

**Eje 1- Arte, Literatura y Sociedad**

**Título del trabajo:** Sobre lo que nos mira en Love Story

**Modalidad:** ponencia.

**Nombre de autor:** Ariel Barbieri (UNRN-IIPPyG)

## **Introducción**

Este trabajo se propone reflexionar acerca de una obra visual realizada por el autor de este texto, a partir de pensar cómo la operación estética que nace de la misma puede proponer las líneas guías que permitan producir un nuevo texto en el contexto del conocimiento de esa obra y del campo de saberes en el cual emerge (y no sólo en relación al modo de hacer lo académico consagrado por determinados géneros y prácticas).

De esta manera, es una propuesta que intenta sistematizar un modo de hacer del arte contemporáneo para postular nuevos objetos de conocimiento que abran el espacio para la circulación de nuevos saberes y nuevos modos de entender nuestra experiencia en el mundo.

Love Story obra que se trabaja en este ensayo, fue realizada en el año 2012, expuesta por primera vez ese mismo año en la Muestra EGGO, Centro Cultural Recoleta CABA dentro de la galería Espacio Piso 3 de Bariloche<sup>i</sup>.

Es una obra que ya formó parte de un primer trabajo de reflexión teórica y epistemológica sobre lo que aquí se denomina objetos discursivos en una ponencia<sup>ii</sup> que fue presentada en el año 2014 en el marco del 1er Congreso Internacional de Arte “Revueltas del Arte” desarrollado en la UNA.

En este sentido, es una obra que pertenece a un grupo más grande de obras. Es por esto que resulta necesario para poder definirla, y casi como un bucle genealógico, desarrollar primero lo que aquí se entiende por objetos discursivos para, de esta manera, hacerle un nuevo lugar.

## **Acerca de los objetos discursivos**

Un objeto discursivo es una obra visual que, de alguna manera, postula el modo en que un grupo de conjeturas semióticas y estéticas se han condensado para adquirir un espesor distinto haciendo tangible aquello que se desnuda de lo que se dice. Aquello que se desnuda de lo que se enuncia.

Si bien todo nace en la palabra proyectada, en el hueco en el aire que cada una de ellas inaugura cuando alguien las propone en un texto, es el objeto que emerge sobre aquella superficie vacía que han dejado, en donde sólo había una extraña y simbólica ausencia, un nuevo lugar que muestra algo distinto a lo que dicen esas palabras.

Por eso, podemos afirmar que los objetos discursivos son materializaciones de ese hiato que existe entre las palabras y las cosas, pero también entre las palabras y aquello que sugieren. Un invento y un juego del lenguaje que se diferencia del resto de las proyecciones discursivas por intentar proponer formas tridimensionales inéditas, en un mundo en el cual los objetos y los discursos parecieran compartir una singular y estática inercia.



Inventarios – objetos discursivos (2011)

De esta forma, un objeto discursivo es una materia que tiene volumen y que propone una ficción a partir de una narración ausente que, condensada en algunas palabras, determina el alcance de su forma, textura y color y, también, del tipo de sentido que nace acerca de esa nueva referencia del mundo que dice, refracta y postula.



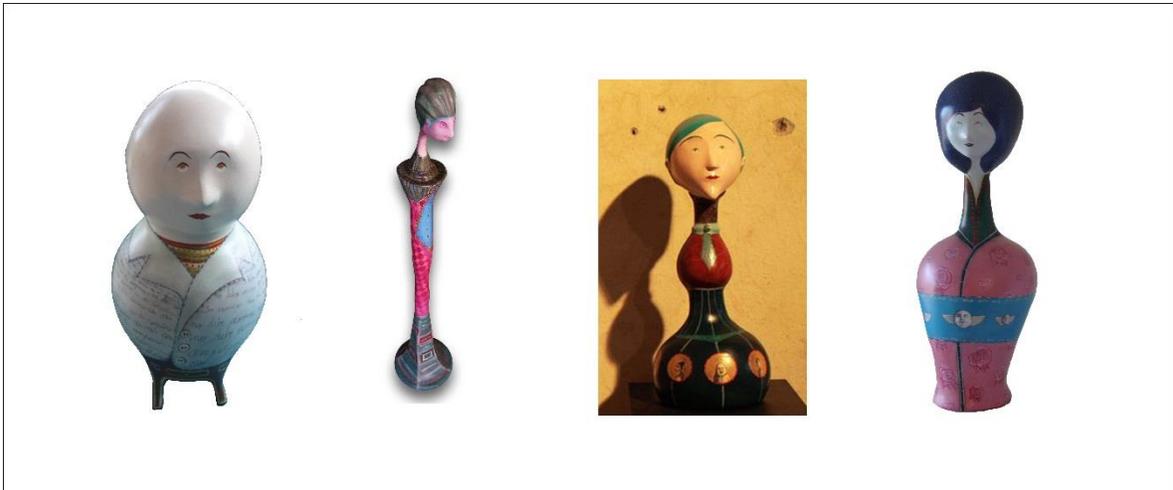
George Washington (2007)



