la vanguardia de los años treinta: el grupo “Orion”, apadrinado por Louis Aragon. Hereda así una relación de familia con lo más encumbrado del mundo del arte. Su relación con el arte es, desde su infancia, natural. Es así como no recuerda ningún evento que marque su decisión de ser artista, verdadero rito de pasaje para quienes tomar esta decisión implica un gran salto, dado el alto riesgo de esta opción que se presenta en general como muy lejana, para quienes no han crecido en familias de intelectuales.

El lugar favorable de ambos artistas en el campo cultural los inclinará a heredar el capital disponible en sus familias, y también en el campo. Su formación tiende en todo su recorrido más a conservar o aumentar el capital heredado que a romper con él. Al contrario, en el

caso los artistas del Rojas, y específicamente en el caso de Gumier Maier como veremos, su propia construcción como artista lo ha obligado a producir profundas rupturas con el mundo que le viene dado, lo que luego reiterará en sus intervenciones posicionándose frente a las reglas y los criterios vigentes, los cuales no favorecen su inserción en este mundo que le es ajeno.

La periferia

La reconstrucción de las propiedades del campo en el momento de emergencia del Rojas obliga a ampliar la observación desde las instituciones del campo artístico propiamente dicho hacia sus bordes. En el curso de estos primeros años de la democracia tiene lugar un desplazamiento simbólico y espacial de los circuitos de circulación de artes visuales, desde las instituciones donde exponían los artistas hacia finales de la dictadura y los primeros años de la democracia, hacia un espacio aun en gestación en la periferia del campo cultural.

Conforme avanza la democracia, una nueva red se articula en el campo cultural de la ciudad de Buenos Aires. En ella, los actores que circulan no se encuentran asociados según ramas artísticas. Las interacciones se producen por la concurrencia a lugares públicos donde confluyen distintas prácticas: teatro, performances, plástica, recitales, etc., característica que se vincula con el carácter amateur de los productores, y con la baja institucionalización de los espacios privilegiados de reunión.

Ligada, sobre todo, a un modo de vida, este tipo de productores posee una visión de la práctica artística que desdeña la posibilidad de insertarse en el campo con éxito, destacando, en cambio, el carácter experimental de ésta. Asimismo, la expectativa de estos grupos de artistas en relación con el mercado del arte es inexistente, y percibida como imposible, lo cual afecta la continuidad, la calidad y el volumen de su producción. Son en su mayoría de formación autodidactas, o asisten a talleres particulares, iniciando en esos años sus respectivas trayectorias en los escenarios. No conciben su práctica en el sentido de una carrera profesional, sino, o bien como una sucesión de acontecimientos aislados tendientes al goce momentáneo, o bien como una elección de acuerdo a valores desvinculada de la búsqueda de recompensas monetarias. Domina este espacio una moral vocacional que distinguirá al Rojas, que se orientará en cada una de sus luchas hacia el polo opuesto de los agentes del proceso de profesionalización del campo. En virtud de la trasladabilidad del *habitus*, en su paso de público a productores, los integrantes del grupo Rojas, llevarán consigo estas normas morales que han incorporado, en su propia estrategia de ingreso en el campo: una relación con el arte indisociable de su aspiración a transformar la vida cotidiana.

Las propiedades de los artistas que se han implicado en esta atmósfera característica de los primeros años de la democracia reflejan los rasgos de estos espacios sociales, donde los códigos estéticos y morales gestados en pequeños grupos han generado sentidos de

pertenencia; comienzan a salir a la luz, a hacerse ver, a conquistar su lugar en un espacio público que debía aun constituirse.

Prevalecen allí las manifestaciones ligadas a las artes escénicas, como la performance o los recitales de poesía, tienen lugar en donde funcionan además discotecas, espacios propicios donde manifestar la nueva libertad de los comportamientos, promovida por la democratización que comienza a funcionar a nivel de la sociedad.

Son en su mayoría de formación autodidactas, o asisten a talleres particulares. Una gran cantidad de estos productores no concibe su práctica en el sentido de una carrera profesional, sino, o bien como una sucesión de acontecimientos aislados tendientes al goce momentáneo, o bien como una elección puramente vocacional desvinculada de la búsqueda de recompensas monetarias.

Un tipo particular de sociabilidad bohemia enlaza una serie de puntos cercanos formando una red donde los signos máspreciados son los que más se alejan de las normas y de las conductas instituidas socialmente. Las vías de oposición a la moral represiva que aún prevalece en la sociedad en general son diversas. La extravagancia en la vestimenta y la liberación sexual figuran entre los valores de esta red, ya que desafían de manera visible el orden sexual y estético, y por esta vía confrontan con los valores autoritarios del régimen anterior. No es llamativo que estas prácticas, que pueden denominarse “contraculturales”, comiencen a visibilizarse precisamente en lugares nocturnos.

Espacial y simbólicamente inserto en esta trama, el Centro Rojas se inaugura en el año 1985, cuatro años antes de la apertura de la Sala de exposiciones. Será sede de estas experiencias, actuando como vehículo privilegiado de la recuperación del campo cultural porteño. La historia dentro del “under” de este Centro aportará algunos elementos a la gestión de Gumier Maier en ella, brindándole una plataforma de prestigio ya ganado en las artes escénicas, entre el círculo restringido de productores. Desde su apertura, en sintonía con otros espacios artístico-culturales cercanos, promueve constituyéndose en parte del fenómeno. Este origen dejaría luego su impronta en la Sala de exposiciones de artes plásticas.

La mayor velocidad de reacción del espacio periférico del campo cultural contrasta con el funcionamiento de las instituciones centrales. Esto es, en parte, efecto del modo diferencial que las políticas represivas de la dictadura influyeron en uno y otro espacio del campo cultural. Como ha señalado Sigal: «la represión asignará a una red que se habrá hecho más estrecha y marginal la función de preservar una cultura agónica»⁷⁸

Si el clima democrático favorece la visibilidad de este tipo de actores, sus códigos estéticos, y su tipo de sociabilidad, todo este universo tiene su génesis en los años precedentes, en espacios clandestinizados por la represión de la dictadura militar.

⁷⁸ SIGAL, Silvia. *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires, Puntosur, 2002. P 70

Los artistas encuentran formas asociativas entre 1976 y 1983, a las que cabe el término «catacumbas» que se ha utilizado para los grupos expulsados del ámbito universitario a partir de 1966⁷⁹, pero que, sigue Sigal, «será más adecuado después de 1976». Mientras esos grupos habían sostenido, en cierto modo, una clandestina vitalidad, la autonomía cultural se vio, paradójicamente, aún más comprometida «en las instituciones oficiales, directamente dependientes de los cambios gubernamentales, no porque tuvieran un programa estético propio para imponer, sino, sobre todo, como un factor desestructurante»⁸⁰

Entre las redes de intelectuales donde se conforman los antecedentes de la posición que mencionamos, dos tipos de espacios se encuentran vinculados al surgimiento del Rojas. El primero de ellos es el campo de las revistas culturales, foros donde se debaten públicamente los tópicos significativos para el campo intelectual. Vinculado éste, como veremos, un variado espectro de activismos por las libertades sexuales, forman parte del universo que aportará sin dudas un elemento central al *ethos* disidente característico del grupo Rojas.

La estrategia del Rojas frente a los grupos dominantes

Aun para oponerse a éste, el campo está presente en la estrategia del Rojas de una manera marcada. Sus posicionamientos no se expresan

⁷⁹ La denominación pertenece a Santiago Kovaldof. Una cultura de catacumbas y otros ensayos. Buenos Aires, Emecé, 1982

⁸⁰ Sigal, Silvia, *Ibid.*, pp. 71

como opiniones sistematizadas organizadas en base a ideologías políticas o a conceptualizaciones, sino que se exponen por lo general en términos de “gustos”, enfatizando el carácter irracional de sus posicionamientos, lo que forma parte de su distinción en el campo. Los gustos (esto es, las preferencias manifestadas) son en ellos la afirmación práctica de una diferencia inevitable. “No es por casualidad que, cuando tienen que justificarse, [los gustos] se afirmen de manera enteramente negativa, por medio del rechazo a otros gustos” (Bourdieu, 1998: 53). Se expresan igualmente en los elementos plásticos de las obras y en sus opciones estéticas, donde marcan su diferencia específica con respecto a los otros significativos.

En junio de 1989, Gumier Maier publica una editorial en la revista del Centro Rojas con la que anuncia su proyecto de dirección de la sala; su texto tiene todas las marcas de un texto inaugural. Define en las primeras líneas el estado del arte contemporáneo a nivel internacional: “En el saturado y vibrante paisaje del mundo, la pintura se ha desleído. Como un Fénix fatigado hay que sostenerla en cada escena, en cada aparición. Pero es gracias a esta negatividad, a su capricho insistente que es capaz, a veces, de recuperar su aliento sagrado”⁸¹⁸². El ataque de Gumier Maier a la pintura demuestra su persistente centralidad.

⁸¹ Gumier Maier, La hoja del Rojas, junio 1989

⁸² Menciona, por otro lado a Roberto Jacoby, como un referente positivo dentro del campo, ligado al tipo de intervención que va a realizar, razón por la cual, como dijimos, incluimos a Jacoby entre los artistas que conforman el universo Rojas. Sin embargo, dejamos de lado acá la construcción de la tradición selectiva del Rojas para concentrarnos en una primera clase de operación: la de diferenciarse de otras posiciones y de agentes el campo.

El modo de oponerse a la pintura toma diferentes matices, aunque puede identificarse una articulación de tipo coral entre las distintas voces: la voz de un grupo. Pero lo cierto es que la forma parte una cadena de sentido en la que se enlaza: un estilo consagrado de arte junto a un modelo de artista tradicional y, junto con ello, a la adopción acrítica de los dictados del *mainstream* internacional.

Si las constantes que hemos observado en las opciones de Gumier Maier permiten definirlo como un intelectual disidente, también podremos reconocer ese rasgo entre los artistas seleccionados por él para exponer en la Sala del Rojas. Su criterio descansa más sobre todo aquello que el rechaza que sobre un programa preciso. Podemos a continuación examinar los rasgos distintivos del espacio a partir de tres de los representantes más significativos de aquel: Alfredo Londaibere, Miguel Harte y Marcelo Pombo. Los tres han expuesto sus trabajos durante el primer año de existencia de la sala, dirigida por Gumier Maier.

Recuperando el ambiente característico de fines de los años sesenta, cuando ha vivido su primera juventud, Marcelo Pombo subraya su preferencia por la artesanía, en oposición a las técnicas más valoradas de las Bellas Artes. Remarcará de manera constante este gusto natural por el trabajo manual por sobre la conceptualización sofisticada e intelectual del arte.

MP: A partir de 1994, cuando comienzo a pintar más y más, aparece claramente que me instalo en una categoría poco noble de la

pintura. Pintar como un artesano es esencial en mi obra, y evidentemente una intención⁸³

Miguel Harte ha participado también de esa ruptura frente al estilo pictórico de los años ochenta, el cual había llegado a influenciar su propia obra.

MH: Venía de ser un pintor, al comienzo sobre tela, después trabajé esmaltes sobre papeles, sobre cartones, de una manera más desprolija, después seguí con el pincel y la pintura, sobre estos telgopores entelados y después empecé a probar otros materiales y ahí sí estos que te decía como baratos. Fórmicas, o papeles contact, trabajé con cáscara de huevo, con cotillón, ¿qué se yo? Estaba como tratando de escaparle un poco a la pintura, separarme de los años ochenta, que eran super pictóricos, y tratando de elaborar una imagen en base a una idea como de objeto lúdico, algo que tenía que ver con los juguetes y con el diseño. Era como un laboratorio de imagen. Pienso que los noventa empiezan a partir de esta idea (Entrevista personal con el artista, julio de 2009).

Frente a la autenticidad que ellos reclaman para la pintura, basada en la nobleza que otorga la tradición a los materiales específicos de su práctica, se acentúa en la obra de los artistas del Rojas lo «artificial». En este mismo sentido puede leerse la elección de materiales industriales que imitan materiales nobles -la madera, la piedra, etcétera- el acabado prolijo de la superficie que borra la gestualidad, y lo artificioso de los universos que se representan, entre otras. Para contrarrestar su pesada carga algunos de ellos apelan a la gráfica, género menor en las jerarquías de la legitimidad cultural, con respecto a aquélla. Otros destacarán de manera constante su natural destreza

⁸³ POMBO, Marcelo. Mi amor por lo tonto y lo pobre. In: VERLICHAK, Victoria. *El ojo del que mira. Artistas de los noventa*. Buenos Aires, Proa Fundación, 1998. p. 200.

para la artesanía, razón y motor de sus obras, en contraposición a la más valorada y legítima práctica pictórica tradicional. Los relatos de los artistas entrevistados dejan ver cómo se articula ésta con el rechazo del grupo hacia un tipo social de artista. Ejemplo de ello, la infraestructura que tal producción requiere, aparece como un tópico común en las entrevistas realizadas, extiende entre ellos el recuso del pequeño formato.

