

nodo

33

Volumen 17
julio-diciembre 2022

ISSN 1909-3888
ISSN online 2346-092X

REVISTA DE INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN

Estéticas emergentes

Facultad de Artes
Vicerrectoría de Ciencia, Tecnología
e Innovación • Fondo Editorial

UAN
UNIVERSIDAD
ANTONIO NARIÑO



nodo

REVISTA DE INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN

Rector

HÉCTOR ANTONIO BONILLA ESTÉVEZ

Vicerrectora académica

DIANA ISABEL QUINTERO

Vicerrector de Ciencia, Tecnología e Innovación

GUILLERMO ALFONSO PARRA

Secretaría General

MARTHA CARVALHO

Decano Facultad de Artes

HUMBERTO PARGA HERRERA

Directora Fondo Editorial

LORENA RUIZ SERNA

nodo

Volumen 17 Número 33

julio-diciembre 2022

<https://doi.org/10.54104/nodo.v17n33>

Editora

María Luisa Passarge

Corrección de estilo

La Cabra Ediciones

Corrección en inglés

Noah Foster-Koth

Diseño editorial y diagramación

María Luisa Passarge

Portada

Bill Viola, imagen de la pieza de videoarte *Three Women (Tres mujeres)*, 2005. Fotografía | Kira Perov © Bill Viola Studio

ISSN: 1909-3888

ISSN (online): 2346-092X

Correspondencia

revista.nodo@uan.edu.co

Carrera 3 Este núm. 47a-15, Bloque 6

Código postal 11031, Bogotá, Colombia

Teléfono: (+57) 1 315 2980

<http://revistas.uan.edu.co/index.php/nodo>

Indexaciones

Latindex Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas en América Latina, el Caribe, España y Portugal

Dialnet Portal de difusión de la producción científica hispana, Universidad de La Rioja, España

Clase Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

Ulrich's Periodicals Directory, Estados Unidos

IBSS International Bibliography of the Social Sciences, Inglaterra

ARLA Asociación de Revistas Latinoamericanas de Arquitectura

ESCI Emerging Sources Citation Index, Thomson Reuters

Redib Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico

Comité Editorial • Editorial Committee

Argentina

JULIANA MARCÚS | Sociología

Doctora en Ciencias Sociales

Universidad de Buenos Aires

Brasil

LILIAN AMARAL | Arte

Posdoctora en Artes

Universidad Federal de Goiás

Chile

FRANCISCO SABATINI DOWNEY | Sociología

Doctor en Planificación Urbana

Pontificia Universidad Católica de Chile

Colombia

HUMBERTO PARGA HERRERA | Diseño Industrial

Doctor en Educación y Sociedad

Universidad Antonio Nariño

LILIANA FRACASSO LAMPARIELLO | Arquitectura

Doctora en Geografía

Universidad Antonio Nariño

RITA HINOJOSA DE PARRA | Artes Plásticas

Especialista en Docencia Universitaria

Universidad Antonio Nariño

JUAN FERNANDO PARRA | Diseño Industrial

Doctor (c) en Arte y Arquitectura

Universidad Antonio Nariño

España

MANUEL DELGADO RUIZ | Historia del Arte

Doctor en Antropología

Universidad de Barcelona

MARÍA DEL PILAR SAIZ CERREDA | Literatura

Doctora en Filología

Universidad de Navarra

México

GABRIELA DE LA PEÑA ASTORGA | Ciencias de la Comunicación

Doctora en Antropología del Espacio y el Territorio

Universidad Autónoma de Coahuila



Todos los artículos publicados en **nodo** se encuentran disponibles en el portal de revistas especializadas de la Universidad Antonio Nariño | <http://revistas.uan.edu.co/index.php/nodo> y en Dialnet | <http://unirioja.es/servlet/revista?codigo=14493>

Comité Científico • Scientific Committee

Alemania

RICARDO ADRIÁN VERGARA DURÁN | Antropología
Doctor en Geografía
Investigador independiente

Argentina

SILVIA D. MATTEUCCI | Ciencias Biológicas
Doctora en Fisiología Vegetal
Ecóloga
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

ADOLFO BELTZER | Biología
Doctor en Biología
Universidad Autónoma de Entre Ríos

Brasil

MARIO DOS SANTOS | Arquitectura
Doctor en Ingeniería de Producto
Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Chile

HUGO MONDRAGÓN LÓPEZ | Arquitectura
Doctor en Arquitectura y Estudios Urbanos
Pontificia Universidad Católica de Chile

FULVIO ROSSETTI | Arquitectura
Doctor en Arquitectura y Estudios Urbanos
Pontificia Universidad Católica de Chile

Colombia

FAVIO GONZÁLEZ GARAVITO | Biología y Química
Doctor en Biología
Universidad Nacional de Colombia

MAURICIO MUÑOZ ESCALANTE | Arquitectura
Magister en Arquitectura
Universidad Antonio Nariño

España

JOSEP CERDÀ Y FERRÉ | Arte
Doctor en Artes
Universitat de Barcelona

ANA TOMÁS MIRALLES | Arte y Gráfica
Magister en Cerámica
Doctora en Bellas Artes
Universidad Politècnica de València

Italia

LAURA FREGOLENT | Arquitectura
Doctora en Urbanismo
Istituto Universitario di Architettura di Venezia

México

JOSÉ FUENTES GÓMEZ | Ciencias antropológicas
Doctor en Ciencias Sociales
Universidad Autónoma de Yucatán

ADRIANA INÉS OLIVARES GONZÁLEZ | Arquitectura
Doctora en Arquitectura y Urbanismo
Universidad de Guadalajara

VERÓNICA LIVIER DÍAZ NÚÑEZ | Arquitectura
Doctora en Ciudad, Territorio y Sustentabilidad
Universidad de Guadalajara

DANIEL GONZÁLEZ ROMERO | Arquitectura
Doctor en Urbanismo y Arquitectura
Universidad de Guadalajara

Reino Unido

NUBIA ZULMA NIETO FLORES | Relaciones internacionales
Doctora en Geografía
Investigadora independiente de los países mediterráneos y latinoamericanos

Árbitros • Referees

Argentina

GONZALO SEBASTIÁN AGUIRRE | Filosofía política y Estética del Derecho
Doctor en Filosofía y Estética
Universidad de Buenos Aires / CEFC

VIVIANA FERNÁNDEZ | Artes escénicas
Doctora en Artes
Universidad Nacional de la Rioja, Universidad Provincial de Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba

Colombia

NELSON FERNANDO ROBERTO ALBA | Filosofía
Magister en Filosofía
Universidad Santo Tomás

ANA ISABEL DURÁN VÉLEZ | Filosofía
Magister en Filosofía
Universidad El Bosque

LUIS EDUARDO GAMA BARBOSA | Filosofía
Doctor en Filosofía
Universidad Nacional de Colombia

LINA MARCELA GIL CONGOTE | Psicología
Doctora en Administración (Estudios Críticos)
Universidad de Antioquia

MARÍA XIOMARA GIL OTAIZA | Arquitectura
Doctora en Educación
Universidad Antonio Nariño

MARÍA CRISTINA LÓPEZ BOLÍVAR | Filosofía
Magister en Filosofía
Universidad Tecnológica de Pereira

CARLOS ALBERTO MERCHÁN BASABE |
Magister en Tecnologías de la Información aplicadas a la Educación
Universidad Pedagógica Nacional

YENNY YOLANDA ORTIZ BERNAL | Arquitectura
Doctora en Arquitectura
Universidad de América-Universidad La Gran Colombia

SERGIO NÉSTOR OSORIO GARCÍA | Filosofía, Teología, Bioética
Doctor en Teología
Universidad Militar Nueva Granada

SERGIO RAMÍREZ AGUDELO |
Universidad de Caldas

Costa Rica

ELSA SIU LANZAS | Filosofía
Doctora en Educación
Universidad de Costa Rica

España

SARA BARRENA | Filosofía
Doctora en Filosofía
Universidad de Navarra, Grupo de Estudios Peirceanos

ANTONIO PEDRO MOLERO SAÑUDO | Arte
Doctor en Historia del Arte
Investigador independiente

Italia

MARÍA REGINA BRIOSCHI | Filosofía
Doctora en Filosofía
Università degli Studi di Milano

ALICE GIAROLO | Filosofía
Doctora (c) en Filosofía
Università degli Studi di Ferrara e PUCPR (Joint PhD Program)

México

ADRIANA DÁVILA ULLOA | Diseño
Doctora (c) en Artes y Diseño
Universidad Nacional Autónoma de México

AMOR TERESA GUTIÉRREZ SÁNCHEZ | Pedagogía
Doctora en Pedagogía
Universidad Autónoma de la Ciudad de México

CECILIA ITZEL NORIEGA VEGA | Arte
Maestra en Estudios de Arte
Universidad Iberoamericana

JORGE GABRIEL ORTIZ LEROUX | Diseño
Doctor en Diseño y Estudios Urbanos
Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco

MARÍA NORMA PATIÑO NAVARRO | Fotografía
Doctora en Diseño y Estudios Urbanos
Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco

MARISOL ROJAS OLIVEROS | Arte
Doctora (c) en Historia y Teoría Crítica del Arte
Universidad Iberoamericana

S. ISIS SAAVEDRA LUNA | Cine y Ciencias sociales
Doctora en Ciencias Sociales
Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco

FRANCISCO GERARDO TOLEDO RAMÍREZ | Diseño de la comunicación gráfica, Artes visuales
Doctor en Media Studies
Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco

IVÁN TORRES OCHOA | Nuevas tecnologías
Magister en Diseño
Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco

OLAR ZAPATA | Diseño
Doctor en Diseño y Estudios Urbanos; Arte, Producción e Investigación
Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco



Perfil editorial

La revista **nodo** es una publicación semestral editada por la Facultad de Artes y la Vicerrectoría de Ciencia, Tecnología e Innovación (VCTI) de la Universidad Antonio Nariño (UAN), en Bogotá, Colombia.

Publica artículos de investigación y creación científica y tecnológica, de reflexión y de revisión en **artes y humanidades**, con ejes transversales como **ciudad, industrias creativas y culturales, estéticas emergentes**, procesos derivados de la **investigación creación** que, desde estructuras disciplinadas y planificadas, generen nuevos conocimientos, desarrollos tecnológicos e innovaciones aplicados a temas coyunturales que impactan a las sociedades en general.

La revista **nodo** está dirigida a investigadores, docentes y estudiantes.

revista.nodo@uan.edu.co

Editorial profile

nodo Magazine is a biannual publication edited by the Faculty of Arts and the Vice-Rector's Office for Science, Technology and Innovation (VCTI) from the Antonio Nariño University (UAN), in Bogotá, Colombia.

It publishes articles documenting research and creation in science and technology, as well as reflections and revisions in the **arts and humanities**, with transversal axes such as **cities, creative and cultural industries, emerging aesthetics**, processes derived from **research creation** that, from disciplined and planned structures, generate new technological developments, knowledge and innovation applied to conjunctural issues that impact societies in general.

The **nodo** Magazine is written for researchers, teachers and students.

revista.nodo@uan.edu.co

Contenido

REVISTA **nodo** 33 | julio-diciembre 2022

7 Editorial | ALESSANDRO BALLABIO

Estéticas emergentes

Editor invitado | ALESSANDRO BALLABIO, Universidad Pedagógica Nacional

- 10 Problemas en la utopía: reflexiones sobre el discurso estético en el arte contemporáneo
Problems in utopia: reflections on aesthetic discourse in contemporary art
ANTONIO FÉLIX VICO-PRIETO, ÁNGEL CAGIGAS BALCAZA
- 21 La estética descolonial y el activismo
Decolonial aesthetics and activism
CARLOS ANDRÉS GARZÓN-RODRÍGUEZ
- 31 ¿Cómo puedo traducir la *nada* en movimiento? La mimesis en *Arcadia* y *Disculpe puede usted coreografiarme*
How can I translate nothing into movement? The mimesis in Arcadia and Disculpe puede usted coreografiarme
LAURA LAZZARO, VERONICA COHEN
- 45 Hacia un radioarte expandido
Towards an expanded radio art
MANUEL ROCHA ITURBIDE
- 55 Rulfo fotógrafo, más que un universo personal
Rulfo photographer, more than a personal universe
ANDRÉS DE LUNA
- 80 Enciclopedia e cosmología. Ripensare l'estetica con R. Ruyer, A. N. Whitehead e G. Simondon
Encyclopedia and cosmology. Rethinking aesthetics with R. Ruyer, A. N. Whitehead and G. Simondon
GIULIO PIATTI
- 86 El espacio en José Luis Pardo y la redefinición del objeto de la estética
José Luis Pardo's notion of space and rethinking aesthetic's subject
JORGE WILLIAM MONTOYA SANTAMARÍA E ISABELLA BUILES ROLDÁN

- 96** Desdibujar el territorio. La estetización de los infogramas de análisis urbano-regional
Blurred territory. Aestheticization of urban and regional data visualization cheat sheets
MAURICIO MUÑOZ ESCALANTE, CAROL VANESSA GUERRERO CARREÑO,
ADRIANA MARÍA ÍPUZ OVIEDO Y MARÍA PAULA ROJAS PERDOMO

Dossier de arte

- 69** Bill Viola. *Tiempo suspendido*
Bill Viola. Suspended Time

El faro de Nodo

- 107** Cecilia Vicuña, León de Oro en la Bienal de Venecia 2022
Cecilia Vicuña, Golden Lion at the Venice Biennale 2022
JULIO LÓPEZ

Reseñas

- 108** Amor, extinto fuego fatuo en el tiempo. Cuerpo y diseño desde la interculturalidad
Love, extinct will-o'-the-wisp in the time. body and design from interculturality
NORMA PATIÑO

- 112** **Instructivo para autores**

- 113** **Convocatoria** • Próximos números

Editorial

Ante el mapa de las artes en conjunción con otros saberes y nuevos medios tecnológicos se abre uno de los más fértiles escenarios para la creatividad emergente. La obra de arte contemporánea ya no puede ser considerada como algo acabado, saturado y cerrado. Más bien, se ha convertido en un “nodo” o “punto-clave” de la realidad, a saber, un lugar de encuentro, mediación y participación recíproca entre el ser humano y el mundo-ambiente. Por un lado, el gesto creativo (tecno-estético) del artista no imita el mundo, sino que lo prolonga, lo hace suceder, constituyendo redes de obras simbólicas que funcionan como interfaces simbióticas entre el ser humano y los ambientes natural y artificial que habitamos. Por el otro, el objeto estético creado es, a la vez, producto y gesto: es un objeto híbrido o mixto que necesita de la percepción, la participación y la potencialidad inventiva de los sujetos implicados para mantener y suscitar siempre de nuevo la experiencia estética. Así entonces, el arte reconfigura su estatuto en el gran marco de la cultura, apropiándose de otras formas de saberes inter y transdisciplinares. Una nueva narrativa estética reconfigura el ser humano, el ambiente y los artefactos y sus relaciones.

Antonio Félix Vico-Prieto y Ángel Cagigas abren este número de **nodo** con “Problemas en la utopía: reflexiones sobre el discurso estético en el arte contemporáneo”. Destacan la necesidad de un cambio de paradigma en la lectura del arte contemporáneo, fundamentado en la idea de un registro diferente en la narración artística y subrayando la figura de un nuevo espectador. Los autores acotan que uno de los problemas de la comprensión artística hoy en día consiste justamente en el hecho de que los artistas contemporáneos plantean sus propias reglas al momento de concebir sus creaciones, y de esta forma excluyen o limitan fuertemente la participación estética y el mutuo intercambio de experiencias e información entre productor y espectador de la obra. Esta situación reclama la presencia de un nuevo tipo de público, abierto y comprometido emocional y empáticamente con la narración de la obra.

“La estética descolonial y el artivismo”, de Carlos Andrés Garzón-Rodríguez, reflexiona sobre la transición desde el patrón de la forma hacia la expresión en la obra de arte. El autor no concibe la transición como un mero pasaje conceptual, sino más bien como una actividad de transformación, transgresión y resistencia performativa, capaz de reconfigurar las nociones de identidad de género, así como las diferencias raciales, sociales y religiosas. Todo aboca a un arte en movimiento, claramente sostenido por un gesto activo y performativo de ruptura con las categorías estéticas tradicionales, que remiten a las formas y patrones coloniales. Pero este artivismo descolonial no se limitaría a ser una *pars destruens* de la tradición, sino más bien apuntaría a convertirse en un movimiento deconstructivo, un aporte performativo cargado de resignificación creativa de ciertas categorías epistémicas y estéticas que hacen referencia a la construcción colectiva de nuevas identidades.

En “¿Cómo puedo traducir *la nada* en movimiento?”, Laura Lazzaro y Verónica Cohen analizan dos obras de danza argentinas —*Disculpe puede usted coreografiarme* y *Arcadia*— con el propósito de mostrar los diferentes modos de correspondencia entre la palabra y el movimiento desde el concepto de mimesis de Luis Abraham. Para ello se dejan guiar por las siguientes cuestiones: ¿puede la danza traducir un concepto o una idea? y ¿de qué manera aparece el lenguaje como

material coreográfico? La traducción de la palabra en movimiento operada por la mimesis puede expresarse bajo el concepto de *performance*, y se realiza cuando lo que se muestra se exhibe para alguien que debe estar en condiciones de reconocerlo cultural y operativamente. En pocas palabras, la traducción mimética se realiza cuando hay una copresencia entre artista-hacedor y espectador-hacedor, y cuando este último participa en la creación mediante su presencia física o por sus reacciones. La palabra es, de toda forma, el lugar mediador del acontecer de esta mimesis productiva, incluso al representar *la nada* en movimiento.

Manuel Rocha Iturbide introduce el concepto de “radioarte” y propone un análisis comparativo de los lenguajes de tres campos estéticos distintos pero convergentes —radioarte, arte sonoro y música electrónica— para encontrar afinidades, divergencias y patrones estéticos comunes. El autor presenta el radioarte como un fenómeno expresivo y un ambiente que se genera a partir de la tecnología radiofónica y que funciona como polo de atracción de diferentes registros estéticos: sonoro, plástico, conceptual. El producto del radioarte es una narración que exhibe un propio lenguaje meta-musical y, en general, meta-artístico, donde las diferentes disciplinas estéticas confluyen de manera interdisciplinaria y transdisciplinaria. Nace entonces un nuevo registro estético que no solamente da voz al arte, sino que se vuelve él mismo una extensión del gesto artístico y una nueva forma de arte expandido.

En su artículo “Rulfo fotógrafo, más que un universo personal”, Andrés De Luna destaca y rescata la figura del escritor mexicano Juan Rulfo como fotógrafo y se pregunta sobre la modernidad en esas fotografías. En efecto, el escritor-fotógrafo tomaba su cámara, recorría el país con una idea de su universo “imaginario” y lo mostraba a través de su mirada: tomaba la foto y la imagen cobraba forma al revelarse. Rulfo convierte el instante fotografiado en algo duradero y, en cierto modo, capta el aura y el contorno narrativo de cada situación, volviéndola eterna. La fotografía de Rulfo no describe meramente lo que representa, sino que impulsa al espectador a continuar y tejer la narración que la imagen sugiere, de tal manera que el observador se perciba participante de la construcción de un lenguaje y un sentido universal.

Giulio Piatti se pregunta, en su “Enciclopedia e cosmologia. Ripensare l’estetica con Ruyer, A. N. Whitehead e G. Simondon”, si la estética puede asumir un papel privilegiado dentro de la actual enciclopedia de los saberes. En efecto, si cada ámbito de saber encuentra su propio origen en un acto perceptivo que lo instituye, la percepción podría constituir la raíz de una génesis de dicha enciclopedia. Ruyer y Whitehead entienden la percepción como percepción-mundo, es decir, como acto formador —o, mejor dicho, performador de mundo—. En este sentido, el mundo y la naturaleza no son simples espectáculos sin observadores externos, sino más bien un proceso reconfigurado continuamente por la percepción desde el interior del proceso mismo. Piatti destaca cómo, en términos simondonianos, la estructura del mundo y la operación perceptiva están en una relación de intercambio de información recíproca y constante. Y para Simondon, la cibernética es justamente aquella ciencia de operaciones transdisciplinares capaz de pasar de una estructura a otra, inventar formas y producir así las bases de una moderna *Enciclopedia de los saberes*.

En “El espacio en José Luis Pardo y la redefinición del objeto de la estética”, Jorge William Montoya Santamaría e Isabella Builes Roldán desarrollan la noción de espacio en la propuesta estética de José Luis Pardo. Éste propone una redefinición del objeto de la estética asubjetiva o presubjetiva, es decir, tiende a poner la atención sobre el mundo antes que sobre el sujeto. La tesis principal que guía el texto es que el espacio es una noción fundamental para pensar una redefinición del ob-

jeto de la estética. En general, el espacio en la filosofía ha sido relegado a una descripción negativa, como aquello que puede ser llenado. Sin embargo, Pardo lo propone como aquello que nos ocupa y nos pre-ocupa. El individuo co-crea su propio territorio mediante un proceso de semiotización del espacio; en este sentido, la ciudad es este espacio semiotizado por el ser humano. En este proceso de reconfiguración juega un papel determinante la imagen, entendida, desde Simondon, como un *cuasi* organismo que deja una huella en el individuo y que puede “generar un sentido u orientación en el mundo, a la vez que un goce estético”.

Finalmente, “Desdibujar el territorio. La estetización de los infogramas de análisis urbano-regional (IAUR)”, de Mauricio Muñoz Escalante, Carol Vanessa Guerrero Carreño, Adriana María Ípuz Oviedo y María Paula Rojas Perdomo, plantea como hipótesis que los IAUR se han insertado en la economía de consumo de imágenes propias de la sociedad poscapitalista contemporánea, por lo que pierden su capacidad de comunicación. Los autores se preguntan si esa pérdida o conversión o desdibujar sean consecuencias negativas y responden que quizás puede dar lugar a un debate más pragmático en torno al desarrollo arquitectónico y urbano de la ciudad.

El Dossier de Arte complementa el bloque de artículos con la presentación de una exposición del artista visual Bill Viola (Nueva York, 1951), una de las figuras más influyentes en la generación de artistas que hacen uso de los medios electrónicos audiovisuales. La exposición *Bill Viola. Tiempo suspendido* se presentó en el Museo Ex Teresa Arte Actual en la Ciudad de México. Se compone de ocho videoinstalaciones que crean una experiencia inmersiva, visual y sonora, que invitan al visitante a sumergirse en una vivencia reflexiva sobre nociones fundamentales de la experiencia humana como la temporalidad, lo impermanente, la disolución, la purificación y el renacimiento.

Cierran la revista una nota sobre el premio León de Oro en la Bienal de Venecia 2022 otorgado a la artista chilena Cecilia Vicuña y su trayectoria, y una reseña sobre el libro *Amor, extinto fuego fatuo en el tiempo. Cuerpo y diseño desde la interculturalidad*, publicado por la Universidad Autónoma Metropolitana de México.

Esperamos que los artículos que conforman este número de la revista **nodo** permitan al lector una exploración y una profundización de ciertos temas en la galaxia de las estéticas contemporáneas emergentes. ●

DR. ALESSANDRO BALLABIO
Editor invitado

ALESSANDRO BALLABIO (Italia, 1979). Doctor en Filosofía y profesor de Filosofía de la Tecnología. Actualmente es investigador junior de Minciencias, miembro ordinario para Colombia del Círculo Latinoamericano de Fenomenología (CLAFEN), investigador de los grupos internacionales Filosofía y enseñanza de la filosofía (categoría A1) y Bioethics Group (categoría A). Sus intereses se dirigen hacia la fenomenología de M. Merleau-Ponty, la lógica de C. S. Peirce, la filosofía de la tecnología de G. Simondon y las relaciones entre bioética, tecnologías y ecología.

Problemas en la utopía: reflexiones sobre el discurso estético en el arte contemporáneo

Problems in utopia: reflections on aesthetic theories in contemporary art

ANTONIO FÉLIX VICO-PRIETO¹ • ÁNGEL CAGIGAS²

Resumen

Este artículo analiza las razones de que gran parte del arte contemporáneo siga siendo una experiencia no asimilada aún en nuestros días, centrándose en el estudio de los factores que potencialmente determinan la experiencia estética en nuestra época, planteando una reflexión que relaciona áreas de conocimientos culturales, artísticos e históricos, con vistas a ofrecer un trabajo que profundice en los procesos creativos del arte contemporáneo y en el origen del desapego entre arte contemporáneo y público. Las teorías sobre la presencia de la cultura romántica y la necesidad de un nuevo espectador pueden ofrecer luz para situarnos en la realidad del problema, y posiblemente el exceso de discurso estético sea la causa del mismo, así como el abandono de la teoría de proporción y armonía en las artes plásticas y visuales, y la renuncia a la idea de narración en el arte musical.

Palabras clave • arte contemporáneo, música contemporánea, artes visuales, discurso estético

Abstract

This paper analyzes the reasons why much of contemporary art continues to be an experience not yet assimilated today, focusing on the study of the factors that potentially determine the aesthetic experience of the work of art of our time; it raises a reflection that relates areas of cultural, artistic and historical knowledge, with a view to offering a work that delves into the creative processes of contemporary art and the origin of detachment between contemporary and public art. The statements about the presence of romantic culture and the need for a new viewer can offer light to place us in the reality of the problem, and possibly the excess of aesthetic discourse is the cause of it, as well as the abandonment of the theory of proportion and harmony in the plastic and visual arts, and the renunciation of the idea of narration in musical art.

Keywords • contemporary art, contemporary music, visual arts, aesthetic theories

¹ **ANTONIO FÉLIX VICO-PRIETO** | Doctor en Psicología del Arte; profesor de Educación Musical, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, Universidad de Jaén • <http://orcid.org/0000-0002-3357-9317> • afvico@ujaen.es

² **ÁNGEL CAGIGAS** | Doctor en Psicología; Profesor Titular de Historia de la Psicología, Departamento de Psicología, Universidad de Jaén • <http://orcid.org/0000-0002-9096-5353> • acagigas@ujaen.es

FECHA DE RECEPCIÓN: 21 de diciembre de 2021 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 1 de julio de 2022.

Citar este artículo como: VICO-PRIETO, A. F. Y CAGIGAS, A. (2022). Problemas en la utopía: reflexiones sobre el discurso estético en el arte contemporáneo. Revista *Nodo*, 33(17), julio-diciembre, pp. 10-20. doi: 10.54104/nodo.v17n33.1260

Problemas en la utopía

En su indispensable ensayo *El impacto de lo nuevo*, Robert Hughes afirma que “la cultura del siglo XX está llena de planes utópicos. Damos por sentado que ninguno ha triunfado; en realidad estamos tan acostumbrados a aceptar el fracaso de la utopía que nos resulta difícil entender a nuestros abuelos culturales” (Hughes, 1991/2000*: 164). Así, nos introducía en los problemas que el arte contemporáneo, al perseguir la “utopía de lo nuevo”, contemplaba en el final del siglo pasado, casi sesenta años después de que la mayoría de las obras que este autor analizaba en su ensayo hubiesen visto la luz.

Siguiendo su estela, proponemos una reflexión sobre si el “desvío” en aquellos elementos esenciales para la percepción de la obra de arte lleva a una ruptura en la comprensión del arte contemporáneo. El hecho de que esta ruptura parece presentarse sólo en el comienzo del siglo XX nos lleva a pensar que el vasto conocimiento de la historia de la estética y los cambios de pensamiento, unidos a la aparición de “lo nuevo” como hecho crucial en la creación artística, han sido el punto de partida de lo que denominamos “exceso de discurso” como origen del desapego entre arte contemporáneo y público. Específicamente, creemos que el abandono de la idea de proporción y armonía en la plástica (la clave de la gran teoría de la estética clásica) y de la noción de la idea narrativa en la música, puede ser el eje que vertebre esta controversia.

Hay abundante literatura que aborda el análisis del arte de nuestro tiempo. Algunas obras (Hughes, 1991/2000) se han convertido en un referente en el intento de ofrecer respuestas a los interrogantes sobre el arte del siglo XX, y recientemente han aparecido manuales de sumo interés (Gompertz, 2012/2013) que ahondan en el arte contemporáneo, actualizándose casi hasta la segunda década del siglo XXI. Lamentablemente, la literatura sobre arte contemporáneo suele partir de un menosprecio del arte actual desde puntos de vista tan dispares como el económico, el estético o el histórico (Saehredent y Kittl, 2009). En el caso de la música contemporánea, salvo alguna obra firmada en estos últimos años (Ross, 2007/2009), el análisis estético (que no técnico o compositivo) es realmente escaso, y en cuanto a la relación de la música del siglo XX con las artes de su tiempo, la literatura es prácticamente nula. Estos hechos merecen una investigación que proporcione más luz sobre el arte actual, y, modestamente, nuestro trabajo pue-

* En las referencias aparece la fecha de publicación original y la fecha de edición del ejemplar consultado, salvo en el caso de que sea la misma.

de solventar la falta de una hipótesis sólida que explique el desapego de la sociedad actual del arte de su tiempo.

A nuestro juicio, el problema al que se enfrenta el público hoy día en relación con el arte contemporáneo tiene que ver con la comprensión. Gompertz (2012/2013) afirma que, en lo relacionado con el arte contemporáneo, desde un espectador no instruido hasta un académico de renombre pueden sentirse desorientados cuando se enfrentan a la obra de un nuevo artista. Así, nos comparte el sentir de Nicholas Serota, asesor de la Tate Gallery de Gran Bretaña, a principios de la década de los 2000, que nos debe poner a reflexionar a todas las personas que de una u otra forma estamos involucradas en el mundo del arte:

frecuentemente se siente un tanto amedrentado cada vez que entra en el estudio de un artista y ve por primera vez una obra nueva. Según Serota, la mayoría de las veces no sabe qué decir. Se trata de una declaración bastante sincera realizada por un hombre que es una autoridad mundial en arte moderno y contemporáneo. Así, ¿qué margen nos deja eso a los demás? (Gompertz, 2012/2013: 21).

Esta sensación de indefensión, de ignorancia, muy posiblemente sea extensible al público en general y no obedece a una falta de inteligencia o de inquietud por la cultura. Con toda seguridad se refiere a que no se comprende nada sobre arte contemporáneo. De hecho, la realidad es que observamos un público numeroso que conoce a Picasso, a Warhol, a Pollock, pero que no los entiende. No puede hacerse a la idea de que algo que podría haber hecho un niño sea una obra maestra. Existe una extraña certeza en el público asistente a las exposiciones de arte contemporáneo: la sospecha de que es una farsa.

Lo narrativo en las artes plásticas

Retrotrayéndonos al inicio de este proceso, la llegada de las vanguardias (y sobre todo de la abstracción) a las artes plásticas y visuales supuso un terremoto. La mimesis y la evocación de la realidad fue desplazada por la idea subjetiva de los autores plasmada en manchas de color y juegos geométricos. Aunque quizá el arte conceptual sea el terreno donde solemos encontrarnos, como espectadores, más perdidos y recelosos, y ante la presencia de artistas como Tracey Emin (1963) o Jeff Koons (1955) siempre surge la pregunta (la mayoría de las veces nunca expresada de viva voz) sobre cómo puede considerarse arte este tipo de propuestas. Aunque quizá desilusionemos en primera instancia, creemos firmemente que los trabajos de Koons o Emin son

realmente obras de arte. Abundando en las argumentaciones de Gompertz (2012/2013), creemos, ciertamente, que este tipo de obras tiene su fuerza en un ámbito artístico en el que lo principal (al menos en el arte contemporáneo de nuestros días) es *la idea*, no la creación del objeto, de la obra de arte como tal. De hecho, desde las piezas de Antonio López García (1936) a las de Eduardo Chillida (1924), la mayoría de las obras de escultura contemporánea no salen de las manos de sus artistas, sino que toman forma en talleres de fundición, nada románticos y con un nulo ambiente artístico. Y ahí podemos encontrar al menos una certeza: la obra no es del operario de la fundición sino del artista, la persona que tuvo en mente *la idea*, el concepto. De ahí que este arte sea categorizado como arte conceptual, tal como ha quedado claro tras la sentencia francesa en el caso de Maurizio Cattelan, a quien los tribunales le dan la razón contra las pretensiones de autoría del artesano que fabricaba las esculturas del famoso artista conceptual italiano.

Aun así, en los centros de creación artística y los ambientes académicos siempre sobrevuela la pregunta de si el arte contemporáneo en general (y el conceptual en particular) es arte o es una tomadura de pelo. Sol LeWitt (1928-2007), uno de los artistas estadounidenses más importantes en el mundo del arte conceptual y minimalista, argumentaba: “El arte conceptual es bueno sólo si la idea es buena” (LeWitt, 1967: 83).

Parece una respuesta muy simple para un tema tan complejo que lleva décadas generando literatura sobre su explicación, pero lo cierto es que el arte conceptual tuvo su inicio en un humilde urinario que Marcel Duchamp (1887-1968) obtuvo en 1917 en un almacén de fontanería de la Quinta avenida neoyorquina. Su adquisición y exposición en el Grand Central Palace (con el revuelo subsiguiente que Duchamp preveía) puede considerarse el inicio del arte conceptual. *Fuente* —el nombre dado a este urinario— fue el primero de los denominados *readymades* que tuvieron un efecto inmediato, inesperado y —posiblemente— no calculado por el propio Duchamp (Saehredent y Kittl, 2009). El concepto de *readymade* (que describe el arte realizado mediante el uso de objetos no considerados como artísticos) obligó a una redefinición del concepto arte.

Antes de la aparición de los *readymades*, el concepto de arte giraba en torno a la idea clásica que aún tenía su asiento en la estética tradicional, es decir, el arte (basado en la idea de proporción y armonía) era una creación humana, fruto del intelecto, pero que sobre todo, poseía un mérito técnico. Duchamp, dejando deliberadamente a un lado la teoría clásica del arte, rebelándose contra lo establecido y con una clara intención de provocar, consideraba que los artistas debían huir de la técnica como idea primordial,

concluyendo que el concepto —la idea— tenía que ser lo verdaderamente relevante de una creación artística: así, exponiendo un objeto —*Fuente*, su urinario— como obra de artística cambió el concepto de arte para siempre. De hecho —y aunque es una posición sin duda heredada del pensamiento romántico, desde ese instante el artista ya no mira al exterior para llevar a cabo sus creaciones. No busca la mimesis, tampoco la belleza está entre sus fines al momento de llevar a cabo una obra de arte, sino que Duchamp abre la posibilidad de que el artista trabaje con las ideas, con su visión interior, y así comienza su andadura el arte actual (Saehredent y Kittl, 2009).

Tanto es así, que el pensamiento de Duchamp ha marcado nuestra vida cotidiana, quizá sin que nos demos cuenta. Muchas de las opciones que asumimos al decorar nuestra casa (y que inundan las revistas de interiorismo) son herencia de los *readymade*. Hoy todos “exponemos” en nuestras estanterías las viejas cafeteras de la abuela, la máquina de escribir de inicios del siglo XX adquirida en un viejo bazar o una colección de las botellas de cristal con las que jugábamos en nuestra infancia. Con seguridad, ese “museo de lo cotidiano” que a veces son los salones de nuestras casas no existiría sin Duchamp.

Aunque lo realmente importante es que esta posición estética abrió las puertas a medios artísticos aún sin explorar. La *performance* o la videocreación habrían sido imposibles sin el “giro de guión” que Duchamp dio con el establecimiento de los *readymade*. Actualmente los museos están repletos de obras que utilizan materiales que, para la mayoría de las personas, no tienen nada de artísticos, como pueden ser maderas rotas, muñecos, ropa amontonada, incluso la nada. Robert Rauschenberg (1925-2008) es conocido por su atrevimiento al borrar un dibujo de Willem de Kooning (1904-1997) en 1953, acción que realizó con la intención de reducir radicalmente el contenido de un lienzo a la nada, hasta el punto de eliminar todo tipo de referencia externa. Aunque el artista ya había reconocido que llevaba un par de años experimentando con lienzos blancos, cuando era estudiante en la Universidad de Carolina del Norte, muy posiblemente su pensamiento estético y conceptual era llevar al límite el expresionismo abstracto que había tenido su cenit con el *action painting* de Jackson Pollock (1912-1956).

Y no fue el único artista plástico en trabajar con “la nada”: Yves Klein (1928-1962) provocó una gran agitación y enfado entre el público asistente a la exposición de su obra en la sala Iris Clert de París en 1958, que se encontró una galería vacía (Saehredent y Kittl, 2009).

Lo narrativo en la música

Esto se relaciona claramente con la conocida obra *4'33"* del músico John Cage (1912-1992), hecho que nos debe hacer pensar sobre la importancia de la profunda interrelación de las diferentes artes durante la primera mitad del siglo XX (Cage, 1996/ 2013). Hoy se puede disfrutar fácilmente de su interpretación, estrenada en 1952 en Woodstock, cerca de Nueva York, durante un ciclo de música contemporánea. El pianista David Tudor se encargó de interpretar lo que iba a ser el estreno de la nueva obra para piano de Cage. Sin embargo, al igual que sucedió con la exposición de Klein o la obra de Rauschenberg, los asistentes al concierto asistieron a “la nada”: no hubo ninguna interpretación musical, no pasó absolutamente nada. Según relata Ross (2007/ 2009), Tudor se sentó al piano y no se movió durante los cuatro minutos y 33 segundos que duraba la obra. El público —era inevitable— montó en cólera. Cage —que no podía o no quería entender el enfado del público— argumentaba con vehemencia que la pieza no tenía que ver con el silencio, sino con algo mucho más importante y que es la auténtica revolución de su obra: la escucha.

No entendieron su objetivo. No existe eso que llamamos silencio. Lo que pensaron que era silencio —porque no sabían cómo escuchar— estaba lleno de sonidos accidentales. Se pudo escuchar el viento golpeando fuera durante

el primer movimiento. Durante el segundo, gotas de lluvia comenzaron a golpetear sobre el techo, y durante el tercero, la propia gente hizo todo tipo de sonidos interesantes a medida que hablaban o salían de la sala (Kyle, 2010: 4) (imagen 1).

Son muchos los factores por los que el arte de nuestro tiempo ha llegado a ser como es. Como argumenta Copland (1939/2018), el legado del pensamiento estético que tuvo su inicio en el primer romanticismo es una parte sustancial de las ideas artísticas que podemos disfrutar hoy día, y esta realidad también se convierte en un problema ya que el romanticismo es, aún hoy, el marco cultural de referencia para disfrutar de una obra de arte. Aun así, y quizá siendo una posición excesivamente simplista, la obra de John Cage en el campo musical, y la invención de los *readymades* de Marcel Duchamp en el terreno plástico, son dos de las claves que nos abren la puerta al mundo de arte contemporáneo.

En este sentido, el terreno de la composición musical en el siglo XX y XXI —puntualizando que hablamos de la composición de música clásica contemporánea o de la mal llamada música culta— sufre de un serio problema de asimilación por parte del espectador actual. Es más, el repertorio de música contemporánea no tiene ninguna fertilidad más allá de su estreno en centros como el IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique, Francia) o su grabación para sellos especializados. Las obras de Gérard Grisey

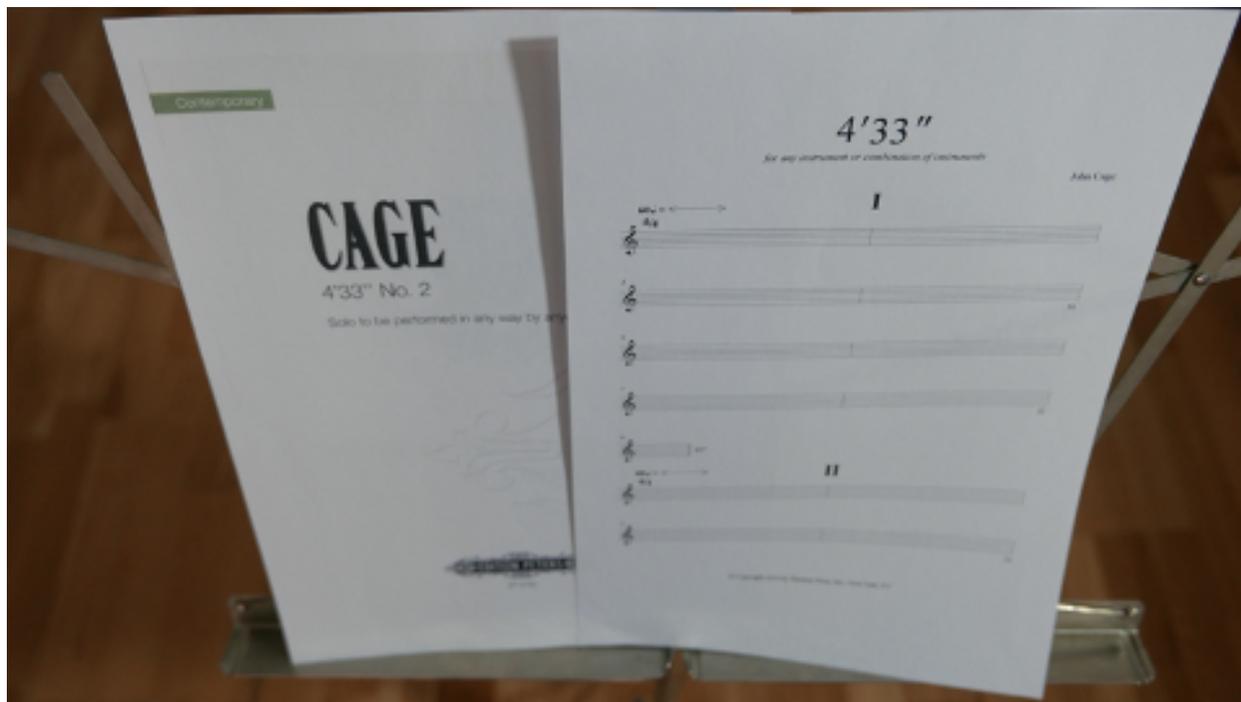


Imagen 1 | Partitura de la obra *4'33"* de John Cage. Interpretación para piano, Aula Magna, Universidad de Jaén, septiembre de 2021 (Fotografía: A. F. Vico).

(1946-1998), Vinko Globokar (1934) o Magnus Lindberg (1958), por ejemplo, no tienen relevancia en el panorama musical actual. La mayoría de los músicos de formación superior no se acercan a sus composiciones y muchos ni siquiera conocen su obra.

Quizá por desconocimiento de cómo llegar a hacerlo, o acaso por falta de interés, la interpretación de obras de estética contemporánea en escenarios de música es casi una anécdota en nuestros días. Apenas nadie se atreve a tocar ese tipo de música. En la mayoría de los centros de enseñanza musical se inicia el aprendizaje con las obras del medievo, entre ellas las maravillosas *Cantigas*, piezas de Alfonso X El Sabio, seguidas de piezas renacentistas, de los *Preludios* de Bach, y la historia de la música se detiene en Wagner; apenas se llega a la música del siglo XX. Posiblemente esto se deba al desasosiego y desagrado que este tipo de sonidos e interpretaciones conlleva, un hecho que siempre ha sobrevolado la enseñanza musical y que nos debería hacer pensar en qué está fallando. Puede entenderse que personas ajenas al mundo musical respondan negativamente a los sonidos de Iannis Xenakis (1922-2001) o de Luciano Berio (1925-2003), por ejemplo, pero que esto ocurra en un centro de enseñanza musical es, cuanto menos, algo que nos debería hacer reflexionar.

Seguramente por los motivos que venimos argumentando, los repertorios de la música clásica que podemos disfrutar en los escenarios actuales no suelen superar la barrera de los siglos XIX al XX. Nunca antes en la historia el público de música culta había estado tan separado de la música de su tiempo. Howard Goodall (2013/2015) comenta que el advenimiento de la radio ayudó, curiosamente, a disfrutar la música del pasado. Bach, Mozart, Vivaldi, etc., sonaban en las diferentes emisoras de todo el mundo. Así, apareció un extraño proceso en el que lo viejo sobrepasaba a lo nuevo. La música (clásica) del pasado, gracias a su repetición y difusión, acabó siendo algo reconfortante, mientras que no ha sucedido lo mismo con el repertorio de música (clásica) actual, llena de experimentación y dificultad. Hacia la mitad del siglo XIX el público esperaba con ilusión el estreno de las obras de los grandes compositores, es decir, los estrenos de la música del momento. En cambio, a principios del siglo XX el público se mostraba dubitativo y temeroso con la música de su tiempo, y comenzaron a preferir la música del pasado a la nueva.

Abundando en esta cuestión y sin querer desmerecer a una de las figuras más importantes de la historia de la música, el planteamiento estético de Arnold Schoenberg (1874-1951), plasmado de forma profunda en su *Tratado de armonía* (1922/1979), refleja la vida de un hombre que sufrió grandes desórdenes en su vida privada; un hombre que,

en palabras de Ross (2007/2009), fue un compositor que se sintió olvidado y condenado al ostracismo por parte de la cultura musical de su época, que experimentó la inseguridad de ser judío en la Viena de principios del siglo XX y que en el plano musical estaba harto de un sistema tonal que consideraba un sistema enfermo. Con toda seguridad, a principios de ese siglo no existía la necesidad de un cambio en el terreno musical para provocar la aparición de la atonalidad. Seguramente se trató tan solo de la apuesta personal de un hombre necesitado de encontrar nuevos mundos artísticos. La fuerza de sus discípulos, que abrazaron el nuevo ideario musical, hizo del dodecafonismo y la música atonal todo lo que ahora conocemos. Visto con la perspectiva de un siglo, casi podríamos afirmar que el nacimiento de la llamada música contemporánea ocurrió en un laboratorio de la mano de Schoenberg.

Según argumenta Goodall (2013/2015), lo más llamativo es que la adopción de un sistema tonal nuevo era una propuesta muy estricta para aquellos discípulos que debían seguir sus reglas, pero algo laxo cuando era el propio Schoenberg quien lo proponía como sustento para su producción artística. Tanto es así que la escucha de, por ejemplo, *Tema y variaciones Op. 43* o *Concierto para piano Op. 42* es una experiencia placentera cercana al *easy listening*, música para disfrutar en una velada de café. Sin embargo, algunas de las obras de Anton Webern (1883-1995), uno de sus grandes discípulos —como por ejemplo *Variaciones Op. 27 para piano*—, es de una escucha mucho más difícil incluso para los oídos actuales. Si avanzamos en el tiempo para escuchar piezas encuadradas dentro del llamado “serialismo integral” —como, por ejemplo, *Three compositions* de Milton Byron Babbitt (1916-2011) o *Gruppen* de Karlheinz Stockhausen (1928-2007)—, el intento de escucha serena empieza a convertirse en algo realmente difícil.

La propuesta de Schoenberg (1922/1979) buscaba, nada más y nada menos, que deshacerse del acorde fundamental (el que ofrece la sensación de resolución) de la composición musical. Así, si a lo largo de un fragmento no se repiten los tonos de una escala, el oyente pierde la sensación de que hay un eje, una nota central, hacia la que gravitan todas las demás; desaparecen las melodías, las cadencias y —lo más radical— desaparece la idea narrativa en el discurso musical.

Lo más interesante es que esta limitación de no repetición y pérdida del acorde básico provocaba un efecto conocido por todos nosotros: las únicas personas que entendían y podían admirar la obra musical propuesta eran los propios músicos. El público sólo podía poner *cara de póquer*. La rebelión que creó Schoenberg “dio pie a décadas de debates académicos, libros, conferencias y semina-

rios eruditos, pero ni una sola obra de música, a lo largo de cien años de esfuerzos, ha logrado que una persona normal pudiese entenderla o disfrutarla” (Goodall, 2013/2015: 240-241). En este sentido y en consonancia con Sol LeWitt, Claude Debussy (1862-1918), interesado en el estilo compositivo impresionista que intenta renovar el lenguaje musical, sobre todo en el terreno armónico, afirmaba: “No es necesario que la música haga pensar a las personas [...] bastaría con que las hiciera escuchar” (*cit.* en Burrows, 2005/2012: 234).

Tampoco podemos obviar el papel decisivo de la música popular contemporánea (jazz, rock, punk, techno, etc.) como medio por el cual la experimentación musical se transmite a las formas musicales extendidas socialmente, el conocido *main stream*. Goodall (2013/2015) afirma que a mediados del siglo XX la música clásica se preguntaba cómo tenía que sonar y cuáles debían ser sus pilares. El exceso de experimentación había llevado al género clásico a un callejón sin salida.

Toda la música iconoclasta de Pierre Boulez (1925-2016) (por ejemplo, *Martillo sin dueño*, 1957) o la obra de Stockhausen (por ejemplo, *Zyklus*, 1959) se alejaban cada vez más del espectador contemporáneo: “la música clásica se había convertido en una traba [...] se había convertido en una música de suplemento dominical, sus nuevas obras se reseñan y discuten en la prensa seria, se subvencionan con dinero público, las transmitían, pero el gran público era ajeno a su existencia” (Goodall, 2013/2015: 338). Pero, curiosamente, al igual que con posterioridad hicieron músicos como Hans Zimmer (1957) en sus composiciones para cine, The Beatles —en su ya mítico *Sargent Peper Lonley Hearts Club Band* (1967)—, Frank Zappa (1940-1993) y su álbum *Freak out!* (1966), Ornette Coleman (1930-2015) con sus improvisaciones colectivas en *Free Jazz* (1961), o incluso las aportaciones de bandas punk como Sex Pistols o del denominado Industrial Punk como Gypznik o Tecnoville, son artistas que han sabido recoger las propuestas estéticas de los autores antes mencionados y llevarlas a cabo con muy poca o nula formación musical y aun así llegar al gran público.

Error de discurso

Hace poco tuve la ocasión de disfrutar una cena de la llamada “nueva cocina” con unos amigos. Nos divertíamos hablando sobre el potente discurso estético (o culinario según se prefiera) existente tras las recetas del cocinero español Ferrán Adrià, pero, curiosamente —y casi hablábamos de un hecho empírico—, constatábamos su éxito entre los

comensales. La conclusión tenía más peso del que quizá imaginábamos en el momento de la charla: el cocinero (contemporáneo) puede tener mucho discurso detrás de su receta, pero nunca olvida al comensal. La analogía con la deriva a la que asistimos en cuanto a la relación entre el arte y la música contemporáneos y el público era clara.

Así, la afirmación de Goodall (2013/2015) del apartado anterior ejemplifica cómo el exceso de discurso estético que envuelve a la corriente artística contemporánea es el hecho que subyace al problema que plantea este texto. Los artistas contemporáneos plantean sus propias reglas al momento de concebir sus creaciones (algo que se torna excesivo en el arte conceptual), huyendo de las reglas planteadas en las obras del arte clásico, lo que deja al público “fuera de juego” y sin posibilidad de comprender qué es lo que se les presenta. Las obras de Leonardo Da Vinci estaban nutridas de una cantidad enorme de discurso estético que podemos descubrir, por ejemplo, en su *Tratado de pintura* (1542/1964), pero dicho discurso nunca lo separó del espectador de su época. Por contra, gran parte del arte conceptual, instalaciones, videocreación o performances, siguen creando conflicto y desasosiego en el público asistente a las exposiciones de los museos de todo el mundo.

En nuestra opinión, el mejor modo para apreciar y disfrutar el arte contemporáneo no es decidir si es bueno o no, sino entender qué ha evolucionado, por ejemplo, desde el clasicismo hasta nuestros días. Como sucede con la mayoría de las cuestiones en apariencia impenetrables, el arte es como un juego: todo lo que se necesita saber son las reglas básicas para comenzar a entenderlo.

Por otra parte —y en total acuerdo con las afirmaciones de Gombrich (1950/2013)—, somos conscientes de que, al igual que ha sucedido en otros momentos de la historia del arte, el arte contemporáneo necesita un espectador nuevo. La pintura abstracta, el arte conceptual, la performance o la música contemporánea, necesitan de un público abierto a recibir un nuevo conocimiento que disfrute de estas obras.

Aun así, y como hemos argumentado anteriormente, posiblemente un exceso de discurso estético esté generando un problema en la comprensión y el disfrute del arte de nuestro tiempo. Compositores y críticos parecen tener en cuenta en sus análisis todo menos la parte emocional de la obra, olvidándose así de uno de los hechos esenciales del arte (Kandinsky, 1911/1996). Por lo tanto, quizá sea esta ruptura —confundir discurso con arte— lo que lleva a una desaprobación general del arte contemporáneo.

En el terreno de las artes plásticas y visuales quizá falta sensibilidad hacia el gran logro de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX. Los distintos movimientos de

vanguardia, del futurismo al cubismo, del expresionismo al surrealismo, de Picasso a los grandes maestros del arte informal, no se plantean el problema de la belleza como idea central de su producción pues conciben la idea de arte como provocación. En su idea de provocación está la intención de ruptura con los cánones estéticos respetados hasta ese momento, y precisamente por este motivo el arte ya no intenta proporcionar una imagen de la belleza natural ni procurar el placer estético de formas armónicas. Al contrario, lo que pretende es enseñar a interpretar el mundo con una mirada distinta, en la mayoría de los casos, la mirada del artista.

Eco (2004/2005) afirma que los artistas contemporáneos han intentado revalorizar el concepto de materia como idea de belleza, siendo quizá éste, a nuestro juicio, el gran logro ignorado del arte contemporáneo y el camino a seguir para la comprensión y el disfrute de estas obras. Gracias sobre todo a la aparición de la pintura abstracta, en el siglo XX se busca un concepto de belleza, de ideal artístico, en relación con el universo de las cosas que se tocan, que están sujetas a desgaste. Así con la pintura abstracta y con el informalismo:

Se asiste al triunfo de las manchas, de las grietas, de las capas de pintura, de los goteos. A veces el artista deja que actúen los propios materiales, que el color salpique libre-

mente sobre la tela [...] sólo después de haber visto una obra de arte informal el espectador se puede sentir impulsado a descubrir y disfrutar de la belleza de las manchas casuales, o de la belleza de las disposiciones naturales de la naturaleza (Eco, 2004/2005: 405) (imagen 2).