Hiroshima Mon Amour (2005)

### **Los jarrones y la jarronización**

Dentro del proceso de creación de objetos discursivos se inicia desde el año 2009 una serie específica denominada Jarrones. El cuerpo deja de tener extremidades y distintas formas de jarrones se articulan con cabezas que cierran la parte superior. Entonces aparece un cuerpo de jarrón y la pintura con la cual se le da forma. A veces la palabra precede al gesto, en otras es el gesto el que exige, de alguna manera, la aparición de una palabra, ya que puede ordenar una posible guía para las distintas formas interpretativas que una obra puede abrir.



Eduardo V Grado, Monumento de Jarrón, Mounsieur Rivotril y Tantra Inocencia

En cualquier caso, no hay una forma para un cuerpo de jarrón previa al gesto que modifica la relación entre aquello que se designa (el jarrón que sobredetermina al sujeto en algún aspecto y Eduardo V grado o Tantra Inocencia, por ejemplo, que nombra a esa figura) y lo designado (aquel aspecto o entidad del mundo que ahora esa operación designa); esto genera un corrimiento en donde lo designado no solo adquiere alguna propiedad humana, sino la posibilidad de ser algo distinto que ensancha la percepción que teníamos acerca de ese objeto que es el jarrón y del nuevo aspecto del mundo que esa operación referencia cuando ubica la propiedad del jarrón (objeto decorativo, objeto ritual, una tumba del vacío, etc) junto a la palabra que se propone nombrar y crea a la vez (en) ese operar.

Porque el jarrón es un lugar al que se llega y no del cual se parte. Inmutables y sagrados jarrones contemporáneos que han cristalizado su objetualidad hasta postular un tipo de inutilidad que resiste. Inutilidad, sosegada y silenciosa, que reinventa el círculo que une al objeto, al sujeto y al lenguaje, en la búsqueda de un saber.

Jarronizar es un gesto, una operación y una acción que propone la obra y que nos ubica en un lugar desde el cual mirar. Se vincula con un tipo de cristalización del sujeto en su habitar cotidiano, decorativo y doméstico. Una sobredeterminación de las formas de ser que lo afirman en su inmovilidad.

Pero también es una ornamentación de las arquitecturas, que parecieran ubicar estas figuras en los remates y ángulos otorgando a la construcción un espacio cóncavo para guardar el

vacío. Un vacío que no cierra, sino que deja abierta la posibilidad de expandirse de esa morada.

### **Love Story, nos mira**

Love Story es un jarrón, la jarronización de un sujeto. Una acción inmóvil, un modo de resistencia que hace evidente en el 2012 los Fragmentos de un discurso amoroso, las figuras que entre la espera y las boquitas pintadas abren un diálogo con la idea del amor y la metonimia cinematográfica. Pero no sólo eso.

Luego de 10 años, retrospectivamente, es posible continuar este diálogo.

Se propone pensar a Love Story a partir de, recuperar el análisis que Didi Huberman realiza en algunos pasajes de su libro *Lo que vemos, lo que nos mira*<sup>iii</sup>, y con determinadas instancias de recepción de la obra, sin por eso proponer con esto una forma de intentar corroborar o sistematizar qué es lo que nos mira en los objetos discursivos, y en este singular jarrón que lleva como nombre Love Story. Sin embargo, sí nos interesa intentar situar posibles interpretaciones acerca de determinadas instancias en la cuales se hace referencia a aquello que cuando lo vemos se nos escapa y desde esa ausencia nos puede estar mirando en algún aspecto.