Es el caso de Alfredo Londaibere quien por otro lado afirma que para compensar el peso opresivo de la pintura tradicional, en la que el mismo se ha formado de manera autodidacta, apela al recurso de la gráfica, un género menor según la jerarquía establecida de la cultura. Lo mismo ocurre con la opción por la no figuración, entre artistas que con formación académica o sin ella, se avienen a explorar las potencialidades de la abstracción geométrica, y/o el dibujo naïf, como es el caso de las pinturas que realiza el mismo Gumier Maier en la época. Un ácido sentido del humor los separa del tono serio y solemne de los pintores, característico del realismo comprometido dentro de la tradición de la izquierda tradicional. La paleta, poco ortodoxa, en tonos pastel, dorados o nacarados, se asimila al gusto bastardo de las clases populares. Los elementos compositivos acentúan el origen plebeyo de estos artistas. Utilizan en efecto materiales sin valor económico ni simbólico: pinturas sintéticas, industriales o para automóviles, piezas de mostacilla para bijouterie, juguetes, cotillón.

La posición “anti pintura” adopta modalidades diversas según el universo de cada artista. No se trata sólo de una oposición estilística, al

contrario de ello, se define por la oposición y rechazo al tipo social de los artistas consagrados y a sus competencias. A la inversa de los pintores consagrados, los recién llegados al campo no han tenido una formación artística tradicional. Las técnicas utilizadas son el collage o bien el ensamble y la mayor parte de los materiales son “recuperados”, exteriores al mundo del arte.

Dentro del grupo de pintores al cual nos referimos, Schwartz⁸⁴ agrega otro matiz: encarna la figura del artista realista comprometido, cuyo representante típico en la tradición artística local es nuevamente Berni. La categoría «arte *light*», como una parte de la crítica ha denominado al arte del Rojas, toma en este momento un sesgo particular al ser recuperada por este grupo de artistas que se define por su compromiso político. Esta polarización reiterará en sus distintas formulaciones la clásica contraposición entre el arte comprometido y el “arte por el arte”, reedición alimentada por los protagonistas, que en un contexto politizado de revisión del pasado trágico reciente, asumirán

⁸⁴ El caso de la relación -y la ruptura de ella- entre Marcia Schwartz y Jorge Gumier Maier demuestra cómo las relaciones entre posiciones tienen lugar en vínculos de afecto, en interacciones “cara a cara”, y que no existe en realidad una oposición entre “la agencia” y “la estructura”. Ellos tenían en este momento una relación de amistad, de extrema cercanía, según narran testigos a quienes he entrevistado. Habían sido compañeros de los primeros años de la Escuela Municipal de Arte, donde Gumier Maier cursó algún año. Sin embargo, en razón de su enfrentamiento objetivo en el campo, el cual aspiramos a esbozar en estas líneas, a medida que Gumier Maier emerge allí con su propia voz su distanciamiento se pronunciará más y más hasta llegar a su fin, que se produce en una violenta discusión pública en ocasión de las charlas organizadas por Marcia Schwartz en el Rojas. El nombre del ciclo, que organizaba ella junto a Duilio Pierri y Pino Pietra, fue “Al margen de toda duda: pintura!”. Se había planteando un abierto enfrentamiento entre el grupo de los pintores (los tres anfitriones) y el grupo de grupo de los recién llegados: Gumier Maier y el resto de “no pintores” que habían tomado – legítimamente, ya que Gumier era su director- la sala del Rojas. El enfrentamiento marca quizás el primer reconocimiento por parte de los pares, pero lo que sucede es que la amistad entre Marcia Schavartz y Gumier Maier se rompe.

casi sin matices esta disputa fundacional del arte moderno a favor de la autonomía del arte contra los poderes político y económico.

La fuerza del grupo consiste en hacer de necesidad, virtud. A falta de una educación artística formal, reemplazan la habilidad del dibujo figurativo por la aplicación repetitiva de un trabajo casi mecánico, accesible a aquellos que disponen, más que nada, de una fuerte voluntad. La necesidad de legitimar su heterodoxia con respecto a los artistas consagrados se encuentra en la base de la postulación de un artista puto y vocacional: la necesidad de transformar en valor espiritual las carencias materiales que los ubican en desventaja con respecto a sus competidores. Carentes de herencia legítima, sus posibilidades de éxito se sostienen en la devoción absoluta de sí mismos a la tarea artística⁸⁵

Conclusiones

Los efectos de la dictadura sobre los espacios centrales del campo artístico demoraron en ser revertidos. Ni las instituciones, ni los agentes consagrados –artistas, coleccionistas o intermediarios- se encontraron en condiciones de reconquistar la autonomía perdida. Este proceso comenzará, en cambio, en la periferia del campo cultural y será llevado a cabo por un conjunto de agentes “recién llegados”, aunque avalados por agentes de gran capital simbólico, como es el caso de Pablo Suarez. Aun así, a primera vista, el hecho de que los principales agentes del proceso de autonomización del campo artístico no formaran parte aún

⁸⁵ SAPIRO, Gisèle. La vocación artística entre el don y el don de sí. *Revista Trabajo y sociedad*, nº19, p. 503-508, 2012 (artículo original: La vocation artistique entre don et don de soi, Paris, ARSS. trad. Mariana Cerviño)

de éste parece ser paradójal, se trata de un caso que muestra, que las estrategias “herejes” o de ruptura, tienden a favorecer -y a producir- condiciones de autonomía.

La diferenciación del grupo Rojas en el campo artístico implicó una dinámica social doble. Hacia adentro, juega un rol central el *habitus* de los artistas y las propiedades sociales que aportó cada uno de ellos a este espacio, y configura un modo de sociabilidad que es central para comprender la capacidad el alto grado de *illusio* -de creencia en el valor de lo que está en juego- que se moviliza en las polémicas del Rojas. Y, en segundo lugar, una definición que se realiza hacia afuera, es decir relacionamente, con respecto a los rasgos sociales de las posiciones dominantes del campo. En este sentido pueden observarse de manera articulada los rasgos sociales de los grupos con los cuales se enfrenta en cada lucha, y los valores que encarnan los grupos en cada una de ellas. La relación entre la posición del Rojas –su ubicación respecto a las demás existentes en el campo- y sus sucesivas tomas de posición, permite comprender cada diferenciación estética como la manifestación de una lucha por la legitimidad del propio grupo frente a otro u otros que detentan contemporáneamente el criterio artístico legítimo.

El proceso de diferenciación del Rojas en el interior del campo artístico de Buenos Aires produjo reagrupamientos dentro del campo del arte contemporáneo. Si bien las oposiciones no son las mismas a lo largo del período, éstas tienden a dividir el campo de la producción artística según diversos tipos de artistas que se enfrentan de manera

polémica. De un lado, el grupo de artistas del Rojas, cuya distinción se fundamenta en la reivindicación de un tipo de artista “vocacional” - cuya génesis hemos analizado- y de un tipo de arte autónomo que se contrapone a los criterios consagrados del campo. De otro lado, los otros frente a los cuales se definen varían a lo largo del período, pero encarnan siempre valores asociados a un tipo de artista “profesional”, que en principio posee una distancia con respecto a la actividad artística que no involucra necesariamente un modo de vida. A través de una recuperación del discurso romántico del arte y de los artistas, la posición Rojas aparece en el campo reivindicando la autonomía del arte frente a un proceso de racionalización y de expansión y racionalización del campo artístico que comienza a ser percibido en este momento. Acude para ello tanto a prácticas como a un discurso que la especificidad de lo artístico, oponiéndose invariablemente a quienes percibe como sus opuestos sociales. Se trata de distintos tipos de artistas cuya consagración comienza en los últimos años de la dictadura y es ratificada en los primeros de la democracia.

Deseo acá destacar su carácter de no herederos del campo cultural, característica que sus posicionamientos transforman en un *ethos* disidente, que abarca órdenes personales, como un modo de politización de la sexualidad, y artísticos, lo que se traslada a sus obras. Sus trayectorias erráticas, poco formalizadas, “periféricas”, permiten la construcción de un grupo en función de sus afinidades y por otro lado favorecerán la articulación entre diversos modos de rupturas con la *doxa* del campo, cuyo resultado es la construcción de una estética

también común. Se trata de afinidades intensas construidas a partir de elementos de un *habitus* vocacional, donde el arte es concebido como un modo de vida. La autoridad que éste adquiere para sus integrantes les otorga autonomía con respecto a la instituida en el campo artístico de Buenos Aires, y en virtud de ello, en lugar de adaptarse a las reglas que lo rigen, se encontrarán en condiciones de intentar seguir e imponer las propias.

El estudio del caso Rojas muestra cómo las luchas de grupos periféricos del campo cultural por la legitimidad de sus estéticas, y al mismo tiempo también por la de sus *ethos*, impulsaron el proceso de democratización y re-autonomización del campo artístico en la post-dictadura. El arribo de nuevos grupos al campo artístico de Buenos Aires es un indicador y a la vez un vector de la democratización del campo.

REFERÊNCIAS

KOVALDOF, Santiago. *Una cultura de catacumbas y otros ensayos*. Buenos Aires, Emecé, 1982.

MAIER, Jorge Gumier. The avatars of art. *La hoja del Rojas*, year 2, nº 11, junio 1989. Disponível em: <https://norafisch.com.ar/jorge-gumier-maier-avatares-del-arte-la-hoja-del-rojas/?lang=en>. Acesso em 17 fev.2020.

POMBO, Marcelo. Mi amor por lo tonto y lo pobre. *In: VERLICHAK, Victoria. El ojo del que mira. Artistas de los noventa.* Buenos Aires, Proa Fundación, 1998. p. 200.

SAPIRO, Gisèle. La vocación artística entre el don y el don de sí. *Revista Trabajo y sociedad*, nº19, p. 503-508, 2012. (artículo original: *La vocation artistique entre don et don de soi*, Paris, ARSS. trad. Mariana Cerviño).

SIGAL, Silvia. *Intelectuales y poder en la década del sesenta.* Buenos Aires, Puntosur, 2002.

UNICA ZÜRN: LA "POUPEE" DE HANS BELLMER

Pilar Parcerisas⁸⁶

Con el surrealismo, el mundo de la mente es reconocido como una realidad capaz de engendrar una "creación pura". La proclamación por parte de los surrealistas del automatismo psíquico como un dictado o expresión del pensamiento sin ningún control de la mente y liberada de toda preocupación estética o moral, abre las puertas hacia un reconocimiento de la creación en estado de enfermedad mental.

A la pasividad del automatismo psíquico, Dalí propuso el delirio paranoico como hecho "activo", construyendo lo que será su propia maquinaria de representación: el método paranoico / crítico que dará lugar al paisaje infinito de desdoblamientos y múltiples figuras contenidas en una sola imagen. En cierta forma, Dalí transpone el espacio topológico del vocabulario en el que se instala Raymond Roussel en el espacio topológico de la pintura. El mismo Roussel explica su método en su libro póstumo: *Comment j'ai écrit certaines de mes livres* (1935), mediante el que escogía dos palabras casi similares (a la manera de los metagramas). Por ejemplo, *billard* (billar) y *pillard*

⁸⁶ Crítica de arte y comisaria de exposiciones. Doctora en Historia del arte y Licenciada en Ciencias del Información por la UAB. Cofundadora del Periódico Regió 7. Ha realizado exposiciones de Joan Miró, Marcel Duchamp, Dalí, Man Ray, Adolf Loos, Joseph Beuys, Accionismo vienès, Arte conceptual en Cataluña, entre otras. Ha publicado *Art & Co. La màquina de l'art* (2003), Barcelona, *Art-Zona* (2007), *Conceptualismo(s). Poéticos, políticos, periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980...* (2007) i *Duchamp en España* (2009) y como escritora *Equipatge de mà* (1997) y el libro de poemas *Falç i estrelles* (2020). Presidenta de l'Associació Catalana de Crítics de Arte (2007-2010) y miembro del Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes (2009-2019). Ha escrito guiones para el cine.

(saqueador, bandido) y, a continuación, añadía palabras idénticas, pero en sentidos diferentes, por lo que obtenía frases casi idénticas formalmente, pero de significado distinto, por ejemplo: 1ª. *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard* [...] 2ª. *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard*. En la primera frase, *lettres* tenía la acepción de "signos tipográficos" (letras), *blanc* la de "yeso" y *bandes* la de "orlas". En la segunda frase, *lettres* significaba "cartas", *blanc* "hombre de raza blanca" y *bandes* "hordas guerreras". Una vez encontradas las dos frases, dice Roussel, mi propósito era escribir un cuento que pudiera comenzar con la primera frase y terminar con la segunda. Las palabras se convierten en Roussel "cajas de doble fondo".

En las relaciones entre creación, enfermedad mental y arte como terapia en el contexto surrealista tuvieron un gran papel los avances en la psiquiatría, especialmente de la mano del Dr. Pierre Janet, precedente de Freud y que escribirá textos de gran influjo sobre los surrealistas, como *L'automatisme psychologique: essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine* (1889) o *L'état mental des Hystériques* (1911). Basta con pensar en la celebración que hacen los surrealistas del Cincuentenario de la histeria en la revista *La Révolution Surréaliste*, reproduciendo las imágenes de Augustine en la Salpêtrière al servicio del Dr. Charcot, y el texto más celebrado de Pierre Janet: *De l'angoisse à la extase* (1928), en la que el protagonista es el mismo Raymond Roussel, escondido bajo el nombre de Martial Cantarel, el protagonista de su novela *Locus Solus* (1914). Dalí recoge la experiencia rousselliana del Dr. Janet en su collage fotográfico: *El*

fenómeno del éxtasis (1933) en la que desarrolla la idea del éxtasis bajo diversas formas de estados de tráfico: orgasmo, deseo, placer, histeria o sueño.