Estas propuestas artísticas terminan por dirigirse a favor de la hipótesis que defiende el presente texto. Dentro de las corrientes del arte contemporáneo, el arte abstracto, por ejemplo, ha recuperado la idea de armonía y proporción de la estética clásica, ya que acaba desligándose de la naturaleza como fuente de inspiración. La abstracción ha propuesto formas puras —desde las geometrías de Piet Mondrian (1872-1944) a las monocromías de Klein, Mark Rothko (1903-1970) o Piero Manzoni (1933-1963)—, propuestas que suponen un retorno al pitagorismo, a la estética de las proporciones de la gran teoría (Eco, 2004/ 2005).

El hecho de que en los centros de decoración y megastores de nuestras ciudades prácticamente todas las pinturas de corte decorativo que encontramos y que compran personas, en general, sin conocimientos estéticos, sean pinturas de carácter contemporáneo y abstracto que se basan en la proporción y la armonía, habla en favor de las argumentaciones de Eco y de la importancia de estos elementos en el campo de las artes visuales (Vico-Prieto, A. F., Cagigas, A., Rosas, J. M. y Callejas-Aguilera, J. E.) (imagen 3).

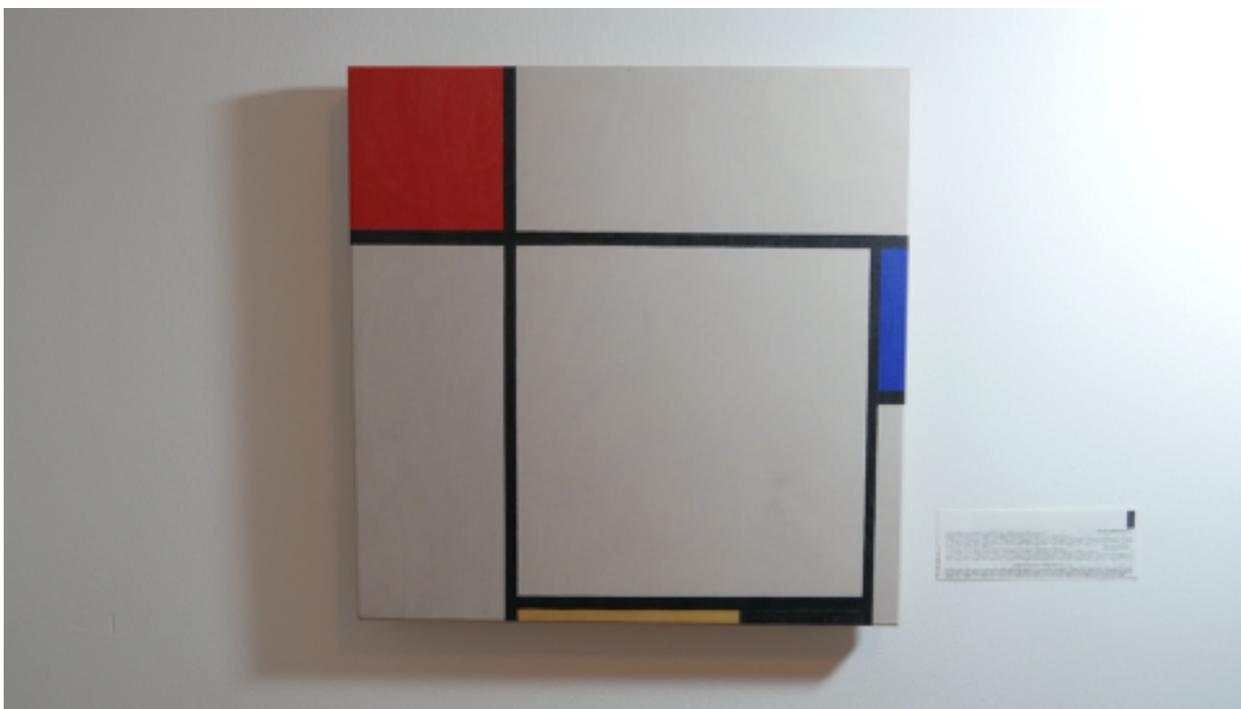


Imagen 2 | *Composición rojo, azul, amarillo y negro* de Piet Mondrian, óleo sobre tabla, 45 × 45 cm. Reproducción sita en el edificio D2 de la Universidad de Jaén (Fotografía: A. F. Vico).



Imagen 3 | Portada de la Catedral de Jaén, notable ejemplo de la utilización de la proporción áurea en el renacimiento europeo (Fotografía: A. F. Vico).

Como decíamos al principio, la llegada de la abstracción a las artes plásticas supuso una ruptura feroz con el arte conocido hasta ese momento y una ruptura con el público de entonces. Aunque ciertamente, tal y como afirma Ross (2007/2009), pasadas unas décadas, las obras de Pollock o Emin ya se venden en el mercado del arte por millones de euros, lo que de nuevo habla a favor de las artes plásticas en detrimento de las composiciones musicales contemporáneas. La pregunta que se torna necesaria es si la potencia de la capacidad visual frente a la capacidad auditiva es la responsable de la “mejor” asimilación de estas obras.

Sin embargo, los sonidos de la música contemporánea no pueden tildarse precisamente de extraños. Como ya se ha planteado, Ross (2007/2009) acredita que en el jazz surgen inesperadamente acordes atonales; en las bandas sonoras de Hollywood aparecen sonidos vanguardistas como los de las obras de Cage o de Morton Feldman (1926-1987), y aunque a veces esa música se asemeja al ruido, curiosamente funciona para el público en general. La razón quizá sea porque la falta de narración de la música contemporánea se ve suplida por la imagen de las películas donde sí parece funcionar de forma correcta: la imagen dota de narración a la música.

En este sentido, la música suele considerarse una forma de comunicación entre las personas, lo que hace explícita su cualidad narrativa. En el siglo XIX se empezó a concebir

la idea de que la música se desarrolla de forma gradual a partir del habla adulta mediante la separación de los elementos prosódicos y los sintácticos:

Las primeras formas de música podrían haberse derivado de las inflexiones naturales de la voz al hablar. No resulta ilógico especular que el habla y la música tengan un origen común en un lenguaje primitivo. Pasado un tiempo, ese lenguaje se habría dividido en diferentes ramas: la música habría conservado la articulación por el tono (escala) y la duración (ritmo), mientras que el lenguaje habría escogido la articulación por el timbre (vocales y consonantes). Por otra parte, el lenguaje se convirtió en el vehículo del pensamiento racional y, por ello, recibió otras influencias, mientras que la música se ha convertido en un lenguaje simbólico (Ehrenzweig, 1953/1976: 164-165)

Estas afirmaciones nos hacen preguntarnos si existe en la música contemporánea un problema con el hecho narrativo —quizá “el ruido no puede ser el mensaje”—. En este caso puede ser que se haya cometido el error de abandonar la idea narrativa, algo que se nos antoja consustancial para disfrutar del hecho musical. Luigi Nono (1924-1990) aseguraba que la música es dirección, y Anton Webern (1883-1945) argumentaba que, a medida que la música se distanciaba de la tonalidad (el patrón melódico y armónico

más común en la música occidental), aparecía el de la “no repetición”.

Con la llegada del atonalismo y la música aleatoria, los compositores pensaron que a una idea musical siempre debería seguirle algo nuevo, no una estructura o un desarrollo del material usado. Curiosamente, para Webern esto no funciona, ya que destruye la inteligibilidad (Fischerman, 2011).

Posiblemente en este argumento esté una de las grandes claves para entender los problemas de la música contemporánea en nuestros días. Tal y como afirma Marina (2006), si hay algo que no ha cambiado en los últimos tres mil años, ha sido el ser humano. Y su pensamiento era y es narrativo, lo que le lleva a la idea de búsqueda y expectativa. En total sintonía con los argumentos de Webern, la idea del pensamiento narrativo nos muestra que el ser humano busca en la música una idea narrativa. Si el discurso estético te aparta de esta premisa, lo normal es que la composición no funcione, ya que destruye la inteligibilidad del mensaje.

De hecho, en el campo de la estética empírica, la necesidad humana de dar sentido a una serie de notas ha sido demostrada por los experimentos de audición dicótica (Luria, 1973). Si se escuchan por cada oído dos series de notas diferentes, separadas por grandes saltos, el cerebro elimina los intervalos y percibe notas consecutivas. Cuando reconocemos una serie de notas como melodía, ésta persiste en la memoria. Parece ser que hemos entendido las cualidades dinámicas de las notas como el carácter incompleto de cada una de ellas, como su deseo de completarse. Ninguna nota musical es autosuficiente y, puesto que cada una indica una continuidad y, por así decirlo, tiende la mano a la siguiente, estamos expectantes a una nueva nota (Storr, 1992/2007). Quizá esto nos muestre el defecto de discurso en la música contemporánea: la pérdida deliberada de la idea narrativa.

Todos estos argumentos nos llevan a pensar que la narración es clave para la música, probablemente porque tenemos la tendencia a ordenar los pensamientos de forma secuencial y retrospectiva para retenerlos en la conciencia. El caos no puede recordarse con precisión, al igual que la música (Storr, 1992/2007). Pero la dirección, la narración, es algo que de forma premeditada se evita en la música contemporánea, hecho que podemos verificar en sus escritos (Boulez, 2003; Cage, 1996/2013; Feldman, 1967/2012; Stockhausen, 1985/1988) y en las obras de Cage, Feldman o Stockhausen.

Tiempo para un nuevo espectador

Al preguntarse sobre la desorientación de los melómanos cuando escuchan música contemporánea (siempre con el matiz de que hablamos de música clásica actual), Copland introduce dos ideas aparentemente opuestas pero muy interesantes para comprender el desasosiego al que asistimos hoy en día al afirmar que a la música de nuestro tiempo,

Se le puede hacer el reproche de que parece evitar todo sentimiento y que sólo busca una idea cerebral y no emotivamente significativa [pero] La mayoría de los melómanos no sabe hasta qué grado se halla bajo el influjo del enfoque romántico de la música. Nuestros públicos han llegado a identificar el romanticismo musical del siglo XIX con el propio arte de la música (Copland, 1939/2018: 223-224).

Sin duda, ésta puede ser una de las grandes claves. Sin ser conscientes de ello, seguimos imbuidos en la cultura romántica. Ése es el “terreno de juego” donde elaboramos los pensamientos, los juicios, y al que pertenecen nuestras emociones. No podemos escapar. Ciertamente, se nos antoja extraño imaginar a un espectador de la época de Johann Sebastian Bach (1685-1750) disfrutando de la obra de Gustav Mahler (1860-1911), aunque curiosamente sus composiciones son la base de gran parte del repertorio (clásico, *filmscoring*, etc.) de nuestro tiempo. Quizá eso quiere decir que es sólo cuestión de tiempo (y de cambio cultural, es decir, de que el paradigma romántico desaparezca) para que el público disfrute de las piezas contemporáneas.

A la misma conclusión llegan Kubler (1988/1988) o Damasio (2017/2018): necesitamos tiempo. Sí, quizá sea así de sencillo. Posiblemente necesitamos algo más de perspectiva temporal para tomar en consideración todo lo que acontece en nuestros días alrededor del arte contemporáneo. Si hacemos una analogía, quizá simplista, con las listas del *Top forty* actual, podemos aseverar que muchos grandes éxitos actuales quedarán olvidados en apenas unos años (y canciones que han pasado desapercibidas tendrán, muy posiblemente, una “segunda vida” en las radio-fórmulas dedicadas a los *oldies* de décadas pasadas). Con seguridad, muchas de las propuestas artísticas del presente no superarán la prueba del tiempo, pero, igualmente, habrá otras obras que, habiendo pasado inadvertidas, acabarán teniendo su reflejo en la historia del arte en forma de exposición, catálogo o grabación musical. Si después de cien años gran parte de lo que conocemos como arte contemporáneo sigue sin funcionar, podríamos decir que estamos casi ante un argumento empírico de que sus propuestas no son co-

rectas. Como ejemplo, muchas utopías de principios del siglo XX en el terreno político o social han demostrado que eran inviables. Hoy sabemos los porqués.

Permítasenos una broma muy cinematográfica. Si pudiésemos viajar en el tiempo al año 2500, es muy posible que los textos de la época hablen de que en un tiempo muy concreto —entre comienzos del siglo XX y principios del siglo XXI— se realizaba un arte llamado contemporáneo en aquel tiempo, y que, huyendo de los discursos estéticos existentes hasta la fecha, se crearon obras centradas en la expresión personal del propio artista, cargadas de provocación y ansias de novedad. Estas obras sólo pudieron ser disfrutadas por una élite minoritaria durante ese tiempo (sin olvidar que el arte contemporáneo del que hablamos es un hecho casi exclusivamente occidental), y perdieron vigencia con el cambio de siglo en favor del retorno al neoplatonismo en las artes plásticas y la idea narrativa en el campo musical (como decimos, no deja de ser una broma). En este sentido, si seguimos atendiendo al discurso estético y no a esa “realidad paralela” (la realidad de lo no verbalizable, de la emoción) que está detrás de la obra de arte, tal como refería Kandinsky (1911/1996), posiblemente las obras contemporáneas seguirán, también, en una realidad paralela a la del público de nuestro tiempo, y así será imposible que público y obra se encuentren.

Quizá no debemos olvidar —para contextualizar los elementos de nuestro análisis estético de lo que llamamos contemporaneidad— las aportaciones de Eduardo Subirats, quien en su renombrado libro *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna* (1985) afirmaba que, en el mundo moderno, las vanguardias ya se han convertido en una idea artística —y sobre todo intelectual— con matices muy ambiguos, que ya ofrecen testimonio de agotamiento (Subirats, 1985).

Así, en clara correspondencia con autores como Hughes (1991/2000), Benjamin (1920/1988) ya hablaba de un distanciamiento estético, un alejamiento del espectador (del ser humano) y la obra de arte, argumentando que el auge de la experimentación y de la idea de “lo nuevo por lo nuevo” propio de las vanguardias artísticas llevó a éstas a una posición deshumanizadora, cercana al vacío, a propuestas desligadas de tradición. Así se llega a una gran paradoja ya que por un lado se habla de un arte excelso, pero, realmente, todo son acontecimientos sin trascendencia, experiencias artísticas que no pueden ser comunicadas, experiencias artísticas sin nada que las respalde, lo que constituye un arte alejado de la verdad (Benjamin, 1936/2021). Este hecho refuerza el testimonio de su agotamiento, de una incapacidad de crear a partir de los principios éticos y estéticos en los que se fundaron, y apunta a que quizá el fracaso de

las vanguardias es el fracaso de su utopía cultural y artística de la contemporaneidad occidental, lo que nos lleva de vuelta a la propuesta de que el arte debería recuperar y restablecer el diálogo con lo humano.

Tales ideas nos llevan a suponer que la “dictadura de lo nuevo” quizá esté en el eje del problema. Artistas contemporáneas como Eva Zeil explican que “la novedad es un concepto comercial, no un concepto estético” (L’Ecuyer, 2015: 67). Y, de forma más madura y sosegada, Tatarkiewicz (1976/1986) muestra una idea central que puede esconder el error de la búsqueda de lo nuevo por lo nuevo del arte de nuestros días: “la creatividad no se da cada vez que se da la novedad, toda creatividad implica novedad, pero no a la inversa” (Tatarkiewicz, 1976/1986: 292).

En esta línea de pensamiento puede hablarse de un “posmodernismo de oposición [...] que se interesa por una deconstrucción crítica de la tradición, no por ser un pastiche instrumental de formas pop o pseudohistóricas, una crítica a los orígenes y no un retorno a ellos” (Foster, 1985/2010: 12). Los procesos de comunicación —y así el arte— necesitan de una cierta tradición cultural que cubra lo que ofrecen. Curiosamente, su conclusión se imbrica de forma admirable con las primeras líneas de este artículo: “la recepción del arte por parte de un lego, o por el ‘experto cotidiano’, va en una dirección bastante diferente a la recepción del arte por parte de un crítico profesional” (Foster, 1985/2010: 32).

Tal y como argumenta Fischerman (2011), quizá la otra gran razón de peso que explique el desapego del espectador actual por el arte contemporáneo sea una conclusión tautológica, de gran obviedad: el arte de nuestros días (damos por hecho que el lector incluye la música), incluso el más alejado de las convenciones conocidas por el público general, puede ser disfrutado y comprendido, pero necesita un espectador (o un oyente) que quiera hacerlo y esto requiere a veces de una entrega incondicional. Casi como en un imaginario ritual, este espectador debería ignorar gran parte de sus conocimientos previos acerca del arte y cómo se percibe éste para estar dispuesto a recibir, a percibir, otro tipo de obra artística.

Finalmente, podríamos concluir planteando que tanto en el arte como en la música contemporáneos hay elementos comunes que alejan la experiencia del público pues en ambos casos se soslayan los aspectos emocionales y puramente perceptivos, dejando así a un lado la empatía que podría permitir al espectador tener acceso de manera directa a la obra y a las reglas naturales y culturales que nos permiten apreciar la belleza. En cambio, se cargan las tintas en los aspectos intelectuales que dan lugar a un error de discurso, lo que provoca un exceso de discurso en el caso

de las artes plásticas y una falta de narrativa en el caso de la música, lo cual, por exceso o por defecto, aleja al espectador medio de la experiencia estética.

Así las cosas, sólo podrá alterarse recuperando los aspectos emocionales y perceptivos olvidados a la vez que se aquilata el peso del discurso en la construcción de la obra (aminorando el sustrato teórico o recuperando el poder de la narración, según el caso), o bien con la generación de un nuevo espectador que sea capaz de integrar estas contradicciones. ●

Referencias

- Benjamin, W. (1920/1988). *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Barcelona: Península.
- Benjamin, W. (1936/2021). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros ensayos sobre arte, técnica y masas*. Madrid: Alianza.
- Boulez, P. (2003). *La escritura del gesto. Conversaciones con Cécile Gilly*. Barcelona: Gedisa.
- Burrows, J. (2005/2012). *Guía completa de la música clásica*. Madrid: Akal.
- Cage, J. (1996/2013). *Music. Conversaciones con Joan Retallack*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Copland, A. (1939/2018). *Cómo escuchar la música*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Da Vinci, L. (1542/1964). *Tratado de pintura*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Damasio, A. (2017/2018). *El extraño orden de las cosas. La vida, los sentimientos y la creación de las culturas*. Barcelona: Destino.
- Eco, U. (2004/2005). *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen.
- Ehrenzweig, A. (1953/1976). *El psicoanálisis de la percepción artística*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Feldman, M. (1967/2012). *Pensamientos verticales*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Foster, H. (ed.). (1985/2010). *La postmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- Fischerman, D. (2011). *Después de la música*. Buenos Aires: Cadencia.
- Gombrich, E. H. (1950/2013). *La historia del arte*. Nueva York: Phaidon.
- Gompertz, W. (2012/2013). *¿Qué estás mirando? 150 años de arte contemporáneo*. Madrid: Taurus.
- Goodall, H. (2013/2015). *Una historia de la música. La contribución de la música a la civilización, de Babilonia a los Beatles*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Hughes, R. (1991/2000). *El impacto de lo nuevo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Kandinsky, W. (1911/1996). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Barral.
- Kyle, G. (2010). *No Such Thing As Silence: John Cage's 4'33"*. New Heaven: Yale University Press.
- Kubler, G. (1988/1998). *La configuración del tiempo*. Madrid: Nerea.
- L'Ecuyer, C. (2015). *Educación en la realidad*. Barcelona: Plataforma Editorial.
- LeWitt, S. (1967). Paragraphs on conceptual art. *Artforum* 5, (10), 79-83.
- Luria, A. (1973). *The working brain: An introduction to neuropsychology*. Nueva York: Basic Books.
- Marina, J. A. (2006). *Anatomía del miedo*. Barcelona: Anagrama.
- Ross, A. (2007/2009). *El ruido eterno*. Barcelona: Seix Barral.
- Saehredent, C. y Kittl, S. (2009). *Yo también podría hacerlo*. Barcelona: Ma Non Troppo.
- Schoenberg, A. (1922/1979). *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical.
- Stockhausen, K. (1985/1988). *Entrevista sobre el genio musical*. Madrid: Turner.
- Storr, A. (1992/2007). *La música y la mente*. Barcelona: Paidós.
- Subirats, E. (1985). *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- Tatarkiewicz, W. (1976/1986). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- Vico-Prieto, A. F., Cagigas, A., Rosas, J. M. y Callejas-Aguilera, J. E. (2016). Experimental approach to the study of beauty: The role of Golden proportion. *Psicológica*, 37, 187-207.

La estética descolonial y el activismo*

Decolonial aesthetics and activism

CARLOS ANDRÉS GARZÓN-RODRÍGUEZ¹

Resumen

A partir del concepto de colonialidad se explica la noción de descolonialidad en relación con la estética entendida como reflexión epistemológica, crítica y política. Esta relación permitirá dilucidar los propósitos de una estética descolonial, que en este artículo tendrá al arte como foco de análisis. Se mostrará cómo esta aproximación estética le permite al arte transitar hacia el *activismo descolonial*, esto es, hacia formas expresivas de configuración de sentido que den lugar a acciones de resistencia y creación contra los sistemas coloniales de representación patriarcales y opresivos. Luego de proponer que la estética puede enriquecer y, a la vez, ser enriquecida por expresiones propias del activismo descolonial, se muestra cómo algunas obras de Ana Mendieta (Cuba), Shirin Neshat (Irán) y Andrés Sierra (Colombia) nos invitan a pensar en aquel enriquecimiento mutuo. Finalmente, se alude al ejercicio de creación colectiva denominado “cartografías digitales colaborativas” y se muestra cómo este ejercicio potencia formas

de activismo descolonial, incluso entre quienes no somos artistas.

Palabras clave • activismo, cartografías digitales colaborativas, colonialidad, estética descolonial, Ana Mendieta, Shirin Neshat, Andrés Sierra

Abstract

Based on the concept of coloniality, the notion of decoloniality is explained in relation to aesthetics understood as epistemological, critical, and political reflection. This relationship will allow us to elucidate the purposes of a decolonial aesthetics, which in this article will have art as the focus of analysis. It will be shown how this aesthetic approach allows art to move towards *decolonial activism*, that is, towards expressive forms of meaning configuration that give rise to actions of resistance and creation against colonial systems of patriarchal and oppressive representation. After pro-

¹ **CARLOS ANDRÉS GARZÓN-RODRÍGUEZ** | Filósofo, magister en Filosofía y Doctor en Filosofía (Universidad Nacional de Colombia). Especialista en Epistemologías del Sur (CLACSO) • Docente e investigador del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia • <https://orcid.org/0000-0003-3382-6186> • carlosa.garzon@udea.edu.co

FECHA DE RECEPCIÓN: 3 de junio de 2022 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 1 de septiembre de 2022

* Este trabajo fue realizado en el marco del proyecto de investigación “Injusticia epistémica y el giro decolonial de la epistemología” (código 2021-41430), adscrito al Centro de Investigación del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia. Agradezco los comentarios de quienes evaluaron ciegamente este texto para la revista *Nodo*. También quiero agradecer a María del Rosario Acosta López y a Carlos Mario Vanegas por su lectura atenta y crítica (¡muy crítica!). Con ambos debo excusarme, pues no tuve el tiempo suficiente para incluir todos los comentarios con los que, sin duda, este texto habría sido sustancialmente distinto. Desde luego, todas las debilidades de este escrito son únicamente responsabilidad mía.

Por otro lado, en este trabajo se hace un uso decidido del término ‘descolonial’ en lugar de ‘decolonial’, pues se considera, pese al debate que hay al respecto acerca de cuál ha de ser el término usado en español, que la supresión de la ‘s’ representa la adopción de un anglicismo (véase GESCO, 2012: 10, n. 3). Las apariciones del término ‘decolonial’ en el presente escrito sólo hace justicia a la manera como es mencionado por los autores citados.

Citar este artículo como: GARZÓN-RODRÍGUEZ, C. A. (2022). La estética descolonial y el activismo. *Revista Nodo*, 33(17), julio-diciembre, pp. 21-30. doi: 10.54104/nodo.v17n33.1443

posing that aesthetics can enrich and, at the same time, be enriched by expressions of decolonial activism, it is shown how some works by Ana Mendieta (Cuba), Shirin Neshat (Iran) and Andrés Sierra (Colombia) invite us to think about that mutual enrichment. Finally, we refer to the exercise of collective creation called “collaborative digital cartographies” and show how this exercise enhances forms of decolonial activism, even among those of us who are not artists.

Keywords • activism, collaborative digital cartographies, coloniality, decolonial aesthetic, Ana Mendieta, Shirin Neshat, Andrés Sierra

Colonialidad, estética y artivismo descoloniales

El término *colonial* refiere a un concepto usado para calificar cualquier tipo de práctica que reproduzca y aliente procesos de colonización. Siguiendo a Aníbal Quijano (1992), estos procesos son formalmente entendidos como estructuras de dominación política, económica, social y cultural que unos pueblos ejercen sobre otros; procesos que operan bajo dinámicas sociales reproducidas en formas de explotación, discriminación, opresión y subordinación sobre los dominados. Como orden y suceso histórico-político explícito, la colonización correspondiente al periodo colonial termina hacia finales del siglo XIX en las Américas y después de la segunda guerra mundial en algunos países de África y Asia. Sin embargo, la desaparición histórica del colonialismo no hizo mella en la estructura de dominación subyacente a la colonización, una estructura que, en términos de Quijano, se denomina *matriz de poder colonial*. De aquí que, como lo resume el grupo GESCO (2012: 11), el colonialismo en tanto fenómeno histórico precedió y originó la colonialidad en tanto matriz de poder, pero la colonialidad sobrevivió al colonialismo. Es justamente aquella matriz colonial la vértebra constitutiva del concepto *colonialidad*.¹ La colonialidad refiere a un cuerpo sistemático de relaciones asimétricas de conflicto, dominación y explotación a escala global entre los poderosos y los subyugados, el cual tiene impacto sobre distintos planos o

¹ Valga decir que el término usado por Quijano fue el de “patrón de poder colonial”. El término *patrón* fue luego traducido al inglés como *matrix*, el cual, al ser retraducido al castellano resultó en *matriz*. Para un análisis de las implicaciones semánticas de ambos términos véase Mignolo, 2019.

dimensiones (sexual, política, económica, cultural, intersubjetiva, epistémica, entre otras) de la heterogénea vida histórico-social de las personas y comunidades involucradas en tales relaciones.²

Lo anterior significa que, a diferencia de lo logrado con los procesos independentistas de la colonización histórica, aún estamos lejos de superar la colonialidad como una matriz de poder concebida en el sistema de producción capitalista de la modernidad.³ Actualmente, esta matriz no sólo articula nuestras relaciones de poder; en la medida en que el ejercicio del poder permea todas las áreas de nuestras relaciones sociales, la colonialidad soporta nuestras formas de comprensión del mundo y de nosotros mismos. De ahí que dé forma a, y se relacione con, nuestras formas de saber y ser. Es justamente esta relación la que da lugar a los conceptos de *colonialidad del saber* y *colonialidad del ser*. La colonialidad del saber refiere a las formas de control epistémico que, al estar determinadas por la imposición de los criterios de validación que definen qué es o no conocimiento dentro de la cultura de la modernidad europea, se asocian a formas de dominación de la matriz de poder colonial moderno.⁴ A su vez, la colonialidad epistémica conduce a una colonialidad ontológica: la colonialidad del ser.⁵ En efecto, la descalificación o inhibición de la agencia epistémica de quien no se ajusta a la normatividad moderna para el ejercicio del conocimiento, acarrea la desaparición o negación ontológica de tal agente en cuanto conocedor válido. Negar agencia epistémica a un agente se traduce, en otros términos, en negación de una parte significativa de su ser agencial, a saber, aquella relacionada con su capacidad para aportar conocimiento, de modo que convierte a este agente en una mera cosa o, a lo sumo, en fuerza de trabajo disponible para la dominación y la explotación.

Los estudios descoloniales motivan entonces la idea de que la colonialidad del poder/saber/ser está integrada a todas las formas de nuestra constitución social y, en consecuencia, determina, entre otras cosas, nuestros criterios de validación y aceptabilidad de lo permitido, lo decible, lo pensable, lo imaginable, lo representable, lo expresable y lo existente.⁶ En otros términos, la colonialidad ha configu-

² Quijano, 1992; Assis, 2022.

³ Quijano, 1992.

⁴ Lander, 2000.

⁵ Maldonado-Torres, 2007.

⁶ Véase Quijano, 2000. Valga decir que, aunado a estas tres formas de colonialidad, encontramos en la literatura descolonial otras formas o categorías complementarias que no tenemos oportunidad de exponer aquí, como la colonialidad del género (Lugones, 2008) y la colonialidad de la naturaleza (Escobar, 2011).

rado e impuesto los modelos éticos, epistémicos, estéticos, ontológicos y semánticos, que usamos para dar sentido a nuestra experiencia con la naturaleza, con los otros y con nosotros mismos. La determinación de aquellos criterios de validación perpetúa, y es impulsada por, el control social por parte de quienes están en el tope de la jerarquía de la pirámide de la matriz colonial. De ahí que tales patrones del poder/saber/ser sean la base de las injusticias sociales.

Desde diferentes enfoques de la teoría descolonial,⁷ la *descolonialidad* se plantea entonces como forma de desprendimiento, reconstitución, crítica, ruptura, pero también como sentimiento de horror y desencanto ante la colonialidad; es un proyecto concebido para aquellas esferas sociales en donde se identifican formas múltiples de poder colonial, y en la que se hace imperativa la necesidad —más bien la urgencia— de un *giro descolonial* con respecto a esas formas.⁸

Dados los objetivos del presente escrito, me concentraré aquí en el giro descolonial de la estética. Walter Mignolo (2019) ha pensado este giro en términos de una *reconstitución* de la filosofía estética y de los fenómenos estéticos canonizados. Si a este proyecto de reconstitución aunamos la idea de María del Rosario Acosta López (2022: 135) según la cual la estética es “el ámbito en el que el sentido (a través de nuestros sentidos, percepciones y deseos) se (re)enmarca, (re)distribuye y se hace (o no) inteligible o se presenta (o no) como perceptible ((in)visible, (in)audible, (in)tocable)”, no podemos desconocer que la estética comporta, cuando menos, la yuxtaposición de tres dimensiones de nuestra constitución agencial: epistémica, crítica y política. En efecto, así pensado, el ámbito del sentir entraña unos criterios para la comprensión, caracterización y valoración de la experiencia estética (o *aesthética*⁹), mientras que permite

⁷ Quijano, 1992; Mignolo, 2007; Maldonado-Torres, 2006; Maldonado-Torres, 2008; Sylvia Wynter, 1987; Pitts, 2017.

⁸ De acuerdo con Maldonado-Torres (2008: 66), “el concepto de giro decolonial en su expresión más básica busca poner en el centro del debate la cuestión de la [...] descolonización como un sinnúmero indefinido de estrategias y formas contestatarias que plantean un cambio radical en las formas hegemónicas actuales de poder, ser y conocer”.

⁹ Mignolo entiende este ámbito del sentir en términos de una *aesthesis decolonial*. Con este concepto apunta a reemplazar los términos de la conversación de la matriz de poder colonial y, así, pasar de la reflexión descolonial a la descolonialidad *en acto*. El filósofo argentino es crítico del uso de los términos “estética” (como sustantivo) y “estético” (como adjetivo) cuando se trata de realizar una reflexión sobre el sentir desde el punto de vista descolonial. En su lugar, propone usar los términos “aesthesis” y “aesthético” porque, a su parecer, reflejan de manera más coherente el hacer de la praxis descolonial, es decir, reflejan “el pensamiento descolonial en el hacerse y constituirse en sí mismo” (2019: 20). A juicio de Mignolo, no basta con una modificación de los contenidos, sino

y orienta de manera crítica la apertura y dinamicidad de esos criterios en relación con el sistema de dominación que reproducen. La estética entiende los criterios no sólo en relación con la situabilidad histórica, política y cultural de los agentes en sus prácticas y experiencias sociales; también los concibe y fomenta como principios que han de promover una experiencia de dignificación y autoafirmación.

De acuerdo con lo anterior, entenderemos aquí que la *estética descolonial* emerge como epistemología, crítica y política de resistencia a la opresión, como fuerza reflexiva de oposición a —si no subversión de— los criterios de sentido que configuran la experiencia social anidada en la sensibilidad colonial, y que han sido una recreación o reproducción de la estructura de dominación de la colonialidad.

Me concentraré aquí en una de esas múltiples formas de expresión de la experiencia humana enmarcada en el ámbito del sentir: el arte. Si las ideas con las que valoramos y hacemos inteligible la creación, la re-presentación y la apertura de sentido expresada en las obras de arte se transfigurara en un performance de la matriz colonial, entonces el arte (como práctica social de la expresividad) no sería más que la perpetuación de la colonialidad. Como señala Griselda Pollock (2013), la perturbación de los modelos dominantes implica pensar el arte como algo más que una abstracción; entraña pensarlo como “una práctica histórica condicionada por las instituciones en las que se produce dicha práctica, la posición de clase, raza y género de sus productores” (p. 46). Desde este punto de vista, considero que la práctica artística y sus resultados concretos pueden entenderse como manifestaciones concretas de *artivismo*, esto es, como práctica expresiva que mezcla arte y activismo, y que está orientada hacia la subversión de las estructuras de poder que implican formas de dominación.¹⁰ Este

de los términos mismos para la praxis descolonial. Sin embargo, en este artículo se considera, de un lado, que el asunto del uso de los términos es correlativo a los contenidos con los cuales se definen los términos usados. De otro lado, aquí se considera que la apropiación y reconceptualización descolonial de los términos tradicionales es parte de las luchas del hacer descolonial, de modo que el uso renovado de los términos tradicionales no constituye una barrera para el *hacer* descolonial. Por esta razón, no se aplicará en este artículo la terminología por propuesta por Mignolo.

¹⁰ Los orígenes de esta palabra pueden remontarse a Lippard L. (1984). Aladro-Vico *et al.* (2018) hacen una interesante reconstrucción del término a partir de sus bases conceptuales y sus antecedentes históricos. Según estos autores, el artivismo es “un nuevo lenguaje que surge del desborde de la creación artística académica y museística, hacia los espacios y lugares sociales. El artivismo —hibridación del arte y del activismo— tiene un mecanismo semántico en el que se utiliza el arte como vía para comunicar una energía hacia el cambio y la transformación” (p. 9).

carácter subversivo no sólo posibilita el tránsito hacia novedosas formas de configuración y emergencia de sentidos correspondientes a propósitos y modelos sociales alternativos al hegemónico y opresor; también logra parasitar la configuración y emergencia de sentidos hegemónicos a través de, por ejemplo, el performance, la parodia, la simulación, la puesta en escena.¹¹ Son estas formas novedosas y/o parasitantes que nacen de las luchas encarnadas en el artivismo resistente, subversivo y transgresor de lo hegemónico-opresor y colonial, las que finalmente tienen un alcance e injerencia sobre las prácticas coloniales opresivas. La subversión de las formas de significación colonial, cuando no implica eliminar o negar estas formas, toma posición de resistencia frente ellas e induce a formas alternativas de experiencia y sentido.

Si entendemos con Rancière (2013: 9) que la estética denota a las formas de inteligibilidad de lo que llamamos arte, así como a la comprensión de sus efectos en distintas esferas sociales, y por otro lado comprendemos que esas formas de inteligibilidad no reproducen la estructura de la colonialidad, veremos que una estética descolonial apunta a la comprensión y construcción de la realidad social a partir de la integración entre lo teórico-crítico y lo performativo. En otras palabras, la estética descolonial tiene en la mira la unión de análisis/crítica/historia del arte, así como la misma práctica y teoría artística. Siguiendo a Pollock (2013), bajo esta integración se despliegan nuevos modelos o paradigmas que, de un lado, intervienen y subvierten los modelos estéticos hegemónicos coloniales, e involucran, de otro lado, los procedimientos, las técnicas, los conceptos, las categorías de análisis y representación descoloniales (es decir, en general, la *episteme descolonial*) sobre, pero también *a partir de y con* las mismas expresiones artísticas descoloniales.

Ahora bien, es cierto que las prácticas artísticas no son monolíticas; por el contrario, son plurales y diversas, pues responden a objetivos y necesidades políticas heterogéneas. Por esta razón, cabe preguntarse si pueden tales prác-

¹¹ “Parasitar” explota metafóricamente, a través de la verbalización de un sustantivo, el término “parásito”. Así, con ello se hace referencia al acto de “hacer parásito” o “convertir en parásito” a algo. En este sentido, el término refleja la idea de que las prácticas artísticas que reproducen la colonialidad deben ser convertidas en parásitos dentro del organismo del sistema social cuando las condiciones de opresión impiden de facto el tránsito hacia novedosas formas de configuración de la sensibilidad y el sentido. Una práctica parásita, pese a alimentarse del sistema, es susceptible de ser sometida a condiciones de control. Agradezco a Carlos Mario Vanegas hacerme notar este punto.

ticas artísticas encarnar categorías coloniales y neoliberales y, en ese sentido, alentar y estar alentadas por una estética colonial-neoliberal. Sea o no posible, la pregunta permite reflexionar en que, antes que apuntar a una generalizada y abstracta visión estética descolonial, es importante precisar un horizonte de propósitos sociales (por ejemplo, condicionados a preguntas como: ¿qué tipo de sociedad deseamos ser?). Si este horizonte dibuja un modelo de realidad social descolonial, nuestro objetivo será no sólo la *articulación* de una estética descolonial, sino también la *intervención* artística descolonial de la estética.

En lo que sigue quisiera mostrar algunas obras de Ana Mendieta, Shirin Neshat y Andrés Sierra que, desde mi punto de vista, pueden interpretarse como instancias que se mueven en el vaivén de la intervención artista para la estética descolonial y viceversa, es decir, obras artísticas abiertas a la intervención interpretativa de la estética descolonial. Luego, me interesará analizar cómo unas herramientas digitales de construcción colectiva, que aquí denominaremos *cartografías digitales colaborativas*, pueden propiciar formas de *artivismo descolonial* realizado a múltiples manos por, incluso, quienes no somos artistas. De esta manera, apunto a mostrar que no sólo la intervención artista descolonial ha de recaer en los artistas, sino que puede pensarse como el producto de acciones colectivas en donde se suma cualquier integrante del cuerpo social comprometido con la lucha descolonial. Así, espero que mi análisis de las obras de los artistas mencionados y de la cartografía digital no sólo sea mi ejercicio de comprensión del arte en clave estética-descolonial; también espero sea mi *aporte performativo* al ejercicio requerido de intervención descolonial de la estética. Con ello quizá pueda convercerles de que este ejercicio trasciende el ámbito de la reflexión descolonial, para ser un ejemplo de una “praxis descolonial haciéndose” (Mignolo, 2019: 20).

Artivismo descolonial: Ana Mendieta, Shirin Neshat, Andrés Sierra

Obras como las de Ana Mendieta, Shirin Neshat y Andrés Sierra presentan una lectura disruptiva, chocante y transgresora de los parámetros con los cuales la lógica de la colonialidad ha interpretado el cuerpo. Como lo han indicado Karina Bidaseca y Marta Sierra (2020), en las obras con tinte descolonial puede reconocerse una subversión semiótica de la mirada occidental; pero también, podríamos agregar, invitan a generar ciertas fricciones epistémicas¹²

¹² Medina, 2013: 29.

con nuestras occidentales formas de registrar el cuerpo femenino. En efecto, los cuerpos representados en las obras de lxs artistas mencionadxs incitan a una plétora de significaciones, testimonios, memorias y formas de vida encarnados en los cuerpos mismos. Gracias al carácter disruptivo de sus obras entendemos que el cuerpo es más que un objeto de encuentro; es más bien un libro en el que se escriben con su propia lengua formas de existencia y de vida, y cuyo lenguaje mina desde el interior los significados anidados en la estructura colonial, a través de nuevas percepciones y significaciones.

La serie *Siluetas* (1973-1980)¹³ de la artista cubano-americana Ana Mendieta (1948-1985) puede leerse como la recreación en performance —entre fotografía y filme— de objetos temporales refractantes. El efecto plasmante y desaparecido del cuerpo de la artista sobre una diversidad de paisajes alude a unas *huellas* que retrotraen múltiples significados de una acción en el pasado.¹⁴ A partir del rastro que deja la fusión friccional entre las raíces de la tierra y el cuerpo, Mendieta nos invita a dar un *vuelco atrás*, a repensar las *huellas* como metáfora de nuestros antepasados, y a entenderlas como marcas resistentes a la pérdida del sentido, marcas que tienen el efecto de mantenerlas vivas en el presente. El movimiento de respiración latente que emerge de la tierra en una de sus obras¹⁵ nos incita a ser parte de la dinámica de resistencia de un ayer, un pasado que llama nuestra atención como experiencia recalcitrante, inesperada, como choque reavivante de la continuidad entre nuestro pasado y nuestro presente. La serie *Siluetas* evoca así el intersticio que nos topamos cuando volcamos la mirada atrás en el presente, para generar significancia en el futuro. Mendieta realza ese intersticio con el palpitar de la tierra y lo extiende a esas marcas oblicuas que emulan un ondular parcial; como una onda solitaria dejada por un cuerpo y que contrasta con la quietud que la circunda. Esa quietud representa el espacio donde se difracta el tiempo propagador de nuestras *huellas* de africanidad, huellas que afloran en significación y están permeadas por el tiempo lineal y progresivo que permanece mientras el agente las observa (figuras 1 y 2).

¹³ Puede verse parte de esta obra en el siguiente enlace del canal de youtube de Karina Bidaseca: https://www.youtube.com/watch?v=Zpd4zFGB1bo&ab_channel=Karinabidaseca (consultado 31 de agosto de 2022).

¹⁴ Para un examen de esta serie en el contexto de la vida de Mendieta, y su relación con las formas operativas de la historicidad del cuerpo femenino en lo político, véase Faba-Zuleta (2020).

¹⁵ Véase el video compartido en el canal de youtube de Karina Bidaseca: https://www.youtube.com/watch?v=ajw9kdk0K1g&ab_channel=Karinabidaseca (consultado el 31 de agosto de 2022).



Figura 1 | Ana Mendieta, Sin título, de la serie *Siluetas*, México, 1973-1977, por rocor, licencia CC BY-NC 2.0, <https://www.flickr.com/photos/rocor/37970655744/in/photostream/>



Figura 2 | Ana Mendieta, Sin título, de la serie *Siluetas*, 1973-1977, <https://www.wikiart.org/es/ana-mendieta/untitled-from-the-siluetas-series-1976>

Ese vaivén pendular pasado-presente-futuro de la obra de Mendieta se erige como posibilidad latente de sentidos revivificantes, pues los tránsitos dinámicos que se generan de un constante mirar atrás y adelante renuevan el acervo hermenéutico, dador de sentido, de nuestras experiencias sociales. Esa emergencia de sentidos nuevos a través de la intervención del cuerpo en la tierra constituye una de las bases de la liberación decolonial. Ese ir y venir dialéctico, del pasado al futuro y del futuro al pasado, a través de la irrupción del cuerpo femenino que deja huella en el territorio, no se mantiene dentro de las mismas coordenadas: emula el movimiento de un péndulo cuya base está también en movimiento, haciendo que cada ir y venir sea diferente. Cada desplazamiento alimenta nuevas interpretaciones en el presente, mientras proyecta posibilidades en el marco de un futuro imaginado y libre. Así, estas intercepciones van generando progresivamente subversiones o, por lo menos, efectos parasitantes que debilitan con persistencia y continuidad la rigidez de las hegemonías hermenéuticas patriarcales del pasado.

Por su parte, al despojar a la mujer islámica del velo tradicional y cubrir su rostro con “velos alternativos” a los semiotizados por occidente, la artista Shirin Neshat (Irán, 1957) motiva a la reflexión de nuevas estéticas decoloniales que nos conducen a la invención, creación e interpretación de “nuevas pieles” en su serie *Women of Allah* (1993-1997). Se trata de la apuesta por nuevas texturas hermenéuticas inscritas en los cuerpos, diferentes a las texturas materiales. Invita a la concepción de texturas alternativas que permitan las transformaciones y, a la vez, las representaciones de esos cuerpos en consonancia con —y haciendo justicia a— la visión no-colonial que la mujer no-occidental tiene de lo erótico, lo estético y lo espiritual. En la medida que el arte constituye una de las formas de la expresividad social, es también constitutivo de los *sistemas epistémicos*¹⁶ y los *espacios de experiencia*¹⁷ de los pueblos. Esto quiere de-

¹⁶ Sigo aquí a Kristie Dotson (2014) en su caracterización de un sistema epistémico como un sistema que refiere a “modos de vida epistémicos”, los cuales incluyen “imaginarios sociales operativos e instituidos, hábitos de cognición, actitudes hacia los conocedores y/o cualquier sensibilidad relevante que fomente o dificulte la producción de conocimiento. Un sistema epistemológico es un concepto holístico que se refiere a todas las condiciones para la posibilidad de producción y posesión de conocimiento” (p. 121).

¹⁷ Con la noción de *espacio de experiencia* me refiero a la idea propuesta por Charles Mills, definida como el espacio “en el que un sujeto conduce su vida cognitiva y desarrolla hábitos, actitudes y un carácter epistémico; éste no es un espacio homogéneo, igual para todos, sino distintivamente un espacio social lleno de heterogeneidades y discontinuidades estructuradas” (1998: 27).

cir que las nuevas conceptualizaciones adquiridas a través del discurso artístico-situado de Neshat nos conducen a la aprehensión y reconocimiento de formas alternativas de comprensión del mundo, así como a entablar una relación práctica, pese a la distancia, entre nuestro espacio y su propio espacio de experiencia. La integración a nuestro sistema epistémico y nuestro espacio de experiencia de la obra de Neshat nos conduce entonces en tándem a una reconceptualización de nuestra filosofía estética (figuras 3 y 4, p. 25).

Por otra parte, encontramos en la expresividad de la artista iraní un quehacer consonante con el proyecto enmarcado en lo que Boaventura de Sousa Santos denomina las *sociologías de las ausencias y de las emergencias*:

La sociología de las ausencias es la investigación de las maneras en que el colonialismo, en la forma de colonialismo del poder, saber y ser, opera junto con el capitalismo y el patriarcado para producir exclusiones abismales, esto es, para producir ciertos grupos de personas y formas de vida social como no existentes, invisibles, radicalmente inferiores o peligrosos, en suma, como descartables o amenazantes. [...] La sociología de las emergencias se ocupa de la valorización simbólica, analítica y política de las formas de ser y de saber que se presentan en el otro lado de la línea abismal por la sociología de las ausencias. [...] mientras que la sociología de las ausencias [...] destaca y denuncia la supresión de la realidad social provocada por el tipo de conocimiento validado por las Epistemologías del Norte, la sociología de las emergencias [...] percibe a las víctimas de la exclusión en el proceso de dejar de lado la victimización y convertirse en personas que resisten y que llevan a la práctica maneras de ser y saber en su lucha contra la dominación (Santos, 2018: 307-310).

La obra de Neshat sirve al propósito de ambas sociologías, pues, de un lado, es manifestación de denuncia del colonialismo y, de otro, acoge el propósito político y positivo de la decolonización de la estética. Nos introduce en la dinámica del vaivén que va del reconocimiento y conciencia de la exclusión generada por las hermenéuticas patriarcales, a una forma de artivismo feminista y corporizado, donde los cuerpos excluidos se trasmutan en la voz alzada que amplía el espectro de la diversidad epistémica y ontológica. Por otra parte, el arma escondida entre el rostro y el velo de la figura 4 denota de manera casi silenciosa la forma en que las hermenéuticas no-occidentales han sido tradicionalmente obliteradas y acalladas por la amenaza de epistemologías tradicionales. El arma coacciona de esta manera no sólo a quien participa de la pieza, sino al espectador que la observa, recordando que el solo hecho de percibirla con un



Figura 3 | Shirin Neshat, *Unveiling*, 1993. <https://www.wikiart.org/es/shirin-neshat/unveiling-1993>

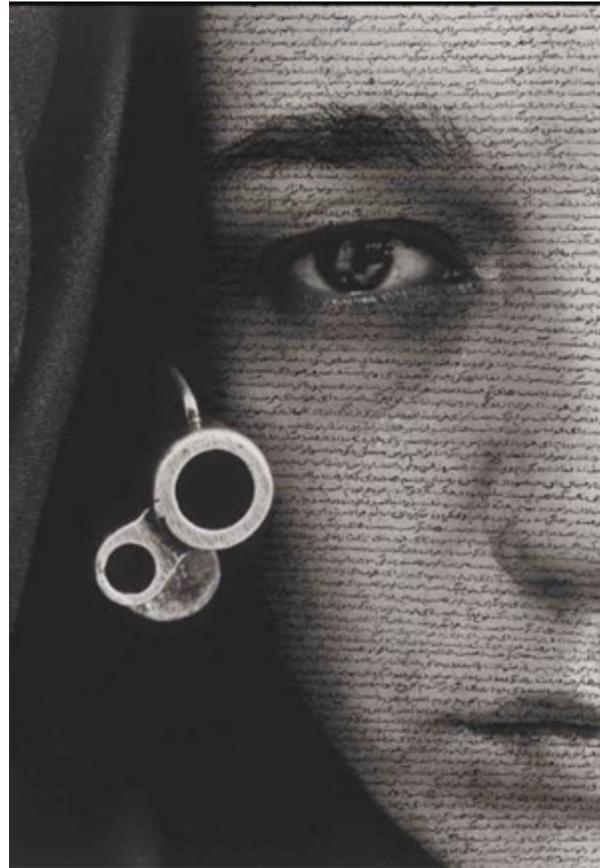


Figura 4 | Shirin Neshat, *Speechless*, 1996, por Cea, licencia CC BY 2.0, <https://www.flickr.com/photos/33255628@N00/5500170531>

lente descolonizado implica una amenaza al sistema colonial oculto, pero latente, y que permite su observación apenas por unos instantes.

Finalmente, en la serie *Refranes colombianos*, la fotografía del artista colombiano Andrés Sierra¹⁸ nos interpela a pensar la experiencia viva y la estética reveladora de aquellos “otrxs cuerpos” puestos al margen por la hegemonía colonial de “lo normal”; una hegemonía que homogeniza y define lo capaz y lo dis-capaz, que determina la estética del cuerpo bello y las proporciones exactas, que discrimina la corporalidad de los “tullidos”, de los “quebrados”. Con imágenes que transgreden la estética de “lo esperable” a la vista del ojo permeado por la matriz colonial, el lente de Sierra nos muestra cómo el “cuerpo raro” se manifiesta en su sombría oscuridad al sistema de representación social-colonial que lo rechaza: un cuerpo extraño, feo, amorfo, deforme, estriado, arrugado, caído, encorvado, pequeño, frágil. Se trasmuta la idea de la corporalidad quebrada a una corporalidad que se expresa con resistencia y realidad. El cuerpo hecho fantasía a los ojos de “los normales” genera ese acto de “voltar la mirada a otra parte” como movimien-

¹⁸ <https://www.lensculture.com/andres-sierra> (consultado el 31 de agosto de 2022).

to simbólico de invisibilización, como forma de confinar los cuerpos raros al espacio experiencial de la no-existencia (para retomar a Mills, e ir un poco más allá de él); un espacio del que estos cuerpos, vistos con los “ojos” de la colonialidad, nunca debieron salir.¹⁹ De ahí que la explicitud de su rareza convierta a esos cuerpos en la expresión artística subversiva, en cuerpos emergentes, al fin y al cabo, cuerpos reales (figuras 5 y 6, p. 26).

Por otra parte, podemos pensar el refrán como el lugar de expresión enunciativa de una cultura, como pieza discursiva donde se refleja parcialmente el sistema epistémico donde se enuncia, y en el que incluso su modo de enunciación (con sus tonalidades y sus ritmos), dan cuenta de la estética subyacente a su expresión. Al poner el refrán junto con la percepción de las imágenes nos embarcamos en un espacio de experiencia fronterizo en donde se hace borrosa la diferencia entre nuestro repudio colonial hacia la imagen y nuestra “voz mental” que, encarnada en las palabras y los ritmos que le dan forma al refrán, nos invita a pensar

¹⁹ No parece fortuito, por ende, que los personajes de la serie que reproducimos aquí sean en su mayoría personas en situación de calle, denominados por el sistema hegemónico colonial como “indigentes”, “desechables”, “gamines”.



Figura 5 | Andrés Sierra, *Hijo de tigre, sale pintado*, de la serie *Refranes colombianos*. © Andrés Sierra.



Figura 6 | Andrés Sierra, *La curiosidad mató al gato*, de la serie *Refranes colombianos*. © Andrés Sierra.

e imaginar desde nuestros propios esquemas epistémicos no sólo lo que la fotografía nos enseña, sino cómo explorar nuevas formas de interpretación de la imagen en la confrontación entre lo sabido y lo extraño a la percepción. Estar ya en esa frontera es un primer paso para trascender el espacio de experiencia colonial y expandir nuestro sistema epistémico a formas alternativas de pensamiento. Emulando este movimiento hermenéutico y epistemológico al

que hacen alusión las *teorías del punto de vista* de la epistemología feminista,²⁰ descolonizamos la mirada tradicional y repensamos la imagen descolonizada, sin que por ello tengamos que renunciar al refrán como espacio de enunciación. Quizá —sea o no lo esperable— la obra nos incite a la creación de nuevos refranes para las nuevas realidades que aparecen al ojo descolonizado.