Huberman nos propone que “abramos los ojos para experimentar lo que no vemos, lo que ya no veremos —o más bien para experimentar que lo que con toda evidencia no vemos (la evidencia visible) nos mira empero como una obra (una obra visual) de pérdida<sup>iv</sup>”. La operación que postula, a partir de recuperar la imagen dialéctica propuesta por Benjamin y de su desarrollo acerca de lo ineluctable en la imagen, nos acerca a la obra que permite que alcemos los ojos para poder comprender que, aquello que regresa al ver, nos abre la complejidad de la imagen que detiene y suspende en un lugar intermedio, en el mientras tanto, el pasado y el presente y lo que articula el gesto de una obra.

Si bien Huberman se detiene en ciertas obras del arte minimalista, primeramente, (para, a partir de ahí, proyectar una manera de provocar una ruptura con cierta historicidad recuperando una memoria del vacío, una convexidad llena de concavidad) su manera de abordar la problemática de la imagen contemporánea puede ser traspolada a los objetos

discursivos en tanto parecen estar jugando entre la infancia y el presente, entre el objeto y el discurso, una forma otra de ser o de estar siendo un sujeto que sabe que mira. Un entre. Los tres puntos que suspenden un texto. La raya de unos ojos cerrados en el objeto. La disolución de las divisiones comprendidas en un nombre. El lugar posible que está en el medio, el trayecto en donde “no hay que elegir entre lo que vemos (con su consecuencia excluyente en un discurso que lo fija, a saber, la tautología) y lo que nos mira (con su influencia excluyente en el discurso que lo fija, a saber, la creencia). Hay que inquietarse por el entre y sólo por él.”<sup>v</sup>

Porque si ese instante, ese entre que suspende es “el momento preciso en que lo que vemos comienza a ser alcanzado por lo que nos mira”, “el momento en que se abre el antro cavado por lo que nos mira en lo que vemos.”<sup>vi</sup>”, entonces Love Story, objeto discursivo del año 2010, puede ser pensado desde esta propuesta.

Porque Love Story nos mira desde unos ojos que parecen escapar de la frustración de las escenas cinematográficas del amor de las cuales estamos hechos. Nos mira desde el bucle melancólico de un tiempo que parece desplazarse a un espacio que ha envejecido y que está a su vez desvencijado, y que solo se sostiene por la articulación reminiscente de la imaginería pop. Nos mira, desde la jarronización de un sujeto que detiene el movimiento de las subjetividades con las cuales el amor encuentra sus formas, los fragmentos del discurso amoroso de un pasado. Nos mira porque nos puede ver desde la incomodidad de su nombre que para nosotros es un género, el nombre de una película, y el deseo de que alguna vez algo de aquello ocurra de esa manera.



Love Story (2012)

Y si bien hoy existen otras referencias que interpretan la vigencia de los sentidos semióticos de aquel objeto del año 2012, se produce en la doble distancia de lo sensorial y lo semiótico en la articulación contemporánea, un nuevo reenvío desde lo sensorial para exponer nuevos sentidos semióticos que reordenan el nombre en espacios que hoy proyectan el género desde una dimensión política distinta.

Porque el sentido sensorial y el sentido semiótico (la doble distancia en Didi Huberman) se anudan justamente en un nombre que adquiere espesor en un objeto. Porque ya no se va a poder ver a ese nombre sino como ese objeto; porque ya no se va a poder decir a ese objeto sino como ese nombre. Es decir que lo sensorial ubica a aquel que mira en una instancia inaugural sobre lo que ve que sólo puede ser pensada en ese “bosque de símbolos”, en ese pensamiento dialéctico y con espesor a partir de la palabra que logra desde el sentido semiótico proponer un obrar que, si bien no explica la operación, logra establecer una guía para recorrer esa distancia de los sentidos que ahora se vuelven ineluctables.

Así, *Love Story*, anticipa la época porque no solo nos muestra la caída del amor cinematográfico, en un diálogo subterráneo con Manuel Puig, sino la posibilidad de lo andrógino, de lo trans, de lo diversx. De lo Queer. Y quizás sea eso lo que ubica en parte a lo que nos mira como aquello que pertenece al orden de lo performativo ya que en 2012 no sabíamos exactamente cuál iba a ser el destino del amor romántico, ni que iba a convertirse en una forma de amor en una larga lista para una ciudadanía expandida.

