

Filosóficas y encarnadas. Investigaciones estéticas en Argentina

III° Jornadas Nacionales
VII Encuentro de Investigadores
“Estética y Filosofía del Arte”



Editores
Santiago Auat
Lucía Blázquez
Agustín Busnadiago
Agustín Domínguez
Manuel Molina

III Jornadas Nacionales
VII Encuentro de investigadores
“Estética y Filosofía del Arte”

Filosóficas y encarnadas
Investigaciones estéticas en Argentina

Editores

Santiago Auat

Lucía Blázquez

Agustín Busnadiago

Agustín Domínguez

Manuel Molina

Filosóficas y encarnadas : investigaciones estéticas en Argentina / Juan Albín ... [et al.] ; compilado por Santiago Auat ... [et al.]. - 1a ed . - Córdoba : María Verónica Galfione, 2019.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-987-86-3226-1

1. Teoría y Filosofía del Arte. I. Albín, Juan. II. Auat, Santiago, comp.
CDD 700.1

Título

Filosóficas y encarnadas. Investigaciones estéticas en Argentina.

Autores

Albín, Juan / Altamiranda, Verónica / Baigorria, Martin / Belenguer, Celeste / Bidón Chanal, Lucas / Bohlman, Tamara / Cabrera, Gustavo Javier / Cangí, Adrián / Casullo, Mariana / Conti, Romina / Coschica, Fernando / Cristobo, Matías / De Angelis, Javier / Galfione, María Verónica / García, Pilmaiquén / González, Alejandra / Guzzi, Jose / Isidori, Julia / Juárez, Esteban Alejandro / Laurenzi, Adriana / Ledesma, Jerónimo / López Piñeyro, Hernán / Palazzo, Valeria / Perié, Alejandra / Podestá, Florencia / Poenitz, Paula Beatriz / Redruello, María Eugenia / Rivulgo, Moira Ailín / Roldán, Eugenia / Rossi, María José / Rossi, María Sol / Rucavado, Rojas Mario / Tomás, Silvia Inés /

Compiladores/editores

Auat, Santiago

Blázquez, Lucía

Busnadiago, Agustín

Domínguez, Agustín

Molina, Manuel

Obra de tapa

"Formas de medir la distancia VI: cuerpo y materia de los táticos"

Performer: Indira Montoya

Registro: Claudio Braier

Octubre 2015 -en Peras de olmo - Buenos Aires, Argentina

Año 2019 – Versión digital

Los trabajos reunidos en el presente volumen son el resultado de una selección de las ponencias presentadas en las III Jornadas Nacionales y VII Encuentro de investigadores "Estética y Filosofía del Arte", que tuvo lugar en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de Córdoba los días 1, 2, 3 y 4 de agosto de 2017. Las Jornadas fueron organizadas por el grupo de investigación "Modernidad estética y teoría crítica" (Secyt/UNC). Los textos han sido revisados a fin de adaptarlos al formato de libro y a los criterios de edición que el comité editorial ha juzgado pertinente.

INDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	4
SCHILLER Y LAS VANGUARDIAS MARTÍN BAIGORRIA	6
UN ROMANTICISMO YONQUIL. EL DIÁLOGO DE <i>CONFESSIONS OF AN ENGLISH OPIUM-EATER</i> CON LAS POÉTICAS ROMÁNTICAS DE WORDSWORTH Y COLERIDGE JERÓNIMO LEDESMA	12
ROMANTICISMO CONTRANATURA: BLAKE, SHELLEY Y UNA VISIÓN HETERODOXA DE LA NATURALEZA MARIO RUCAVADO ROJAS	18
IRONÍA, AUTO-IRONÍA Y QUEJA EN EL SUJETO DEL ESTETICISMO POLÍTICO JAVIER DE ANGELIS	22
CUESTIONES EN LA ESTÉTICA DE TH. W. ADORNO FERNANDO COSCHICA	27
FORMA, APARIENCIA Y <i>DESARTISTIZACIÓN</i>, EN LOS LINDES DEL ARTE ALEJANDRA PERIÉ	31
LIBROS, AUTOMÓVILES Y ESCAPARATES: UN CONTRAPUNTO ENTRE ADORNO Y RANCIÈRE JUAN ALBIN	36
STIMMIGKEIT. LOS LÍMITES DE LA ESTÉTICA COMUNICATIVA ESTEBAN ALEJANDRO JUÁREZ	48
PERSPECTIVAS ESTÉTICAS POSTADORNIANAS MARÍA VERÓNICA GALFIONE	54
POLÍTICA Y ESTÉTICA EN JULIANE REBENTISCH: ALGUNOS MODOS DE SU COPERTENENCIA MATÍAS CRISTOBO	59
ESTÉTICA Y CRÍTICA O ESTÉTICA-CRÍTICA EN MARTIN SEEL. UN PROBLEMA DE INDEFINICIÓN SOBRE LOS ALCANCES DE LA EXPERIENCIA DEL ARTE ROMINA CONTI	64
HACIA UNA DEFINICIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO ADRIANA LAURENZI	70
DESLIMITACIONES DISCIPLINARES EN EL ARTE DE HOY. LOS LÍMITES ENTRE ARTE Y CIENCIA EN LAS OBRAS DE TOMÁS SARACENO Y LUIS FERNANDO BENEDIT MARÍA SOL ROSSI	77
LA "FORMA" EN LA OBRA DE LOS ARTISTAS MACCHI Y COSTANTINO COMO MEDIO PARA CONDENSAR UN SENTIDO QUE ACERQUE AL HOMBRE A LA VERDAD EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO VALERIA PALAZZO	80
LA OBRA DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN LA ÉPOCA DE LAS REDES SOCIALES JOSÉ GUZZI	83
IMÁGENES Y ESCRITURAS DEL RÍO DE LA PLATA HERNÁN LÓPEZ PIÑEYRO	88
LA FICCIÓN Y EL EFECTO DE REALIDAD COMO POTENCIAS DE EMANCIPACIÓN EN LA LITERATURA POPULAR MARÍA EUGENIA REDRUELLO	93