A la fotografía de Sierra subyace una estética de denuncia, de reconocimiento de los no-existentes, a través de la explicitación de la imagen como trasgresora de los significados hegemónicos, y pone en confrontación el acervo perteneciente a nuestra hermenéutica popular (representada en el refrán) con el espacio de experiencia perceptual que margina y niega existencia a lo que no deseamos ver. Luego, esa misma dinámica entre imagen y palabra, entre percepción y lenguaje, entre espacio de experiencia y esquema epistémico, nos permite transitar hacia la reconfiguración de otro marco de percepción y significación (Rancière, 2002: 51). La fotografía de Sierra reconceptúa así la estética colonial subyacente a nuestra confrontación inicial con la obra, de modo tal que ese movimiento nos conduce pendularmente hacia una estética descolonizada, una estética ahora transformada en expresión de resistencia ontológica (una re-existencia) en contra de la exclusión colonial. La fotografía de Sierra opera como forma de representación y expresión de las formas de vida de lxs marginadxs a través de sus cuerpos, manifestándose, así, como activismo descolonial. En otras palabras, los cuerpos fotografiados desaparecen como ficción y se imbrican en la realidad como resistencia social no-violenta que expresa, de manera rica y creativa, la identidad cohesionada de quienes se encuentran en el abismo de la no-existencia; una forma de lucha y visibilidad que resulta necesaria para su reconocimiento como co-existentes.

Cartografías digitales colaborativas como activismo descolonial

La experiencia descolonial que se logra a través de la obra de los artistas presentados nos conduce a la pregunta de si este tipo de activismo descolonizado y descolonizante es actividad exclusiva de artistas o si acaso existe la posibilidad de lograr formas de realización artista para personas que no somos artistas. Después de todo, parece que reservar el espacio de expresión descolonial a un grupo delimitado va en contravía de la idea descolonial sobre la apertura de los márgenes y la erradicación de la marginación. Esta pregunta es la que me conduce a pensar en un posible espacio

²⁰ Véase Cockburn (2015) y Harding (2004a y 2004b).

cio de expresión artista para quienes no contamos con las técnicas y habilidades propias de quienes se dedican al arte. Se me ocurre que este espacio es posible si atendemos a las posibilidades que nos brindan hoy las herramientas digitales como formas de interacción novedosa. Este espacio son las cartografías digitales colaborativas.

Una cartografía digital colaborativa es una forma de representación de mapas construida a varias manos y desde diversos lugares del mundo, gracias al uso de herramientas informáticas conocidas como *Sistemas de Información Geográfica*. Estos sistemas codifican una diversidad enorme de datos geolocalizados, los cuales son proporcionados por una amplia base de datos geoespaciales. Basta con que las personas que intervienen en la construcción de estas cartografías digitales estén conectadas a internet y hayan generado un acuerdo sobre los temas que serán representados en el mapa objeto de intervención. De este modo, el mapa se alimenta y construye a manera de *collage* con imágenes, videos y texto. Las cartografías digitales colaborativas son la base de un diseño que se estructura con las narrativas situadas de los agentes que intervienen, generando una constante transformación del diseño al tiempo que es intervenido.²¹

El ejercicio colectivo de la cartografía digital colaborativa no solo nos permite evidenciar la heterogeneidad de perspectivas y narraciones de mundo, *en y desde* nuestros lugares de enunciación, sino que nos invita a un ejercicio de empatía para que, en medio de la limitación propia del espacio de experiencia que se alcanza con la visión en tercera persona, tengamos la oportunidad de acercarnos a esas narrativas no exploradas o no mostradas por nuestros círculos sociales habituales. Justamente lo que permite este tipo de ejercicios es la puesta en escena de los sistemas epistémicos de sus participantes, sistemas que están, desde luego, geopolítica y culturalmente situados. La apertura visual (metáfora de la sensación por excelencia) nos abre a otras formas de sensibilidad (metáfora de la sensación corporal como un todo) donde los oídos, el tacto, el gusto y hasta el olfato se mezclan en ese gran acervo de discursos que permite la multiplicidad de los lenguajes (en sus formas lingüísticas y no lingüísticas). Son experiencias que causan sorpresa, que evocan recuerdos, que generan identificación y extrañeza, y que hacen parte del recorrido “a vuelo de pájaro” que nos permite la exploración de una cartografía di-

gital construida a múltiples manos. Así, por ejemplo, las imágenes, sonidos y representaciones de los cuerpos *enactivos*, es decir, en diferentes acciones o quehaceres, nos interpelan especialmente cuando esas representaciones entran en conflicto con los caracteres habituales de nuestras culturas y entornos.

Las formas de interpretación y conceptualización de los cuerpos en diferentes latitudes —a veces producto de largas tradiciones, a veces como movimientos de resistencia, denuncia, desapego y renuncia a las formas tradicionales y hegemónicas— nos invitan a la exploración de nuevas y originales formas de reconceptualización e interpretación. Ir un poco más allá de la línea de la conceptualización habitual de los sistemas epistémicos con los que enfrentamos el mundo y trascender el espacio de experiencia al que estamos habituados es un ejercicio tan difuso y borroso como la ruptura de los límites “en tierra”. La continuidad topográfica que proporciona la metáfora de la cartografía como ícono de ubicación se interrumpe discretamente con la concreción de los límites que separan los espacios, con los elementos que indican un lugar y un entorno que colinda con otros entornos y otras vecindades, hasta que se desdibuja la precisión en la contaminación producida por la multiplicidad de saberes marcados en la cartografía. El ejercicio realizado a través de las cartografías digitales colaborativas proporciona la apertura necesaria para adelantar es desmantelamiento de la matriz de poder colonial, una matriz fuertemente sostenida por la estructura patriarcal y reforzada por un sistema económico capitalista exacerbado. Las cartografías digitales son, en este sentido, tan sólo una herramienta artista que, como el arte, es susceptible —y también da lugar a— una reconstitución de los fenómenos estéticos canonizados y de una filosofía estética en clave descolonial y también feminista.

A modo de conclusión

Con una convicción cada vez más sólida y justificada, los recientes análisis y cuestiones relacionadas con la situadad de los actores sociales ponen en evidencia cómo los discursos globales inscriben en los cuerpos locales ciertas ideologías políticas coloniales y neoliberales.

Tales discursos tienen injerencia en la manera de concebir la orientación sexual, la identidad de género, la diferencia racial o de clase, y la religión de los cuerpos que los encarnan. Los saberes relacionados con la trasgresión de los cuerpos y sus relaciones, su estética y sus expresiones, la heterogeneidad de perspectivas y la deshegemonización de las corporalidades a través del activismo descolonial cuen-

²¹ La mejor forma de entender cómo funciona este ejercicio de diseño es a través de su definición ostensiva. Véase por ejemplo la siguiente “Cartografía de luchas de mujeres en el sur”: <https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1q3ZSiccGTtRityE7uYJ5SS6OKgo&usp=sharing> (consultado el 31 de agosto de 2022).

tan como instrumento político contra la colonialidad; al mismo tiempo, evidencian (de manera a veces reticente para cada uno de nosotros) los elementos que constituyen nuestros propios prejuicios coloniales. La ruptura, la sorpresa, la falta de predictibilidad, no sólo alimentan la creatividad, las nuevas preguntas y la inquietud; también son el trampolín a nuevas formas de interiorización de perspectivas, esto es, a unas estéticas descoloniales, en un proceso gradual que va consumando nuestros viejos prejuicios y nos acercan a nuevas formas de vivenciar el mundo con nuestros cuerpos y lxs cuerpos de lxs demás. ●

Referencias

- Acosta López, M. R. (2022). De la estética como crítica a las gramáticas de la escucha: resistencias estéticas frente a la violencia epistémica, *Estudios de Filosofía*, 66. Versión en inglés: Acosta López, M.R. (2021). From Aesthetics as Critique to Grammars of Listening: On Reconfiguring Sensibility as a Political Project (autobiographical essay). *Journal of World Philosophies*, 6, pp. 139-156.
- Aladro-Vico, E., Jivkova-Semova, D., Nottingham, O. (2018). Artivismo, un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora. *Comunicar*, 57, vol. XXVI, pp. 9-18. <https://doi.org/10.3916/C57-2018-01>
- Assis, D. (2022). Colonialidad, en Rufer, M. (coord.), *La colonialidad y sus nombres: conceptos clave*. Siglo Veintiuno, CLACSO, pp. 39-53.
- Bidaseca, K., Sierra, M. (2020). Introducción. En Bidaseca, K. y Sierra, M. *Trazos comunes. Estéticas feministas descoloniales de América Latina y Oriente Medio*. En prensa.
- Cockburn, C. (2015). Standpoint theory, en S. Mojab (ed.), *Marxism and Feminism*. Reino Unido: Zed Books.
- Escobar, A. (2011). Epistemología de la naturaleza y colonialidad de la naturaleza. Variedades de realismo y constructivismo, en *Cultura y Naturaleza. Aproximaciones a propósito del bicentenario de la independencia de Colombia*. Bogotá, Centro de Investigación y Desarrollo Científico del Jardín Botánico de Bogotá José Celestino Mutis, pp. 49-72.
- Faba-Zuleta, P. (2020). El cuerpo como acontecimiento. Las formas de operar de lo político en el arte de Ana Mendieta. *Arte, Individuo y Sociedad*, 32(1), pp. 133-154.
- GESCO [Grupo de Estudios sobre Colonialidad] (2012). Estudios descoloniales. Un panorama general, *Kula. Antropólogos del Atlántico Sur*, 6, pp. 8-21.
- Harding, S. (2004a). Introduction: Standpoint theory as a site of Political, Philosophic, and Scientific Debate. En *The feminist standpoint theory reader: Intellectual and political controversies*. Reino Unido: Routledge.
- Harding, S. (ed.) (2004b). *The feminist standpoint theory reader*. Reino Unido: Routledge.
- Kristie, D. (2014). Conceptualizing Epistemic Oppression, *Social Epistemology. A Journal of Knowledge, Culture and Policy*, 28: 2, pp. 115-138, doi: 10.1080/02691728.2013.782585
- Lander, E. (2000). La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. *Perspectivas Latinoamericanas*, Buenos Aires: CLACSO.
- Lippard L. (1984). Trojan horses, activist art and power en Varios autores (1984), *Art after Modernism. Rethinking representation*. Nueva York: New Museum of Contemporary Art.
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género, *Tabula rasa*, 9, pp. 73-101.
- Maldonado-Torres, N. (2006). *Against War*. Durham/London: Duke University Press.
- Maldonado-Torres, N. (2007). Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto”, en Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (comps.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores/ Universidad Central/Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana/Instituto Pensar, pp. 127-167.
- Maldonado-Torres, N. (2008). La descolonización y el giro decolonial. *Tabula Rasa*, 9, pp. 61-72.
- Medina, J. (2013). *The Epistemology of Resistance: Gender and Racial Oppression, Epistemic Injustice, and Resistant Imaginations*, Nueva York: Oxford University Press.
- Mignolo, W. (2007). Delinking. *Cultural Studies*, 21 (2), pp. 449-514.
- Mignolo, W. (2019). Reconstitución epistémica/estética: la aethesis decolonial una década después. *Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*, 14(25), pp. 14-22
- Mills, Charles W. (1998). *Blackness Visible: Essays on Philosophy and Race*. Nueva York: Cornell University Press.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad, en Bonilla, H. (comp.). *Los conquistados. 1492 y la población indígena de las Américas*. Ecuador: Libri Mundi, Tercer Mundo Eds., pp. 437-448.
- Quijano, A. (2000). Modernidad, colonialidad y América Latina, *Nepantla. Views from South*, 1/3, pp. 533-580.
- Pitts, A. (2017). Decolonial praxis and epistemic injustice, en I. Kidd, J. Medina, G. Pohlhaus, Jr. (eds.). *The Routledge Handbook of Epistemic Injustice*. Londres and Nueva York: Routledge, pp. 149-157.
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Trad. de Azucena Galettini. Buenos Aires: Fiordo.
- Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Consorcio Salamanca.
- Rancière, J. (2013). *Aisthesis*. Trad. de Horacio Pons. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- Santos, B. (2018). Introducción a las epistemologías del sur, en Boaventura de Sousa Santos, Maria Paula Meneses, João Arriscado Nunes, Carlos Lema Añón, Antoni Aguiló Bonet, Nilma Lino Gomes (eds.). *Construyendo las epistemologías del sur*. Buenos Aires: CLACSO.

“¿Cómo puedo traducir la *nada* en movimiento?”

El problema de la mimesis en *Arcadia* y *Disculpe puede usted coreografiarme**

“How can I translate *nothing* into movement?” The mimesis in *Arcadia* and *Excuse me can you choreograph me*

LAURA LAZZARO¹ • VERÓNICA COHEN²

Resumen

Este artículo investiga diferentes modos de correspondencia entre palabra y movimiento desde el concepto de mimesis productiva de Luis Abraham (2008). Para ello analizamos dos obras de danza argentinas que podemos incluir dentro las “estéticas de la emergencia” (Laddaga, 2006): *Disculpe, puede usted coreografiarme* (2007) de Laura Kalauz, y *Arcadia* (2017) de Bárbara Hang y Ana Laura Lozza. En ambas, el lenguaje verbal se usa como material escénico para crear imágenes o situaciones que se tensionan con el universo de la danza de diferentes maneras. Primero recorremos el concepto de mimesis y analizamos las obras teniendo en cuenta cómo se construye en ellas el “bucle autopoiético” (Fischer-Lichte, 2011) entre bailarinas y espectadores; segundo, analizamos cómo se desarrolla la relación palabra y movimiento a lo largo de la diégesis.

Palabras clave • mimesis, danza, lenguaje, movimiento

Abstract

This article investigates different modes of correlation between word and movement from Luis Abraham's (2008) concept of productive mimesis. For this purpose, we analyze two Argentine dance works that can be included in the “aesthetics of emergence” (Laddaga, 2006): *Disculpe, puede usted coreografiarme* (2007) by Laura Kalauz, and *Arcadia* (2017) by Bárbara Hang and Ana Laura Lozza. In both of them verbal language is used as scenic material creating images or situations which tension dance universe in different ways. We start by reviewing the concept of mimesis. Then we analyze the two pieces taking into account, firstly, how the “autopoietic loop” (Fischer-Lichte, 2011) between the performers of each piece and the spectators is established in them. Secondly, how the relationship between language and movement develops throughout the diegesis.

Keywords • mimesis, dance, language, movement

¹ LAURA LAZZARO | Licenciada en Composición Coreográfica por la Universidad Nacional de las Artes • <https://orcid.org/0000-0002-7671-0522> • laulazzaro@gmail.com

² VERÓNICA COHEN | Doctora en Historia y Teoría del Arte, especialista en Lenguajes Artísticos Combinados, Universidad de Buenos Aires / Universidad de Lille • <https://orcid.org/0000-0001-8713-3858> • verocohenwil@gmail.com

* Esta investigación fue realizada en el marco del proyecto de investigación PIACyT de la Universidad Nacional de las Artes “Dimensión performativa y teatralidad: nuevas articulaciones en las prácticas coreográficas actuales” dirigido por la arquitecta Susana Tambutti y la licenciada Patricia Dorin.

FECHA DE RECEPCIÓN: 1 de junio de 2022 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 25 de agosto de 2022.

Citar este artículo como: LAZZARO, L. y COHEN, V. (2022). “Cómo puedo traducir la *nada* en movimiento?” El problema de la mimesis en *Arcadia* y *Disculpe puede usted coreografiarme*. Revista *Nodo*, 33(17), julio-diciembre, pp. 31-44. doi: 10.54104/nodo.v17n33.1444

Introducción

Este artículo investiga diferentes modos de correspondencia entre palabra y movimiento desde el concepto de mimesis.¹ Para ello analizamos dos obras de danza argentinas que podemos incluir dentro las “estéticas de la emergencia” (Laddaga, 2006): *Disculpe, puede usted coreografiarme* (2007) de Laura Kalauz, y *Arcadia* (2017) de Bárbara Hang y Ana Laura Lozza. En ambas, la palabra se usa como material escénico para crear imágenes o situaciones que se tensionan con el universo de la danza de diferentes maneras. Es así que las relaciones que se plantean entre palabra y movimiento nos enfrentan a posibles preguntas sobre estas cuestiones: ¿puede la danza traducir un concepto o una idea? Y, al mismo tiempo, ¿de qué manera aparece el lenguaje como material coreográfico?

Para reflexionar sobre estas cuestiones nos valdremos del concepto de mimesis, término de larga tradición que excede el campo de la estética y cuyo significado ha ido variando a lo largo de la historia. Sin embargo, el análisis de la mimesis en las obras de artes escénicas en general y de la danza en particular es todavía un campo incipiente sobre el que no hay gran producción teórica. En este sentido, lejos de buscar una definición estanca del término, nos proponemos explorar algunas categorías teóricas de diferentes autores que nos ayudan a reflexionar sobre las complejidades entre palabra y movimiento.

Partimos de la perspectiva de “mimesis productiva” acuñada por Luis E. Abraham en su libro *Escenas que sostienen mundos: mimesis y modelos de ficción en el teatro* (2008), que retoma la teoría de los mundos posibles de Lubomir Dolezel, según la cual es posible conformar mundos ficcionales relativamente autónomos que no necesariamente tienen su referencia en el mundo real. A partir de allí revisaremos cómo se pone en juego la mimesis a partir de las relaciones entre palabra y movimiento. Para analizar cada obra nos abocaremos a las formas en las que se da la relación entre espectadores y bailarinas y luego, a la estructuración interna de la diégesis.²

¹ Charles Sanders Peirce (1986) describe la estructura del signo a partir de la relación entre “interpretante”, “representamen” y “objeto”. Para Peirce, el objeto está en la realidad, pero esta realidad se encuentra siempre inmersa en una serie de representaciones porque forma parte de nuestras convenciones.

² Como veremos más adelante, Abraham propone dos tipos de análisis para la mimesis: la mimesis teatral, relacionada a la semiótica teatral, y la mimesis transmodal vinculada a la diégesis. Según el autor “la mimesis que produce una fábula, historia o diégesis —en el sentido de la narratología moderna— es una actividad

Las obras

En referencia a las obras, *Disculpe, puede usted coreografiarme* (DPUC) es un proyecto-obra en varias etapas que comienza con una serie de intervenciones en la vía pública en diferentes ciudades del mundo. Florencia Vecino, la bailarina, le pide a transeúntes en la vía pública si pueden coreografiarla. Ellos le proponen verbalmente lo que tendría que bailar y ella intenta con su cuerpo ser “objeto” para esos “representamenes”, usando los términos pierceanos.³ Estas situaciones son filmadas y con estos videos han realizado diferentes presentaciones escénicas en las que intercalan esos materiales filmicos con segmentos en vivo donde se reponen consignas que habían sido realizadas en la calle. Esta obra fue presentada en diferentes formatos. Para este trabajo elegimos tomar la presentación de la obra en la Plataforma Internacional de Dança, Salvador de Bahía, Brasil, en 2012.⁴

Por su parte, *Arcadia* es una obra en la que de forma continua se construyen y destruyen situaciones escénicas. A partir de consignas verbales (no siempre inteligibles), los cuatro intérpretes proponen acciones, crean imágenes a partir de palabras y discuten qué estructuras realizar con objetos (una escalera, sillas de plástico, una alfombra, marcos de madera, entre otros), que oscilan entre la estabilidad y la inestabilidad por las características de sus materiales. Al igual que *Disculpe...*, *Arcadia* contempla la participación del público, pero de una forma diferente. Los intérpretes rompen la distancia con los espectadores tomando primero sus objetos, hasta que en un momento señalan a uno de ellos y le solicitan que abandone la sala. Para esta investigación tomamos el registro de una presentación realizada en 2017 en el Centro Cultural San Martín.

Estas obras —sobre las que profundizaremos más adelante— podrían inscribirse dentro de lo que Reinaldo Laddaga nombra como “estéticas de la emergencia”. Se trata de prácticas que trascienden los bordes disciplinares, que incluyen a artistas y no artistas, y que colaboran en la configuración de nuevas formas políticas. *Disculpe...* y *Arcadia* proponen nuevas lógicas de creación, donde la obra se

semiótica que atraviesa tanto lo que, desde nuestra perspectiva actual, consideramos teatro como lo que catalogamos como narrativa”.

³ Charles Sanders Peirce (1986) describe la estructura del signo a partir de la relación entre “interpretante”, “representamen” y “objeto”. Para Peirce, el objeto está en la realidad, pero esta realidad se encuentra siempre inmersa en una serie de representaciones porque forma parte de nuestras convenciones.

⁴ <https://vimeo.com/74457846>

desarrolla a partir de diferentes modos de asociación y consenso entre las personas, generando un espacio participativo. Se trata de otros modos de producción artística que permiten varias posibilidades de coexistencia y convivencia humanas.

Revisaremos brevemente el concepto de mimesis por diferentes autores para establecer una perspectiva de análisis para cada obra. A partir de esas reflexiones veremos cómo se vinculan las obras con las estéticas emergentes.

La mimesis

Como marca Wladilaw Tatarkiewicz (2001), quien hace una historia del concepto de mimesis, este término se remonta a la antigüedad y su significado ha variado a lo largo de la historia. Si bien su existencia es anterior a Platón y Aristóteles, es recién a partir de los escritos de ambos autores que comienza a configurarse en relación con una teoría de las artes. La manera en que estos autores conciben la mimesis presenta diferencias.

Desde el punto de vista platónico, la mimesis es una tentativa de copia de la naturaleza. Pero como una verdadera copia es imposible, la mimesis siempre llevará al engaño y a la ilusión. Para Platón, todas las artes son miméticas: desde la danza hasta la poesía. Además, forman parte del mundo sensible, que se contrapone en el pensamiento al mundo de las ideas, mediante el cual es posible acceder a la verdad y a la esencia de las cosas. En el quehacer artístico, esta característica mimética aleja al artista de la posibilidad de conocer, ya que se encuentra en el mundo de las apariencias y su obra no produce ni conduce al verdadero conocimiento, sino a una copia de la realidad.

La mimesis, para Aristóteles, no es imitación de la realidad, sino de las acciones humanas. De acuerdo con este planteamiento, se aleja de la idea del arte como copia de la realidad y la entiende como actividad creadora. Estas imitaciones se pueden realizar de tres maneras diferentes: la imitación de aquello que fue, de aquello que es o de aquello que debe ser. Aristóteles destaca el carácter propedéutico de la mimesis: desde niño, el hombre aprende imitando, lo que conlleva placer porque se obtiene un conocimiento de las cosas. El agrado que suscita no se debe a la belleza o a la fealdad de lo mimetizado, sino a la satisfacción del razonamiento “esto es aquello”, gracias a lo cual se aprende algo (Bozal, 1987: 83). El arte aparece en su obra como una forma de imitación de la naturaleza que puede hacerse a través de diferentes medios (prosa, verso, etc). A diferencia de Platón, para Aristóteles no todas las artes son iguales, sino que hay una jerarquización entre ellas: la tragedia es

la más elevada y completa de las artes, ya que imita a los hombres como deberían ser. La fábula (combinación de incidentes o sucesos acaecidos) es su parte más importante, ya que constituye el fin o propósito de ésta. La tragedia narra sucesos que pueden ser inventados o no. Lo importante para Aristóteles no es el correlato exacto con la realidad, sino que la disposición de los hechos (la trama) tenga coherencia y lógica, es decir, que se estructure en un mundo lógico internamente, lo que le da verosimilitud.

Desde una teorización más vinculada a la danza, Susana Tambutti (2012) retoma los dos puntos de vista sin utilizar la palabra *mimesis*. En su lugar, usa el término “impulso mimético” para referirse a la “función imitativa” (*ibid.*: 2) de la danza que aparece para este arte en el siglo XVIII. Para ella, en la danza hay dos tipos de “impulsos miméticos”: el que intenta hacer aparecer “un referente ausente” como ser la idea de lo “bello” y un segundo impulso que “está dirigido a la imitación de las acciones y emociones de los hombres, el referente es la praxis humana”⁵ (*ibid.*: 3)

Otra perspectiva que vincula la mimesis a las artes escénicas, particularmente la teatral, es la de Luis Abraham (2008),⁶ quien, señala que las perspectivas que entienden a la mimesis como copia de la realidad —a las que llama “mimesis reproductiva” — llevarían al fracaso, ya que en

⁵ En este artículo, Tambutti se centra en el primero debido a que investiga el ideal de belleza en la danza durante el neoclasicismo, cuando el modelo de belleza corporal del bailarín se fue perfeccionando a través del entrenamiento y del ocultamiento del esfuerzo.

⁶ Entre los antecedentes de este texto debemos nombrar, por la importancia que tuvieron para el campo de los estudios de mimesis, los trabajos de Erich Auerbach y Paul Ricoeur. Por un lado, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, de Auerbach (1993), es una investigación acerca de la literatura realista donde realiza un pasaje filológico por diferentes obras literarias, desde la Antigüedad griega hasta la contemporaneidad europea. Por otro lado, en *Tiempo y narración*, Paul Ricoeur (2004) retoma la perspectiva aristotélica y advierte que no ha sido abordada la cuestión del tiempo. Para este autor, la actividad mimética conlleva una experiencia temporal, de donde desarrolla su teoría de triple mimesis: “el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo” (Ricoeur, 2004: 39). Esta temporalidad se hace presente en tres momentos de la mimesis que se encadenan en un círculo hermenéutico: la *preconfiguración* (comprensión previa del espectador), la *configuración* (mimesis en sí, la obra) y la *reconfiguración* (el círculo se cierra y reabre con el proceso de ver la obra). Más allá de que nos resultan importantes estos aportes, deben ser complejizados por dos aspectos. Por un lado, el advenimiento de las vanguardias artísticas pone en duda el lugar del arte como imitación y, por el otro, la mayor parte de estas reflexiones sobre el concepto de mimesis fueron realizadas a partir de la literatura y no se pueden trasladar sin más a las artes escénicas en general, y a la danza en particular.

los textos artísticos es imposible encontrar referente. Sin embargo, esto no significa abandonar la idea de mimesis, sino pensarla ya que, para él, es central en la producción de ficción:

la mimesis tiene en la ficción su producto y, por lo tanto, no puede ser reducida a la inmediata remisión de la obra de arte a lo que se considere realidad, sino que es primeramente la actividad de conformación de mundos ficcionales y, sólo en segunda instancia, el establecimiento entre éstos y el mundo real (Abraham, 2008: 89).

En esta visión, Abraham tiene en cuenta la autonomía de la ficcionalidad con respecto al mundo. Cada obra crea su propio mundo, con sus propias reglas y elementos posibles. Sin embargo, ¿cómo se crea una ficción? Para Abraham, en el caso de las artes escénicas, la producción de ficción está en relación con la “teatralidad”,⁷ es decir, con la *praxis* teatral que está conformada por todo el dispositivo que se construye a partir del hecho de ir al teatro. Esto incluye la publicidad, las notas críticas que circulan, las imágenes que la anuncian, el hecho de reservar la entrada, así como las experiencias previas que tenemos en tanto espectadores teatrales (Abraham, 2008: 143). Definida de este modo, la situación teatral, que comprende el marco institucional del teatro, es parte de la construcción de la ficción. A su vez, los límites de la teatralidad están dados por su aceptación histórica y cultural. Para Abraham, esta “teatralidad” es fundamental para la creación de mimesis, ya que

sin la presencia del dispositivo institucional y sin su reconocimiento por parte de un sujeto intérprete, no habría semántica propiamente ficcional ni puesta en funcionamiento de la mimesis en tanto actividad productora de mundos” (*ibid.*: 142).

Es así que, para Abraham, la teatralidad es anterior a la representación teatral y es una condición indispensable para que ésta ocurra.

[...] la teatralidad es una convención y genera, en los usuarios de la cultura, hábitos —o modelos cognitivos— que esos ponen en funcionamiento para acercarse al teatro. Y, por estas mismas razones, el modelo dominante de teatralidad está sujeto a las determinaciones de la historia.

⁷ La teatralidad tiene que ver con la mirada del espectador e incluye los conceptos de “desrealización”, “denegación”, “desdoblamiento”: el espectador debe realizar un proceso de integración de los elementos de la sala a un universo ficcional.

Ésta tiene algo de “suposición” por parte de los espectadores. Sin embargo, la teatralidad puede verse afectada por la oscilación (en relación con determinadas puestas en escena) de lo que Ubersfeld distingue como dos tipos de signos: *transparentes* y *opacos*, teniendo en cuenta el tipo de relación triádica que se establece entre signo, representamen e interpretante, conceptos que retoma del modelo peirceano. En los transparentes, el interpretante percibe la ilusión en el representamen y el espectador

tiene la sensación de encontrarse ante el objeto que permanece más allá del signo. Por el contrario, el signo se vuelve opaco cuando la ilusión se desvanece y el espectador tiene plena conciencia que está ante algo que es teatro y nada más que teatro (Abraham, 2008: 93).

A su vez, ubica la teatralidad en lo que Dubatti definió como “convivio” entre los espectadores y los performers (*ibid.*: 84). La idea de Dubatti puede ser completada con el planteamiento de Erika Fisher Lichte sobre la performatividad. En *Estética de lo performativo* (2011), esta autora propone un análisis en el que, a partir del llamado “giro performativo” de mitad del siglo XX, se reconfigura la relación entre espectadores y artistas y se transforma el hecho escénico. Este cambio está marcado por la copresencia entre ambos, generando lo que ella llama un “bucle de retroalimentación autopoietica” (Fisher-Lichte, 2011: 83). Sin ese bucle no hay poiesis posible.

Volviendo al análisis de Abraham, el autor desarrolla dos procesos de análisis específicos para el teatro: la “mimesis en modo teatral (Mmt)” y la “mimesis transmodal (MT)”. La Mmt refiere al modo en que surge la ficción a partir de la semiosis teatral, es decir, que “el conjunto de presencias actuantes es semiotizado para dar paso a un mundo ficcional” (Abraham, 2008: 91-92). A su vez, la “institución mimética”⁸ (teatro) es fundamental para enmarcar la mirada del espectador que transformará las presencias actuantes en un mundo ficcional. En este nivel se agrega el reconocimiento de los elementos que aparecen en la escena desdoblados, al mismo tiempo, integrantes del juego escénico y a la vez, un “conjunto a mundo” (*ibid.*). Ésta va a ser propia de lo teatral.

⁸ “Por la condición mimética de la institución «teatro», la teatralidad supone la mimesis y, a la vez, la instaura en el acto concreto de recepción, cuando el espectador, ante la certeza de que ocurrirá el teatro, pone en acto la semiosis del desdoblamiento: el conjunto de presencias actuantes es semiotizado para dar paso a un mundo ficcional” (Abraham, 2008: 143).

La mimesis transmodal (MT) refiere a los “mecanismos semióticos que permiten al espectador construir un mundo ficcional a partir de la diégesis” (*ibid.*: 91). Abraham se desvincula así de las nociones de representación o imitación y encuentra, a partir de una relectura de la diégesis en la poética aristotélica, una mimesis no reproductiva según la cual los textos deben tener una lógica interna que les permitan ser convincentes y creíbles, gracias a lo cual pueden integrarse al mundo ficcional dentro de un horizonte culturalmente aceptable. Por último, Abraham reconoce procesos de ruptura de la MT a los que llama “antimimesis”.⁹ En ellos se plantean “mundos imposibles” que sacan al espectador de lo “habitualmente convincente” (Abraham, 2008: 147).

Para poder acercarnos a este concepto desde una dimensión más corporal incluimos los aportes de Walter Benjamin en los textos¹⁰ “Doctrina de lo semejante” y “Sobre la facultad mimética” escritas en 1933 (Benjamin, 2007), y “Caza de mariposas” (Benjamin, 1982). El autor señala, en línea con Aristóteles, que la “facultad mimética” —la capacidad de “producir semejanzas” (Benjamin, 2007: 213)— es parte de nuestra humanidad y se remonta a los juegos infantiles, donde a su vez hay un regocijo en esa vinculación. La semejanza tiene grados de sensorialidad, siendo el lenguaje el grado máximo de “semejanza no sensorial”. Por otro lado, la “semejanza sensorial” es aquella que se produce en el ajuste corporal a aquello que se imita. En “Caza de mariposas”, es el niño que busca convertirse en mariposa:

Cuanto más me asimilaba al animal en todo su ser, cuanto más me convertía interiormente en mariposa, tanto más adoptaba ésta en toda su conducta las facetas de la reso-

lución humana, y parecía, finalmente, que su captura fuera el premio con el que únicamente podía recuperar la existencia humana (Benjamin, 1982: 29).

En aquella primera semejanza sensorial encontramos el “fundamento de la praxis”. La mimesis es así movimiento, una adaptación corporal entre el ser humano y el entorno, entre su espacio íntimo y el exterior. Este primer impulso mimético corporal da lugar a la lectura de signos de la naturaleza donde hay una fundamentación mágica en la semejanza y, luego, al lenguaje, donde se constituye un “archivo sensorial perfecto de un comportamiento no sensorial” (Benjamin, 2007: 216). Allí se forja “el campo de la representación” (Hlebovich, 2017: 5) que aleja a la mimesis de su origen sensible.

Propuesta analítica

A continuación analizamos las obras individualmente dividiendo el análisis en dos perspectivas.¹¹ Por un lado, la consideración del “bucle autopoiético” con el concepto de Fischer-Lichte (2011), dado que la actividad de construcción de mundos ficcionales supone su reconocimiento por parte del espectador. Esta primera parte está relacionada con las condiciones de mimesis productiva que marca Abraham, en la que vemos la emergencia de lo performativo en la escena desde los aportes de Fischer-Lichte. En segundo lugar, analizamos las distintas relaciones entre palabra y movimiento, y su funcionamiento en la organización hacia el interior de las obras, teniendo en cuenta que la coherencia interna propia de la diégesis responde a una determinada praxis cultural de lo convincente (Abraham, 2008: 102).

Disculpe, puede usted coreografiarme

Bucle autopoiético

Florencia Vecino es la bailarina de *Disculpe...*; está vestida con ropa urbana (zapatillas, short, remera). En el escenario hay una pantalla para la proyección de imágenes audiovisuales, y en el margen derecho hay una intérprete de lengua de señas sentada en una silla; su participación tiene como objetivo hacer el espectáculo inclusivo. La obra propone una

⁹ La antimimesis serían los procedimientos representacionales que impiden el acceso transparente al mundo ficcional para un espectador habituado a lo institucionalmente convincente. “La antimimesis se postula semiotizando lo que se niega a producir, aquello que queda eludido pero supuesto” (Abraham, 2008: 147).

¹⁰ Florencia Abadi realiza un recorrido sobre el concepto de mimesis en Benjamin, y sistematiza la utilización de este concepto de la siguiente manera: “A comienzos de 1933, antes de su exilio, Benjamin redacta ‘La doctrina de lo semejante’; unos meses después, en Ibiza, realiza una segunda versión del mismo texto, que titula ‘La facultad mimética’. En 1936 retoma el concepto en la segunda versión del ensayo sobre ‘La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica’. En 1935 aparece en la revista *Minotaure* el texto de Caillois titulado ‘Mimetismo y psicastenia legendaria’. Poco antes había publicado su célebre artículo sobre ‘La mantis religiosa’, en el que ya se esbozaba una reflexión sobre el tema. (Abadi, 2015: 33).

¹¹ Para realizar esta categorización nos basamos en los autores, pero surge, sobre todo, de las obras mismas como material reflexivo, intentando una relación dialógica entre teoría y práctica, procurando alejarnos tanto de la aplicación de conceptos como de la sola descripción de las obras.



Imagen fija de registro de la pieza *Disculpe puede usted coreografiarme*, Plataforma Internacional de Dança, Salvador de Bahía, Brasil, 2012. Filmación realizada por Rodrigo Luna.

relación singular entre los espectadores y la bailarina que dará materialidad a la obra. Tanto en el material proyectado como el “vivo” de la representación, la obra gira en torno a la reflexión sobre la idea de coreografía en tanto representación de una idea, sólo que, en este caso, quienes llevan adelante la acción de coreografiar no son profesionales, sino los espectadores que se convierten en “coreógrafos por primera vez” y la bailarina pondrá su cuerpo como medio para la realización de esas ideas. La obra se estructura a partir de ese diálogo en el que se evidencia aquello que tradicionalmente no vemos como espectadores: el proceso creativo, los intentos fallidos, el “detrás de escena”. La particularidad de la obra es revelar esto, no sólo a partir de las decisiones escénicas ya enunciadas, sino por otras referencias al dispositivo donde también se produce un intercambio de roles: el espectador deviene coreógrafo en la filmación e intérprete/bailarín en el escenario. El que hacer profesional se transforma en el hecho escénico. Sin embargo, no creemos que se trate de una mimesis *reproductiva* en cuanto imitación de una realidad, sino *productiva* en tanto que establece nuevos modos de creación en el mismo hecho escénico: hay un desplazamiento de los códigos convencionales y, consecuentemente, una ambigüedad de significados. La mimesis trabaja en el campo de la acción, de la praxis humana, y su aspecto productivo se configura al producir un mundo propio con nuevas lógicas. Juega en su discurso con sus propios hechos distorsionándolos, transformándolos, tergiversándolos, generando su propia realidad. En este sentido reconocemos tres momentos fundamentales donde esto se realiza y donde la relación

entre palabra y movimiento es clave para que ocurra dicha visibilización.

En primer lugar, la obra incluye una sección de preguntas y respuestas: el público le pregunta a la bailarina, Florencia Vecino, cuestiones sobre la obra; pero también sobre su salario o sobre si algún coreógrafo la invitó a salir. La realidad de la obra se amplía. No es sólo lo que sucede en el escenario, sino además las condiciones económicas que la hacen posible. La obra es un inmaterial que requiere de ciertas materialidades para producirse, desde los viáticos, la ropa que se usa y se gasta, etc. Vecino también dice cuánto le van a pagar en ese festival. Habla en primera persona, aunque la obra es una creación que incluye a una directora. El diálogo no busca establecer su veracidad o falsedad, sino escenificar el proceso amplificando el aspecto lúdico.

En segundo lugar, se produce otro cambio de roles cuando Vecino invita a subir al escenario a alguien del público a ejecutar una propuesta que realizó un “coreógrafo” del film. El joven que sube pasa de ser espectador a intérprete/bailarín; se transforma en signo que será semiotizado por el resto de los espectadores, incluida Vecino quien, desde el escenario, pasa a ocupar el papel de espectadora de la situación. Vecino lee las indicaciones que tiene que realizar. Ante la dificultad sobre cómo desarrollar algunas consignas, el público ayuda al joven proponiendo acciones y participando del hecho escénico. El público no es sólo condición para que el hecho escénico suceda, sino que con sus acciones puede transformar el mismo hecho. El joven que sube al escenario es uno, y sin embargo, a través de ese uno, todos participan.

En tercer lugar, la mimesis adquiere características particulares en el desarrollo final de la obra. De pie frente al micrófono, Vecino lee un texto que habla sobre las diferentes formas que pueden tener los finales de una producción escénica. Señala que el espectador espera, en el desenlace, una solución al conflicto y que esta resolución determina si le gusta o no la obra. Además, dice el texto, el final debe ser consecuencia de lo desarrollado en la pieza, es decir, hay una reflexión acerca de lo acontecido anteriormente. Luego, Vecino cuenta cómo terminó la obra en dos ocasiones y pide a los espectadores presentes que elijan y decidan de manera colectiva cómo será el final. “¿Y esta noche, qué vamos a hacer?, ¿cómo termina esta obra?” dice Vecino. Los espectadores comienzan a dar indicaciones de forma espontánea que incluyen diferentes acciones: Vecino bailando samba, que la intérprete de señas “hable” con sus manos y que Vecino haga la “traducción” con el cuerpo, que el espectador que había subido al escenario anteriormente lo vuelva a hacer, etc. Vecino enumera y ordena los pedidos, y estructura el final de manera verbal. Una vez acordado ese final se produce un apagón y sobre la pantalla del fondo se ve el título de la obra y los “créditos” de la misma. El recurso cinematográfico da cuenta del final de la obra. Lo que iba a suceder en un plano físico a partir de las indicaciones sobre cómo iba a ser el final queda en el lenguaje, no como no-realización, sino como un modo diferente de ma-

terialidad; es decir, la obra construyó su final en el plano de la imaginación a través del lenguaje.

El cambio de roles entre espectadores y artistas (el público deviene coreógrafo o intérprete), los diferentes modos de contacto entre ellos (a partir de la mirada, el contacto corporal, la cercanía o distancia de los mismos), la formación de una comunidad entre los espectadores (ayudan al joven que pasó al escenario en representación de todos a proponer modos de resolución cuando no puede llevarlo a cabo) forman parte del bucle autopoiético que señala Fisher-Lichte (2011: 82). Esta evidencia en la experiencia corporal de los espectadores caracteriza las propuestas escénicas performativas. En este sentido, Abraham señala que “en tanto el mostrarse del artista, el concepto de *performance* se liga directamente a la copresencia entre hacedor y espectador: lo que se muestra se exhibe para alguien y el espectador debe estar en condiciones de reconocerlo” (p. 84).

Elementos en la diégesis

La obra se estructura en cinco escenas durante las cuales se desarrollan diferentes relaciones entre la corporalidad de la bailarina, la palabra, el material fílmico y los diferentes roles que ocupan los espectadores.



Intervenciones realizadas en la vía pública de *Disculpe puede usted coreografiarme*. Fotografías © Siro Bercetche.

La primera escena trabaja una doble relación dialógica: Vecino trae a escena un diálogo donde realiza una pregunta y luego responde; genera otro diálogo entre el cuerpo y la enunciación: habla y baila al mismo tiempo. Movimiento y texto se acompañan. El sentido general es dado por la superposición de ambos. Los diálogos corresponden a fragmentos del film que se verá después, es decir, el sentido de la escena se completa *a posteriori*. Luego, se retira del escenario y se proyecta el film donde aparecen algunos de esos diálogos. Aquí hay también una relación de diálogo entre el “vivo” de la obra y el filmico diferido en tiempo y espacio. En el video aparecen los coreógrafos “por primera vez” que le piden a Vecino que “baile” diferentes cosas, por lo general, referencias a objetos, abstracciones o bailes populares, lo que analizaremos más adelante.

La segunda escena trabaja la idea de entrevista, donde se tematiza la danza. De pie frente al público, Vecino formula preguntas y responde problematizando tanto su trabajo como bailarina, así como las condiciones materiales que hacen posible la obra: los desafíos que enfrenta con coreógrafos profesionales y no profesionales, los gastos que debe cubrir en los ensayos, el cachet que cobra como bailarina en esa función particular, el tiempo de demora en recibir el pago, el balance entre lo que se invierte para la obra y lo que se obtiene económicamente.

En la tercera escena se proyecta una filmación sobre la misma experiencia de “coreógrafos por primera vez” en la vía pública realizada en Brasil, donde se ve cómo el contexto, la cultura y la idiosincrasia de cada lugar determinan diferentes relaciones y pedidos representacionales y, al mismo tiempo, las particularidades de un “otro” lenguaje (el portugués).

La cuarta escena tiene a un espectador como protagonista. Luego de leer una serie de instrucciones que fueran realizadas por un “coreógrafo por primera vez”, Vecino invita a alguien a subir a escena. Aquí se invierten los roles de expectación. La escena que sigue desarrolla “su final” como construcción colectiva y colaborativa. Resulta interesante que aquí el público incluya a la traductora de señas, transformándola así en signo. Por estar en escena, por estar “del otro lado” se transforma en signo, en parte de la obra, y se incorpora al final como parte de la diégesis. La producción de mimesis se va construyendo a partir de la creación de sus propias lógicas internas, y permite que los acontecimientos encuentren explicación, tornándose verosímil sin que ello represente una semejanza con la realidad.

A través de las escenas se ponen en relación diferentes imaginarios sobre lo coreográfico: qué ideas o conceptos se podrían representar, qué procedimientos se despliegan para llegar a esas representaciones, cómo se articulan la pa-

labra y el movimiento en función de una idea (la distancia o el anclaje hacia un referente y las posibilidades creativas que generan nuevos significados a partir de lo lúdico), pero también cuáles son los procesos creativos y los medios materiales para la realización de una obra. Estas reflexiones aparecen en las escenas donde se van intercambiando los roles, generando nuevas perspectivas sobre el mismo tema. A través de la repetición del dispositivo se produce el sentido de la obra. El relato conserva una lógica interna, aun cuando las escenas estén estructuradas de manera fragmentada (es decir, sin que un suceso desemboque necesariamente en otro), lo que permite una cohesión que sostiene la diégesis. El desplazamiento de roles entre los espectadores y la bailarina se incorpora a la obra como parte fundamental del dispositivo.

Una vez esbozada la estructura de la obra, veremos cómo se construyen algunos procedimientos que buscan trasladar la idea verbal a coreografía, es decir, la manera en que se le va a dar cuerpo y movimiento a las ideas propuestas por los “coreógrafos por primera vez”. Para ello nos valemos del concepto de “facultad mimética” elaborado por Benjamin, ya que nos acerca a la dimensión corporal de la mimesis para entender los procedimientos que aparecen para corporizar una idea o concepto. Tal como señalamos en el apartado destinado al tratamiento de la mimesis, la “semejanza sensorial” es aquella que se produce en el ajuste corporal a aquello que se imita. El fragmento sobre “caza de mariposas” nos ayuda a comprender cómo, a partir del juego de un niño, se intenta ser semejante desde el cuerpo. El aspecto lúdico también es una característica en esta obra.

Diferenciamos cuatro tipos de instrucciones coreográficas, ordenadas del referente más concreto al más abstracto:

1. *Tienen como referente un objeto o un lugar.* Los pedidos apuntan a representar cosas reconocibles en el mundo real. Por ejemplo: “¿Quieres que haga de ola o de piedra? No, de mar”. La palabra trae el concepto y con ello una imagen, su cuerpo acompaña el diálogo; mientras habla, se mueve. El modo de corporizar se nutre de particularidades kinéticas: movimientos con una calidad ligada, una forma ondulante primero en diferentes partes del cuerpo, luego en todo el cuerpo y desplazándose en el espacio, en la repetición que genera un ritmo. La palabra y el movimiento logran un anclaje con el referente “mar”. Pero, ¿qué es el mar?: ¿el sonido, la imagen, su constante oleaje, la evanescencia de la espuma? No hay un único modo de ser mar; es todos y ninguno al mismo tiempo, y en ese juego de imposibilidad de ser igual hay algo que se pierde y que se gana por el movimiento.

2. *Formas a hacer con el cuerpo.* Por ejemplo, ante el pedido de “vos sos la flecha”, el enunciado tiene que ser clarificado con referencias corporales como “sos uno con el blanco” o “las dos manos tienen que ir en armonía con tu cuerpo”. El procedimiento se relaciona con la forma que toma el cuerpo; el modo de resolución se aborda en la colocación de los dos brazos juntos formando un triángulo que encuentra la punta “de la flecha” en la unión de las manos. El “coreógrafo” pide que, además de la forma para llegar al referente, es necesario diseñar la dirección del movimiento que se resuelve en un recorrido recto y en velocidad.
3. *Referencias a la danza.* Aparecen referencias a la danza clásica y a Robert Louis “Bob” Fosse (bailarín, coreógrafo y director de cine estadounidense, 1927-1987), así como a danzas populares (en especial, en el video filmado en Brasil). La mimesis que se produce por la copia corporal y el lenguaje sólo tiene una función aclaratoria del tipo “así”, “ahí”, etc. Por otro lado, se puede ver cómo aquello que se considera *coreografiar* — las características que pueden ser comunes en cuanto a lo que es una coreografía de danza — está influido por el contexto en las diferencias entre las pautas que los transeúntes dan en Buenos Aires o en Río de Janeiro, ya que en el caso del video filmado en Brasil aparece la tradición de la samba en las propuestas dadas a Vecino.
4. *Referentes abstractos.* En la parte filmada, una transeúnte le solicita a Vecino coreografiar *la nada* (“es que no se me ocurre nada”, dice ella). El pedido es tomado y Florencia Vecino pregunta: “¿cómo puedo traducir *la nada* en movimiento?” Aquí se produce un interesante diálogo entre ellas. La dificultad del pedido no está vinculada a la abstracción del referente, sino a la imposibilidad de representar algo que se define como la ausencia o inexistencia de alguna cosa, algo que no tiene imagen, la negación misma. El diálogo continúa: “No hay nadie, estamos las dos solas. Estamos pisando nubes. Te quedas a dormir en las nubes”. La bailarina comienza a hacer movimientos lentos, suaves, etéreos, como si flotara; le toma la mano a la transeúnte y se arquea muy lentamente hacia atrás, como si se recostara sobre algo (la nube). Se genera una asociación de pensamientos que van produciendo imágenes y con ellas, el movimiento a partir del cual se recrea “la nada”. Cuando Vecino se “recuesta sobre una nube”, la señora sorprendida dice: “¡ay! ¡qué lindo!” Su cara denota un gesto de placer ante un proceso de mimético del que también fue parte, se regocija cuando ve aparecer la forma de lo que propone en la bailarina. Esto recuerda las palabras de Aristóteles en *La poética*, donde afirma que la imitación produce un conocimiento

to ante el que se obtiene un placer (Aristóteles, trad. Llanos, 2004: 27-28).

En el caso de “el mar” o “la nada”, la semejanza estaría en línea con el concepto de semejanzas no sensoriales que propone Benjamin. La producción de mimesis en ambos casos no se asemeja a una forma externa, sino a una forma de existencia y de percepción propia del referente. La obtención de placer ante el nuevo conocimiento emerge ante el despojo de preconceptos que transforman la mirada y generan un nuevo saber.

Llama la atención el hecho de que en las coreografías seleccionadas no hay directivas en relación con la representación de emociones o sentimientos. Lo marcamos como una sorpresa, ya que en la historia de la danza hay varios estilos en los que el hecho de nombrar sentimientos o emociones es usado para la composición coreográfica.¹²

Arcadia

Bucle autopoiético

En *Arcadia*, la relación con el público se configura de una manera muy diferente a *Disculpe...* Si bien no hay una situación de diálogo con el espectador (salvo al final donde deciden que alguien del público salga de la sala y se produce una situación de negociación), hay diferentes grados de tensión. La copresencia espectador-artista requiere aquí también un espectador “que sea parte activa en la creación de la realización por su participación en el juego, es decir, por su presencia física, por su percepción y por sus reacciones” (Fischer-Lichte, 2011: 65).

La palabra ocupa un lugar central en la obra a partir de la relación entre el acto enunciativo de las bailarinas y las acciones que surgen como consecuencia de los enunciados que proponen ordenar y desordenar los objetos escénicos. Estas consignas bajo la forma de órdenes organizan el espacio y el movimiento.

La obra comienza con las bailarinas dispuestas en fila que miran al público ingresar a la sala y acomodarse en las butacas. En esta situación se invierten los roles de expectación: el público que viene a ver es mirado atentamente. Otro momento donde los espectadores se vuelven visibles se produce cuando, luego de un apagón, se corren mecánicamente los cortinados negros que recubren las paredes laterales de la sala: aparece un gran ventanal que da al exterior de la sala y que muestra el interior del edificio “tea-

¹² Se pueden considerar en esta línea los trabajos de Isadora Duncan o de Pina Bausch.



Imagen de prensa de *Arcadia*. Fotografía © Natalia Labaké.

tro”. Los espectadores dejan de estar a oscuras para estar en penumbra, se vuelven más visibles. Este recurso produce un distanciamiento frente al universo ficcional: el espectador pasa de observar *signos transparentes* a percibir la opacidad de los signos presentados en la obra. Según Ubersfeld, los signos transparentes son los que mantienen la ilusión del representamen; los signos opacos, cuando el espectador percibe los objetos teatrales tal y como son (Abraham, 2008: 93). Este procedimiento en la obra constituye un signo espacial que presenta una oscilación entre la transparencia y la opacidad del signo: tenemos un distanciamiento al visualizar el edificio como lugar del artificio, pero, al mismo tiempo, vemos un espacio iluminado de determinada manera, un teatro escenificado, ficcionalizado, enmarcado para la mirada.

El momento de mayor tensión con los espectadores ocurre hacia el final de la obra. Luego de un clímax se produce un apagón. El escenario se ilumina y las bailarinas no están. El público asume que es el final y comienza a aplaudir. Ellas vuelven al escenario, pero en vez de saludar, una toma el micrófono y dice “aplaudamos”, y aplauden. Otra mira a los espectadores, toma el micrófono y dice: “Echemos a alguien... Vos, sí, vos...”, y señala a alguien

del público. Insisten en este pedido; si el espectador elegido se niega, eligen a otro que, frente a la insistencia en forma de órdenes, se va. Queda clara así la insistencia en que se vaya alguien del público, no una persona en particular. La expulsión de un espectador supone lo que Abraham denomina “antimímesis”, ya que se rompe una convención teatral: permanecer en una obra hasta el final. Para el autor, la antimímesis se produce ante constantes rupturas que imposibilitan el acceso a un mundo ficticio y que producen uno imposible para el espectador habituado a lo institucionalmente convincente. Se rompe así la “coherencia” y “los acontecimientos quedan totalmente inexplicados y deshilvanados” (Abraham, 2008: 172).

La expulsión de uno de los espectadores no puede integrarse a la obra porque no guarda relación con lo que sucede *a posteriori* ni tampoco ayuda a entender algo de lo que ya aconteció. Es un momento disruptivo, cargado de tensión, que plantea un interrogante colectivo: ¿qué posición toman los espectadores frente a la expulsión? Otra situación podría pensarse ante la presuposición, por parte de éstos, de que la persona a quien se ha echado (siempre y cuando no les toque a ellos) sea, en realidad, parte de la obra y del elenco. Deberá entonces reacomodar su mirada

para poder integrarlo y convertirlo en signo. La obra concluye poco tiempo después de la expulsión del espectador, lo que aumenta la incompreensión.