Dalí vivirá muy cerca de una escritura paranoica, impulsada por los sueños, como en su texto *Rêverie*, o se lanza en *La conquista de lo irracional* con el texto del mismo título. En cambio, Breton mantiene hacia la locura una relación de mitificación romántica, que ya deja entrever en una de sus afirmaciones en *Les vases communicants* (1932): "[...] se trata de lanzar un hilo conductor entre los mundos demasiado disociados de la vela y el sueño, de la realidad exterior y la interior, de la razón y la locura [...]. Breton ve en el loco auténtico, en los enfermos mentales, una reserva de salud moral y una "afirmación de libertad contra la alienación". La locura es mitificada como desviación total, estado de inocencia, contestación del mundo o tentativa de arruinar las realidades. Este flirteo romántico que mantiene el surrealismo con la locura es bien claro en *Nadja*, de Breton (1928), así como el libro que Breton escribe con Éluard, *La Immaculée Conception* (1930), en el que escriben desde la simulación de cinco enfermedades mentales: "simulación de la debilidad mental", "simulación de la manía aguda", "simulación de la parálisis general", "simulación del delirio de interpretación" y "simulación de la demencia precoz".

El surrealismo manifestó una aguda tensión entre el gusto por la razón y la fascinación por las fuerzas oscuras de la mente. La ambigüedad del discurso surrealista se encuentra, según Jean-Pierre Klein, autor del libro *L'art-thérapie*, en el psiquiatra Gaston Ferdière,

quien afirma sucesivamente que la alienación es creadora, que no hay un "arte patológico", que precisamente "no hay más arte que el patológico", que se puede describir un "arte epiléptico", por ejemplo en Van Gogh, y un "arte esquizofrénico en el puntillismo de Georges Seurat, hasta el punto de ser capaz de hacer un diagnóstico de la enfermedad viendo una sola obra de un autor. Por ejemplo, el dibujo por puntos es sintomático de la esquizofrenia."⁸⁷

Gaston Ferdière fue el psiquiatra de Antoni Artaud y de la pareja formada por el artista Hans Bellmer (1902-1975) y la escritora y pintora Unica Zürn (1916-1970), los cuales se conocieron en Berlín en 1953 con motivo de una exposición de Bellmer en La Masion de France. Se instalaron en París, donde Bellmer vivía desde 1938. Unica será bien acogida por los círculos surrealistas y, especialmente, por Brauner, Matta, Man Ray, Michaux y Max Ernst, todo ellos interesados en el comportamiento de la psique. También con filósofos y escritores como Gaston Bachelard y André Pieyre de Mandiargues. Bellmer será el compañero de Unica los últimos diecisiete años de su vida, si bien con intermitentes internamientos psiquiátricos, desde 1960 y hasta 1970 en clínicas de Francia y Alemania. Un descanso de su internamiento en La Maison Blanche le permite lanzarse por la ventana del 6º piso, del núm. 4 de la rue Plaine, donde vivía Bellmer, hemipléjico desde hacía un año a causa de una embolia, y al que habían aconsejado que se separara de ella. Unica no podía afrontar la vida sola y se suicidó fríamente.

⁸⁷ KLEIN, Jean-Pierre, *L'art-thérapie*, París: Presses Universitaires de France, 1997, p.29

Bellmer, influido por Sade, en los años treinta del siglo XX, había puesto en escena una anatomía del deseo mediante un extenso repertorio sobre la *poupée*, la muñeca, la mujer / muñeca, descompuesta en fragmentos y desdoblada o redoblada en un juego mecánico que multiplica lo erótico, fusionando los órganos fálicos con el cuerpo femenino (lo que Bellmer llama el "principio de la vagina") en una mutación constante que crea unas anatomías múltiples y compactadas bajo una única cabeza visible, figuras que él mismo llama "Cefalópodos".⁸⁸

Unica Zürn será su *poupée*, su muñeca, la fotografiará atada con cables de acero para crear físicamente, en la realidad, estas anatomías múltiples y apiladas de la mujer-muñeca, fragmentada, desdoblada, para ilustrar lo que él mismo escribe en la *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image* (1957). La figura se sitúa fuera de la unidad de espacio y tiempo que proporciona el sentido de representación clásica y la permuta y transforma en una forma nueva.

Hans Bellmer, en una carta a Gaston Ferdière, su psiquiatra y el de Unica, fechada en 1964, confiesa que Unica ha sido su víctima. La atormentada vida familiar de Unica, las separaciones de sus padres, la suya propia de un primer matrimonio frustrado, la separación de sus hijos de corta edad, los abortos, la precariedad económica de la escritura, las secuelas del nazismo, la memoria y el recuerdo de un padre casi ausente, sumado a varios factores, hacen que Unica llegue a

⁸⁸ BELLEMER, Hans, *Die Puppe*, Karlsruhe, 1934; *La poupée*, París: GLM, 1er. Juin 1936

las manos de Bellmer como una mujer frágil, proclive a ser la víctima de una sensibilidad atroz, quien admite en esta carta al psiquiatra que ha habido una transferencia de la enfermedad de su mujer en sí mismo (la esquizofrenia). Y dice así: "Se puede ver en mí el tipo de hombre con antenas, que captan la "mujer-víctima" futura, incluso con los ojos cerrados [...] Es necesario, pues, saber si olí, de repente (1953 - otoño, Berlín - Oeste) desde el primer encuentro (*vernissage*) en Unica mi víctima. Si Unica se interrogara seriamente en este sentido, lo que tal vez ella ya ha hecho, respondería, creo yo, SÍ ". Pero no hay respuesta a esta cuestión ".⁸⁹

Lo que se muy interesante se ver cómo se produce un paralelismo entre las "anatomías de la imagen" creadas por Hans Bellmer y los anagramas de Unica Zürn, teniendo en cuenta que fue Bellmer quien introdujo Unica en la práctica del anagrama, que para ella se convirtió en una obsesión enfermiza, primero en primer libro, *Hexentexte* ("Écritures Sorcières") (1954), publicado un año después de haber conocido a Bellmer, quien lo ilustra y escribe un epílogo. Pero su obra capital es *L' Homme-Jasmin* (El hombre jazmín), relato autobiográfico de su locura, publicado en 1966. El hombre jazmín es el Hombre Blanco, Hans Bellmer, la imagen paralizada del hombre tras el que el jazmín florece.

Los anagramas están constituidos por palabras y frases creadas para la redistribución de las letras de una palabra o de una frase dadas

⁸⁹ DOURTHE, Pierre, *Bellmer. Le principi de perversion*, París: Jean-Pierre Faur éditeur, 1999, p.208

y no está permitido buscar otras como recurso. Como señala André Pieyre de Mandiargues en el prólogo de *L'Homme-Jasmin*, la influencia de Bellmer fue capital en la creación y también en la evolución de la enfermedad de Unica. Sólo hay que leer, dice, *L'anatomie de l'image*⁹⁰ de Bellmer y las analogías inquietantes en que se complace ver entre las letras de una palabra, las palabras de una frase y los miembros o los órganos de un cuerpo humano, aptos también unos y otros a ser desmontados y remontados después bajo una forma nueva. Para Bellmer, "el cuerpo es comparable a una frase que le invitará a desarticlarla, para que se recompongan, a través de una serie de anagramas sin fin, sus contenidos verdaderos".⁹¹

El mismo Bellmer, en el "Post-scriptum" de *Oracles et spectacles* (1967) de Unica Zürn, subraya el fenómeno inconsciente que guía esta práctica: "El anagrama nace, si se mira de cerca, de un conflicto violento, paradójico. Supone una tensión máxima de la voluntad imaginativa y, a la vez, la exclusión de toda intención preconcebida, porque sería estéril. El resultado parece debido, de una manera un tanto insólita, a la intervención de una conciencia "otra", más que de la propia conciencia".⁹²

Unica Zürn perdió la orientación en el saber vivir, pero conservó la facultad de escribirla o de explicarla, creando una obra laberíntica en

⁹⁰ El título completo es *Petite anatomie physique ou l'anatomie de l'image*, París: Le terrain vague (Eric Losfeld), 1957

⁹¹ MANDIARGUES, André Pieyre de, *Savoir-vivre*, prólogo al libro de Unica Zürn *L'Homme-Jasmin*.

⁹² MARCEAU, Jean-Claude, *Unica Zürn et l'homme-jasmin. Le dit schizofrène*, París: L'Harmattan, 2005, p.179

difícil equilibrio entre dos lenguas (alemán y francés), dos ciudades (París y Berlín), dos vías de expresión (la escritura y el dibujo) y dos hombres con una gran H (Henri Michaux y Hans Bellmer), que tienden a confundirse con el Hombre Blanco, una visión de un sueño al otro lado del espejo. En *L'Homme-Jasmin*, Unica explica en tercera persona y se enfrenta a un espejo, como si ella misma se contemplara y a la vez hiciera una confesión. Destila un yo sin centro, un yo en metamorfosis constante y alejado de la realidad del mundo. En sus anagramas es su inconsciente quien toma la palabra para borrar cualquier trazo de continuidad racional y encontrar el placer del no-sentido. Sin embargo, deja entrever su reivindicación de la infancia junto a la locura y que se privilegie la hora loca en lugar de celebrar el genio intelectual. En otros escritos, como *Notes d'une anémique*, describe su proceso creativo, explicando como los anagramas nacen de la confluencia de materiales inconscientes que se remontan a su primera juventud.

Curiosamente, otro psiquiatra, Jean-François Rabain detectó en los anagramas de Zürn las analogías entre cuerpo y lenguaje que había propuesto Hans Bellmer en *L'anatomie de l'image*. Para Jean-François Rabain, el anagrama es como un discurso que busca desnudar ("mettre au nu") las fuentes originales de su organización, en los que el signo no es más que el apoyo de un mensaje que indica los procesos pulsionales relativos a la organización primera de la imagen del cuerpo. Y, en este sentido, los anagramas de Unica Zürn desmiembran el lenguaje para intensificar las cualidades inesperadas de los ritmos y las sonoridades de las palabras, lo que se puede calificar de sexual, en la medida en que

el lenguaje se reduce a veces a un flujo erótico incontrolado. Si esto es así en los anagramas, también lo es en sus dibujos, ausentes de centro y desarticulados, donde no hay imagen unitaria, sino tan sólo la fuerza pulsional de unos puntos surgidos del inconsciente como el automatismo de la pulsión sexual.⁹³ Cuerpo y escritura son todo uno, dibujo y cuerpo también, y, finalmente, escritura y dibujo también. En Unica Zürn, la realidad atraviesa su cuerpo, que recibe los impactos de todo lo que le sucede. En *L'Homme-Jasmin* escribe: "*Quelqu'un qui voyage en moi me traverse. Je suis devenue sa maison*". [Quien viaja en mí me atraviesa. Me he convertido en su casa].

Al mismo tiempo, este automatismo psíquico que genera el anagrama toma un significado y tensión erótica. Sirve el mismo ejemplo del anagrama "*Rose au coeur violet*", estructurado en cruz invertida, que sugiere una forma fálica. Jean-Claude Marceau cita la interpretación que hace Alain Chevrier a partir de las cartas que Bellmer y Unica envían a su psiquiatra Ferdière: "*Rose au coeur violet*" no es la imagen clásica del sexo femenino en el lenguaje de las flores, sino la del ano".⁹⁴ Según él, el título reenvía a la expresión erótica "*faire feuille de rose*" y la coloración de las mucosas. Y "*violet*", color del obispo, se puede entender también como: "*viole*" [violado].⁹⁵ Chevrier recuerda que Joe Bousquet tenía un proyecto de escribir con Bellmer una "Justificación de la sodomía". Muchas de las imágenes de

⁹³ APPELBE, Victoria, *L'anagramme en l'oeuvre d'Unica Zürn*, en el catálogo de la exposición de Unica Zürn, París, 2006, p.28

⁹⁴ MARCEAU, Jean-Claude, *op.cit.*, p.177

⁹⁵ *Ídem.*

Bellmer y de sus dibujos vinculados a las "anatomías de la imagen" unen el ojo con el ano, en una clara alusión a la sodomía. El título "*Rose au coeur violet*" está extraído de un verso hermético del soneto "*Artémis*" de "*Chimères*" de Nerval:

"Sainte napolitaine aux mains pleins de feu,
Rose au cœur violet, fleur de Sainte Gudule
As-tu trouvé ta croix dans le désert des cieux ?

Bellmer y Zürn subvierten el sentido y le dan un tono agudamente sexual, como podemos ver a continuación con su forma anagramática publicada en el libro *La petite anatomie de l' image* (1957):

*ROSE AU COEUR VIOLET*⁹⁶

*Se vouer à toi ô cruel
A toi, couleuvre rose
O, vouloir être cause
Couvre-toi, la rue ose
Ouvre-toi. Ô la sucrée*
*

*Va où surréel côtoie
O, l'oiseau crève-tour
Vil os échouera toute
Cœur viole osa tuer*
*

*Sœur a voile courte – écolier vous a outré
Curé, où Eros t'a violé – où l'écu osera te voir
Où verte coloriée sua – cou ouvert sera loi*
*

*O rire sous le couteau
Roses au cœur violet*

⁹⁶ *Ibidem.*

A veces, la reconstitución de los anagramas toma la dirección de un ataque contra el mundo, de una especie de revancha del inconsciente: "*Moi, miserable, je meurs de toutes ces échardes*" ["Yo, miserable, muero de todas estas astillas "]. La fragmentación que el artista evoca es un acto masoquista, un ataque del cuerpo contra él mismo, que coincide con aquella desarticulación de las muñecas de Bellmer o las imágenes de su cuerpo atado en cuerdas.