PRÁCTICAS ESTÉTICO-POLÍTICAS Y EL BARRO DE AMÉRICA	99
MARÍA JOSÉ ROSSI	
MARIANA CASULLO	
ALEJANDRA GONZÁLEZ	
LUCAS BIDON-CHANAL	
EL NEOBARROCO O UNA HERMENÉUTICA DE LA INMANENCIA	106
MARÍA JOSÉ ROSSI	
VOLUSPA JARPA: LA POÉTICA DEL ARCHIVO TACHADO	110
MARIANA CASULLO AMADO	
EL NEOBARROSO O LO IRREPRESENTABLE	114
ALEJANDRA ADELA GONZÁLEZ	
DERIVAS DE LA AVENTURA Y EL HORROR: HACIA UNA CONSTELACIÓN NEOBARROCA EN LA OBRA DE BOLAÑO	118
LUCAS BIDON-CHANAL	
SOBRE EL DOLOR CONTEMPORÁNEO	123
ADRIÁN CANGI	
PARA UNA GENEALOGÍA DEL DOLOR	130
ALEJANDRA GONZÁLEZ	
HUELLAS DEL DOLOR	134
VERÓNICA ALTAMIRANDA	
LA SACIEDAD DEL ESPECTÁCULO	136
FLORENCIA PODESTÁ	
UN MUNDO SIN DIOS, UN MUNDO CON ARTE	138
MOIRA AILIN RIVULGO	
¿ES POSIBLE HABLAR DE “IMAGEN ABSTRACTA”?	146
PAULA BEATRIZ POENITZ	
PENSAR EL CINE, PENSAR LA PINTURA	150
SILVIA INÉS TOMAS	
EL PROYECTO ESTÉTICO DE ALEXANDER KLUGE: INTERMEDIALIDAD Y EXPERIENCIA DEL ESPECTADOR	156
EUGENIA ROLDÁN	
DESANDAR EL CANON. EXPERIENCIAS DESOBEDIENTES EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO	160
MARÍA JOSÉ MELENDO	
DESDEFINICIONES Y METAMORFOSIS DE LA PRÁCTICA EN MUSEOS: POÉTICAS OTRAS	169
CELESTE BELENGUER	
EL ARTIFICIO EXHIBIDO. REFLEXIONES EN TORNO AL ROL DE LA VANGUARDIA EN LA EMANCIPACIÓN DEL DIBUJO	181
GUSTAVO JAVIER CABRERA	
POÉTICAS MESTIZAS: EL ARCHIVO VUELTO OBRA DE ARTE	190
TAMARA BOHLMANN	
PILMAIQUEN GARCÍA	
ARTES ¿VISUALES? LA AVENTURA DEL LENGUAJE EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO	198
JULIA ISIDORI	
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	208

Poéticas mestizas: el archivo vuelto obra de arte

Tamara Bohlmann

Pilmaiquen García

UNRN

pil.ce.garcia@gmail.com

En este trabajo nos proponemos explorar poéticas mestizas que indaguen en la tensión texto-imagen, transformando archivos originados “por fuera” de los márgenes del arte, es decir, registros de investigación, artículos periodísticos y documentos históricos convertidos en propuestas artísticas. Son estas prácticas híbridas las que tienen el potencial de alterar los límites respecto a qué puede o no ser considerado arte, y es allí donde reside la importancia de realizar análisis críticos en contacto con experiencias artísticas específicas. En este sentido mencionaremos algunos artistas que someten dichos documentos a una serie de operaciones que le otorgan el estatus de imagen a través de estrategias que atienden a la relevancia de su contenido en relación a lo no leído y lo tachado. Son trabajos que interpelan ciertos relatos estableciendo otras maneras de crear sentido, la palabra es exaltada, reubicada o escondida no sólo como procedimiento artístico, sino también para trastocar y reivindicar ciertos imaginarios.