Elementos de la diégesis

La obra se organiza en tres escenas, en las que aparecen diferentes relaciones entre movimiento y palabra. En la

primera escena, las bailarinas ordenan, agrupan, apilan o separan objetos escénicos disímiles cuya característica en común es la de que son útiles, aunque no sea ésa su función en escena. La relación con los objetos es caótica: son movidos de un lado a otro sin tener una lógica comprensible para el espectador. La situación progresa en intensidad hasta que, desde ese caos, surge un orden y se genera un movimiento circular centrípeto de objetos y bailarinas



Dos momentos de la obra *Arcadia*. Fotografías © Gianmarco Bresadola.

que se hace cada vez más rápido, junto con la reproducción de los sonidos de esos movimientos amplificadas por una consola. La escena cierra con un apagón.

En la segunda escena se repite el siguiente motivo: una bailarina dice algo frente al micrófono, la voz sale distorsionada (por momentos pareciera estar hablando en otro idioma) y no se entiende. Cada vez que la frase concluye, los demás toman los objetos y arman construcciones precarias en respuesta. La situación se repite varias veces de manera alternada. Luego, una de ellas toca un botón que desactiva el efecto en la consola de sonido y la voz sale sin distorsión. La situación se repite, pero ahora se entiende: una realiza una orden verbal y el resto la ejecuta. Este cambio nos hace reconsiderar la primera parte y entender el dispositivo *a posteriori*. Los enunciados van desde pedidos literales (por ejemplo, “traigamos la alfombra y pongámosla en el centro”) hasta otros más complejos y subjetivos (“hagamos una figura hermosa”). Vemos cómo, a partir de la repetición (acto enunciativo y posterior acción), se establece un código: aunque no entendemos lo que se está diciendo, el procedimiento es el mismo. En la primera situación no decodificamos lo dicho; en la segunda entendemos la orden, pero no el sentido de la acción (para qué se está haciendo eso). Las acciones nunca llegan a concretarse porque aparece otra en su lugar y la acción cambia, todo queda inacabado. Lo que prima es la insistencia en sostener la ejecución de la orden grupalmente sin oponer resistencia.

Luego forman un círculo con sillas y se sientan; “comencemos la reunión”, dicen. El código se repite: una habla y los demás accionan, sólo que esta vez lo que se mueve son los pensamientos. Proponen una situación reflexiva colectiva con frases que comienzan con “observemos”, “preguntémosnos”, “imaginemos” o “supongamos que”. Las primeras frases tienen como referentes cosas o situaciones del entorno inmediato de la obra. Por ejemplo, “observemos la cercanía”, “imaginémosnos hablando sobre la intimidad con la persona que está allá arriba”. Las frases se encadenan en una suerte de libre asociación de ideas, en las que se mezclan las referencias a objetos y situaciones presentes en la sala (incluyendo a los espectadores) con otras externas. La libre asociación se genera tanto por el significado como por el significante. Las unifica, además de que siempre se introducen por una frase que las modaliza de tal forma que la oración introductoria se vuelve del orden de lo posible o virtual y no de lo actual. Luego, las intérpretes salen de “la reunión” y continúan repitiendo órdenes. Pausadamente las voces se superponen y dejamos de entender. Los movimientos se hacen más erráticos y empiezan a quedar sólo los gestos que se producen al hablar, pero de forma exagerada. Una música sube en intensidad y tapa sus

voces. Vemos los gestos sin la palabra: los movimientos se hacen más exagerados y amplios, principalmente de la boca y los brazos. Después de esta escena, asistimos a la expulsión del espectador que describimos anteriormente.

A partir de esta descripción de la estructura, *Arcadia* construye su diégesis sobre la repetición de patrones que van construyendo un discurso. De escena en escena se repiten algunos recursos y se transforman otros. La obra muta y cambian las relaciones y los sentidos, al tiempo que mantiene algo que le da identidad.¹³ En estos bloques, las relaciones entre la palabra y el movimiento sufren transformaciones que podemos enumerar como sigue:

1. *Relación cuerpos-objetos*: los objetos escénicos son desplazados sin un orden reconocible por el espectador. No hay palabras.
2. *Relación palabra-movimiento sobre objetos*: éstos son manipulados luego de un acto enunciativo de tres maneras:
 - a. La palabra que precede a la acción no se comprende: hay correlato entre acción y palabra, pero no está dado por el significado sino por su significante; pareciera que más que lo que se dice, es la acción de decir la que provoca que las bailarinas muevan los objetos.
 - b. La claridad de la orden: aparece un lenguaje comprensible y, ahora, entendemos la orden que genera una acción sobre los objetos. La orden verbal clasifica, ordena y agrupa los objetos.
 - c. Sólo lenguaje verbal: el cuerpo en estado de mayor quietud y cotidianidad (estar sentadas en un círculo) se invisibiliza y el movimiento se produce de manera virtual por la evocación a partir del lenguaje verbal. Además, en la libre asociación de ideas, las palabras muestran la acción del pensamiento.
3. *Gesto-lenguaje corporal*: las palabras se ausentan, pero queda el gesto que lo acompaña. Allí, los brazos y la boca, como las partes del cuerpo que portan mayores sentidos al hablar, se mueven hasta exagerarse y desdibujarse.
4. *La palabra como orden rompe lo que se espera de esa situación escénica*: cuando expulsa a un espectador de la sala, la orden adquiere un lugar diferente a cuando sólo accionaba dentro del escenario.

¹³ No desarrollamos este problema en este texto; para un mayor entendimiento sobre estas cuestiones habría que partir de los trabajos “Différance” de Derrida (1982), y “Difference et repetition” de Gilles Deleuze (1968), donde se problematizan estos temas.

Si bien hay un orden en el planteamiento de la obra, la relación entre el movimiento y la palabra nunca es estable, sino que va cambiando todo el tiempo. El lenguaje —“semejanza no sensorial” en términos de Benjamin— se constituye como canon sólo por breves momentos que son interrumpidos por un nuevo uso del mismo. Esto refuerza la tensión que se produce en llevar a cabo la ejecución de la orden sin oponer resistencia —aunque implique la expulsión de un espectador— y trasladándose finalmente al público, que deberá decidir si obedece la orden. Quizás el rasgo más significativo en *Arcadia* es el devenir permanente y el caos que se manifiesta, encontrando tangencialmente un orden efímero donde es difícil anclar el sentido. Sin embargo, encuentra su producción mimética, al igual que *Disculpe...*, jugando con su propio discurso, extrayendo y distorsionando su propia materialidad y haciendo emerger, sin ilusionismo, su propia ficcionalidad.

Palabras finales

El análisis de las obras nos permite dimensionar la complejidad de la relación entre palabra y movimiento. Nos parece relevante hacer un señalamiento histórico en el ámbito de la danza, ya que, como señala Abraham, la producción de mimesis está estrechamente ligada no sólo a las instituciones miméticas que enmarcan una determinada mirada, sino a las praxis culturales donde se inscriben esas obras. En el ámbito de la danza, la relación palabra-movimiento se problematiza a partir del cuestionamiento de la ontología de la danza que se da en los años sesenta. Dos series de obras resultan referentes importantes. Por un lado, las de Pina Bausch, donde la refuerza la expresividad de los movimientos. Por el otro, en la Judson Dance Theatre hubo varios intentos de buscar otras relaciones entre palabra y movimiento. Un ejemplo es la obra *Aerobia* (1973), donde Douglas Dunn recita “Dancing is talking (danzar es hablar)”.¹⁴ En *Agotar la danza*, André Lepecki (2008) hace un análisis de las obras que surgieron a partir de esto y encuentra en ellas un agotamiento del proyecto cinético de la modernidad. En las obras que analizamos, esto también

¹⁴ Por momentos, el texto acompaña los movimientos de Dunn; por otros, sólo reemplaza el movimiento. Un fragmento del texto dice: “Talking is dancing / Not dancing is not talking / Not talking is not dancing / Dancing is talking & not talking / Talking is dancing & not dancing / Not dancing is not talking & not not talking / Not talking is not dancing & not not dancing”. Recuperado de Banes, 1986.

se problematiza. En *Disculpe...*, en los múltiples cuestionamientos a cómo moverse que se dan en la interacción con el público/coreógrafo. En *Arcadia*, en la utilización de acciones que progresan y se destruyen antes de la culminación. Además, en dichas acciones el referente ya no es el mundo o las ideas, sino la misma “praxis humana” (Tambutti, 2012).

Mientras que para Lepecki la palabra en escena es una de las formas de crítica al proyecto cinético, para Bojana Kunst (2009), “abrir la boca” es “la abolición de la jerarquía cinestésica del movimiento”. Para ella, hay una dimensión política en el cuerpo danzante que expresa su voz. Encuentra en esto un gesto feminista, ya que quienes que eran coreografiadas por hombres y sin voz eran las bailarinas, representadas en muchos de los discursos sobre la danza como seres etéreos y divinos, pero sin voz propia. Adquirir una voz propia enfrenta a la bailarina a otra problemática, que es la de convertir el ruido de su voz en discurso. Esto nos recuerda la escena de *Arcadia* donde las intérpretes dicen algo en el micrófono que no entendemos y luego mueven los objetos, hasta que, en un momento, el micrófono deja de distorsionar el sonido y empezamos a entender las consignas que dan.

Por otro lado, tener una voz es aparecer como sujeto. Noémie Salomon (2018) desarrolla esa hipótesis a partir de la obra *Véronique Doisneau* de Lepecki, quien es convocado para realizar una obra en la Ópera de París y presenta un solo donde una bailarina del cuerpo de ballet —Véronique Doisneau— realiza su función de despedida. De pie, en ropa de ensayo, cuenta detalles de su vida profesional y personal, su relación con las obras que ha danzado; incluso, por momentos, las ejecuta para ejemplificar lo que dice. Algo similar ocurre en la sección de entrevistas de *Disculpe...* Sin embargo, en esta última, Vecino responde preguntas del público, que no sólo está ahí para observar, sino que puede interactuar con ella. Para Salomon, *Véronique Doisneau* se presenta en la obra como un sujeto con lo bueno y lo malo: individualizada y sujeta a las normas sociales y a los dispositivos de poder (concepto que retoma de Foucault). La relación palabra-movimiento de *Disculpe...* es diferente y creemos que el sujeto emergente de ésta también lo es.

En ambas obras, la palabra es usada como un lugar para poner en común. A través de este lugar se intenta llegar a un movimiento consensuado: *Disculpe...* con los espectadores, y *Arcadia*, hacia el interior de la obra. Sin embargo, en ambas, llegar a un acuerdo tiene sus complicaciones. Las dos obras trabajan en llegar a acuerdos con otros y junto a otros, donde media la palabra y donde la imposibilidad de lograr una igualdad con otra entidad genera nuevos modos de existencia. Esta imposibilidad de representar

es la posibilidad de apertura a la novedad: la mimesis es siempre productiva. Incluso al intentar representar la “nada”, hay algo, y ese algo se construye en un diálogo y en una relación. El “bucle de retroalimentación autopoiética” que es parte de cualquier producción escénica queda en evidencia y los espectadores colaboran, participan, e incluso, son expulsados.

Por todo lo anterior posicionamos estas obras en el marco de lo que Laddaga (2006) llama “estéticas de la emergencia”. Este autor afirma que es posible identificar un cierto número de particularidades y líneas de influencia y resonancia en ciertas prácticas artísticas actuales, cuyos orígenes se remontan a las vanguardias artísticas de los años veinte y sesenta, pero que en un contexto político de globalización y transnacionalización atravesado por la tecnología tienen una lógica diferente. Este cambio en las artes es, para este autor, tan profundo como el cambio más general, es decir, el de la sociedad en el que están insertas.

Algunas características de las estéticas emergentes que aparecen en las obras tienen que ver con la puesta en práctica de modelos de arquitectura colaborativa caracterizados por la desjerarquización y la incorporación de artistas y no artistas; el reconocimiento de la fragilidad y los equilibrios momentáneos como elementos constitutivos de nuestro tiempo; la realización de experiencias de aprendizaje colectivo; la exposición al público; el registro y la documentación de materiales utilizados y del proceso de composición como evento o como obra, donde se explorarán formas de autoría compleja.

Creemos que este trabajo ha avanzado en el análisis de los elementos formales de dos obras de danza a partir de la mimesis. Sin embargo, queda un trabajo a realizar: continuar ahondando en los sentidos sociales y políticos que construyen este tipo de obras y qué lugar juegan los procedimientos miméticos en su producción. ●

Referencias

- Abadi, F. (2015) Mimesis y corporalidad en Walter Benjamin y Roger Caillois, *Cuadernos de Filosofía*, 65, pp. 33-45.
- Abraham, L. E. (2008). *Escenas que sostienen mundos. Mimesis y modelos de ficción en el teatro*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto de Lengua, Literatura y Antropología.
- Aristóteles (2004). *Poética*. Buenos Aires: Leviatán.
- Auerbach, E. (1993). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. España: Fondo de Cultura Económica.
- Austin, Paul (1982). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Banes, S. (1986). *Terpsichore in sneakers. Post-modern dance*. Estados Unidos: Wesleyan University Press.
- Benjamin, Walter (1982). La caza de las mariposas, *Infancia en Berlín hacia 1900*, Madrid: Alfaguara.
- Benjamin, Walter (2007). Doctrina de lo semejante y Sobre la facultad mimética, en Walter Benjamin, *Obras*, libro II, vol. 1. Madrid: Abada.
- Bozal, V. (1987). *Las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor (La Balsa de la Medusa).
- Derrida, J. (1982). *Différance, Margins of Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 1-27.
- Deleuze, G. (1968). *Différance et répétition*, París: Presses Universitaires de France.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Hlebovich, Ludmila (2017). El fundamento sensorial de Infancia en Berlín 1900, en *XI Jornadas de Investigación del Departamento de Filosofía FAHCE-UNLP*. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.13750/ev.13750.pdf Fecha de última consulta: 29 de mayo de 2022.
- Kunkst, B. (2009). The Voice of the Dancing Body, en *Frakcija*, Zagreb. Disponible en: <http://wp.me/p1iVyi-1V>. Fecha de última consulta: 10 de agosto de 2022.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Lepecki, A. (2008). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. España: Centro Coreográfico Galergo, Mercat de las Flores, Universidad de Alcalá.
- Martínez Sánchez, Alfredo (2006). Invención y realidad. La noción de mimesis como imitación creadora en Paul Ricoeur, *Diánoia*, vol. 11, nº 57, noviembre de 2006, pp. 131-166.
- Pierce, C. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Ricoeur, P. (1998). *Tiempo y narración*. México: Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (1980). *La metáfora viva*, Madrid: Ediciones Europa.
- Said, E. (2014). Posfacio a 50 años de la aparición de *Mimesis*, en Auerbach, E. (2014), *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. España: Fondo de Cultura Económica.
- Salomon, N. (2018). Talking Dancing: *Véronique Doisneau* and the Somato-Discursive Invention of the Choreographic Subject, *Dance Chronicle*, vol. 41, nº 1, pp. 29-50.
- Tambutti, S. (2012). Cuerpo, danza, idea: desde una realidad cambiante hacia una realidad suprasensible, *Cuerpo del Drama*, 2012, septiembre de 2021 (1).
- Tatarkiewitz, W. (2001). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. España: Tecnos.

Hacia un radioarte expandido

Towards a new expanded radioart

MANUEL ROCHA ITURBIDE¹

Resumen

En este ensayo propongo abrir el concepto de radioarte para enriquecer el género y acercarlo más a los distintos estilos estéticos de la música electroacústica y del arte sonoro, ya que las instituciones radiofónicas y sus protagonistas se han ensimismado en una escueta y limitada definición de géneros del arte radial, que ha limitado las posibilidades expresivas de este interesante espacio eléctrico. Es necesario hacer un análisis comparativo de los lenguajes de estos tres campos (radioarte, arte sonoro y música electroacústica) para encontrar sus convergencias. A partir de ahí, intento que los radioartistas se acerquen a los estilos estéticos de la electroacústica y del arte conceptual, y que los músicos y artistas de otras disciplinas se aproximen al radioarte. Finalmente, hago un análisis histórico crítico del papel de las instituciones radiofónicas y culturales de México en un contexto internacional, reconociendo su papel protagonista en Latinoamérica, y proponiendo un apoyo mayor en la creación y difusión de obras sonoras para la radio.

Palabras clave • arte sonoro, intermedia, música electroacústica, radioarte

Abstract

In this essay I propose to open the concept of radio art in order to enrich it and to approach the different aesthetic styles of electroacoustic music and sound art, because the radiophonic institutions and their pro-

tagonists have limited the definitions of radio art genres, limiting in this way the expressive possibilities of this interesting electric space. It is necessary to do a comparative analysis of the languages of these three fields (radio art, sound art and electroacoustic music) in order to find their convergences. From there, I am inviting radio artists to get closer to electroacoustic and conceptual art aesthetics to include in their works, and musicians and all kind of artists to make radio art. Finally, I do an historical analysis of the radiophonic and cultural institutions in Mexico in an international context, acknowledging their protagonist role in Latin America, and proposing an increased support for the creation and diffusion of sound works for the radio.

Key words • soundart, intermedia, electroacoustic music, radioart

El arte radiofónico o radioarte es un lenguaje relacionado con el arte sonoro y con la música electroacústica, “cuya especificidad es el espacio electrónico delimitado por la tecnología de la radiodifusión” (Iges, 1990: 7). El radioarte tiene su origen desde el nacimiento de la radio en los años veinte, en un momento en el que las vanguardias artísticas de todo el planeta se involucraron con medios tecnológicos nuevos para experimentar y encontrar nuevos modos de expresión, en un campo transdisciplinar e intermedial expandido en donde las distintas disciplinas artísticas pudieran hibridizarse y dialogar más.

¹ **MANUEL ROCHA ITURBIDE** | Profesor e investigador titular de tiempo completo, Universidad Autónoma Metropolitana-Lerma, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Artes y Humanidades México • <https://orcid.org/0000-0002-9981-9758> • manroit@gmail.com

FECHA DE RECEPCIÓN: 31 de mayo de 2022 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 24 de agosto de 2022.

Citar este artículo como: ROCHA ITURBIDE, M. (2022). Hacia un radioarte expandido. Revista *Nodo*, 33(17), julio-diciembre, pp. 45-54. doi: 10.54104/nodo.v17n33.1366

La idea del radioarte como un género nuevo nació y avanzó el siglo XX y dentro de las instituciones radiales, principalmente de Europa y Canadá. Sin embargo, hasta el día de hoy, la definición de esta disciplina sigue siendo ambigua para algunos investigadores. El radioarte ha estado principalmente preocupado por la “investigación del sonido del cuerpo inalámbrico despojado y reparado, para proveer una identidad de la transmisión para las permutaciones nebulosas de diversas artes acústicas”¹ (Whitehead, 1992: p. 253). Aunque el radioarte sucede en el sonido, esto no es lo que más importa. El centro de gravedad debería estar en

el corazón dividido en dos de los infinitos países de los sueños y de los fantasmas, un corazón que palpita a través de una serie de oposiciones pulsadas y fricativas: la señal de radio como algo íntimo pero intocable, cargada sensualmente pero técnicamente remota, llegando profundamente adentro pero desde muy lejos (Whitehead, 1992: 254).

Interpreto esta metafórica definición de este modo: las grandes travesías de las transmisiones, su condición institucional, acústica, técnica y científica de carácter frío, en oposición a la incógnita de quien transmite el mensaje y de quien lo escucha y en donde, así como los espacios humanos íntimos, emocionales y cálidos, son características circunstanciales en la comprensión de cómo los distintos géneros que han surgido en el radioarte u otros géneros que no son considerados radioarte pero que pudieran serlo, son afectados. De esta manera, aunque nuestro punto de partida sea el sonido y las distintas maneras artísticas en que éste puede comunicar, no debemos nunca olvidar las especificidades técnicas, filosóficas, estéticas y contextuales de la radiofonía.

Para entender las fronteras existentes entre el radioarte, la música electroacústica y el arte sonoro, y además proponer una hibridación que amplíe el campo del arte radiofónico, es necesario antes puntualizar y delimitar estas tres áreas para observar cuáles son sus coincidencias y sus divergencias. Sirva este breve ensayo como punto de partida: estudiaré los lenguajes del arte sonoro y de la música electroacústica en relación con el lenguaje radiofónico, no sólo desde un análisis estético, sino también desde las políticas institucionales y culturales de los organismos radio-

fónicos, particularmente de mi país y de Latinoamérica, tarea complicada debido al gran auge del fenómeno radiofónico que ha existido en nuestro continente desde mediados de la última década del siglo XX, en donde distintas instituciones radiofónicas —particularmente dedicadas a la difusión de la cultura— han actuado como promotoras y difusoras de obras sonoras de distintos tipos.

¿Qué es el radioarte? Al igual que con el arte sonoro, su definición se ha prestado a equívocos y ambigüedades. Mi concepción del arte sonoro es probablemente más abierta y ambigua de lo que es el radioarte para los investigadores que han estudiado este género. Por lo mismo, para mí el radioarte podría ser cualquier experiencia artística sónica transmitida por la radio que no sea música, y que tenga que tomar en cuenta al lenguaje radiofónico para su difusión (Rocha Iturbide, 2005). Pero acudamos a los especialistas para ampliar el espectro: de acuerdo con José Iges, el radioarte es un arte sonoro que se crea y se produce valiéndose de un lenguaje radiofónico que comunica a través de mensajes transmitidos por la radio, y cuyos elementos pueden ser la utilización expresiva de la palabra, de la música, de los efectos sonoros y del silencio (Iges, 1997: 19).

El origen del arte radiofónico está en su potencial para transmitir sonidos de manera simultánea (tomando en cuenta todas las estaciones de radio que transmiten al mismo tiempo), así como de recibir esas señales de manera simultánea en todas las radios del mundo que reciben esas emisiones en un mismo instante. Las transmisiones radiales de onda corta anunciaron de manera temprana el surgimiento del internet, ya que transmitieron obras musicales, de carácter narrativo y otros, de manera simultánea y desde distintas localidades del planeta.² Este nuevo medio surgió en 1920 fue intuido por distintos artistas como un germen con un gran potencial expresivo y con novedosas características. Algunos de estos visionarios fueron el grupo de arte vanguardista Estridentista, de México, el artista

² A finales de los años treinta del siglo pasado, el compositor Edgar Varèse (Francia, 1883-1965) “imaginó una obra que fuera ejecutada y transmitida simultáneamente en distintas partes del mundo con cada coro cantando en su propia lengua. Este concepto pasó por varias fases; en un punto, André Malraux (Francia, 1901-1976) escribiría el texto. Los periódicos recogieron la idea y la llamaron ‘Sinfonía Roja’ o ‘Sinfonía de las masas’. Los escuchas estarían rodeados de altavoces transmitiendo de muy lejos e hilando el sonido alrededor del auditorio. Se usarían microtonos e instrumentos eléctricos especialmente inventados [...]. Los coros se usarían en su más larga extensión de posibilidades: cantando, tarareando, gritando, mascullando, declamando, etc.” (Salzman, 1971).

¹ En las notas a pie de su texto, el autor define a las artes acústicas como: música concreta, arte del ruido, poesía sonora, paisaje sonoro y otras disciplinas similares.

futurista Tommaso Marinetti (Italia, 1876-1944) con sus *Radio Sintesi* (guiones radiofónicos poético-conceptuales), el compositor Edgar Varèse y otros artistas más.

Las primeras obras artísticas pensadas para la radio tuvieron un alcance conceptual muy particular, y aludieron a la posibilidad de escuchar de manera simultánea sonidos provenientes desde distintos puntos del planeta. En 1924, el poeta estridentista Luis Quintanilla del Valle (México, 1900-1980, que firmaba sus poemas con el seudónimo de Kyn Taniya), escribió el poemario *Radio: poema inalámbrico en nueve mensajes*, en el cual su poema ...*IU IIIUUU IU...* es “un texto con un título onomatopéyico que imita los silbidos que emite un receptor de radio durante el proceso de sintonía” (Gallo, 2007: 832). Este poema, aunque no haya sido transmitido por la radio, fue una obra artística radiofónica que describe la simultaneidad en la recepción de mensajes sónicos eléctricos desde distintos puntos del mundo:

Últimos suspiros de marranos degollados en Chicago Illinois
estruendo de las caídas del Niágara en la frontera de Canadá
Kreisler Reisler d'Annuzio France etcétera y los jazz bands
de Virginia y de Tenesí la erupción del Popocatepetl sobre
el valle de Amecameca así como la entrada de los acorazados
ingleses a los Dardanelos [...] Todo esto no cuesta ya más
que un dólar por cien centavos Tendréis orejas eléctricas
y podréis pescar los sonidos que se mecen en la hamaca
kilométrica de las ondas ...*IU IIIUUU IU...*
(Gallo, 2007: 834-835).

A partir de estas primeras vanguardias se fueron desarrollando poco a poco los distintos géneros del radioarte. José Iges describe tres tipos de géneros en el arte radiofónico: el narrativo textual —que engloba a los reportajes artísticos, los radiodramas y los documentales artísticos—, los géneros musicales que incluyen a la ópera radiofónica, a las músicas radiales —que podrían ser la concreta y la electrónica, al *collage* sonoro y al *soundscape* (paisaje sonoro)—,³ y los géneros híbridos, que comprenden la performance radiofónica, el *feature*, el nuevo *hörspiel*, la poesía sonora y la *text-sound composition* (Iges, 1997: 187-188).

Ésta es una definición amplia del radioarte que incluye algunos géneros que considero fundamentales en el arte sonoro, como la poesía sonora, el paisaje sonoro y la *per-*

³ En los años setenta, el compositor, pedagogo e investigador canadiense Murray Schaffer (Canadá, 1933-2021) acuñó el concepto de *paisaje sonoro* (*soundscape*), y consolidó un formato sonoro muy apto para su radiodifusión, también llamado *postal o ambiente sonoro*.

formance radial. Inclusive, Iges considera a la música electrónica y a la concreta dentro del ámbito del radioarte, que son músicas electroacústicas abstractas, cuando en la práctica casi todos los estilos estéticos de la música electroacústica, salvo los relacionados con la poesía sonora, al paisaje sonoro y la música programática y narrativa, han sido relegados por las instituciones radiales del ámbito específico denominado hoy en día radioarte. Otros teóricos han explicado el radioarte desde el lenguaje radiofónico y no tanto desde los distintos géneros o estilos estéticos que pueden existir, como el artista e investigador Robert Adrian (Canadá, 1935-2015), integrante de la *Kunstradio* —un programa de la Radio Nacional de Austria que ha promovido al arte radiofónico—, y quien escribió un manifiesto conceptual⁴ para explicar el radioarte en 1990.

Dejemos por ahora de lado la definición de radioarte y describamos su relación con el arte sonoro. Para ello es necesario explicar lo que es el arte sonoro, un ámbito ambiguo y difícil de definir en el que he trabajado durante más de treinta años como creador e investigador. El término *arte sonoro* surgió de manera artificial en los años ochenta del siglo XX, debido a una necesidad de distintos artistas que comenzaron a hacer música experimental, o de músicos que incursionaron en el medio artístico para realizar esculturas e instalaciones sonoras. Estos creadores formaron así un nicho, un espacio en donde podían caber todas las expresiones artísticas sónicas que no podían explicarse desde la música. De este modo, cualquier obra artística de cualquier disciplina que usa el sonido como guía primaria de expresión, y que lo convierten en su columna vertebral, puede ser arte sonoro. Todas estas obras suelen ser intermedias, es decir, que utilizan diferentes lenguajes artísticos que se hibridan y, en algunos casos, como sucede con la escultura y la instalación sonora, el fenómeno sónico le proporciona una temporalidad a la experiencia plástica (Rocha Iturbide, 2005).

⁴ El manifiesto de Adrian es bastante radical e intenta apartarse de todos los géneros del arte sonoro y de la música electroacústica, pero describe los distintos espacios que genera la radio, así como las distintas calidades de escucha. Cito aquí algunos de los puntos más relevantes: “El radioarte sucede en el lugar en el que se escucha / El espacio radiofónico está formado por todos los lugares en los que se escucha / La calidad del sonido de una obra radiofónica está determinada por el tipo de receptores con los que cuenta cada oyente / Cada individuo escucha su versión final de la obra generada mezclado con el sonido ambiente del lugar en el que se encuentra / El radioartista no puede controlar cómo se experimenta el radioarte / El radioarte es radio hecho por artistas” (Taller de Radio, 2016).

En el arte sonoro de carácter intermedia hay obras que se encuentran entre el lenguaje y la música (la poesía sonora), entre la plástica y el sonido imaginado (poesía visual y arte conceptual que alude al sonido), entre el arte acción y el sonido (acciones sonoras), entre el arte visual y el sonido (pinturas musicales, escultura sonora e instalación sonora), etcétera.

Dentro del concepto de *arte sonoro* cabe mucho, por ejemplo, algunas obras sonoras conceptuales de los años setenta y ochenta del siglo pasado. *Parole* (1976) de Maurizio Nannucci (Italia, 1939) es una obra en la que el artista realizó una encuesta en la ciudad de Florencia incitando a distintas personas en la calle a decir la primera palabra que les viniera a la mente. El resultado fue una obra sonora de 13:30 minutos grabada en un LP de 33 rpm, en la que escuchamos de manera continua distintas palabras que de manera azarosa contrastan tanto en un nivel sónico-musical,⁵ poético y conceptual: “*buonasera ciao violoncello fiorenze roma arriverdichi casa libro stampe città morte calcio amore amore finestra calcio fiore américa venezia soldi calcio* [...]” (Nannucci, 1990: 139).

Otra obra interesante que podría ser radial es la del artista William Furlong (Inglaterra, 1944), fundador de la revista sonora *Audioarts*, y cuyo único registro es una grabación. En la obra *Ums and Ahs*, grabada en el LP *Audio Arts Orchard Gallery 1984*, Furlong entrevistó a distintas personas en las calles de Derry. Después editó y eliminó todas las palabras, quedándose sólo con los sonidos que producen las personas un instante antes de responder, esto es, los sonidos de las dubitaciones o de las pausas del pensamiento.

En el ensayo en donde me aventuré a definir el arte sonoro (¿Qué es el arte sonoro?, Rocha Iturbide, 2005), explico al radioarte como cualquier obra sonora emitida por la radio que tome en cuenta el lenguaje radiofónico, descartando las músicas tradicionales. La simple descripción de una escultura o de un texto conceptual podrían ser obras artísticas radiales. Por otro lado, si la música en general es radial, la electroacústica lo es aún más, ya que muchas de estas obras significan más allá de la abstracción pura de los sonidos de la música instrumental, ya sea porque utilizan sonidos de la vida cotidiana u otros que producen signos y símbolos, es decir, imágenes visuales o narrativas que se producen en un nuevo nivel meta-musical.

⁵ Es de notar que en los primeros veinte segundos de audio de la obra se repiten varias palabras como *amore* (amor), *calcio* (fútbol); en la grabación real contrasta también la manera en que cada persona dice una palabra: algunos muy sorprendidos, otros alegres, etc. Así, esta obra se despliega en distintos niveles, volviéndose muy rica y compleja.

Definamos ahora lo que es la música electroacústica. Si nos atenemos de manera descriptiva a estas dos palabras, podría ser cualquier música que se reproduce por altavoces, es decir, una canción POP o la grabación de una obra de orquesta reproducida por la radio o en el internet.

En realidad, la música electroacústica —que incluye diversos géneros (electrónica, concreta, acusmática, *tape music*, *soundscape composition*, música mixta, *live electronics*, etc.)— es una música con una estética completamente nueva que surgió a partir de la invención de la música concreta de Pierre Schaeffer (Francia, 1910-1995), en 1948, en la radio de París, así como con la música electrónica creada en los estudios de la radio de Colonia a principios de los años cincuenta, a cargo de ingenieros y compositores como Herbert Eimert (Alemania, 1897-1972) y Karlheinz Stockhausen (Alemania, 1928-2007).

A partir de este momento histórico se desarrollaron distintos estilos estéticos del mismo modo que con el radioarte, los cuales a la fecha son a veces difíciles de determinar porque no ha habido todavía suficientes investigaciones musicológicas analíticas con respecto a este tema. Prueba de ello es que, en general, cuando un compositor hace una obra electroacústica con sonidos fijos (antiguamente llamada música para cinta sola), la llama una *obra acusmática*, cuando en realidad esa palabra surgió en los estudios del GRM (Groupe de Recherche Musical) en Radio Francia a mediados de los años cincuenta, como una referencia específica a una escucha fenomenológica necesaria e indispensable para poder entender la música concreta. Desde entonces, el término *música acusmática* ha sido usado por un grupo de compositores electroacústicos franceses ligados al GRM para agrupar las obras que se han producido desde esa época hasta el día de hoy y que convergen por lo general en los procesos de composición a partir de objetos sonoros.

¿Por qué la dificultad de establecer distintos estilos estéticos? La música electroacústica no hace uso de instrumentos tradicionales que puedan ser escritos en una partitura, no tiene un sistema de notación y sólo existe *fijada* —de manera análoga a una impresión fotográfica— en una cinta magnética, un disco de vinil, un rodillo de cera o un disco duro. Según el compositor Christian Clozier (Francia, 1945), fundador del centro de producción y difusión IMEB en Bourges Francia, la música instrumental se lee y se escucha, a diferencia de la electroacústica, que se escucha y se aprecia. Una partitura es independiente de la música escuchada, y ésta puede interpretarse muchas veces por distintos individuos, o simplemente ser leída. La partitura es una especie de objeto sintáctico y semántico —si pudiéramos compararla a un libro— propenso al análisis; en

cambio, la música electroacústica sólo existe cuando hay un oyente, y sólo la escucha subjetiva de esa persona es capaz de apreciar, analizar y emitir una valoración a partir de su experiencia aural. Todavía no existe un sistema integral capaz de analizar la música electroacústica,⁶ que podría servir también para transcribir los paisajes sonoros que escuchamos día a día. Por otro lado, es curioso que la semiología no haya desarrollado a la fecha un sistema teórico basado en los sonidos que escuchamos diariamente. Muchos de ellos significan de manera clara produciendo símbolos que podrían ser usados por otras disciplinas artísticas. Podríamos imaginar, por ejemplo, una literatura sónica conformada por imágenes sonoras de objetos y acciones existentes, no por palabras.

¿Qué tienen en común el radioarte (excluyendo el arte radiofónico que hace uso de guiones y que se relaciona con la literatura y con los dramas radiales) con el arte puramente sónico (descartando la escultura y la instalación sonora) que no se puede entender como música debido a que en el proceso creativo involucrado no existió ninguna intención formal o estructural pertenecientes al lenguaje musical? Me refiero aquí a obras sonoras que tienen un origen sinestésico —como intentar pintar o esculpir a través del sonido— o a la libre improvisación no basada en reglas. ¿Cuál es la relación entre el radioarte y la música electroacústica con sonidos fijados? Podemos encontrar una convergencia clara en estos tres lenguajes sonoros supuestamente distintos, ya que sus obras sonoras existen solamente cuando las escuchamos, y porque que no hay una escritura independiente del hecho sónico, salvo por los análisis espectrales que nos podrían dar una información muy

⁶ Existe un sistema creado por el grupo de investigación del GRM de Radio Francia. El *Acousmograph* puede hacer un análisis espectral de una obra electroacústica en donde aparece también una imagen gráfica de los objetos sonoros, pero muchas características formales y dinámicas de cómo se comportan los sonidos, su tipo de timbre, si son texturales o no, etc., no pueden ser descritas de este modo. El timbre es un fenómeno muy complejo que no se puede reducir al uso de un programa de análisis por ordenador.

limitada y que nada tienen que ver con el mensaje estético. Estos lenguajes sólo son una consecuencia perceptual y fenomenológica del resultado técnico de sus grabaciones, así como de la reproducción electrónica de sus sonidos por

medio de altavoces. A partir de esta reflexión, deduzco que existe una gran proximidad entre estos tres dominios.

Hay que tomar en cuenta las políticas institucionales de la radiofonía, que han moldeado y conformado una serie de estéticas que se han convertido en las expresiones artístico sonoras radiales del presente. La historia de la música electrónica y electroacústica está íntimamente relacionada con la radio. No se hubiera desarrollado si no hubiera sido cobijada por las instituciones radiofónicas europeas, donde surgieron los primeros estudios electroacústicos y los primeros aparatos, como los magnetófonos que permitieron la creación de nuevas músicas. Los directores del festival “Synthèse” (Festival International des Musique et Créations Electroniques), producido por el Instituto de Música Electroacústica de Bourges (IMEB) desde 1970,⁷

realizaron año con año encargos de obras y colaboraron con distintas estaciones radiales que transmiten música electroacústica y radioarte, para darle difusión a estas nuevas manifestaciones sónicas tan poco conocidas y escuchadas. En América Latina, en cambio, las instituciones radiofónicas no han tenido los fondos necesarios para crear estudios electroacústicos en sus recintos, así como tampoco para encargar obras nuevas.

En 1996, en México, la estación de radio pública Radio Educación, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) y la Universidad del Claustro de Sor Juana, realizaron la primera Bienal de Radio bajo la dirección de Lidia Camacho (México, 1957), y con ella, un concurso que auspició la creación del radioarte. Sin embargo, en el concurso se excluyeron todas las músicas electroacústicas que

⁷ El IMEB y su festival “Synthèse”, dirigidos por Françoise Barrier y Christian Clozier, abrieron sus puertas en 1970, pero desaparecieron hace más de diez años debido a la falta de apoyo del estado francés.

Explico al radioarte como cualquier obra sonora emitida por la radio que tome en cuenta el lenguaje radiofónico, descartando las músicas tradicionales. La simple descripción de una escultura o de un texto conceptual podrían ser obras artísticas radiales. Por otro lado, si la música en general es radial, la electroacústica lo es aún más, ya que muchas de estas obras significan más allá de la abstracción pura de los sonidos de la música instrumental, ya sea porque utilizan sonidos de la vida cotidiana u otros que producen signos y símbolos, es decir, imágenes visuales o narrativas que se producen en un nuevo nivel meta-musical.

podrían estar cercanas al lenguaje radiofónico, al estipular en sus bases que las obras permitidas tenían por fuerza que haber sido pensadas para la radio; se estipularon géneros cerrados y escuetos, y de este modo, los compositores electroacústicos y los artistas sonoros prácticamente no participaron.⁸

Para dar un ejemplo: una gran parte de la producción electroacústica del compositor Antonio Fernández Ros (México, 1961) es muy cercana al arte radiofónico, siendo que este creador nunca ha tenido un conocimiento o ha estado influenciado por el radioarte. Varias de sus obras electroacústicas se basan en músicas programáticas ilustradas con sonidos electroacústicos, o bien pueden ser a veces radio-teatros musicales híbridos. Además, en años recientes, Fernández Ros ha incursionado en la investigación de las lenguas indígenas de México, y ha hecho uso de ellas en varias de sus obras. Yo me pregunto, ¿cómo es que este compositor nunca participó o se enteró del concurso de radioarte de las bienales de radio? Si la musicología que estudia la música electroacústica (tan poco desarrollada) hubiera desarrollado una teoría estética que incluyera algunos estilos del arte radiofónico, las instituciones radiofónicas tal vez podrían haber sido más abiertas y este concurso hubiera podido acercar e invitar a participar a este gremio de creadores.

Entre 1995 y 2001, el Instituto Internacional de Música Electroacústica de Bourges, Francia, creó una Academia a la que invitó, año con año, a los más destacados compositores-investigadores⁹ a participar en distintos seminarios para estudiar las estéticas, los métodos de análisis, las técnicas de difusión del sonido, las técnicas de

síntesis y de procesamiento del sonido, etcétera, de la música electroacústica. La academia tuvo a bien publicar los textos de los invitados en los distintos simposios; al revisarlos, me llevé una gran sorpresa al descubrir que casi ningún compositor se aventuró a realizar un análisis

de estilos estéticos. Sólo Francisco Kröpfl (Argentina, 1931-2021), compositor y pionero de la música electroacústica en su país, intentó en el primer simposio de la Academia (Estéticas y Música Electroacústica 1995) describir las distintas tendencias estéticas que existían en ese momento.

Pierre Schaeffer fue el pionero en desarrollar una teoría fenomenológica de la música concreta. Después de él, el compositor-investigador para mí más importante ha sido el Denis Smalley (Nueva Zelanda, 1946), quien en 1985 desarrolló nuevos conceptos para analizar la música electroacústica mediante una estrategia que contempla los fenómenos sonoros desde dos lugares distintos: el dominio espectral y el dominio morfológico (espectro-morfología).¹⁰ No obstante, a Smalley no le interesó un posible análisis de estilos electroacústicos.

En años recientes la situación es similar, pero han surgido nuevas iniciativas, algunas llevadas a cabo por compositores de nuevas generaciones, como Natasha Barret (Reino Unido, 1972), quien escribió “Trends in Electroacoustic Music”, publicado en 2014 en el libro *Electronic Music*, u otras investigaciones realizadas por compositores de la generación de Smalley: el libro editado por Simon Emmerson (Reino Unido, 1956) y Leigh Landy (Holanda, 1951), *Expanding the horizon of electroacoustic music analysis* (2016). En el primer capítulo —“The analysis of electroacoustic music: the differing needs of its genres and categories”—, los editores reconocen la dificultad de realizar un análisis mu-

La música concreta eliminó de su vocabulario sónico cualquier sonido que hiciera una referencia clara a las actividades humanas o a los distintos fenómenos de la naturaleza. Tomó, en cambio, el camino de la abstracción, análogo al de la música instrumental contemporánea (sobre todo la que utiliza técnicas extendidas para producir todo tipo de texturas sonoras y espectros de frecuencia densos), pero yendo mucho más lejos gracias a la gran variedad de sonidos que se pueden crear en un estudio y que no podrían ser producidos por algún instrumento, y partiendo, por otro lado, de las bases de la filosofía fenomenológica perceptual de Maurice Merleau Ponty.

⁸ A pesar de que nunca me he considerado un radioartista, varias de mis obras electroacústicas corresponden perfectamente con el lenguaje radiofónico. En 2006 participé en el concurso de radioarte de la VI Bienal de Radio de la Ciudad de México y gané el tercer lugar con la obra *El eco está en todas partes*.

⁹ La musicología relacionada con la música electroacústica está tan atrasada, que han tenido que ser los mismos compositores quienes desarrollen las bases para un análisis técnico, estético y formal de estas relativamente nuevas músicas.

¹⁰ El primer ensayo que realizó Smalley y que ha sido la base del desarrollo del análisis musicológico de la música electroacústica fue “Spectro-Morphology and Structuring Processes”, publicado en el libro *Language of Electroacoustic Music*, que fue editado y publicado por Simon Emmerson en 1985.

sicológico objetivo para definir estilos estéticos en la música electroacústica.

No existe una sola manera para el análisis en este campo y la plétora de posibilidades amenazan al escucha y al lector a ahogarse. Por esta razón establecimos límites, pero de esta manera esperamos que el lector pueda crear su propio camino —tal vez a partir de una hibridación de aproximaciones— a través de este rico paisaje. Nuestro primer límite es que el acercamiento al análisis está principalmente enfocado hacia el escucha —las intenciones del compositor, sus métodos y aproximaciones pueden influir pero no definir la experiencia de la música— (Emmerston y Landy, 2016: 8).

Por esta razón, ambos editores decidieron proponer a los distintos autores del libro una guía temática para escribir de manera libre sobre algún tema relacionado con el análisis de la música electroacústica: representación, materiales, comportamiento de la escucha, comportamiento de los materiales, ordenamiento, espacio, elementos performativos, etc. No obstante, prácticamente nadie escribió acerca de estilos estéticos específicos, sino más bien de aproximaciones estéticas y técnicas.

Analizaré primero la propuesta realizada por Francisco Kröpfl en 1995. El compositor nos habla de *tendencias*¹¹ que coinciden en algunos puntos con la clasificación de José Iges. La primera consiste en “obras de artistas en la búsqueda de nuevas expresiones basadas en los sonidos acústicos del medio ambiente y que están poco procesados” (Kröpfl, 1996: 59). Este género es igual al antes propuesto por Murray Schaffer, Barry Truax (Canadá, 1947) y Hildegard Westerkamp (Canadá, 1946), llamado *Soundscape Composition* (composición a partir de paisajes sonoros), muy bien acogido por las instituciones que han difundido el radioarte y el arte sonoro en todo el mundo. Otro de los campos que define Kröpfl es el de “obras referenciales con un fin narrativo o descriptivo” (Kröpfl, 1996: 59), que no es nada distinto de uno de los géneros del radioarte del que nos habla Iges, y equivalente también a las músicas programáticas. Otra tendencia es la de “obras basadas en textos hablados”, que para mí es igual al estilo estético de la música electroacústica basada en la palabra y en la poesía sonora, propuesta por vez primera por varios poetas sonoros transdisciplinarios como Henry Chopin (Francia, 1922-2008) y el sueco Lars Gunnar Bodin (Suecia, 1935-

¹¹ En el texto, el compositor no se atreve a usar la palabra *género* o *estilo* en su clasificación.

2021). Kröpfl determina también otras tendencias no tan cercanas al lenguaje radiofónico, que en algunos casos son más bien medios técnicos.¹² Quisiera añadir aquí una tendencia estética distinta que se relaciona con la radio: “obras que hacen uso de las metáforas visuales o narrativas de los sonidos naturales grabados o transformados que significan más allá del sonido”.

El compositor Trevor Wishart (Reino Unido, 1946) fue el primer teórico que desde mediados de los años ochenta desarrolló ideas acerca del poder metafórico del sonido y de su potencial para producir imágenes extra sonoras. Pierre Schaeffer ya había detectado el poder de algunos sonidos para significar hacia otros lenguajes artísticos (artes visuales y literatura), pero en su momento no supo cómo hacer uso de estas imágenes meta musicales. Así, la música concreta eliminó de su vocabulario sónico cualquier sonido que hiciera una referencia clara a las actividades humanas o a los distintos fenómenos de la naturaleza. Tomó, en cambio, el camino de la abstracción, análogo al de la música instrumental contemporánea (sobre todo la que utiliza técnicas extendidas para producir todo tipo de texturas sonoras y espectros de frecuencia densos), pero yendo mucho más lejos gracias a la gran variedad de sonidos que se pueden crear en un estudio y que no podrían ser producidos por algún instrumento, y partiendo, por otro lado, de las bases de la filosofía fenomenológica perceptual de Maurice Merleau Ponty (Francia, 1908-1961).

Natasha Barret tampoco se aventura a definir estilos estéticos específicos, sino a hablar de tendencias: podemos añadir a lo ya presentado por Kröpfl y por mí, a la música electroacústica basada en microsonidos (síntesis granular, por ejemplo), y a la música electroacústica expandida a partir de sonidos instrumentales (Barret, 2014: 246-251), en donde no se tocan instrumentos en vivo, sino que los sonidos utilizados en las obras fueron extraídos de grabaciones de instrumentos, dando lugar a obras sonoras con instrumentos virtuales que pueden tocar, por ejemplo, a velocidades imposibles. Yo podría ir más allá y mencionar otros estilos estéticos, ya que en mis investigaciones he llegado a la conclusión de que las técnicas utilizadas definen

¹² Las otras tendencias que describe Kröpfl son: “obras que buscan una unidad total entre las micro y las macro estructuras”, que no me parece una tendencia, sino una técnica aplicable también a la música instrumental; “obras basadas en objetos sonoros, creadas con procedimientos sintéticos o analíticos”, en donde se refiere a la música concreta y acusmática; y otras más que no son tendencias estéticas sino géneros técnicos, como las “obras que utilizan una computadora para el tratamiento y el control del sonido en tiempo real”, o las “obras mixtas que combinan músicos y partes electroacústicas pre grabadas” (Kröpfl, 1996: 60).

en un gran porcentaje un estilo estético, pero aquí me refiero a músicas electroacústicas abstractas que están más alejadas de las cualidades intermediales¹³ que ya hemos discutido, tanto en el radioarte, en el arte sonoro y en algunos estilos estéticos de la electroacústica.

Después de este recuento teórico de clasificaciones podemos ver claramente cómo las fronteras tienden a borrarse: ¿qué es radioarte, qué arte sonoro, qué música electroacústica? Creo que sus convergencias son mayores que sus divergencias; si nos quedáramos sólo con los géneros antes definidos que coinciden, tendríamos simplemente un arte sonoro para el escucha, en general poco propenso para la sala de conciertos, y cuyo alcance aural encuentra su mejor hogar en la radio, y no en una producción de discos, que en estos tiempos poca gente compra. Sin embargo, tengo que admitir que la radio ya no está sola, y que el internet ha ampliado por mucho su plataforma original, ya que no sólo transmite radio, sino que difunde obras sonoras a las que sólo se puede tener acceso gracias a este versátil medio de comunicación y difusión.

No obstante, la radio sigue teniendo la magia del comisario o curador, es decir, del programador, ya que al escuchar una estación de radio que transmite arte sonoro —en un sentido amplio de la palabra, ya que incluso la música electroacústica se puede pensar como arte sonoro—, descubriremos obras sonoras —arte sonoro de carácter conceptual, paisajes sonoros hiperreales, poesía sonora y otras muchas obras interesantes— que sólo ese programador podría reunir en una hora de transmisión. Por lo tanto,

En América Latina existe un gran interés por el radioarte. Creadores de distintas disciplinas se han interesado en éste género, ya sea desde la fonografía (grabación de paisajes sonoros, músicas étnicas, etc.), lo narrativo y lo literario (poesía sonora, radionovelas, radioteatros), los distintos tipos de música y el arte. Creo que a la fecha sigue habiendo muy poco interés de los artistas de las distintas disciplinas por el lenguaje radiofónico, y que sólo los creadores que trabajan o que están cercanos a la esfera de la radiofonía proponen y dictan las políticas de difusión, lo que ha limitado enormemente las posibilidades del arte radiofónico.

la misión de las radios culturales sigue siendo principalmente, la de difundir y curar contenidos artísticos. Sin embargo, creo que las instituciones radiales deberían volver a las raíces de la Europa de la segunda mitad del siglo XX, cuando se produjeron muchas obras electroacústicas y de radioarte en sus estudios. Pero existen varias excepciones: el GRM de Radio Francia, por ejemplo, sigue encargando obras, al igual que Radio Clásica de Madrid (en colaboración con el Festival de Música de Alicante y con el Centro de Arte Reina Sofía); otras instituciones radiales, particularmente de Europa, siguen haciendo encargos de obra nueva.

En México, la excelente labor que realizaron Lidia Camacho y Álvaro Hegevich (México, 1963) como directores y propulsores del radioarte en la Fonoteca Nacional (desde

2008, cuando fue fundada, hasta 2017), dio lugar a encargos de obras con temas muy interesantes, como la celebración de los cien años de la Revolución mexicana en 2010, cuando varios artistas sonoros mexicanos¹⁴ realizaron obras en formato 5.1. Radio UNAM también ha llevado a cabo encargos relacionados con el radioarte: en 2008, para la conmemoración de los cincuenta años de las protestas estudiantiles de 1968, pidió a los artistas sonoros participantes pequeñas obras sonoras de corte radiofónico a partir de las pintas literarias que se hicieron en las calles de la Ciudad de México y de París durante las protestas. Un proyecto más reciente y propulsado también por Radio UNAM fue en 2017, llamado “Rumbos radiales”: se invitó a nueve compositores, artistas sonoros y radio artistas a realizar obras, también en 5.1, a partir de los archivos históricos de esa institución universitaria, es decir, de distintos programas de radio relacionados con la cultura. Estas ac-

¹³ Estas cualidades intermediales son las de significar más allá del hecho sonoro en sí mismo. La intermedialidad sitúa a cualquier disciplina artística en una relación híbrida con otra disciplina artística o de otro tipo. Para Dick Higgins (Estados Unidos, 1938-1998) —autor del término *intermedia* en los años sesenta—, una música basada por ejemplo en una propuesta filosófica es también intermedial. La radio es un buen espacio en el que se pueden presentar obras sonoras intermediales porque no están concentradas solamente en el sonido físico y en la ejecución de la obra en las salas de conciertos. Estas obras tienen una expresividad polisémica que, para mí, las convierten en arte radiofónico.

¹⁴ El proyecto se llamó “Reconstrucciones sonoras de la Revolución”; se le encargaron obras a los mexicanos Víctor Manuel Rivas Dávalos (1970, radio artista), Manuel Rocha Iturbide (1963, artista sonoro y compositor electroacústico), Antonio Russek (1964, compositor electroacústico), Israel Martínez (1979, artista sonoro), Manrico Montero (1973-2018, artista sonoro), entre otros. Se realizó un concierto y se produjo un CD. Estas obras fueron transmitidas por varias estaciones debido a su naturaleza cercana al radioarte.

ciones han sido muy loables, así como los programas de radio realizados en Radio UNAM por propulsores del radioarte y del arte sonoro, como Emiliano López Rascón (México, 1969) y Dulce Huet.

Pero, en realidad, en México ha habido una muy pequeña producción de nuevas músicas radiales en estas instituciones.¹⁵ Esta crítica intenta ser constructiva. En lo que va del siglo XXI, México se ha beneficiado de una producción y difusión del radioarte, de la música electroacústica y del arte sonoro, gracias a instituciones no radiales como la Fonoteca Nacional, que desde su fundación hizo encargos a compositores y artistas sonoros, organizó simposios y conciertos, exposiciones de arte sonoro y otras actividades relacionadas.¹⁶ Por otro lado, están el Centro de Producción y Difusión de Música Electroacústica de Morelia (CMMAS); el Espacio de Experimentación Sonora del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM; el Centro Multimedia ubicado en el Centro Nacional de las Artes, que tuvo un sistema de becas de producción de obras y de investigaciones relacionadas con las artes electrónicas, así como un festival (*Transitio*, desgraciadamente desaparecido hace ya diez años) que incluyó a la música electroacústica y al arte sonoro en su programación. Se han realizado además distintos festivales de música experimental y de arte sonoro que han incluido los tres campos de nuestro estudio en su programación.

