

Cátedra Estética / Fundamentos Estéticos

Plataformas digitales para contenidos de la materia.

Plataformas interactivas para la Cátedra de Estética / Fundamentos estéticos de la Facultad de Artes de la UNLP. En el marco del ASPO instalado por el COVID-19, al no poder dar clases presenciales, armé estas plataformas interactivas para poder dar cuenta de los textos que los estudiantes tenían que leer para las clases virtuales, fragmentos de películas, dispositivos varios, canciones, etc. Un despliegue de elementos para que el estudiante pueda aprender en la cursada.

Sobre los textos: Grüner, Ranciére y Buntix

<https://view.genial.ly/60b8e50a9d18460d714d0651/presentation-tp-4-unidad-3>

Grüner:

- La invención del concepto de identidad y sus implicancias en el orden individual y en el colectivo.

La identidad es uno de los más confusos y contradictorios conceptos inventados por la modernidad occidental burguesa. La modernidad adquirió este concepto para darle contenido "interior" a la figura del individuo, otro de sus inventos que constituye a la base filosófica, política y económica de toda construcción social de la burguesía europea a partir del renacimiento. Esta noción de identidad inicialmente pensada para describir interioridad individual, es una cierta representación de los sujetos. Esta pronto se trasladó al ámbito de las sociedades (especialmente en el romanticismo alemán) y se empezó a hablar de identidad nacional, otra necesidad burguesa vinculada a la construcción moderna de los estados nacionales. La representación de una "identidad nacional" en la que todos los súbditos de un Estado pudieran reconocerse simbólicamente en una cultura, una lengua y una tradición histórica es un instrumento ideológico de primera importancia. El arte y la literatura son elementos decisivos en dicha construcción, eran movimientos indispensable para el logro de aquella "identificación" de los pueblos con su Estado-nación. Durante los siglos XIX y XX la cuestión de la "identidad"

nacional o latinoamericana constituyó un debate político, ideológico e intelectual permanente, el cual no se puso en cuestión.

El término representación tiene una riqueza semántica, no sólo pertenece al discurso de la política (en su sentido moderno), sino también al discurso de la estética, a la teoría del arte o la filosofía de las formas simbólicas en general. Según Carlo Guinzburg, quien toma las ideas de Kantorowicz, el término representatio, designaba a efigies de madera que acompañaban al féretro del rey muerto en la edad media. La lógica de la representatio, entonces, es la representación simbólica incorruptible del rey, en tanto, sustituye y es el cuerpo del poder. La imagen “re-presentante” hace presente al objeto “representado” precisamente por su propia ausencia, en el sentido de que esta ausencia de lo “representado” es la propia condición de existencia del “representante”.

En toda representación, por lo tanto, se pone en juego una paradójica dialéctica entre presencia y ausencia. Según Merleau Ponty, entre lo visible y lo invisible, donde lo invisible es parte constitutiva de lo visible, como por ejemplo en la música con el sonido y el silencio. Entonces, este juego de visibilidad/invisibilidad es producido con objetivos políticos-ideológicos, pero no solo a favor del poder, sino también a las reconstrucciones

- La lógica del representatio medieval y la dialéctica de la presencia y la ausencia en ese momento histórico.

El término representación tiene una riqueza semántica, no sólo pertenece al discurso de la política (en su sentido moderno), sino también al discurso de la estética, a la teoría del arte o la filosofía de las formas simbólicas en general. Según Carlo Guinzburg, quien toma las ideas de Kantorowicz, el término representatio, designaba a efigies de madera que acompañaban al féretro del rey muerto en la edad media. La lógica de la representatio, entonces, es la representación simbólica incorruptible del rey, en tanto, sustituye y es el cuerpo del poder. La imagen “re-presentante” hace presente al objeto “representado” precisamente por su propia ausencia, en el sentido de que esta ausencia de lo “representado” es la propia condición de existencia del “representante”.

En toda representación, por lo tanto, se pone en juego una paradójica dialéctica entre presencia y ausencia. Según Merleau Ponty, entre lo visible y lo invisible, donde lo invisible es parte constitutiva de lo visible, como por ejemplo en la música con el sonido y el silencio. Entonces, este juego de visibilidad/invisibilidad es producido con objetivos políticos-ideológicos, pero no solo a favor del poder, sino también a las reconstrucciones de identidades colectivas para la resistencia a la opresión. Por ejemplo: la función del velo en las mujeres argelinas de la FLN, en la lucha anticolonial a principios de los 60. Fanon explica que las mujeres podían ver a sus nuevos “dueños” pero ellas no podían ser miradas por ellos, es acá donde hay una desaparición de la imagen y representación permitiendo que ese cuerpo no sea simbólicamente “violado” por sus opresores. Esta es una estrategia llamada “intermitencia dialéctica”,

lógica que se despliega en tres momentos: ausencia del rostro, negación determinada y negación de la negación.