Introducción

En esta presentación intentaremos comentar obras que consideramos se ubican en los límites del arte, forzando los bordes al ser producidas con documentos y archivos provenientes de ámbitos ajenos a él. Nos aproximaremos a obras realizadas con periódicos del argentino Jorge Macchi y la instalación producida con archivos desclasificados de la CIA de la chilena Voluspa Jarpa. Con ellas intentaremos sumergirnos en la tensión manifestada por la inserción de discursos de carácter verídico e irrefutable en el espacio de sospecha que significan museos y galerías, evidenciando lo ficcional de toda verdad contada, cada cual desde sus propias estrategias estéticas. Consideramos conveniente comenzar nombrando el corrimiento de la representación mimética y la apertura a los objetos al museo, por haber posibilitado que hoy hablemos de experiencias artísticas y lenguajes transdisciplinarios. La consolidación de estas poéticas mestizas se ve reflejada en la propuesta artística de las instalaciones en relación al espacio y el vínculo con los espectadores. Nos interesa particularmente esa relación de la obra con el espacio y su público ya que creemos que es allí donde se evidencian los entramados de significaciones. En el marco de estas conceptualizaciones es que continuaremos con el análisis de las obras específicas de los artistas ya mencionados, por ser indispensable en nuestra coyuntura actual vincular la teoría con la práctica. De modo que no es novedad que para el arte contemporáneo sea un desafío hacer arte de todo lo que encuentra a su paso, buscaremos poner en tensión dichas producciones con ciertos pensamientos teóricos, los imaginarios vinculados a dichos textos y los espacios de exhibición.

Parece imposible hablar de arte contemporáneo sin nombrar los cambios de paradigma establecidos por las vanguardias artísticas del siglo XX, es decir, la ruptura de lo evidente en la tradición estética. Con esto nos referimos al abandono del placer estético desde la contemplación pasiva, vinculado con lo sensorial y un traslado hacia reflexiones crítico teóricas. La vanguardia problematizó el arte, su contexto y su presente resignando modos de representación tradicionales y haciendo foco en las capacidades comunicativas de la imagen. Las experiencias estéticas del arte surgen entonces de la conjunción de la sensibilidad y el concepto tanto para los artistas como para el público. La obra se vuelve significativa ya que designa diversos significados en relación a la expresión de sentires, modos de ver y entender el espacio, posicionamientos políticos y teóricos y valoración de la experimentación. Las vanguardias artísticas lograron abrir las fronteras del arte, en un

momento de miradas estrechas y de un arte rancio y estático. Eso favoreció la expresividad de los artistas y la inclusión de lo transdisciplinar. Siendo una época de experimentación y de nuevas técnicas artísticas, nada suponía un límite para una obra de arte si el artista así lo sentía.

No es casual que en este contexto Marcel Duchamp haya revolucionado todo lo que hasta ese momento se creyó sobre el arte. La inserción del urinario al museo rompió su espacio hermético y habilitó discusiones alrededor de la idea de que todo objeto puede ser considerado arte. Los *ready mades* no pueden ser abarcados con los preceptos estéticos que hasta el momento se aceptaban. Desde allí no hay evidencias intrínsecas a la obra que legitimen su estatus de arte, «la estrategia del *ready made* duchampiano parece socavar los derechos de la propiedad intelectual, aboliendo el privilegio de la autoría y haciendo del arte y la cultura algo para uso irrestricto del público» (Groys, 2014: 121). La apertura del museo a objetos del mundo cotidiano, volvió este espacio difuso, desdefinido y lleno de potencialidad. Esta infinidad de posibilidades liberó por completo al arte de todo pasado o estructura impuesta y posibilitó nuevas formas de producir y pensarse a sí mismo.

Sin embargo, sería deshonesto hablar de un único gesto como creador de un nuevo arte. Duchamp encendió el motor de una enorme máquina que abrió el paso a las *Brillo Box* y obras producidas en masa de Andy Warhol, a las experiencias artísticas performáticas de Joseph Beuys o las instalaciones de Christo. El arte, espejo de su época y parte de la aceleración del tiempo moderna (Koselleck, 1979), se dinamizó y en un siglo mutó más que en toda su historia previa. La aceleración del tiempo, tal como la conocemos hoy es un fenómeno que tuvo sus comienzos en la modernidad y se generó por las mutaciones de las estructuras temporales propias de dicho tiempo comandadas por una aceleración social creciente. Este quiebre surge de la ruptura de las grandes tradiciones que también afectaron directamente al arte, produciendo una gran incertidumbre sobre el sentido del tiempo.