Pero en los últimos cinco años, todos estos encargos y toda esta producción ha disminuido dramáticamente, probablemente por falta de presupuesto, de apoyo del gobierno a las instituciones culturales, etc. Sólo Música UNAM —el Departamento de Difusión Musical de la universidad más grande de este país— ha hecho una gran labor en estos últimos años —cuando, además, nos afectó la pandemia— gracias a su director José Wolffer, quien ha realizado sendos encargos en todas las áreas de la música y del arte sonoro.

De acuerdo con el colectivo argentino Taller de Radio:

El radioarte no prosperó, en gran medida, por el modelo comercial que imperó en estas latitudes y Estados Unidos, lo que implicó aferrarse a los formatos seguros y comercialmente explotables, reducir costos al mínimo y poner la creatividad al servicio de maximizar la ganancia [...].

¹⁵ La Bienal de Radio, organizada por Radio Educación desde 1996, se ha seguido haciendo de manera esporádica, pero el concurso de radioarte desapareció hace años.

¹⁶ Hablo en pasado porque desde 2017, los últimos dos directores de la Fonoteca Nacional tiraron por la borda todo lo relacionado con el radioarte, el arte sonoro y la música electroacústica.

No es casual que haya tenido un mayor desarrollo en Europa y Canadá —donde encarnó el modelo de medio público—, sin desconocer que en América Latina había una sensibilidad latente que comenzó a manifestarse con mayor fuerza a partir de la instauración de la Bienal de Radio de México (Taller de Radio, 2016).

No obstante, este colectivo argentino se mantiene activo y optimista y propone utilizar cualquier espacio, en emisoras universitarias, privadas y públicas, así como en las redes del internet, para “poner en cuestión los formatos y jugar el arte y la expresividad radiofónica para contar, expresar y sentir” (Taller de Radio, 2016). Esperemos que en México, Radio Educación, Radio UNAM, y otras emisoras radiales universitarias, públicas y privadas, aumenten los espacios para un radioarte mucho más amplio y abierto a todo tipo de expresiones sónicas, ya que la radio sigue siendo un modo de difusión especial que abarca espacios poco comunes, como el de los automóviles y el de los radios de pila callejeros que encontramos continuamente en las calles de estas latitudes latinoamericanas nuestras.

Conclusiones

Mi experiencia personal transdisciplinaria e intermedial como creador ha sido la de borrar fronteras, así como de impulsar el intercambio de conocimiento entre las distintas disciplinas artísticas. En un ensayo reciente (“La música electroacústica y la instalación sonora. Convergencias y divergencias”, Rocha Iturbide, 2020) propuse que los artistas sonoros que hacen instalación podrían también incursionar en las salas de conciertos creando obras electroacústicas, y viceversa, que los compositores electroacústicos podrían experimentar haciendo obras sonoras para instalaciones que tienen una forma abierta, distinta a la de la música, que es una forma cerrada con un principio y un fin.

Al proponer un radioarte expandido, invito a los radioartistas a usar los distintos estilos estéticos de la electroacústica en sus obras, incito a los compositores electroacústicos para que se acerquen al lenguaje del arte radiofónico, y a los artistas plásticos y conceptuales y de otras disciplinas para que se involucren más con el arte sonoro y con la radio.

Las disciplinas artísticas nunca van a desaparecer y son necesarias como una base para poder llegar a un arte sónico más intermedial y transdisciplinario. Tenemos que ser más abiertos al momento de definir géneros, técnicas, estéticas y espacios, para lograr creaciones más plurales, polisémicas y complejas. Las instituciones de radio y sus pro-

tagonistas (los programadores y los radioartistas) tienen que abrirse más y estar dispuestos a recibir otro tipo de propuestas sonoras para la radio. Si esto sucede, estoy seguro de que existirá un renovado interés por parte de las instituciones radiofónicas para hacer encargos nuevos de todo tipo, y para crear nuevos programas de radio que difundan al arte sonoro en su más amplia definición.

En América Latina existe un gran interés por el radioarte. Creadores de distintas disciplinas se han interesado en este género, ya sea desde la fonografía (grabación de paisajes sonoros, músicas étnicas, etc.), lo narrativo y lo literario (poesía sonora, radionovelas, radioteatros), los distintos tipos de música y el arte. Creo que a la fecha sigue habiendo muy poco interés de los artistas de las distintas disciplinas por el lenguaje radiofónico, y que sólo los creadores que trabajan o que están cercanos a la esfera de la radiofonía proponen y dictan las políticas de difusión, lo que ha limitado enormemente las posibilidades del arte radiofónico.

Las instituciones radiofónicas culturales de Latinoamérica tienen que renovarse e interesarse por apoyar y difundir un radioarte expandido. El lenguaje radiofónico sigue siendo válido y pertinente, sigue gozando del azar y de la magia de ir en un coche y de prender la radio para escuchar tal vez una composición de John Cage, una poesía sonora dadaísta, un radioteatro musical, un arte conceptual radial o una obra electroacústica. Nuestras radios deben ampliar sus programaciones e incluir todas las obras de arte sonoro radiales, que son muchas más de las que imaginamos, y los nuevos creadores radiofónicos seguramente podrán todavía sorprendernos con un número indefinido de cajas ocupadas con nuevas ideas sónicas, que sólo estarán esperando para ser abiertas. ●

Referencias

- Barret, Natasha (2014). Trends in Electroacoustic Music, *Electronic Music*, Nueva York: Cambridge University Press.
- Emmerson, Simon y Landy, Leigh (2016). The analysis of electroacoustic music: the differing needs of its genres and categories, *Expanding the horizon of electroacoustic music analysis*, UK: Cambridge University Press, p. 8.
- Gallo, Rubén (2007). Poesía sin hilos: radio y vanguardia, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIII, núm. 221, octubre-diciembre de 2007, pp. 828-832.
- Iges, José (1997). *Arte radiofónico. Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Información, Madrid, España.
- Kröpl, Francisco (1996). Expériences et réflexions sur la musique électroacoustique, Actes de L'Académie Internationale de Musique Electroacoustique/Bourges, t. 1/1995: *Aesthetics and Electroacoustic Music*, París: Actéon Mnémosyne, pp. 59-60.
- Nannucci, Maurizio (1990). Parole, *Sound by Artists*, Banff: Art Metropole Walter Philips Gallery.
- Rocha Iturbide, Manuel (2020). Música electroacústica e instalación sonora. Convergencias y divergencias, en *Espacio inmersividad. Miradas desde la transversalidad filosofía-arte-ciencia-tecnología*, Ciudad de México: UAM.
- Rocha Iturbide, Manuel (2005). ¿Qué es el arte sonoro? Consultado el 15 de enero de 2022 en www.artesonoro.net/artesonoroglobal/QueEsElArteSonoro.html
- Salzman, Eric (1971). Edgar Varèse, *Stereo Review*, junio de 1971, consultado el 31 de mayo de 2022, https://www.afka.net/Articles/1971-06_Stereo_Review_1.htm
- Taller de Radio (2016). *Acerca de la radio y del radioarte*, consultado el 31 de mayo de 2022. <https://www.tallerderadio.com.ar/recursos/material-didactico/el-medio/54-acerca-de-la-radio-y-el-radioarte>
- Whitehead, Gregory (1992). Out of the dark, notes on the nobodies of radioart, en *Wireless Imagination. Sound, Radio And The Avant-Gard*, Cambridge: The MIT Press, p. 253.

Rulfo fotógrafo, más que un universo personal

Rulfo photographer, more than a personal universe

ANDRÉS DE LUNA¹

Resumen

Hablar del escritor mexicano Juan Rulfo es exaltar una figura literaria cuya fama rebasó fronteras con sólo dos libros: *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*. En estos volúmenes aparecía lo nacional como una referencia obligada. Sin embargo, hay otra zona en la obra de Rulfo en la que la estética de la fotografía aparece en primer plano. A pesar de su calidad artística, él se consideraba un fotógrafo aficionado; nunca quiso compartir créditos con los grandes maestros de aquel tiempo mexicano, como Lola o Manuel Álvarez Bravo, Nacho López o Kati Horna. Ubicar sus imágenes junto con su literatura nos da una visión enriquecida de Rulfo. En este espacio se mostrará a un Rulfo fotógrafo que se expresa en imágenes que están a la altura de sus libros.

Palabras clave • fotografía, indigenismo, realidad y ficción, universo personal

Abstract

To speak of Juan Rulfo is to exalt a literary figure, whose fame crossed borders with only two books, *Pedro Páramo* and *El llano en llamas*. In these volumes the national aspect appeared as an obligatory reference. However, there is another area in Rulfo's work where the aesthetics of photography come to the fore. Despite his artistic quality, he considered himself an amateur photographer; he never wanted to share credits with the great masters of that time in México, such as Lola or Manuel Álvarez Bravo, Nacho López or Kati Horna.

Locating his images together with his literature gives us an enriched vision of Rulfo. In this space, it is about showing a Rulfo photographer who expresses himself in images that are at the height of his books.

Keywords • photography, indigenism, reality and fiction, personal universe

Juan Rulfo (San Gabriel, Jalisco, 1917-Ciudad de México, 1986) es una de las principales figuras literarias del siglo XX mexicano. Su fama conquistó el mundo, y sus libros fundamentales —*El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1973)— son dos clásicos que se leen con placer. Incluso algunas escuelas los incluyen como parte de sus programas de estudio. También está la noveleta *El gallo de oro* (1980), que dio lugar a dos películas: la primera fue un ejemplo notable de cinematografía, cuyo guión fue escrito en 1964 por Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y el realizador del filme, Roberto Gavaldón; la otra es una adaptación fallida de Paz Alicia Garciadiego para el director Arturo Ripstein titulada *El imperio de la fortuna* (1985). También puede mencionarse *Aire de las colinas: Cartas a Clara* (Rulfo, 2000). Con esta pequeña obra, el autor logró llegar hasta las más altas esferas de la literatura.

Para conocer la obra fotográfica del escritor deben mencionarse dos libros esenciales: *En los ferrocarriles* (2014), de Víctor Jiménez, Raquel Tibol, Paulina Millán y otros; y *El*

¹ **ANDRÉS DE LUNA** | Doctor en Ciencias Sociales; profesor en la Facultad de Ciencias y Artes para el Diseño de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco • <https://orcid.org/0000-0001-9522-4282> • andres10deluna@gmail.com

FECHA DE RECEPCIÓN: 30 de mayo de 2022 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 1 de julio de 2022.

Citar este artículo como: DE LUNA, A. (2022). Rulfo fotógrafo, más que un universo personal. *Revista Nodo*, 33 (17), julio-diciembre, pp. 55-68. doi: 10.54104/nodo.v17n33.1445

fotógrafo Juan Rulfo (2017), de Jorge Zepeda, Andrew Dempsey y Víctor Jiménez.

Vale la pena analizar el trabajo de Rulfo como fotógrafo, una actividad que sólo sería reconocida durante los últimos años de su vida. Rulfo es uno de los mayores artistas internacionales; su obra es comparable con la de los más importantes fotógrafos de México y del mundo. Esta afirmación puede resultar simplista; sin embargo, al observar el trabajo de Juan Rulfo uno queda pasmado ante la calidad intrínseca de sus imágenes.

Concebidas, antes que nada, como parte de un mundo que él había conocido de niño y que después, con la Guerra Cristera y luego con la aparición del sinarquismo, vivió de manera cercana en Jalisco. ¿Cuál era el universo rulfiano? ¿Por qué deseaba separar sus imágenes de sus voces literarias? La respuesta es sencilla: nunca quiso enturbiar sus dos libros magistrales ante la línea de fotógrafo. Era un asiduo de ese medio, aunque pocas veces le fueron encargadas imágenes para actividades profesionales. Al observar el trabajo fotográfico de Rulfo es evidente que su mundo



Imagen 1 | Juan Rulfo, 1956. *Vías de tren*. Fuente: Jiménez Muñoz, Millán y otros (2014).

fluía y él lo captaba. Su idea de la ficción se emparenta con la verosimilitud, ya que en sus imágenes lo “real” aparece intocado. Sus “ficciones” tendían hacia la realidad: si hablaba de un cacique en *Pedro Páramo*, su personaje está muy cercano a los seres que poblaron el entorno rural de las eras pre- y pos-revolucionaria. Otros —cercaños a los arquetipos literarios de Rulfo— tienen trazos inconfundibles sin llegar a ser los modelos exactos que describe en el texto.

También habría que ubicar los cuentos de *El llano en llamas*, donde el contexto nacional fluye sin tregua y con

fragmentos de una realidad que se construye gracias a un observador hábil y profundo, que tiene la calidad estética para desarrollar esos temas y darles un sentido. Cuando observamos su fascinación por una barda que ondula el terreno ante un espacio giboso de su estado natal, aparecen las preguntas: ¿qué hay detrás de ese universo imaginario?, ¿qué es lo que intentaba mostrar el escritor al tomar tal imagen? O ¿qué hay detrás de las piezas prehispánicas que fotografía, o de las arquitecturas que registra como referentes de un pasado que sobrevive y se cuela hasta el presente?



Imagen 2 | Juan Rulfo, 1956. Vista desde el Puente de Nonoalco. Fuente: Jiménez Muñoz y otros (2014)

Del indigenismo mexicano puede decirse que resurgió luego de la Revolución Mexicana. Después, gracias a los muralistas, los indígenas quedaron “ilustrados” en los trabajos pictóricos de, al menos, los tres grandes: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. Los indios semejaban figuras inamovibles que únicamente estaban en obras plásticas o en la literatura. Como ejemplo está la novela *El indio* (1923) de Gregorio López y Fuentes, *El resplandor* (1937) de Mauricio Magdaleno, *Juan Pérez Jolote* (1948) de Ricardo Pozas, *La rebelión de los colgados* (1952) de Bruno Traven, *El diosero* (1952) de Francisco Rojas González y *Balún Canán* (1957) de Rosario Castellanos. Esta literatura fluyó con dificultades, ya que lo real acechaba y los indios eran así una suerte de extranjeros dentro de su propia tierra. El trabajo de Juan Rulfo coloca a estos personajes nativos en una dimensión más cercana a la que vivían, sin simulaciones y sin los juegos retóricos de algunos fotógrafos que se ligaron a la exaltación de un mundo que apenas entendían. Por el contrario, Rulfo tomó sus imágenes con una apertura que sorprende, ya que su labor, con un trabajo como el que tenía en el Instituto Indigenista, lo obligaba a ver a sus semejantes en su justa miseria, sin mitos y sin leyendas, en su calidad de seres humanos sometidos ante una Revolución —la de 1910— que hiciera tan poco por ellos.

Durante los años setenta del siglo anterior, en la Ciudad de México, el escritor y fotógrafo era un asiduo de la librería *El Ágora* —hoy desaparecida— ubicada en la Avenida de los Insurgentes, casi frente al teatro del mismo nombre. Con frecuencia se le veía recorriendo el espacio con rostro serio. Al parecer, la presión ejercida por los dos libros publicados le llevaron a incumplir un compromiso que tenía con el Fondo de Cultura Económica, editorial que le publicaría en 1964 una novela —*La cordillera*—, texto que nunca concluyó. Parecía recordar ese hecho que lo confrontaba. Lo interesante es que él era un creador, y lo mismo en las letras que en las imágenes supo darle sentido a sus intenciones. Por ello se negaba a abrir brecha luego de sus dos libros primeros. Aquí habría que citar a Gaston Bachelard cuando escribe:

El tiempo es una realidad afianzada en el instante y suspendida entre dos nada. No hay duda de que el tiempo podrá renacer, pero antes tendrá que morir. No podrá transportar su ser de uno a otro instante para hacer de él una duración. Ya el instante es soledad... Es la soledad más desnuda en su valor metafísico. Pero una soledad de orden más sentimental confirma el aislamiento trágico del instante: mediante una especie de violencia creadora, el tiempo limitado al instante nos aísla no sólo de los demás, sino también de nosotros mismos, puesto que rompe con nuestro más caro pasado (1987: 11).

Se podría decir que la marcha de lo cotidiano hace que lo inmediato se pierda en la existencia de lo temporal. Por ello, tal vez, la soledad de Rulfo es una zona enriquecida por un imaginario activo que lo aísla y lo proyecta hacia su universo creador. Sale de la tragedia para confrontar los demonios de una realidad atroz que gobernaba todo el país y sus realidades. ¿Qué hace el fotógrafo que se enfrenta al instante en sus tomas? En primer lugar, parte de una nada; lo que sigue es concretar una imagen. Eso cambia el discurso por completo. Es necesario un ojo privilegiado para hacer que surja “algo” de esa duplicidad entre la inexistencia y la fotografía, que sobre todo es instante. Rulfo se pensaba a sí mismo como un simple aficionado, un hombre que sacaba su cámara Rolleiflex para capturar alguna escena o algún momento que se le atravesara en su camino. Conservaba sus fotos en un cuarto de azotea del lugar en donde vivía.

Fueron unos cuantos encargos los que le solicitaron por su trabajo como fotógrafo, sin que recibiera algún estímulo formal por sus imágenes. Uno de ellos fue el que le hizo José Luis Martínez cuando era director de la revista *Ferronales*, de Ferrocarriles Nacionales de México. Para el número de marzo de 1957 encargó a Rulfo —sabía de su afición— que tomara varias fotografías de las tres estaciones que existían entonces en la Ciudad de México (imágenes 1 y 2, pp. 62-63). De aquí le surgió a Rulfo la idea de publicar un trío de cuentos de *El llano en llamas*, acompañados además de algunas de sus fotos.

El crítico chileno Jaime Valdivieso escribió en *Realidad y ficción en Latinoamérica*: “Dudo, me angustio, me revelo; luego existo. Consecuencia: ya no hay sujeto y objeto frente a frente, sino ambos se abrazan y entremezclan de modo que es casi imposible distinguirlos” (1975: 36). Esto aparece con una claridad enorme en las fotos de Juan Rulfo: era un hombre que por lo regular estaba en duda frente a su realidad, lo que lo hacía rebelarse para luego existir. Sus imágenes toman esta tríada para convertirse en obras mayores. En el mismo libro de Valdivieso aparece una nota sobre Thomas Mann, quien aclara:

No debe existir una ambición previa a la obra, sino crecer con ella, en cuyo caso el impacto será muy superior a aquel con el cual soñó el artista; la ambición debe hallarse estrechamente relacionada con la obra y no con el ego. Nada hay más falso que la ambición prematura, abstracta, la vanidad independiente de la obra, la pálida ansiedad del ego” (cit. por Valdivieso, 1975: 37).

Rulfo siempre fue un hombre sencillo. Contrario a otros intelectuales mexicanos, nunca se exhibía ni tampoco tra-



Imagen 3 | Juan Rulfo, 1955. *La Escondida*. Fuente: Jiménez Muñoz, Millán y otros (2017).

taba de mostrar sus saberes a la menor pregunta. Era un hombre de las provincias jaliscienses que se había formado en la capital de la República, que valoraba su literatura, pero jamás hizo una demostración vanidosa de ella. Era un artista en la más amplia expresión de la palabra, lo que lo resguardaba de las personas ajenas a su trabajo. Al guardar sus fotografías en cajas, sin el menor cuidado, dejaba fuera lo que él era y se convertía en un aficionado más, en otro que se entregaba a las imágenes de su cámara sin tener que considerar su labor como una zona estética.

En 1955 hace algunas fotografías de la película *La escondida* de Roberto Gavaldón, cinta basada en la novela homónima del escritor de Tlaxcala, Miguel N. Lira. Rulfo se fascina al hacer este trabajo; entiende que el cineasta pone en escena lo que él, personalmente, nunca vio. Entonces su universo comienza a girar en torno a lo que aparecerá en imágenes para los espectadores. Cabe citar a Juan José Saer y su libro *El concepto de ficción*: “El concepto mismo de verdad es incierto y su definición integra elementos dispares y aun contradictorios; es la verdad como objetivo uní-

voco del texto [en el caso de Rulfo, de la imagen] y no solamente la presencia de elementos ficticios lo que merece” (2014: 10).

En las fotografías sobre la cinta *La escondida* aparecen los rasgos que confirman el imaginario de Rulfo. Una imagen presenta a unos campesinos de espaldas, con traje de manta y sombrero, jalando a unos burros cargados con barriles que serán depositados en un sitio identificado como Tinacal. Esto lo debe haber hecho instalarse en una “verdad” ficticia que su espíritu artístico concibió como si se tratara de algo real. Sus recuerdos eran profundos; más aún, evocaba la infancia en Jalisco y la Guerra Cristera, así como la aparición del sinarquismo, epígonos de la Revolución. Todo esto suscitaba el imaginario de Rulfo al encontrarse con estas escenas. En otra imagen aparece un hombre con machete, también vestido con traje de manta y sombrero, que está entre los magueyes y observa el horizonte. La fotografía es contundente: el cielo despejado, unas cuantas nubes y la claridad del sol son elementos suficientes para tomar la escena. Aquí conserva Rulfo cierta neutralidad.

Otra fotografía: una mujer dormida en un puente, ataviada con un vestido ornamentado. El rostro de la joven es apacible; sus manos están a la altura del vientre y apenas si asoma un fragmento del pie izquierdo. Todo se concentra en la cara de la muchacha. Con un claro realismo tomó la imagen el escritor y fotógrafo (imagen 3, p. 65). En otra fotografía está el actor Pedro Armendáriz montado en un caballo del que sólo se ve parte de la crin. El acercamiento deja ver medio cuerpo del histrión, al fondo se coló uno de los extras. El actor sonríe. Lleva cananas y sombrero ancho.

Otra imagen está protagonizada por un extra: el hombre cae del caballo que galopa. En la escena del filme, el hombre cae muerto por una bala del ejército federal. El equino aparece entre dos magueyes y la toma está hecha de abajo hacia arriba. La escena constituye la mitad de la imagen. Rulfo la hizo así para realzar lo que pasaba al fondo, y tuvo que tomarla en el instante en que ocurría la escena.

Una fotografía más: un jinete caído, el sombrero está tirado a unos centímetros de él; más allá, una carabina. El caballo sigue ahí, en espera de algo. Al fondo se ven magueyes y algunos arbustos. Del extremo derecho de la imagen se acercan algunos de sus compañeros. La emoción que transmiten esas imágenes es incomparable y distinta al hecho de ver la cinta de Gavaldón, que, por otro lado, es una de sus mejores realizaciones.

La diferencia entre la película y las imágenes fotográficas consiste en que una y otras forman parte de lo mismo, pero en la primera, la trama es esencial —está basada en la

excelente novela de Miguel N. Lira, galardonada con el Premio Lanz Duret en 1947—. Las fotografías derivadas de la filmación revelan detalles de la misma, pero se independizan porque sólo cuentan de forma unitaria lo que desea el fotógrafo. En términos semánticos tienen su propia significación, y eso es lo que logró Juan Rulfo al enfrentarse con imágenes que le ponían en escena fragmentos de algo que él evocaba a través de los relatos de su abuelo o de sus padres. ¿Qué es lo que tienen esas imágenes filmicas que sobresalieron del universo de Rulfo? De algún modo su cercanía con la Revolución. Hay que recordar que él nació en 1917; después se convertiría en el hombre que escalaba montes y se tomaba fotos en esos sitios. Existe un primer autorretrato de Rulfo en algún lugar cercano a su natal San Gabriel: un joven de 20 o 21 años, vestido con una playera rayada, posa junto a un cactus gigantesco en las alturas del montecillo.

Una imagen distinta de las anteriores es la de la actriz mexicana María Félix: está sentada en el vagón de un ferrocarril; tiene un gesto serio y una pañoleta le cubre el cabello. La actriz muestra el carácter fúnebre de su atuendo: el vagón en el que aparece tiene un aire mortecino.

En la revista *Sucesos para todos* hubo interés por las fotografías de Rulfo. En el número de noviembre de 1963 se publicaron algunas de sus imágenes sobre el Día de Muertos. Fue su primera colaboración en la revista.

En el número de diciembre, sus imágenes ilustraron el artículo “Nueva historia de la Revolución Mexicana”, de Félix Manzano. En la parte séptima de esos textos aparecieron imágenes de las tomas realizadas durante la filmación de la película de Gavaldón. En el segmento dedicado a Emiliano Zapata se usaron fotografías de los actores que representaron al Ejército del Caudillo del Sur. Más adelante, en “Formas y movimientos”, se publicaron diez fotografías tomadas en Zihuatanejo, Tlaxcala, Tepeaca y Valle de México. Esta información es proporcionada por Paulina Millán en “Cronología de Juan Rulfo fotógrafo”, del libro *El fotógrafo Juan Rulfo* (Jiménez, 2017).

Algunas imágenes de Rulfo fueron utilizadas por la revista *Sucesos para todos* para hablar de la reforma agraria, un tema que, en apariencia, era del interés de muchas personas en nuestro país. Después de esta colaboración hubo otras que pasaron al olvido, en medio del trágado de los días. Aquí valdría la pena volver a Saer:

La verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad. En cuanto a la dependencia jerárquica entre verdad y ficción, según la cual la primera poseería una positividad mayor

que la segunda, es desde luego en el plano que nos interesa una mera fantasía moral (2014: 11).

Esta afirmación resulta por demás interesante al aplicarse a las fotos de Rulfo: sus imágenes siempre están cargadas de esta relativa condición moral. El filósofo Alain Badiou escribió: “El arte produce la realidad-imaginaria de aquello de cuya realidad-real se apropia la ciencia” (1974: 93).

II

De acuerdo con Roland Barthes en su libro *Cámara lúcida* (1984), la primera imagen que recuerda la historia de la fotografía se remite a 1822: una mesa borrosa captada por Nicéphore Niépce (1765-1833). De la investigación a la realidad fotográfica pasaron los años para que los seguidores de esta Segunda Revolución Industrial tuvieran la oportunidad de tomar instantáneas. Durante la Guerra de Secesión en Estados Unidos, la cámara fotográfica fue indispensable para la captura de momentos importantes durante las batallas. En Europa también hubo acontecimientos que los fotógrafos encargados registraban en imágenes entre un combate y otro. Durante las revoluciones rusa y mexicana, los fotoperiodistas tuvieron el honor de pasar a la historia como baluartes al registrar esos testimonios.

En el caso de la revuelta liderada por Francisco Villa en México existe un hecho por demás interesante. Lo cuenta el realizador de Hollywood Raoul Walsh en su libro *La vida de un hombre*: cuando vino a México en 1914 fue con una idea surgida de David W. Griffith, pionero en muchos aspectos del cine mundial. Para la película *The life of General Villa*, se presentaron con el líder y le propusieron que su ejército tuviera un uniforme y que se filmara sólo desde temprano por la mañana hasta las 17 horas para tener buena luz. A cambio, el también llamado Centauro del Norte recibió una cierta cantidad de monedas de oro. Walsh cuenta esto de su camarógrafo: “Ahora íbamos a ver acción. En algún punto, al sur del Parral, a Aussenberg le habían robado la cámara de fotos fijas y las futuras fotos para la publicidad las tendríamos que ampliar del filme de 35 milímetros” (1982: 109).

Este hecho resulta interesante, ya que el material filmado se extravió y nunca pudo verse. Sin embargo, la imagen de Pancho Villa donde cabalga vigoroso es una de sus más conocidas fotos y se hizo sólo para darle un carácter épico a la cinta que preparaba Walsh. Varias de las escenas, sobre todo las de las mujeres, fueron trucadas para darle una veracidad más cercana al ámbito de lo filmado.

Durante el periodo revolucionario se creó una suerte

de escuela para los fotógrafos de registro, como los hermanos Mayo y los Casasola, entre otros muchos que fueron testigos de esos acontecimientos trágicos.

¿Qué implicaba este trabajo para los encargados de estas imágenes? La cámara se utilizaba con fines excepcionales, pues de otra manera era una labor cara y sin posibilidades de obtener alguna ganancia.

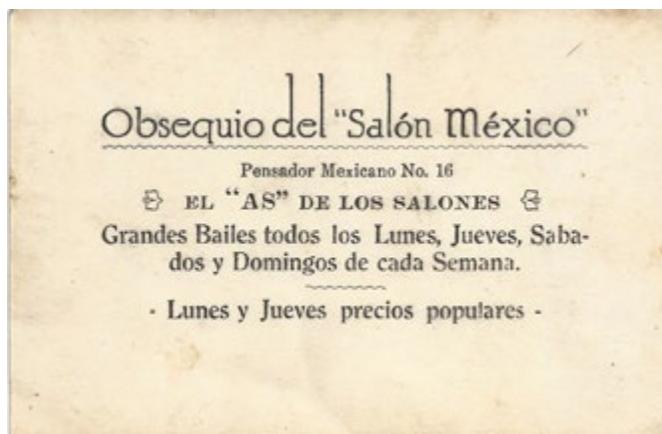
En el libro *Los rostros de la batalla* (1993), de Paul J. Vanderwood y Frank N. Samponaro, se lee:

Los fotógrafos escriben la historia con sus cámaras y estamos en deuda con ellos por haber comprendido y apreciado mejor nuestro pasado. Gran parte del trabajo fotográfico de los primeros años de este siglo [referencia a la centuria pasada] promovió un auge de la tarjeta postal que cautivó a Estados Unidos. En esa época, los adelantos en cámaras, películas y material de impresión permitieron a casi cualquier persona producir su propia postal, y al difundirse la afición, miles de personas intercambiaron tarjetas postales con fotografías. Gracias a la tarjeta postal no se perdieron en la historia las imágenes de la vida diaria de las pequeñas aldeas estadounidenses, ni gran parte de los acontecimientos importantes, y a veces espectaculares, del periodo, como la Revolución Mexicana... (1993: 11).

La cercanía de México con Estados Unidos hizo que las postales fueran parte de la vida cotidiana en nuestro país. De Europa llegaban, entre otras, las postales eróticas, con imágenes consideradas a veces de índole “pornográfico”, pero que algunos varones porfirianos guardaban celosamente bajo los montones de camisas de sus armarios. De Estados Unidos venían paisajes o escenas características de diferentes lugares. Eran los registros que lograban las cámaras que habían sustituido a las enormes máquinas anteriores. Así, proliferaron en muchos lugares del mundo los simpatizantes de este nuevo instrumento. Era fácil portar una cámara y hacer tomas de alguna fiesta familiar o de un recorrido turístico. Había nacido el aficionado a la fotografía.

El Salón México abrió sus puertas en 1920; estaba ubicado en el número 16 de la calle Pensador Mexicano, en el centro capitalino. Para algunas de sus invitaciones para ir a bailar reproducían las fotos sugerentes de las viejas postales francesas de otro tiempo (imágenes 4 y 5, p. 68). Este espacio para el danzón y otros ritmos cerró con la censura de Ernesto P. Uruchurtu, durante los años sesenta del siglo anterior.

Todo esto habla de la fotografía a la manera de un registro que se tomaba en cuenta sin la referencia del arte. Era una especie de “copia de la realidad” para atraer a quienes quisieran y les interesara.



Imágenes 4 y 5 | Autor anónimo, s/f. Postal del Salón México, frente y vuelta. Archivo particular.

Con estos antecedentes era lógico que un hombre con las características de Juan Rulfo se hiciera aficionado a la fotografía y que con ello confirmara un mundo que estaba en su mente.

Los maestros del arte de la cámara y el tripieé eran entonces unos cuantos: Manuel Álvarez Bravo (1902-2002) y Lola Álvarez Bravo (1907-1993), quienes después de estar juntos de 1925 a 1934, decidieron divorciarse; estaban también Nacho López (1923-1986), Lázaro Blanco (1938-2011) y Kati Horna (1912-2000), entre los más conocidos. Ellos hicieron una labor de zapa en un medio complicado. La pintura mural —que de algún modo nublab a las otras artes— contaba con tres grandes representantes: José Clemente Orozco (1883-1949), Diego Rivera (1886-1957) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974). Poco se fue exponiendo la práctica fotográfica mexicana durante los años cuarenta, cincuenta y sesenta.

Por aquellos años apareció un grupo de artistas autodenominados “Nueva presencia”. Publicaron un manifiesto en el primer número de un desplegable editado en agosto de 1961. Los principales organizadores fueron Arnold Belkin (1930-1992) y Francisco Icaza (1930-2014), pero se pueden mencionar también a José Luis Cuevas (1934-2017), Nacho López y Manuel Álvarez Bravo, entre otros. El punto número uno del Manifiesto dice: “Llamamos a todos los artistas: a los pintores, escultores, arquitectos, grabadores, artistas escénicos y cinematográficos, fotógrafos, escritores y músicos, porque su medio de expresión es la comunicación”. El manifiesto contenía un llamamiento social que estaba acorde con el momento que se vivía en México.

La Revolución Cubana (1953-1959) fue un hecho histórico que dio lugar a que la intelectualidad mexicana hiciera eco de ella. Un acto que le valió el descrédito al entonces presidente de Estados Unidos John F. Kennedy fue el bom-

bardeo de playa Girón-bahía de Cochinos, en Cuba, decisión de lamentables consecuencias para ese país, ya que el fracaso acentuó una pugna que existía con la Unión Soviética. Todo esto aparecía en la conciencia de los artistas que firmaron aquel manifiesto, aunque algunos de los involucrados se consideraban apolíticos. Lo interesante es que entre los artistas de “Nueva presencia” había fotógrafos. Nacho López — quien colaboró de manera cercana con Arnold Belkin en algunas experiencias estéticas— publicó una imagen en el segundo desplegable de dicho manifiesto.

Juan Rulfo mantenía su afición a la fotografía como algo de índole personal, sin que le importara la exhibición de sus imágenes. Cuando Nacho López expuso de abril a junio de 1981 en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, el encargado de hacer el texto de presentación fue Juan Rulfo, quien dice:

Nacho López no es, de ninguna manera, una persona despiadada que sólo busca la fealdad, sino por el contrario, trata de conmover al observador, a quien parece pedirle conmiseración hacia estos seres marginados. Su trabajo está lleno de ternura y de cuantas amarguras está hecha la dura vida. Así, al acercarnos a sus fotografías, quienes debemos sentirnos humillados somos los creadores de tanta injusticia. Aparte de la primera impresión que nos deja esta muestra de Nacho López, tenemos que recordar que en lo más hondo de sus imágenes está la cuidadosa experiencia de un artista; de un auténtico artista quien, quizá intentando encontrar la belleza, ha tropezado con el umbral de la desesperación (Rulfo, 1981: 6).

En el mismo catálogo aparece la opinión de Anita Brenner (1905-1974), autora de *Ídolos detrás de los altares* (1929), quien “intentó y logró una lectura detallada de un México

descomunal. Para ella, la antropóloga y periodista intenta una apretada síntesis sobre un país que en sus escalas históricas se abre al mito y a la realidad” (De Luna, 2010: 161). Dice Brenner sobre Nacho López:

La fotografía es un arte rechazado en México parcialmente, tal vez porque la gente y el paisaje del país son tan extraordinarios que se requiere poca imaginación de parte de los fotógrafos. Nacho López, después de un largo aprendizaje como fotógrafo de prensa, de publicidad y turismo, se ha preocupado por mostrar lo que le pasa a la fotografía cuando la imaginación y el arte se juntan con la habilidad técnica. (Rulfo, 1981: 14)

Estos comentarios parecen también hablar del trabajo fotográfico de Juan Rulfo: un hombre sereno, por lo regular silencioso, que pasaba los días sin los aspavientos ni las preocupaciones de sus colegas por obtener la fama. Para él, un acto artístico se daba al tener contacto con realidades que estaban frente a él, que lo exaltaban o lo lastimaban, pero a las que él deseaba colocar en el territorio estético. Jamás tiró los negativos de sus fotos. Los guardó hasta que, siendo un literato por demás prestigiado, comenzaron a revisarse sus imágenes y hubo exposiciones alusivas a su trabajo.

III

En el libro *El ojo vivo*, de Jean Starobinsky, se lee:

De todos los sentidos, la vista es aquel en que la impaciencia domina de modo más manifiesto. Una veleidad mágica, nunca plenamente eficaz, que nunca se desanima, acompaña a cada una de nuestras miradas: captar, desnudar, petrificar, penetrar. Fascinar, es decir, hacer brillar el fuego de lo oculto en una pupila inmóvil. (2002: 2)

Esto es lo que pasó con Juan Rulfo al fotografiar las estaciones de trenes de la Ciudad de México, esos lugares de paso que se vivían y se miraban sin ver a lo largo de los días y de los años. El filósofo español Julián Marías escribió en la revista *Cuadernos del idioma* (1966): “Una ciudad queda sin ser vista al mirarla unas dos o tres veces. Sólo que algo cambie de forma radical en el lugar volverá a ser contemplado; de otro modo se perderá en el olvido” (p. 15).

Así caminaban los connacionales sin tomar en cuenta el hecho de que alguien los fotografiaba. Son imágenes de sorprendente calidad las que confirman el universo que estaba en Rulfo. Todavía en los años sesenta del siglo pasado era posible ver lo que sobrevivía de la Estación Tacuba del

ferrocarril. Evoco aquí un sitio ruinoso, donde los comerciantes vendían animales vivos en condiciones deplorables por el trato que les infringían y, sobre todo, por la decadencia del lugar. Al observar las fotos de Rulfo, una veintena de años antes, aparecen construcciones ahora derribadas por la edificación del transporte público Metro y de la estación Tacuba. Michel Onfray dice:

El artista se desprende en gran parte de la contingencia histórica antes de marcar su época y hacer que se pliegue ante su vara. Establece sus virtudes, crea un nuevo orden, subvierte y destruye, maneja lo explosivo y no atiende a seguidores o inmovilistas. Su propósito no es la huella en una época. Ésta llegará por añadidura, como un accidente. La exuberancia lo posee, no puede sino consentir a las fuerzas que lo habitan. Observar el mundo como un espectáculo no se le pasa por la cabeza, su vitalidad se lo prohíbe. Es activo y no podría darse por satisfecho con una pasividad y una inactividad dolientes (2009: 75).

Lo anterior es una definición del artista moderno y ése es el propósito del texto del filósofo francés, que además coincide con la estética de Juan Rulfo.

En una de las tomas de estos lugares se ve una construcción en ruinas, en un estado lamentable, y una serie de personajes que transitan por ese espacio que apenas deja

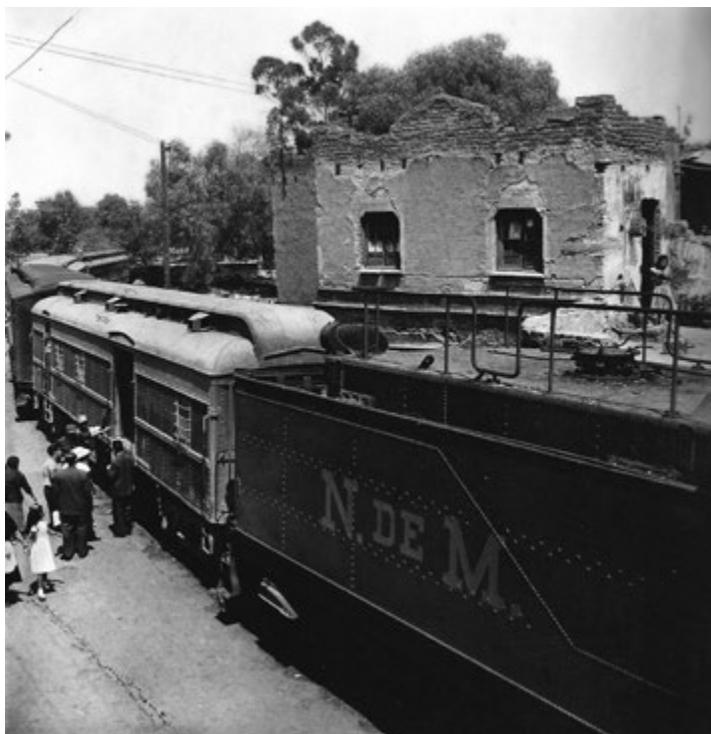


Imagen 6 | Juan Rulfo. *Estación Tacuba*. Fuente: Jiménez Muñoz y otros (2014).



Imagen 7 | Juan Rulfo, 1955. *Puerta con arcos*. Fuente: Jiménez Muñoz, Millá y otros (2017).

lugar para que se muevan. Son varias mujeres y un hombre que recuerdan las instancias posrevolucionarias. Rulfo capturó ese instante sin distraer a quienes circulaban, que además tenían que esquivar una reja de alambre caída en uno de esos parajes plenos de la herrumbrosa calidad del paisaje (imagen 6. p. 69).

Otra de las imágenes referidas a la estación Tacuba del ferrocarril muestra a la derecha una barda lastimada por el tiempo, mientras que cuatro mujeres que llevan bolsas y canastas cruzan las vías. Hay dos trenes estacionados; en la parte izquierda se ven hombres de sombrero, como se usaba en esos años.

Las fotos de esta zona norte de la ciudad tienen una semejanza con las llamadas “instantáneas”, que son imágenes tomadas sin tener en cuenta el encuadre, de acuerdo con el momento en que el fotógrafo oprima el disparador de su cámara. Un ejemplo especial es el de Henri Cartier-Bresson (1908-2004) y su imagen “París, las provisiones el domingo a la mañana, calle Mouffetard” (1954). Es una fotografía emblemática del “momento decisivo”: vemos a un niño que sonríe, vestido con un pantalón corto y un suéter raído, cargando dos botellas de vino de mesa. El encuadre llega un poco más abajo de la rodilla de la pierna izquierda, mientras que la derecha queda parcialmente escondida de-



Imagen 8 | Juan Rulfo, 1947. *Erupción del Parícutín*. Fuente: Jiménez Muñoz, Millán y otros (2017).

trás de la otra. El fondo aparece desenfocado. En esta toma, el poderío de la imaginación del artista se sobrepone a una visión clásica y compuesta con sensatez por el fotógrafo.

Rulfo —que se deleitaba con las fotografías clásicas de la época— hizo instantáneas, sólo que siempre con la idea de generar encuadres que fueran “correctos”. En una de sus fotografías vemos un tren recién llegado a la estación, detenido en espera de que bajen los pasajeros. Un hombre contempla el sitio, mientras que otros dos miran algo que les llama la atención sin terminar de sorprenderse. Es casi seguro que observaban al fotógrafo jalisciense con su Ro-

lleiflex. Las construcciones que aparecen en la imagen fueron demolidas entre 1968 y 1969, durante la construcción del Metro. Una imagen complementaria permite atisbar a un niño que ve al fotógrafo; el hombre que estaba parado en la foto anterior deja que veamos sus manos; se observa una tienda que anuncia cerveza Don Quijote, mientras que unas mujeres —alguna con delantal y otras con la pobreza a cuestas— apenas si se percatan del intruso que toma las imágenes del tren detenido.

Un punto determinante de las estaciones de tren fue Nonoalco, que en 1956 —año de las imágenes de Rulfo— estaba en pleno cambio de ruta para dejar de ser un sitio



Imagen 9 | Juan Rulfo, 1955. *Mujeres de Tlahuitoltepec en el mercado de Zacatepec*. Fuente: Jiménez Muñoz, Millán y otros (2017).

de billares y burdeles y volverse un lugar un poco más amable. Una foto tomada desde el puente de Nonoalco permite observar un paisaje miserable y a varios ciudadanos que cruzan por entre las distintas vías.

En este punto habría que citar a Roland Barthes:

Algo totalmente distinto sucede con la descripción, ésta no tiene ninguna marca predictiva; en tanto “analógica”, su estructura es puramente sumatoria y no contiene ese trayecto de elección y de alternativa que da a la narración el perfil de un amplio *dispatching*, provisto de una temporalidad referencial (y ya no sólo discursiva) (1972: 96).

Rulfo tiene el carácter del fotógrafo que otorga la lectura del registro pero que desea ir más allá, que husmea el contorno de lo que describe y lo hace con su imaginación. Aunque dice carecer de elementos literarios, al ver sus tomas uno ubica la presencia del universo rulfiano en cada instante de esas imágenes. Condensa un discurso que quiere decir lo que ve y esto va mucho más allá de ese hecho. Por ello, el *dispatching* —el despacho de las imágenes— que suscita el artista tiene que ver con sus imaginaciones, pese a que hagan de lo real su referente. Claro que ello de ninguna manera le impide hacer de esa toma una porción de su universo creativo.

Georges Didi-Huberman (2008: 362) anota: “¿Qué es el aura, que es más precisamente esta ‘trama singular de espacio y de tiempo’? Walter Benjamin responde con una ex-

presión célebre: es ‘la única aparición de una lejanía, tan próxima como pueda estar.’” Hablar del “aura” es decir que toda obra de arte posee esa condición inherente a ella. En el caso de las fotografías de Juan Rulfo, esa condición está en sus imágenes con una contundencia manifiesta pese a la condición de simple aficionado que manifestaba el autor. Unos eran los fotoperiodistas y otros los artistas, y muchísimos más, los meros aficionados. Rulfo logró anudar esa trama singular de espacio y tiempo a la vez.

Denis Dutton, en *El instinto del arte*, observa que:

Los seres humanos nacen siendo creadores de imágenes y disfrutan con ellas... Una objeción típica de la teoría mimética del arte insiste en que no son las representaciones en sí mismas lo que valoran los seres humanos, sino los objetos representados, es decir, el contenido de la representación (2010: 54).

Esta intermitencia es la que permite admirar con mayor profundidad los encuadres hechos por Rulfo. Una fotografía nos muestra la Peña de Bernal (1940): se describe el aspecto del paisaje al que corona una roca con el camino flanqueado por plantas semidesérticas. O de pronto es la arquitectura de monumentos coloniales, como la fachada del templo de Huichapan, Hidalgo (1940), o los contrafuertes de la nave del templo de Acolman (década de los cuarenta del siglo pasado). También están presentes las analogías visuales que derivan, probablemente, del imaginario de sus textos literarios: *Mujeres cargando leña en el Valle del Mezquital* (1959) o *Mujeres tejiendo afuera de una iglesia* (tomada en la década de los cincuenta). Hay una imagen un tanto extraña: *Árbol y barda* (década de los cuarenta).

Algunas de sus fotografías tienen un destello “mágico”—nos remitimos a la famosa aura de Walter Benjamin— una de ellas es *Alicia en el bosque* (década de los cincuenta): un lugar con árboles remite a una imagen de vieja estirpe; los troncos semejan patas de un monstruo gigantesco y junto a esos troncos está una jovencita parada.

Rulfo convertía lo que observaba en algo duradero. Prueba de esto son sus imágenes de la Ciudad de México en 1952. Una es la del Hotel Plaza, que se observa como algo extraño por su aparente neutralidad. Sólo vemos el edificio curvo, unos árboles colmados de ramas y una parte de jardín. En la escena no hay personas.

Llevar a cabo un análisis de las fotografías de Rulfo lo coloca al lado de Manuel y Lola Álvarez Bravo y de Nacho López, los más llamativos representantes de esta actividad artística que recorrió caminos sinuosos durante el siglo XX mexicano. El hecho de que sea el trabajo de un “aficionado”, como se describía a sí mismo el escritor, de ninguna

manera lo saca de este balance. Su modestia y sus gustos personales lo ubicarían por encima de otros muchos representantes de la fotografía nacional. Su espíritu creador lo llevó a enfrentarse con factores capaces de negar la escalada de un tiempo incapaz de posarse en sus imágenes. Además, Rulfo le da modernidad a sus imágenes, ya que abren un camino que apenas era perceptible para unos cuantos artistas de su época. A este respecto dice Jacques Rancière en *Aisthesis: Escenas del régimen estético del arte*:

El problema no es unir todo con todo, sino captar en cada uno de sus detalles el peso formidable de la necesidad que se abate sobre los seres humanos y el arte con el cual éstos le responden. Es devolver a cada elemento del inventario la dignidad de lo que él es: una respuesta a la violencia de una condición, el producto de un arte de vivir y hacer al mismo tiempo que la cicatriz de un doble dolor, dolor de la necesidad sufrida y dolor porque la respuesta jamás está a la altura de la violencia (2013: 292)

Como sería el caso de las imágenes de Héctor García. Unas páginas más adelante el filósofo encontrará que:

Al concentrarse sobre cada parte de la superficie de cada objeto, sobre la calidad de cada acontecimiento sensible, podemos aprehender la conjunción del arte y el azar que eleva la ropa del pobre, el cuerpo que la lleva y la mano que la remienda a la altura del sol y las estrellas. El problema no es celebrar los arreglos improvisados que son testimonio del arte de hacer de los pobres, un arte que sólo se les concede con demasiada facilidad. Es lograr que en esos arreglos improvisados se reconozca un arte de vivir: más allá de cualquier adaptación de una vida a las circunstancias que la rodean, la manera en que una existencia se pone a la altura de su destino. Pero es justamente en ese punto cuando el destino se revela más despiadado. Para sentir aquella belleza hay que encontrarse con ella por accidente, espectador que viene de otra parte con la memoria, en la cabeza y los ojos, de una multiplicidad de espectáculos y páginas que ya han consagrado la alianza entre el arte y el azar (2013: 294).

Esto es exactamente lo que pasa con las fotos de Juan Rulfo, donde la alianza entre el arte y el azar están presentes. Recorrer los caminos como él lo hacía —como colaborador del Instituto Nacional Indigenista—, era encontrarse de vez en cuando con esos juegos que abrían sus puertas hacia mundos apenas conocidos. De ahí que el escritor y fotógrafo tomara su cámara y oprimiera el obturador para encontrarse con esos territorios que descubría en sus excur-

siones laborales. En sus paisajes —por lo regular solitarios— vencía las fuerzas del tiempo y dejaba que la arquitectura hablara por sí misma. Quedan las *Cúpulas de la Capilla Real de Cholula* con la pirámide al fondo, o la *Iglesia de Santa Prisca, Taxco, Guerrero* (década de los cuarenta); o el *Acceso al atrio de la iglesia de Tulpelac* (cerca de 1950). En otros casos, la actualidad está presente en la imagen, por ejemplo, *Puerta con arcos*, en una población de Tlaxcala (1955), donde lo que aparece en primer plano es un automóvil convertible que debía ser de modelo muy reciente. El contrapeso del vehículo ante la arquitectura colonial le da un toque disruptivo que rompe el momento (imagen 7, p. 70).

Rulfo así lo quiso y lo logró sin más. Existen imágenes que nos trasladan a realidades que desconocemos, aunque las hayamos visto alguna vez: *Hombre arando en las tierras bajas del Papaloapan* (1955-1956): dos vacas llevan el arado de un campesino que trae una hoz en la mano; la tierra está por sembrarse y al fondo se alcanza a ver un cielo repleto de nubes que ocultan parcialmente una montaña. Otra imagen que le proporcionó el azar a Rulfo es *Paisaje* (década de los cuarenta): cuatro borregos que, el cielo está encapotado y puede llover en cualquier momento.

La idea temporal del fotógrafo era clara, sobre todo en imágenes que revelan el sentido del movimiento revolucionario en algunas fincas, como en *Casa en ruinas* (1950) o en *Hacienda de Actipan, Tlaxcala* (1955), donde aparecen dos burros que comen hierba del lugar abandonado. Lejos de lamentar la suerte de estos espacios, el escritor le da un sentido a lo que ya pasó y está en decadencia. Otra fotografía que vale la pena mencionar es *Erupción del Parícutín* (1947) (imagen 8, p. 71), sitio emblemático del pintor mexicano Dr. Atl (1875-1964): el primer plano tiene las características del suelo de lava propio de esos lugares. La fumarola, recién nacida, se ve al fondo con su estela de humo que llena un parte del cielo.

Existe una diferencia entre los paisajes de Rulfo y las imágenes de los personajes del momento. En *Mujeres cargando leña en el Valle del Mezquital* (1959), lo que se alcanza a ver desde el encuadre es el peso de las ramas que llevan a sus espaldas dos mujeres que portan faldas sucias y rotas. No vemos los rostros, pero sentimos que ésa es una forma de vida. Rulfo condensa su tragedia en esa foto.

Otra imagen que puebla el imaginario del artista es *Mujeres de Tlahuiloteppec en el mercado de Zacatepec* (1955) (imagen 9, p. 72): de nueva cuenta, el atuendo de esas mujeres indígenas muestra su situación miserable; una de ellas amamanta a un pequeño, mientras que la otra ve al frente. Sus ropas nos devuelven una idea de pobreza, al igual que el hombre sentado a la izquierda, con el pantalón roto, la camisa que apenas si lo cubre y el sombrero que

da cuenta de su uso, mientras que sus huaraches confirman todo lo anterior.

El indigenismo estaba apenas ubicado en el movimiento nacionalista: unos eran los indios que se exaltaban en las obras artísticas y otros, muy distintos, los reales. La foto *Indígenas* (1950) presenta a una familia: una mujer y un hombre con cuatro niños. Su miseria es visible. Hizo también imágenes para la película *El despojo, con guión suyo* y dirección de Antonio Reynoso (1959).

¿Cuál es la modernidad en las fotografías de Juan Rulfo? Su iconografía es un fenómeno que sólo pudo captarse luego de su fama literaria. El hecho es que tomaba su cámara, recorría el país con una idea de su universo “imaginario” y lo mostraba a través de su mirada. Estaba al margen de sólo querer retratar a personajes pobres o desvalidos. Tomaba la foto y la imagen cobraba forma al revelarse, dando así una intención que en un principio podría parecer resguardada por un “momento decisivo” del artista. Las significaciones de sus fotografías son múltiples y se pueden ver como una labor que adelantaba el uso de la modernidad fotográfica en un medio en el que otros lidiaban junto a él, aunque Rulfo lo ignorara. Los otros grandes maestros de la iconografía fotográfica —los Álvarez Bravo y Nacho López— hacían un lujo de su imaginario, cada uno a su manera. Esa modernidad fue un baluarte que ha hecho permanecer esas imágenes sin que se vean deterioradas por el paso del tiempo. Además, la búsqueda de Rulfo fue legítima y sus fotos lo comprueban. El peculiar diseño de las vías del tren fue uno de sus motivos, pero como ése hay muchos instantes que manejó con indudable talento. Queda así Juan Rulfo como un artista espléndido al que se le debe tanto en las letras como en la fotografía. Es loable la recuperación que se ha ido haciendo de sus imágenes. Esto amplía su condición de hombre involucrado con la estética, que en su sencillez logró una voz y una mirada únicas dentro del panorama nacional.