Con la práctica del anagrama, se confirma la fragmentación del lenguaje, de su yo y del mundo, y si bien constituye su apogeo estético, podemos decir también que es un potencial destructor de la autora. Unica Zürn se convierte en una mujer-anagrama / un cuerpo-anagrama, una obsesión que agrava su enfermedad de manera desastrosa. Ferdière, su psiquiatra, que siempre había alentado la expresión artística y el arte como terapia, le llega a prohibir la práctica del anagrama y de los dibujos, que la conducen poco a poco a la destrucción total. El arte de Unica Zürn fue un arte más puro, creación pura del cuerpo atravesado por el mundo a través de la escritura y el dibujo. No tenía nada de juego de sociedad como los cadáveres exquisitos, dibujos de sobremesa compartidos por estetas cultos y acostumbrados a las manifestaciones del inconsciente. Los dibujos de Unica Zürn eran automatismo puro, pulsión sexual del cuerpo en el dibujo y el lenguaje, una verdadera huella de identidad.

En *L'Homme-Jasmin*, Unica admite que la práctica del anagrama la ha ido desprendiendo de su entorno y la ha retirado completamente hasta olvidar la realidad. La absorción por el anagrama la condujo a

nuevas crisis de esquizofrenia. Ella misma lo cuenta, así como la experiencia sofocante y terrorífica de la locura, que no distingue entre el mundo real y el yo, al tiempo que el trabajo del anagrama es visto como un viaje a un plan que está detrás de la psique, una región cortada del mundo normal que no ofrece ninguna protección al yo. Unica Zürn se convierte prisionera de su imaginario. Su esquizofrenia encadena los azares objetivos (aquí coincide con los surrealistas y su idea de la psique) y rige su vida en el infierno dictado por el automatismo mental, pero no desde el diletantismo literario o artístico que practicaban los surrealistas, sino desde el proceso implacable y real de la mente que tanto puede dictar obras magníficas como dictar la orden de irse para siempre. Su último cuaderno, *Crécy*, revela cómo esta fusión de su cuerpo con el mundo la dibuja el último año de su vida como un ser monstruoso causante de un genocidio, como si el universo entero desapareciera debido a ella. En *La Maison des maladies* su cuerpo es la casa y al mismo tiempo el anagrama.

Su obsesión es el Hombre Blanco. Así relata su encuentro mágico con el Hombre Blanco, que es al mismo tiempo, el encuentro con la muerte: "Niño, yo he soñado una boda con un hombre de cabellos blancos, paralizado, sujetado a una silla de ruedas para siempre. Detrás, inmutable, florecía el jazmín. Y esta es la significación del relato de mi vida en dos. Después de mi boda infantil, en una ropa blanca, siento

que voy deviniendo blanca, despacio ... Nadar en el blanco para percibir, finalmente, la Imagen Blanca ".⁹⁷

Unica Zürn es pierde en la blancura de su psique el 19 de octubre de 1970, lanzándose por la ventana del piso de Hans Bellmer, él su hombre blanco, paralizado, su hombre-jazmín.

REFERÊNCIAS

APPELBE, Victoria, *L'anagramme en l'oeuvre d'Unica Zürn*, en el catalogo de la exposición de Unica Zürn, París, 2006.

BELLMER, El titulo completo es *Petite anatomie physique ou l'anatomie de l'image*, París: Le terrain vague (Eric Losfeld), 1957.

DOURTHE, Pierre, *Bellmer. Le principi de perversion*, París: Jean-Pierre Faur éditeur, 1999.

KLEIN, Jean-Pierre, *L'art-thérapie*, París: Presses Universitaires de France, 1997.

MARCEAU, Jean-Claude, *Unica Zürn et l'homme-jazmin. Le dit schizofrène*, París: L'Hsrmatan, 2005.

SAFAROVA, Barbara. La rencontre magique entre l'écriture et l'image. *Catalogue Unica Zürn*. Paris : Editions du Panama et La Halle Saint-Pierre, 2006.

⁹⁷ Citado por Barbara Safarova, *La rencontre magique entre l'écriture et l'image*, *op.cit.*, nota 5, p.52

LA PEQUEÑA MUERTE DEL ARTE⁹⁸

Ticio Escobar⁹⁹

*Se terminó la poesía; esperemos que a cambio podamos vivir
más prosaica y duraderamente.*

Heinrich Heine. *Carta a Rahen Vernhagen von Ese*, 1830.

La gesta

A partir del desprestigio del sistema de la estética occidental, este texto busca rastrear ciertas posibilidades de reflexionar sobre el arte y sobre las obras fuera del marco estricto y normativo de esa disciplina, sin desconocer el aporte de conceptos indispensables suyos. También pretende considerar el caso de fuerzas expresivas y poéticas que, ajenas a la tradición, los registros conceptuales y las instituciones del arte, esperan la ocasión propicia para manifestarse o brillan quedamente en la escena contemporánea donde asumen una inquietante presencia, ignorada por aquel sistema cerrado.

⁹⁸ Este texto fue publicado en: T. Escobar. *Aura latente*, CAV/ Museo el Barro, Asunción, 2020.

⁹⁹ Curador, profesor, crítico y promotor cultural. Fue Presidente de la Asociación de Apoyo a las Comunidades Indígenas del Paraguay, Asociación Internacional de Críticos de Arte-Sección Paraguay, Director de Cultura de Asunción y Ministro de Cultura de Paraguay. Autor de la Ley Nacional de Cultura de Paraguay y coautor de la Ley Nacional de Patrimonio. Publicó una quincena de libros individuales sobre teoría del arte y la cultura. Es fundador del Museo de Arte Indígena de Paraguay, formado con sus colecciones. Ha recibido premios internacionales, así como condecoraciones otorgadas por Argentina, Brasil y Francia y doctorados Honoris Causa concedidos por universidades argentinas. Ha recibido en España el Premio Bartolomé de las Casas por su apoyo a las causas indígenas de América. Es director del Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro.

El proceso de veinte siglos que precisó el arte occidental (y la estética, en los últimos tres) para construir y, casi inmediatamente, comenzar a desmontar un modelo idealista de raíz metafísica, desembocó en un paraje extraño, carente de suelo firme y señales claras. La larga gesta de la estética eurooccidental arranca con Platón, para quien el arte (la belleza) constituye una esencia suprasensible que, a lo largo de siglos, deviene, sucesivamente, manifestación sensible del espíritu, representación ideal de la naturaleza humana, expresión de personalidades geniales y ámbito autónomo de la forma. El concepto “arte” se despliega en modos distintos: se historiza, se vuelve laico y subjetivo, se autocuestiona, escapa de sí y trata de acercarse a la vida; pero, aun durante los tiempos modernos, el régimen de arte validado por la estética sigue reivindicando la universalidad en términos colonialistas (pretende que el modelo eurooccidental tenga validez *urbi et orbi*). Es cierto que cada momento de aquella gesta tuvo su contracara y que la vía de la estética nunca logró disipar sus perplejidades, pero el concepto del arte siguió, en sus distintas configuraciones, signado por su origen metafísico y, luego, por su desarrollo idealista y romántico. Incluso, durante la modernidad, se vio marcado por la persistencia de su empeño autonomista, su vocación formalista y su consideración del artista como figura heroica e iluminada¹⁰⁰.

¹⁰⁰ El complejo despliegue histórico de la estética es tratado por José Jiménez en *Imágenes del hombre. Fundamentos de Estética*. Edit. TECNOS, Madrid, 2017. Fuera de sus convencionales sentidos metafísicos, retóricos y formalistas, el autor encara filosóficamente la estética como teoría antropológica de la imagen.

Trastornos

Las cosas se habían complicado en el siglo XVIII con la aparición de la estética, cuya pretensión sistemática, a pesar de la ambigüedad de su concepto, le hizo ocupar una posición incómoda en el arrogante reino de la filosofía. Aunque afirmada en términos modernos, la nueva disciplina crece fiel a su origen metafísico, que separa en términos lógico-disyuntivos los dominios de la materia y el reino del espíritu. Sobre este asiento escindido, los dos componentes básicos del arte, la imagen y el concepto, se plantean no como momentos de un proceso, sino como extremos de una dicotomía insalvable, movida, en última instancia, en clave lógico-conceptual¹⁰¹.

La modernidad artística se encuentra animada por una fuerte contradicción: por un lado demanda el encuentro entre el arte y la vida; por otro, sigue parapetada tras los cercos de la autonomía formal. Aunque la llamada “contemporaneidad” tiene alcances equívocos y sentidos diferentes, resulta claro que se define ante la modernidad a partir de su impugnación de la autonomía estética y la refutación del régimen jerárquico de los géneros artísticos, los medios técnicos y los estilos. Pero profundiza y remata cuestionamientos iniciados en tiempos modernos: la objeción de la figura del genio romántico y del modelo de arte traductor de toda idea previa y trascendente. Así, el arte

¹⁰¹ Según Heidegger, la estética corresponde a la lógica de la sensibilidad, que nada tiene que ver con el arte: se basa en la disyunción sujeto/objeto, supone un principio previo a ser tomado como verdad y asume el dualismo metafísico inteligible (lógica)/sensible (estética), que es en sí un producto lógico. Martin Heidegger. “El origen de la obra de arte (1935-1936). Versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte en: Martin Heidegger, *Caminos de bosque*. Alianza, Madrid, 1996.

es considerado una práctica plural, comprometida con sus propios materiales y medios técnicos, dependiente de sus condiciones temporo-espaciales, vinculada con pragmáticas sociales y contingente en sus significados y sus valores. La cuestión es complicada porque supone un replanteamiento del modelo de arte custodio de esencias expresadas en la bella forma. Y, dado que ese modelo es el objeto de la estética, ésta queda quebrantada en su concepto y desorientada en su ubicación epistemológica.

Sucede que, una vez derrocado el idealismo de la esfera del arte, éste pierde las mercedes de fundamentos que lo sostenían y de verdades que lo precedían: ya no cuenta con el refrendo de un modelo normativo y colonialista de belleza ni de un sistema formal autónomo. Esta vulnerable situación de intemperie se ve agravada por el crecimiento exponencial de ciertos factores tales como la expansión del mercado sobre el mundo del arte, la masificación de las comunicaciones en clave tecnológica y la contextura digital de la percepción. El acelerado aumento de estos fenómenos ocurre contra un trasfondo histórico desencantado. Las fracturas de la experiencia del mundo, el descrédito de las referencias absolutas y el predominio de lo diverso vienen alterando, desde tiempos modernos, el sistema de representaciones, imaginarios y creencias que sustentan la sensibilidad estética. Y vienen, además, trastornando los circuitos de producción, difusión y fruición del arte.

La definición y su oportuna falta

Las culturas indígenas y, en general, las populares y las alternativas –en fin, las no-occidentales–, carecen de la noción de la figura “arte”. Esta falta las exime de la necesidad de distribuir piezas en un casillero categorial predeterminado. En las culturas indígenas, al menos, tampoco existe la idea de “representación”, en el sentido empleado en la tradición occidental: las cosas y las personas intercambian sus nombres, se zafan de los puestos asignados en la escena y, aun, salen fuera de ella para actuar en escenas paralelas o devenir, del otro lado, otras cosas y personas. Lo hacen con una naturalidad que envidiaría cualquier programa contemporáneo empeñado en cruzar el dintel de la representación y alcanzar lo real intocable.

El concepto “arte” está instalado en el centro de la tradición estética occidental, pero, en puridad, nunca ha logrado ser definido a causa de las dicotomías que bifurcan su origen: materia/espíritu, sensible/inteligible, contenido/forma, esencia/apariencia, etc. Estas disyunciones no pueden ser saldadas en términos lógicos y dejan abierta una brecha, una herida ontológica. Quizá ese mismo corte ha servido para impedir la cancelación de aquel concepto sobre sí, menguar sus afanes coloniales y enriquecer sus contenidos con polisemias molestas pero fructuosas. El hecho de que el arte detenta un excedente inexplicable no puede ser ignorado aun por las más persistentes posiciones de la estética. Ese “no-sé-qué”, ese plus que excede la significación y la comprensión resulta un remanente

embarazoso, desplazado de sus contornos ideales: una zona ignota que compromete la integridad de cualquier disciplina con pretensiones omnicomprendivas. Agamben se centra en la paradoja del kantiano juicio del gusto para abordar este punto ciego. El conflicto se plantea cuando Kant define “el placer estético como un exceso de la representación sobre el conocimiento”¹⁰². Dado que, de ese modo, el placer no puede ser elemento de conocimiento, la estética del siglo XVIII “culmina en la remisión a un *saber* del cual no puede darse razón”¹⁰³. Así, se presenta la retorcida situación de “un excedente del saber, que no conoce (...) pero se presenta como placer, y un excedente del placer que no goza (...) pero se presenta como saber”¹⁰⁴. Es decir, ese margen desconocido (el “no-sé-qué”) es justamente la condición del placer, sin el cual no habría arte.

Así, las contradicciones que escinden la plataforma sobre la cual ha crecido la estética impiden que su objeto sea definido de manera concluyente. Ahora bien, toda reflexión acerca del arte intenta siempre delimitar o, al menos, merodear el ámbito de su ocupación. Tales contradicciones no pueden ser desconocidas en este intento; por lo general, los acercamientos al concepto del arte hacen de aquéllas su impulso. La oposición forma/contenido ha servido de pivote para rodear retóricamente la figura del arte, aventurar nociones provisionales sobre sus notas y describir ciertos efectos de sus extrañas operaciones. A título de ejemplo, se exponen ciertas posibles

¹⁰² Giorgio Agamben. *Gusto*. Adriana Hidalgo edit., Buenos Aires, 2016, p. 33.