Lo que nos interesa resaltar de esta extensión sin precedentes de los límites del arte, es la centralidad del concepto, la impronta intelectual que exigió nuevos lenguajes en los que apoyarse. Hoy la práctica artística contemporánea, como resultado de las fuerzas centrífugas de las manifestaciones antes mencionadas, se vincula más con experiencias que con obras entendidas en su sentido tradicional. Son las redes de contenido que se producen en interacción con los espectadores las que lo definen. El célebre teórico de arte francés Nicolás Bourriaud, presenta su teoría sobre la estética relacional en 1998, destacando que las prácticas actuales no se limitan a una obra a recorrer sino que se instalan en el intersticio social. Desde esta perspectiva las obras producen espacio-tiempos relacionales, experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones, de la ideología de la comunicación de masas y generan esquemas sociales alternativos, modelos críticos de construcción de relaciones (Bourriaud, 2006).

El arte contemporáneo en este contexto permite, incluso persigue, la transdisciplinariedad de lenguajes, que convenientemente valoriza el enriquecimiento producido por las tramas de vinculación. La conceptualización con respecto a la desdefinición del arte planteada a mediados del siglo pasado por el crítico de arte Harold Rosenberg (Michaud, 2007: 11), nos permite pensar en el mestizaje de las poéticas. Esto se debe a que la desdefinición del arte alberga la falta de delimitación de la obra conceptual, que se apoya en la hibridez, la autorreferencialidad, el juego conceptual, y la versatilidad de lenguajes y soportes. Es por esta razón que reparamos en dichas concepciones para entender a las poéticas -concepto que esquematiza la complejidad del arte contemporáneo, apuntando a las estrategias y retóricas desde las cuales se hace y piensa a las artes hoy-, afirmando que se vuelven mestizas por su condición plural en tanto entrelazamiento de soportes, acciones y enfoques. Las poéticas mestizas acentúan la cualidad híbrida de los hechos contemporáneos, la mixtura que suponen las relaciones en todas las aristas del acontecimiento artístico. Esto no sólo contempla los lenguajes y materiales diversos, sino además el uso de discursos y narrativas foráneas.

En resumen, la obra contemporánea se inserta en una actualidad del arte interesada en producir eventos artísticos con el foco puesto en la experiencia brindada a los

espectadores. Estos acontecimientos de carácter transitorio, no pueden ser preservados o coleccionados en museos, sino que ingresan en los flujos de lo narrado y documentado. Dice el crítico de arte alemán Boris Groys en uno de sus últimos libros *Volverse público*, en relación a las obras contemporáneas que «la instalación artística no circula, sino que fija todo lo que usualmente circula en nuestra civilización» (Groys, *Ibíd.*: 54). Los imaginarios en torno a ciertos elementos de nuestra cultura se vuelven críticos en el espacio del museo y de esta forma el arte puede ser expresión de diversas formas alienadas de la consciencia. En este sentido nos enfrentamos con la cualidad discursiva del arte y por lo tanto de la obra. Entendiendo la realidad como una narrativa exitosa y al hombre como creador de ficciones, metáforas e interpretaciones, su mundo es siempre un mundo en perspectiva y por tanto ficcional. Es así que la obra no sólo tiene el poder de crear sus propias ficciones, sino que logra hacer visibles realidades que generalmente se pasan por alto. La obra de arte contemporánea aparenta ser realmente nueva sólo si se parece, en cierto sentido, a las demás cosas ordinarias de la cultura popular. Sólo en este caso funciona como un significador para el mundo fuera de las paredes de los museos (Groys, 2002).

Entendemos así que mundo no es algo físico, medible, asible, no es el mero conjunto de cosas existentes contables o incontables, conocidas o desconocidas, no es el marco imaginado para encuadrar el conjunto de lo existente, sino que se constituye a través de construcciones culturales, de narrativas basadas en la experiencia que se repiten hasta convertirse en lo real. Precisamente el arte es un simulacro de estas resonancias interpretativas, un campo de proyección de la experiencia y de allí su carácter ficcional.