Conclusiones

Juan Rulfo fue un escritor de primera línea cuyas aficiones fotográficas lo llevaron a concebir imágenes extraordinarias emanadas de su universo personal. Para plasmar el “instante”, llevó su mundo a la fotografía con una conciencia clara de lo que quería lograr. Su concepto de ficción se emparejaba al de verdad, ya que estos elementos que parecen dispares en la práctica pueden tener mucho en común. El universo de Rulfo se manifiesta en imágenes de una contundencia absoluta que han sido rescatadas recién

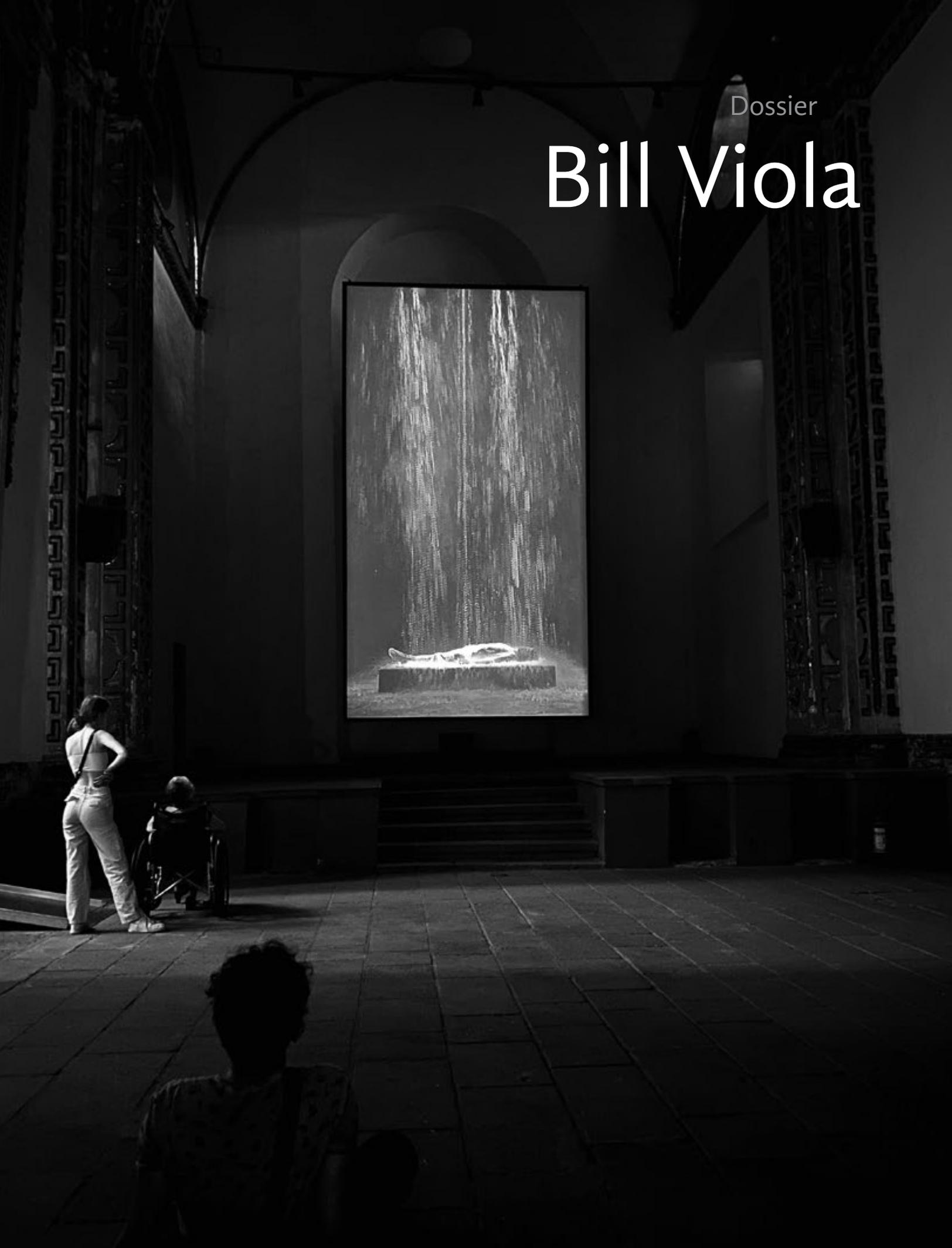
temente. Mientras vivió, Rulfo fue poco reconocido en el mundo de la fotografía, pues sus obras se publicaron como un trabajo más en revistas como *Ferronales* y *Sucesos para Todos*. Sus fotos fijas de rodajes como *La escondida* y *El despojo* dan cuenta de un hombre que atisbaba el presente con el aura de un gran conocimiento estético. ●

Referencias bibliográficas

- Bachelard, G. (1986). *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Badiou, A. y otros (1974). *Literatura y sociedad*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, R. y otros. (1972). *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Beceyro, R. (1983). *Henri Cartier-Bresson*. México: UNAM.
- Belkin, A. e Icaza, F. Revista *Nueva Presencia*, núm. 1. México: sin ed.
- De Luna, A. (2010). *Espejo en llamas*. México: UAM-Xochimilco.
- Didi-Huberman, G. (2008) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Dutton, D. (2010). *El instinto del arte*. Madrid: Espasa Libros.
- Jiménez Muñoz, V. y otros (2014). *En los ferrocarriles. Juan Rulfo. Fotografías*. México: UNAM-Fundación Juan Rulfo-RM.
- Jiménez Muñoz, V.; Millán, P. y otros (2017). *El fotógrafo Juan Rulfo*. México: Fundación Juan Rulfo-Editorial RM.
- Marias, J. y otros (1966). Revista *Cuadernos del Idioma*, núm. 2. Buenos Aires: Códex.
- Millán, P. (2017). Cronología de Juan Rulfo fotógrafo. En Jiménez Muñoz, V. y otros. *El fotógrafo Juan Rulfo*. México: Fundación Juan Rulfo-Editorial RM.
- Onfray, M. (2009). *La escultura de sí*. Madrid: Errata Naturae-Universidad Autónoma de Madrid.
- Rancière, J. (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- Rulfo, J. (2000). *Aire en las colinas. Cartas a Clara*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Rulfo, J. (1980). *El gallo de oro*. México: Era.
- Rulfo, J. (1953, 1973). *Pedro Páramo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rulfo, J. y Brenner, A. (1981). *Catálogo Nacho López*. México: Museo de Arte Moderno-INBA.
- Saer, J. J. (2014). *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Seix-Barral.
- Starobinsky, J. (2002). *El ojo vivo*. Madrid: Cuatro Ediciones.
- Valdivieso, J. (1975). *Realidad y ficción en Latinoamérica*. México: Joaquín Mortiz.
- Vanderwood, P. J. y Samponaro, F. (1993). *Los rostros de la batalla*. México: Conaculta-Grijalbo.
- Walsh, R. (1982). *La vida de un hombre*. Barcelona: Grijalbo.

Dossier

Bill Viola



Bill Viola *Tiempo suspendido**

Considerado un artista icónico del videoarte, Bill Viola (Nueva York, 1951) ha creado, desde inicios de los años setenta, poderosas imágenes en movimiento por medio de técnicas audiovisuales y de la exploración de nuevas tecnologías.

La exposición *Tiempo suspendido* se compone de ocho obras representativas del trabajo del artista estadounidense —*Fire Woman*, *Tristan's Ascension*, *Three Women*, *Ablutions*, *Surrender*, *The Quintet of the Silence*, *The Greeting* y *The Messenger*—, presentadas en videoinstalaciones de mediano y gran formato para crear una experiencia inmersiva, visual y sonora, en diálogo con el espacio arquitectónico del ex Templo de Santa Teresa la Antigua, sede del hoy Museo Ex Teresa Arte Actual en la Ciudad de México.

Bill Viola. Tiempo suspendido toma como eje conceptual la idea de la temporalidad de la condición humana expresada a través del cuerpo y su gestualidad. Las obras refieren de alguna manera a un tiempo sagrado o “suspendido” en donde el cuerpo humano es un signo que revela la fugacidad de la existencia y el deseo de dilatar o extender lo impermanente.

La obra de Viola incorpora referencias directas a la historia del arte, poniendo en diálogo una visión mística

cristiana con pensamientos orientales provenientes del hinduismo, el sufismo y el budismo. Sus “pinturas en movimiento” internalizan estados de silencio y meditación a través de la manipulación y la ralentización de las imágenes, inspiradas por obras de pintura religiosa renacentista o barroca.

La exposición invita al visitante a sumergirse en una vivencia reflexiva sobre nociones fundamentales de la experiencia humana como la temporalidad, lo impermanente, la disolución, la purificación y el renacimiento. ●



* Texto de presentación © Ex Teresa Arte Actual.

Ex Teresa Arte Actual es un recinto perteneciente al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura que fomenta y promueve las prácticas artísticas contemporáneas y multidisciplinarias a través de un programa permanente de exhibición, difusión, investigación y documentación. Se enfoca principalmente en disciplinas que trabajan con el tiempo y el espacio, como el performance/acción, el arte sonoro, el videoarte y la instalación de sitio específico, entre otras.

Agradecemos a Gene Zazarro, coordinadora curatorial de Bill Viola Studio, así como a Francisco Javier Rivas Mesa y Valeria Macías Rodríguez, director y subdirectora respectivamente de Ex Teresa Arte Actual, de la Ciudad de México, por las facilidades otorgadas para la realización de este *dossier*. La exposición *Bill Viola. Tiempo suspendido* se presentó del 28 de abril al 28 de agosto de 2022 en dicho Museo.



p. 43 | Fotografía © María Luisa Passarge.

pp. 44-45 | Vistas de la exposición *Bill Viola. Tiempo suspendido* en Ex Teresa Arte Actual © Fotografías © David Díaz Rocha | Cortesía Ex Teresa Arte Actual.



Fotografía | Kira Perov © Bill Viola Studio

Fire Woman (Mujer fuego), 2005

Video instalación con sonido || *Installation video/sound*

Video-proyección a color en alta definición, cuatro canales de sonido con subgrave (4.1) ||

Color high-definition video projection, four channels of sound with subwoofer (4.1)

580 × 325 cm, 11'12"

Performer: Robin Bonaccorsi

Fire Woman es una imagen vista desde el ojo interior de un moribundo. La oscura silueta de una figura femenina emerge frente a un muro en llamas. Después de algunos minutos la figura avanza, extiende sus brazos y cae sumergida en su propio reflejo. Cuando finalmente las flamas de la pasión y la fiebre envuelven al ojo interno, la constatación de que el cuerpo del deseo no volverá a ser encontrado ciegan al vidente, la superficie reflectante se hace añicos y colapsa en su forma más esencial: ondulantes patrones de luz pura.

- Todas las obras en la exposición son cortesía de Bill Viola Studio || *All works in this exhibition are courtesy of Bill Viola Studio.*
- Todas las obras, dibujos, anotaciones y textos son de la autoría de Bill Viola © Bill Viola || *All works, drawings, notebook entries and texts by Bill Viola © Bill Viola.*
- Todas las traducciones al español de los textos © Ex Teresa Arte Actual.
- Esta exposición contó con el apoyo de Estímulo Fiscal EFIARTES, así como con la colaboración de Altex, Fundación Telefónica Movistar, Panasonic México y Medusa Lab || *This exhibition had the support of EFIARTES Fiscal Stimulus, as well as the collaboration of Altex, Fundación Telefónica Movistar, Panasonic México and Medusa Lab.*

Tristan's Ascension (The Sound of a Mountain Under a Waterfall) (La Ascensión de Tristán [El sonido de la montaña debajo de una cascada]), 2005

Instalación de video con sonido || *Installation video/sound*
Video-proyección a color en alta definición, cuatro canales de sonido con subgrave (4.1) || *Color high-definition video projection, four channels of sound with subwoofer (4.1)*
580 × 325 cm, 10'16"
Performer: John Hayi

Tristan's Ascension describe el ascenso del alma después de la muerte, cuando ésta despierta y es arrastrada por una cascada que fluye hacia atrás. Se observa el cuerpo de un hombre tendido sobre una losa de piedra en una habitación de hormigón vacía. Pequeñas gotas de agua se hacen visibles a medida que abandonan el suelo y caen hacia el espacio. Lo que empieza como una ligera lluvia se convierte pronto en un estruendoso diluvio, y el agua en cascada empuja el cuerpo inerte del hombre, dándole vida. Sus brazos se mueven por sí solos y su torso se arquea hacia arriba en medio del agua agitada. Finalmente, todo su cuerpo se levanta de la losa y es arrastrado por las aguas, desapareciendo por encima. El torrente de agua disminuye gradualmente y las gotas se reducen hasta que solo queda la losa vacía, brillando en el suelo húmedo.



Fotografía | Kira Perov © Bill Viola Studio



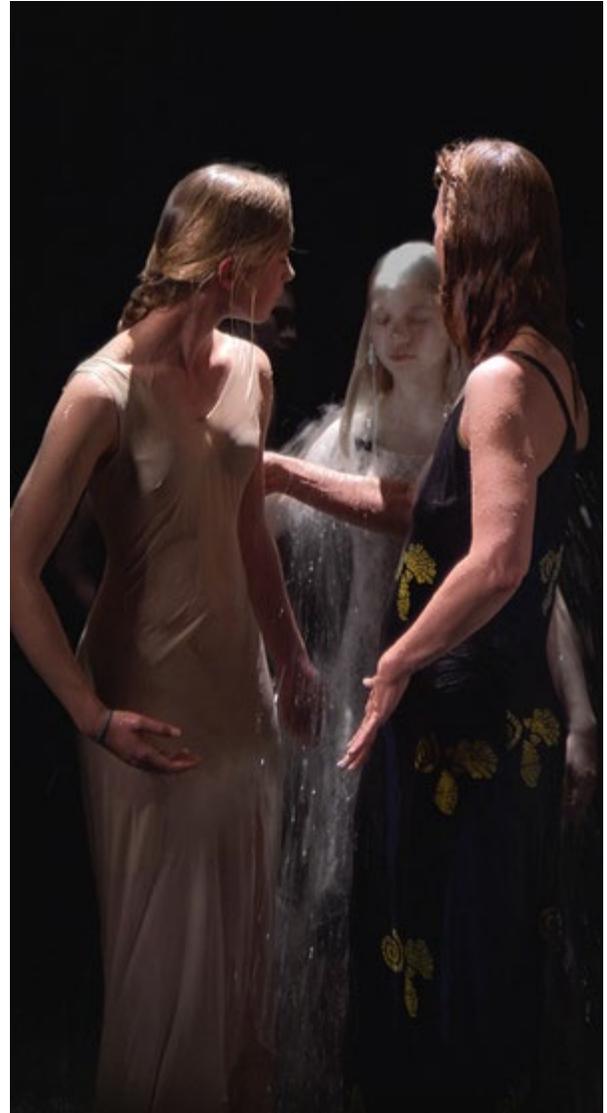
Fotografía | Kira Perov © Bill Viola Studio

Three Women (*Tres mujeres*), 2005

Video HD a color sobre una pantalla plana || *Color high-definition video on flat panel display*
155.5 × 92.2 × 12.7 cm, 9'06"
Performers: Anika, Cornelia, Helena Ballent

Three Women forma parte de la serie “Transfiguraciones”, un conjunto de obras que reflexiona sobre el paso del tiempo y el proceso a través del cual se transforma el ser interior de un individuo. El místico sufí Ibn al' Arabi describió la vida como un viaje sin fin cuando dijo: “El Ser es un océano sin orilla. Contemplarlo no tiene principio ni fin, ni en este mundo ni en el siguiente”. *Tres mujeres* expresa esta profunda visión de la naturaleza eterna de la vida humana. Sobre un fondo gris tenue y sombrío, vemos a tres mujeres (una madre y sus dos hijas) que caminan lentamente hasta acercarse a una especie de frontera invisible.

Atraviesan un muro de agua situado en el umbral entre la vida y la muerte. El paso hacia el otro lado y el tacto del agua con su cuerpo las transforma en seres vivos “de carne y hueso”, coloreando su cuerpo y su vestimenta. Al reconocerse en ese otro espacio, la madre da la vuelta para invitar a sus hijas a seguirla y atravesar el umbral. Una vez reunidas las tres en este lugar, la madre parece reconocer que ha llegado el momento de dar la vuelta y regresar. Sus hijas la siguen, cada una tentada a echar un último vistazo al “mundo de la luz”, antes de desaparecer en las brumas grises y resplandecientes del tiempo.



Fotografía | Kira Perov © Bill Viola Studio



Fotografía | Kira Perov © Bill Viola Studio

Ablutions (*Abluciones*), 2005

Díptico en video a color en dos pantallas planas || *Color video diptych on two flat panel displays*
 102 × 122 × 10.8 cm, 7'01"
 Performers: Lisa Rhoden, Jeff Mills

El lavado de manos tiene una función importante en las ceremonias como objetivo de purificación. La acción ralentizada de una mujer y un hombre que lavan sus manos bajo un chorro de agua cristalina se convierte en una contemplativa preparación para la meditación.



Fotografía | Kira Perov © Bill Viola Studio

Surrender (Renuncia), 2001

Díptico en video a color en dos pantallas planas || *Color video diptych on two flat panel displays*

204.2 × 61 × 8.9 cm, 30'51"

Performers: John Fleck, Weba Garretson

Surrender es un díptico compuesto por dos pantallas planas de plasma dispuestas en configuración vertical, una sobre la otra. Las imágenes de un hombre y una mujer aparecen por separado en cada pantalla, alternando sus posiciones del panel superior al inferior. Los cuerpos se aprecian de la cintura para arriba y la figura en la pantalla inferior se muestra de cabeza, sugiriendo un reflejo de espejo con la imagen superior.

El video muestra a la pareja en el acto de realizar tres postraciones sincronizadas en creciente intensidad emocional y duración. En un principio, pareciera que los cuerpos se acercan físicamente como si fueran a abrazarse o besarse. Sin embargo, sus acciones revelan la presencia de una superficie de agua debajo, en el borde de la pantalla, la cual penetra físicamente con sus rostros antes de poder tocarse. A medida que emergen, sus gestos hacen perceptible el aumento de su dolor y angustia, junto con las perturbaciones ondulantes en la superficie del agua que provocan.

Cuando las imágenes de sus cuerpos comienzan a desintegrarse en formas onduladas y vacilantes, se hace evidente que las imágenes que hasta ahora hemos visto no son sino los reflejos del hombre y la mujer en la superficie del agua y no sus cuerpos reales. Esta "imagen de una imagen" se vuelve más violenta y distorsionada cada vez que entran en el agua hasta que, finalmente, la extrema intensidad emocional y física alcanza un punto máximo y sus formas visuales se desintegran en patrones abstractos de luz y color puros.



***The Quintet of the Silent* (Quinteto del silencio), 2000**

Video a color en pantalla plana || *Color video on flat panel display*
72.4 × 120.7 × 10.2 cm, 16'28"

Performers: Chris Grove, David Hernández, John Malpede, Dan Gerrity, Tom Fitzpatrick

Cinco hombres de pie, muy juntos, aparecen en primer plano en una quietud silente. Sus gestos y rostros presentan una expresión neutra que se va transmutando de manera progresiva en una emoción individual extrema que afecta a todo el grupo. Al cabo de unos minutos la emoción se diluye, dejando a cada uno de los individuos agotados y exhaustos.

Los cinco personajes experimentan el aumento de la energía emocional de forma independiente, con poco reconocimiento o interacción directa entre

ellos, más allá del contacto físico ocasional debido a su proximidad. La escena se presenta sobre un fondo neutro sin ninguna sugerencia del mundo exterior. Nadie se mueve de sus posiciones originales ni sale del encuadre. La extrema lentitud hace visibles los más pequeños detalles y los sutiles matices de expresión, creando un espacio subjetivo y psicológico en el que el tiempo queda suspendido tanto para los intérpretes como para los espectadores.



Fotografía | Kirra Perov © Bill Viola Studio

The Greeting (El saludo), 1995

Instalación de video con sonido estéreo amplificado;
proyección a color sobre pantalla vertical || *Installation
video/amplified stereo sound; Color video projection on
large vertical screen*

280 × 240 cm, 10'22"

Performers: Angela Black, Suzanne Peters, Bonnie Snyder

The Greeting es una secuencia de imágenes en video inspirada en la pintura manierista *La visitación* (1528-1529) de Jacopo Pontormo. En la escena se ve a dos mujeres conversando. Detrás de ellas se distinguen construcciones industriales alineadas en una extraña perspectiva, dentro de un árido fondo urbano. La conversación es interrumpida por una tercera mujer que entra a escena y se acerca a ellas. Mientras se preparan para el saludo se percibe que sólo una de las mujeres reconoce a la recién llegada. Un viento ligero se levanta y la luz cambia sutilmente. Las dos conocidas se abrazan y la nueva participante se inclina para susurrarle algo a su amiga, dejando a la otra aislada de la conversación. En medio de cierta incomodidad subyacente se hacen las presentaciones y se intercambian cumplidos entre las tres.

Las acciones de los personajes se reproducen en cámara lenta, proyectadas en una sola toma desde una cámara fija y en un formato vertical, más habitual en la pintura. El evento original de cuarenta y cinco segundos se desarrolla como una elaborada coreografía que se extiende a lo largo de diez minutos. Esta ralentización de la imagen nos permite descubrir detalles sutiles en la escena. El lenguaje corporal inconsciente y los matices de las miradas y los gestos fugaces se realzan y quedan suspendidos en la percepción consciente del espectador. Los pequeños cambios en las condiciones de la luz y el viento se vuelven acontecimientos centrales. Por momentos, el fondo se convierte en primer plano dejando ver a otras figuras en los espacios oscuros detrás de los personajes centrales. La geometría de los muros y edificios pareciera violar las leyes de la perspectiva óptica, lo que, sumado a los ambiguos juegos de iluminación, confiere un carácter subjetivo a toda la escena.

Ninguna de las acciones o intenciones de las figuras es explícita ni resulta evidente. El significado preciso del acontecimiento permanece abierto como un gesto ambiguo y especulativo.



Fotografía | Kira Perov © Bill Viola Studio



Fotografía | Kira Perov © Bill Viola Studio

The Messenger (El mensajero), 1996

Instalación de video con sonido estéreo amplificado; proyección a color sobre pantalla vertical || *Installation video/amplified stereo sound; Color video projection on large vertical screen*

430 × 300 cm, *loop*

Performer: Chad Walker

Sobre un profundo vacío negro y azul reluce una forma pequeña, ondulante y abstracta. Poco a poco la imagen comienza a aclararse mostrándonos una forma humana emergiendo debajo de una masa de agua. Desde el fondo, el hombre surge hacia la superficie en un acto sorprendente, aliviador y a la vez desesperado. Su pálida figura brota en los cálidos matices de la luz brillante. Sus ojos se abren de inmediato y libera un aliento largamente retenido desde las profundidades, rompiendo el silencio, mientras el contundente sonido primario de vida resuena momentáneamente en el espacio. Al cabo de unos instantes, inspira profundamente y, con los ojos y boca cerrados, se hunde en las profundidades del vacío azul-negro para volver a convertirse en un punto en movimiento reluciente. La imagen vuelve entonces a su estado original y el ciclo comienza de nuevo.



Fotografía | Kira Perov © Bill Viola Studio

Enciclopedia e cosmologia. Ripensare l'estetica con R. Ruyer, A. N. Whitehead e G. Simondon

Encyclopedia and Cosmology. Rethinking Aesthetics with R. Ruyer, A.N. Whitehead and G. Simondon

GIULIO PIATTI¹

Riepilogo

Può l'estetica ricoprire un ruolo privilegiato all'interno dell'odierna enciclopedia dei saperi? Il presente contributo ruota intorno a questa domanda, la quale richiama in causa lo statuto stesso della disciplina, da sempre oscillante tra analisi della conoscenza sensibile e dell'opera d'arte/bellezza. Attraverso una serie di intuizioni elaborate da autori quali Raymond Ruyer, Alfred North Whitehead e Gilbert Simondon, si intende ripensare la radice sensibile dell'estetica estendendola alla realtà nel suo complesso. Se ogni aspetto della realtà trova il proprio fondamento in un sentire "diffuso", ecco che l'estetica può fungere da base e da sintesi cosmologica dell'enciclopedia dei saperi: l'idea ruyeriana di un "sorvolo assoluto", il concetto whiteheadiano di "preensione" e la concezione simondoniana di cibernetica come "allagmatica" sembrano così ridefinire l'estetica come una vera e propria cosmologia della contemporaneità.

Parole chiave • enciclopedia, estetica, percezione, Ruyer, Simondon, Whitehead

Abstract

Can aesthetics play a privileged role within today's encyclopedia of knowledge? The present contribution is centered around this question, which calls into ques-

tion the very status of the discipline, which has always oscillated between analysis of sensible knowledge and of the work of art/beauty. Through a series of insights elaborated by authors such as Raymond Ruyer, Alfred North Whitehead and Gilbert Simondon, it is intended to rethink the sensible root of aesthetics by extending it to reality as a whole. If every aspect of reality finds its foundation in a "diffuse" feeling, aesthetics can serve as the basis and cosmological synthesis of the encyclopedia of knowledge: the Ruyerian idea of an "survol absolu", the Whiteheadian concept of "prehension" and the Simondonian conception of cybernetics as an "allagmatic" seem to redefine aesthetics as a true cosmology of contemporaneity.

Keywords • encyclopedia, aesthetics, perception, Ruyer, Simondon, Whitehead

Quale posto dovrebbe essere riservato, oggi, all'estetica, all'interno dell'enciclopedia dei saperi? Si tratta semplicemente di una delle tante discipline che contribuiscono a realizzarla o può forse avere un ruolo differente, in qualche modo privilegiato?

Per rispondere a questa domanda (evidentemente retorica) bisognerebbe prima di tutto chiarire lo statuto della disciplina in questione: cos'è l'estetica e di cosa si occupa?

¹ **GIULIO PIATTI** | Research assistant ("cultore della materia"), University of Turin. PhD at the University of Rome Tor Vergata in partnership with the University of Toulouse Jean Jaurès • <https://orcid.org/0000-0003-0961-655X> • piatti.giulio@gmail.com

FECHA DE RECEPCIÓN: 15 de junio de 2022 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 5 de septiembre de 2022.

Citar este artículo como: PIATTI, G. (2022). Enciclopedia e cosmologia. Ripensare l'estetica con R. Ruyer, A. N. Whitehead e G. Simondon. Revista *Nodo*, 33 (16), julio-diciembre, pp. 80-85. doi: 10.54104/nodo.v17n33.1446

Com'è noto, la sua natura è tuttavia profondamente ambigua; è forse, tra le branche della filosofia, la più problematica, nonché la più giovane, tra le poche prodotte dalla tarda modernità e dunque non semplicemente derivabile, come nel caso delle altre, dal pensiero greco. Non è questa la sede per ripercorrere la storia dell'estetica; si può tuttavia immediatamente notare come l'ambiguità del suo statuto epistemologico consegua in fondo dal doppio significato rilevabile nella definizione stessa del termine "estetica" così come presente nel testo a tutti gli effetti fondativo per la disciplina, ossia l'*Estetica* di Alexander Gottlieb Baumgarten (2000)¹: quello etimologico, secondo cui essa è scienza della conoscenza sensibile o della sensazione (secondo la radice greca *aisthesis*); e quello, in fondo derivato da quest'ultima, ma ben più circoscritto, di scienza del bello e dell'esperienza artistica. Che questo doppio statuto inquieti e renda estremamente complessa la disciplina lo si può evincere dal fatto che buona parte delle riflessioni estetologiche degli ultimi duecento anni — comprese quelle classiche di Kant e Hegel — è stata orientata prima di tutto a (ri)trovare ogni volta una possibile e convincente conciliazione tra questi due aspetti o a riconoscerne, spesso a malincuore, la sostanziale irriducibilità. Così persino Gilles Deleuze, autore che peraltro non ha mai affrontato esplicitamente il problema estetico, conducendo alcuni interpreti a mettere persino in dubbio l'esistenza di un'estetica deleuziana in quanto tale (Rancière 2006: 9-31; Rancière 1998: 525-536), lamenta, in *Differenza e ripetizione*, un'infelice dissociazione tra l'estetica intesa come ambito di sapere legato alle forme di esperienza e l'estetica quale disciplina connessa alla questione della natura dell'opera d'arte (Deleuze 1997: 80).

Estetica e sensazione

Ci si è riferiti preliminarmente a Deleuze proprio perché, al di là delle critiche avanzate da Rancière, è forse possibile introdurre, seguendo alcune sue intuizioni, un'interessante riflessione sull'estetica e sul suo possibile ruolo all'interno dell'enciclopedia dei saperi contemporanei. Secondo il Deleuze di *Differenza e ripetizione*, infatti, l'estetica potrà diventare una disciplina veramente "apodittica" (Deleuze, 1997: 79) se e soltanto se smetterà di porre il problema di ciò che può essere rappresentato mimeticamente nel sensibile come oggetto, ma coglierà nell'essere stesso del sensibile — da lui definito come "ciò che può essere soltanto

sentito" — la ragione stessa del suo esplicitarsi (Deleuze, 1997: 79). L'estetica va dunque intesa anzitutto etimologicamente come luogo di esplicazione della sensazione e, solo in maniera derivata, come scienza del bello e dell'esperienza artistica, alla stregua di casi speciali, sebbene spesso altamente significativi, di conoscenza sensibile. In questo modo i due significati di estetica, che fino a questo momento sono rimasti sostanzialmente irriducibili, potranno ritrovare un nuovo e più saldo terreno comune:

Non è da stupirsi, quindi, che l'estetica si scinda in due campi irriducibili, quello della teoria del sensibile che non conserva del reale se non la sua conformità all'esperienza possibile, e quello della teoria del bello che raccoglie la realtà del reale in quanto essa è riflesso d'altro. Ma tutto cambia allorché si determinano condizioni dell'esperienza reale, che non sono più larghe del condizionato, e che differiscono in natura dalle categorie: i due significati dell'estetica si confondono, al punto che l'essere del sensibile si rivela nell'opera d'arte, mentre al tempo stesso l'opera d'arte appare come sperimentazione" (Deleuze 1997: 80).

Ora, è chiaro che interrogarsi in questo senso intorno alla sensazione — al di là delle specifiche implicazioni di quanto afferma qui Deleuze, ossia la riforma della filosofia nel senso di un empirismo trascendentale (Deleuze, 1997: 80) — non è di certo una novità all'interno del panorama filosofico novecentesco. Basti qui menzionare l'opera di Maurice Merleau-Ponty, il quale ha saputo reperire in un rinnovato studio intorno alla sensibilità la vera e propria chiave di volta per un recupero di molte istanze profondamente trascurate dalla filosofia precedente e a lui contemporanea (*cfr.* per esempio il classico Merleau-Ponty, 2003). Ciò che si vuol qui mettere brevemente in evidenza è tuttavia una riflessione sulla percezione — e quindi sull'estetica — di natura differente, che percorre una via probabilmente parallela a quella di Merleau-Ponty, ma che in fin dei conti esibisce una propria irriducibile specificità. Si tratta di una serie di intuizioni sulla percezione portate avanti, in modi e tempi differenti, ma con un accordo di fondo quasi sorprendente, da alcuni autori novecenteschi, quali Alfred North Whitehead, Raymond Ruyer e Gilbert Simondon, capaci di influenzare profondamente le riflessioni "estetologiche" del Deleuze di *Differenza e ripetizione* da cui siamo partiti.

Secondo questi autori, riflettere radicalmente sulla percezione significa mostrare come *de facto* la domanda intorno alle condizioni di accesso al mondo costituisca, per dirla con Bergson, un "problema mal posto" (Bergson, 2000: 86): non tanto perché, come hanno sostenuto in modi diversi per esempio Martin Heidegger e ancor più chiaramente

¹ L'opera, composta tra il 1750 e il 1758, è rimasta significativamente incompiuta.

Merleau-Ponty, è proprio grazie alla percezione che noi siamo immediatamente “gettati” nel mondo (Heidegger, 1976; Merleau-Ponty, 2003), ovvero sia poiché in altri termini la percezione costituirebbe un'apertura originaria, quanto perché la percezione è —ben più radicalmente— già un mondo, più che una modalità di porre il soggetto al suo interno. La percezione dà conto di un contatto, di un immediato che non ha, a rigore, la forma dualista dello schema soggetto-oggetto, che cioè non può avere confini precisamente determinabili secondo questa dinamica. Nella percezione non c'è infatti alcuna divisione tra un soggetto che percepisce e un oggetto percepito; tale divisione è successiva e viene acquisita soltanto in seconda battuta, come una sorta di abitudine di natura pragmatica.² Questa percezione non può che essere, allora, una vera e propria *produzione* di realtà, come sostiene Simondon (2013: 222; 2011: 277), in una situazione originaria in cui le condizioni epistemologiche di accesso coincidono con lo stesso sorgere “ontologico” della realtà.

Tale radicale analisi intorno alla percezione costituisce in fondo un'acuta rilettura di uno dei principali presupposti della tradizione filosofica moderna. Quest'ultima era nata dalle rovine di quella fiducia nella consistenza della realtà in cui tanto l'uomo antico quanto quello medievale si riflettevano: tanto la filosofia greca quanto il pensiero cristiano-medievale —con rarissime eccezioni— condividono infatti una visione della realtà secondo cui ogni cosa reale rimanda in ultima istanza a un'entità eterna (idee, sostanze, Dio). All'interno di una realtà così concepita vige conseguentemente un ordine, un corso già stabilito, indubitabile.³ Ora, possiamo apprezzare la novità del pensiero moderno, rispetto a questo punto, nel precetto filosofico presente nel *Discorso sul metodo* di Descartes, secondo cui non è

² A partire da considerazioni simili, Gilles Deleuze elabora una sorta di pedagogia della percezione, di stampo esplicitamente politico, in grado di condurre gli umani verso orientamenti marcatamente cosmologici e meno “costretti” all'interno degli angusti perimetri della soggettività: “Se mi si chiede come definire la sinistra, essere di sinistra, direi due cose. Ci sono due modi, e anche qui... è innanzitutto una questione di percezione. C'è una questione di percezione: cosa vuol dire non essere di sinistra? È un po' come un indirizzo postale. Partire da sé, la via dove ci si trova, la città, lo Stato, gli altri Stati e sempre più lontano [...]. Essere di sinistra è il contrario. È percepire... si dice che i giapponesi percepiscono così. Non percepiscono come noi, ma percepiscono prima di tutto la circonferenza. Dunque direbbero: il mondo, il continente, mettiamo l'Europa, la Francia, *rue Bizerte*... io. È un fenomeno di percezione” (Parnet, 2014).

³ Per questa idea, seppur orientata a partire dalla storia dell'idea di tempo nel pensiero filosofico occidentale, cfr. Bergson, 2020.

Siamo ora in grado di avvicinarci a una possibile risposta alla domanda da cui siamo partiti. Una volta che si riesca a intendere la percezione in questo modo, si può notare come il suo ruolo all'interno dell'enciclopedia dei saperi debba necessariamente cambiare. Se ogni ambito del sapere trova la propria origine in un atto percettivo che lo istituisce, la percezione non dovrà forse costituire la radice genetica dell'enciclopedia dei saperi tanto quanto la sua cornice ontologica? La percezione, oggetto di studio dell'estetica, costituirebbe infatti secondo questa visione l'aspetto ultimo e “cosmologico” della realtà.

possibile vedersi “da fuori”, poiché non è possibile rinvenire un terzo occhio che veda il soggetto osservare effettivamente il mondo esterno: la realtà, che pure per Descartes avrà consistenza reale in quanto *res extensa*, non viene più data per scontata, ma risulta immediatamente collegata alla percezione che può averne il soggetto che percepisce e pensa (Descartes, 1996: 33-40).⁴ Da qui, com'è noto, trova il proprio punto di innesto il dubbio metodico, ora effettivamente concepibile poiché non vi è controprova “esterna” della percezione soggettiva di un tale mondo (e allora quest'ultimo potrebbe essere diversamente da come mi appare). Tale dubbio getterà, com'è noto, un'ombra lunga sulla storia del pensiero moderno, che si ingegnerà, almeno fino alla riflessione hegeliana (se non oltre), nel tentativo di “salvare” il mondo da un orientamento scettico.⁵

Ora, è Ruyer a mostrare bene come l'intuizione cartesiane secondo cui non possiamo vederci da fuori, ossia vederci vedere, possa essere riletta in un senso direttamente realista: se non ci si può percepire da fuori, ciò significa che il mondo *consiste in* una serie di percezioni reali, di “spettacoli senza spettatore” (Ruyer, 2018: 186), o di “sog-

⁴ La *res extensa* risulterà in ultima istanza esistente nel modo stesso in cui la percepiamo perché garantita dall'esistenza Dio (Descartes, 1996: 50).

⁵ Si può leggere in quest'ottica, per esempio, l'empirismo di Hume, la filosofia trascendentale di Kant e i dibattiti proto-idealisti dei filosofi postkantiani.

gettività assolute”; in termini ruyeriani dei “sorgoli senza distanza”.⁶ Al di là dell’umana abitudine alla “messa in scena prospettica della percezione” (Ruyer 2018: 81), in grado di distinguere i soggetti percipienti dagli oggetti percepiti, ogni ente coglierebbe la realtà immediatamente, direttamente, in un senso non fenomenologico, mettendo così fuori gioco il potenzialmente infinito regresso del presupposto che deriverebbe da questa impostazione prospettivista e “intenzionale”; poiché l’occhio che vede l’occhio guardare dovrà a sua volta essere visto da un quarto occhio, e così via all’infinito.

Questa rimessa al centro realista della percezione non conduce, per ciò stesso, come potrebbe sembrare, a un solipsismo di marca idealistica, ma ci porta immediatamente a un allargamento della percezione all’intera realtà. Se la percezione-contatto con il reale non ha e non può essere sintetizzata dallo schema soggetto-oggetto, essa non potrà che essere diffusa, porosa, estesa cioè a ogni ente della realtà, il quale “sente” il reale di cui anche lui è una parte (Ruyer, 2017: 103). Il mondo è dunque costituito da un insieme di atti percettivi “interni”, ma estesi al reale: si tratta di una vera e propria estetica naturalistica. Lo si vince bene dal modo in cui un altro importante autore quale Whitehead caratterizza la percezione in quanto “prensione” (Whitehead, 2019: 219): ogni entità reale, dice Whitehead — e dobbiamo qui intendere qualsiasi ente che non si riduca a un puro fenomeno molare di massa — esiste in quanto processo percettivo (*feeling*), teso all’aggregazione di elementi che, se presi simultaneamente, costituiscono il passaggio della natura a un dato istante (Whitehead, 2019: 46). Al di là della grande complessità — in questa sede non analizzabile — della teoria whiteheadiana della prensione (così come di quella del sorgolo adimensionale di Ruyer) ciò che emerge a partire dalla sua prospettiva è il fatto che i valori “estetici” risiedono, come ha acutamente notato Jean Wahl, proprio all’interno della natura, e non più nel soggetto che ne fa esperienza (Wahl, 2020: 209). In questo modo Whitehead elabora un’estetica realista che pensa la realtà non come a una serie di oggetti spazio-temporalmente localizzabili,⁷ ma come un insieme di eventi che realizzano il perdurare e il trasformarsi della natura stessa. In Whitehead assistiamo così a un passaggio senza soluzione di continui-

tà dall’analisi della percezione ad assunzioni di natura ontologica, dalla prensione percettiva di cui si rende individualmente protagonista ogni entità reale alla natura stessa intesa come insieme di atti *registrantisi* gli uni negli altri.

Lo spettacolo senza spettatore, ovvero senza punto di vista esterno in grado di “intenzionarlo” dalla propria prospettiva di soggetto, così come l’autopercezione della natura in Whitehead, tale per cui ogni elemento della realtà e “preso” e “percepito” da se stesso, sembrano così andare in una stessa direzione.

Estetica e cosmologia

Concepire l’estetica in questi termini permette una fondamentale trasformazione del modo in cui guardiamo alla realtà. In particolare — ed è di nuovo Whitehead ad averlo mostrato con estrema chiarezza — la rimessa al centro della percezione, se intesa in senso realista come “mondo”, mette in questione uno dei più radicati dualismi propri della storia del pensiero occidentale. Si tratta dell’antichissima distinzione tra qualità primarie o oggettive e qualità secondarie o soggettive (*qualia*), ovvero tra un aspetto “oggettivo” della realtà, vagamente percepito, ma sviluppato e calcolato precisamente attraverso l’ausilio della misurazione scientifica (massa, forma, dimensione, etc.) e di un suo aspetto soggettivo, ovvero costituito da quelle qualità — per esempio colore, odore, sensazione, etc. — che saremmo sostanzialmente noi in quanto soggetti a proiettare percettivamente sulla realtà. Tale distinzione era stata posta, com’è noto, per la prima volta da Democrito, per il quale — secondo la testimonianza di Galeno — “opinione è il colore, opinione il dolce, opinione l’amaro, verità gli atomi e il vuoto” (Reale, 2006: 688) — ed è stata poi difesa e rafforzata in vario modo, nella modernità, da Galilei, Cartesio, Locke e Newton. Nel permettere la nascita e lo sviluppo della scienza moderna, tale distinzione ha però, nel contempo, spogliato la natura di ogni suo aspetto qualitativo, d’ora in poi relegato alla sola natura soggettiva del percipiente. La “biforcazione della natura” — così la battezza Whitehead (2015: 171) — in due tipi di qualità ha in questo modo praticato un fondamentale e perdurante *split* tra campi del sapere non più passibili di rapporti stretti (si pensi per esempio alla distinzione diltheyana tra scienze della natura e scienze dello spirito; cfr. Dilthey, 2003) dietro la quale riecheggia ancora oggi la distinzione tra discipline scientifiche e *humanities*). Ora, se si intende invece la percezione nel modo in cui Whitehead o Ruyer l’hanno concepita, ovvero come percezione-mondo, si vede subito come sia effettivamente impossibile riuscire a distinguere tra qua-

⁶ Per una ricostruzione di tali nozioni, si rimanda a Ruyer, 2017: 101-125.

⁷ Whitehead combatte in molti luoghi della sua opera con quella fallacia che egli chiama provocatoriamente “localizzazione semplice” (*simple location*): cfr. per esempio Whitehead, 2019: 28 o Whitehead, 2015: 65.

lità primarie e secondarie, tra aspetti soggettivi e oggettivi della natura: il momento “genetico” di cui la percezione, intesa in senso realista, dà conto è infatti tanto qualitativo quanto quantitativo, e risiede direttamente nella realtà.

Siamo ora in grado di avvicinarci a una possibile risposta alla domanda da cui siamo partiti. Una volta che si riesca a intendere la percezione in questo modo, si può notare come il suo ruolo all'interno dell'enciclopedia dei saperi debba necessariamente cambiare. Se ogni ambito del sapere trova la propria origine in un atto percettivo che lo istituisce, la percezione non dovrà forse costituire la radice genetica dell'enciclopedia dei saperi tanto quanto la sua cornice ontologica? La percezione, oggetto di studio dell'estetica, costituirebbe infatti secondo questa visione l'aspetto ultimo e “cosmologico” della realtà.

Ecco allora che, se la percezione è mondo, sarà proprio l'estetica a poter riabilitare quella cosmologia filosofica che Kant, com'è noto, aveva interdetto, in quanto produttrice di un concetto astratto (quello di *mundus intelligibilis*), privo delle condizioni dell'intuizione, come si può leggere nella prima antinomia (Kant, 2012: 659): “Il *mundus intelligibilis* altro non è che il concetto universale di un mondo in generale, nel quale si è fatta astrazione di tutte le condizioni dell'intuizione di esso e rispetto a cui, quindi, non si rende possibile alcuna proposizione sintetica, né affermativa né negativa” (Kant, 2012: 663).⁸ Riportando in vita una vera e propria ontologia, la percezione sarà in grado di dare all'enciclopedia dei saperi un valore d'essere, facendola diventare sostanzialmente indistinguibile da una prospettiva ontologico-cosmologica. Pensare la percezione come atto *nella* natura costituisce dunque la *conditio sine qua non* per poter produrre una cosmologia di natura “enciclopedica”, ovvero che sia in grado di costituire e dunque di dar conto dei differenti ambiti del sapere. Non a caso, secondo Whitehead, la sezione di *Processo e realtà* relativa alla prensione-percezione contiene il segreto dell'intera cosmologia della natura (Whitehead, 2019: 493).

Se l'enciclopedia può diventare una cosmologia, è perché il suo obiettivo è in fondo il medesimo, ovvero la capacità di riunire e tenere insieme i differenti campi del sapere. La cosmologia platonica e poi aristotelico-tolemaica degli antichi quanto quella meccanicistica dei moderni —che pure Kant, nonostante la sua interdizione, implicitamente ammette e persino sintetizza in senso epistemologico nella prima *Critica*— non avevano in fondo alcun altro obiettivo se non quello di istituire un collante tra l'es-

perienza estesiologica che abbiamo del mondo e la sua possibile conoscibilità oggettiva;⁹ detto altrimenti, si trattava di restituire un'immagine del mondo all'altezza dei dati sintetizzati dalla scienza del tempo. In questo senso Whitehead ci invita allora a pensare alla possibilità di allestire una cosmologia della contemporaneità; ed è a questo stesso progetto che sembra votarsi un altro importante autore, per certi versi vicino a Whitehead, ossia Simondon:¹⁰ in alcune pagine decisive del suo corso dedicato alla *Psicosociologia della tecnica*, recentemente tradotto in italiano, e nel saggio sull'*Epistemologia della cibernetica*, Simondon delinea questa impresa, riferendosi in particolar modo alla cibernetica, disciplina-cardine che a suo dire presenta per certi aspetti una tendenza verso l'enciclopedismo (Simondon, 2017: 81). È infatti la cibernetica, vera e propria scienza transdisciplinare e sistemica delle relazioni tra informazioni, a poter permettere quella “marcia all'interno del reale” che si dovrà necessariamente accompagnare a una concezione sempre più realista della percezione.¹¹ Nella cibernetica, scienza priva di un vero e proprio oggetto specifico (Simondon 2018: 12), Simondon intravede una disciplina capace di superare quella dicotomia tra “operazione” (conoscenza) e “struttura” (oggetto), tra aspetti epistemologici e aspetti ontologici, al cui interno era rimasta impastoiata sia la tradizione positivista sia il criticismo kantiano (Simondon, 2018: 15). Se sarà in grado di trasformarsi in quella che Simondon denomina programmaticamente “allagmatica generale e sintetica”, ovvero in una “nuova enciclopedia” con valore d'essere (Simondon, 2018: 16), essa potrà così porre il problema — in fondo percettivo— della consistenza (o “trasduttività”) del cosmo nel suo complesso, come sistema (o rete) con base profondamente “estetica”. La cibernetica, in altri termini, una volta concepita in senso compiutamente ontologico e non soltanto epistemologico-operazionale, potrà costituire una sorta di metafisica di matrice percettiva, in quanto scienza sintetica posta alla base di tutte le altre.

La posta in gioco dell'estetica, in quanto cosmologia enciclopedica, sta tutta dunque, per concludere, nella sua

⁹ Su questi punti, *cfr.* Simondon, 2018: 14-100.

¹⁰ Non è un caso dunque che Simondon abbia dedicato grande attenzione allo studio della percezione, in un corso tenuto nell'anno accademico 1964-1965.

¹¹ Anche Simondon mostra, non a caso, un interesse costante al tema della percezione, dedicandovi un intero corso accademico, nel quale discute le principali teorie che si sono successe nella storia del pensiero e ne propone una sua visione, effettivamente non molto lontana da quelle proposte da Ruyer e Whitehead: per Simondon la percezione è “creazione di forme”, “individuazione” (*cfr.* Simondon, 2013).

⁸ Kant riabilita tuttavia, com'è noto, le idee cosmologiche in senso regolativo (*cfr.* Kant, 2012: 680).

vocazione sintetica, sempre più necessaria all'interno di una contemporaneità scissa tra innumerevoli specialismi senza apparenti rapporti tra loro; essa potrà forse realizzare l'auspicio formulato da Whitehead nella *Scienza e il Mondo moderno*, secondo il quale "dovrebbe essere compito delle scuole filosofiche di questo secolo, di riunire insieme i due flussi (estetico e morale) entro un'espressione del mondo derivato dalla scienza e così di terminare il divorzio della scienza dalle affermazioni delle nostre esperienze estetiche e morali" (Whitehead, 2015: 172). ●

Riferimenti

- Baumgarten, A.G. (2000). *Estetica*. Palermo: Aesthetica.
- Bergson, H. (2000). *Pensiero e movimento*. Milano: Bompiani.
- Bergson, H. (2020). *Corso sull'idea di tempo*. Milano-Udine: Mimesis.
- Deleuze, G. (1997). *Differenza e ripetizione*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Descartes, R. (1996). *Discorso sul metodo*. Roma: Editori Riuniti.
- Dilthey, G. (2003). *Per la fondazione delle scienze dello spirito. Scritti editi e inediti 1860-1896*. Milano: Franco Angeli.
- Kant, I. (2012). *Critica della ragion pura*. Milano: Bompiani.
- Giannantoni, G. (ed.) (1969). *I presocratici. Testimonianze e frammenti*. Bari: Laterza.
- Heidegger, M. (1976). *Essere e tempo*. Milano: Longanesi.
- Merleau-Ponty, M. (2003). *Fenomenologia della percezione*. Milano: Bompiani.
- Parnet, C. (ed.) (2014). *L'abecedario di Gilles Deleuze (1995)*. Roma: DeriveApprodi.
- Rancière, J. (2006). *La favola cinematografica*. Torre Boldone. Edizioni di Cineforum-ETS.
- Rancière, J. (1998). Existe-t-il une esthétique deleuzienne?. In E. Alliez (ed.), *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*. Paris: Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, pp. 525-536.
- Ruyer, R. (2017). *Neofinalismo*. Milano-Udine: Mimesis.
- Ruyer, R. (2018). *La superficie assoluta, a cura di D. Poccia*, L'Aquila: Textus.
- Simondon, G. (2011). *L'individuazione alla luce delle nozioni di forma e informazione*. Milano-Udine: Mimesis.
- Simondon, G. (2013). *Cours sur la perception. 1964-1965*, Paris: PUF.
- Simondon, G. (2017). *Sulla tecnica*. Napoli-Salerno: Orthotes.
- Simondon, G. (2018). Epistemologia della cibernetica. In *Aut aut*, n. 377, pp. 12-35.
- Wahl, J. (2020). *Verso il concreto. Studi di storia della filosofia contemporanea. William James, Whitehead, Gabriel Marcel*. Milano-Udine: Mimesis.
- Whitehead, A.N. (2019). *Processo e realtà. Saggio di cosmologia*. Milano: Bompiani.
- Whitehead, A.N. (2015). *La scienza e il mondo moderno*. Torino: Bollati Boringhieri.

El espacio en José Luis Pardo y la redefinición del objeto de la estética

José Luis Pardo's notion of space and rethinking aesthetic's subject

JORGE WILLIAM MONTOYA SANTAMARÍA¹ • ISABELLA BUILES ROLDÁN²

Resumen

En el presente artículo desarrollamos la noción de espacio en la propuesta estética de José Luis Pardo. Para ello nos basamos en dos de sus textos principales en donde plantea dicho concepto: *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar* y *Las formas de la exterioridad*. Allí encontramos que Pardo propone una redefinición del objeto de la estética desde lo bello hacia lo sensible, preguntándose cómo devenimos sensibles por medio del hábito. Su propuesta es asubjetiva o presubjetiva, es decir, tiende a poner la atención sobre el mundo antes que sobre el sujeto, puesto que el mundo mismo se individúa, posee formas de expresión (estética). La tesis principal que proponemos consiste en que el espacio es una noción fundamental para pensar una redefinición del objeto de la estética. Ya no se estudia lo bello sino lo sensible, y se parte de una perspectiva no antropocéntrica para explicar cómo los individuos surgen a partir de la sensibilidad y del hábito, y posteriormente conforman su propio territorio haciéndolo a su vez habitable.

Palabras clave • ciudad, espacio, estetogramas, imagen, tiempo

Abstract

In this article we explore the notion of Space in José Luis Pardo's aesthetics. With this purpose we depart from two of his main books where he explains this concept: *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar* and *Las formas de la exterioridad*. In his work we understand the rethinking of aesthetics' subject from beauty to sensibility. He answers of how we become sensitive beings by means of habit. His approach is non-subjective or pre-subjective, in terms of his attention to the world itself before subjectivity. The world becomes and expresses itself (even aesthetically). After this, we articulate the notion of space with Pardo's conception of the city. The main thesis we propose is that the notion of space is crucial to think the redefinition of aesthetics' subject, to no longer study beauty but to study sensitivity, departing from a non-anthropocentric perspective in order to explain how individuals become through habits, and afterwards they shape their own environment into an inhabitable territory.