¹⁰³ Íd., p. 32.

¹⁰⁴ Íd., p. 35.

aproximaciones. El arte zarandea la realidad para remover la rutina de las representaciones que la envuelven y, así, intensificar la experiencia del mundo. El arte es una manipulación de formas sensibles mediante las cuales se sobrepasan las significaciones de cara al sentido. El arte opera con los sentidos para incrementar el sentido.

Esos enunciados, entre muchísimos otros posibles, no constituyen definiciones, sino acercamientos basados en el citado binomio forma/contenido. No suponen, por supuesto, que las formas (lenguajes, significantes) carguen pasivamente determinados contenidos (verdades, significados, narraciones, conceptos). Tampoco pretenden que las formas impongan el orden inteligible y el estremecimiento expresivo a componentes en sí mismos neutros. Esperan sí que las infinitas maneras de interactuar los términos de aquel binomio provoquen configuraciones nuevas capaces de volver excepcionales las cosas o hechos ordinarios sobre los cuales recaen. Ahora bien, aunque todas esas maniobras creativas suponen el vínculo forma/contenido, no lo hacen equiparando el valor de ambos factores: en ámbitos marcados por la modernidad, el primero mantiene el predominio y define la autonomía del campo, delinea su perímetro y vigila sus fronteras.

Dilema. Exceso. Laberinto

La pérdida de la autonomía estético-formal moderna promueve dos consecuencias básicas, vinculadas entre sí. La primera determina que las formas estéticas no solo pierdan hegemonía, sino que cedan ante la potente irrupción de contenidos oriundos de extramuros de la esfera

estética (epistemologías ajenas, acciones sociales, asuntos histórico-políticos y sensibilidades diferentes). Pero, si bien las formas posautonómicas se muestran disminuidas en su prestigio, resultan multiplicadas en las infinitas imágenes del mercado, que, a su vez, tienden a tomar revancha banalizando los graves contenidos del arte. Este desplazamiento de lugares define el dilema inicial del arte contemporáneo, perplejo entre dos posiciones extremas. Por un lado se presenta la opción de apostar por las formas complacientes del tecnoesteticismo de la publicidad y el espectáculo, así como por la lógica rentable de la institucionalidad del arte. Por otro, resta la alternativa de tomar distancia de la forma estética para construir efectivas relaciones sociales, asumir compromisos políticos en nombre del arte y/o replegarse en el ámbito discursivo, documental o narrativo.

Si fuesen planteadas de manera binaria, ambas posiciones fracasarían. En un extremo, el enclaustramiento en los dominios de la bella forma (la recaída en el círculo cerrado de la autonomía formal) sujetaría el arte a la pura lógica instrumental esteticista y lo retrotraería a una ubicación reaccionaria, a contramano de ideas, sensibilidades y materialidades nuevas. En otro, la renuncia a toda autonomía, conquistada mediante complejos procesos históricos, lo disolvería en prácticas, discursos e ideas extrañas a cualquier rasgo suyo. La disyunción recién expuesta remite a la tensión autonomía-heteronomía, uno de los problemas más serios del arte contemporáneo; un arte que no puede renunciar a la mínima distancia que marca la forma ni someterse al límite infranqueable que esa misma distancia traza.

Tal disyunción resulta, por eso, indecible: no puede ser resuelta de antemano en cuanto depende de coyunturas contingentes y se encuentra sujeta a los azares de lugares y momentos determinados. Despojada la obra de fundamentos que acreditan su estatuto artístico, éste debe ser conquistado en situación: en espacios específicos, pero también en tiempos específicos. Estos espacios y tiempos son inseguros. Los tiempos del arte son los de la inminencia, la espera y el retorno; de los disloques y anacronías; son tiempos de lo intempestivo, en el sentido empleado por Nietzsche como aquello que irrumpe “actuando contra nuestro tiempo y, por tanto, sobre nuestro tiempo y, se espera, en beneficio de un tiempo venidero”¹⁰⁵. Por su parte, los espacios del arte son confusos; fruncidos por pliegues y entrecortados por surcos imprevistos, vacilantes entre el afuera y el adentro de lo que indican sus límites frágiles; son espacios imposibles de ser demarcados, pues el arte implica de por sí un exceso que lo lanza a ocupar terceros lugares. Estos tiempos y espacios desquiciados abren la posibilidad de asumir la tensión autonomía/heteronomía fuera de la escena de oposiciones lógicas irrefutables. Pero moverse en una escena paralela –la de los tiempos y espacios trastornados– exige maniobras complejas y, aun, escapatorias desesperadas. “El proceso del arte *postaurático*, esto es, el devenir massmediático del contexto estético, ha producido

¹⁰⁵ Cit. en Idelber Avelar, *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2000, pág. 34, nota 19.

una deriva o implosión que, en bastantes ocasiones, es una búsqueda de salidas del laberinto”, escribe Castro Flórez¹⁰⁶.

Concepto expandido

La segunda consecuencia de la pérdida de autonomía estético-formal afecta el concepto mismo de arte. Si se levantan las barreras que custodian lo artístico, cualquier cosa o situación puede devenir arte. Desde la perspectiva de la lógica, los conceptos se determinan mediante el juego entre su *comprensión* (las notas que constituyen su contenido) y su *extensión* (los miembros a los que se aplica). Ambos términos se relacionan de manera inversa: en la medida en que aumenta la comprensión, la extensión decrece; y esto, porque la mayor presencia de notas distintivas disminuye el número de miembros que las portan. Sucede que cuando la extensión del concepto “arte” se hace infinita, las notas que constituyen su comprensión retroceden hasta diluirse para que su extensión cubra todos los objetos y situaciones posibles. Si todo es arte, nada es arte; esta sentencia planea sobre el paisaje del arte contemporáneo y recuerda la figura de la muerte del arte.

Cuando Hegel invoca esa figura se refiere a la victoria definitiva del concepto sobre la imagen sensible y, básicamente, nombra el fin del arte clásico. Con la figura de la “muerte del aura”, Benjamin certifica el término del idealismo estético colado en la modernidad. Ante el desvanecimiento de la comprensión del concepto “arte”, diluido por su

¹⁰⁶ Fernando Castro Flórez. *Derroteros y naufragios del arte contemporáneo*. Extensión y Publicaciones. Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 2019, p. 22.

extensión incontrolable, parece inevitable aceptar que el final del arte moderno marca una otra muerte del arte. Des-idealizado y des-romantizado, el arte ha perdido su carácter reverencial, su grandeza y su potencia.

Es cierto que, marcado por su origen metafísico, el arte contemporáneo mantiene recodos idealistas y dogmas mitificados, así como insalvables dicotomías y solapada vocación vanguardista. Es cierto que difícilmente habrá de renunciar a ciertos fueros románticos, como la pretensión de constituir una experiencia superior, conducida por temperamentos melancólicos y producida por revelaciones geniales. Pero estos resabios, obsoletos en el contexto de situaciones diferentes, resisten mal los embates de un doble frente, acelerado por el actual milenio. Por un lado, no pueden contener el avance de los nuevos aires del sentir y del pensar, ajenos al rumbo único marcado por poderes colonialistas, así como a los fundamentos, las categorías fijas y las jerarquías establecidas. Un espíritu de época que, al lado o en contra de la marea oscura de nuevos conservadurismos, busca renovar el impulso crítico apelando a fuentes diversas y tanteando modelos contingentes; atendiendo las pragmáticas sociales, los caminos del deseo y la fuerza de la mirada. Por otro lado, un régimen que arrastra rancias veleidades, achaques y argumentos heredados de las Bellas Artes mal puede resistir el despliegue de las tecnologías digitales, se encuentren o no éstas al servicio del mercado. Mal puede contener un movimiento arrollador que ha logrado copar gran parte del pensamiento, la sensibilidad y las instituciones del arte.

Muertes

El arte ha logrado desprenderse del idealismo de su concepto a costa de perder su concepto mismo. Entonces, se podría volver a la figura de una muerte del arte, lo que significa la culminación de un modelo de arte. Para Hegel, el arte, en cuanto manifestación sensible del espíritu, es un momento del despliegue de ese espíritu; pero un momento definitivamente ya pasado. Cuando el filósofo alemán habla de la muerte del arte, en verdad no está vaticinando nada: está certificando un trance ya ocurrido. Eso significa, según Jiménez, “la identificación del periodo del *después del arte* con el propio tiempo histórico en el que Hegel vive”¹⁰⁷. En el ámbito del arte, Hegel no tiene contemporáneos.

La perspectiva de Benjamin es bien diferente, pero los alcances de su pensamiento con relación a la muerte del arte son similares. Cuando propone suprimir el aura –la distancia que aleja el objeto representado y lo vuelve asombroso y radiante– está recurriendo a una medida extrema asumida ante un dilema propio de tiempos desesperados¹⁰⁸. Por un lado, el brillo de las Bellas Artes y los resplandores del espectáculo fascista; por otro, la ordinariez del objeto despojado de la excepcionalidad que asegura la distancia. Benjamin escoge el segundo término de la opción: el sacrificio del aura. Cercanas, las cosas perderían su atractivo ante la mirada; dejarían de ser objeto

¹⁰⁷ Jiménez. Op. cit., p. 123.

¹⁰⁸ Walter Benjamin. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (1936)”. En Walter Benjamin. *Discursos interrumpidos (I). Filosofía del arte y de la historia*. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre. Taurus Humanidades, Madrid, 1992.

de deseo: no podrían ya activar el resorte del arte. Esta nueva versión de la muerte del arte levanta la escena de una desaparición. En el caso de buscar un ámbito fundacional del arte contemporáneo, ese espacio sacrificial podría constituir un punto de partida imaginario para borrar los rastros del arte aurático y anunciar otras modalidades suyas. En *Pequeña historia de la fotografía*, Benjamin argumenta en pro de una posibilidad política de la fotografía: reconfigurar la escena de un crimen cuyos indicios han sido borrados¹⁰⁹.

Iluminaciones

Pero aquel crimen mentado por Benjamin no ha sido consumado, ni se han eliminado los rastros del arte aurático. En primer lugar, desviada de sus circuitos tradicionales, el aura refuerza los resplandores de las mercancías expuestas en los escaparates, las pantallas o los grandes escenarios; los brillos que aseguran el “glamour de lo inorgánico”, en palabras del propio Benjamin. En segundo, el aura sigue iluminando con entusiasmo ciertas obras producidas por nombres prestigiosos, hipercotizadas en los circuitos del mainstream y, en cuanto tales, consideradas herederas del Gran Arte. Pero las sigue iluminando con las mismas luces que resaltan las mercancías; son “auras frías”, en palabras de Brea. Ahora bien, en cuanto logran negociar posiciones, resistir su conversión en pura mercancía y, así, conservar su potencia poética, esas mismas obras notorias son

¹⁰⁹ Walter Benjamin. “Pequeña Historia de la Fotografía”, en *Discursos Interrumpidos I*, Santillana, Madrid, 1992, p. 82.

equiparables a la inmensa mayoría de obras del arte actual, especialmente el arte disidente, periférico, no integrado a la institucionalidad transnacional. En este caso, unas y otras obras han visto cambiados sus fulgores por tenues luminiscencias auráticas, parpadeantes, mortecinas casi¹¹⁰. Son breves reverberos sobrevivientes, como las “pequeñas luces” (*lucciola*) de las luciérnagas que Didi-Huberman confronta con el resplandor de la gran luz (*lume*) del Paraíso, en Dante¹¹¹, el de los reflectores de la propaganda fascista, en Pasolini¹¹², o el de la iluminación cegadora emitida por los potentes focos del espectáculo. El de las luciérnagas es un “resplandor errático (...) pero resplandor vivo, resplandor de deseo y de poesía encarnada”¹¹³. Quizá el arte contemporáneo en sus mejores producciones no pueda pretender más que moverse como lo hacen las luciérnagas cuando danzan en un “frágil y fugaz momento de gracia que resiste al mundo del terror”¹¹⁴.

Recapitulando: el aura que sigue vigente con fuerza es el de las mercancías y el espectáculo: ciertas obras selectas se benefician con sus luces en cuanto objeto rentable (evaluado y exitoso

¹¹⁰ De modo paralelo a las muchas otras acepciones del término “aura”, en este texto se lo emplea retóricamente a partir del sentido original que tiene la palabra en las lenguas romances y protogermánicas. En éstas, “aura” significa “halo”, la irradiación luminosa que rodea ciertos astros y, en algunos casos, el resplandor atribuido a las imágenes religiosas. En el curso de sus muchos abordajes del tema del aura, el propio Benjamin se acerca metafóricamente a ese sentido de “halo”: parte de un texto de Baudelaire (“Perte d’auréole”, en *El spleen de París*) que, de manera alegórica a su vez, concibe el aura como brillante aureola parnasiana, nimbo del “poeta lírico anticuado”. Walter Benjamin. *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Versión de Héctor Álvarez Murena, Leviatán, Buenos Aires, 1999, pp. 64-65.

¹¹¹ V. Georges Didi-Huberman. *Supervivencia de las luciérnagas*. Op. cit., p. 7.

¹¹² Id., p. 11.