Podríamos decir entonces que la obra de arte contemporánea busca parecerse a lo ordinario de la cultura popular, es considerada representación de la realidad y, por lo tanto, valorada como testimonio de ella. Sin embargo, nos interesa poner estas ideas en tensión con la concepción del espacio artístico que estas obras ocupan. Este espacio, afirma Groys, es una deslocalización y una desterritorialización de las comunidades transitorias de la cultura de masas, de un modo tal que las ayuda a reflexionar sobre sus propias condiciones y les da la oportunidad de exhibirse ellas mismas para sí mismas (Groys, *ibíd.*: 62). Esto acarrea la creencia inherente de que la obra a pesar de develar la verdad del mundo, no constituye la verdad en sí misma (Heidegger, 1996: 29). El objeto estético, cimentado en la ficcionalidad, funda su situación y posibilidad de interacción comunicativa pero desde sus propios discursos creados. Teniendo además un núcleo material diferente del que sugiere su forma externa, genera dudas implícitas, la sospecha de que todas las cosas expuestas son simuladas o falsas (Groys, 2002). Desde esta perspectiva la estrategia del arte contemporáneo consiste en la creación de un contexto específico que pueda ser que una determinada obra o cosa parezca otra. El arte contemporáneo trabaja este nivel desde el marco, el ambiente, o desde interpretaciones teóricas específicas.

Esta tensión entre la condición de testimonio que representa la obra y el espacio de sospecha del museo, es lo que nos proponemos analizar a continuación en relación directa con obras de arte contemporáneas específicas. Esta decisión se fundamenta en la necesidad de aproximarnos críticamente a aquellas prácticas que en la actualidad componen la cartografía del arte contemporáneo. De este modo las construcciones de sentido no se presentan como simples teorías abstractas, sino que se enriquecen al examinarlas bajo la lupa de las producciones que en definitiva son las que alteran las reflexiones en torno al arte aquí y ahora.

El terror artificial en Jorge Macchi

Jorge Macchi nació en la ciudad de Buenos Aires en 1963. Estudió el profesorado de pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes *Prilidiano Pueyrredón* y desde 1989 hasta el día de hoy su carrera crece de manera exponencial. Ha recibido múltiples becas, subsidios, premios internacionales y ha representado a la Argentina en bienales como las de San Pablo (2006), Venecia (2005) y Praga (2005). Su mirada irónica y sugerente que en sus inicios plasmaba en la pintura con acuarela, puede observarse hasta el día de hoy en sus

instalaciones y propuestas artísticas difíciles de encasillar. La gran presencia de lo transdisciplinar en sus producciones -evidencia de la desdefinición del arte contemporáneo- se debe a su formación y constante roce con el teatro y la música. No es casual que una de sus obras paradigmáticas sea *Música incidental* (1997), en la que lo visual se vuelve melodía. Dicha obra se compone por tres enormes partituras aparentemente vacías sobre una pared que de cerca se advierte fueron elaboradas con noticias de periódicos londinenses, sobre accidentes y asesinatos. Entre las noticias, actuando como separador, hay un espacio en blanco y así una pieza musical es compuesta a partir de estos espacios o puntos. La pieza, elaborada según estas premisas, puede ser escuchada a través de auriculares que cuelgan desde el techo en frente de las partituras.¹

Macchi es clasificado desde la década del 90 como un artista neoconceptual -a pesar de su repudio a ser encasillado- esencialmente por su economía formal y elección estratégica de materiales y lenguajes. Esta sencillez la consigue con gran destreza a pesar de la multiplicidad de sus producciones que, según él, tiene que ver con la relación específica que trata de establecer entre imágenes y materiales y la pretensión de que se perciba «un río subterráneo que pasa a través de todos los objetos», aunque a veces no se pueda definir el nombre de ese río (Rudnitzky, 2009). Es por esto que sus objetos funcionan como algo reconocible, que se convierten en artificio a través de inversiones, paradojas y metamorfosis, para desplazar el orden de lo previsible, de lo cognoscible. Este trastocamiento de la lógica y el sentido vuelve sospechoso al objeto y pone en duda sus discursos tanto dentro como fuera del espacio de exhibición.

De acuerdo con esto, nos referiremos a las obras de Macchi que, elaboradas con recortes de diarios, remiten directamente a discursos sumamente específicos. De todo su universo de significaciones, son estas producciones las que funcionan como disparadores para evidenciar los mecanismos de manipulación de los medios de comunicación.