Keywords • city, space, stethogram, image, time

¹ **JORGE WILLIAM MONTOYA SANTAMARÍA** | Doctor en Epistemología, Historia de las Ciencias y de las Técnicas de la Universidad Paris VII-Denis Diderot; Universidad Nacional de Colombia sede Medellín • <http://orcid.org/0000-0003-1521-7483> • jwmontoya@unal.edu.co

² **ISABELLA BUILES ROLDÁN** | Candidata a doctora en Ciencias Humanas y Sociales por la Universidad Nacional sede Medellín • <http://orcid.org/0000-0002-9282-2233> • ibuiles@unal.edu.co

FECHA DE RECEPCIÓN: 6 de junio de 2022 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 15 de agosto de 2022

Citar este artículo como: MONTOYA SANTAMARÍA, J. W. y BUILES ROLDÁN, I. (2022). El espacio en José Luis Pardo y la redefinición del objeto de la estética. *Revista Nodo*, 33(17), julio-diciembre, pp. 86-95. doi: 10.54104/nodo.v17n33.1371

¿Qué le quita el árbol a la mirada?
 ¿Qué le quita la mirada al árbol?
 ¿Qué queda de uno en otro?

Ni siquiera somos capaces
 de recoger un grano de polvo
 de aquello que pasa a nuestro lado
 Pero, por otra parte,
 ¿hay alguien que recoja un grano de polvo
 de quienes pasamos
 al lado de todo?

Nos miramos,
 nosotros y las cosas,
 y hasta quizá nos reconocemos
 como estatuas de sal.

Ancestrales automatismos
 nos ubican a unos junto a otros.
 Todos pasamos.

Pero nadie es capaz de detener un color o un perfume,
 de recoger el movimiento de una hoja o un párpado,
 de conservar nada más que hasta mañana
 el brote de una pequeña armonía.

Nadie detiene nada,
 ni aun adentro de sí mismo.
 Y el viejo sueño es ése: detenernos.
 Que alguien o algo nos detenga.

Porque ni aun la muerte nos detiene:
 tan sólo nos destruye.

ROBERTO JUARROZ, *Poesía vertical*

Introducción

José Luis Pardo (1954) es un filósofo y ensayista español; es también difusor y traductor al español del pensamiento del filósofo francés Gilles Deleuze (1925-1995). Con sus trabajos sobre la subjetividad, Deleuze (1994; 2002) dejó abierta una pregunta que es retomada por José Luis Pardo: es la pregunta por el espacio. El planteamiento principal de la tesis de Pardo (1991; 1992) puede resumirse en la siguiente afirmación: *nosotros no ocupamos el espacio, es el espacio el que nos ocupa a nosotros*.

Esta pregunta es de actualidad para la estética: nos obliga partir de un lugar de enunciación distinto al antropocéntrico y pensar lo pre-subjetivo, el espacio que nos habita y que es anterior y a la vez posterior a nosotros como seres pensantes. Ya no se trata de estudiar la belleza de las cosas, sino de estudiar el devenir del mundo y de los espacios que nos han formado, así como nuestras posibilidades de conocer.

El mundo previo a la existencia es previo a la subjetividad, pero también es previo históricamente. En el relato

El móvil de Hansel y Gretel (2008), Hernán Casciari (1971) cuenta que cuando su hija de cuatro años estaba escuchando el cuento, en el punto máximo del clímax narrativo, cuando los niños están solos en el bosque, perdidos y cerca del anochecer, ella dijo: “No importa. Que lo llamen al papá por el móvil” (Casciari, 2008: 1). El gesto de la niña revela el olvido de lo que se fue. En el nuevo mundo de la niña, el mundo de una Europa comunicada, esas tramas no tienen mucho sentido. Casciari advierte algo que es bastante palmario: si el móvil hubiera existido en otras épocas, gran parte de la literatura que hemos heredado sería completamente diferente, pues los intrínquilos más serios de las grandes historias de ficción se hubieran resuelto fácilmente. La distancia, el desencuentro y la incomunicación están en la base de todas aquellas historias y de las subjetividades que describen. Pero lo que más nos interesa señalar aquí es que la subjetividad de la niña está construida con la técnica de su tiempo. No existe una subjetividad invariante ni transhistórica que se asiente sobre un ideal de humanidad, una esencia o una sustancialidad. Reconocer el carácter histórico de la subjetividad nos permite entrar y salir de ella, tal vez no a nuestra guisa, pero sí con la advertencia de que su emergencia no es puramente fortuita.

Esto señala muy bien la fundación de la subjetividad, que Pardo (1991) explica apoyándose en Hume (2014), señalando que realmente no somos nosotros los que tenemos hábitos, sino que son los hábitos los que nos tienen a nosotros. Y no sólo nos tienen, sino que nos producen. No es la misma niña la que conoce el *smartphone* que la que está en el cuento. Y aunque parezca evidente, no somos los mismos ahora que antes de estas grandes revoluciones tecnológicas. El punto está en que la idea de una subjetividad invariable queda cuestionada cuando se hace desde Hume (2014), cuando se señala que las percepciones son independientes unas de las otras; que no están conectadas, sino que es más bien el hábito y la repetición las que terminan conectándolas; que finalmente es esto lo que crea la subjetividad, y que lo que nosotros creemos ser no es más que una contracción de hábitos que se repiten y se repiten. Estamos atrapados en esos pliegues que nos crean, y desprendernos de ellos no es fácil, porque nos inauguraron como sujetos sin darnos cuenta. Cuando advenimos a esa subjetividad es porque ya no podemos desprendernos fácilmente de ellos. Sin embargo, generar la conciencia de que la conciencia no siempre ha estado ahí es un ejercicio disruptivo y necesario para el pensamiento.

Este ejercicio de pensar diferente —o pensar de otra manera, como lo llama Pardo (1992)— es lo que lleva al autor a preguntarse por el tema del espacio, puesto que, según su perspectiva, es dicho espacio el que nos configura

como individuos y configura también nuestro devenir. Con la obra de José Luis Pardo se abre una reflexión fundamental acerca del espacio y de la importancia que éste tiene para la Estética. Un espacio que se sustrae a las indagaciones del positivismo, en las que el sujeto queda por fuera de los fenómenos que se pretenden conocer. En realidad, como lo señala el autor, nuestra mirada es lo que sostiene el fenómeno, lo que no podemos separar del plano de la realidad. Pero el espacio desde Pardo (1991) se aleja también de la convención que lo señala como aquello que hay que llenar, ocupar, trazar. El espacio ya está lleno cuando intentamos abordarlo, pues nuestro propio cuerpo es espacio.

Pardo (1991) sugiere que la naturaleza es un lenguaje que ya no entendemos. No nos damos cuenta de que la cultura es una extensión de la naturaleza, y que sólo se distingue de ésta por los límites que nosotros mismos hemos inventado. La cultura es una forma de expresión de la naturaleza, al igual que el lenguaje que usamos. En ese punto, el autor nos dice que el reto es volver a descubrir ese lenguaje de la tierra, de la naturaleza, y dejar hablar a las cosas mismas. Pero asumir este reto implica plantearse preguntas que desafían nuestra subjetividad: ¿cómo salir de donde estamos, de ese yo, ese sujeto, esa conciencia, ese antropocentrismo, esa asincronía, para ver cómo habla ese mundo que, incluso, desde el punto de vista evolutivo, nos ha dado el lugar que tenemos?

La respuesta a estas preguntas está en la captación de lo que está por fuera del sentido (el sinsentido), pero que finalmente es posible obtener por resonancia con el mundo. Sin embargo, sólo podemos captar dicho sinsentido a condición de desprendernos de la idea aberrante en la filosofía del sujeto fundador, de que todo parte de nosotros. Esto implica abandonar la disimetría que hemos erigido con respecto a un mundo que identificamos como no humano, como ajeno: es necesario dejarnos impregnar de nuevo por las cosas, como en una especie de ritual de iniciación. Nunca pensamos que el árbol le pueda quitar algo a la mirada, o la mirada al árbol, y mucho menos que en ese intercambio quede algo de uno en otro, tal como lo plantea el poeta argentino Roberto Juarroz (1925-1995) en su poema que nos sirve de epígrafe al comienzo.

Este ejercicio del pensamiento propuesto por Pardo (1991; 1992) —que en un principio presenta serias dificultades— puede convertirse en un ejercicio real del pensar. Pardo (1992) comparte con Deleuze (1993) una crítica con respecto a la historia de la filosofía. Ésta se ocupa de las clasificaciones o de la génesis, pero siempre desde un lugar de detentación del poder, en donde se clasifica a los individuos de acuerdo con su género y especie. Lo anterior

se basa en un esencialismo (existe una esencia verdadera en el individuo), y muchas veces se parte de un antropocentrismo y un privilegio de la subjetividad para entender el mundo desde la dimensión simbólica o lingüística. No obstante, para Pardo (1991), el verdadero ejercicio filosófico está en correr los límites, superar los umbrales, atreverse a *pensar de otro modo*, es decir, enfrentarse a los abismos de lo impensado, dejarse permear por los influjos de lo ‘impensable’ o lo ‘imposible’ y descubrir que allí está lo fascinante y maravilloso. Lo anterior implica salirnos de lo que somos —o creemos ser—, aunque esto nos lleve hacia un terreno ignoto en donde sentimos que nos quedamos sin referentes para pensar. Eso, que parece una locura, se puede hacer y se debe hacer, a condición de considerar que hay un mundo previo a esa posibilidad de percibir, de pensar, de tener conciencia, de representar. Y que cuando todos esos elementos aparecen es porque ya hay instaurado un sujeto.

¿Pero qué hay antes del sujeto? No lo tenemos claro. Es algo que nos pone en una situación de equilibrio relativo, una cuerda floja. Abandonar nuestra centralidad como sujetos es el acto de iniciación que nos adentra en una relación de connaturalidad con las cosas. Es, efectivamente, volver las armas del pensamiento contra sí mismo, pero no contra todo el pensamiento, sino contra el que nos impide comprender que la cultura ha tenido que inventar a la naturaleza, pero que finalmente la cultura es un corolario de la naturaleza.

En el presente artículo desarrollaremos la noción de espacio en la estética de Pardo y su relación con la ciudad; además abordaremos el problema de la imagen y el sentido, como se verá a continuación.

Metodología

El presente artículo es un análisis teórico de la propuesta de José Luis Pardo y su redefinición del objeto de estudio de la estética. Se parte de una interpretación de la obra de Pardo, se recogen algunos aspectos principales que plantea el autor sobre los espacios, la ciudad y la imagen con base en sus textos. La bibliografía de José Luis Pardo es bastante prolífica; sin embargo, nos enfocaremos en dos textos que abordan el problema del espacio: *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar* (1991) y *Las formas de la exterioridad* (1992).

El procedimiento será contrastar lo leído en los textos e interpretarlo a la luz de su propuesta de la redefinición del objeto de la estética desde lo bello hacia lo sensible. Se han elegido estos dos textos de Pardo en particular ya que

son en los que se desarrolla específicamente su noción sobre el espacio. Son textos enfocados en su propuesta estética específica y original, además de que tienen en cuenta sus fundamentos filosóficos. Es importante aclarar que sería deseable profundizar, en futuras investigaciones, en las bases filosóficas de la propuesta estética de Pardo (véase Pardo, 1990). La metodología empleada corresponde a un proceso de análisis teórico en el que se identificarán las definiciones e implicaciones del concepto de *espacio* en José Luis Pardo, lo que nos permitirá tener una comprensión profunda de su propuesta principal desarrollada en los dos textos mencionados. A su vez, se explorarán las relaciones con la ciudad y la imagen en su propuesta estética.

Para desarrollar esta indagación se ha elegido el método hermenéutico, entendido éste como una interpretación y un análisis de textos o discursos. Específicamente se tendrán en cuenta los aportes de la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer (1900-2002). Este autor considera que la hermenéutica se fundamenta en los procesos de comprensión e interpretación (Gadamer, 1998): para él es esencial que a cada interpretación que se hace de un discurso le subyazca una comprensión. La capacidad de comprensión es una facultad que se da a través del lenguaje y del diálogo. Quien intenta comprender un texto tiene siempre un proyecto, anticipa un sentido a partir del primer sentido presentado en el texto; es decir, que se hacen presentes las propias expectativas o *precomprensiones*. Sin embargo, la comprensión consistiría en contrastar esas expectativas con el texto mismo, es decir, ponerlas en cuestión a medida que se profundiza en los sentidos del mismo. Este proceso de interpretación de un texto es entonces conceptualizado, según Gadamer (1998), como una *fusión de horizontes*, es decir, como una articulación entre el sentido real del texto y la subjetividad del lector o intérprete, lo que lleva a generar conjeturas sobre el texto basado en la anticipación del sentido del mismo y de su totalidad, y luego, en una lectura más profunda, una contrastación con la semántica del texto.

Gadamer plantea entonces tres momentos de este proceso hermenéutico: *ars intelligendi*, fundamentado en la comprensión y relacionado con el momento de apertura que permite que emerjan conjeturas y anticipaciones en el sujeto; *ars explicandi*, que se expresa en la interpretación relacionada con el análisis, es decir, dividir el texto en partes para comprenderlo mejor; y *ars applicandi*, referida a la aplicación que se efectúa mediante la intervención en una situación concreta.

En el caso de una investigación teórica como la presente, la aplicación se realiza sobre los discursos de los diversos sujetos involucrados y en la generación de nuevas artícu-

laciones y formas de comprensión de los conceptos mencionados. Específicamente, en este caso, el proceso hermenéutico consistió en la comprensión e interpretación de los textos de José Luis Pardo mencionados, la presentación de los conceptos principales y sus diferentes relaciones, así como nuevas posibles vías que se podrían seguir para su estudio a futuro.

Resultados

El espacio para José Luis Pardo

Pardo (1992) propone una redefinición del objeto de estudio de la estética desde lo bello hacia lo sensible, y plantea un privilegio por estudiar lo que en la historia de la filosofía ha estado relegado a un segundo lugar: la exterioridad antes que la interioridad, los espacios antes que el tiempo subjetivo, el cuerpo y la ciudad como lugares atravesados por hábitos y hábitats antes que determinados únicamente por un sujeto. ¿Qué es entonces el espacio para Pardo?

De acuerdo con Ferrater Mora (1994), la noción de espacio se ha caracterizado por tener una definición negativa. Es lo que propiamente no es; una visión del espacio en su aspecto físico únicamente puede ser llenado como espacio vacío, una especie de continuo sin cualidades intrínsecas. Para Descartes (1994), por su parte, el espacio es una cosa o sustancia física (*res extensa*), cuyas propiedades son la continuidad y la exterioridad, entre otras.

A diferencia de lo dicho, el espacio para Pardo (1992) no es una realidad externa que posee una esencia determinada, sino una condición de posibilidad de lo extenso que precodifica las relaciones de los cuerpos y el exterior a modo de una pre-organización que establece las condiciones para que tal o cual acontecimiento tenga lugar. En ese sentido, nunca está vacío. El espacio precede virtualmente a los cuerpos y configura modos de ser particulares.

Según Pardo (1992), Occidente se ha centrado en el problema del tiempo, pero ha dejado de lado el problema del espacio. Sin embargo, es necesario plantear que el espacio no es sólo físico, geométrico, geográfico y medible, sino que está en relación con el acontecimiento, como ocurre en la pintura de Cézanne, en la escritura de Peter Handke, en las performances de Marina Abramović y en la filosofía de Spinoza. Como dice José Luis Pardo, la tarea consiste en hacer visible lo invisible y hacer pensable lo impensado. Los espacios no están fuera del tiempo, sino fuera del transcurso del tiempo, en un tiempo amétrico y descoyuntado.

Los hábitos configuran los espacios: cuando el sujeto llega a su conciencia o la conciencia accede a la subjetividad,

ésta ya se encuentra ocupada, pre-ocupada por esos modos de ser que son los hábitos y que conforman la exterioridad de la conciencia en sentido propio, la espacialidad. Un espacio no es una cosa, sino algo que se desliza entre las cosas, que no es objetivo ni subjetivo, que flota entre los objetos y los sujetos (Pardo, 1990; 1991).

No se puede acceder al espacio mediante el orden conceptual, a diferencia de lo que propone el pensamiento filosófico, que por lo general intenta otorgar un sentido simbólico al mundo. Pardo (1990) sugiere empezar por ser sujetos pasivos antes de ser sujetos activos de nuestro propio entendimiento. De hecho, fuera del sujeto, en el mundo mismo, un acontecimiento puede devenir hábito cuando encuentra una forma de hacerse sensible sin remitir a una subjetividad.

En este punto, Pardo retoma el ejemplo de la gota de agua en la montaña, que tras la repetición forma un hábito y encuentra un modo de hacerse sensible a ésta (Pardo, 1991). La historia de la afición es la historia de la relación en virtud de la cual los objetos se tornan afectantes y los sujetos afectados; cómo lo real deviene sentido, cómo se da la constitución de los objetos y de los sujetos. La afición determina el pensamiento; lo pensado tiene como última referencia lo sentido.

Pardo (1992) propone de este modo lo que llama una *sensibilidad anónima* como el objeto redefinido de la estética. En este sentido, existir, para el organismo, es sentir; existir es ser sentido. Así, el sentido de nuestra conducta o lo sentido (envuelto, implicado) en nuestro comportamiento, lo que nosotros comportamos, envolvemos, implicamos, es un Espacio. Y no un espacio cualquiera, sino el espacio perfectamente cualificado, el contorno distinguido y distinguible que constituye exacta y precisamente nuestro territorio y que nos determina a ser exactamente el individuo que somos. A nivel estético, el comportamiento es ya una especie de arte (en tanto modo de expresión singular), y existimos como artistas inconscientes antes de llegar a ser artistas reflexivos.

En relación con lo anterior, es muy atractiva la explicación que da Pardo (1990) con respecto a la invención del ojo, cuando afirma que éste fue inventado por la luz; que el ojo no se hizo para ver en una linealidad, sino que es inventado por lo mismo que ve. Alrededor de esta reflexión podemos retomar la reflexión que hace André Leroi-Gourhan (1911-1986) en *El gesto y la palabra* (1971): que los órganos responden más a una realidad funcional que a una

vocación zoológica. No es que estuvieran destinados a cumplir alguna función en particular desde un *telos* integrador. Es todo lo contrario: a partir de la interacción con el medio se producen ajustes y desajustes que establecen resonancias entre el individuo y lo que lo rodea. De manera que eso que se puede ver, eso mismo está en el ojo. El ojo es una contracción, una acumulación de lo que podemos ver. Hay un diálogo, una relación intrínseca entre lo visto y lo que ve. Si tenemos ojos para ver no tenemos por qué imponer un discurso a lo que vemos; lo podemos apreciar, sentir, disfrutar, asignarle un sentido simplemente viéndolo.

Así, los individuos nos comportamos, es decir, llevamos con nosotros, transportamos, soportamos las fuerzas, los estímulos, los paisajes que nos determinan y constituyen, los Espacios inscritos en nuestra exterioridad, en nuestra piel (Pardo, 1992). Así, el comportamiento es, literalmente, el tráfico indecible de lo visible (indecible y también invisible, pues no vemos aquello que nos permite ver, aquello gracias a lo cual vemos). Decimos que el mundo está hecho a nuestra medida, para nuestra mano y por ella, pero nosotros mismos también somos productos artificiales.

Ahora, de acuerdo con Pardo (1992), tenemos formas de *espacializar*, de constituir lugares, de darles significado. Estas prácticas son “decográficas” o “decológicas”. Si para Pardo los elementos mínimos de conducta animal son los *etogramas*, porque el territorio no se confunde con el nicho ecológico, sino que se compone de límites flexibles. De igual modo podemos identificar formas de espacializar que son *estetográficas*. Al tomar a las cosas como decorado de la existencia (las cosas *qua* cosas), separadas de su función utilitaria, entendemos que las prácticas de disposición de los objetos se convierten en una decografía o una decología, y que no podemos separar estas cosas de la existencia porque no son simples decorados de algo exterior a ellas. Forma y contenido devienen inseparables, advierte Pardo.

El autor se pregunta, además, si podríamos hablar de una noción de espacio que no se vea reducido a las descripciones positivas y que se evidencia en la generación de elementos que podemos llamar estetogramas, etnogramas, decogramas, ecogramas, etogramas, que son “rasgos individuales” (Pardo, 1992: 33).

Para Parra (2015: 67), un estetograma es “una marca (o registro) de lo sensible que puede ser percibida”. No es

No existe una subjetividad invariante ni transhistórica que se asiente sobre un ideal de humanidad, una esencia o una sustancialidad. Reconocer el carácter histórico de la subjetividad nos permite entrar y salir de ella, tal vez no a nuestra guisa, pero sí con la advertencia de que su emergencia no es puramente fortuita.

una experiencia del individuo, sino que promueve la individuación desde una dinámica afectiva a partir de la ocupación de un espacio sensible. Los animales semiotizan su territorio para habitarlo y se individualizan simultáneamente en conjunto con éste. La definición de territorio dada por Deleuze y Pardo es muy distinta a la explicación de Konrad Lorenz (1903-1989), quien se refería a la lucha por el territorio como la causa de la agresividad intraespecífica en las especies. Lorenz (1971) establece que existía un territorio previo al animal, objetivo y externo a éste. Pero Pardo propone que el proceso mediante el cual se semiotiza un medio ambiente para convertirlo en un territorio es precisamente lo que era necesario explicar.

Esta reflexión de Pardo derivada de la etología nos recuerda la noción de *mundo circundante* —compuesto por el mundo perceptible y el mundo efectual— elaborada por el biólogo Jacob von Uexküll (1864-1944). Von Uexküll (2014) plantea que los seres vivos poseen una relación de arraigo y de ligazón con su medio, por lo que éste es siempre un medio asociado, un mundo circundante (*Umwelt*) que se complejiza según el individuo. Hay una determinación recíproca entre el sujeto y el mundo circundante (Heredia, 2021).

De acuerdo con Heredia (2011), Von Uexküll plantea que el animal percibe ciertos signos determinados que lo impulsan a actuar. Dichos signos, enlazados con sus operaciones vitales, constituyen su medio asociado. Según Heredia (2021):

En *Andanzas por los mundos circundantes...*, Uexküll reconceptualiza el sistema sujeto-mundo circundante, depura sus conceptos y avanza en la introducción de una idea positiva del mundo de efectos. En este sentido, plantea: “todo lo que un sujeto percibe se torna su mundo perceptual, y todo su obrar se vuelve su mundo efectual [*Wirkwelt*]”; ambos mundos “conforman juntos una unidad cerrada: el mundo circundante” (Uexküll, 2016: 35, como se cita en Heredia, 2021: 35).

Lo anterior implica reconocer que los entornos que llamamos culturales —como las ciudades, las producciones literarias, plásticas, etcétera— son resultado de un marcaje, de una disposición del espacio que nos lleva a reflexionar acerca de esa condición que, como señala Pardo (1991), nos pre-ocupa en la medida en que, ontogenéticamente, es un activador de factores de individuación.

Pero si bien el espacio tiene una condición previa, no significa que sea un lugar vacío que debemos llenar. Hay una condición pre-subjetiva de la que no podemos dar cuenta porque todavía no se ha presentado a la conciencia

(conciencia misma que surge en el proceso) (Pardo, 1990). De allí que no podemos saber en qué momento el espacio actúa como activador de nuestras individuaciones.

Cuando Pardo (1991) formula que el espacio no sólo nos ocupa, sino que nos pre-ocupa, está recordando que lo único que podemos pensar es aquello que adviene a través de la experiencia sensible. No hay especificidad de lo humano en este contexto. La piel es una superficie de inscripción, como lo puede ser la roca de la montaña, el arado o el ojo de un animal que graba la luz que lo dispone a la visión nocturna. En este sentido, Pardo (1990) se pregunta: ¿cómo devenimos sensibles, cómo llegan las cosas a ser sentidas?

Para dar respuesta a lo anterior, Pardo (1990; 1991; 1992) basa su propuesta en la filosofía de Gilles Deleuze (1925-1995) y retoma específicamente algunos conceptos que explican la formación de subjetividades. Deleuze (2002) aclara dicho proceso mediante la diferencia y la repetición, y plantea así que no existe identidad en el Ser, éste no es nunca idéntico a sí mismo. El proceso de individuación para Deleuze es una expresión del ser que se da según distintas intensidades. Deleuze propone que la subjetividad se forma como una placa sensible que retiene y contrae los instantes y los funde en una impresión. Dice: “Cuando A aparece, esperamos a B con una fuerza correspondiente a la impresión cualitativa de todos los AB contraídos. No es, ante todo, una memoria, ni una operación del entendimiento: la contracción no es una reflexión” (2002: 120).

Hay en principio una síntesis pasiva en la subjetividad y, posteriormente, la memoria y el entendimiento se superponen o se añaden a ésta sin reemplazarla.

Para el individuo, este proceso de individuación implica pasar de ser pasivo a ser activo (Pardo, 1990). Para este segundo paso se realizan inscripciones en el medio, que son formas de semiotizar dicho medio. Estas inscripciones son huellas que los animales reinstalan de forma continua y que se deben a comportamientos que no parecen tener una finalidad manifiestamente adaptativa. Son los *etogramas* (Pardo, 1991): hábitos de comportamiento contraídos a partir de una diferencia de intensidad que se hace sentir, que deviene sentida. Un etograma es un hábito de comportamiento que se da mediante el gesto, el color, el ritmo, etcétera (Pardo, 1992).

Pardo emplea aquí una analogía en el sentido simondoniano (*cf.* Montoya, 2004), para plantear que, así como los físicos cuánticos dicen que la materia a nivel subatómico no se compone de corpúsculos en términos de la mecánica clásica, sino de “paquetes energéticos”, de igual modo la naturaleza no se compone de seres que serían partes de esa naturaleza, sino de “paquetes de hábitos” o de “espacio-

tiempos hechos de difer-entes sin identidad individual” (Pardo, 1992). Cuando un ave voltea con el pico las hojas de un árbol para que contrasten con la superficie del suelo está semiotizando ese espacio con fragmentos de la naturaleza. El territorio no es algo fijo, sino que continuamente se configura de manera activa en la interacción entre el individuo y su medio asociado.

La ciudad y el sentido en Pardo

Según lo antes planteado, el espacio es también semiotizado por el hombre, y lo hace a partir de fragmentos de la naturaleza; en dicho espacio deviene sentido como individuo. Para Pardo (1992), ésta es la definición de la *ciudad*: ese territorio semiotizado por el hombre, un espacio hecho de palabras. Incluso si la tomamos sólo en su acepción física, geométrica, en el diseño y la red urbana, induce a sus habitantes a someterse a una *paideia* espacial, a un aprendizaje configurante donde la domesticación del animal humano se patentiza en el fulgor del instante, en el acontecimiento, en su tránsito descuidado, en su errancia, en la convicción de que acatar el dispositivo espacial no hará mella en la solidez de una subjetividad que todavía considera invariable. No hay aquí lo que en el medioevo se llamaba el “derecho a la ciudad” como un atributo de origen o residencia, porque, en efecto, cada uno hace su ciudad. Pero no toda ciudad posible, ya que en su *poiesis* no sólo interviene una cierta semiosis, sino un imperativo de la imagen-espacio que no precisa de la pertenencia al código para ser acatada. En otras palabras, podemos decir que antes de aprender el valor de uso de un objeto, ya podemos estar siendo expuestos a su influencia. Habitamos así una ciudad sin tener conciencia del hábito, en los extramuros del signo lingüístico, sin que ello mengüe su efecto político.

Pardo (1992) explica la ciudad partiendo de una crítica a la teoría platónica del mundo inteligible y el mundo sensible. Platón (2003) plantea que la palabra es verdadera en la medida en que pueda expresar el ser y falsa en caso contrario, mientras que para el sofista, la intención está puesta en procurar inventar la realidad de las cosas de las que habla. Pardo se refiere a esta diferencia entre la filosofía platónica y la sofística para resaltar el valor del simulacro, la imagen y la palabra como espacios. En este sentido, el discurso del sofista permite la semiotización en la ciudad, la variación, la invención. Así como el significado del etograma es el territorio, el significado de un enunciado es un Espacio (Pardo, 1992). Las palabras no describen un espacio extradiscursivo; las palabras inventan los espacios que constituyen su significado.

Si para Platón las palabras deben coincidir con la realidad de las cosas, con el espacio extradiscursivo, para el sofista la intención está puesta en procurar inventar la realidad de las cosas de las que habla. Sócrates define la retórica como el simulacro de la justicia. El sofista y el rétor son los hombres de las apariencias, de los significantes sin significado, de los simulacros. El sofista hace que cada palabra tenga infinitos contrarios e infinitos sentidos de acuerdo con la situación de habla.

El sofista se puede contradecir, incluso a sí mismo. Contradecirse es perder la identidad, es la fragmentación de la subjetividad. Su interés no está puesto en la verdad, sino en lo verosímil y en la fuerza de la enunciación. Pero el sofista no defiende tanto la verdad de la contradicción (por ejemplo, que dos cosas son y no son al mismo tiempo), sino más bien la imposibilidad de decir que una proposición sea más falsa o más verdadera que otra, porque los enunciados poseen una fuerza independiente del campo extradiscursivo.

Y es aquí donde entra el problema del espacio. Así como el significado del etograma es el territorio, el significado de un enunciado es un Espacio. Comprender un enunciado es dejarse atrapar en una red, quedar ubicado en un cierto devenir sentido del ser, estar alineado en un cierto Espacio de sensibilidad, vibrar con la misma intensidad de onda propuesta por las palabras. El sofista se mueve en un punto intermedio entre el ser y el no-ser.

Su discurso no es falso; para asegurarlo sería necesario decir que hablan de cosas que no existen, que dicen lo que no es, y estaríamos afirmando que lo que no es, es. Pardo (1992) muestra que para refutar al sofista sería necesario evitar el principio según el cual cada cosa tiene sólo un contrario. De esta manera no quedaría sólo la opción de lo que no es; pero por esta vía se cae en lo mismo que se quiere refutar.

El sofista dice lo que no es, dice lo difer-ente. Pero dice algo y no nada. Lo que dice está a medio camino entre ambos; es una imagen, una imitación. Sin embargo, no es una imitación de la esencia, pues eso significaría que es una cosa, un ente y no un diferente. Es una imitación que nada imita, es decir, una invención. El discurso del sofista es falso porque no dice cómo son las cosas, sino cómo no son. Es un discurso de la diferencia. Al describir un árbol como la suma de sus diferencias con todas las demás cosas, se construye un espacio hecho de diferencias. Decir lo que la palabra “árbol” significa no es más que agujerear la palabra con todo lo que ella no significa, situarla en el espacio de sus diferencias. Lo asombroso entonces es que esa falsificación del sofista es la condición de inteligibilidad del lenguaje y de sensibilidad de las cosas.

La sofisticada, por otro lado, es la pragmática de fuerzas que entran en combate, de imágenes seductoramente significadas por las palabras que intentan dejar huella como Espacio en los individuos. El discurso del sofista permite la semiotización en la ciudad, la variación, la invención, así como las fuerzas provenientes de los ambientes imprimen en los organismos las huellas de su paso como una nueva entelequia hasta llegar a moldearlos, configurarlos. En suma, crearlos en la singularidad. Su palabra crea contextos o situaciones como efectos de superficie. No hay, ciertamente, un afán referencialista que pediría la correspondencia entre la palabra y la cosa nombrada. Todos sabemos de la arbitrariedad del signo, de su operación sólo por convención.

En esa capacidad transgresora del rétor y del sofista, en ese pillaje que le hace al lenguaje, en su continua producción y vaciamiento se arma de la materia prima pre-ocupada y pre-organizada que permite que los encuentros tengan lugar en la ciudad. Es el orden de la *política*, de acuerdo con Pardo:

Así, la infelicidad, la sabiduría o la debilidad de los hombres se derivará de la organización política de la experiencia en la que estemos inmersos. La política es entonces una máquina de producir individuos, de producir naturaleza, porque es una máquina de organizar las sensaciones, ese «hacer», ese trabajo o esa práctica que preceden a la actividad consciente del Sujeto, y que hasta aquí hemos considerado como sensaciones pre-organizadas en síntesis estéticas, lleva impresa toda una política de la sensación, una micropolítica de las afecciones (1992: 192).

Así, de acuerdo con Pardo (1991; 1992), la naturaleza está dentro de la ciudad, no fuera de ella, y sólo se manifiesta en los espacios o exterioridades que configuran imágenes. Esos espacios son los auténticos pobladores de la ciudad. De forma constante, los espacios cotidianos de la experiencia son pre-producidos por una máquina político-estética de producción de naturaleza que es la habitualidad misma. El espacio se encuentra estéticamente pre-formado, pre-organizado políticamente. La ciudad no ha sido falsificada por las imágenes, sino que ha sido siempre un texto compuesto por imágenes: son las imágenes-há-

bitos las que pueblan la ciudad en la forma de monumentos, edificios, lugares, etcétera.

Precisamente, según Pardo (1991), para salvar las cosas de su inevitable destrucción, Paul Cézanne (1839-1906) descubrió el poder expresivo del material pictórico: de las formas, del volumen, del color. La montaña de Sainte-Victoire es eterna en los cuadros del pintor, ya que logró

extraerla de cualquier vínculo con la temporalidad, eternizándola. No es un instante de su naturaleza legado a la posteridad, algo como un recuerdo fotográfico. Todo lo contrario: es realizar, volver tan real como la cosa la producción artística partiendo de la cualidad expresiva que pueda hacerla sentir: es la vida misma. Lo demás son museos, mausoleos en honor a lo perdido, espacios cerrados, iconos, variaciones actualizadas de la idolatría. Es necesario descubrir que las palabras también expresan, y no por una referencia al mundo de las cosas, sino por la potencia que las comporta, y que la manera de salvar el lenguaje de su desaparición, de su caducidad, es sustrayéndolo de la temporalidad, minimalizando su registro, rompiendo la cadena significativa, mostrando cómo llega a ser sentido, instalándonos en su sentido, haciendo visible la manera de actuar sobre los cuerpos —es decir, el espacio que produce, su devenir sentido— la manera de llegar a ser hábito, su configuración. De este modo, la propuesta de Pardo (1991) en términos de la posibilidad de pensar el espacio se centra en un pensamiento estético. Hay cosas que sólo pueden ser vistas, olidas, escuchadas o tocadas. Es la lengua deslenguada de las cosas, su propia materia expresiva.

Ahora bien, en el contexto de su propuesta estética, el problema del sentido es un aspecto fundamental en la reflexión de Pardo. Pardo (1991) se apoya en el trabajo del productor de cine Wim Wenders (1945) para generar el debate acerca de las imágenes y de las historias. Plantea que las historias crean una secuencia, que despliegan el lenguaje sobre las imágenes que de alguna manera le atribuyen el sentido y, por ende, ocultan la fuerza que tienen las imágenes en sí mismas, quedando aisladas, carentes de sentido en el sentido que le otorgan las historias. De allí que, en sus películas, Wenders muestra ciudades, paisajes, calles, lugares que, aunque sean familiares, son presentados como si fuera la primera y la última vez que los vemos.

Pardo emplea una analogía en el sentido simondoniano para plantear que, así como los físicos cuánticos dicen que la materia a nivel subatómico no se compone de corpúsculos en términos de la mecánica clásica, sino de “paquetes energéticos”, de igual modo la naturaleza no se compone de seres que serían partes de esa naturaleza, sino de “paquetes de hábitos” o de “espacio-tiempos hechos de diferentes sin identidad individual”.

Para Pardo (1991), lo difícil es precisamente ese ejercicio de ver las cosas como si fuera la primera y la última vez. Los planos fijos, los enfoques, crean una espera para el espectador que hace que las viva con dificultad, con incomodidad, con resistencia, pues se introduce un freno en la narrativa creada por la historia cuando se impone a la imagen. Las imágenes presentadas de esta manera se tornan difíciles de soportar, haciendo evidente la costumbre que tenemos de que el discurso venga a superponerse al mundo. Somos obligados a ver la imagen en tanto imagen, como espacio, por lo que nos sentimos desprovistos de las claves necesarias para descifrar su lenguaje y sin ningún hábito conocido que nos ligue las imágenes retenidas, pretentivas, con las imágenes anticipadas, protentivas.

De manera que hay una dificultad manifiesta señalada por Pardo (1991), que consiste en reconocer el sentido oculto tras aquello que llamamos sinsentido, debido al hábito que nos ha acostumbrado a ver el sentido como algo que sólo viene a través de una secuencia histórico-temporal, por una narración y por una trama argumental. En la propuesta de Pardo hay entonces una reivindicación de la imagen, de una existencia de la imagen por sí misma:

Las imágenes no constituyen una historia, no tienen sentido, no transportan ningún mensaje, ningún propósito, ninguna moraleja; están fuera de todas las historias y fuera de la historia. Las historias brotan a partir de los espacios, de las casas, los paisajes, las casas, las calles y las imágenes son violentadas y manipuladas. La historia me parece un vampiro que intenta chupar la sangre de las imágenes [...] (Pardo, 1991: 13).

Pardo (1991) plantea una independencia de las imágenes, una exterioridad de las impresiones. No hay un vínculo causal, no hay un nexo entre las imágenes porque son como átomos independientes, en ese sentido como mónadas. El hábito es el que termina vinculándolas de una manera simplemente convencional. No hay una relación connatural entre las impresiones.

¿Entonces, cuál es la razón por la que esas imágenes quedan impresas en el sujeto si no están dotadas de sentido? La razón es porque con ellas se inaugura el sentido. No hay un sentido previo que se les atribuya. Atribuirles un sentido es un acto de fe, es creer que desde el guión, desde la trama argumental se le va a asignar a la imagen un propósito, una función. Se instrumentaliza la imagen para que diga algo, para que enuncie algo, para que cumpla un objetivo. Pero eso no siempre pasa porque la imagen tiene una especie de ‘vida propia’.

La imagen que todavía no reconocemos con un sentido se asemeja a las primeras gotas de agua que caen en la montaña sin todavía dejar su huella. Ésta es una analogía muy potente en Pardo (1991), con la que explica el comienzo del sentido. Las primeras gotas que restallan en la montaña no pueden ser sentidas porque todavía no han dejado una huella, no se ha abierto un cauce para que puedan ser sentidas. El sentido emerge cuando la montaña se dispone a recibir esa gota, cuando la gota comienza a horadar la montaña y hay una superficie de inscripción que hace que la gota pueda ser sentida. La gota comienza a ser sentida por la montaña porque ésta se empieza a disponer. Entonces la imagen empieza a ser sentida porque inaugura el sentido. ¿Cómo lo inaugura? A partir de la repetición. ¿Y en dónde horada la gota?, ¿en la conciencia?, ¿en el sujeto? No hay un lugar previo —llámese conciencia o sujeto— que actúe como un receptor y que acoja dicha insistencia de la gota. Al contrario, es en ese horadar, en ese insistir, es en donde emerge la subjetividad. Horada en una superficie de inscripción, que es lo que somos. La imagen, al golpear en esa superficie de inscripción, empieza a producir una sensibilidad que, en cierto momento, comienza a captar ese sentido. En este punto inicia el entendimiento, no necesariamente desde un punto de vista racional, acerca de qué es lo que la imagen está diciendo.

Por ello es que el goce estético, el disfrute estético, está dado por la exposición a esas repeticiones que provienen de las imágenes. Basado en Wim Wenders, Pardo (1991) plantea una reflexión acerca de las imágenes: “se muestra que el sentido de una imagen viene justa y solamente determinado por las imágenes anteriores ‘retenidas’ y las imágenes posteriores ‘anticipadas’ o pre-tendidas” (Pardo, 1991: 16).

Conclusiones

En el presente artículo nos centramos en la propuesta de José Luis Pardo de redefinir el objeto de estudio de la estética, desde lo bello hacia lo sensible, a partir de su propuesta sobre la noción de Espacio.

En la filosofía, el espacio ha sido relegado a una definición negativa, como aquello que puede ser llenado. Sin embargo, Pardo (1991; 1992) propone que el espacio es precisamente lo que nos ocupa. De hecho, nos pre-ocupa, preconfigura el devenir de los individuos y es precursor de procesos de individuación. Las imágenes son espacios, no poseen un sentido preestablecido, son exteriores las unas en relación con las otras. Es únicamente a partir del hábito

to, de la repetición y de la exposición a éstas que las imágenes dejan una huella y pueden generar un sentido u orientación en el mundo, a la vez que un goce estético.

Pardo (1990) estudia la noción de espacio partiendo de la filosofía de Gilles Deleuze, quien plantea que la subjetividad se forma de manera pasiva siendo receptáculo de las imágenes exteriores que se imprimen en la superficie del individuo creando así una subjetividad. Dicho individuo, en un segundo momento, co-crea su propio territorio mediante un proceso de semiotización del mismo a través de los etogramas y los estetogramas. La ciudad es el espacio semiotizado por el hombre, que también preconfigura sus relaciones y modos de individuación a modo de una ‘máquina político-estética’.

Según lo dicho, la propuesta de Pardo en términos de la posibilidad de pensar el espacio se centra en un pensamiento estético. Hay cosas que sólo pueden ser vistas, oídas, escuchadas o tocadas. Pardo (1991) nos invita a volver a escuchar y entender lo que él llama ‘la lengua deslenguada de las cosas’, su propia materia expresiva, la expresión del mundo mismo. Si se quiere pensar de otro modo y estudiar la experiencia sensible como modificación, devenir sentido del ser, ese cambio se ha de producir en el pensamiento, que permita abrir la sensibilidad a aquello que la razón nos enseñó a olvidar.

Como futuras vías posibles de indagación relacionadas con la propuesta de Pardo sobre el espacio, consideramos interesante articular los fundamentos filosóficos de los que parte el autor, que corresponden en su mayor parte a los planteamientos de Gilles Deleuze, además de otros autores contemporáneos como Gilbert Simondon (1924-1989). Este autor (Simondon, 2014) plantea una teoría general de la individuación del ser, entendido éste como devenir. Y también respecto a la noción de imagen encontramos afinidades con la propuesta de Pardo, en tanto que entiende la imagen como un cuasi organismo y propone un ciclo de las imágenes que puede dar lugar a la invención (Simondon, 2013). ●

Referencias

- Casciari, H. (2008). *El móvil de Hansel y Gretel*. Consultado en: https://hernancasciari.com/blog/el_movil_de_hansel_y_gretel el 29 de julio de 2022.
- Descartes, R. (1994). *Discurso del método. Tratado de las pasiones*. Barcelona: RBA Editores.
- Deleuze, G. (1994). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Ferrater Mora, J. (1994). *Diccionario de filosofía. Tomo II. E-J*. Barcelona: Ariel.
- Gadamer, H. (1998). *Verdad y método II*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Hume, D. (2014). *Tratado de la naturaleza humana*. Buenos Aires: FV Ediciones.
- Juarroz, R. (1987). Poesía vertical, *Vuelta*, 123. Consultado en: https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2016/05/Vuelta-Vol11_123_02PsVtRjz.pdf el 20/05/2022.
- Leroi-Gourhan, A. (1971). *El gesto y la palabra*. Venezuela: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- Heredia, J. M. (2011). Deleuze, von Uexküll y “la Naturaleza como música”. *A Parte Rei*. Revista de filosofía. Consultado en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/heredia75.pdf> el 1/02/2021.
- Heredia, J. M. (2021). El concepto uexkülliano de mundo circundante y sus desplazamientos. *Universitas Philosophica*, 76 (38), pp. 15-47.
- Lorenz, K. (1971). *Sobre la agresión: el pretendido mal*. México: Siglo XXI.
- Montoya, J. (2004). Aproximación al concepto analogía en la obra de Gilbert Simondon. *Co-herencia*, 1(1), pp. 31-50.
- Parra, J. (2015) ¿Qué es un estetograma? Reflexiones en torno al devenir sensible del espacio. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte* (3), pp. 63-85.
- Pardo, J. (1990). *Deleuze: Violentar el pensamiento*. Fuenlabrada: Editorial Cincel.
- Pardo, J. (1991). *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Pardo, J. (1992). *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pre-Textos.
- Platón (2003). *Diálogos*. Volumen V. *El sofista*. Obra completa en 8 volúmenes. Madrid: Gredos.
- Simondon, G. (2013). *Imaginación e invención*. Buenos Aires: Cactus.
- Simondon, G. (2014). *La individuación a la luz de las nociones de forma e información*. Buenos Aires: Cactus.
- Von Uexküll, J. (2014). *Cartas biológicas a una dama*. Buenos Aires: Cactus.

Desdibujar el territorio. La estetización de los infogramas de análisis urbano-regional

Blurred territory. Aestheticization of urban and regional data visualization cheat sheets

MAURICIO MUÑOZ ESCALANTE¹ • CAROL VANESSA GUERRERO CARREÑO²
ADRIANA MARÍA ÍPUZ OVIEDO³ • MARÍA PAULA ROJAS PERDOMO⁴

Resumen

Artículo resultado de investigación-creación sobre el uso académico de los infogramas de análisis urbano-regional (IAUR). Se hace un estudio cuantitativo y cualitativo de cuarenta y un (41) trabajos de grado de arquitectura publicados durante el último año. Se construye una matriz de correlación donde se observa que los IAUR no se usan como herramienta de diagnóstico o para la definición de lugares de intervención. Se plantea como hipótesis que los IAUR se han insertado en la economía de consumo de imágenes propia de la sociedad poscapitalista contemporánea, y por esa razón pierden su capacidad de comunicación. Se proponen entonces dos IAUR deliberadamente artísticos. Se usa como referente teórico el concepto de estetización de Lipovetsky & Serroy (2015). Se arguye que dicha estetización de los medios de representación gráfica de la disciplina es producto del mismo proceso de estetización ya vivido en el aula de clase y la ciudad en general. Se discute si el paso del dibujo tradicional a los infogramas

(estetizados) conlleva la desatención de los problemas sociales de la informalidad urbana, asunto que derivaría en el efecto contrario: desdibujar el territorio.

Palabras clave • análisis cualitativo, análisis cuantitativo, arte digital, diseño urbano, infografía

Abstract

Design research results about the academic use of data visualization cheat sheets in urban and regional studies (IAUR, in Spanish). It presents a quantitative and qualitative analysis of forty-one (41) undergraduate architecture degree thesis published in 2021. A correlation matrix is developed for evaluating data. It depicts that IAUR are not being used as a diagnostic tool to define urban intervention places. The working hypothesis is that IAUR have lost its communication capability due to its insertion in the image-consumption economy that characterizes contemporary post capitalist

¹ MAURICIO MUÑOZ ESCALANTE | Master of Architecture, Pratt Institute; Universidad Antonio Nariño sede Bogotá • <http://orcid.org/0000-0002-2488-2912> • munoz.mauricio@gmail.com

² CAROL VANESSA GUERRERO CARREÑO | Estudiante IX semestre, Universidad Antonio Nariño sede Neiva • <http://orcid.org/0000-0002-0997-5301> • carolguerrero2015@gmail.com

³ ADRIANA MARÍA ÍPUZ OVIEDO | Estudiante IX semestre, Universidad Antonio Nariño sede Neiva • <http://orcid.org/0000-0002-7930-3017> • ipuzoviedoadrianamaria@gmail.com

⁴ MARÍA PAULA ROJAS PERDOMO | Estudiante IX semestre, Universidad Antonio Nariño sede Neiva • <http://orcid.org/0000-0002-6270-4762> • paularojas200000@gmail.com

FECHA DE RECEPCIÓN: 19 de agosto de 2022 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 20 de septiembre de 2022

Citar este artículo como: MUÑOZ ESCALANTE, M., GUERRERO CARREÑO, C. V., ÍPUZ OVIEDO, A. M., ROJAS PERDOMO, M. P. (2022). Desdibujar el territorio. La estetización de los infogramas de análisis urbanorregional. Revista *Nodo*, 33(17), julio-diciembre, pp. 96-106. doi: <https://doi.org/10.54104/nodo.v17n33.1403>

society. To push forward the findings, two deliberately artistic IAUR are proposed. Lipovetsky & Serroy's concept of aestheticization is used as theoretical reference. The article argues that such aestheticization of graphic representation methods in architecture is part of a larger process of aestheticization involving the classroom and the city as a whole. The purpose of the debate is to wonder if the passage from traditional drawings to aestheticized urban cheat sheets comes along with urban informality social problems to be left unattended, which would derive in the opposite outcome: blurring the territory.

Keywords • qualitative analysis, quantitative analysis, digital art, urban design, infographics

Introducción

En concordancia con la adopción del método científico como manera de investigar en arquitectura y urbanismo, la identificación del problema parte de una observación *in situ*. Por ejemplo: se hace una salida de campo y a partir de ésta se concluye que en el centro de la ciudad X se presenta informalidad porque se evidencian ciertas condiciones particulares: comercio callejero, tipologías poco consolidadas, espacio público escaso, tráfico desregularizado, etc. En el lugar se corroboran determinados factores identificados con anterioridad (las condiciones particulares) como evidencia de lo que posteriormente se busca corregir. Ese diagnóstico inicial se apoya en un sistema de registro: fotografías, videos, encuestas, diarios y, por supuesto, dibujos.

Sin embargo, es *vox populi* que esa observación humana —con todo lo precisa que pueda parecerse— sólo puede basarse en el análisis de unas pocas variables (Kahneman, 1973; Klingberg, 2000) y que, conforme aumente el número de posibilidades, crece la dificultad de su procesamiento. Dado que en las intervenciones urbanas es inaceptable lanzar fallos con base en un manojito de criterios —debido al número potencial de personas afectadas—, entonces, para aproximarse a diagnósticos y propuestas más precisos, los factores que participan en la toma de decisiones crecen de manera exponencial, obligando de paso a apoyar las resoluciones en herramientas tecnológicas que permitan computar el creciente volumen de información (Frégnac, 2017).

En comparación, los dibujos resultado de las visitas a los lugares son poco complejos y se centran en criterios cualitativos del espacio urbano: proporciones, perfiles, relación entre interiores y exteriores, texturas, arborización, mobilia-

rio, aproximación a los edificios, zonas de estar y circular, entre otras. En esos casos, la labor del arquitecto consiste en gran parte en reconstruir sobre el papel lo que perciben sus sentidos y aventurar —artísticamente, pues no hay aún aproximación constructiva o tecnológica— la provisión de espacios que él considera agradables o bellos.

Así, cuando Rogelio Salmona (2000: 50) aboga que la ciudad no sea “una retahíla de edificaciones, sino [...] la más grande obra de arte creada por el hombre”, no habla como arquitecto, sino como artista. Se entiende que la ciudad es una obra de arte si y sólo si las edificaciones se diferencian una de la otra (no son una retahíla). Es seguro pensar que “la ciudad” a la que se refiere Salmona es cualquiera de las que relucieron en el renacimiento y el barroco europeo, y que la diferenciación que debe existir entre una y otra edificación se da bajo la premisa de que todas apelan a los más altos estándares de belleza, porque cada arquitecto lleva su obra a la mejor resolución posible en términos artísticos: “Cuando Brunelleschi concibe Santa María de Las Flores, no cabe la menor duda de que pensó en ese paisaje arquitectónico inmerso en la ciudad de Florencia” (Rogelio Salmona en Arcila, 2007: 165).

En este contexto, la ciudad es bella cuando sus construcciones son bellas, y se consideran bellas porque todo arte es bello. El comentario de Salmona se enmarca en el XVIII, cuando técnicamente se habla de *bellas artes* (Shiner, 2001), y entonces la arquitectura, como una de ellas, “produce lo bello”» (Heidegger, 2006: 20).

El problema surge porque, a juicio de lo anterior, una ciudad colombiana, por ejemplo, no podría ser —nunca— bella, pues aún con lo pintorescas que puedan ser algunas de ellas, difícilmente se pueden comparar con las mecas de la arquitectura clásica que cita Salmona. Y si seguimos por esa ruta, lo mismo puede decirse de una ciudad venezolana, vietnamita, afgana, o cualquier urbe donde no hayan florecido los valores estéticos centroeuropeos.

Eso ayuda a que las categorías de *agradable* o *bello* entren en crisis, lo que trae como consecuencia que nuestras ciudades puedan imaginarse sin responder a estéticas fuera de su órbita, y que la planificación urbana cobre importancia como vehículo —no para embellecer— para solucionar problemas de orden social. Mientras el otrora diseño urbano se desenvuelve en el terreno de la estética, el planeamiento urbano reula sobre lo que yace detrás del aspecto formal de la ciudad.

Los dibujos entonces se convierten en infogramas, representaciones visuales de datos que, al contrario de lo que ocurre con los dibujos, no procesan los humanos sino algún recurso tecnológico, dada la cantidad de variables en juego: datos del lugar, de las personas, de los edificios, de

los materiales, del ambiente, de los objetos, o de las dinámicas comerciales, culturales, sociales, políticas, etcétera. De esa manera, a mayor cantidad de posibilidades, más precisión de la intervención. La planificación, apoyada en la comunicación de grandes cantidades de datos, deja atrás lo que el proyectista considera bello o agradable, y se concentra en lo urgente y necesario.

Dentro del salón de clase la interfaz del infograma tiene la ventaja, además, de expresar conceptos abstractos como tiempo, cultura y espacio de manera visual, mismos que pueden interpretarse mejor que cuando se presentan como texto y lenguaje (Shangguan, 2022). Esto permite entender información compleja con mayor facilidad (Adi & Ariesta, 2019). Esto lo hace particularmente útil en las ciencias sociales (Yesiltas & Cevher, 2018), así como una herramienta de colaboración entre programas (Briede *et al.*, 2017).

¿Qué papel juegan los infogramas en ese proceso de informar sobre el lugar? ¿Qué tanto reemplazan a los dibujos de antes? ¿Cuál es su estética?