- Los cambios que se producen en la representación durante el paso de la edad media al renacimiento y sus consecuencias respecto de la naturaleza y del arte.

Según Carlo Guinzburg, quien toma las ideas de Kantorowicz, el término *representatio*, designaba a efigies de madera que acompañaban al féretro del rey muerto en la edad media. La imagen "re-presentante" hace presente al objeto "representado" precisamente por su propia ausencia, en el sentido de que esta ausencia de lo "representado" es la propia condición de existencia del "representante". Erwin Panofsky, habla de un cambio importante en los criterios de representación estética, que se produce en el pasaje de la Edad Media al Renacimiento. Mientras la representación medieval, mantiene simultáneamente una identificación y una distancia con el objeto representado (la efigie es el cuerpo, pero al mismo tiempo su existencia y su valor emblemático depende de que el cuerpo se mantenga ausente), el arte renacentista (con su descubrimiento de la perspectiva y su mimética o realismo) se apropia del objeto, sustituyendo su presencia física y material, pero también elimina su ausencia: su pretensión es la función de la representación con lo representado, conservando la identificación pero eliminando la distancia. Este cambio de época ha comenzado ya a producir su propia distancia entre el sujeto y la naturaleza, separación que hará posible a la ciencia moderna, pero también una actitud contemplativa en el arte y las representaciones, mientras que en la Edad Media las representaciones corresponden a experiencias cotidianas, "paisaje" social.

Según Carlo Guinzburg, quien toma las ideas de Kantorowicz, el término *representatio*, designaba a efigies de madera que acompañaban al féretro del rey muerto en la edad media. La imagen "re-presentante" hace presente al objeto "representado" precisamente por su propia ausencia, en el sentido de que esta ausencia de lo "representado" es la propia condición de existencia del "representante". Erwin Panofsky, habla de un cambio importante en los criterios de representación estética, que se produce en el pasaje de la Edad Media al Renacimiento. Mientras la representación medieval, mantiene simultáneamente una identificación y una distancia con el objeto representado (la efigie es el cuerpo, pero al mismo tiempo su existencia y su valor emblemático depende de que el cuerpo se mantenga ausente), el arte renacentista (con su descubrimiento de la perspectiva y su mimética o realismo) se apropia del objeto, sustituyendo su presencia física y material, pero también elimina su ausencia: su pretensión es la función de la representación con lo representado, conservando la identificación pero eliminando la distancia. Este cambio de época ha comenzado ya a producir su propia distancia entre el sujeto y la naturaleza, separación que hará posible a la ciencia moderna, pero también una actitud contemplativa en el arte y las representaciones, mientras que en la Edad Media las representaciones corresponden a experiencias cotidianas, "paisaje" social.

- La organización de la representación en el renacimiento y la ideología que conlleva.

El arte renacentista con su descubrimiento de la perspectiva, con su impulso mimético y realista, se apropia del objeto, sustituye como toda representación, su presencia física y material, pero también ilusoriamente, sustituye y por lo tanto elimina su ausencia; su pretensión de última instancia es la fusión de la representación con lo representado, conservando la identificación pero eliminando, imaginariamente, la distancia.

El cambio de época ha comenzado a producir su propia distancia entre el sujeto y la naturaleza; separación que hará posible la ciencia moderna, pero también a una actitud puramente contemplativa frente al arte y a las representaciones.

Uno de los componentes decisivos de este cambio en la imagen del mundo es la promoción del protagonismo del individuo expresado en la historia de los estilos artísticos por el prestigio, renovado en la modernidad del retrato. Este cambio queda evidenciado en la utilización de la perspectiva en los retratos a partir del Renacimiento, por la cual ahora el individuo es mostrado en un "primer plano", en una posición dominante, respecto de su entorno, mientras que en la representación medieval típica el ser humano y su entorno quedaban aplanados.

La era del incipiente capitalismo burgués y liberalismo económico requiere además una nueva idea de la legitimidad del poder, hecha posible por aquel cambio de identidad fundada en el contrato laico entre los individuos como tales y no entre lo humano y lo divino. Para eso el individuo tiene que ser puesto en el centro de la escena, en el centro de una escena toda ella organizada alrededor de esa centralidad individual: el rescate renacentista de la consigna antropocéntrica "el hombre es la medida de todas las cosas" adquiere así una nueva significación.