En primer lugar nombraremos la obra *Doppelganger* del año 2005, que consiste en 10 láminas confeccionadas con noticias, cuyo formato del cuerpo del texto ha sido alterado. Macchi, observador empedernido de patrones estructurales, identificó ciertas constantes en las noticias policiales del diario *Crónica* de Buenos Aires, una suerte de plantilla colmada de clichés y estereotipos que se rellenaban con los datos específicos de cada acontecimiento particular. Así, durante años, buscó y analizó noticias en las que encontraba dichas configuraciones, que luego seleccionó en parejas por parecido casi exacto. Estos dúos contenían aproximadamente la misma cantidad de palabras e incluso compartían frases idénticas en los mismos estadios de la narración. Mediante estas coincidencias pensó los paralelismos de los esqueletos, los puntos de encuentro, y es allí donde el texto comienza a percibir un estatus de imagen. El material le permitió disponer los cuerpos de las noticias de maneras simétricas, tocándose en el punto donde comparten la misma frase estereotipada. Esta simetría y alteración del formato del texto remite directamente a las 10 láminas que componen el *test de Rorschach*, técnica de diagnóstico psicológico que se utiliza para evaluar ciertos rasgos de la personalidad a partir de la interpretación de manchas ambiguas de simetría bilateral. El título, sin embargo, en lugar de referir a este método, añade más significaciones al incluir la figura del *doppelganger*, palabra alemana que significa “doble errante”, o “el que camina al lado”. Este término vinculado con lo sombrío y con paralelismos siniestros, es la metáfora que conecta a las víctimas con los acontecimientos, presentados como realidades idénticas en la sistematización de los medios, pero completamente diferentes en su contenido. Es evidente la ironía que plantea Macchi al utilizar las formas en espejo de las manchas, que particularmente se apoyan en la ambigüedad y falta de estructuración, para rellenarlas justamente con las estructuras que se reiteran en los medios periodísticos. Lo siniestro de este sistema lo evidencia al contrastar por oposición los relatos, al mostrar que lo idéntico es sólo el discurso creado desde instituciones despreocupadas por las singularidades de las vidas involucradas.

Esta insistente compulsión de rastrear estrategias periodísticas recurrentes no es

¹ Macchi, J., *Incidental music* (Música incidental) en: <http://www.jorgemacchi.com>

nueva en Macchi, por lo que en segundo lugar mencionaremos como antecedente la obra *Charco de sangre* del año 1998, que de manera similar a la producción indicada anteriormente, reúne noticias policiales del diario *Crónica* aunque esta vez alrededor de una frase recurrente. Macchi dispuso cada cuerpo de texto en una sola línea horizontal, ordenó cada noticia una debajo de la otra de manera fluida, yuxtaponiéndolas en el sector en que aparece la frase «charco de sangre». Al igual que en *Doppelgänger*, la obra se presenta en un primer momento como imagen, la figura ramificada invita al espectador a acercarse literalmente para encontrarse con su dimensión lingüística y narrativa. Este doble movimiento perceptivo define en gran parte la obra de Macchi y su interés en una experiencia estética específica, centrada en el corrimiento de lo habitual, la duda y la evidencia de lo ficcional. La ficción surge con los traccionamientos de la realidad (Katzenstein, 2016), los objetos se presentan no para ser otra cosa distinta de lo que son, sino para reforzar y poner en evidencia las narrativas y discursos a los que pertenecen. Él mismo afirma que su interés por utilizar materiales verosímiles se apoya en la intención de trabajar con los diálogos entre las historias que esos elementos tienen con cada espectador (Rudnitzky, 2009). Quizá sea por su amplia experiencia en el teatro que Macchi es sumamente consciente de la sospecha y la ficcionalidad que adquiere la obra en los espacios de exhibición, en los que el público a pesar de saber que lo presentado puede ser artificial, tiene la capacidad de conmovirlo, provocarlo o hacerlo reflexionar sobre su propia existencia. La apropiación de objetos, en estos casos del diario, le permite trabajar directamente sobre signos específicos, consigue opacar la transmisión de sentido y aclarar lo que nadie ve. Con la distribución de las noticias protagonizando la repetición de frases estereotipadas y morbosas, Macchi nos demuestra la inutilidad de los relatos periodísticos en los que los eventos se presentan vacíos de las historias particulares de las víctimas que, tal como explica él mismo, «aparecen y funcionan como una imagen, como una especie de fuego de artificio en el cielo oscuro que explota y desaparece».²

Estas obras son resultado de la atracción que siente Macchi por el desecho, lo efímero y lo transitorio, no sólo de la notoriedad de las historias, sino también del diario en sí mismo. Un juego macabro entre el terror y el olvido, lo poético que ilustra el horror, la notoriedad de lo que ha sido dejado de lado, lo que aparece en los márgenes, lo que habita en la oscuridad de la vida cotidiana, que influye indefectiblemente en los imaginarios de nuestra sociedad.

Imágenes de la censura en Voluspa Jarpa

Voluspa Jarpa nació en 1971 en la ciudad chilena de Rancagua. Estudió en la Facultad de Arte de la Universidad de Chile, en 1996 realizó un Magíster en Artes Visuales en la Escuela de Postgrado de la misma universidad y posteriormente cursó el Master en Artes de la Universidad Católica, donde se desempeña actualmente como docente. Desde el año 1994 ha sostenido una extensa producción artística, participando en exposiciones colectivas e individuales tanto en Chile como en el extranjero. Participó de numerosas bienales, entre ellas, La Habana (1996), Shangai (2003), Mercosur (2011) y Sao Pablo (2014).