¹¹³ Op. cit., p. 16.

¹¹⁴ Op. cit., p. 18.

internacionalmente e impactante en sus efectos) pero la grave aura propia del arte, la que lo nimba de fascinación y de enigma, la que desasosiega y exige recogimiento; esa aura se ha amortiguado; convertida en pequeñas chispas de ingenio y sorpresa, en puntadas de inteligencia comedida y poesía liviana. Basta visitar cualquier bienal contemporánea, muestra ejemplar de la producción actual del arte, para advertir la pérdida del lustre del Gran Arte. Entre las obras cercanas al show mediático y las anodinas propuestas ancladas en el oportunismo temático, así como entre las basadas en la agudeza conceptual bien administrada y las sustentadas en la pura inventiva o los efectos tecnológicos, un tanto naifs casi siempre; entre todas esas obras “bienables” son muy pocas las que alcanzan la calidad formal y la densidad de contenidos que hasta más o menos cinco décadas las habrían hecho merecedoras del título de “arte”.

Obviamente, dentro y fuera de las bienales, tanto como de los circuitos del arte en general, existe una considerable producción contemporánea que, más allá de los deprimidos casos recién citados, se afirma apelando a gestos pequeños, silencios bruscos y lances poéticos, y opera mediante conceptos incisivos y puntadas críticas. Posiblemente esa producción no resulte en obras perturbadoras, pero es seguro que muchas de ellas serán capaces de conmover, aun brevemente, la experiencia cotidiana y renovar, en parte, los fatigados sentidos sociales. Es probable que esa producción genere creaciones que puedan impedir el encandilamiento de spots y de reflectores y hacer apartar la mirada de las direcciones establecidas. Más allá de que a través de

obras grandilocuentes, el arte se manifiesta hoy mediante breves movimientos. Éstos buscan abrirse paso entre las infinitas imágenes que inundan el espacio de lo visible para detectar un rápido destello a contraluz o un signo que avanza a contramano. Estas jugadas menudas pero tajantes adquieren luminosidades propias en el ámbito del arte popular y, especialmente, el indígena.

“Arte”

Escapar del idealismo metafísico, romántico e ilustrado (empresa no del todo consumada) le ha costado caro al arte. Le ha llevado a perder nobleza, hechizo y feudos. También le ha hecho, en gran parte, quedar atrapado en la órbita del mercado. Vuelto así obra ordinaria o pura mercancía rutilante ¿puede aún ser llamado arte? Una salida razonable sería simplemente aceptar una nueva muerte del arte; en este caso, la definitiva. Es que, a partir del giro estético contemporáneo, lo que hoy asumimos como arte casi nada tiene que ver con lo producido hasta ahora bajo ese nombre. Ha concluido el modelo de arte basado en el culto de reliquias y fetiches creados en el ámbito eurooccidental. Habría que considerar si tiene sentido seguir empleando el término “arte” para designar lo que siguió produciéndose en su nombre después de ese finiquito. Pero el nombre “arte” ha sobrevivido con porfía a todas las muertes sufridas por sus sucesivos conceptos y, aun, se ha extendido retroactivamente hasta lograr bautizar cosas y hechos anteriores a su nacimiento, ocurrido en el siglo XV.

Hoy se sigue hablando de arte. Y más que nunca; aunque quizá menos que nunca se sepa de qué se está hablando. Es evidente que, por muy distintos motivos, a la cultura contemporánea le interesa conservar ese término. Por una parte, sigue vigente la necesidad de denominar cuestiones que no pueden ser enfrentadas más que en cifra de sensibilidad, imaginación y extravío. El arte ha resultado siempre una posible vía de acceso a ciertos nudos de la condición humana: temas indispensables, pero demasiado oscuros, inabordables por cualquier otro camino. Por otra parte, la cultura occidental se resiste a cortar con su origen ilustrado, aunque reniegue tantas veces de sus comprometedores alcances. Se trata de un precioso legado que tanto avala la persistencia de fuerzas creativas y afanes emancipatorios como legitima la renovación continua de productos rentables. El arte se ha desviado programáticamente de esa tradición, pero acepta, complacido, el patronímico heredado. El arte moderno se había desmarcado del modelo ilustrado de belleza basado en los cánones del gusto, el estilo y la proporción, pero casi nunca (el adverbio “casi” señala a Duchamp, por ejemplo) desertó de una posición estética; respetuosa del escalafón de los géneros, los medios y las disciplinas, y dependiente de la percepción retiniana y el orden formal.

Declaradamente antiformalista, el arte contemporáneo, antes que las cualidades estilísticas y formales de la obra, y antes que su afiliación a movimientos y tendencias considera su incidencia social, su compromiso con lo real, su resorte conceptual y su fibra poética. Esta posición antiesteticista marca un desvío radical en el largo camino

ilustrado. ¿Podría pensar el arte fuera de la estética? Considerando la estética como dimensión sensible, como ámbito de la imagen, no sería posible, porque fuera de la estética habría puro concepto (en sentido estricto, este reino del puro concepto que sobrevive a la imagen equivaldría a la muerte del arte en Hegel). Totalmente desvinculado de la estética, el arte quedaría disuelto en puros contenidos sociopolíticos e históricos, en diversos discursos disciplinares, en prácticas sociales y políticas independientes de cualquier mediación formal y expresiva.

Pero fuera de la estética *en cuanto disciplina*, bien que podría ser desarrollado y pensado el arte. De hecho, así sucede: tal disciplina carece de incidencia en la práctica y aporta poco a la teoría del arte actual. Muchos de los conceptos de la estética siguen resultando fundamentales en ambos niveles, pero lo hacen de manera puntual, inscriptos en enfoques teóricos diversos y fuera de un aparatoso sistema, provisto de certezas apriorísticas, unidad, organización normativa y vocación universal. Impulsada en el juego de dicotomías insalvables (sujeto/objeto, forma/materia, sensible/racional, etc.), la estética tiene como objeto la percepción sensible, así como la belleza y el juicio que la examina. Es difícil compatibilizar esas notas solemnes con la sensibilidad y el pensamiento contemporáneos, condicionados por tecnologías, ideas y valores nuevos (cultura digital y masiva, contingencia, pluralismo, descentramiento subjetivo, descrédito de los discursos totales, entre otros). Y condicionados también, especialmente, por la expansión global del capitalismo financiero sobre los ámbitos de la cultura, incluido el arte con preferencia. A la

institucionalidad del arte contemporáneo, que comprende diversas instancias teóricas (crítica, curaduría, ediciones, etc.), le resultan ajenas las elucubraciones de la estética en cuanto no consideran la especificidad de la obra.

Destiempos

La estética ha transcurrido desde sus orígenes desvinculada de la producción del arte, en especial de la correspondiente a su propio tiempo: mientras Hegel y Kant sentaban las bases de la estética moderna estaban mirando el arte clásico. Hegel lo hacía con especial melancolía: “En nuestros tiempos no puede surgir ningún Homero, Sófocles, etc., ni Dante, Ariosto o Shakespeare alguno; lo tan magníficamente cantado, lo tan libremente expresado, expresado está”¹¹⁵. Esta posición extemporánea provee a la estética un temperamento rancio, abstracto y puramente especulativo. Criticar esta postura no significa cuestionar el anacronismo –característico del arte actual–, sino la clausura en su propio tiempo de lo expresado: significa refutar la imposibilidad de que resuene en la producción actual y que sea visto desde un enfoque contemporáneo.

Debe considerarse, además, el caso particular de culturas periféricas en relación con el modelo eurooccidental o inscriptas en este modelo desde tradiciones y proyectos diferentes. Si la disciplina “estética” se adecua mal al arte y el pensamiento contemporáneos, lo

¹¹⁵ Georg W. Friedrich Hegel. *Lecciones sobre la Estética*. Traducción Alfredo Brotón y Miguel Muñoz. Akal, Madrid, 1989, p. 445.

hace peor en los producidos específicamente en América Latina, región que tomo como caso en cuanto me resulta más cercana. Los filósofos y, en general, los teóricos que en esta región trabajan cuestiones estéticas lo hacen no subsumiéndolas en un sistema filosófico superior, sino haciéndolas cruzar de modo transversal y aleatorio diversos ámbitos disciplinales y conectándolas con escenas socioculturales diferentes. Por otra parte, cuestionar desde América Latina la vigencia de la estética como sistema total significa rechazar la pretensión colonialista de que los modos dominantes de creer, pensar y sentir deban adquirir valor universal. Significa no aceptar como suya la tradición mítico-especulativa de la estética: la saga de la belleza y de los genios heroicos que lograron presentarla. Una larga empresa cuyas paradojas, ficciones y elucubraciones pudieron haber servido (aún sirven en parte) al pensamiento occidental para tratar zonas herméticas que extravían el curso ordenado del concepto. Pero esa legendaria empresa no tiene por qué ser invocada en cualquier tiempo ni, mucho menos, trasplantada a regiones cuyos temperamentos sensitivos, sensuales y cognitivos se vinculan con otras odiseas y laberintos y no precisan tanta querrela para encarar lo inexplicable. Las culturas indígenas, por ejemplo, tienden a encarar las oposiciones derivadas de la pareja materia/espíritu no como términos de una disyunción lógica o de una contradicción dialéctica, sino como momentos de devenires azarosos: los personajes y las cosas atraviesan la línea de la representación y los límites de la razón; cruzan géneros, categorías y reinos ontológicos; son y no son, sucesivamente o al mismo tiempo.

Esta posición se encuentra cerca del pensamiento occidental en cuanto trabaja la idea de tensiones indecibles o de conflictos que admiten resoluciones ilimitadas o no esperan conciliación alguna. Todas estas maneras de abordar la relación entre dimensiones diferentes se encuentran en las antípodas de la estética. Una disciplina empeñada en encontrar la fórmula lógica que resuelva el pleito entre lo sensible y lo inteligible; y obsesionada por asumir la paradoja entre lo bello, que carece de concepto, y la pulsión conceptual, que anima todo su empeño.

La crítica expandida

Es claro que el cuestionamiento de la estética, en cuanto sistema absoluto y universal y en cuanto régimen colonial, no equivale al descrédito de valiosos aportes singulares suyos. Es indudable que la densidad de las tantas formas de las teorías del arte se afirma sobre la estética, muchos de cuyos conceptos y categorías han resultado prolíficos para pensar el arte fuera del sistema que articula unos y otras en una unidad inmóvil. También resulta innecesario aclarar que aquel cuestionamiento no implica la descalificación de la indispensable teoría del arte, ejercida en diversos y cruzados formatos epistémicos. Formulado en cifra contemporánea, el arisco objeto “arte” no solo impone intersecciones disciplinares, sino desbordes académicos, reconfiguraciones metodológicas y conceptuales e inevitables contaminaciones retóricas.

La crítica de arte, por ejemplo, ha debido renunciar a sus ministerios judicativos y sus dimensiones axiológicas. Se ha provisto

de recursos hermenéuticos que comprenden la interpretación no como desciframiento, sino como confrontación continua con otras obras, ideas o realidades: con otras preguntas. O con vivencias existenciales y comunicaciones interpersonales, en una dirección cercana a la “erótica del arte” propuesta por Sontag¹¹⁶. La crítica también ha adquirido nuevas destrezas creativas y posibilidades de transformación: unas y otras la acercan a la literatura y la llevan a confundir sus bordes con los de las diversas prácticas del arte. Ya no pretende fijar jerarquías, ni atribuir valores, ni descubrir la verdad esencial que anidaría en el fondo de cada obra: se limita a merodear el objeto para detectar sus pausas y sus resonancias sin intentar develarlo. Su capacidad mediadora entre la especulación conceptual y el análisis de producciones individuales facilita a la teoría un saludable cable a tierra. Le exige, en compensación, el empleo de rodeos prudentes y lances osados cuyos argumentos y recursos provienen, inevitablemente, de fuentes múltiples y posiciones plurales.

Los campos de las teorías más productivas nunca se encuentran cercados: es difícil determinar el carácter de ciertos estudios de obra que suponen encuadres de la filosofía, datos de las ciencias sociales, turbulencias poéticas, interpretaciones de filiación psicoanalítica y libres asociaciones personales. Que requieren, incluso, categorías de la estética, desprendidas del extraño y poderoso armazón que las cobija.

¹¹⁶. Susan Sontag. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Traducido por Horacio Vázquez Rial. Seix Barral, Barcelona, 1984.

Tres preguntas

De una de las categorías desprendidas de la estética, la relativa a la universalidad del arte, derivan cuestiones decisivas del arte contemporáneo: ¿Cómo se determinan los alcances del arte? ¿Para quiénes tienen vigencia? Estas preguntas conducen, a su vez, a una tercera, la fundamental: ¿Cómo se determina que una obra sea o no artística? Desarrollada a través de severas discusiones, la cuestión surge históricamente en el ámbito de la estética basada en la porfía de Kant por resolver la contradicción entre la individualidad del gusto y la vocación universal del arte. Nos detendremos exclusivamente en este momento, el inicio de una discusión larga.

“Solo convertida en esencia o cualidad intemporal puede la belleza pretender mantenerse por encima de las situaciones culturales e históricas y constituirse en ‘objeto teórico’ de la reflexión estética”, escribe Jiménez a quien sigo en este punto¹¹⁷. Esa esencia, *objetiva* en Platón, “situada más allá del mundo sensible”, en la Ilustración se vuelve *subjetiva*, propia de la naturaleza humana. Pero no pierde su carácter esencial, rasgo característico de la estética. A partir de ese carácter debe buscarse una “norma del gusto” que sea común a toda la humanidad. La unanimidad del sentimiento del gusto procede, y aquí el autor cita a Kant, “del fundamento profundamente oculto y común a todos los hombres, de la unanimidad en el enjuiciamiento de las formas bajo las cuales les son dados estos objetos”¹¹⁸.