Es la mirada del individuo la que organiza el gran espectáculo del universo desde la centralidad de la perspectiva.

- La crítica del autor a la concepción posmoderna de representación.

La eliminación del objeto por parte de la representación fue llevada al extremo por la "postmodernidad", en la cual la dominación de los medios de comunicación de masas nos hicieron pasar de la identificación entre lo representante y lo representado a la desmaterialización globalizada del mundo. Es como si se hubiera realizado perversamente la profecía hegeliana del "fin del arte", o la vocación vanguardista de volver a fusionar el arte con la vida. Perverso porque arte y vida se eliminaron mutuamente, que quedó en un mundo de pura representación alienada y alienante. También tuvo su correlato en la economía y la política; la economía queda en un capitalismo representado

por la pura magia de las representaciones sin base material y en la política, la desmaterialización de la democracia “representativa” formal también aumentó su distancia con los representados, hasta eliminarlos casi por completo como datos de una realidad transformada en pura virtualidad.

- El regreso de la materia representable.

Una vez que la nueva clase dominante está plenamente afirmada como tal, el eje de la imagen de la realidad pasa de la esfera de la producción a la esfera del consumo. Ahora se trata de disimular la brecha, la diferencia entre el “representante” y el “representado”. La representación empieza a ocupar a partir de acá, a usurpar lo representado. Con el mismo gesto con el que se instaura el criterio de representación como presencia de lo real-representado, en tanto el criterio anterior era, como vimos, el de su ausencia.

La modernidad “filosófica” se hace empezar, en los manuales al uso, precisamente en el siglo XVII, con la representación identitaria de ese sujeto cartesiano monádico, encerrado en su propia transparencia y en su propia presencia ante sí mismo, que será el “núcleo” durante siglos de toda teoría de la representación, tanto simbólica como estética y política. Una representación dialógica y “descentrada” que parece estar paradójicamente preanunciada en la “excentricidad”, por ejemplo, del Barroco; paradójicamente, decimos, porque como es sabido, el impulso ideológico que está por detrás de la representación barroca es –dicho en términos clásicos- “reaccionaria”, ya que está estrechamente vinculado al movimiento de la Contrarreforma. Y sin embargo, no sería la primera vez en la historia que una reacción contra el presente que pretende volver al pasado permita entrever las potencialidades del futuro. Es también imposible, entonces, sustraerse a la tentación de la analogía: “constitutivamente”, como se suele decir, el sistema representativo produce el efecto imaginario de suprimir la diferencia representante/ representado, diferencia “objetiva” sin la cual, paradójicamente, el propio concepto de “representación” carece absolutamente de sentido. Pero es que esa es, justamente, la eficacia del Mito: de esa “máquina de eliminar la Historia”, como la llama Lévi-Strauss, que permite “resolver”, en el plano de lo imaginario, los conflictos que no se pueden resolver en el plano de lo real. Las ventajas de ese efecto imaginario de supresión de la diferencia representante /representado – cuya “base material”, como ya hemos también adelantado, es el paralelo entre la abstracción del “equivalente general” de las mercancías y el “equivalente general” de la ciudadanía universal, según lo postulaba Marx–, son indudables. Pero no necesariamente eternas: podría llegar el momento en que una dialéctica negativa, inherente a la propia lógica de las transformaciones del sistema, corrompiera la eficacia de ese efecto imaginario, y pusiera de manifiesto el carácter estructuralmente imposible de la noción moderna de representación, al menos en su versión dominante de sustitución o equivalencia entre representante y representado, sacando a la luz esa distancia insalvable, esa diferencia irreductible entre los dos términos de la ecuación que

la Edad Media –o el modo de producción feudal, si se lo quiere llamar así- ni siquiera se planteaba como problema, puesto que la representatio no hacía más que confirmar y reforzar sin disimulos la diferencia inconmensurable, sin equivalencia posible ni imaginable, entre el dominante y el dominado, entre el amo y el siervo, entre el poder y el no-poder. Es sólo en la Edad Moderna –o en el modo de producción “burgués”, si se prefiere la denominación- que puede desnudarse el conflicto de las “equivalencias generales”, el conflicto de las representaciones, dado que sólo ese modo de producción puede hacer entrar en crisis lo que él mismo ha generado.

Buntinx:

- El siluetazo como liquidación radical de la categoría moderna de arte.