La carrera artística de Jarpa tiene como rasgo distintivo una rigurosa investigación teórica y conceptual. Su trabajo de arte, desde los inicios se pregunta por la historia y sus representaciones, particularmente en la experiencia individual y su relación con los discursos públicos. Desde 1991 observa las relaciones entre hechos históricos y la ciudad, a través de una serie que tiene como referentes los terrenos baldíos que se ubican en el centro de Santiago, entendidos éstos como síntomas mudos o relatos anómalos en la trama urbana. Años después, su producción da un giro, cuando se encuentra con una serie de documentos desclasificados durante el gobierno de Clinton, entre los que se encontraban archivos de la CIA sobre su accionar en América Latina. Dichos archivos tuvieron acceso público a través

² Estol, L., *Jorge Macchi entrevistado por Leo Estol*, en: Bola de nieve

de un sitio de internet y en ellos se reflejan los años en los que se decidió masacrar generaciones enteras por intereses monetarios. Es a partir de este hallazgo que vuelca su investigación hacia los métodos de materialismos históricos, desde el mapeo de los efectos de la Guerra Fría en América Latina, una guerra comandada por Estados Unidos y su economía neoliberal, que diseminó dictaduras, hambre, desapariciones y luto en la región.

Jarpa que tuvo sus comienzos como pintora, al encontrarse frente a este material tan significativo, entendió que podría hacer algo si la inquietud que sentía ante ese hallazgo se la transmitía a los otros. Consideró el potencial de la instalación ya que la producción pictórica acotaba su deseo obsesivo de narrar, es allí que se preguntó mediante qué estrategias visuales los archivos se convertirían en arte. Es así que esbozó un proyecto de obra con estos documentos en hojas A5, escritos en inglés y llenos de tachaduras que recorrerían diversos países de latinoamérica, mutando su formato en cada uno de ellos. Los documentos públicos y los documentos secretos, pasan a ser las imágenes y materiales que construyen nociones alternativas sobre la verdad contada por la historia.

Nuestra pequeña región de por acá es el resultado de sus años de investigación que en nuestro país se materializaron en una muestra curada por Agustín Pérez Rubio, en junio del 2016 en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba). La muestra estuvo integrada por videos, registros sonoros, objetos, pinturas y los documentos históricos que mencionamos anteriormente. Esta multiplicidad de dispositivos se presenta como una obra de *site specific* que establece un diálogo entre los tres pisos del museo. El piso cero, nos enfrenta a los hechos y a la historia desde un gran número de papeles pertenecientes a los archivos desclasificados, que se despliegan desde lo alto del techo del museo hacia el piso. El primer nivel, propone una interpretación de la trayectoria a través de la colección del MALBA y finaliza con el segundo piso, como una experiencia netamente híbrida: la exposición retrospectiva *Dream Come True* de Yoko Ono (Tokio, 1933). Esta convive con la muestra de Jarpa desde discusiones actuales sobre los conflictos económicos y políticos o la identidad de género.

Además del carácter híbrido de la obra, es posible rescatar el carácter democrático que propone, ya que la artista no sólo realizó un análisis de gran rigor que comprendió la revisión, rescate y clasificación de los documentos, sino que también realizó la traducción de los textos para el público latinoamericano. De esta forma ofrece acceso físico a estos materiales desclasificados, a través de carpetas diferenciadas por país que deja a disposición de la libre lectura y revisión entre el público que concurre a la muestra.

Así, la obra de Jarpa abre paso a discursos ajenos al arte que impulsan a crear nuevos significantes en torno a la tensión generada por el ingreso de enunciados específicos a los espacios de exhibición. El ingreso de estas narrativas, que fuera de los espacios del arte cargan con un componente de veracidad por corresponder a instituciones gubernamentales, entra en crisis al ingresar en él. Dichos espacios son considerados de sospecha ya que los objetos exhibidos son inmediatamente percibidos como estéticos, sin vinculación directa con la realidad. Proponiendo una lectura a partir de la visualidad y no solamente de la información, se pone de manifiesto la noción que la artista expresa en la entrevista de inauguración de su muestra, de que «el arte puede condensar y sintetizar una imagen de la sociedad que otras disciplinas no pueden hacer» (Jarpa, 2016).

Hoy podemos pensar las prácticas desde una perspectiva transdisciplinar los que nos permite incluir investigaciones como materia prima de la producción artística. Dichas prácticas, a nuestro criterio mestizas, se manifiestan en este caso por la colaboración de la periodista Paula Jarpa, hermana de la artista, durante el proceso de producción de la obra, y la contribución de un profesor de inglés para realizar las traducciones.

