

Hipótesis y desmesura

Mauro Ariel Koliva

Introducción

Comenzaré describiendo de que modo se fue desarrollando mi proceso de producción de obras, y en qué consisten las imágenes que van a ver en las siguientes páginas.

Las obras que estoy produciendo llevan el título de *Hipótesis y desmesura*. Por un lado se refiere a la operación, con directas connotaciones científicas, de conjeturar respuestas a determinados fenómenos, digamos que es una operación básica y fundamental. Por otro lado, señala la desmesura como una forma conceptualmente contrapuesta, es decir, un inapropiado descontrol de las formas y las intenciones. Alegóricamente, diría que encuadra una manera de ver la investigación que se lleva a cabo en el ámbito de las artes visuales y , de alguna manera, marcaría cierta mecánica inherente a la producción de los artistas.

El proyecto tiene un antecedente fuerte en una idea de Borges que luego fue desvirtuándose. La comentaré brevemente. En un cuento llamado “Las ruinas circulares”, Borges imagina a una persona que se propone la desmesurada idea de soñar íntegramente a otro ser para imponérselo luego a la realidad. El soñador sueña cada órgano y cada partícula de ese nuevo ser, así es que en un determinado momento ya tiene armado el corazón, y lo sueña latiendo hasta que al fin lo termina, después de un arduo trabajo con cada uno de sus cabellos.

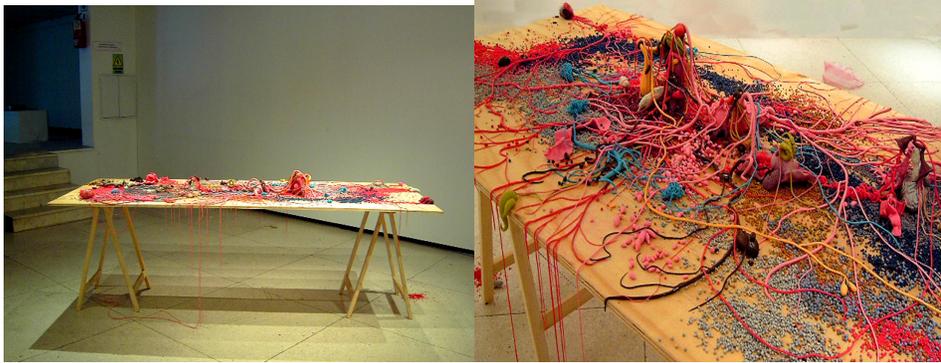
A partir de esa idea trabajé con un material que anteriormente usé para otros trabajos: la plastilina.

Inicialmente empecé haciendo pequeñas bolitas de no más de 2 mm de diámetro: miles. Después diseñé algunos órganos de una escala pequeña y fui combinando pequeños grupos de bolitas con órganos. De esa manera, fui componiendo organismos cada vez más complejos de se desplegaban sobre un soporte transportable, generalmente, alguna base de madera. Aparecieron también tiras de diferentes grosores. Esto último apuntaba a generar grados de mimesis y verosimilitud en relación a las imágenes del interior del cuerpo. Las imágenes que se difunden desde el campo científico con respecto a las formas de los órganos y del cuerpo en general, son una referencia en estos trabajos.

Los colores saturados y contrastantes son fascinantes y colocan a la imagen en un plano de ficción y de artificialidad sumamente interesantes.

Por otra parte, la escala de los trabajos también tienen su importancia. La escala es un orden, digamos “macro”, es decir que en el marco de una escala determinada los elementos que se disponen significan y se perciben de una

determinada manera, y en otra escala, los mismos elementos se perciben de otro modo. En mi caso, lo que pretendí hacer es incorporar dos escalas diferentes en un mismo trabajo, es decir, que por un lado está la escala del conjunto de los órganos y por otro, el de los órganos mismos.