*Love Story*, y el nacimiento de una apertura de lo sensorial que es objeto y que es discurso, logra que lo perceptual se funda en esa palabra que anuda el sentido semiótico con el objeto y esa nueva distancia para percibir, que extraña al mundo de la obra y produce una nueva escena, quizás un nuevo fragmento de un discurso amoroso, que nos interpela.

Este vínculo entre la palabra y la imagen, conforma la genealogía de los objetos discursivos. Es a la vez el lugar en el cual se intersecta algo del gesto que pudo haber permitido una obra como la que aquí se propone con el momento en el cual Huberman trabaja sobre la idea de forma, pensamiento y palabra. Imagen dialéctica o ineluctable que nace de una palabra que puede ver aquello que luego se transforma en una obra y un nombre, y que permite que en la operación de pensar y en la operación de ver, en la que vemos aquello que nos mira, sea posible un resto que se cristaliza y que nos inquieta en su quietud; monumento que desarma las elecciones, y detiene el instante de ese gesto, de ese pensar. Quizás un Monumento del instante para que logremos saber algo (o al menos tengamos la ilusión) acerca de aquello que se pierde. Así, “se comprende entonces que, en el vaivén rítmico, en la escansión interna del mismo juego de palabras —la dimensión, el hombre, la desaparición, el hombre, de nuevo la dimensión— se haya perfilado la existencia de un objeto virtual: un objeto capaz en sí mismo de una asociatividad y de una latencia en la cual debía existir al principio; un "objeto complejo"<sup>vii</sup>”.

De alguna manera, ese objeto complejo es un lugar intermedio entre lo cualitativo y lo conmemorativo. Lo indicial. El indicio que, como el objeto dinámico (pero también como esa imagen dialéctica que abre el síntoma que nos mira y que quizás no logramos aprender) abre algo de nuestra imposibilidad y de lo que perdimos ya que permite una nueva forma de memoria en la cual algo de nuestra humanidad vuelve a decirse cuando nos preguntamos: “¿Cómo negar, en efecto, que es todo el tesoro de lo simbólico -su arborescencia

estructural, su historicidad compleja siempre recordada, siempre transformada- lo que nos mira en cada forma visible investida de ese poder de "alzar los ojos"?<sup>viii</sup>”.

Si esto es así, toda obra visual, en principio, investida de ese poder de alzar los ojos, está abriendo la posibilidad del tesoro simbólico, es decir, de ese bosque de símbolos del cual nos hablaba Heidegger, en donde no nos sirve conocer sino desarrollar el juego que permite la operación que una obra propone para poder asir un saber de otro orden. Aquel que inviste al mundo de un nuevo poder que nos conmueve y que conmociona al cuerpo, en tanto se deja de ser lo que se es, y quizás lo que nunca se fue, para transformarse junto con el mundo y ese nuevo lugar que ocupamos en una forma inestable que comparte el nuevo territorio que se funda.

### **La carta de Love Story**

Una de las figuras que Roland Barthes postula en su libro Fragmentos de un discurso amoroso para intentar listar aquello que el enamorado dice (y que conforma la puesta en escena del amor romántico del cual Barthes ya advertía su afirmación/transformación en 1977 al develar con esta propuesta experimental, su mecanismo) es la de la carta.

“LA CARTA: la figura enfoca la dialéctica particular de la carta de amor, a la vez vacía (codificada) y expresiva (cargada de ganas de significar el deseo).”

Nos detenemos en esta primera definición que ordena la entrada de este singular diccionario de figuras, más allá de aquellos que hablan luego en este fragmento (Werther, Freud, Goethe), ya que nos interesa el vínculo entre la dialéctica de la imagen ineluctable que se venía comentando, y esta otra dialéctica que se propone en la definición.

De alguna manera, la carta en tanto tipo de género discursivo, es una estructura significativa que ordena lo expresivo, le da forma, y permite que esas ganas de significar el deseo sean contenidas en ese guión que ordena la cultura. Así, escribir una carta de amor es abrir el universo infinito y móvil del deseo dentro de un fragmento de discurso que lo hace posible. Entre el vacío y las ganas de significar se produce el juego en donde lo que digo me dice, en donde lo que me dice me permite aparecer como aquel que enuncia un deseo.