Métodos

Se propone una investigación-creación (Saikaly, 2005; Findelli, 2008) en tres etapas:

- 1) *Estudio cuantitativo*. Se usan las monografías de grado de arquitectura de la Universidad Antonio Nariño (UAN), lugar donde se realizan análisis urbanorregionales previos al ejercicio proyectual (exámenes multiescales de lo general a lo particular para definir polígonos de intervención). Se determina la metodología específica de análisis territorial utilizada y se construye una matriz de correlación.
- 2) *Estudio cualitativo*. Se estudian los infogramas diseñados por los estudiantes en los mismos trabajos. Se parte de la base de que el dibujo del territorio desde datos recogidos es válido como construcción de conocimiento (Delgado *et al.*, 2015). Se extraen unos dibujos al azar para ilustrar las estrategias más comunes para representar el lugar.
- 3) *Propuesta artística*. Se extrapola la tendencia encontrada y se vuelca como acto creativo en el sentido de Barriga (2011). Se aplican los principios de Alyahya & Nasser (2019) para el diseño de infogramas. Se apunta deliberadamente a producir imágenes que capturen la atención del espectador (Fabris, 1998).

Resultados

Estudio cuantitativo

Se construye una matriz de correlación de 41 proyectos y 18 variables (Tabla 1, p. 113). Los proyectos se nombran horizontalmente anteponiendo la letra P antes de cada número: P01, P02, ..., P41. Sobre el eje vertical se ubican las variables a partir de 5 categorías:

1. Tipo de proyecto
2. Análisis exploratorio cuantitativo
3. Análisis cualitativo
4. Referentes
5. Vinculación con el territorio

Éstas, asimismo, se subdividen de la siguiente manera:

- 1.1. Diseño arquitectónico
- 1.2. Diseño urbanosectorial
- 1.3. Hábitat y vivienda colectiva
- 1.4. Intervención en contextos patrimoniales
- 1.5. Investigación teórica o tecnológica
- 2.1. Recopilación y análisis de datos estadísticos
- 2.2. Cálculo y cruce de datos estadísticos
- 2.3. Reconocimiento de cobertura en población servida
- 3.1. Observaciones de campo (imágenes, videos o tomas aéreas)
- 3.2. Entrevistas, documentos o textos oficiales
- 3.3. Análisis y diagnóstico territorial estático
- 3.4. Análisis y diagnóstico territorial dinámico
- 4.1. Forma
- 4.2. Función
- 5.1. Manzana
- 5.2. Morfología
- 5.3. Tipología
- 5.4. Verificación del territorio

Dieciséis (16) categorías se valoran en una escala binaria donde 1 equivale a "Sí cumple" y 0 a "No cumple". Los valores asignados para 3.3. y 3.4. obedecen al número de análisis realizados en cada una, siendo 6 el máximo y 0 el mínimo.

Para las relaciones estáticas 3.3:

- 1) Sistema ambiental
- 2) Delimitación uso y actividad del suelo territorial

En cuanto al análisis exploratorio cuantitativo se halla que 27 proyectos (66%) hacen observaciones de campo; 33 (80%) se apoyan en entrevistas, documentos o textos oficiales; 36 (88%) realizan análisis y diagnóstico territorial estático, y 34 (83%) hacen análisis y diagnóstico territorial dinámico.

En lo concerniente al uso de referentes, 49% trae a colación referentes formales, y 59% referentes funcionales.

Finalmente, en lo que tiene que ver con la vinculación con el territorio, los números son particularmente bajos: sólo 27% hace estudios relativos a la manzana, 17% se acerca al entendimiento de la morfología, y 32% hace lo propio con la tipología. Sobre la verificación del territorio, a juicio de los autores, la categoría más importante para valorar el impacto de la recopilación de datos antes del diseño de la intervención, sólo la realiza 71% del total. Eso quiere decir que 12 de 41 proyectos (casi un tercio de la muestra) se queda con la información que proviene de bases de datos y jamás cotejan lo hallado con las condiciones reales del lugar.

Estudio cualitativo

El análisis anterior permite concluir que los datos no son, en la mayoría de los casos, la fuente de información sobre la cual se construyen los proyectos. Por el contrario, éstos se erigen como discurso aparte que complementa lo que el estudiante desea, tal vez desde antes de empezar la investigación. Un estudio de los infogramas producidos¹ revela cómo éstos son un reflejo igualmente aleatorio de esta situación (figuras 1-4, p. 115).

Se encuentra que los infogramas ponen en un segundo plano los datos encontrados y benefician estrategias visuales para comunicar los mensajes. Se observa el uso de cuatro (4) recursos principalmente:

1) *Manipulación de fondo y figura.* En la figura 1 se ignora el suelo rural, de manera que el suelo urbano (en color) resalta sobre el fondo blanco, mientras que en la figura 3 se realiza la operación contraria. En la figura 2 se incluyen todos los usos del suelo, pero solamente dentro del perímetro del área estudiada; esto permite que la forma del lugar escogido se entienda como un objeto con dirección (apunta hacia la derecha y arriba), por encima de un fondo blanco sin referencia a ningún contexto.

¹ No se considera pertinente proveer los nombres de los autores, pues no se hace una crítica a los valores de los proyectos, sino exclusivamente a la manera de representarlos.

- 2) *Tergiversación de color.* Aunque existen códigos predefinidos para identificar actividades con tonalidades específicas, se acude a otras que llamen la atención del observador. En la figura 1 se hace énfasis en dos lugares en color lila, donde se dan actividades relacionadas con el proyecto: a la derecha, el espacio usado actualmente (pequeño), y a la izquierda, el potencial lugar a desarrollar (muy grande), para producir una tensión entre ambos extremos. En la figura 2 se aprovecha también la concentración de actividades urbanas a la izquierda, para dejar el espacio aparentemente vacío en el otro extremo, listo para ser intervenido, dejando de fondo el mismo tono.
- 3) *Libertad de interpretación.* Se direcciona la mirada del observador sobre la problemática planteada por encima de lo que arrojan los datos del análisis. En la figura 3, el color se aplica a manera de mancha sobre la referencia construida en el fondo, sin importar la precisión del trazo sino tras un efecto visual. En la figura 4, la ciudad pasa del blanco neutro hacia un marrón sólido usando una gama de intensidades que aumenta hacia el lugar de intervención, donde se borra la referencia a la malla existente; aparecen puntos álgidos en rojo a manera de los sitios de dolor que usan los comerciantes de medicamentos.
- 4) *Incoherencia entre proyecto y análisis.* Se usan títulos que poco tienen que ver con el contenido de los IAUR: “Tres prototipos de arquitectura efímera como experiencia cultural y turística...” (figura 1); y “Reconociendo la autoconstrucción como base de apropiación espacial del hábitat doméstico...” (figura 2).

Propuesta artística

Se arguye que, al hacer los IAUR, los alumnos se inclinan *inconscientemente* a favor del componente estético. Se alejan del dibujo —riguroso técnicamente pero basado en poca información cuantitativa— para acercarse al infograma, opuesto en ambos sentidos. Pero el resultado no es pura información y cero estética. Hay datos, sí, pero cada día se cubren más, como si la interfaz permitiera precisamente la liberación del espíritu artístico del estudiante. Se plantea entonces la extrapolación *consciente* de la tendencia, y convertir los IAUR en objetos de arte a carta cabal. Se muestra un proceso de génesis de dos etapas, similar al paso de la figuración a la abstracción de la historia del arte:

- 1) Cuando los datos provenientes de información numérica o textual se traducen para entregar una narrativa que puede leer el observador (figura 5, p. 116); y

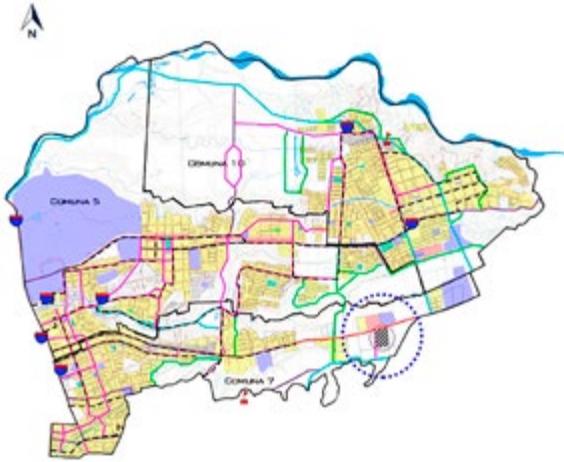


Figura 1 | IAUR (ejemplo 1). Fuente: Trabajo de grado UAN, 2021.



Figura 2 | IAUR (ejemplo 2). Fuente: Trabajo de grado UAN, 2021.



Figura 3 | IAUR (ejemplo 3). Fuente: Trabajo de grado UAN, 2021.



Figura 4 | IAUR (ejemplo 4). Fuente: Trabajo de grado UAN, 2021.

2) cuando los datos se “artifician” por completo (Dissanayake, 2009: 150) (figura 6, p. 116).

La diferencia entre ambas etapas es que en la primera, la información sigue visible; se intuye que hay cifras que soportan la propuesta y que el artista interpreta los datos. En la segunda, por el contrario, la interpretación de los datos ha desaparecido por completo y éstos se valoran con fines puramente estéticos. En la figura 5, además, la manifestación negativa de la realidad por parte del artista aparece como símbolo positivo de identidad en el espectador y como instrumento para instar a la acción: la estética de la obra recae en dramatismos que rechazan de plano la medida en la representación. El objeto lleva consigo la protesta, y a la luz de eso se habilita la presencia de cierto caos. Se sugiere que

ese caos sólo se permite en una obra de arte, pues el IAUR busca ordenar la información, volverla asequible.

El éxito de la figura 6, por el contrario, se debe en gran parte a que los retoques estéticos sobre los datos permiten la concepción de una *nueva* forma de la ciudad, en la que lo fantástico contrasta con una realidad seguramente más parca. Pero no es *una* ciudad particular, como en la figura 5 sí es claro el país Colombia. La obra eleva con claridad la ciudad a la categoría de arte. En un IAUR el énfasis estriba en la distribución y acomodamiento de usos del suelo, en la colocación calculada de códigos de color en el espacio infinito del papel: es la fría aplicación de los principios de la racionalidad funcional y económica. En la obra de arte de la figura 6 se seduce con emociones que tocan la sensibilidad estética; los datos en el fondo son irrelevantes.

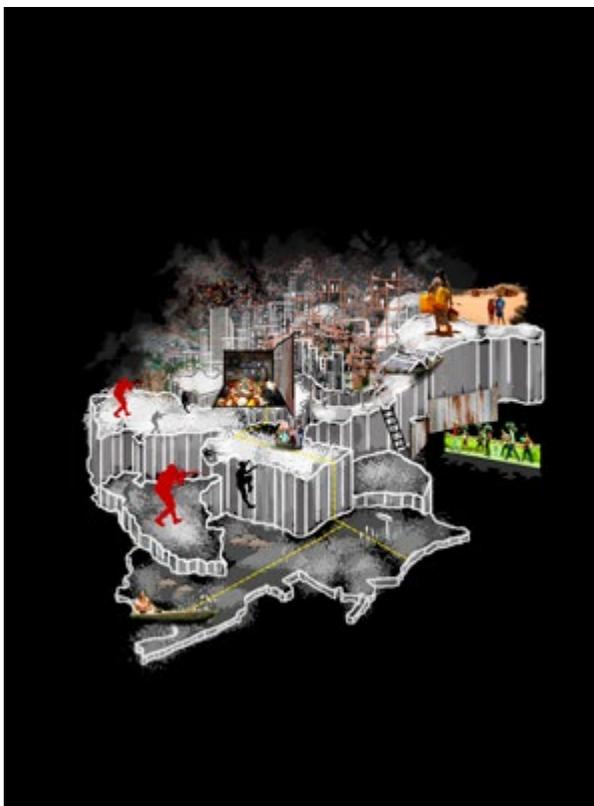


Figura 5 | Arte digital. Fuente: elaboración propia, 2022.

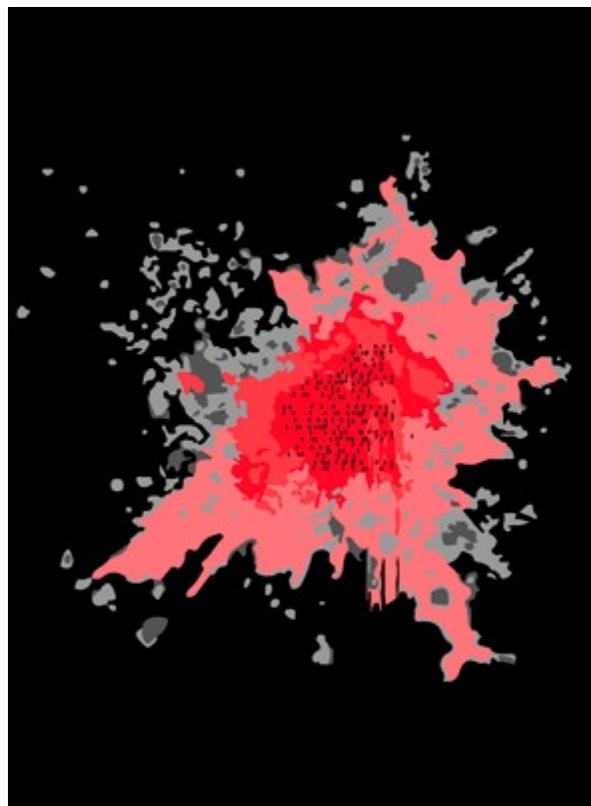


Figura 6 | Arte digital. Fuente: elaboración propia, 2022.

Discusión

Muth, Briesen & Carbon (2020) han demostrado que los objetos artísticos constituyen una mayor fuente de placer y satisfacción que cualquier otro tipo de objetos. Eso justifica la proclividad —incluso de los infogramas— de asumir esa nueva dimensión artística. «Incluso», porque la estética de la planificación urbana es austera, ceñida a lo real. Nada parece estar más lejos de convertirse en un objeto de arte que los datos que representan un territorio a intervenir, y más aún en contextos académicos. Pero la verdad es que esos infogramas que realizan los estudiantes para justificar sus acciones urbanas ya no se basan estrictamente en «lo real».

La hipótesis que se plantea en este trabajo es que los infogramas se han hecho al costado de su propósito instrumental de comunicación y representación de condiciones verificables en el sitio para convertirse en objetos artísticos por sí mismos. Han pasado de una estética escueta y sobria a una de imágenes en continua renovación y actualización. En fin, que se han convertido en objetos “estetizados” al vaivén de las fuerzas superfluas del consumo. Gilles Lipovetsky y Jean Serroy lo explican así:

Los imperativos del estilo, de la belleza y del espectáculo han adquirido tal importancia en los mercados de consumo, han transformado hasta tal punto la elaboración de objetos y servicios, las formas de la comunicación, la distribución y el consumo, que es difícil no reconocer el advenimiento de un auténtico “modo de producción estético” que ha alcanzado ya la madurez. A este nuevo estado de la economía comercial liberal lo denominamos capitalismo artístico o capitalismo creativo y transestético (Lipovetsky & Serroy, 2015: 32).

En línea con los autores, se arguye que este proceso de estetización del infograma ocurre como consecuencia de la estetización del aula y, en una escala aún mayor, de la estetización de la ciudad.

Estetización del infograma

La visualización de datos se desarrolla al margen de la producción artística, por lo menos en su versión primigenia, pero su estética se ha convertido en un aspecto de exponencial importancia. En ese orden de ideas, el infograma actual es la conjugación de la realidad económica y social

con la sensibilidad del artista, y la fusión de lo cuantitativo con lo cualitativo, poniendo en evidencia que ya no estamos en una economía basada solamente en el conocimiento, sino también en el estilo, la moda, las experiencias, y todas las demás dimensiones simbólicas, tal como lo ha mostrado André Gorz (2010). Esto se facilita dado el contexto descentrado, desjerarquizado y ecléctico reinante, que dificulta hablar de puntos de referencia consensuados. En este escenario se vanagloria la visualidad y se allana el terreno para la emergencia de tendencias que valoran de manera superlativa la imaginación y la capacidad de innovar, por encima de cualquier otra consideración.

La ciudad dibujada escapa de manipulaciones de este tipo; más aún, la ciudad informal se construye en ausencia de puntos de referencia y de arquitecturas que estilísticamente sobresalen para estructurar el espacio urbano con base en tensiones de edificios iconográficos. La ciudad informal se extiende como manto de diversidad que, al mismo tiempo, es homogéneo; como espacio de repeticiones en la diferencia y de pluralidades en la similitud. Sin embargo, esa ciudad uniforme, sin las jerarquías de tamaño, forma y posición tradicionales que se instruyen en los talleres de diseño, se traslada con más facilidad al infograma. Documentar las infinitas dinámicas urbanas informales desde el dibujo es imposible. Los datos, en cambio, se amoldan mejor a un lugar necesitado de patrones, además de que se pueden manipular a distancia, extraídos de la realidad a través de la pantalla del computador, ajenos a las limitaciones que continuamente constriñen su desarrollo. En manos del estudiante de pregrado —allende su juventud, ingenuidad y deseos de cambio—, la transformación urbana se convierte en una posibilidad de la mano de un infograma, no sólo estetizado, sino convertido en arte. En el horizonte del alumno aparece la opción de una práctica noble:

En el capitalismo de nuevo cuño, el arte, los artistas y el mundo ideal que encarnan (creatividad, movilidad, autenticidad, motivación, compromiso, autodeterminación) se han convertido en modelo de conducta en lo relativo a la eficacia y la innovación [...] las artes, que durante mucho tiempo fueron el símbolo de la oposición a la hidra capitalista, aparecen hoy como la vanguardia de la hiperflexibilización del mercado laboral (Lipovetsky & Serroy, 2015: 52).

El planificador tradicional se resistía al embate de ese capitalismo artístico. A diferencia de la arquitectura, que produjo sus *Starchitects*, el urbanista parecía dominado por una lógica cuantitativa donde no había un propósito estético claro, pues todos los esfuerzos se dirigían en apariencia

hacia la resolución de problemas sociales. No apelaba a criterios cualitativos individuales, sino a la propuesta de alternativas que beneficiaran al común: «La estética pierde aquí lo que gana la racionalización» (Lipovetsky & Serroy, 2015: 156). Sus dibujos eran racionales. El urbanismo tenía un aura pragmática que dejaba al dibujo como medio de expresión de esas intenciones, fuera del reino de lo artístico e inmerso en la funcionalidad, en coherencia con los preceptos de los movimientos de la primera mitad del siglo XX. El dibujo se reducía a su capacidad de comunicación, como rezaría Hannes Meyer en el número 4 de la revista *Bauhaus* en 1923: «Todo arte es composición y por consiguiente antifuncional» (p. 138).

Claro que los otrora dibujos apelaban a la buena técnica para su validación. La habilidad del proyectista jugaba un papel preponderante, pero no se trataba de un arte, sino de un oficio. Cabe recordar los estudios a mano alzada de textos como *Arquitectura: forma, espacio y orden* de Francis Ching, o *Le Corbusier: análisis de la forma* de Geoffrey Baker.

En el urbanismo contemporáneo, sin embargo, se percibe un traslado de la atención hacia el diseño de los datos que inspiran las intervenciones, poniendo el énfasis en la composición de la imagen y no en el lugar *per se*. La discusión se encuadra sobre las propiedades estilísticas y los valores estéticos del infograma, alejando el contexto real que encarna, relegando la ciudad al exterior y llevando al interior —del aula de clase— la sola representación.

Estetización del aula

Bajo esta lupa, la experiencia que proporciona el taller ya tiene mucho de espectáculo. Puede pensarse que los profesores van para ser entretenidos y descubrir novedades e innovaciones sin peligro. Como en un museo, se prevé pasar el tiempo aisladamente, atendiendo a las obras, “antes de salir a la avenida donde volvemos a tropezar con el gentío y los ruidos de la ciudad” (Lipovetsky & Serroy, 2015: 161). El aula de clase constituye un entorno cerrado aislado de las condiciones externas desfavorables de la realidad. Allí los estudiantes y profesores se olvidan del mundo exterior, con su agresividad y polución, para convertirlo en un lugar donde se puede estar indefinidamente contemplando imágenes casi perfectas de la ciudad, consumiéndola lejos de su materialidad.

Puede decirse también que los infogramas que presentan los estudiantes en estos espacios son *irreales*, aunque no en el sentido de las obras de las figuras mundialmente conocidas que invocan al gasto desmesurado y a la ciudad

que no escatima recursos para convertir la experiencia urbana en un paseo lleno de atractivos estéticos que se suceden cuando se recorren sus calles. Son *irreales* en su ilusión de ser intervenciones mínimas, mejoramientos quirúrgicos aquí y allá, imperceptibles en la enorme informalidad. En las imágenes finales —derivadas de los datos analizados en los infogramas— se provee el placer de estar en “la” ciudad: un esquema ideal fuera de la ciudad real, con zonas de esparcimiento, terrazas y cafés al aire libre, bancas para sentarse, semáforos que controlan el paso de vehículos y peatones, y perspectivas claras.

El profesor/crítico de arte no puede experimentar esa ciudad que plasma el estudiante sino haciendo un ejercicio de extracción y traslado hacia un lugar que debe configurar en su imaginación. Asiste como público a un *show* que monta el estudiante. La dinámica promueve que el aprendiz acuda con creciente frecuencia a cuanto artificio tenga a la mano para entretener a quienes se ubican, incluso, como si asistieran a un montaje teatral. Similar a la estética que guía la concepción del museo, se produce la impresión de

una especie de ingravidez: no es que lo que se vea sea irreal, pero no es en absoluto la realidad [...] La ciudad está lejos, es algo exterior; la realidad también, con su circulación, sus ruidos, sus olores. Aquí [adentro], por el contrario, todo está como filtrado, aseptizado (Lipovetsky & Serroy, 2015: 160).

Estetización de la ciudad

El espacio que se instala entre la ciudad y el proyectista, sea profesor o alumno, es la distancia impuesta por la interfaz que se usa para verla. Así, el dibujo del territorio implica el contacto cercano con el lugar; obliga a un tiempo de vivirlo —mientras se plasma algo en el papel— que poco a poco se interioriza. La experiencia remata con la sensación de comprender dinámicas, permeadas por esa lente subjetiva pero de valor simbólico a la hora de enfrentar el ejercicio proyectual. El dibujo carga a costas una memoria que tal vez sólo comprende el autor, y por eso su labor es retransmitirla. Pero la disponibilidad de más información sobre el lugar revalida el dibujo y lo vuelve infograma. Y si el capitalismo estetiza todos los elementos que componen y organizan la vida cotidiana, “generalizando las estrategias de seducción estética con la moda de vestir de luces las ciudades y los entornos comerciales, [logrando que] arquitectos y diseñadores estilicen cada vez más el universo comercial y urbano” (Lipovetsky & Serroy, 2015: 264), se produce un consumidor también estetizado en sus gustos

y comportamientos —el estudiante o el profesor— que habita “el mundo hipermoderno que hoy más que nunca es el de la estética comercial y del comercio consumista que invade y reestructura el espacio urbano y arquitectónico” (p. 265).

En esta lógica, es el infograma el que adquiere una importancia y un aspecto social novedoso, y no el dibujo. Son los datos los que precisan pensar en reconfigurar las ciudades, organizar los paisajes y remodelar los edificios. Pero no es suficiente: los puntos de referencia del infograma son los agentes externos que homogenizan la totalidad de los territorios con imágenes refinadas que producen un paisaje urbano y arquitectónico influido por esa estética poscapitalista. Y aunque no es extraño que profesores y estudiantes desprecien ese espíritu comercial, eso no impide que aprovechen los dispositivos del consumo para concebir los edificios y la ciudad en el salón de clase: «la arquitectura de la vanguardia más experimental puede limitarse hoy a imitar los paradigmas ambiguos y no declarados del comercio: aspecto pulido, complejidad, indecisión» (Koolhaas, 2005: 164).

Así, mientras la ciudad se plantea como un lugar en continuo proceso de reforma, igualmente los infogramas cada vez están más sujetos a adaptaciones estéticas, pues se entienden como medio de comunicación y, como tal, deben enviar un mensaje legible y coherente con la realidad. Del mobiliario al espacio interior, de la forma arquitectónica a su relación con el barrio, del contexto urbano local a la configuración de la ciudad, de las áreas metropolitanas al ordenamiento urbanorregional, todo se replantea incessantemente a un ritmo cada vez mayor, como si hubiera caído preso de una obsolescencia precipitada por la moda. Los infogramas que representan los problemas urbanos, una vez bajo el embrujo comercial, sucumben ante la estilización y perfección de la imagen como fin en sí misma, pues ya

asistimos a un extenso proceso de recalificación y estetización de centros urbanos, como lo demuestra el creciente interés que hay por la delectación visual, por el diseño de los espacios públicos y el mobiliario urbano, por las fachadas de los edificios, por la promoción del patrimonio, la multiplicación de los museos [...] En el contexto hipermoderno, en el que existe una fuerte competencia entre ciudades por conseguir mayor atractivo, la dimensión estética se ha vuelto un factor clave para estimular el turismo, atraer a los inversores y a los organizadores de congresos [...]. La época es testigo de la aparición de una puesta en escena de la ciudad, del mercadeo urbano, ya que las ciudades se dedican a resaltar su identidad visual, su imagen y su comunicación para conquistar “parcelas

de mercado”, por el mismo motivo que las marcas comerciales (Lipovetsky & Serroy, 2015: 266-267).

Conclusión

No se cuestiona la concepción ideal funcional del dibujo que se construye con información cualitativa del lugar, en oposición a juegos de ornamentación y seducción inspirados en la moda y el consumo. La ironía es que el capitalismo consigue introducir ese mismo racionalismo en la órbita de lo que se condenaba en sus comienzos:

Desarrolló un funcionalismo que seduce a los consumidores. La verdad es que desempeñó no tanto un papel moral (las «verdaderas» necesidades) sino un papel económico al servicio de la estimulación de los mercados, del aumento de las necesidades y de la rentabilidad de las empresas (Lipovetsky & Serroy, 2015: 138)

El dilema del estudiante de arquitectura en una ciudad informal era cómo materializar sus intenciones en un plano infinito sin ninguna característica distintiva aparente. La dificultad era encontrar el lugar exacto dónde intervenir, pues a primera vista en cualquier parte se puede identificar alguna falencia. Las tecnologías de información y recolección masiva de datos brindaron la opción de señalar diferencias sutiles para visualizar sitios sobre los cuales se pudiera actuar. Por ejemplo: si en una ciudad X se presenta informalidad porque se evidencia comercio callejero, tipologías poco consolidadas, espacio público escaso y tráfico desregularizado, gracias al cotejo de datos se puede definir el lugar preciso donde dichas carencias son más apremiantes. Se abre así un espacio a través del cual se puede entrar literalmente en el territorio. Pero,

la revolución de las tecnologías de la información, lejos de hacer retroceder el reino del capitalismo artístico, no hace sino ampliar su imperio al permitir una producción en masa de productos destinados al consumo cultural y estético de la inmensa mayoría: el “capitalismo informacional” nutre el crecimiento exponencial del capitalismo artístico. En efecto, es de notar que, hoy en día, el sector cultural y el de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación tienen una estrecha interdependencia (Lipovetsky & Serroy, 2015: 54).

Esa interdependencia se vuelca hacia lenguajes cada vez más abstractos y más simbólicos de las formas de representación. Los infogramas que reemplazaron en gran parte al di-

bujos son prueba de ello. Aquí se arguye, sin embargo, que esa interdependencia trae consigo una estetización que absorbe al infograma en una vorágine de pérdida de significado, al punto de convertirlo en un arte por el arte que desdibuja el territorio. Cabe preguntarse si esa “pérdida”, esa “conversión” y ese “desdibujar” sean consecuencias negativas. A lo mejor no. Quizás eso lleve el debate arquitectónico y urbano en un sentido más pragmático y menos crítico, tal vez necesario. ●

Referencias

- Adi, D., & Ariesta, I. (2019, marzo). Infographic in relation to the human information-processing system and its effectiveness to deliver complex information. *Journal of Physics: Conference Series*, 1175 (1), 012256. IOP Publishing.
- Alyahya, D. M., & Nasser, R. (2019). Message design: color impact and its effectiveness on designing instructional infographic. *International Journal of Learning, Teaching and Educational Research*, 18 (2), pp. 43-64.
- Arcila, C. (2007). *Triptico rojo: conversaciones con Rogelio Salmoana*. Bogotá: Alfaguara.
- Barriga, M. L. (2011). La investigación creación en los trabajos de pregrado y postgrado en educación artística. *El Artista. Revista de Investigaciones en Música y Artes Plásticas*, 8 (1), pp. 317-330.
- Bernal, M. A. (2015). *Análisis y diagnóstico urbano-regional*. Bogotá: Universidad Piloto de Colombia. Disponible en <https://bit.ly/3dj439U>
- Bihanic, D. (ed.) (2015). *New challenges for data design*. Londres: Springer.
- Briede, J. C., Leal, I., Perez, C. & Cartes, J. (2017). Industrial designers mapping the city: the construction of an infographic map of local artisans in the city as a pedagogical tool (pp. 645-652). *4th International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences and Arts SGEM*. <https://doi.org/10.5593/sgemsocial2017/52/S21.078>
- Delgado, T. C., Beltrán, E. M., Ballesteros, M., & Salcedo, J. P. (2015). La investigación-creación como escenario de convergencia entre modos de generación de conocimiento. *Iconofacto*, 11 (17), pp. 10-28.
- Dissanayake, E. (2009). The artification hypothesis and its relevance to cognitive science, evolutionary aesthetics, and neuroaesthetics. *Cognitive Semiotics*, 5(s1), pp. 136-191. Disponible en <https://bit.ly/3K1VWLp>
- Fabris, A. T. (1998). Redefiniendo el concepto de imagen. *Revista Brasileira de Historia*, 35(1), pp. 217-224.
- Findeli, A., Brouillet, D., Martin, S., Moineau, C., & Tarrago, R. (2008). Research through design and transdisciplinarity: a tentative contribution to the methodology of design research (pp. 67-94). *Focused: current design research projects and methods*. Mount Gurten, Berna: Swiss Design Network Symposium. Disponible en hal-00995468

- Frégnac, Y. (2017). Big data and the industrialization of neuroscience: A safe roadmap for understanding the brain?. *Science*, 358 (6362), pp. 470-477.
- Gorz, A., & Turner, C. L. (2010). *The immaterial: knowledge, value and capital*. Calcuta, India: Seagull Books
- Heidegger, M. (2006). *The Origin of the Work of Art* (Roger Berkowitz, trad.). Disponible en <https://bit.ly/3PF0Rnx>
- Kahneman, D. (1973). *Attention and effort*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, pp. 218-226.
- Klingberg, T. (2000). Limitations in information processing in the human brain. *Progress in Brain Research*, 126 (1), pp. 95-102.
- Koolhaas, R. (2005). Shopping, Harvard project on the city. *Mutations*. Barcelona: Actar/Arc en Reve Centre d'Architecture.
- Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2015). *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico* (A. Prometeo Moya, trad.). Bogotá: Anagrama.
- Muth, C., Briesen, J., & Carbon, C. C. (2020). "I like how it looks but it is not beautiful": Sensory appeal beyond beauty. *Poetics*, 79 (1), 101376. Disponible en <https://philpapers.org/archive/MUTQLH.pdf>
- Saikaly, F. (2005). Approaches to design research: towards the designerly way. *Sixth international conference of the European Academy of Design (EAD06)*. Bremen, Germany: University of the Arts.
- Salmona, R. (2000). Arquitectura para la memoria (entrevista por Ricardo Posada Barbosa). *El Malpensante*, 19 (1).
- Shangguan, X. (2022). Thinking construction of visual interface of infographic. En: Xu, Z., Alrabae, S., Loyola-González, O., Zhang, X., Cahyani, N.D.W., Ab Rahman, N.H. (eds.) *Cyber Security Intelligence and Analytics (CSIA 2022)*. *Lecture Notes on Data Engineering and Communications Technologies*, 125. Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-97874-7_99
- Shiner, L. (2001). *The Invention of art: a cultural history*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Yésiltas, E., & Cevher, S. (2018). Effectiveness of interactive infographic use in social studies teaching. *Journal of World of Turks*, 10 (3), pp. 218-231.

Cecilia Vicuña, León de Oro en la Bienal de Venecia 2022

JULIO LÓPEZ

“El arte es un acto político”, esta frase ha regido la carrera de la artista visual, poeta y activista chilena Cecilia Vicuña (Santiago de Chile, 1948). Su forma de ser, de actuar y de percibir el mundo no podía ser de otra manera, pues siempre ha tenido una poderosa conexión con la naturaleza y un desarrollado sentido de empatía. Visualiza la poesía como un arte colectivo. Y, qué es la vida, sino un cúmulo de momentos que terminan afectando la existencia de otros.

Su faceta como escritora inició con la poesía, y hoy su obra literaria suma ya más de veinticinco libros.

Vicuña creció en una familia compuesta por artistas e intelectuales comprometidos con las causas sociales. Con el golpe militar perpetrado por Augusto Pinochet en 1973 se acabó la libertad creativa y optó por el exilio. Desde Londres criticó la dictadura a través de la escritura y de la pintura.

En realidad es difícil encasillarla, pues es una artista multidisciplinaria que puede conjugar poesía con *performance*, *performance* con artes visuales y artes visuales con canto, pintura, música y literatura, cerrando así un amplio círculo creativo.

JULIO LÓPEZ | Mexicano. Es periodista cinematográfico en *Noticias 22* de Canal 22. Desde 2017 es conductor de los programas especiales *Rumbo al Oscar* y *Rumbo al Ariel*. Actualmente colabora para *Encuadre Iberoamericano*, una coproducción de TV UNAM y Canal 22, enfocada a difundir el trabajo de los realizadores, actores y productores de esta región. Ha participado como jurado en el Festival Internacional de Cine de Morelia, el Festival Internacional Carpe Diem, el Festival de Cine de Hidalgo y el Festival Shorts México.



Fotografías © Passarge

Cecilia Vicuña con el poeta mexicano Sergio Mondragón, en la exposición *Veroir el fracaso iluminado*, Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), México.

Es una mujer adelantada a su época: su quehacer artístico, su palabra escrita, sus ideales y postura política fueron precursores de movimientos que florecerían varios años más tarde como el Land Art y la ideología de la segunda ola feminista.

A los 74 años se convirtió en la primera mujer latinoamericana en recibir el León de Oro en la Bienal de Venecia 2022, una estatuilla que reconoce su trayectoria artística, su destacado activismo y su defensa de las culturas originarias de América Latina. El premio también destaca su incasable labor de rescate y preservación de las civilizaciones andinas que han inspirado sus instalaciones textiles *Quipus* (*quipu* = nudo en quechua).



Este año, la Bienal se desarrolló bajo el título *The Milk of Dreams* (Leche del sueño), título homónimo del libro escrito por Leonora Carrington, donde la creadora surrealista plantea un mundo mágico donde todo puede ser creado o transformado a partir de la imaginación. Así es también la obra de Cecilia Vicuña, una de las más destacadas artistas latinoamericanas de nuestra época. ●



Aspecto de la exposición de Cecilia Vicuña en la Ciudad de México: *Veroir el fracaso iluminado*, Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), agosto a octubre de 2020.

LIBROS

Amor, extinto fuego fatuo en el tiempo. Cuerpo y diseño desde la interculturalidad

NORMA PATIÑO (coord.)

- Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1ª ed., 2021, 282 pp.

Amor, extinto fuego fatuo en el tiempo.
HERMANN BROCH

Amor, la respuesta al problema de la existencia humana.
ERICH FROMM

Amor, *extinto fuego fatuo en el tiempo* reúne los artículos de investigación de académicos, estudiosos y artistas que han encontrado un vínculo entre sus investigaciones y el tema del amor, siempre relacionado con el trabajo de la creación en el diseño y en el arte. Encontrar una respuesta a las necesidades que surgen en una época en la que imperan los desacuerdos, la violencia, la miseria, los desastres, la inequidad —en una palabra, el desamor— es el propósito principal de este libro. Vivimos un tiempo que exige, como nunca, una comprensión de lo humano, de la diversidad, de la legitimidad, más allá de las tecnologías y del desarrollo en las ciencias. Estos aspectos, aunque necesarios para facilitarnos el sinuoso

camino, con frecuencia nos congelan en un universo insensible y confuso.

Amor: este vocablo nos remite a cualquier forma de expresión por su estrecha cercanía con las emociones. Es innegable que más allá del concepto subjetivo de la palabra, el amor está relacionado con la creación, las artes, el diseño, e invariablemente con los sentidos, con el cuerpo y con el erotismo. El encuentro con lo amoroso está en lo humano a todos los niveles. Sin embargo, son múltiples las formas de revelarlo y de acercarse al tema.

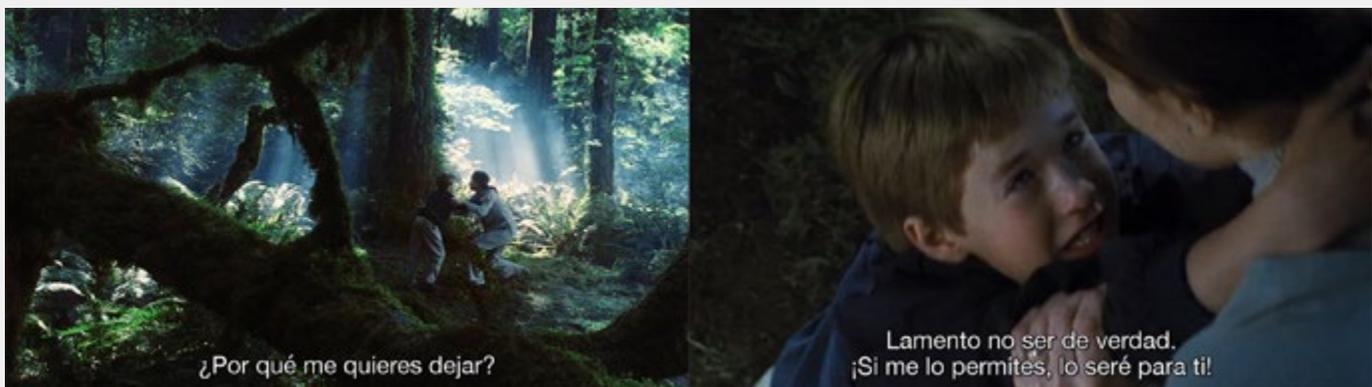
Sin un afán de buscar definiciones de lo que es el amor, esta obra señala cuáles son los canales que nos pueden llevar a recuperar algo de lo perdido, discutir sobre las cosas que importan de una manera crítica e interdiscipli-

**AMOR,
EXTINTO FUEGO FATUO
EN EL TIEMPO***Cuerpo y diseño
desde la interculturalidad*Coordinada
Norma Patiño Navarrete

naria: lo amoroso en la literatura, en el cine, en la poesía, en la plástica... El amor en las redes sociales y sus derivados —digamos, sus “engendros”—, además de hablar del cuerpo como un vehículo para estos fines. El amor está en todas partes, por lo que no hay razón para desligarlo del trabajo de investigación.

Hablar de amor en estos tiempos es un desafío. *Amor, extinto fuego fatuo en el tiempo* promueve la crítica y el análisis de conceptos afines, como una metáfora que busca interrogar los fenómenos propios de la época de agitación en la que vivimos. Analizar las herramientas que nos conectan con lo afectivo con una base teórica y así discutir las estrategias para revocar las conductas de indiferencia y desapego, y que este análisis involucre el trabajo del diseño, la teoría y el arte como herramientas principales. Para este fin se convocó a diversos participantes que han logrado enriquecer esta búsqueda infinita.

Así, Jorge Ortiz Leroux, en “Amor y erotismo, creaciones desde oriente y occidente”, nos acerca a una revisión que confronta las prácticas artísticas sobre el amor entre estos dos universos, entre la antigüedad y la época contemporánea. El amor profano y el amor sagrado, dos conceptualizaciones que se expresan desde la Antigüedad y las formas en que se



Steven Spielberg (2001). Fotogramas de la película *A.I. Inteligencia artificial*.



◀ *Besos urbanos*

IZQUIERDA | Anónimo, Bruselas, Bélgica, 2018.
CENTRO | Anónimo, Madrid, España, 2013.
DERECHA | Anónimo, Bruselas, Bélgica, 2018.



◀ *Apapachos urbanos*

IZQUIERDA | Wild Sketch, Montpellier, Francia, 2019.
CENTRO | @Meyencolor, Valparaíso, Chile, 2019.
DERECHA | *The Lovers*, @winstonsmith, Roma, Italia, 2018.



◀ *Corazones urbanos*

IZQUIERDA | Sunra, "Toutes les grandes personnes ont d'abord été des enfants..."; Antoine de Saint-Exupéry, *Le petit prince*, Montpellier, Francia, 2018.
CENTRO | K, Florencia, Italia, 2018.
DERECHA | Anónimo, Nueva York, 2018.

Imágenes tomadas de Antonio P. Molero, *Amor urbano*, fotografías de pintura mural-grafiti.

han interpretado en el tiempo. Ortiz Leroux cita a autores como el gran Petrarca o el poeta Octavio Paz, quien plantea la imposibilidad de darle al amor la libertad que exige. Sin embargo, el amor tiene su contraparte, la muerte, tanto como la representación del final de la vida, la del lado oscuro y silencioso de las cosas.

Cecilia Noriega aborda "Amor, bodas y divorcio" desde el trabajo artístico de Mónica Mayer y Víctor Lerma, pareja sentimental de muchos años, quienes han llevado su vida y su intimidad a los universos del arte contemporáneo en una fusión que oscila entre la realidad y la ficción, lo que se-

ñala una integración total en donde cabe siempre una performance cotidiana. Para ellos, el amor y el arte están ligados de forma a su vez intermitente y permanente. Lo sensible irrumpe en su quehacer vital. En este ensayo, Cecilia Noriega nos proporciona las claves de una lectura compleja sobre el amor de esta singular pareja de artistas.

En "El amor y el deseo son figuras difusas", Andrés de Luna confronta estas dos formas que se confunden en las prácticas amorosas a través de cinco ejemplos en el mundo del arte. Veremos la controversial vida del crítico Roland Barthes frente a su impe-

cable obra, el arte desgarrador de Louise Bourgoise, el del artista y grabador Ismael Guardado, la enriquecida obra de Francisco Toledo, así como la cinta de culto, *El diablo en el cuerpo*, de Marco Bellocchio. Cada una de estas figuras presenta la contundencia de una realidad que confronta diferentes formas del amor entre el arte y los artistas.

Antonio Molero nos dice que las cosas cambiaron en la expresión artística desde "Fuente", el urinario de Duchamp. En la historia del arte el amor se ha representado de múltiples maneras, y en el texto "Repartir amor, una práctica habitual del arte urbano",



Jorge Leroux (2018). *El juicio final de todos los días*, grafito/papel.

el investigador analiza las recreaciones que se despliegan en el escenario público, exposición permanente de los artistas callejeros. El arte en los muros y en las calles está vivo, a diferencia del que se queda inerte, colgado en las salas de los museos. Los símbolos visuales —como los corazones, los abrazos y los besos— son presentados aquí en una erudita revisión, entre las diferentes manifestaciones del arte en la historia. El arte urbano como “repartidor” y “generador” de amor y de emociones diversas es lo que Molero despliega en su escrito.

“El futuro es de quien lo trabaja” son apuntes sobre el Coloquio del Amor, realizado en 2019 en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) Azcapotzalco. El artista César Martínez reflexiona sobre las prácticas performativas que realizó en torno al tema en ese recinto universitario. Su

propuesta invadió de “símbolos amorosos” los espacios celebratorios: globos en forma de corazones rojos situados en plazas, pasillos, talleres y butacas, aludiendo así a la polisémica figura que desde siempre ha representado a este sentimiento. Desde su particular lenguaje lúdico, César describe —con juegos de palabras, metáforas, poemas y otras recreaciones— la narrativa de lo amoroso en una universidad, que representa el futuro profesional de los estudiantes. El artista señala que el amor tiene múltiples facetas, incluyendo la del “UAMOR” de los estudiantes.

En “La ciudad del amor”, Olivia Fragoso hace un recorrido por los espacios urbanos que han sido iconos en la producción de este concepto arquetípico a través de fotografías emblemáticas de la ciudad de París: los espacios de poder y control como es-

trategias para establecer formas de consumo y así crear la ilusión de una ciudad destinada a tal fin. La fotografía es una forma de acercamiento a esta “ciudad del amor”, es el vehículo para el análisis de símbolos en lo urbano, que son parte de la estrategia y de las tácticas que representan al amor, al margen de otras formas de percibir la ciudad.

Sergio Dávila, en “La deconstrucción del amor romántico”, hace una reflexión crítica en torno a los cambios que constituyen la circunstancia amorosa en la pareja: cómo se espejan las relaciones para construir una y otra vez arquetipos del amor romántico que casi nunca funcionan como se espera. Dávila propone replantear las maneras de concebir el amor para descubrir nuevas estrategias, más auténticas y comprometidas con valores propios y no convencionales.

María Teresa Olalde, en “Los emoticones en la expresión visual del amor”, nos despliega una serie de símbolos en la comunicación digital que sustituyen o acompañan al lenguaje escrito para matizar y complementar los mensajes en la comunicación actual en las redes. Estas nuevas formas de lenguaje visual han encontrado cabida oportuna para expresar emociones de toda índole. Olalde señala que el símbolo del corazón es la forma más representativa, aceptada y



Marco Bellocchio (1986). Escenas de la película *El diablo en el cuerpo*, con Maruschka Detmers y Federico Pitzalis.

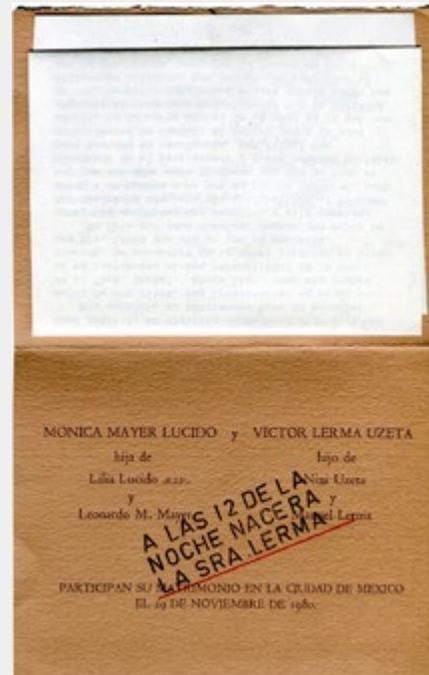
utilizada en la historia y, particularmente en los medios digitales. Las diversas representaciones del amor pueden diversificarse a través del tiempo; sin embargo, el corazón es de las más convencionales, aunque se ha implementado con diseños y en colores múltiples y variados, conformando una compleja gama de significados que van desde el corazón rojo, que expresa la pasión, hasta el morado —el amor prohibido— o el azul, que puede designar el amor frío o vacío.

“Tecno-romance en el cine de ficción”, de Adriana Dávila, es el análisis de una selección de películas cuyo tema central son las relaciones afectivas, cintas que reflexionan en torno a lo que representa la tecnología en diversos aspectos de la vida. La investigadora encuentra puntos de conexión entre los personajes y las máquinas y la posibilidad de recuperar los sentimientos amorosos en contraposición a lo que se espera del uso del robot. Dávila reflexiona acerca de la tecnología como extensión de los sentidos y

de las características humanas que prevalecen a pesar de esta condición de artefacto que las constituye.

Por último, “Subjetividad y efecto Proteo: amor y locura por nuestro sí mismo... como un otro yo”, de Gerardo Toledo, establece una relación compleja entre el ser, la tecnología y la cultura: la afectividad en la virtualidad genera una subjetividad que es digna de amplios análisis. Toledo se regodea y se divierte con esta relativa proximidad entre “realidades y virtualidades”. A partir de esa dualidad interactiva entre el yo y el otro —“que soy yo mismo”— nos lleva por las significaciones de lo real y de lo actual, partiendo de que, aunque se parezcan, no son lo mismo. Otro factor involucrado en el fenómeno de la identidad, la subjetividad y su representación en lo virtual es el papel de los *software studies* como un objeto simbólico polivalente y multidisciplinario en el estudio académico.

Los poemas del pintor Luis Arguñín —quien ha transcurrido un camino



Mónica Mayer y Víctor Lerma (1980). *Invitación al nacimiento de la Sra. Lerma*. Material de archivo de “Pinto mi raya”.

pleno de creatividad y de trabajo artístico— están cargados de reflexiones personales sobre la pasión y la llegada del amor —ése que sorprende por su forma “invasiva” cuando parecía haber quedado entre los escombros de la memoria adolescente—, así como de la inevitable corporalidad implicada.

Como antecedentes de esta publicación están, por un lado, la exposición colectiva *Mirar con el alma / Mirar con el cuerpo* (Galería Artis, 30 de septiembre al 11 de octubre de 2019). El título refiere la idea de Shakespeare de “amar es mirar con el alma”, a lo que los artistas respondieron que amar también es mirar con el cuerpo. Por el otro lado, el *Coloquio del Amor* (Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 21 al 23 de octubre de 2019), en el que se discutieron las propuestas que ahora son capítulos en este volumen.

En este punto sólo queda preguntarnos: ¿cómo encontrar soluciones al desastre y al caos en que vivimos? Y, ¿si hablamos de amor? ●



César Martínez (2019). *UAMo*, instalación en la explanada de la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México.

nodo

REVISTA DE INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN

Instructivo para autores

La revista **nodo** publica exclusivamente artículos de investigación y creación científica y tecnológica, de reflexión y de revisión. Es requisito indispensable que sean originales, inéditos, escritos en castellano (aunque se reciben colaboraciones en inglés o portugués) y que aborden alguno de los ejes temáticos establecidos.

Requisitos para postular artículo

- Los artículos que se envíen a la revista **nodo** no pueden ser postulados simultáneamente a otras revistas u órganos editoriales.
- Su **extensión** debe estar entre las **3000 y las 8000 palabras**, estructuradas de la siguiente manera: **título** (no mayor de 14 palabras), **autor/a** (primer y segundo nombre y apellidos); **resumen** en español e inglés (máximo 200 palabras); palabras clave en español e inglés (máximo 5); **introducción**, **metodología**, **resultados**, **conclusiones** y **referencias bibliográficas** (sólo se citarán las incluidas en el cuerpo del artículo siguiendo las normas APA).

Proceso de evaluación

- **Primera fase:** los artículos postulados serán revisados por la editora, quien verificará que cumplan con los requisitos establecidos.
- **Segunda fase:** los artículos aprobados serán enviados a los miembros del Comité Editorial o Científico, quienes evaluarán su originalidad, pertinencia y relación con las temáticas definidas.
- **Tercera fase:** los artículos aprobados en las etapas anteriores, serán evaluados por dos (2) pares académicos (árbitros) externos a

la institución que edita la revista **nodo**, bajo la modalidad de **doble ciego**, de acuerdo con los siguientes criterios: vigencia y pertinencia del tema, coherencia argumentativa y metodológica, claridad en la exposición de las ideas, calidad científica y originalidad conceptual. La decisión final del Comité Editorial (aceptación del artículo sin modificaciones, aceptación del artículo con modificaciones o rechazo del artículo) se enviará al autor o autora en un plazo no mayor a seis meses. Las personas que hacen parte del proceso de evaluación se mantendrán en riguroso anonimato.

Cesión de derechos de autor para publicación y distribución

El autor/a (o los autores/as) de un artículo aprobado deben firmar la Carta de intención de publicación con la cual autorizan a la revista **nodo** para que publique el artículo en medios físicos y electrónicos. Los artículos publicados son responsabilidad exclusiva de sus respectivos autores, y no reflejan el punto de vista de la institución editora, la revista o el editor. Cada autor es responsable por el material gráfico (fotografías, imágenes, gráficos) que envía a la revista para su publicación.

Recepción de artículos

Se reciben artículos de manera permanente en la página web de la revista:

<http://revistas.uan.edu.co/index.php/nodo/about/submissions>

Y en el correo electrónico revista.nodo@uan.edu.co

CONVOCATORIA

Nodo 34 | La luz
enero-junio 2023

La revista **nodo** es una publicación semestral editada por la Facultad de Artes y la Vicerrectoría de Ciencia, Tecnología e Innovación (VCTI) de la Universidad Antonio Nariño (UAN), en Bogotá, Colombia. Publica **artículos de investigación y creación** científica y tecnológica, de reflexión y de revisión en **artes y humanidades**, con ejes transversales como **ciudad, industrias creativas y culturales, estéticas emergentes**, procesos derivados de la **investigación creación** que, desde estructuras disciplinadas y planificadas, generen nuevos conocimientos, desarrollos tecnológicos e innovaciones aplicados a temas coyunturales que impactan a las sociedades en general. Está dirigida a investigadores, docentes y estudiantes.

Es requisito indispensable que sean **originales, inéditos, escritos en castellano** (aunque se reciben colaboraciones en inglés o portugués) y que aborden alguno de los ejes temáticos establecidos.

La luz

2015 fue declarado por la ONU como el Año Internacional de la Luz y sus Tecnologías, al reconocer la importancia que tiene en la vida de todos los ciudadanos del mundo. Luz y oscuridad, y la infinita gama entre ellas. Hablemos de la luz desde el arte, la filosofía, la arquitectura, la literatura, la pintura, la escultura, el performance, la música, el video, la fotografía, el diseño, el medio ambiente, la ciudad, así como de sus aplicaciones en diversos entornos, ciencias y disciplinas.

[cierre de edición: 31 de enero 2023]

Además del tema central de cada número, se recibirán reseñas o notas breves (de 700 a 1250 palabras) sobre libros, exposiciones, cine, conciertos, ferias y eventos culturales, que aparecerán en las secciones “El faro de Nodo” y “Reseñas”.

Para envío de artículos

<http://revistas.uan.edu.co/index.php/nodo/about/submissions>

revista.nodo@uan.edu.co