La construcción de la imagen que ofrece esta obra sobre la historia de América Latina está dada a partir de la investigación y selección de los archivos. La instalación nos permite apreciar el volumen y las características principales de estos documentos donde las marcas gráficas y tachaduras le otorgan al texto el estatus de imagen, es decir que lo censurado en lugar de suprimirse, se destaca como mancha pregnante entre las palabras del texto. Es a partir de la acumulación de estos elementos, que el ojo percibe un juego entre fondo-figura,

vacío-lleno, que habla ya no de un contenido lingüístico, sino más bien de una composición visual. La imagen y el texto en el espacio de sospecha se vuelve capaz de contener múltiples significantes a los que no es posible acceder fuera de él; este tipo de estrategia crea un discurso que tiene como objetivo generar un contraste entre lo histórico y lo visual, hacer que la forma parezca otra, para quebrantar su condición de verdad y reinterpretarla teóricamente (Groys, 2002). Este tipo de obra de arte contemporáneo constituye un puntapié para dejar en evidencia los mecanismos mediante los cuales se nos permite acceder a la verdad, que para este caso fue necesario censurar los archivos para que salgan a la luz.

Los criterios para construir y reconstruir una visión de lo real desde el objeto estético, el cual posee como característica intrínseca la ficcionalidad, logra fundar su propia situación y posibilidad de interacción comunicativa.

Sin duda, en *Nuestra pequeña región de por acá* reconocemos la necesidad de visibilizar, a partir de la práctica de ejercicios de la memoria, aquellos interrogantes que incumben a un colectivo, experiencias que proponen no sólo interpelar al espectador sino además hacerlo parte. Darle acceso a una parte de la historia, pero desde otra perspectiva porque en definitiva todo relato es ficcional al revelar a través de él un mundo, una verdad, una perspectiva, la cual necesariamente se pone bajo la lupa. Exhibir cualquier discurso en un espacio como el del museo lo pone bajo sospecha. Sin embargo, aquellas poéticas que identificamos mestizas tienen el poder de, como afirma Groys, «funcionar como un significador para el mundo fuera de las paredes de los museos» (Groys, *ibíd.*).

Epílogo

Son estos casos concretos los que nos permiten poner en diálogo pensamientos teóricos con la actualidad de las prácticas artísticas. Estas relaciones sinérgicas enriquecen el presente del arte al potenciar los mestizajes que dejan de lado las divisiones tradicionales de pensamiento-producción como prácticas diferenciadas. Si bien nunca fueron campos aislados, hoy nos encontramos con una fusión de sus límites sin precedentes. Es así que advertimos experiencias artísticas como resultado de investigaciones, como también teorías creadas simultáneamente a los procesos creativos y de producción.

Los casos presentados en esta oportunidad evidencian dichas amalgamas, las obras son resultado de investigaciones, recolección de datos, comparaciones, pruebas y análisis, en definitiva procedimientos propios del campo científico. Sin embargo los objetivos no pretenden generar teorías herméticas. El arte no construye conocimiento en la soledad, son manifestaciones vivas en constante cambio por fundar instrumentos de reflexión siempre en contacto con un otro, con una sociedad que lo observa-experimenta, lo reconoce y cuestiona.

Para ponernos en contacto con el mundo y la historia recurrimos al archivo, al documento, a lo escrito para que nos acerque a las experiencias que no pudimos vivir, fortalecer creencias o adquirir conocimiento. Ambos artistas hacen uso de estos dispositivos como agentes genuinos de la verdad de los acontecimientos y de la historia, siendo conscientes no sólo de su poder simbólico en la opinión pública, sino también de las tensiones que estos dispositivos generan en los espacios de exhibición.

Es así que logramos reconocer en estas obras de arte contemporáneo planteos que conceden una mirada de modo situado y referencial, fomentando una práctica transdisciplinar que admite el intercambio de ideas entre los diversos campos de conocimiento. Desde esta perspectiva dichos casos específicos exhiben el carácter *desdefinido* de estas prácticas, refuerzan la figura de un arte fuera de sí, que invita al diálogo de la obra con la teoría, el público y los espacios de exhibición, cuestionamientos sobre la verdad y la ficción, del objeto estético y el objeto común.

Con estos análisis nos propusimos señalar algunos discursos que el arte crea, pero también las posibilidades de construcción que ofrece al público para generar sus nuevos y propios discursos, entendiendo que tanto los dispositivos como los medios pueden ser

testimonio y/o crítica de la realidad que suele presentarse de manera subjetiva según quien la cuenta o pone en imágenes. Las dualidades ocultamiento-exhibición, son algunos de los mecanismos por los cuales estos discursos se nos hacen presentes, cuestionando o reforzando las condiciones de verdad o de sospecha.