En este sentido, la carta comparte el ritmo de lo ineluctable de la imagen, aunque no la misma complejidad ya que ubica a su escritor en el lugar de aquel que quiere significar el deseo, abriendo su singularidad en el momento en que lo que está codificado permite su enunciado. Por eso, para Barthes, es una figura que se ubica como uno de los fragmentos del discurso amoroso.

Ahora bien, ¿cómo se significa el deseo en una hipotética carta de amor contemporánea? ¿No es aquello que nos mira en Love Story lo que, además, abre el antro cavado de lo no dicho, postulando un posible fragmento de un amor cuir o de un no-amor? ¿Cómo escribir una carta de amor cuir si todavía no hay estructura que la contenga? ¿O ya no hay más cartas y ese no-amor contemporáneo es un chat de Whatsapp? Por último, ¿existe alguna relación entre los dispositivos y aplicaciones digitales y los nuevos modos de significar el deseo? ¿Se han independizado el deseo y el amor, y el chat es un espacio múltiple que intenta contener el deseo que expresa que el amor monogámico y heterosexual, pero también occidental y blanco, es una de las posibilidades en un nuevo menú a la carta que incluye distintas y variadas formas de relación con ese objeto de deseo, con aquello que aún llamamos amor?

Forzando el juego de la hipótesis, una posible carta de amor contemporánea quizás, no sea exactamente como aquella que propuso el 14 de febrero de 2015, Beatriz Paul Preciado, intentando reversionar en clave punk, La carta de los Corintios.

Porque Love Story, no niega el amor, sólo desliza sus posibilidades de ser en una cinta de moebius para dejar de tener un solo lugar y tomar una nueva forma: móvil, abierta, indefinida.¿Infinita?

“Te miro y me transformo en lo que no veo, en eso que no te hace sentir sino mentir para no dejar de ser una sola, uno solo, unes que entablan la casa del lenguaje para protegerse de las tinieblas.

¿Y si vivimos en las tinieblas? ¿No serán esas tinieblas como esa película en donde las cintas de los films llegan por partes, y en tiempos distintos, y los guiones de las escenas de amor se fracturan? ¿No será que sólo en las tinieblas está eso que ya no encontramos en nuestra casa de las verdades que nos atormentan?

No tengo preguntas sino signos de interrogación que amplifican el sonido de esos pasos que se alejan. No hay un dolor que me mira, hay un después sin antes que me conmueve porque sólo retrospectivamente puedo darme cuenta de aquello que vivimos.

En lo que veo no te encuentro, en lo que me mira no me veo. Entonces: ¿en qué lugar de la mesa nos sentamos a comer esta comida rápida que chatea como un bot pero que todavía nos sigue doliendo?

Me voy al centro de la periferia mientras te escribo esta carta sin código, pero con la certeza de que las preguntas sienten.

Signos de interrogación que ahora mutan a puntos suspensivos... fragmentos de historias de amor que escuchamos en un podcast que, como nosotros, se pierde en el espacio y el tiempo.

Te amo, te odio, dame más. Algoritmo binario que gravita el territorio digital en donde nada la totalidad perdida, el gesto de nuestro deseo.

Y así estamos. En el estar de este hogar hoguera que nos congela.”

---

<sup>i</sup> <https://pandorama-art.blogspot.com/2012/11/abrio-eggo-la-feria-de-arte-que-invita.html>

<sup>ii</sup> Barbieri, Ariel (2014). Los objetos discursivos. Una obra semiótica. 1er Congreso Internacional de Arte “Revueltas del arte”. UNA.

<sup>iii</sup> Huberman, Didi (2010) Lo que vemos, lo que nos mira. Editorial Manantial.

<sup>iv</sup> Huberman, Didi (2010) Lo que vemos, lo que nos mira, pág. 17.

<sup>v</sup> Huberman, Didi (2010) Lo que vemos, lo que nos mira, pág. 18.

<sup>vi</sup> Huberman, Didi (2010) Lo que vemos, lo que nos mira, pág. 47.

<sup>vii</sup> Huberman, Didi (2010) Lo que vemos, lo que nos mira, pág. 60.

---

viii Huberman, Didi (2010) Lo que vemos, lo que nos mira, pág.96.