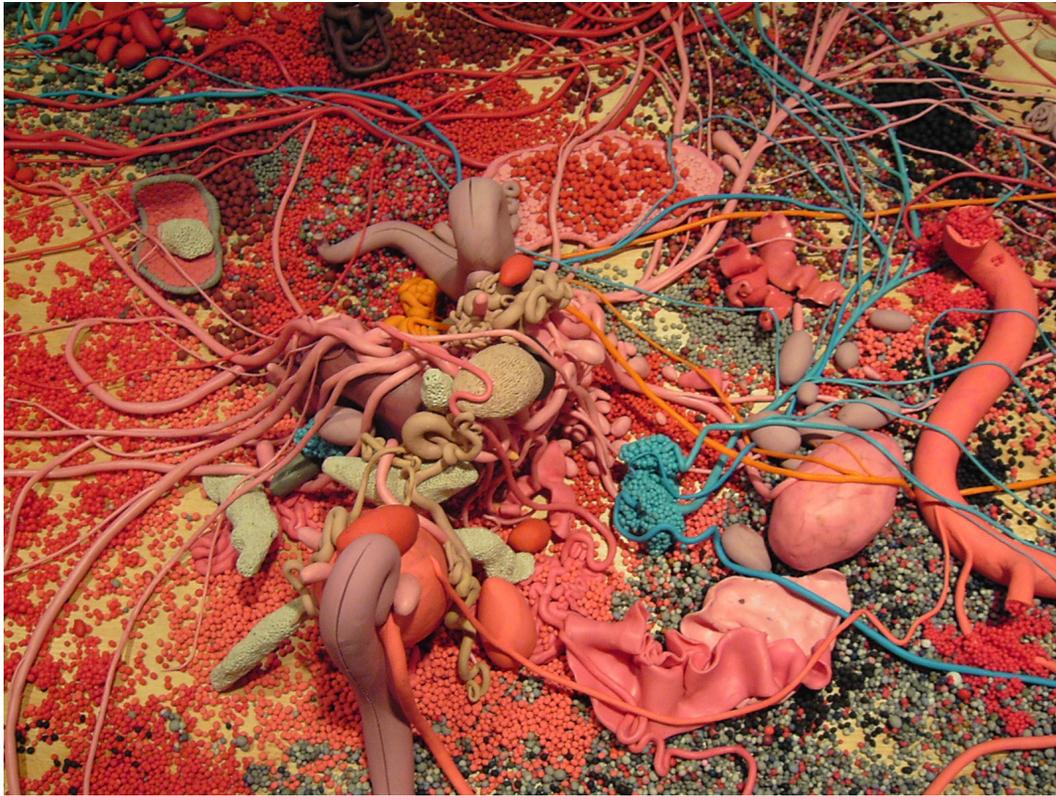


Estas imágenes corresponden a uno de los montajes que hice de la obra. Es una mesa compuesta por una tapa de 1,10 x 2 m. Y dos caballetes también de madera. Sobre esta mesa se disponen, desbordando en algunos extremos, todos los órganos de plastilina.

Algunas connotaciones

El hecho de utilizar plastilina en los trabajos connota varios sentidos posibles. En principio puedo decir que es un material de uso preferentemente infantil y frágil. Desde esta perspectiva, la obra se hace efímera aunque puede ser reciclada en parte.

Por otra parte, las imágenes que se componen sobre la mesa sugieren descomposición y multiplicación de lo orgánico, o en otras palabras, se trata de la proliferación de organismos en un grado desmesurado sin un cuerpo que los contenga.



La mesa tiene su importancia. Es el soporte que denota una actitud de invitación o de encuentro con una acción privada. Podría interpretarse como una invitación a acercarse a la mesa. Un mesón también es un ámbito social de un pequeño círculo

La idea de un dispositivo artístico

“Sólo pedimos que nuestras ideas se concatenen de acuerdo con un mínimo de reglas constantes, y jamás la asociación de ideas ha tenido otro sentido, facilitarnos estas reglas protectoras, similitud, contigüidad, causalidad, que nos permiten poner un poco de orden en las ideas, pasar de una a otra de acuerdo con un orden del espacio y del tiempo, que impida a nuestra ‘fantasía’ (el delirio, la locura) recorrer el universo en un instante para engendrar de él caballos alados y dragones de fuego”.

Gilles Deleuze, *Del caos al cerebro*

Dispositivo es un término utilizado tanto en semiótica como en mecánica o filosofía. Su surgimiento en el campo artístico está directamente relacionado con el cine y los primeros análisis que se hicieron respecto de esta disciplina, en los años 70. Aparece en este caso definido como *medio técnico* que posibilita determinados tratamientos sobre las imágenes: cámara, iluminación, encuadre, escenas, modos de circulación de los filmes, proyecciones, etcétera.

Jacques Aumont, desde una recopilación de las teorías sobre la imagen, plantea que los dispositivos “(...) son los mecanismos sociales, subjetivos, económicos, técnicos, -y sus enlaces- que regulan la relación entre el espectador y las obras de arte”. Sus funcionamientos a los que llama “gestión de contacto”, “(...) se da en diferentes niveles que implican saberes especializados de tipos muy diversos y el recurso a codificaciones simbólicas muy intensas”.¹ Es decir que, al mismo tiempo que se producen modos de acceder a un determinado lenguaje, también se producen restricciones, reglamentos más o menos explícitos de buen y mal uso de los signos, y – fundamentalmente– se organizan las reglas de reconocimiento de ese sistema. Lo que puede tenerse como pintura y lo que no lo es, está integrado en el mismo sistema de códigos que los usos “(...) sociales, subjetivos, económicos y técnicos (...)” establecen.

Gilles Deleuze² sugiere un ejemplo: Kafka, en su novela *El proceso* conecta su obra literaria con la máquina burocrática, trasladando la misma lógica del sistema a la obra. Plantea la aficción del escritor, en términos de asombro y desconocimiento frente al absurdo burocrático del orden estatal. El lector nunca sabrá los motivos ni las razones por las que el proceso se desencadena sobre el personaje principal. La ausencia de razones, la impersonalidad y el aletargamiento del relato, generan el contacto directo con los engranajes de la maquinaria burocrática.