¹¹⁷ José Jiménez. Op. cit. p.32.

¹¹⁸ *Ibíd.*

Entonces, la facultad de determinar la belleza de algo (la capacidad de distinguir si estamos o no en presencia de una obra de arte) depende del juicio del gusto, fundamentado como “universalidad subjetiva”. De nuevo Kant: “Las características formales de percepción de lo bello habrían de ser comunes a todo sujeto”¹¹⁹.

Situaciones I

En su derrumbe, la estética/metafísica ha arrastrado todo fundamento esencial: el “fondo común” de toda la humanidad, el que permitía reconocer universalmente la belleza (identificada, a su vez, con el arte), ya no funciona como aval de la “artisticidad” de la obra. Perdido el sostén de un fundamento esencial, la obra de arte se vuelve contingente: pasa a depender de las circunstancias que la condicionan, las posiciones que asume y las miradas que la acechan (que, por un instante, la atrapan). La intemperie del arte contemporáneo plantea dos situaciones, que son momentos de la misma cuestión. La primera, tiene que ver con los límites del arte; la segunda, con la instancia que lo certifica como tal.

Hasta la tardomodernidad, los dominios del arte, aunque confusos siempre, se encontraban delimitados por fronteras que guardaban su autonomía. Pero ya desde la modernidad tardía los contornos del arte se han venido dilatando, deformando y quebrantando por múltiples factores que desbordan los trazados formales. Tal el caso de la aparición de temas relacionados con la materialidad de los medios y la

¹¹⁹ En *Ibíd.*

realidad objetiva de las cosas y los hechos. Tal, el de las situaciones vinculadas con las circunstancias técnicas, históricas y sociopolíticas que condicionan la producción de obra. Pero deben ser considerados además el ingreso de conceptos de disciplinas extrañas al régimen del arte, así como la irrupción de imágenes de culturas diferentes y de asuntos relativos a la circulación de la obra y a la propia institucionalidad que la sostiene.

El quebranto de las fronteras produce zonas intermedias, fantasmales, tierras de nadie. Y de todos: los dominios exclusivos del arte son ocupados por formas provenientes de los cuatro costados. El arte ha perdido sus límites infranqueables, pero no puede sostenerse sin un mínimo contorno que garantice el juego del adentro/afuera; desprovisto de todo perímetro, quedaría diluido en una planicie sin marcas. Este problema define el dilema entre la autonomía y la heteronomía: para sobrevivir como tal, el arte no puede quedar ni encerrado ni desfondado.

Ya se ha tratado esta dicotomía engorrosa, y ya volverá a ser tratada. Retomemos, pues, el tema de los límites entre lo que es y no es arte. Derrida encuentra en Kant un concepto pivote que ayuda a sortear la disyunción desprendiéndola de su cerco lógico-metafísico: el parergon, el marco de la obra, concebido no como límite cerrado del arte, ventana de la representación, sino como un pliegue que habilita el juego del adentro y el afuera del arte. El cuadro pertenece y no a la obra, es “mitad obra, mitad fuera-de-obra; ni obra ni fuera-de-obra”¹²⁰.

¹²⁰ Jacques Derrida. *La verdad en pintura*, Paidós, 2001, pág. 130.

El parergon deviene un lugar espectral, intermedio, que no solo permite cruzar los límites y desclavar en parte los marcos físicos de la obra, sino entreabrir los marcos institucionales que la encuadran políticamente. Esta entrecortada línea intermedia respalda contornos vacilantes que asignan lugares al arte; sitios precarios y abiertos pero singulares. Son espacios en litigio, terrenos de paso, adecuados a la situación contingente de una práctica que ha perdido el amparo de la esencia, pero adquirido, en compensación, vínculos con el mundo durante siglos anhelados.

Situaciones II

Según queda sostenido, la intemperie del arte contemporáneo (su pérdida de abrigo trascendental) plantea dos situaciones, que son momentos de un mismo tópico. La primera, concerniente a los límites del arte, ya fue considerada más arriba; la segunda, relativa a la instancia que certifica el arte como tal, será tratada ahora. Lo hará, partiendo de nuevo del tema del límite y encarando un asunto complicado mediante largos rodeos y lances parcos.

El borronero de los límites impone un desafío fuerte al arte contemporáneo, obligado a moverse entre lo que se encuentra de un lado y del otro; entre el más acá y el más allá de la forma. El aura ha debilitado la intensidad de sus luces, pero, en contrapartida, las ha multiplicado. Se las puede ver relucir, lánguidas, intermitentes, más allá de las fronteras. Incluso se las puede presentir en objetos opacos,

latentes, latentes. Lo más convincente del arte contemporáneo ocurre en lugares inestables que oscilan entre lindes entrecruzados.

Hoy, el título de “arte” se encuentra libre de prescripciones canónicas, pero sujeto a la condición de ser conquistado en sitio y tiempo específicos: no depende de normas ni de procedimientos ni de rasgos esenciales, sino de méritos propios, sazones y ocasiones. Una obra se levanta ante la mirada y se conforma en situación determinada. Adquiere una forma que puede diluirse apenas se aparte esa mirada, o sostenerse más allá de ella, como será visto enseguida. A veces, el aura permanece latente en un objeto mustio o una circunstancia opaca hasta que la despierta una mirada y activa el brillo embotado. La despierta por un instante o para siempre, tiempos ambos que, en rigor, no existen en el glosario del arte.

A veces, la forma puede fraguar, sostenida por fuerzas extrañas que la hacen sobrevivir a las razones de su propio tiempo. Marx aborda esta cuestión como un problema teórico importante: “Pero la dificultad no consiste en comprender que el arte griego y la epopeya estén ligados a ciertas formas del desarrollo social. La dificultad consiste en comprender que puedan aún proporcionarnos goces artísticos”¹²¹. Lo que sorprende a Marx es que, desprendidas de las circunstancias sociohistóricas que las auratizaron, esas formas mantengan viva su carga aurática. Eso habla de una cierta autonomía de la forma, un

¹²¹ Karl Marx. *Elementos Fundamentales para la Crítica de la Economía Política (Grundrisse) 1857-1858*. Vol 1. Introducción, Cuaderno M.; edición a cargo de José Aricó, Miguel Murmis y Pedro Scaron; traducción de Pedro Scaron, Siglo XXI Editores de España, vigésima edición, 2007, p. 32.

excedente que sobrepasa las condiciones de su producción y sigue funcionando como en el aire.

Otra cuestión: al lado de las obras concebidas tras una intención artística (la de convocar una verdad mediante la manipulación de formas sensibles), aparecen expresiones tradicionalmente ausentes en la nómina del gran arte; son obras que apuntan a usos diversos, a destinos pragmáticos ajenos a los afanes de la belleza. Kant (imposible de ser esquivado cuando se habla de estética moderna) definía el contorno del arte por su desinterés: solo las obras centradas en la pura forma, inútiles en términos de función, merecían el título de piezas artísticas; las afectadas a empleos utilitarios (en su sentido más lato) eran consideradas artes menores, decorativas o aplicadas, o bien artesanía, diseño, arquitectura o cualquier otro nombre relativo a una misión que rebasara el perfil de las puras formas¹²². El arte contemporáneo considera con deferencia aquellas obras que rebasan el ámbito de lo puramente artístico. Ahora bien, colapsada la autonomía de esas formas, muchas piezas afectadas a misiones, prosaicas o elevadas, son tenidas por artísticas en cuanto se asume que movilizan el resorte del sentido más allá de sus funciones banales. Pero una vez que los criterios de evaluación estética han perdido potestad, ¿quién o quiénes reconocen ese plus de sentido que permite establecer lo artístico de obras ajenas al régimen del arte?

¹²² Emanuel Kant. *Crítica del juicio*. Traducción de Manuel García Morente, Espasa Calpe, Madrid, 1977.

Marc Jiménez plantea la dificultad en términos de querrela.¹²³ Este término, que significa etimológicamente “queja ante la justicia”, era aplicable a los “procesos en los cuales debían entender antaño los jueces garantes de lo bello, de la armonía y de la semejanza, en contra de las obras consideradas escandalosas o heréticas”. Cuando han desaparecido esos severos jueces... “¿qué tribunal recibiría a los querellantes, sino “el de los tiempos?”¹²⁴. Pero, a su vez, ¿quiénes integrarían ese “tribunal de los tiempos” ¿Qué entidad detentaría la prerrogativa de bautizar un objeto o un hecho con el nombre “arte”?

Instituciones

En principio, dando por supuestos la acción del creador y su básico talento, la instancia que determina la artísticidad de una obra es la institucionalidad del arte. Una institucionalidad no ya concebida en términos académicos y canónicos (la Academia de Bellas Artes y, luego, los Salones, se encargaban profesionalmente de juzgar, según la normativa, el carácter artístico de las obras¹²⁵), pero sí constituida a partir de una poderosa trama cultural, política, económica y comunicacional. Una red que incluye no solo la crítica especializada, sino los museos, galerías, ferias, curadurías de arte, ediciones; en fin, el sistema de las tecnocomunicaciones y del mercado multinacional,

¹²³ Marc Jiménez. *La querrela del arte contemporáneo*, Amorrortu, Buenos Aires, 2010.

¹²⁴ *Íd.*, p. 18.

¹²⁵ Analizando el proceso de democratización del arte, Jiménez dice que, tras la Revolución Francesa, “en 1791, el Salón queda abierto a todos y no solo a los miembros de la Academia. Un año después, se crea en el Palacio del Louvre el primer museo de arte. V. Jiménez, p. 262.

cuyos regímenes no determinan, aunque sí condicionan, gran parte de la institucionalidad mencionada.

Pero la determinación de lo artístico en situación de contingencia no debe ser entendida como resultado de una decisión superior y única: el “Gran Otro”, el orden simbólico, confronta anónimamente múltiples fuerzas que empujan para lados distintos. La inscripción de una obra como tal proviene, por supuesto, de una dirección marcada por la cultura hegemónica a través de sus aparatos institucionales; pero éstos incuban posiciones discordantes que resisten el sentido único. Debe considerarse además que la obra tiene básicas cualidades “en sí” – aunque en nada sean absolutas– que habilitan su inscripción, su “para sí” institucional o extrainstitucional. Existe, como queda afirmado, una básica autonomía de la forma, una reserva que asegura cierta objetividad en la atribución de su valor, aunque esta objetividad es siempre relativa: no puede ser asignada de manera universal y definitiva.

El título de “arte” es, por lo tanto, azaroso. Sin duda corresponde a apuestas específicas jugadas por el gran sistema del arte, que hoy incluye de manera privilegiada Internet; pero la determinación de lo artístico también depende de circuitos alternativos que, a partir de situaciones particulares e intereses específicos, detectan valores o, al menos, posibilidades auráticas en obras movidas a contrapelo de la dirección impulsada por la lógica rentable del mercado. Entonces, esos circuitos alternativos (que movilizan parte de la crítica, la curaduría, la musealidad, etc.) inscriben tales obras, aunque lo hagan de manera

contingente, en el campo del arte, que queda trastornado en su exclusivismo.

Así, ese campo se encuentra ocupado tanto por obras consagradas por el mainstream, como por otras que, ubicadas a contramano de la dirección hegemónica, son incluidas en una escena dependiente de la diversidad que proclama. Esta promiscuidad perturba las instituciones en sus intereses, su gestión y su propia lógica, pero también las avala y legitima la continuidad de una cultura obligada a asumir las contradicciones de su actualidad y ansiosa por lucrar con ellas. Por eso, las bienales, los museos y, en general, los circuitos del arte contemporáneo incluyen, cada vez más, manifestaciones alternativas. Se trata de expresiones que, si bien no están planteadas en términos de arte, movilizan imágenes no presentadas como “artísticas” pero sí recalçadas en sus aspectos poéticos, expresivos y/o estéticos para cumplir objetivos distintos: diseño, demandas sociales, protestas políticas, funciones arquitectónicas, reportajes y crónicas. Es decir, estas manifestaciones son valoradas por las instituciones, aunque contravengan sus requerimientos. Tal incongruencia es propia del mercado, ansioso por neutralizar el potencial disidente incluyéndolo en su propio campo. Por eso, la escena contemporánea es una zona de litigios y negociaciones entre los intereses hegemónicos y las posiciones críticas del arte.

Nutridas de la cultura erudita tanto como de la popular, la masiva y la indígena, aquellas manifestaciones, en rigor “no artísticas”, asumen sesgos poéticos, expresivos, estéticos y conceptuales que marcan un

desvío del sentido único establecido por la hegemonía globalizada. Un desvío no supone necesariamente un abandono del trayecto hegemónico, pero sí marca en su transcurso un trecho descarriado o abre allí un breve curso marginal o paralelo, capaz de perturbar la calculada transparencia del itinerario. Aunque breve y pasible de ser escamoteado, aquel desvío produce un traspie en el intento hegemónico de descifrar el mundo en clave rentable.