El Siluetazo implica “una liquidación radical de la categoría moderna de arte”, porque es una figura, simple, la cual tiene doble connotación “Se relaciona las siluetas [...] con las que la policía suele marcar en el suelo siguiendo el contorno de un abatido o un suicida. [...] en ciertas prácticas pedagógicas, la accesibilidad de esa misma técnica, permite a los niños un reconocimiento de su esquema corporal” (Longoni - Bruzzone). Por lo tanto puede ser reconocida por toda la sociedad que lo visualice como tal, como una silueta de alguien. Sin embargo, al estar cargada de cierto tipo de sentido, genera que se vea más allá de una simple figura, que se represente algo más que solo a una persona. Y es por esta razón que es una radicalización del concepto moderno de arte, porque una figura simple e identificable por todos se convierte en una figura cargada de sentido.

- La construcción o restauración del aura.

La silueta se convierte en una señal codificada ya que se convierte en un signo mágico haciendo que sea “La huella dejada por la luz de un cuerpo agonizante que la emite” (Longoni - Bruzzone). Por lo tanto se hace alusión a la ausencia de un cuerpo que ya no está y la huella que dejó, de este modo “El poder de las imágenes es el poder de lo simbólico: el sentido social de su presencia tanto como lo metafísico de su permanencia” (Longoni - Bruzzone). En este caso el contexto toma un lugar importante, ya que no era lo mismo hacerlo en la Plaza de Mayo, lugar donde las Madres se reunían todos los jueves, que realizarlo dentro de un museo, entonces “El aura no está en la imagen sino en el ritual que la integra un valor de culto” (Longoni - Bruzzone).

- La integración de las dimensiones estética y política.

Las madres disolvieron las fronteras de lo público y lo privado: en la construcción de género. Tuvieron que salir de sus casas y hablar como seres políticos y ciudadanos.

Como acción, el siluetazo está marcado por lo participativo y radical, la socialización de las formas y medios artísticos para otros fines donde el tránsito a la calle potencia el valor mágico, milagroso y prodigioso de la imagen.

El siluetazo genera conciencia del genocidio a partir del impacto de la imagen y de la transformación del espacio urbano. Los edificios que definen ideológicamente a la plaza son ocupados por las siluetas de detenidos-desaparecidos. El transeúnte ocasional recorre un espacio que no es el cotidiano.

Esta acción articula un rito, cada ronda de los jueves es una actualización. La toma de la plaza tiene una dimensión política y estética pero al mismo tiempo ritual. No se trata de generar conciencia del genocidio solamente, sino de revertirlo.

- La experiencia del siluetazo desde la dialéctica presencia-ausencia por Grüner

El Siluetazo fue una forma de conmemoración a los desaparecidos a lo largo de la dictadura militar en la cual las Madres de Plaza de Mayo, y varios artistas se reunieron a realizar siluetas que representaban la ausencia de los desaparecidos, de este modo se hacía participar a la sociedad y se generaba conciencia con respecto a lo que estaba. El Siluetazo fue una forma de conmemoración a los desaparecidos a lo largo de la dictadura militar en la cual las Madres de Plaza de Mayo, y varios artistas se reunieron a realizar siluetas que representaban la ausencia de los desaparecidos, de este modo se hacía participar a la sociedad y se generaba conciencia con respecto a lo que estaba.

Ranciére:

- La representación de lo irrepresentable y la relación entre imagen y política.

El desplazamiento de lo intolerable en la imagen a lo intolerable de la imagen está en las tensiones que afectan al arte político. Los artistas comprometidos se han aplicado a confrontar la realidad de las imágenes de dolor y de muerte con las imágenes publicitarias que mostraban la dicha de vivir en bellos apartamentos modernos en el país que enviaba soldados a la guerra, La intolerable realidad el arte político lo ponía en la cara de quienes se esforzaban en no ver y seguir en el confort.

Para que la imagen produzca su efecto político, el espectador debe estar convencido ya de que aquello que ella muestra es algo específico y no la locura de los hombres en general. También debe sentirse culpable de compartir lo que en la imagen sucede y de no hacer nada, estando allí. Debe sentirse culpable de mirar la imagen que debe provocar el sentimiento de su culpabilidad.

Esa es la dialéctica inherente al montaje político de las imágenes. Una de ellas debe jugar un rol de realidad que denuncia el espejismo de la otra, pero al mismo tiempo denuncia el espejismo como la realidad de nuestra vida en la que ella está incluida.

- La tensión entre lo visual y lo verbal en el sistema de información.

La irreductible oposición de la palabra a la imagen puede devenir en oposición de dos imágenes, la que es querida y la que no lo es. Pero la segunda, desde luego es ella misma querida por otro. Es querida por el cineasta que no cesa de afirmar que es en primer lugar un artista y que todo aquello que vemos y oímos en sus películas es producto de su arte. El doble juego del argumento nos enseña entonces a cuestionar junto con la falsa radicalidad de la oposición, el simplismo de las ideas de representación y de imagen sobre las cuales se apoya. La representación no es el acto de producir una forma visible, es el acto de dar un equivalente, sino que la palabra hace tanto como la fotografía. La imagen no es el doble de una cosa, es un juego de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho.

Por ejemplo la instalación de Alfredo Jaar "Real pictures" está hecha de cajas negras, cada una contiene una imagen de un tutsi masacrado, pero la caja está cerrada y la imagen es invisible. Solo es visible el texto que describe el contenido escondido en la caja. Acá las palabras están desligadas de toda voz, ellas mismas están tomadas como elementos visuales. Por lo tanto se trata de construir una imagen, una conexión de lo verbal y lo visual. El poder de esa imagen es entonces perturbar el régimen ordinario de esa conexión, tal como lo pone en obra el sistema oficial de la Información. Los medios de comunicación dominantes no nos ahogan de imágenes que testimonien masacres y otros horrores, las seleccionan, las ordenan y las reducen. Eliminan en ellas todo aquello que exceda la simple ilustración. Lo que vemos es el rostro de los gobernantes, expertos y periodistas que comentan las imágenes, que dicen lo que ellas muestran y lo que debemos pensar de ellas. Si el horror es banalizado no es porque veamos muchas imágenes de él. Pero vemos demasiados cuerpos sin nombre, incapaces de devolvernos la mirada, que son objetos de palabra sin tener ellos la palabra.

El sistema de la Información funciona seleccionando a los seres hablantes y razonantes. La política propia de esas imágenes consiste en enseñarnos que no cualquiera es capaz de ver y de hablar. Allí es donde adquiere su sentido la política de las cajas negras de Jaar. Esas cajas dan un nombre, una historia personal a aquellos cuya masacre ha sido tolerada por no poder ponerles un nombre o una historia. Las palabras toman el lugar de la fotografías porque estas serían una vez más fotografías de víctimas anónimas de violencias de masa, en concordancia con lo que se banaliza.

El problema es trastornar la lógica dominante que hace de lo visual la parte de las multitudes y de lo verbal el privilegio de unos pocos. Las palabras no están en el lugar de las imágenes, son imágenes, son figuras que redistribuyen al mismo tiempo las relaciones entre lo único y lo múltiple, lo escaso y lo numeroso.

La cuestión de lo intolerable debe ser desplazada. El problema no es saber si hay que mostrar o no horrores sino en cambiar la construcción de la víctima como elemento de una cierta distribución de lo visible. Una imagen jamás va sola. Todas pertenecen a un dispositivo de visibilidad que regula el estatuto de los cuerpos representados y el tipo de atención que merecen, La cuestión es saber el tipo de atención que provoca tal o cual dispositivo.

- La tensión entre lo intolerable en la imagen y de la imagen.

Los rasgos que nos vuelven incapaces de mirar una imagen porque nos causan dolor o indignación son los que vuelven intolerable a una imagen. Lo que ella muestra es demasiado real, demasiado intolerablemente real para ser propuesto en el modo de la imagen. La imagen es declarada no apta para criticar la realidad porque ella pertenece al mismo régimen de visibilidad que esa realidad.

El desplazamiento de lo intolerable en la imagen a lo intolerable de la imagen es una de las tensiones que afectan el arte político. Ya no habría entonces más realidad intolerable que la imagen pueda oponer al prestigio de las apariencias sino un único e idéntico flujo de imágenes, un único e idéntico régimen de exhibición universal, y es ese régimen lo que constituiría hoy lo intolerable.

Esta inversión no es causada simplemente por el desencanto de una época que no creería más en los medios de dar testimonio de una realidad ni en la necesidad de combatir la injusticia. Ella testimonia una duplicidad que estaba presente en el uso militante de la imagen intolerable. Se suponía que ese tipo de imágenes abrieran los ojos de aquellos que gozaban de esa felicidad a lo intolerable de esa realidad y de su propia complicidad, a fin de comprometerlos en la lucha.

Para que la imagen produzca su efecto político, el espectador debe estar convencido ya de que aquello que ella muestra es algo nocivo y no la locura de los hombres en general. También debe estar convencido de que el mismo es culpable de lo que ve, debe sentirse culpable de mirar la imagen que debe provocar el sentimiento de culpabilidad.