En este sentido con “dispositivos de afectación” hago referencia a los mecanismos que el artista crea internamente en su obra y externa a ella. Lo que sostiene su enunciación y la extiende.

Afectar es captar en un sentido físico-psíquico al espectador, hacerlo devenir con la obra, “transformarlo-afectarlo”. Como diría Deleuze, afectar es hacer

¹AUMONT, Jaques: *La imagen*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica S. A., 1992.

²DELEUZE, Gilles y PARNET, Claire: “Segunda parte” en *Diálogos*, 1980, pp. 117-138.

ingresar al espectador en el bloque de “(...) *preceptos y afectos* (...)”;³ hacerle experimentar el devenir de la obra, con la obra.

Para lograr esto, el artista trabaja minuciosamente todos los elementos internos de su obra: formas, disposiciones, espacios y tiempos, signos, articulaciones, silencios... Tiene en cuenta las referencias veladas y explícitas; la resolución formal y las posibles asociaciones que estas formas pueden desencadenar en el espectador. Los dispositivos de afectación serían los recorridos estéticos experimentables sobre el campo cultural que los artistas ponen en funcionamiento en sus obras. Engloba mecanismos sociales de reconocimiento, la historia de estos reconocimientos y modos particulares de recepción y reacción frente a lo artístico.

La construcción de un dispositivo supone una estrategia de acción, y la estrategia implica varias cosas: en primer lugar supone una toma de posición frente a lo artístico. En segundo término, supone un posicionamiento frente al espectador, es decir, el otro; y por último todo esto debe verse evidenciado en la obra y su disposición. La estrategia⁴ es el guión que direcciona las acciones de la lógica que regulan los mecanismos del dispositivo.



³ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix: “Afecto precepto y concepto” en *¿Qué es la filosofía?*, 1995, pp. 164-201.

⁴ La noción de estrategia en contraposición a la de método esta muy bien desarrollada por Gómez Molina en la introducción al texto compilatorio que intenta dar como un cierto panorama de las estrategias utilizadas por los artistas en el campo expandido de la contemporaneidad. Muchas de mis afirmaciones en relación a este concepto se derivan de lecturas de este texto. GÓMEZ MOLINA, Juan José (com.): *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Madrid, Cátedra, 1999.

Algunas líneas teóricas

Hablaré de lo grotesco, que considero un aspecto emergente en este proceso de obra y que está caracterizado por ser: lo deforme, lo que no tiene forma, pero además lo desmesurado, lo exagerado, digamos, en términos de Bajtin: lo hiperbólico –la hipérbole es una de las figuras por excelencia de lo grotesco. La deformidad desmedida, la ampliación de determinadas partes del cuerpo por recursos del grotesco. La visión grotesca del cuerpo que Bajtin analiza profundamente dentro de la obra de Rabelais y la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento⁵ deja entrever un vínculo muy potente. Este acercamiento entre cuerpo y grotesco, en cierto modo, puede verse como la posibilidad de la aparición de lo monstruoso.

Cuando Bajtin caracteriza lo grotesco del cuerpo dice que se encuentra inmerso en una cosmovisión que postula un universo orgánico, abierto, transformacional e interconectado. Dentro de este pensamiento, la muerte da paso a la vida y viceversa, lo comido se defeca y los cuerpos se funden en vínculos orgánicos. El cuerpo del grotesco es un cuerpo que fluye, se dilata y se estira por sus partes más alargadas, por sus orificios y sus puntas. Es un cuerpo que se dispersa en una marea orgánica que lo arrastra. No es trágico, es por el contrario, festivo. Solamente cuando el Renacimiento instauró un nuevo cuerpo, cerrado e individual, el cuerpo grotesco fue prohibido por el poder del orden y se replegó sobre sí mismo, pero aun hoy sobrevive en las tradiciones populares.

El cuerpo grotesco –según Bajtin– es principalmente colectivo, comunitario, conectado. Incluso en los regímenes del rostro, el cuerpo grotesco, desprecia lo que puede ser inútil en los términos que le interesan. Así es que prefiere la nariz antes que los ojos –los ojos son muy espirituales y no pueden conectarnos con el universo orgánico sino a distancia. La boca es el espacio preferido: incluso, “(...) un cuerpo grotesco supone una boca abierta”,⁶ dice Bajtin.

Bibliografía

- AUMONT, Jaques: *La imagen*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica S. A., 1992.
BAJTIN, Mijail: *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Buenos Aires, Alianza, 1987.
CALABRESSE, Omar: *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989.
DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix: “Afecto precepto y concepto” en *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1995.
DELEUZE, Gilles y PARNET, Claire: “Segunda parte” en *Diálogos*, Valencia, Pre-Textos, 1980.
FOUCAULT, Michel: *Los anormales*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 1999.

⁵ BAJTIN, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, 1987.

⁶Ibíd.

Índice de láminas

Hipótesis y desmesura. Instalación. Plastilina sobre mesa de madera. 110x200 mts. Vista completa y detalle.	Página 2
Hipótesis y desmesura (detalle)	Página 3
Vista completa.....	Página 5