Consecuencias

Una parte importante de la escena del arte actual se encuentra constituida por imágenes que, si bien no están concebidas como obras de arte, son asumidas como tales fuera o dentro de las instituciones. Se considerarán ciertos resultados de este desplazamiento. Por un lado, revela que el concepto de “intención artística” no solo corresponde a los designios del creador, sino a la atribución otorgada por agentes o circuitos que asuman como artística su producción¹²⁶. Por otro lado, demuestra el poder de las instituciones de invertir con la categoría de arte cualquier objeto o hecho provistos, según sus propios criterios, de determinados valores estéticos o conceptuales. Pero, también manifiesta su flexibilidad para integrar circuitos alternativos, ajenos a su tradición. Por último, aquel desplazamiento manifiesta que, disuelta la dimensión idealista del aura, resulta posible considerar las prácticas

¹²⁶ La intención del creador se establece en el hecho de aceptar su inclusión en los circuitos del arte, pero en muchas situaciones esa conformidad no es posible; por ejemplo, en el caso de muestras de piezas cuyos productores, ajenos por entero a tales circuitos, desconocen el destino que se dará a las obras vendidas o cedidas por ellos. Esta situación requiere discusiones a nivel ético.

del arte de manera fortuita y profana; el aura se ha vuelto más pedestre y espontánea: puede brillar en lugares inesperados y puede hacerlo de manera fugaz y entrecortada. El arte ha perdido lustre y entusiasmo, pero, en compensación, ha logrado detectar latidos pequeños y extraños; indicios quizá de nuevos impulsos de creación y de nuevos regímenes del arte.

Coda¹²⁷

En francés, la figura de “la pequeña muerte” (*la petite mort*) hace referencia al desmayado momento que sucede al orgasmo. Las locuciones latinas *post coitum tedium* o *post coitum, tristitia*¹²⁸ nombran ese lánguido intervalo en el orden del tiempo y el sentido. En el ámbito del pensamiento freudiano se explica, o se trata de explicar, esa inflexión desconcertante: el orgasmo supone un desvanecimiento del sujeto, que queda desenganchado del orden simbólico y pierde deseo de representación.

¿No podría relacionarse el abatimiento posaurático del arte con esa figura? ¿No será que cuándo decae el Arte-Falo –blanco, viril, potente– se produce un lapso de tedio y desaliento equivalente al de “la pequeña muerte”; un momento de flaqueza deseante que explica el apocamiento del arte actual, su muerte pequeña?

¹²⁷ Agradezco a María Eugenia Ticio la conversación mantenida con relación a este tema. Me baso en su pensamiento para plantear, bajo entera responsabilidad mía, esta coda apresurada.

¹²⁸ Dos dichos latinos, anónimos, vinculados con esta figura: *Omne animal post coitum triste est* y *Post festum, pestum et post coitum, tedium*.

En todo caso, la pulsión no descansa y apunta, obstinada, a nuevos destinos de creación, ubicados a veces en las fronteras del arte, cuando no en su centro nublado.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Gusto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo edit., 2016.

AVELAR, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2000.

BENJAMIN, Walter. Pequeña Historia de la Fotografía, en: *Discursos Interrumpidos I*, Santillana, Madrid, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Versión de Héctor Álvarez Murena, Leviatán, Buenos Aires, 1999, pp. 64-65.

CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Derroteros y naufragios del arte contemporáneo*. Extensión y Publicaciones. Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 2019.

DERRIDA, Jacques. *La verdad en pintura*, Paidós, 2001, pág. 130

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada, 2012.

ESCOBAR, Ticio. *Aura latente*, CAV/ Museo el Barro, Asunción, 2020.

HEGEL, Georg W. Friedrich *Lecciones sobre la Estética*. Traducción Alfredo Brotón y Miguel Muñoz. Akal, Madrid, 1989, p. 445

HEIDEGGER, Martin. El origen de la obra de arte (1935-1936). Versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte. En: HEIDEGGER, Martin. *Caminos de bosque*. Alianza, Madrid, 1996.

JIMÉNEZ, José en *Imágenes del hombre*. Fundamentos de Estética. Madrid: Edit. TECNOS, 2017.

JIMÉNEZ, José. En *Imágenes del hombre*. *Fundamentos de Estética*. Edit. TECNOS, Madrid, 2017

JIMÉNEZ, Marc. *La querrela del arte contemporáneo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2010.

KANT, Emanuel. *Crítica del juicio*. Traducción de Manuel García Morente, Espasa Calpe, Madrid, 1977

MARX, Karl. *Elementos Fundamentales para la Crítica de la Economía Política (Grundrisse) 1857-1858*. Vol 1. Introducción, Cuaderno M.; edición a cargo de José Aricó, Miguel Murmis y Pedro Scaron; traducción de Pedro Scaron. [S.L.] Siglo XXI Editores de España, vigésima edición, 2007.

SONTAG, Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Traducido por Horacio Vázquez Rial. Seix Barral, Barcelona, 1984.

Sobre os Organizadores

Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves

<https://orcid.org/0000-0003-4075-5865>

Graduada em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo, mestrado e doutorado em Sociologia pela Universidade de São Paulo. É professora titular da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Docente do Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte - PGEHA USP e do Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina - Prolam / USP. E-mail: lisbethrebollo@usp.br

Júlio César Suzuki

<https://orcid.org/0000-0001-7499-3242>

Graduado em Geografia (UFMT), em Letras (UFPR) e em Química (IFSP), com mestrado e doutorado em Geografia Humana (USP) e Livre-Docência em Fundamentos Econômicos, Sociais e Políticos da Geografia. Professor Associado junto ao Departamento de Geografia da FFLCH/USP e ao Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Integração da América Latina (PROLAM) da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: jcsuzuki@usp.br

Rita de Cássia Marques Lima de Castro

<https://orcid.org/0000-0002-0137-6005>

Graduada em Comunicação Social – Jornalismo (Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero) e em Administração (Centro Universitário SENAC SP), com mestrado em Administração (FGV-EAESP), doutorado em Ciências (PROLAM-USP), pós-doutorado (FEA-USP). Professora no Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina - Prolam / USP e professora de graduação (Programa PART) na FEA-USP. Pesquisadora no CORS e no NESPI, ambos lotados na FEA-USP; no Grupo de Pesquisa Psicologia, Sociedade e Educação na América Latina (Instituto de Psicologia-USP) e do Centro Latinoamericano de Estudios en Epistemología Pedagógica (CESPE), onde atua como Presidente adjunta para o Brasil e como Chefe de Relações Internacionais. E-mails: ritalimadecastro@usp.br; ritalimadecastro@gmail.com

Sobre os Autores

Adriana Almada

Escritora, crítica de arte, editora, curadora independiente. Nacida en Argentina, reside en Paraguay desde 1984. Fue presidente de AICA Paraguay (2008-2012 y 2016-2018). Fue vicepresidente de AICA Internacional (2010-2013 y 2014-2017). Fue presidenta del AICA Fellowship Fund Committee (2011-2013). Entre 2013 y 2018 fue presidenta del AICA Awards Committee, que otorga anualmente el Premio AICA Internacional a la Contribución Distinguida a la Crítica de Arte y organiza el Premio AICA Internacional de Incentivo a Jóvenes Críticos. Es, asimismo, miembro del Comité de Lenguajes y Publicaciones y del Comité de Congresos de AICA Internacional. Fue presidente del Comité Organizador del 44º Congreso Internacional de AICA en Asunción, 2011.

Armando Silva

PHD en Filosofía y Literatura de la Universidad de California, estudios doctorales en Semiótica (Sapienza di Roma, Italia) y en Psicoanálisis (Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris), autor de libros como imaginarios urbanos y The Family Photo álbum. Director del proyecto mundial “imaginarios urbanos”, red con 35 ciudades que incluye las capitales de América Latina (www.datos.imaginariosurbanos.net) y también es director del Doctorado en Estudios Sociales de la Universidad Externado de Colombia.

Christine Frérot

Tiene un doctorado en historia del arte, especializándose en arte mexicano moderno y contemporáneo. Investigadora de la École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (Ehess, París) y profesora del Departamento de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de París III, es miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (Aica), corresponsal del Arte Revista Nexus (Bogotá-Miami) desde 1997 y curadora. También es miembro fundadora de la

revista *Artelogie.fr* dedicada a las artes y culturas de América Latina (2012). Participó en varios coloquios y conferencias y escribió numerosos textos de catálogos. Fue en la Ciudad de México donde se publicó su primer trabajo *El mercado del arte en México, 1950-1976*, publicado por Ifal / Inba, 1990. Su octavo libro, *Alice Rahon, un destin mexicain*, será publicado por Editions Riveneuve (París) en el otoño de 2021.

Ivonne Pini

Profesora Titular y Emérita de la Universidad Nacional de Colombia. Magister en Historia y teoría del Arte y la Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia. Profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de los Andes. Editora ejecutiva de la Revista *Art Nexus*. Miembro del Comité Editorial de la publicación del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de los Andes: *H-ART*. Revista de historia, teoría y crítica de arte.

Jacques Leenhardt

Director de Estudios de la *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (París). Trabaja en arte y literatura, particularmente en América Latina. Crítico de arte (Presidente de Honor de AICA Internacional), curador de diversas exposiciones. Entre otros libros, ha publicado: *Lecture politique du roman* (1973), *Lectura política de la novela, Siglo XXI* (1975), *Lire la lecture* (1982), *América Latina en Francia* (1992), *Nos jardins de Burle Marx* (1994 y 2011), *Villette-Amazone, Manifiesto para el medio ambiente en el siglo XXI* (1996), *Wifredo Lam, una monografía* (2010).

Jesús Pedro Lorente

Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, vicepresidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, miembro de los Consejos de Administración de la Asociación Española de Críticos de Arte y de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte y director del trimestral de esta última. revista

(www.aacadigital.com). Su principal libro sobre crítica de arte es *Grandes críticos de arte (1750-2000). Surgimiento y desarrollo de una profesión en crisis permanente*. Gijón, Trea, 2017 (publicado en inglés por Mimesis International en 2020). Sus otras publicaciones recientes incluyen los libros: *Arte público y museos en distritos culturales*. Gijón: Trea, 2018 (versión en inglés publicada en 2019 por Routledge), y *Los museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico*, Gijón, Trea, 2008 (editado en francés por L'Harmattan en 2009, en inglés por Ashgate en 2011, en turco por la Universidad de Estambul en 2016).

Margarita Schultz

Nacida en La Plata, Buenos Aires, reside en Buenos Aires desde 2010. Ha sido designada Profesora Emérita de la Universidad de Chile (2010). Doctora en Filosofía (Universidad Nacional de Tucumán. Argentina. 1995). Ha ejercido como Académica Titular en el Departamento de Teoría de las Artes. Facultad de Artes. Universidad de Chile (1976-2009). Áreas principales de investigación: Estética General, Epistemología de la Historia del Arte, Estética sobre Arte Digital (desde 1997). Dictó cursos y seminarios de su especialidad en Latinoamérica y Europa. Participó como ponente en Congresos Internacionales de Estética y Semiótica, en América y Europa. Ha publicado más de treinta libros en Editoriales de Argentina, Chile, Colombia (Ensayos filosóficos, Literatura –poesía y ficción– para adultos, niños y juveniles). Ha obtenido premios en concursos de poesía y ficción.

Mariana Cerviño

Socióloga, licenciada en artes visuales y doctora en ciencias sociales. Es docente en la Universidad de Buenos Aires en Sociología Política y Sociología del arte. Es investigadora del CONICET con sede en el Instituto Gino Germani. Estudió la emergencia de nuevos actores en el campo artístico de Buenos Aires a partir del retorno de la democracia en Argentina, en su cruce con la historia del movimiento LGTTB, a partir del caso de los artistas del Rojas. Actualmente, sus

temas de interés son la configuración de diferentes ethos artísticos, la circulación transnacional de arte y artistas argentinos y las prácticas y sentidos del nuevo coleccionismo.

Pilar Parcerisas

Crítica de arte y comisaria de exposiciones. Doctora en Historia del arte y Licenciada en Ciencias del Información por la UAB. Cofundadora del Periódico Regió 7. Ha realizado exposiciones de Joan Miró, Marcel Duchamp, Dalí, Man Ray, Adolf Loos, Joseph Beuys, Accionismo vienès, Arte conceptual en Cataluña, entre otras. Ha publicado *Art & Co. La màquina de l'art* (2003), *Barcelona, Art-Zona* (2007), *Conceptualismo(s). Poéticos, políticos, periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980...* (2007) i *Duchamp en España* (2009) y como escritora *Equipatge de mà* (1997) y el libro de poemas *Falç i estrelles* (2020). Presidenta de l'Associación Catalana de Críticos de Arte (2007-2010) y miembro del Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes (2009-2019). Ha escrito guiones para el cine.

Ticio Escobar

Curador, profesor, crítico y promotor cultural. Fue presidente de la Asociación de Apoyo a las Comunidades Indígenas del Paraguay, Asociación Internacional de Críticos de Arte- Sección Paraguay, director de Cultura de Asunción y Ministro de Cultura de Paraguay. Autor de la Ley Nacional de Cultura de Paraguay y coautor de la Ley Nacional de Patrimonio. Publicó una quincena de libros individuales sobre teoría del arte y la cultura. Es fundador del Museo de Arte Indígena de Paraguay, formado con sus colecciones. Ha recibido premios internacionales, así como condecoraciones otorgadas por Argentina, Brasil y Francia y doctorados Honoris Causa concedidos por universidades argentinas. Ha recibido en España el Premio Bartolomé de las Casas por su apoyo a las causas indígenas de América. Es director del Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro.